

Sous la direction
d'Emmanuel Bouju

Nouveaux fragments d'un discours théorique

Un lexique littéraire

Nouveaux fragments
d'un discours théorique

Sous la direction
d'Emmanuel Bouju

Nouveaux fragments d'un discours théorique

Un lexique littéraire

avant-propos

Emmanuel Bouju

On ne se met pas devant une turbine pour l'inonder d'huile à machine. On en verse quelques gouttes sur des rivets et des joints cachés qu'il faut connaître.

Walter BENJAMIN¹

Ce volume de *Nouveaux fragments d'un discours théorique* a pour origine le choix de réunir une série d'articles inspirés, à plus ou moins grande distance, des conférences prononcées par des chercheur-euses renommé-es dans le cadre d'un cycle intitulé « Représentation de la littérature : vocabulaires et modèles » – cycle dont j'ai eu la charge au sein des activités du Groupe phi (Groupe de poétique historique et comparée), durant les quinze premières années de notre siècle. Plutôt que de reprendre simplement le texte de ces conférences, pour certaines déjà anciennes, j'avais alors préféré demander à chaque auteur-ice de proposer des pistes inédites de réflexion en matière de théorie de la

1. Walter Benjamin, *Sens unique*, p. 139.

littérature, à partir du choix d'un élément de vocabulaire, éprouvé ou inventé. Ainsi s'était constitué le volume *princeps* des *Fragments*, publié en 2015 aux Éditions Nouvelles Cécile Default. Alors que ces éditions n'existent malheureusement plus, il m'a semblé utile de concevoir pour Codicille un nouveau volume, en augmentant le premier d'une série de contributions inédites. Cet avant-propos reprend ainsi sa forme initiale, tout en intégrant ces nouvelles données.

Comme échappés d'un dictionnaire de théorie littéraire qui n'existerait pas encore, ces articles contribuent ainsi à ouvrir des pistes nouvelles ou permettent de mieux arpenter celles qui existent déjà.

Le principe est clair, mais il nous laisse dans une certaine incertitude quant à la définition même de l'objet textuel auquel il aboutit : parlera-t-on d'un vocabulaire, d'un glossaire, d'un lexique, d'une terminologie, d'un dictionnaire, d'une encyclopédie ?

Ce livre n'a rien de la systématisme et de l'universalité de l'encyclopédie. Il n'a pas le souci d'objectivité d'un dictionnaire. Il prétend être utile sans pour autant postuler l'unité théorique d'une terminologie ni la spécificité technique d'un vocabulaire. Il n'a pas la singularité lexicale ni la rareté définitoire du glossaire. On dira plutôt qu'il est l'abécédaire lacunaire d'une pensée ouverte, multiple et partageable du littéraire. Ou qu'il est une sorte de lexique erratique, organisant en ordre alphabétique les fragments d'un discours théorique qui cherche à exposer de façon neuve ce que la littérature offre, en propre et en commun, à notre horizon de pensée.

Il s'agissait en tout cas d'éviter le risque encouru par certains glossaires ultraspecialisés et que signalait déjà, en 1979, Marc Angenot lorsqu'il affichait en épigraphe de son *Glossaire pratique de la critique contemporaine*² cet excellent extrait du *Traité des tropes* de César Chesneau Du Marsais : « De là les noms de *mimésis*, *apophasis*, *cataphasis*, *astéismus*, *myctérismus*, *diasyrmus*, *sarcasmus*, et autres pareils, qu'on ne trouve guère que dans les ouvrages de ceux qui les ont inventés. » Ainsi les

2. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*.

termes choisis dans le vocabulaire de ce nouveau lexique peuvent-ils être généraux et anciens (comme *énergie*, *plainte*, *vie*) ou nouveaux et spécifiques (comme *épimodernisme*, *illittéraire*, *autothéorie*) – mais sans jamais rien de véritablement néologique : ils visent plutôt des façons neuves de penser les mots de la littérature, et par là même d’en disposer les matières, comme disait Blaise Pascal (ou Guy Debord citant Pascal³). Même des termes comme *texte* ou *temporalité* méritent ainsi d’être réexaminés, comme on le ferait sur le conseil de Roland Barthes, pour qui « le refus des intimidations de langage consiste, modestement, à *dérivée* à l’intérieur de mots connus (sans trop s’inquiéter s’ils sont démodés)⁴ ».

J’écris : mots ou termes, plutôt que notions ou concepts. On a pourtant souvent affaire, dans ces articles, non seulement à des « catégorèmes » utiles à l’appréhension notionnelle des phénomènes littéraires, mais à de véritables « concepts » – singuliers génériques, utilisés en construction absolue (comme le souligne par exemple Anne Emmanuelle Berger sur le mot, si sensible aujourd’hui, de *genre*) et construits par la pensée contemporaine (*intersectionnalité*, *posthumain*, *indiscipline*). Mais en ayant précisément affaire à cette pensée qui transforme, parfois trop facilement, les mots en concepts, les articles ici réunis préfèrent revenir le plus souvent à la ductilité d’usage et aux potentialités inemployées de ces mots – sans pour autant vouloir tout à fait déconstruire les traditions conceptuelles ni les terminologies conventionnelles auxquelles ils se rattachent.

Aussi bien s’agit-il de faire voir ce que l’usage de ces mots recouvre ou peut recouvrir comme pratiques notionnelles vives, dans l’appréhension de la littérature. Comme le faisait remarquer déjà à juste titre Marc Angenot, l’important est la mobilité, la dynamique de ces pratiques, leurs contradictions et leurs tensions, et non l’illusoire fixité terminologique qu’un lexique ou un glossaire pourrait risquer de susciter. Et en effet,

3. Guy Debord, *Mémoires. Structures portantes d’Asger Jorn*.

4. Roland Barthes, « L’image », p. 512.

une théorie vivante de la littérature, comme celle qui anime cet ouvrage, s'occupe d'abord « des migrations, des transpositions, des captations⁵ » contemporaines des mots de la littérature ou de sa pensée. Elle suit les échappées de cette pensée, pour faire de chaque article une piste à suivre.

Et de fait, ces pistes, plus ou moins civiles ou sauvages, traversent la littérature à la fois comme champ notionnel et comme espace d'interprétation – selon le sain principe évoqué par Giorgio Agamben, à la suite de Walter Benjamin, pour lequel « la théorie ne peut être exposée légitimement que sous la forme de l'interprétation⁶ ». On y retrouve entre autres Honoré de Balzac, Marcel Proust, Herman Melville... et aussi, souvent, signe des temps actuels, Roberto Bolaño. On y pratique une théorie en acte, sous toutes les formes possibles (ou presque) ; voire une théorie qui accompagne étroitement l'acte de création (comme chez Gwenaëlle Aubry, Tiphaine Samoyault ou Philippe Forest – d'ailleurs unis par la préférence accordée à la « reprise » sur le « ressouvenir ») ; ou, encore autrement, une théorie qui se veut créatrice de la forme même de son discours (comme chez Myriam Suchet, Jérôme David ou Franc Schuerewegen).

Car « le matériel, on peut se le procurer comme on veut, sans compromettre la rigueur intellectuelle ; le travail créateur consiste en son utilisation, en la combinaison des sphères, en le pressentiment de la cohésion », disait Karl Kraus dans l'un de ses aphorismes⁷. Aussi aura-t-on parfois affaire ici à une théorie à la limite de la théorie. À une théorie comme forme de vie, pour les lecteurs que nous sommes⁸.

On ne manquera sans doute pas d'accuser cette ductilité de réflexion et cette diversité d'engagements en les taxant d'éclectisme et en regrettant qu'un nouveau lexique de théorie littéraire ne soit pas le fruit d'une

5. Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, p. 11.

6. Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 7.

7. Karl Kraus, *Aphorismes*, p. 57.

8. Ainsi par exemple de Tiphaine Samoyault citant Ann Jefferson (*Biography and the Question of Literature in France*, p. 389) pour qui la pensée de la littérature peut aller jusqu'à préférer la biographie à toute théorie.

pensée unifiée. Mais c'est une position de principe d'une recherche collective dont cet ouvrage est l'un des fruits : conjoindre et faire dialoguer ensemble les pensées les plus différentes sur la littérature ; refuser qu'elles s'excluent par principe les unes les autres – non par naïveté ni angélisme, mais par simple souci d'une transmission ouverte de la recherche contemporaine. On s'y inspire de cette phrase de Foucault :

À un même ensemble de difficultés plusieurs réponses peuvent être données. Et la plupart du temps, des réponses diverses sont effectivement proposées. Or ce qu'il faut comprendre, c'est ce qui les rend simultanément possibles ; c'est le point où s'enracine leur simultanéité ; c'est le sol qui peut les nourrir les unes et les autres, dans leur diversité et en dépit parfois de leurs contradictions⁹.

Alors certes, on y serre (et sert) des gloses disparates, frappées à l'évidence des subjectivités de chercheurs et de leur singularité stylistique. Et l'on n'y trouvera pas des réponses « toutes cuites » comme aurait dit Nathalie Sarraute. Ou Gilles Deleuze : « Les trucs tout faits, oh là là ! les catastrophes ! Bon¹⁰. » Mais précisément, comme disait (plus sérieusement) Deleuze lui-même – qui préférerait penser en philosophie la différence des problèmes plutôt que des solutions –, ce qui importe, c'est le chronotope de la pensée, l'espace-temps dans lequel (ou sur lequel) la pensée s'établit, avec les problèmes qu'elle définit et les mots qu'elle leur assigne. Eh bien disons que ce lexique, en définissant, par quelques mots, certains des « problèmes » contemporains de la littérature, est aussi l'indice de notre chronotope.

De fait, la liste des termes proposés fait d'emblée apparaître quelques phénomènes significatifs, en conduisant d'*autothéorie* à *vie*, ou en proposant de faire, aussi bien de la *plainte* que de l'*énergie*, de la *mondialité*

9. Michel Foucault, « Polémique, politique et problématisations », p. 1416-1417.

10. Gilles Deleuze, cours du 06/11/84 sur Cinéma et pensée.

que de la *lecture située*, des mots-clés pour la littérature. Pas de « fin » ni d'« épuisement » ici : on est bien plutôt du côté, inchoatif et contractuel, de la *génétique sociale* et de la *transitionnalité*, de l'*engagement* et du *fiduciaire*. On y pratique l'*indiscipline* et l'*inadaptation*. On use de *prisme* et d'*opérateur axiologique*. On configure des *populations* fictionnelles. On conjoint *médiévalisme* et *posthumanisme*. Même l'*épigonalité* et le *style tardif* y apparaissent comme le revers apparent d'une puissance secrète de création et d'autorité, associée aux notions originales d'*épi-modernisme* ou d'*illittéraire*. La littérature a trait à l'expérience et à sa *reprise*, en surface et en profondeur : à l'*immersion*, à l'esthétique conçue comme *noétique*, à la *survie*, même. Dans cette expérience, des notions a priori bien établies comme celles de *texte*, de *temporalité* ou de *genre* en viennent à être réexaminées.

En ce sens, ces « notices » le sont au sens fort du terme : ce sont des quasi-déclarations de foi en un certain acte de connaissance, en une certaine façon de poser et de penser le problème de la littérature, et le problème de sa théorie. Chaque article engage son auteur, parfois assez ouvertement, en même temps qu'il illustre une sensibilité contemporaine et la forme d'écriture qui lui est associée et dont le lecteur ou la lectrice peut se sentir plus proche ou plus éloigné-e.

On aura une première idée de ce fait en prenant connaissance des résumés proposés par chacun-e. Plutôt que de les reprendre à ma manière en les homogénéisant et en en faussant la singularité, je préfère les livrer ici en guise d'introduction à la lecture de l'ouvrage, dans la forme même que leur ont donnée leurs auteur-ices. C'est une façon de signaler, pour achever cet avant-propos, combien ces « nouveaux éléments de lexique littéraire » tiennent à la personnalité et au style des chercheur-euses qui ont accepté d'y participer, autant qu'à l'importance des notions examinées.

Joëlle Papillon (sur l'autothéorie)

Dans sa présentation de l'autothéorie – la pratique d'enchevêtrement du personnel et du théorique –, Joëlle Papillon s'appuie sur deux principes féministes : (1) le privé est politique ; (2) la connaissance est située. Pour Papillon, l'autothéorie est un outil d'anti-oppression mobilisé par les auteurs.rices en situation de marginalisation qui s'affirment experts.es des situations dont iels font l'expérience. Papillon identifie par ailleurs un fort élan autothéorique dans la littérature autochtone, champ dans lequel nombre d'auteurs.rices ne considèrent pas l'histoire personnelle et la théorie comme distinctes. Ces auteurs.rices revendiquent en outre une « souveraineté théorique », qui s'appuie sur le principe que les théories endogènes sont les outils les plus pertinents pour analyser les productions artistiques des Premières Nations, faisant apparaître les enjeux politiques de la théorie.

René Audet (sur la *diffraction*)

Alors que les diverses approches de la littérature contemporaine ont tenté de justifier certains procédés d'écriture ou des expérimentations sur la textualité des œuvres en fonction de critères idéologiques ou typologiques (postmodernité, mouvances liées à l'Histoire, au retour du récit ou à la complexité), la notion de diffraction se présente comme une perspective d'ordre poétique de prise en charge de ces manifestations d'un éclatement ou d'une pluralité interne des œuvres. Multiplication des fils narratifs ou des points de vue, dispersion du statut de héros à des communautés de personnages, investissement de la matérialité des livres, foisonnement énonciatif : les tentatives d'expulsion de l'unité (discursive, actantielle, textuelle) de l'œuvre narrative sont d'emblée saisies comme un trait de l'écriture, comme un processus contribuant à la modalisation de la représentation qu'elle propose. Cet article établit le cadre épistémologique de cette notion, de façon à en baliser par la suite les principales orientations poétiques.

Raphaël Baroni (sur l'énergie)

Cette entrée vise à clarifier la notion polysémique d'intrigue. À une approche formaliste concevant l'intrigue comme une mise en forme de l'histoire centrée sur l'acte configurant d'un auteur et sur la structure textuelle, s'oppose une approche fonctionnaliste fondée sur l'expérience d'un interprète qui progresse dans le texte. Dans ce cadre, l'intrigue devient une mécanique dépendant d'un transfert d'énergie : les potentialités de l'histoire sont converties en une cinétique de la lecture. L'exemple d'une œuvre limite dans laquelle cette énergie se déploie en l'absence d'une histoire sert d'illustration au propos.

Jérôme David (sur l'engagement ontologique)

1. Est littérature tout ce que l'on déclare tel avec quelque motif.
2. L'imagination radicale institue le monde.
3. La littérature se compose d'œuvres.
4. L'engagement ontologique est ce qu'une œuvre dit qu'il y a.
5. Un engagement ontologique appelle un assentiment.
6. Figure-toi toi-même.

Emmanuel Bouju (sur l'épimodernisme)

Parce que le contemporain n'a pas de suite, pas de futur établi (contrairement à toutes les autres époques définies rétroactivement), il est toujours difficile de lui donner un nom : la solution du « post » a longtemps prévalu, permettant d'oublier qu'il puisse avoir lui-même un « après ». Désormais, plutôt que de parler de « post-post-modernité » comme certains le proposent, je suggère d'évoquer par « épimodernisme » l'hypothèse d'un dépassement contemporain du postmodernisme, en réglant sa signification possible sur les six valeurs distinctes et complémentaires du préfixe « épi » : contact de surface, origine, extension, durée, autorité, finalité. Six valeurs possibles du préfixe, correspondant à autant de réinterprétations des six valeurs qu'Italo

Calvino avait proposées lors des « leçons américaines », juste avant de mourir (Légèreté, Vitesse, Exactitude, Visibilité, Multiplicité, *Consistency* – cette dernière étant restée lettre morte). Six valeurs que j'appelle : Superficialité, Secret, Énergie, Accélération, Crédit et Esprit de suite.

John Hamilton (sur l'esthétique noétique)

Seuls les hommes de génie, comme le Gambara de la nouvelle éponyme d'Honoré de Balzac, sont à même d'entendre l'idée dans sa vérité « nue », non dissimulée, *aléthique*, car « eux seuls ont la puissance de la développer ». Cette puissance est liée au pouvoir et à la potentialité de l'illumination musicale, une révélation d'ordre épiphanique qui souffre invariablement de sa chute dans la matérialité sensible, tout comme Gambara lui-même souffre de se retrouver dans un monde situé de ce côté-*ci* du fossé métaphysique. Pour Gambara, l'adhésion obstinée à l'Idée constitue la cause de son délire. Et cette impasse de Gambara se trouve de fait au cœur même de l'esthétique balzacienne — comme exemple d'une esthétique noétique, dont la littérature seule est capable.

Peter Szendy (sur le fiduciaire)

Plus encore que le syntagme français « sans doute », l'expression anglaise équivalente, *no doubt*, signifie son propre contraire : la certitude de l'absence de doute s'y renverse en une probabilité incertaine et vice versa. Cet étrange syntagme sert de fil conducteur à une traversée du roman d'Herman Melville, *The Confidence-Man*, où la question de la croyance et de la foi, c'est-à-dire du *crédit* et du *fiduciaire*, s'inscrit au cœur de la lecture elle-même.

Joseph Jurt (sur la génétique sociale)

Lucien Goldmann a défini son approche « structuraliste-génétique » par le fait que le véritable sujet de la création littéraire est pour lui le groupe social qui élabore les éléments d'une vision du monde, conditionnée par une situation politico-économique donnée et atteignant toute sa cohésion dans les grandes œuvres culturelles. Si Bourdieu s'est réclamé

également d'un «structuralisme génétique», on ne peut pas selon lui expliquer la genèse des œuvres à partir des structures de la société globale, mais à travers le concept d'un champ (littéraire ou artistique) qui est le produit d'un processus d'autonomisation (relative). L'article revient sur ces deux acceptions possibles de la «génétique sociale».

Anne Emmanuelle Berger (sur le *genre*)

Qu'arrive-t-il aux études littéraires et par celles-ci lorsqu'on y introduit la question dite du «genre» aujourd'hui, autrement dit, celle du traitement différencié des femmes et des hommes dans l'histoire, les sociétés, les institutions, les discours et les textes, et, plus largement, celle de la distinction féminin-masculin? Cet essai ne se contente pas de souligner l'apport scientifique et la portée philosophique de l'approche «de genre» développée depuis une quarantaine d'années dans le champ littéraire (interrogation des présupposés de l'histoire littéraire et transformation en cours de son récit; ouverture de pistes de lecture et de chantiers de réflexion qui renouvellent la compréhension des œuvres). Il tente aussi de faire valoir ce qu'une certaine «pensée de la littérature», comme attention au travail de la langue et des langues, apporte aux études de genre. Pour ce faire, il traite le «genre» lui-même, non pas seulement comme une catégorie et un outil d'analyse, mais aussi comme un morceau d'idiome au destin singulier et différencié selon les langues qui l'accueillent.

Bertrand Gervais (sur l'*illittéraire*)

Cet article explore les «pratiques illittéraires», notion établie à la suite d'une lecture de l'essai *Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith (2011). Le point de départ en est une description des effets du copier/coller sur nos pratiques d'écriture. Les collages ainsi produits sont associés à la pratique du *remix* qui est présente en musique et dans les arts depuis plus de quarante ans. Qui dit collage dit aussi la possibilité de plagiat, et les pratiques textuelles contemporaines flirtent allègrement avec ce délit créatif. À partir d'un ensemble d'exemples français, québécois

et américains, réunis parce qu'ils proposent tous une intertextualité systématique ostentatoire, version littéraire du *remix*, j'étudie ces pratiques illitéraires qui viennent buter contre les conventions littéraires et qui conduisent à un renouvellement de l'écriture. Les pratiques illitéraires sont dites illégitimes, illégales, illisibles, illettristes, illimitables, illustratives, voire illogiques. Sont-elles cependant illusoire ? Correspondent-elles à un nouvel état des lettres ou à un simple feu de paille ? Reposent-elles sur du sérieux ou représentent-elles l'incarnation d'une énième avant-garde tout aussi éphémère que les précédentes ? Il est évidemment trop tôt pour le savoir, mais il convient de les examiner dès maintenant, afin de comprendre de quelle façon elles transforment nos habitudes textuelles.

Jean-Marie Schaeffer (sur l'*immersion*)

Depuis une trentaine d'années, la notion d'« immersion » est beaucoup utilisée dans les études littéraires. C'est même devenu une notion passe-partout : rarement définie, elle est utilisée pour décrire des processus multiples qu'il semble difficile de subsumer sous une définition unique. Cette situation tient au fait que la notion est rarement analysée en tant que telle : la plupart du temps, elle est vue dans le cadre de notions connexes diverses, comme la « fiction », la « simulation », le « récit », l'« illusion », etc. Ceci donne lieu à des quiproquos. On conviendra qu'entre la définition la plus restrictive — l'immersion comme mode de réception des récits de fiction — et la définition la plus vaste — l'immersion comme absorbement dans une réalité quelconque —, la distance est très grande, trop grande sans doute pour qu'on puisse les inclure dans une même définition. Il convient donc de reprendre la question à nouveaux frais — ce que je propose de faire ici, en me limitant pour des raisons de place à la question de l'immersion mimétique (et la sous-question de l'immersion fictionnelle) dans le champ des arts.

Jean-Louis Jeannelle (sur l'*inadaptation*)

À quelles conditions peut-on parler d'une authentique histoire partagée ou cohistoire entre littérature et cinéma? Là où d'ordinaire on valorise la figure centrale de l'écrivain-cinéaste, nous défendons l'étude des processus d'*adaptabilité*. Autrement dit d'une dynamique complexe, d'ordre à la fois commercial, scénaristique et critique, mais surtout continue, où l'abandon de projets ne se réduit pas à un échec, mais favorise au contraire la relance du processus. À l'intersection de la littérature et du cinéma se trouve donc un vaste champ d'*inadaptations*, textes de formes variées ne relevant ni directement de la première (faute qu'un scénario dispose de la consistance opérable exigée d'une œuvre littéraire) ni directement du cinéma (puisque un film n'existe, en tant qu'œuvre, qu'une fois fixé en images et projeté sur un écran). Pour des raisons où se mêlent protection des droits et discrétion vis-à-vis des projets abandonnés, cet entre-deux d'une extraordinaire productivité nous reste le plus souvent inaccessible : l'exemple des inadaptations successives de *La condition humaine* donne, néanmoins, une certaine idée de son ampleur et de son intérêt.

Myriam Suchet (sur l'*indiscipline*)

L'indiscipline relève de la famille des recherche-actions, recherche-crétions et autres démarches d'enquête menées par des personnes souvent multiples et préoccupées des inflexions productivistes de l'institution universiTERRE. Plutôt que de remembrer les disciplines existantes, elle se situe en amont de leur distinction, aussi bien que des partitions binaires du type fondamental/appliqué, dur/mou, savant/profane, etc. Comment faire entrer l'indiscipline dans un lexique sans la définir? Comment la définir sans la faire disparaître? L'enjeu est de mettre en œuvre ce dont il est question pour ne pas contredire la démarche en en parlant de l'extérieur. *In situ*, cette tentative élaborée en complicité avec les éditeurs et les graphistes prend la forme d'un texte-montage qui joue de la page pour l'activer comme une interface relationnelle dont les marges, les graphies, les encarts de texte sont autant d'occasions de

polyphonies, de rapports, de (ré)embrayages de la réflexion académique — et d'accueil pour les transformations suscitées par ces connexions. Au fond, il s'agit moins d'une entrée supplémentaire que d'une invitation à naviguer dans ce volume collectif au gré d'une lecture délinéarisée, étoilée, à sauts et à gambades, pour mieux s'en laisser affecter.

Yolaine Parisot (sur l'*intersectionnalité*)

Inscrire le concept d'intersectionnalité dans le vocabulaire de l'analyse littéraire conduit nécessairement à interroger, d'un point de vue méthodologique, la capacité du discours théorique qui prend la littérature pour objet à emprunter aux sciences sociales leurs outils et postures. Mais pas seulement : l'intersectionnalité, inventée par la juriste Kimberlé Crenshaw pour penser l'articulation des rapports de domination liés aux catégories du genre, de la race et de la classe, a de fait une vie littéraire antérieure à sa conceptualisation et traversant les langues, qu'on ne saurait donc réduire à la simple illustration ou à l'exemplarité des fictions de *passing*, ni même à la politique de la fiction moderne. L'intuition est que l'on pourrait nommer utilement *intersectionnalité* la modalité réflexive par laquelle la fiction sonderait conjointement ses pouvoirs de réparation, de contradiction et d'imagination.

Marie-Jeanne Zenetti (sur la *lecture située*)

Comment théoriser une lecture littéraire qui échappe à l'alternative entre subjectivisme radical et neutralité modèle ? Dans un contexte historique où le modèle de l'écriture engagée tel qu'il dominait après-guerre paraît révolu, où le paradigme de l'autonomie de la littérature qui lui a succédé, avec les lectures esthètes ou « dégagées » qu'il promeut, semble à son tour sur le déclin, peut-on poursuivre en l'actualisant le projet sartrien d'une critique littéraire « située et situante » ? Les épistémologies féministes et la théorie des savoirs situés (Donna Haraway) invitent à définir une manière de lire qui, sans chercher à gommer les contraintes qui pèsent sur toute lecture, travaille à objectiver ce que ces contraintes peuvent ou non faire apparaître dans un texte. Cette lecture située,

ni dégagée de la position depuis laquelle elle s'énonce, ni identifiée à celle-ci, s'efforce de « répondre de ce que nous avons appris à voir », mais aussi de ce que nous avons appris à lire. Elle prend pour cela en compte ce qui, dans les textes de littérature, dans nos manières de les lire et de les partager, nous engage dans le monde.

Vincent Ferré (sur le *médiévalisme*)

La réception du Moyen Âge, dans ses versants érudit (études littéraires) et créatif (fictions néomédiévales), connaît un développement remarquable depuis trente ans, dans un contexte de valorisation générale de la mémoire, et du Moyen Âge en particulier, perçu comme *l'autre* de la modernité. Fondamentalement, le médiévalisme invite à une réflexion d'ordre méthodologique et disciplinaire, au sein des études littéraires ainsi que dans la sphère des sciences humaines.

Oana Panaïté (sur la *mondialité*)

Dire le monde en littérature, c'est concevoir l'espace qui nous entoure et que nous tentons de contenir en nous. On prend sur soi le devoir de l'organiser, non seulement de le dire mais d'*en* dire quelque chose, quelque chose de définitif, peut-être même d'éternel ou, à défaut, de mémorable. On en fait, littérairement, un globe, un univers ou une planète. Envisager le monde dans sa globalité en tant que déploiement d'espace à arpenter, à saisir, à conquérir, c'est le percevoir comme une géographie maîtrisable, à notre portée, tour à tour invitation, défi, péril et interdit. Voir le monde comme un univers, c'est le subsumer par la pensée afin d'en dériver une connaissance qui nous facilite sa possession ou notre survie ; transformer un entassement obscur de choses en une série cohérente d'objets. Faire du monde une planète, étymologiquement un lieu d'errance, c'est lâcher prise, relâcher le rets dans lequel on pense avoir harponné l'imparable menace du monde et choisir d'en soigner les blessures, acceptant par là même sa vulnérabilité et la nôtre. Le globe pose un dit, l'univers cultive une diction, la planète anime un dire.

Gisèle Sapiro (sur l'opérateur axiologique)

Le concept d'*opérateurs axiologiques* désigne les catégories éthiques de l'entendement scolastique qui confèrent aux systèmes d'oppositions culturelles leur sens. Elles fonctionnent comme des synecdoques de séries d'oppositions dont les opérateurs axiologiques sont l'un des termes, positif ou négatif, à l'instar des notions de « civilisation », de « liberté », ou de « désintéressement ». Leur efficacité sociale tient dans leur capacité à réaliser l'unification symbolique de systèmes de classement ou de types de hiérarchies hétérogènes, dans l'ordre des valeurs et dans l'ordre institutionnel, suivant une logique floue. Objets de controverses savantes et de polémiques au sein du débat lettré, ces opérateurs sont moins repérables dans les œuvres littéraires où ils prennent des formes incarnées. Reconstruire les systèmes d'opposition qui structurent le récit, le poème ou la pièce de théâtre et qui renvoient à la vision du monde sous-jacente, permet néanmoins de les détecter. C'est ce que viennent illustrer, à propos de la notion de désintéressement, les trois exemples analysés : *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Les déracinés* de Maurice Barrès et *Les caves du Vatican* d'André Gide.

Dominique Rabaté (sur la plainte)

Cet article présente une « idée de recherche » portant sur la plainte telle que la littérature permet de la dire, de la recevoir. C'est moins l'indicible qui est l'objet de cette problématisation que l'inaudible. Je prends l'exemple d'*Hécube*, pour montrer comment la parole humaine s'articule à la supplique, et comment Euripide fait entendre l'inconsolable. Dessinant le champ d'une enquête pluridisciplinaire, je souligne la capacité qu'a la littérature à nous rendre attentifs aux souffrances individuelles, aux désarrois muets.

Françoise Lavocat (sur les populations fictionnelles)

Dans ce chapitre, l'auteure plaide pour une approche renouvelée du personnage, en proposant de l'aborder au pluriel, comme ensemble et même comme population, que ce soit dans une œuvre singulière, dans

une collection de textes, dans un genre ou une période donnée. Elle fait l'hypothèse selon laquelle cette appréhension des personnages modifie profondément la connaissance que nous avons des œuvres de fiction et même de l'histoire littéraire. La généalogie de ce genre d'approche réside dans les théories de la fiction, mais aussi dans des usages qui ont jusqu'ici peu attiré l'attention : les dictionnaires de personnages, qui existent depuis le XIX^e siècle, les listes qui prolifèrent actuellement sur internet, surtout à propos des genres de la fantasy. Elle analyse ces différentes pratiques et expose ensuite la méthode, mais aussi les bénéfices théoriques et les enjeux politiques d'une étude démographique des populations fictionnelles.

Hélène Machinal (sur le *posthumain*)

Le terme « posthumain » est apparu en critique littéraire depuis quelques décennies, mais il implique une réflexion bien plus vaste et ses origines nous ramènent aux débuts de la cybernétique, ce qui renvoie à un contexte culturel spécifique qui marque aussi possiblement un changement de paradigme. Pour appréhender les enjeux liés au posthumain, il nous faut également évoquer la philosophie, puisque de nombreux philosophes ont contribué à développer la réflexion autour du posthumanisme, en se fondant sur un dépassement de l'humanisme qui repose sur une approche anthropocentrée. Il se situe à l'opposé du transhumanisme dont l'idéologie est dénoncée dans les fictions ancrées dans le posthumanisme critique. Les figures du posthumain apparaissent dans de nombreux objets culturels récents et elles permettent d'interroger l'identité humaine dans le cadre de la troisième révolution industrielle, celle des biotechnologies, du numérique et de la culture de l'écran.

Alexandra Saemmer (sur le *prisme*)

Je donne dans cette note la primauté au « prisme » dans la démarche interprétative, considérant que celui-ci conditionne ce qui peut être perçu et interprété dans une œuvre. Pour en faire la démonstration, je me penche sur un corpus de littérature numérique : choix qui ne relève

pas du hasard dans la mesure où beaucoup d'œuvres numériques, qu'elles soient hypertextuelles, animées ou participatives, matérialisent *littéralement* l'action du prisme interprétatif de par leur structure modulable et instable — l'exemple le plus emblématique étant le genre émergent du « profil de fiction » sur les réseaux sociaux, qui ne peut être accédé qu'à travers le prisme d'un profil que le lecteur crée sur la plateforme. La démarche interprétative que je propose s'intéresse aux caractéristiques matérielles des œuvres en empruntant aux théories de l'intermédialité, mais les considère comme inaccessibles telles quelles, car toujours médiées par des filtres interprétatifs : les savoirs, dispositions sociales et psychologiques du sujet qui les perçoit et les interprète comme signifiantes. L'objectif est alors non plus seulement de produire une interprétation de l'œuvre, mais d'analyser les conditions de construction de cette interprétation qui la situent, inexorablement.

Philippe Forest (sur la *reprise*)

Que la littérature, liée à la vie dont elle vient et à laquelle elle revient, soit une épreuve du vertige à la faveur de laquelle se défont toutes les fausses certitudes qui gouvernent nos existences, qu'elle soit tournée vers une vérité qui ne lui appartient pas en propre et qu'elle ne postule d'ailleurs qu'à la façon d'un horizon dont elle sait mélancoliquement qu'il lui reste inaccessible, qu'elle constitue une parole qui ne se soustrait à l'éthique que pour donner à ce mot un sens second et par lequel elle se lie à la seule loi de l'amour, voilà ce que nous dit Søren Kierkegaard – ou du moins ce que j'ai cru comprendre à ce que j'ai lu de lui.

Ben Hutchinson (sur le *style tardif*)

L'intérêt contemporain pour les formes du tardif [*lateness*] reflète sans doute le vieillissement de la génération du baby-boom. Mais il traduit aussi la tendance sempiternelle à considérer le style tardif comme quelque chose d'analogue à une version artistique du sublime. Le discours habituel reste remarquablement constant : blessé mortellement mais inspiré esthétiquement, le styliste tardif s'enrage contre la lumière

qui se meurt avec tout le pathos plaintif d'un chant du cygne. Or, l'entreprise la plus importante du domaine des études tardives telles qu'elles ont émergé au cours des quinze dernières années est de briser ce mythe universalisant du style tardif — de montrer, en effet, qu'il n'y a pas *un* style tardif, mais *des* styles tardifs, innombrables : une pluralité de cadres créatifs et critiques. Entre le tardif, le style tardif, et la « *vieillesse du monde* », cet essai se propose d'esquisser cette pluralité.

Gwenaëlle Aubry (sur la *survie*)

Je cherche ici à comprendre/décrire ce qui, dans la forme même du roman, est instrument de survie — à la fois d'une vie en excès et d'une vie qui perdure par-delà ce qui la menace ou la rompt. Comment le roman intègre-t-il ces instants de faille ou de foudre que dit la poésie ? Comment le *prorsus*, l'en avant de la prose, transforme-t-il la sidération en mouvement, l'intensité statique en intensité dynamique ? Comment ressaisir, à même son corps propre, l'expérience de la désappropriation ? Comment revenir, et même si c'est long, et même si on ne sait pas d'où ?

Thomas Pavel (sur la *temporalité littéraire*)

Après avoir considéré les théories d'Edmund Husserl, Gérard Genette et Paul Ricoeur concernant les rapports entre temps et fiction littéraire, l'article examine les rapports entre l'intrigue d'une œuvre littéraire et la mise en valeur de sa temporalité grâce à la portée projective de la lecture, à la distance entre le souci d'agir des personnages et leurs actions, au zoom temporel manœuvré par l'auteur, à la multiplicité épisodique et à la cohésion temporelle de l'ensemble de l'œuvre.

Franz Schuerewegen (sur le *texte*)

On ne sait pas quel objet est un texte, et s'il s'agit d'un objet. La réflexion porte sur les rapports compliqués, souvent conflictuels, que les théoriciens imaginent, en critique littéraire, entre le « donné » et le « construit ». L'idée retenue est, en gros, qu'un texte est un « construit », mais que si on n'a pas accès aux indications de construction, au mode

d'emploi, en fait, on ne va pas bien loin. Non, nous ne parlons pas des meubles IKEA ou autres produits du même genre. Notre problème est de penser le texte comme œuvre, c'est pourquoi l'exemple de la musique vient illustrer le propos. Imaginons le texte littéraire comme une partition. Elle est mode d'emploi et, en même temps, œuvre, si la partition est de Jean-Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Thelonious Monk. Mais comment, alors, faire de la musique ? C'est le sujet dont nous traitons.

Hélène Merlin-Kajman (sur la *transitionnalité*)

Je voudrais proposer ici une définition de *la* littérature qui, d'un côté, fasse droit à des *facteurs de continuité* inaperçus de son histoire, et de l'autre, au contraire, à une *rupture historique récente* que les critiques actuels oublient. Roland Barthes écrivait : « Je pense qu'il faut lire dans le désir du texte futur ; lire le texte du passé dans une visée nihiliste ; en quelque sorte, dans ce qu'il n'est pas encore. »¹¹ Nous pourrions simplement corriger et dire : non pas « lire le texte du passé dans une visée nihiliste », mais « lire le texte du passé dans une visée transitionnelle », c'est-à-dire faire crédit à tout ce qui indique sa disponibilité temporelle (témoin de la trame et de la chaîne de l'histoire, la littérature documente le temps), son potentiel relationnel, son ouverture. Donner toute sa chance au *playing*, en somme : parce qu'il fait bouger le texte – et le lecteur. Et le « public », à terme.

Tiphaine Samoyault (sur la *vie*)

Tantôt on oppose à la littérature « la vraie vie », tantôt la vraie vie, « la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature ». Rien de moins théorique a priori que la « vie ». Mais un tournant sémantique s'est opéré où l'on est passé du terme de vie pensée comme vie *de* quelqu'un au concept de vie sans complément de nom. Sous l'influence de la philosophie et de l'éthique,

11. Roland Barthes, « Roland Barthes critique », p. 990.

la littérature est devenue un espace privilégié pour penser la vie, à la fois parce qu'elle se présente comme une réserve pour la sagesse pratique et parce qu'elle cherche à lui donner un sens ; en retour, la théorie littéraire peut en faire, outre un concept poétique (la vie comme genre littéraire), le concept de la puissance et de la mémoire des œuvres (vie, survie, organicité des œuvres dans le temps), et un concept visant à déterminer la portée éthique et la relation de la littérature aux espaces et à l'exercice du vivant.

On l'aura compris, à la lecture de ces *trailers* d'un genre particulier : cet ouvrage est bien autre chose, disais-je, qu'un dictionnaire, un glossaire ou même un lexique ordinaire. C'est une petite collection de fragments d'un discours théorique, non pétri de certitudes, mais de potentialités. Plus que des notions et leurs définitions, cette collection rassemble des valeurs de pensée, des paris maïeutiques et des incitations nouvelles à la lecture vive et évolutive de la littérature.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2008.
- Angenot, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1979.
- Barthes, Roland, « L'image », dans *Œuvres complètes, t. 5*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 512-522.
- Barthes, Roland, « Roland Barthes critique », dans *Œuvres complètes, t. 3*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 988-991.
- Benjamin, Walter, *Sens unique*, précédé d'*Une enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007.
- Debord, Guy, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*, Paris, Les Belles Lettres, [1959] 1993.
- Foucault, Michel, « Polémique, politique et problématisations », dans *Dits et écrits 2. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto), [1984] 2001, p. 1410-1417.
- Jefferson, Ann, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Kraus, Karl, *Aphorismes*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Éditions Mille et une nuits (La petite collection, n° 198), 1998.

autothéorie

Joëlle Papillon

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'autothéorie, Lauren Fournier¹ la présente comme une pratique féministe qui prend son essor depuis les années 1960, dans les arts visuels et la littérature. Bien que le mot « autothéorie » n'apparaisse qu'à l'aube du ^{xxi}e siècle et ne soit pas utilisé de façon courante avant les années 2010, il est possible d'identifier des pratiques autothéoriques bien avant cette période. Le terme est surtout employé pour désigner l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée, mais il s'applique également à des textes à vocation théorique dans lesquels l'auteur·rice théorise à partir d'expériences vécues. L'autothéorie est « une théorie qui émerge du soi » (Fournier, 2021 : 35 ; ma traduction) et qui est reconnue comme telle – c'est-à-dire qu'elle est explicitement située².

-
1. Je remercie Emily Current d'avoir porté à ma connaissance l'ouvrage de Fournier.
 2. Fournier remarque que les femmes et les personnes marginalisées qui intègrent le personnel dans leurs œuvres font souvent face à des accusations de narcissisme ; toutefois, la critique féministe souligne depuis longtemps que les discours présentés comme « neutres » ou « objectifs » sont généralement tout aussi subjectifs, sans que leur dimension personnelle soit reconnue (Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, p. 43-44).

Dans *Testo junkie* (2008), Paul B. Preciado se prend comme cobaye : il s'injecte des doses de testostérone et documente les manières dont cette substance transforme son corps et sa façon d'être au monde. Pour décrire le texte qui accompagne cette expérimentation, il utilise le mot « autothéorie » (Preciado, 2008 : 11). Puisque les corps queer, trans ou hors-normes ont fait (et font toujours) l'objet de représentations violentes et dégradantes dans une variété de discours (du monde médical à la pornographie) qui relèvent du *freak show* (Preciado, 2008 : 104), Preciado a recours à l'autothéorie pour s'affirmer en contrôle. À travers son autoadministration de la testostérone, il contrôle son corps et se présente comme un pirate du genre (Preciado, 2008 : 53) ; par l'écriture autothéorique, il contrôle la représentation de son corps et le discours scientifique qui cherche à le saisir. La théorie que Preciado développe dans *Testo junkie* ne précède pas sa transformation et elle ne lui succède pas non plus ; elle n'existe pas de façon séparée de l'expérience puisqu'expérience et théorie sont enchevêtrées. L'autothéorie est donc une production hybride, où l'on passe du récit personnel à la théorie sans marquer de distinction entre les deux, reconnaissant que l'expérience personnelle est porteuse de savoirs au même titre que d'autres sites de recherche (ouvrages philosophiques ou théoriques ; expérimentation médicale ; archives). Plutôt que de s'investir dans la dichotomie corps/esprit, les auteurs·rices pratiquant l'autothéorie explorent ce que leur expérience incarnée³ leur permet de savoir. L'autothéorie attire l'attention sur le capital culturel toujours associé à la théorie (Fournier, 2021 : 3) et sur le fait que ce capital demeure peu partagé. Pour cette raison, l'autothéorie est une pratique particulièrement prisée par les auteurs·rices appartenant à des communautés minorisées ; cette stratégie leur permet de rejeter la position aliénante d'« objet de recherche » pour autrui en se présentant comme expert-es des phénomènes auxquels iels sont

3. Je traduis l'expression *embodied experience* – utilisée communément dans les féminismes anglo-saxons – par « expérience incarnée ». L'expression souligne la façon dont notre corps s'inscrit dans diverses relations marquées par le pouvoir (le genre et la race, par exemple), ce qui nous expose à des expériences spécifiques.

confronté-e-s, comme c'est le cas pour Preciado. À ce titre, l'autothéorie est une stratégie de contestation et de résistance (Fournier, 2021 : 4).

Vivre et penser

Lauren Fournier considère que l'autothéorie a toujours occupé une place importante dans le féminisme occidental : « [L]'histoire du féminisme est, d'une certaine façon, une histoire de l'autothéorie : on cherche à faire le pont entre théorie et pratique et on met de l'avant des principes tels que "le personnel est politique"⁴ » (Fournier, 2021 : 8 ; ma traduction). Par ailleurs, les autrices féministes insistent depuis longtemps sur l'importance de prendre en compte d'où on parle, reconnaissant la valeur du savoir expérientiel. Les théories du point de vue (*standpoint theory*) soulignent que les prétentions à l'objectivité (le point de vue de nulle part) masquent le fait que tout le monde parle à partir d'une expérience spécifique qui influence ce qu'on peut savoir. En préface à son important essai *La pensée féministe noire* (1990), Patricia Hill Collins explique que sa formation universitaire l'a encouragée à voir ses responsabilités familiales et communautaires comme des obstacles au développement de sa pensée : pour « produire un travail intellectuel crédible » (Hill Collins, 1990 : 20), il faudrait mettre de côté son expérience personnelle et se concentrer sur « sa recherche ». Cependant, il lui est apparu artificiel et contre-productif d'essayer de mettre de côté son expérience personnelle de femme noire alors qu'elle cherchait précisément à capter l'expérience des femmes noires aux États-Unis. C'est en observant « les idées et les actions quotidiennes » des femmes noires autour d'elle et la façon dont ces idées et actions résonnent

4. Fournier écrit : « *[T]he history of feminism is, in a sense, a history of autotheory – one that actively seeks to bridge theory and practice and upholds tenets like "the personal is political".* » Dans ce passage, Fournier situe le début du féminisme occidental au moment de la publication de *Défense des droits de la femme* (1792) de Mary Wollstonecraft et note l'importance de « Ne suis-je pas une femme ? » (1851) de Sojourner Truth.

avec les enjeux théoriques qu'elle avait identifiés que Hill Collins a pu développer sa réflexion (Hill Collins, 1990 : 20). Écrire au « je » et au « nous », mélanger « objectivité » et « subjectivité » (Hill Collins, 1990 : 21), c'est reconnaître notre implication dans notre objet de réflexion. Hill Collins nomme l'endroit d'où elle parle « la posture conceptuelle du et/et⁵ » (Hill Collins, 1990 : 21) : plutôt que de soustraire une partie de soi (l'expérience vécue) en vue d'élaborer un discours théorique, la posture « et/et » affirme que la vie n'est pas extérieure à la pensée. Loin d'être accessoire, le vécu est arrimé à la pensée théorique.

Dans *La pensée féministe noire*, l'insertion du soi consiste surtout à marquer son lien avec la communauté qu'on étudie : les Africaines-Américaines ne sont pas un « elles » mais un « nous » pour Hill Collins. Des essais féministes plus récents accentuent encore la posture « et/et » et pratiquent plus clairement l'autothéorie en plaçant une expérience personnelle au cœur du développement de la théorie. C'est le cas, par exemple, de *Living a Feminist Life* (2017) de la philosophe Sara Ahmed, qui réfléchit au racisme, au sexisme et à la lesbophobie à partir de l'expérience située de l'autrice, une femme queer racisée. En « vivant une vie féministe » à partir de cette position spécifique, elle a acquis certains savoirs qui s'ajoutent aux savoirs acquis par des moyens davantage reconnus par l'institution (ouvrages philosophiques et théoriques, analyse de productions culturelles), savoirs entre lesquels Ahmed ne fait pas de distinction. Elle écrit en introduction : « On pourrait croire que la théorie féministe est ce que les féministes universitaires produisent. Je veux proposer que la théorie féministe est quelque chose

-
5. La posture du « et/et » est également centrale à la conceptualisation de l'intersectionnalité. Kimberlé W. Crenshaw établit la posture du « et/et » en contraste à celle du « ou bien/ou bien ». Elle explique qu'on considère généralement les facteurs de marginalisation un à la fois (le genre, la race), ce qui fait que les personnes qui se situent aux intersections de ces facteurs ne sont pas adéquatement prises en compte. Si on parle *ou* des femmes *ou* des Noirs, on ne comprendra pas l'expérience spécifique des femmes noires (qui sont *et* femmes *et* Noires) (Kimberlé W. Crenshaw, « Cartographies des marges... », p. 53-54).

que nous faisons à la maison⁶» (Ahmed, 2017 : 7 ; ma traduction). Ahmed explique que son expérience quotidienne du féminisme dans sa vie personnelle et professionnelle lui a appris «des leçons de vie» qui sont «aussi des leçons philosophiques⁷» (Ahmed, 2017 : 7 ; ma traduction). Son essai tisse alors les savoirs acquis dans ses interactions avec ses proches à la maison et avec ses collègues à l'université, avec les savoirs acquis dans des sources traditionnellement reconnues comme de la recherche – notamment des ouvrages théoriques.

En contexte français, l'essai *King Kong théorie* (2006) de Virginie Despentes constitue un bel exemple d'autothéorie. L'autrice réfléchit à plusieurs questions interreliées en s'appuyant sur son expérience personnelle : elle expose les attentes de genre à partir du traitement médiatique qu'elle a subi à la publication de son roman *Baise-moi* (1994) ; elle propose une analyse nuancée du travail du sexe à partir de sa propre expérience ainsi que du travail de féministes pro-sexe issues du milieu ; elle réfléchit au viol en partageant son histoire et ce qui lui a permis de s'en remettre. Lorsqu'elle dénonce la façon sexiste dont on la traite dans les « papier[s] de mec » (Despentes, 2006 : 116), elle utilise la métaphore du sous-titrage ; parlant des femmes, elle écrit : « [O]n est sous-titrées, tout le temps, parce qu'on ne sait pas ce qu'on a à dire. On ne le sait pas aussi bien que les mâles dominants, qui sont habitués depuis des siècles à écrire des livres sur la question de notre féminité » (Despentes, 2006 : 119). L'autothéorie permet de mettre fin au sous-titrage : elle signifie reprendre les rênes du discours critique sur soi et sur les diverses communautés auxquelles on appartient.

Loin d'être propre à l'essai, l'autothéorie est souvent mobilisée dans les genres de l'intime. Dans son autofiction *Trente* (2018), par exemple, Marie Darsigny explore la tristesse à partir de son expérience de la

6. Le texte original se lit comme suit : « *We might at first assume that feminist theory is what feminists working within the academy generate. I want to suggest that feminist theory is something we do at home.* »

7. Le passage se lit comme suit : « *The experiences of being a feminist, say at the family table, or at a meeting table, gave me life lessons, which were also philosophical lessons.* »

dépression et de la dépendance, mais aussi de l'expérience d'autrices qu'elle admire ainsi que d'ouvrages théoriques qu'elle cite. Le tout forme un ensemble composite, à la fois très personnel et tourné vers les autres, qui sont aussi invité·e·s à comprendre leurs expériences à travers la discussion proposée par Darsigny. La vie de la narratrice est un matériau pour comprendre quelque chose auquel elle participe mais qui la dépasse – c'est-à-dire quelque chose qui lui est propre mais qu'elle partage également avec d'autres (la communauté des filles déprimées, dont elle évoque diverses figures dans son récit). Pour inscrire la dépression comme une résistance au lieu d'un signe de faiblesse (Darsigny, 2018 : 92), elle place des anecdotes tirées de sa vie côte à côte avec des citations d'ouvrages théoriques (notamment *The Promise of Happiness* [2010] de Sara Ahmed), des épisodes vécus par d'autres autrices qui souffrent de dépression (les références à *Prozac Nation* [1994] d'Elizabeth Wurtzel sont nombreuses), et des renvois à des artistes qui explorent les affects en lien au genre (par exemple Audrey Wollen et sa « Sad Girl Theory »). En passant de sa vie à celle des autres, de l'expérience incarnée de la dépression à la réflexion sur la dépression, la narratrice de Darsigny crée une communauté de filles et de femmes partageant de mêmes affects⁸, réfute les distinctions corps/esprit et littérature/théorie, et place les femmes déprimées comme les expertes de leur condition (et non les médecins, par exemple).

Nous retrouvons une dynamique similaire dans *The Cancer Journals* (1980) d'Audre Lorde, qui possède une forte dimension autothéorique. Lorde se montre très critique de l'institution médicale qui, selon elle, néglige la santé des femmes en faisant trop peu pour prévenir le cancer du sein, puis pousse les femmes à porter des prothèses mammaires, faisant de ce cancer « un problème cosmétique » (Lorde, 1980 : 48 ; ma traduction). Quand elle refuse de porter une prothèse, Lorde révèle la façon dont le discours médical participe au maintien d'une image

8. Elle écrit qu'en se plongeant dans l'œuvre de celles qui forment « une sororité de condamnées », elle s'ancre « dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres » (Marie Darsigny, *Trente*, p. 16).

stéréotypée des femmes qui nuit à leur agentivité. Elle a recours à l'autothéorie pour contester le pouvoir de cette institution sur elle et pour définir son propre chemin de guérison, affirmant que c'est l'amour des femmes qui l'a guérie (Lorde, 1980 : 32) : celui de sa conjointe et de ses amies lesbiennes, celui aussi d'autres survivantes du cancer du sein qui ont partagé leur expérience avec elle. *The Cancer Journals* devient à son tour un lieu de résistance pour les lectrices, qui peuvent y retrouver à la fois un partage d'expérience de quelqu'un ayant traversé ce phénomène difficile et celui d'idées théoriques portant sur l'agentivité des femmes en lien à leur santé et à leur corps.

Si la visée de l'autothéorie n'est pas toujours féministe, elle demeure fortement politique. Dans *Désormais, ma demeure* (2020), Nicholas Dawson revient sur son expérience de la dépression afin de comprendre et de déstigmatiser la maladie mentale. Avec son récit en fragments, il cherche à saisir la peur et la honte (Dawson, 2020 : 163) qui l'habitaient à l'époque de sa dépression, et critique « un système [médical] qui n'a cessé de [l']exclure comme sujet » (Dawson, 2020 : 165). Le recours à l'écriture autothéorique permet à Dawson de placer la personne qui souffre au centre de l'expérience et de s'entourer de « pairs » choisis, notamment d'auteurs·rices qui ont traversé une dépression. Contrairement aux visites chez le médecin, le psychologue ou le psychiatre qui sont source de frustration, de colère ou d'impuissance, la lecture d'autres textes autothéoriques abordant la dépression aide le narrateur à comprendre ce qui lui arrive. Pour parvenir à comprendre sa situation et la façon dont son corps et son esprit réagissent, il a besoin des autres :

Pour ce faire [se comprendre], je sentais que je devais d'abord comprendre les autres : savoir désespérément pourquoi Siri Hustvedt se mettait soudainement à trembler lorsqu'elle prononçait des discours, pourquoi le succès de William Styron ne suffisait pas à atténuer son envie de mourir, pourquoi le fait de survivre à un cancer du sein avait plongé Eve Kosofsky Sedgwick dans une dépression profonde. J'avais besoin que d'autres me racontent avec sensibilité, mais aussi avec froideur, leur histoire et tentent de l'expliquer en convoquant la science, la philosophie, l'histoire, la sociologie et la littérature, toutes

les disciplines qui pourraient de loin ou de près nous aider à rendre cette maladie moins énigmatique, peut-être moins douloureuse, surtout plus politique. *Nous aider* : soudain, je comprenais que c'était pour ce type de phrase que je lisais tant. Pour qu'un *nous* se forme (Dawson, 2020 : 73 ; italiques dans l'original).

En pratiquant l'autothéorie, les auteurs·rices s'inscrivent dans une communauté tout en transformant leur expérience vécue en matériau politique à partir duquel réfléchir.

L'autothéorie en contexte autochtone

Si l'autothéorie n'est pas, à ma connaissance, utilisée sous ce nom en études autochtones, les idées qui y sont associées se retrouvent au cœur des approches théoriques et méthodologiques privilégiées dans cette discipline. Je propose ce rapprochement en raison de trois principes interreliés : l'affirmation d'une souveraineté théorique ; le rejet d'une distinction tranchée entre théorie et littérature ; et la reconnaissance que les histoires personnelles sont porteuses de savoir.

Dans « Décoloniser les postcoloniaux » (2010), Emma LaRocque déplore que, trop souvent, les chercheur·e·s allochtones utilisent les histoires autochtones comme matériau pour développer leurs propres théories (LaRocque, 2010 : 199), reconduisant ainsi une dynamique de « pillage » colonial. La chercheure métis-nêhiyaw remarque que, si la valeur des cultures autochtones se voit de plus en plus reconnue, la reconnaissance de la production théorique des Premières Nations tarde à advenir. LaRocque rappelle avec ironie que « le fait est que nous théorisons » (LaRocque, 2010 : 199), même si les chercheur·e·s occidentaux·les peinent souvent à reconnaître la théorie autochtone en tant que théorie. Pour LaRocque, les écrivain·e·s autochtones sont les expert·e·s de la littérature qu'ils et elles produisent ; pour cette raison, elle recommande d'utiliser leurs œuvres afin d'analyser la littérature autochtone (LaRocque, 2010 : 195). Ce faisant, LaRocque

avance deux idées interdépendantes : (1) la littérature des Premières Nations s'autosuffit : nul besoin d'importer des théories ou un appareil critique étrangers ; (2) les théories occidentales ne sont pas neutres, puisqu'elles sont fortement influencées par leurs conditions d'élaboration (LaRocque, 2010 : 196-197). Utiliser la littérature comme de la théorie ou refuser de distinguer entre « littérature » et « théorie » indique aussi que la distinction entre littérature et théorie n'est pas nécessairement pertinente en contexte autochtone.

L'écrivaine stó:lō Lee Maracle développe des idées similaires dans « Oratoire : accéder à la théorie » (1990). Elle rejette les scissions entre corps et esprit ainsi qu'entre expérience et pensée qui transparaissent dans une large part du discours théorique occidental⁹. Selon Maracle, la théorie autochtone s'inscrit au cœur même des récits, ce qui « humanis[e] la théorie » (Maracle, 1990 : 41) et la rend plus accessible. Maracle présente la manière occidentale de formuler la théorie comme élitiste¹⁰ : discourir avec un vocabulaire hermétique, c'est parler une langue qu'on est seul·e à maîtriser, et donc s'assurer de « garder toute autorité sur la pensée » (Maracle, 1990 : 42). Cela est d'autant plus grave que nous fossilisons une idée très spécifique de ce qui constitue de la théorie : « En exigeant que toutes les pensées (la théorie) soient présentées de la sorte afin qu'elles soient considérées comme de la théorie (de la pensée) » (Maracle, 1990 : 42), les Occidentaux et Occidentales peuvent continuer de s'imaginer comme les seul·e·s créateurs·rices de théorie. Maracle dénonce cette posture hiérarchique de théoricien·ne, tout en

-
9. Maracle écrit avec humour : « Il circule, chez les intellectuels européens, une idée étrange selon laquelle la théorie se distingue du récit » (Lee Maracle, « Oratoire : accéder à la théorie », p. 40), reléguant les Européen·ne·s à la place de l'« Autre » aux coutumes incompréhensibles.
 10. Maracle dénonce les rapports hiérarchiques maintenus notamment à l'université : « Les théoriciens gardent le pouvoir tant et aussi longtemps qu'ils utilisent une langue que personne ne comprend. Si l'on veut obtenir le droit d'élaborer des théories, il faut fréquenter leurs institutions pendant plusieurs années, apprendre cette autre langue et désapprendre notre sentiment pour la condition humaine. Étrange » (Lee Maracle, « Oratoire : accéder à la théorie », p. 43).

revendiquant que sa propre écriture est théorique¹¹, même si celle-ci incorpore des histoires personnelles ou de la poésie. Pour elle, « un *récit*¹² s'avère le moyen le plus sensé et le plus convaincant de présenter les pensées » (Maracle, 1990 : 40 ; italiques dans l'original).

Dans sa réflexion sur les méthodologies appropriées aux recherches en contexte autochtone, la chercheuse nêhiyaw-saulteaux Margaret Kovach souligne l'importance du récit en notant qu'on pourrait le considérer comme de la recherche, dans la mesure où il s'appuie sur « des observations, une expérience, des interactions et des intuitions qui permettent d'élaborer une théorie à propos d'un phénomène¹³ » (Kovach, 2009 : 102 ; ma traduction). L'auteur cherokee Thomas King fait, lui aussi, grand cas des histoires : « La vérité, c'est que les histoires, c'est tout ce que nous sommes » (King, 2003 : 18). Dans *Histoire(s) et vérité(s)* (2003), il entremêle des histoires personnelles, des histoires de la création du monde, des réflexions sur la représentation des Premières Nations dans les productions culturelles occidentales, des réflexions sur la littérature autochtone, et bien d'autres choses encore sans faire de distinction entre ces types d'histoires ou ces façons de réfléchir à l'individu et à sa place dans le monde. Pour expliquer la notion d'« Indien imaginaire¹⁴ » et montrer son impact nocif sur les Premières Nations, King a recours à l'autothéorie. Il relate diverses anecdotes où des personnes blanches lui ont fait remarquer qu'il ne correspondait

11. Maracle est excédée par la réception faite à son essai hybride *I Am Woman* (1988) : « En dépit de tous les critiques du monde universitaire qui prétendent le contraire, mon livre *I Am Woman* est un texte théorique » (Lee Maracle, « Oratoire : accéder à la théorie », p. 43).

12. Le mot *story*, omniprésent en études autochtones, est ambigu : on peut le traduire par « récit » ou par « histoire ». Il renvoie en premier lieu aux histoires racontées oralement, mais est aussi utilisé pour désigner des textes publiés, peu importe leur genre littéraire.

13. Le passage se lit comme suit dans l'original : « *If research is about learning, so as to enhance the well-being of the earth's inhabitants, then story is research. It provides insight from observations, experience, interactions, and intuitions that assist in developing a theory about a phenomenon.* »

14. L'« Indien imaginaire » renvoie aux personnages autochtones dans les productions culturelles et autres discours occidentaux (par exemple dans les films westerns et les dessins animés, mais aussi dans les publicités ou les logos d'équipes sportives).

pas à leur préconception : « Tu n'es pas l'Indien que j'imaginai¹⁵ » (King, 2003 : 67). À partir d'histoires personnelles, de citations d'autres auteurs·rices autochtones et d'analyse d'un projet photographique des années 1970 représentant des individus des Premières Nations, King développe une théorie sur la racisation des Autochtones et sur la façon dont ce processus est utilisé pour les juger à l'aune des représentations fictives qui circulent à leur sujet (l'Indien imaginaire). L'expérience personnelle du racisme est à la fois ce qui déclenche la réflexion théorique de King et ce qui l'illustre. De plus, en tant que personne qui fait l'objet de racisme, l'auteur devient – à son corps défendant – le détenteur d'un savoir spécifique sur l'expérience du racisme, un savoir incarné dans un corps et une histoire qui lui sont propres.

La notion d'« Indien imaginaire » développée par King illustre le lourd poids qui pèse sur les individus et communautés minorisés en raison des préconceptions que le groupe dominant se fait à leur sujet. En contexte autochtone, les théories occidentales qui portent sur les Premières Nations ou que l'on cherche à appliquer à leurs enjeux font souvent l'objet de méfiance. La question de la souveraineté théorique est primordiale dans ce champ, au même titre que les revendications de souveraineté de divers ordres (territoriale, politique, culturelle, sexuelle, etc.). Les chercheur·e·s autochtones sont sensibles aux questions d'accès au discours scientifique sur les questions qui concernent les Premières Nations. Dans *Pour une autohistoire amérindienne* (1989), l'historien wendat Georges Sioui déplore la façon dont l'histoire du Canada a été écrite en privilégiant un seul point de vue, celui des colonisateurs·rices. Ce récit partiel et partial constitue non seulement un appauvrissement des connaissances générales mais une violence à l'encontre des Premiers Peuples, dont l'histoire et les valeurs se voient déformées par le regard colonial. Dans un tel contexte, l'autohistoire constitue « une approche éthique » (Sioui, 1989 : 30) pour

15. King utilise à nouveau cette phrase pour titrer son court métrage portant sur l'ombre de l'« Indien imaginaire » qui plane sur le quotidien des personnes autochtones : *I'm Not the Indian You Had in Mind* (2007).

contrebalancer l'historiographie dominante, parce qu'elle reconnaît les savoirs historiques des Autochtones comme aussi valides que ceux des personnes occidentales. Sioui insiste sur «la nécessité de la présence et de l'engagement des gens dont les traditions sont étudiées dans l'interprétation de leur histoire» (Sioui, 1989: 52), afin que ceux-ci passent d'objets étudiés à créateurs-rices de savoir. Sioui double sa critique de l'historiographie dominante d'une valorisation des cultures autochtones, qui a pour but de redresser les torts causés par le dénigrement des Premières Nations, omniprésent dans cette historiographie. Bien que Sioui fasse occasionnellement référence à des événements qui le concernent personnellement, l'autohistoire prend pour objet l'histoire de la communauté à laquelle l'individu appartient (les Wendats dans le cas de Sioui), et non l'histoire d'un individu en particulier.

L'essai coup de poing de l'écrivaine et femme politique innue An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse* (1976), illustre l'impact que peut avoir l'autohistoire telle qu'elle est envisagée par Sioui. Déplorant que les médias présentent une image fortement stéréotypée et toxique des Premières Nations, Kapesh prend la plume pour dénoncer la violence de la colonisation et rétablir la vérité. Pour elle, la parole des colonisateurs-rices – qu'elle désigne généralement par l'expression «le Blanc» – n'est pas digne de confiance: le Blanc dit des mensonges pour tromper les Innus ou ment par omission¹⁶. Les enjeux de l'autohistoire apparaissent clairement lorsque Kapesh conteste le récit historique colonial qui attribue à deux religieux blancs, le père Babel et le père Arnaud, la découverte du minerai de fer en territoire innu. Elle rétablit les faits en expliquant qu'un Innu du nom de Tshishennish-Pien est le véritable découvreur du minerai et précise: «Vous ne trouverez cette histoire nulle part dans un livre car avant que le Blanc nous enseigne sa culture, nous les Indiens, n'avions

16. Dans le chapitre d'ouverture, par exemple, Kapesh souligne à grands traits l'absence de consultation et la tromperie du Blanc en répétant des phrases telles que: «Le Blanc ne nous a jamais dit: Vous, les Indiens, êtes-vous d'accord que j'aille vous rejoindre dans votre territoire? Êtes-vous d'accord que j'exploite votre territoire? Êtes-vous d'accord que je détruise votre territoire?» (An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu*, p. 17)

jamais vécu de telle manière que nous écrivions pour raconter les choses du passé» (Kapesh, 1976 : 35). De façon habile, elle expose que ce que le Blanc considère comme des sources fiables (ce qui est écrit) est déjà un matériau biaisé, puisque les Innus ne consignent pas l'histoire par écrit. En racontant l'histoire de Tshishennish-Pien, Kapesh montre comment l'histoire est transmise de façon orale et validée au sein de la communauté, par des pratiques qui relèvent de la citation¹⁷. Par ailleurs, en soulignant tout ce qui cloche avec la représentation occidentale de la découverte du minerai¹⁸, Kapesh montre qu'on ne peut faire confiance aux récits du Blanc en ce qui touche les Innus. Lorsqu'elle écrit « Il n'y a que moi qui connais ma vie, il n'y a pas un Blanc qui connaisse mieux que moi ma vie d'Indienne » (Kapesh, 1976 : 181), Kapesh conteste l'autorité du Blanc lorsqu'il prétend parler d'elle ou de son peuple. Ce faisant, elle revendique l'autohistoire au même titre que d'autres formes de souveraineté (territoriale, culturelle, linguistique, corporelle) dont elle parle dans *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*.

En outre, bien que Kapesh n'utilise pas ce terme, sa pratique de la littérature participe de l'« élan autothéorique » identifié par Lauren Fournier (2021 : 66 ; ma traduction) puisque sa dénonciation du colonialisme s'appuie sur son expérience personnelle de la violence

17. Quand Kapesh n'est pas elle-même témoin de ce qu'elle raconte, elle indique de qui elle tient ce récit et remonte ainsi jusqu'aux témoins directs des événements racontés. L'histoire se trouve validée par son ancienneté et sa répétition, ce qui contraste avec la version occidentale que Kapesh n'a jamais entendue dans la communauté (An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu*, p. 37), et qui est par conséquent jugée fausse.

18. La découverte attribuée aux pères Babel et Arnaud est immortalisée dans un tableau les représentant accompagnés d'une famille autochtone « habillée à la mode des Indiens qu'on voit au cinéma » (An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu*, p. 45) et non dans le style innu ; on organise ce qui est présenté comme une fête traditionnelle mais on n'y sert pas la nourriture appropriée pour ce genre d'événement (An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu*, p. 39), etc.

de celui-ci¹⁹. Pour dénoncer l'interférence coloniale dans les pratiques traditionnelles de chasse et de pêche, Kapesh raconte l'histoire de son père qui s'est fait confisquer les poissons qu'il avait pêchés ; pour dénoncer la brutalité policière, elle raconte l'histoire de son fils qui s'est fait battre par un policier devant ses yeux ; pour dénoncer la violence des écoles qui déculturent les enfants innus, elle parle de ses relations appauvries avec ses propres enfants qui ne comprennent plus l'innu-aimun. L'histoire personnelle ne sert pas seulement à illustrer la réflexion décoloniale développée par Kapesh ; la relation entre pensée et expérience est symbiotique, aucune n'ayant préséance sur l'autre.

En contexte autochtone, la vérité est fréquemment marquée comme située, c'est-à-dire relative à l'expérience. Margaret Kovach relate par exemple que les Aîné·e·s nêhiyawak préfacent souvent une assertion par les mots « je crois que cela est vrai ». Pour Kovach, cet acte de parole établit « une validité relationnelle », présente le savoir comme « une réflexion personnelle à partir de l'expérience vécue » et reconnaît l'existence « d'autres vérités » (Kovach, 2009 : 111 ; ma traduction). En prologue à son essai, Kovach affirme : « On sait ce que l'on sait à partir d'où on est situé·e²⁰ » (Kovach, 2009 : 7), une idée qu'on retrouve aussi en études féministes, comme nous l'avons vu plus haut. La notion de vérité située me paraît intégrale à la pratique de l'autothéorie : l'auteur·rice forme sa théorie en puisant dans son expérience personnelle qui est reconnue comme « la vérité », à tout le moins pour la personne qui a vécu les phénomènes dont il est question. De la sorte, l'autothéorie

19. D'autres auteurs·rices autochtones font de l'autohistoire sans pour autant faire d'autothéorie. Par exemple, Zebedee Nungak explique la résistance inuite à divers projets de dépossession coloniale dans *Contre le colonialisme dopé aux stéroïdes*. Étant lui-même impliqué en tant que négociateur dans la Convention de la Baie-James, il est aux premières loges pour expliquer les enjeux du traité et les relations entre Québécois·es et Inuit à l'époque des négociations. Bien qu'il adopte un point de vue situé d'Inuk, qu'il témoigne au *je* et au *nous* des événements dont il parle, et qu'il insère des photographies le représentant à l'époque des faits relatés, le livre de Nungak ne relève pas de l'autothéorie parce que son expérience personnelle n'est pas présentée comme un matériau à partir duquel réfléchir au colonialisme.

20. Ma traduction de « *We know what we know from where we stand* ».

élabore un discours théorique fragmentaire, qui ne prétend pas à une vérité universelle mais plutôt à une vérité située.

L'essai de Kovach possède aussi une dimension autothéorique. Elle cite son journal de recherche, réfléchit à la façon dont son histoire familiale et son identité ont un impact sur ses questions de recherche et sur la méthodologie qu'elle adopte, mais elle note aussi que sa pratique de recherche a un impact sur son identité : le mouvement entre la vie et la recherche est circulaire puisque l'une nourrit l'autre, et vice versa. En tant que femme autochtone qui a été élevée dans une famille blanche, Kovach est poussée par ses recherches sur les méthodologies autochtones à « revisiter [son] identité, à récupérer [son] histoire dans les archives de [son] être²¹ » (Kovach, 2009 : 6 ; ma traduction). Le corps et la mémoire qu'il porte constituent une « archive », c'est-à-dire un matériau à partir duquel l'auteur·rice peut travailler, penser, théoriser.

Conclusion

Les études autochtones comme les études féministes reconnaissent le récit personnel comme source de savoir contextuel (*contextualized knowledge*) (Kovach, 2009 : 96). Admettre que les histoires sont porteuses de savoir paraît particulièrement important en ce qui concerne les personnes dont les savoirs endogènes ont été (et sont toujours) minorisés : les Autochtones, les Noir·e·s, les personnes racisées, queer ou trans, celles en situation de handicap, de dépendance ou de précarité économique, les femmes et plusieurs autres groupes encore ont fait (et font encore) l'objet de représentations exogènes violentes, souvent dégradantes et aliénantes. Se mettre à l'écoute non seulement de leurs histoires mais aussi de leurs propres moyens de théoriser leurs expériences relève de la justice épistémique.

21. Le passage se lit comme suit dans l'original : « [...] *seeking insight into Indigenous forms of inquiry would cause me to revisit my identity, to retrieve my story from the archive of my being.* »

Bibliographie

- Ahmed, Sara, *Living a Feminist Life*, Durham et Londres, Duke University Press, 2017.
- Crenshaw, Kimberlé W., « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violence contre les femmes de couleur », trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du genre*, n° 39, [1994] 2005, p. 51-82.
- Darsigny, Marie, *Trente*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018.
- Dawson, Nicholas, *Désormais, ma demeure*, Montréal, Triptyque (Queer), 2020.
- Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.
- Fournier, Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2021.
- Hill Collins, Patricia, *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*, trad. de l'anglais par Diane Lamoureux, Montréal, Éditions du remue-ménage, [1990] 2016.
- Kapesh, An Antane, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*, trad. de l'innu-aimun par José Mailhot, Montréal, Mémoire d'encrier, [1976] 2019.
- King, Thomas, *Histoire(s) et vérité(s) : récits autochtones*, trad. de l'anglais par Rachel Martinez, Montréal, Bibliothèque québécoise, [2003] 2019.
- Kovach, Margaret, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- LaRocque, Emma, « Décoloniser les postcoloniaux », dans Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires : réflexions sur la littérature autochtone*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Pelletier, Montréal, Mémoire d'encrier, [2010] 2018, p. 193-206.
- Lorde, Audre, *The Cancer Journals*, New York, Penguin Books, [1980] 2020.
- Maracle, Lee, « Oratoire : accéder à la théorie », dans Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires : réflexions sur la littérature autochtone*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Pelletier, Montréal, Mémoire d'encrier, [1990] 2018, p. 39-44.

- Nungak, Zebedee, *Contre le colonialisme dopé aux stéroïdes : le combat des Inuit du Québec pour leurs terres ancestrales*, trad. de l'anglais par Juliana Léveillé-Trudel, Montréal, Boréal, [2017] 2019.
- Preciado, Paul B., *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, trad. de l'espagnol par Paul B. Preciado, Paris, Grasset & Fasquelle, 2008.
- Sioui, Georges E., *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

diffraction

Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs

René Audet

La diffraction est un terme décrivant un processus d'écriture qui s'observe principalement (mais pas exclusivement) dans les œuvres narratives contemporaines. Dans les textes narratifs sont mobilisées diverses stratégies scripturales visant à contrer l'unité et la continuité tant du texte, du récit que du sens. Ces opérations de diffraction ont pour conséquence, sur le plan sémantique, de favoriser une représentation du monde qui refuse un discours unique et simplificateur à son égard, et sur le plan générique, de se placer en porte-à-faux par rapport aux catégorisations de genre. Les œuvres marquées par la diffraction rejettent ainsi une conformité avec les modèles romanesques canoniques au profit de formes d'expérimentation narrative s'inspirant d'une vision kaléidoscopique du monde (à l'instar des films chorals, des pratiques du remix, du (micro-) blogging et de l'anthologisation communes en culture numérique). Geste plutôt que forme, la diffraction est une notion qui permet de se saisir de diverses modalités d'écriture des œuvres actuelles et d'expliquer leur performativité propre.

Du corpus à la théorie

La mise en place de cette notion résulte d'une triple insatisfaction que le chercheur spécialisé en littérature contemporaine peut éprouver lorsqu'il emprunte une approche poétique de la production actuelle. Frappé par la difficulté d'approcher les œuvres par leurs traits génériques et contraint de se limiter à la seule interprétation du monde représenté (au détriment d'une forme qui échappe à ses outils critiques), le chercheur ne manque pas pour autant de repérer ici et là des modes d'expression apparentés, formellement similaires, en culture contemporaine. Comment résoudre ces apories critiques et donner quelque fondement analytique à une telle observation ? Une avancée théorique en matière de littérature contemporaine peut difficilement écarter la voie inductive – la réflexion s'appuie ainsi lourdement sur une saisie ouverte du corpus.

Le genre romanesque n'a que rarement laissé au lecteur un territoire homogène et parfaitement balisé. Pratique omnivore, il s'alimente des autres types génériques et discursifs, s'anamorphosant au gré de ses frontières immédiates qu'il négocie constamment. La psychologie, le documentaire, le récit de soi, le dialogue théâtral, la poésie ont été transposés dans la prose romanesque, digérés par cette machine à raconter la vie et le quotidien, mais se révélant autant de sources de renouvellement pour le roman qui fait œuvre de mimesis formelle. Néanmoins, l'idée du roman est assez forte pour s'imposer auprès d'un public lecteur – la temporalité comme trame d'une événementialité, toute chamboulée soit-elle, demeurant le substrat du genre (plutôt que la notion d'intrigue) et le repère d'une narrativité romanesque, en ce qu'elle éclaire le destin (supérieur/pathémique/infraordinaire) du sujet. Les errances modernes du roman ont certes interrogé cet horizon d'attente, chez les Nouveaux romanciers et dans le sillage de *Tel Quel* évidemment, mais la relative marginalité de ces pratiques ne semble guère avoir bousculé (ou bousculé profondément) l'idée générale du genre.

Tous les « retours » identifiés avec la littérature romanesque en français des années 1980 (sujet, récit, histoire, etc.) constituent déjà une forme de consensus critique. Bien qu'ils tentent de faire apparaître des transformations scripturales, ces discours se réfugient communément dans la portée thématique de ces traits littéraires : la centralité du sujet comme modalité d'expression de soi ; le souffle narratif comme façon de contrer la fadeur du quotidien ; la plongée historique comme territoire d'une mémoire défaillante ou d'une catharsis collective. Si certaines écritures (blanches, minimalistes) se détachent du lot, l'attention portée à la poétique des œuvres demeure somme toute limitée. L'examen de la réception immédiate des parutions des dernières années est pourtant révélateur : ce qui appelait spontanément la dénomination « roman » engendre aujourd'hui une certaine perplexité. Partant d'une traversée qui est loin d'être un inventaire raisonné, on remarque une pléthore de qualificatifs rattachés à l'idée d'une pluralité (hybride, hétérogène, multiple, divers) et à celle de l'unité perdue (fragmenté, morcelé, éclaté, épars). De telles étiquettes signalent une volonté d'esquisser la dynamique propre aux œuvres ; elles se rangent du côté du simple constat ou glissent tranquillement vers des esthétiques qui les justifieraient – baroque, postmoderne ou, plus rarement, avant-garde et... contemporain. Les étiquettes accusent une singularité formelle, mais se limitent souvent à un tel énoncé : ceci n'appartient pas à une idée partagée du roman, ceci explore de nouveaux modes d'écriture.

Les manifestations sont elles-mêmes multiples. La littérature française contemporaine regorge de ces œuvres qui s'éloignent d'une cohésion narrative et textuelle typique du genre romanesque. Plusieurs des ouvrages de Pierre Michon, depuis le très connu *Vies minuscules* jusqu'aux plus restreints *Trois auteurs* et *Corps du roi*, jouent de la mise en recueil, étroite, de textes narratifs ; Olivier Rolin mobilise le principe de l'accumulation dans des « romans » comme *L'invention du jour* autant que dans *Suite à l'Hôtel Crystal* ; les histoires éparses du *Jour du chien* de Caroline Lamarche convergent étonnamment en fin de parcours ; les pièces incluses dans *Archéologie du zéro* d'Alain Nadaud reconstituent un pan obscur de l'Histoire, alors que les strates narratives

confuses, entre récit, scénario et fictionnalisations, font de *Vies et mort d'un terroriste américain* de Camille de Toledo une mosaïque composée de sujets fuyants. En regard, la littérature romanesque québécoise se joue de façon similaire de la trame classique du roman, empruntant à la faste pratique du recueil de nouvelles pour proposer des quasi-romans et autres romans éclatés : l'univers post-apocalyptique des *Récits de Médilhault* d'Anne Legault, tissu de récits se répondant les uns les autres, précède les *Anges mineurs* d'Antoine Volodine ; la fiction encyclopédique *Wigrum*, de Daniel Canty, multiplie les niveaux de fiction et raconte par le truchement de descriptions d'objets farfelues ; les trois versions de l'histoire de *Hunter s'est laissé couler*, de Judy Quinn, répondent aux histoires entrecroisées (et agrémentées d'artefacts historiques) du roman *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier.

En dépit de cette étrangeté formelle, un rapide regard métacritique met au jour un fait étonnant : cette complexité formelle ne constitue qu'exceptionnellement un frein à la lisibilité des œuvres. Au contraire, ces fantaisies narratives et textuelles sont souvent agrémentées d'un discours centré sur le geste herméneutique : qu'est-ce que l'histoire, augmentée de ces considérations formelles inusitées, peut nous dire du monde actuel ? Les hypothèses varient, certes, mais plusieurs mobilisent la pluralité formelle au service d'une représentation de la complexité du monde, de la multiplicité des perspectives, de la diversité des voix. On voit rapidement s'installer une attitude critique centrée sur l'interprétation seule, le « mécanisme littéraire » n'étant pas autrement relevé que par ce qualificatif permettant d'évoquer une unité manquante, un lissé de l'écriture attendu mais introuvable. Les traits formels, usuellement convoqués pour établir des parentés génériques entre des œuvres, restent ici sous-exploités et cèdent le pas à un énoncé concernant la vision du monde développée dans les ouvrages.

Une telle attitude, renonçant d'emblée à la possibilité d'inscrire plusieurs de ces œuvres dans un territoire commun, paraît contradictoire avec des constats déjà établis de transversalités formelles entre plusieurs pratiques culturelles contemporaines. Cette conception pluraliste du roman n'est pas sans rappeler (et mettre au défi) le recueil de nouvelles –

forme neutre dans l'histoire littéraire (au sens où il s'agit d'un artifice éditorial facilitant la diffusion des textes brefs), mais néanmoins procédé investi par les écrivains depuis quelques décennies pour constituer des ensembles naviguant entre autonomie et interdépendance de ses composantes. La mise en recueil, geste millénaire, constitue un acte de composition que plusieurs revisitent et investissent (pensons à Pascal Quignard) et qui trouve à s'incarner massivement dans les pratiques de la culture numérique, où l'anthologisation, en écho même aux pratiques antiques, revient comme une modalité d'appropriation de la culture¹. Les romans multipliant les trames textuelles, les récits et les voix, sans être totalement nouveaux évidemment, occupent une part importante de la production contemporaine, à la façon des films chorals (depuis *Short Cuts* de Robert Altman à *Babel* d'Alejandro González Iñárritu) et des constellations transmédiatiques. De ces productions culturelles émerge déjà l'idée d'une écriture partagée, qu'il importe d'arriver à saisir et à décrire.

Vers une poétique

Ces parentés, sensibles par des organisations textuelles ou des mouvements narratifs similaires, peuvent également trouver écho dans le discours critique. Le secteur des pratiques numériques, depuis des années, a été le lieu d'investigations variées, fécondes mais parfois frivoles, conduisant à une réinterprétation de propositions notamment post-structuralistes. La forme du réseau, par exemple, a été investie à travers la notion de rhizome chère à Gilles Deleuze et Félix Guattari. La manipulation² inhérente à certaines pratiques numériques a rapidement convaincu de la nécessité d'importer l'idée d'interactivité dans le champ littéraire. Le procédé de la polyphonie, commun en musique, sert

1. Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*.

2. Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique*, p. 41 et ss.

également à décrire une juxtaposition de voix (narratives) dans des œuvres romanesques. L'hybridité, terme de biologie, rend compte de contaminations ou de croisements de traits d'écriture. L'examen de la culture contemporaine est inondé de ces emprunts et dérivations de termes, de façon à témoigner plus explicitement des réalités autrement non prises en charge par les poétiques génériques conventionnelles.

Ces détournements ont souvent été décriés, et pour cause : de nombreux abus de langage y sont associés, la définition première se trouvant souvent à des années-lumière de leur usage banalisé (pensons aux notions d'entropie, de catalyse et des forces centrifuge et centripète). Néanmoins, deux observations s'imposent. Sans être le lieu exclusif de ces emprunts, le croisement de la littérature et de l'informatique a été un secteur propice à cette surenchère discursive – c'est d'ailleurs, jusqu'à récemment, un cas d'espèce, la glose critique et théorique ayant été notoirement plus abondante que le corpus lui-même. Par un curieux retournement de situation, c'est tout de même par le corpus que les filiations ont été établies entre des pratiques marquées par ces caractéristiques de mise en réseau, de fragmentation et d'interactivité : les acteurs du champ de l'hyperfiction, par exemple, ont volontiers élu Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Milorad Pavić comme leurs aïeuls. Aujourd'hui, ce sont les œuvres de culture numérique qui tendent à constituer le bassin de référence des œuvres sur papier, tant pour les procédés d'écriture (pensons à *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski) que pour le discours permettant de les décrire.

C'est sur cette migration de notions et d'attitudes discursives que porte la deuxième observation. Tout échevelées et discutables que soient ces propositions notionnelles (on a longuement démontré, par exemple, l'inexactitude du terme d'interactivité dans le contexte de la littérature conventionnelle), elles ont clairement le mérite de constituer un mode singulier de saisie des pratiques. Traditionnellement, les poétiques génériques sont composées de séries d'observations et de constatations factuelles : type de narration, nombre de pieds, présence de didascalies ou d'arguments d'autorité, etc. Or le piège des genres réside justement dans le principe de la sanction, qui tend à autoriser ou à rejeter l'appartenance

générique pour un texte donné. S'il s'agit d'une méthode efficace pour procéder à une classification, celle-ci est néanmoins rigide et peu ouverte à ce que peut générer une telle poétique. Les notions évoquées plus haut conduisent à mettre en lumière les moyens et les effets d'une mécanique complexe. En s'intéressant aux processus modelant l'écriture littéraire plutôt qu'au résultat même de ces processus, il paraît possible d'envisager l'œuvre dans sa dimension dynamique et d'évaluer sa performativité. C'est là l'intérêt d'une notion comme celle de la diffraction, qui s'observe dans des œuvres variées mais sans agir comme sanction d'une appartenance générique. Des œuvres sans contredit romanesques peuvent être marquées d'une diffraction de la même façon qu'une œuvre plus expérimentale, mimant d'autres formes discursives ou mélangeant outrageusement les genres. L'examen des composantes textuelles ou narratives est ainsi placé dans un rapport qui n'est pas celui d'une conformité aux usages d'un genre, mais dans une visée exploratoire – quel que soit le contexte générique dans le cadre duquel opère la diffraction. Cette approche flexible permet d'analyser le corpus narratif contemporain de façon plus active, comme elle est moins contrainte par des enjeux de description formelle et d'identité générique.

Typologie des processus de la diffraction

Si les œuvres modelées par une quelconque forme de diffraction présentent des allures fort singulières et variées, elles paraissent tout de même partager un semblable refus du modèle convenu du texte continu, de l'œuvre unique. La période contemporaine paraît avoir été le théâtre d'une volonté de travailler davantage la matière textuelle au profit d'une déstructuration de la continuité et de la cohérence de l'image du texte³. Des enjeux liés à la brièveté, à la composition et à l'énonciation éditoriale modèlent les œuvres actuelles et modulent

3. Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale ».

leur rapport avec les conventions éditoriales. Travail de la mise en scène textuelle, multiplication des voix narratives (identifiées ou non par leur typographie), pluralité de fragments textuels relativement autonomes, valorisation des segments textuels brefs, éclatement de la représentation fictionnelle (dans sa cohérence interne ou dans son incarnation textuelle) – les phénomènes sont diversifiés. Néanmoins, ils concourent tous à bousculer le modèle du texte romanesque long et développé, au profit d'une logique accumulative et réticulaire. Ces phénomènes ressortissent à trois principaux processus, dont un premier déblayage est proposé ici⁴.

Par son jeu dans l'espace de la page ou son travail typographique, une œuvre peut avoir recours à une **théâtralisation du texte, de sa mise en page**. Nombre d'ouvrages thématisent une textualité complexe et la figurent, de sorte que l'image du texte sort de son invisibilité conventionnelle au profit de sa démonstration. Les romans sont constitués de cahiers, juxtaposent des « sources » diverses, convoquent des pièces – éléments que la maquette met en scène, théâtralise, par le biais de représentations graphiques ou d'interruptions du fil du texte. En général, ce surinvestissement de la matérialité est directement lié à la trame narrative, que ce soit par enrichissement explicite du monde représenté et des actions qui y ont lieu, ou par redoublement indirect d'une réalité évoquée dans la fiction.

Si la trame de *L'incendie du Hilton* est plus que conventionnelle, l'adjonction finale des notes préparatoires au roman ramène l'œuvre de François Bon à sa matérialité brute et au processus d'écriture qui l'a rendue possible ; l'artificialité du monde dépeint, rendu pourtant dans un rapport équivalent entre le temps représenté et le temps de lecture, trouve à s'incarner dans ce carnet. De façon inversée, *L'île des pas perdus* de Bertrand Gervais multiplie les matérialités en incorporant en son cœur, par mise en abyme graphique, le livre rescapé du feu et

4. Un examen plus approfondi de ces processus a été mené dans le cadre d'un chapitre de l'ouvrage collectif *La construction du contemporain*, sous la direction de Robert Dion et Andrée Mercier. Une version longue du chapitre est disponible ici : <https://doi.org/10.5281/zenodo.3258374>.

ses pages roussies dans les angles, en une sorte de métalepse concrète. La dispersion dans des livres différents est au cœur de *Personne*, de Linda Lê, où ils cohabitent – livre, carnets trouvés – à l'intérieur d'un manuscrit que serait ce roman, autant de refuges pour une personnalité en quête d'elle-même. Le topos du manuscrit trouvé refait surface dans ces ouvrages plus expérimentaux, que ce soit indirectement par l'encyclopédie des objets décrits dans *Wigram* de Daniel Canty ou les fiches d'hôtel de la fiction ironique d'Olivier Rolin, *Suite à l'Hôtel Crystal*. La manipulation ironique de la facture graphique peut atteindre des sommets, lorsqu'on pense à cette satire des manuels de psychopop, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles* de Nicolas Langelier, laquelle reprend les conseils, l'iconographie, les « recettes » et les vignettes informatives dans une trame romanesque marquée par le FOMO (*Fear of Missing Out*).

Ces ouvrages, souvent uniques en leur espèce, tendent à refuser l'immersion fictionnelle par simple puissance du langage narratif et convoquent des pièces qui se jouent de la représentation mimétique. Brisant l'illusion de la continuité matérielle du texte sur le blanc de la page, ils ponctuent leur lecture d'éléments complémentaires – texte romanesque émietté, illustrations, mise en scène de capsules textuelles importées dans le roman, etc. –, de sorte que le roman apparaît comme l'interface d'un monde dont il témoigne tout en en étant partie prenante. Une lecture policière (suivant une approche indiciaire) tend à être favorisée, où le lecteur est placé en situation de reconstruction de la cohérence du « dossier » qu'il consulte, ce monde demandant à être exploré, réordonné et rationalisé pour être saisissable⁵.

De façon apparentée mais moins spectaculaire dans son rendu graphique, le deuxième processus, celui de la **brèveté** et de la « **recueil-lisation** », caractérise un lot d'ouvrages narratifs contemporains qui se moquent de la distinction entre roman et recueil de nouvelles – poursuivant ainsi le mouvement des trente dernières années qui ont

5. On verra là des similitudes flagrantes avec les lectures ludiques associées à nombre de jeux de table et de jeux vidéo qui mobilisent de tels « environnements » à explorer et à décoder.

vu cette frontière être problématisée par la publication de nombreux recueils très homogènes (souvent appelés des quasi-romans). Parfois étiquetés comme des nouvelles, parfois affublés de mentions génériques originales (narrats, vies, histoires, scènes, etc.), parfois campés dans le territoire romanesque, ils se définissent par une tension vive entre le tout et les parties, entre un noyau (élément commun traversant les textes) et ses électrons (histoires/paroles gravitant autour du noyau).

Des pratiques romanesques marquantes reposent sur ce processus : pensons d'emblée à un Régis Jauffret première manière, depuis la virtualité de *Promenade* jusqu'aux 500 courts textes de *Microfictions*, juxtaposés par ordre alphabétique de titre et multipliant, jusqu'à la nausée, ces vides de la quotidienneté de gens ordinaires. Les 27 chapitres de *Montparnasse monde* de Martine Sonnet scandent la vie de la gare, mais portent en eux les notes et les entrées de blogue qui ont précédé son écriture – ainsi en est-il d'*Accident de personne*, de Guillaume Vissac, projet d'observation des malheurs en marge des moyens de transport urbains ayant débuté comme publication sur Twitter, suivie d'une réécriture sous forme de recueil numérique hypertextuel. Les textes de ces ouvrages, généralement brefs, proposent des liens entre les textes qui sont thématiques, géographiques, mais plus souvent à hauteur de personnages : similarités, voire identité de certains qui circulent d'un texte à l'autre. Ces retours de personnages, sans créer une continuité actionnelle ou temporelle, assurent une trame partagée, tout effritée soit-elle. Depuis les *Anges mineurs* d'Antoine Volodine aux squatters de l'ouvrage inclassifiable de Pierre Yergeau, *Du virtuel à la romance*, en passant par les fragments complémentaires mais parfois incohérents de *La nébuleuse du crabe* d'Éric Chevillard, les ouvrages marqués par une dynamique de recueillisation tablent sur une accumulation de textes où les anecdotes, les personnages, les thèmes se frôlent sans réellement entrer en dialogue.

Dans une fascination pour le bref et l'itératif, ces ouvrages construisent une représentation du monde qui vise à une reconquête de la cohérence à travers les mouvements répétitifs du monde, les recoupements observables entre des situations apparentées ou la

complémentarité des histoires racontant un même événement (comme les 10 récits tentant d'expliquer la présence d'une *Chaussure sur le toit*, chez Vincent Delecroix). Ils « présente[nt] par l'infime des expériences empruntées à la réalité quotidienne, à la vie intime [...]. Minimale, l'écriture consiste à privilégier les détails au détriment des ensembles, aborder la réalité dans ce qu'elle comporte d'incomplet et de fuyant⁶ ». Ce que le romanesque arrivait à tisser et à coordonner, les ouvrages teintés par le recueil les juxtaposent et les accumulent, refoulant la charge d'une vision d'ensemble au seul lecteur.

Se jouant autrement du multiple, le troisième processus identifié intervient sur l'épaisseur des romans, en favorisant la création de **feuilletés narratifs et fictionnels**. Les fictions témoignent, par leur construction et leur mise en récit, d'une hésitation sur la réalité représentée, sur l'interprétation à en proposer, sur l'issue éventuelle des événements dont on relate le déroulement. Il en est de même de la cohésion et de la cohérence du sujet narrant, dont l'identité ou l'énoncé tend à s'effriter. Ici dans un effort d'encyclopédisme, là dans une recherche de la meilleure façon de capturer le réel, ces ouvrages révèlent un souci d'architecture et une multiplication des trames qui signalent autant une tentative d'épuisement du réel qu'une exploration de différentes versions du monde.

Les trois récits entremêlés de *Nikolski*, de Nicolas Dickner, paraissent emblématiques de ce travail sur les trames narratives : trois protagonistes, trois histoires, des postures énonciatives différentes, des points de contact ténus (vague parenté inconnue des principaux concernés, tous trentenaires et en quête d'une place en ce bas monde). Cette négociation du multiple et de la cohérence trouve d'un côté des figures extrêmes – dans les actants eux-mêmes, déshumanisés (dans *Ici* de Nathalie Sarraute) ou dans la ténuité du lien qui rattache les fils narratifs (*Un peuple en petit* d'Oliver Rohe) –, de l'autre des cohabitations en nombre : la généalogie presque entière de la famille Brûlé (*La marche*

6. Bruno Blanckeman, « La littérature française au début du XXI^e siècle : tendances en cours », p. 447.

en forêt de Catherine Leroux) et les événements touffus du 21 mars 1989, source d'inspiration de *L'invention du monde* d'Olivier Rolin. La volonté de reconstituer une réalité à partir de traces, de pièces ou de voix n'est jamais totalement satisfaite, d'où des conflits entre personnages, entre narrateurs, ou plus simplement une cohésion qui se délite au fil des pages : la narration non fiable dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis et le motif de la fuite chez Nathalie Quintane (*Cavale*) ; les voix des personnages et des vautours qui se chevauchent dans *Les vautours de Barcelone* de Rober Racine ; les niveaux de fictionnalisation concurrents tant dans *Suite à l'Hôtel Crystal* (Olivier Rolin), *Wigrum* (Daniel Canty) que dans *Vies et mort d'un terroriste américain* (Camille de Toledo).

La multiplication des points de vue, des narrateurs, des temporalités, des versions de récit contribue à provoquer un effet de saturation, au point parfois où le principe ordonnateur est difficile à saisir. L'événement se retrouve mis en scène avec une telle complexification que sa saisie n'est plus au cœur de la démarche narrative, mais délaisse son rôle cardinal à la démarche même de représentation, aussi tâtonnante soit-elle. Le monde apparaît infiniment complexe, instable et précaire. L'image du kaléidoscope rend bien le sentiment d'une déformation optique, élément visuel pourtant fondé sur une réalité, mais où le vecteur de transmission (la lumière, le discours) introduit du bruit ou disperse la cohérence originelle dans un fatras de propositions plus ou moins convergentes.

Limites et possibilités de la notion

La notion de diffraction s'inscrit dans une démarche visant à se libérer des approches trop contraignantes des poétiques génériques. Toutefois, elle est pour sûr la directe héritière de ces dernières : même si elle revendique une posture plus pragmatique dans l'examen des œuvres contemporaines, elle s'appuie fondamentalement sur des traits d'écriture.

La prétention de capturer un processus plutôt qu'un résultat reste délicate à incarner dans le geste d'analyse, lequel glisse inévitablement vers l'interprétation, et donc vers un sens associé à ce processus. Par ailleurs, l'examen d'une diversité d'œuvres illustre bien à quel point les écrivains sont déjà sensibles aux investissements sémantiques cristallisés autour de certains de ces processus – le feuilleté narratif étant favorable à la crise identitaire ou à la représentation incertaine, la recueillisation accueillant aisément une vision collective.

Qu'importe la modalité empruntée ou le résultat final obtenu, le recours à la diffraction dans l'exercice d'une écriture narrative bouscule les attentes génériques et l'idée même du Livre, telle que la modernité a su la construire⁷. L'unité organique de l'œuvre, garant du Beau et de l'intelligible, cède le pas à des représentations complexes du monde, au risque d'être parfois incohérentes. La notion de diffraction permet une saisie plus fine des enjeux propres aux écritures contemporaines, tout en venant alimenter un renouvellement de la poétique des genres.

7. Roland Barthes, « Littérature et discontinu », p. 175 et ss.

Bibliographie

- Audet, René, « Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), p. 201-237. [version augmentée disponible en ligne : <https://doi.org/10.5281/zenodo.3258361>]
- Barthes, Roland, « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1964, p. 164-175.
- Blankeman, Bruno, « La littérature française au début du xxi^e siècle : tendances en cours », dans Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, tome II - après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire de la littérature française), 2008, p. 429-442.
- Dion, Robert, et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2019.
- Doueih, Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du xxi^e siècle), 2011.
- Saemmer, Alexandra, *Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'enssib (Papiers), 2015.
- Souchier, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998/2, p. 137-145, <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.html>.

énergie

Énergie (potentielle et cinétique¹)

Raphaël Baroni

Lors de la biennale de Lyon, à l'automne 2011, on pouvait assister à la projection d'une installation de l'artiste polonais Zbyněk Baladrán. Dans une salle obscure, une vidéo tourne en boucle : sur l'écran, on peut voir une image intégralement noire (en haute définition, précise l'auteur), qui n'est entrecoupée que par l'apparition fugace du titre de l'œuvre : *Noc světa* ; la *Nuit du monde*². Avant l'apparition de ce titre, on peut entendre l'artiste polonais réciter en *voice-over* le commentaire suivant :

Le film commence par le noir.

Je mets quelques secondes de noir au début de chaque film.

Les trois premières secondes laissent un espace pour ce qui vient après.

Les cinq prochaines secondes vrillent les nerfs jusqu'au point de rupture, dans l'attente de ce qui va venir.

Les sept dernières secondes de noir sèment la confusion et l'horreur que rien ne viendra peut-être.

-
1. Ce texte reprend en partie l'argument développé dans Raphaël Baroni, « Puissance de l'intrigue ».
 2. On peut voir cette vidéo sur le lien suivant : <https://vimeo.com/24388069>.

Rien que ce vide noir.
Les masses sombres du chaos.
Rien.
Alors le film commence.

Après le titre, le commentaire se poursuit et aborde la question de la production de l'œuvre. L'artiste évoque notamment le moment qui précède l'acte de création :

J'écris parce que j'aime le moment de la création.
Vous n'avez rien, et l'instant suivant, soudain, quelque chose.
Un instant inattendu, imprévisible.
Ce moment où l'écriture vient.
C'est la même chose avec le cinéma. La joie du devenir.
La tension entre l'avant et l'après.
Les ténèbres où tout est caché, jusqu'à ce que quelque chose soit soudain révélé par la lumière.

De toute évidence, si l'on proposait à un narratologue formaliste ou structuraliste d'analyser cette vidéo, on peut parier qu'il affirmerait que cette œuvre est totalement dépourvue d'intrigue, tout simplement parce que l'histoire – c'est-à-dire l'univers diégétique dont le récit accouche, avec ses relations logiques et temporelles – est seulement annoncée, mais jamais véritablement racontée. Toutefois, si le théoricien du récit adoptait une approche plus cognitiviste ou fonctionnaliste, peut-être ne serait-il pas aussi catégorique, car il pourrait alors admettre que l'intrigue dépend du destin d'une tension produite sur l'auditoire, qui se noue et se dénoue en relation avec la projection d'un réseau d'histoires virtuelles. Ainsi que l'affirmait Umberto Eco, « la *fabula* n'est pas produite une fois que le texte a été entièrement lu : la *fabula* est le résultat d'une série continue d'abductions réalisées durant le

cours de la lecture³ ». Dès lors, pour certains narratologues, les virtualités de la fiction finissent par importer autant, si ce n'est plus, que le monde effectivement raconté. C'est du moins ce qu'affirmait Hilary Dannenberg, dont l'objet d'étude est « la coordination, par la fiction narrative, des *mondes possibles alternatifs* qui confèrent à cette dernière sa profondeur et son intérêt » :

Le lecteur dévore le récit avec le désir d'être capable de tracer une séquence causale linéaire d'événements à travers le temps fictif. Cependant, les récits sophistiqués exploitent l'orchestration temporelle de mondes possibles alternatifs de manière à frustrer, et donc à intensifier ce désir, en suggérant l'existence de plus d'une version possible des événements. Le piment de l'histoire réside dans l'émergence d'une version réelle de l'histoire qui, dans le cours du récit, doit se disputer la suprématie avec d'autres alternatives⁴.

Dans le cas présent, même si l'histoire réelle, avec sa séquence causale et linéaire, fait entièrement défaut, ces quelques secondes de vide parviennent néanmoins à nouer un suspense élémentaire, parce qu'un film a déjà commencé, ou est sur le point de commencer, et que lorsqu'un film commence, nous attendons qu'un monde et une histoire surgissent. Ne commençons-nous pas à imaginer ce que ce monde pourrait être, à anticiper ses possibles, peut-être en nous appuyant sur le titre de l'œuvre ou sur la réputation de l'auteur ? Peut-être commençons-nous à envisager la possibilité que rien ne puisse advenir, puisqu'après tout, nous sommes dans une exposition d'art contemporain, où tous les excès sont autorisés, et non dans une salle de cinéma. Et nous savons que l'œuvre est intitulée *Nuit du monde*. Mauvais présage ! Mais ce « rien » que nous propose l'artiste, n'est-ce pas déjà « quelque chose » quand cela représente une alternative par rapport à quelque chose d'*autre* qui serait malgré tout *possible* ? Et lorsqu'un écran noir se prolonge

3. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, p. 31.

4. Hilary P. Dannenberg, « Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions », p. 159 et 160. Je traduis.

délibérément, n'est-ce pas pour produire un effet sur le spectateur, pour accentuer la tension (l'intérêt) d'un spectacle temporel orienté vers sa résolution ? Un dénouement, même déceptif, ne finit-il pas par mettre fin à ce suspense élémentaire ? Ne percevons-nous pas mieux, grâce à cette mise en scène, l'autonomie de l'intrigue par rapport à l'histoire racontée, et sa dépendance fondamentale vis-à-vis des histoires qui *pourraient être racontées* ? On pourrait tirer une morale de cette histoire : la force de l'intrigue se nourrit du potentiel, et non de l'actuel, elle n'est pas contenue dans l'œuvre, mais située dans un entre-deux, dans l'interaction entre l'œuvre et les attentes de son destinataire.

Jean-Paul Sartre affirmait que, pour l'écrivain, « le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont ces deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin⁵ ». Dans sa vidéo, Baladrán parvient à faire se rejoindre ces deux horizons, puisque dans l'œuvre incréée, la page de l'écrivain apparaît aussi blanche que l'écran du spectateur reste noir. Cet avenir immaculé parvient ainsi à demeurer un monde intégralement *potentiel*, c'est-à-dire un monde *en puissance*. Il n'y a pas de jeu de mots ici : la *puissance* n'est pas seulement la marque d'une absence de monde, mais bien celle du pressentiment d'un monde *possible*⁶ et la manifestation charnelle d'une *force*. Ce que l'on peut appeler ici une histoire *en puissance* se manifeste, pour citer Baladrán, par une « tension entre l'avant et l'après », par la « joie du devenir », par un « instant inattendu, imprévisible », par une « attente de ce qui va venir » et qui « vrille les nerfs jusqu'au point de rupture ». Et le dénouement, en décevant notre attente, en condamnant l'histoire à demeurer une simple virtualité, débouche sur un « chaos », un « vide noir » qui inspire « la confusion et l'horreur », mais qui ménage en même temps la promesse d'un recommencement perpétuel. Le devenir reste définitivement ouvert parce qu'il ne se laisse pas enfermer dans la *forme* d'un récit ou d'une histoire *achevée*. La vidéo de Baladrán nous offre

5. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 49.

6. Sur la théorie des « possibles » en littérature, je renvoie entre autres à Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*.

ainsi une expérience dans laquelle la *force* de l'intrigue est entièrement dépouillée de sa *forme*.

À partir de cette expérience limite, on peut essayer de déterminer ce que pourrait être une science du récit qui serait en mesure d'expliquer non seulement l'agencement formel de la matière narrative, c'est-à-dire son *architecture*, la *structure* de l'histoire racontée ou celle du discours qui la raconte, mais aussi la *mécanique* de ses éléments, les *tensions* et les *échanges d'énergie* qui animent la configuration narrative et qui en déterminent la valeur esthétique⁷. Toutefois, avant de s'atteler à cette tâche, il s'agit de reconnaître que cette transition nous confronte à un problème de polysémie qui découle d'usages contradictoires qui ont été faits des notions d'intrigue, de nœud et de dénouement. Dans la récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Hilary Dannenberg affirme en effet que :

Malgré l'apparente simplicité de l'objet auquel elle se réfère, l'intrigue [*plot*] est l'un des termes les plus insaisissables de la théorie du récit. Les narratologues l'utilisent pour se référer à une variété de phénomènes différents. La plupart des définitions de base du récit butent sur la question de la séquentialité, et les tentatives répétées de redéfinir les paramètres de l'intrigue reflètent à la fois la centralité et la complexité de la dimension temporelle du récit⁸.

Mon objectif n'est pas de trancher entre des usages complémentaires ou contradictoires de la notion d'intrigue, mais bien de souligner qu'il existe au moins deux concepts très différents qui portent parfois le même nom, ce qui a engendré (et continue d'engendrer) de fâcheux malentendus et des dialogues de sourds. Il s'agit par conséquent d'exposer le plus clairement possible les différences essentielles entre ces

7. Pour un exposé plus complet, voir Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*.

8. Hilary P. Dannenberg, « Plot », p. 435. Je traduis.

modalités de l'intrigue que je rattache, pour simplifier, aux paradigmes formaliste et fonctionnaliste⁹.

Certes, la critique du structuralisme est périmée, mais de nombreuses approches contemporaines continuent, pour reprendre les mots de Jacques Derrida, de «faire taire la force sous la forme¹⁰». Dans le prolongement des travaux de Paul Ricœur, il n'est pas rare que les chercheurs contemporains insistent sur la fonction «configurante» des récits, sans se donner la peine de mentionner que certains d'entre eux (la plupart ?) ont une visée complètement opposée : dans de nombreuses fictions, le récit cherche d'abord à *intriguer* son lecteur, ce qui contrarie, ou du moins retarde, l'opération visant à mettre de l'ordre dans les événements du passé¹¹. Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède qu'une conception dynamique de l'intrigue n'aurait jamais été élaborée, ni même qu'elle aurait été entièrement occultée par les approches formaliste ou structuraliste, seulement ce point de vue a été trop souvent marginalisé, comme s'il s'agissait d'un aspect honteux de la narrativité, d'une scorie «populaire» qu'une poétique sérieuse et digne de ce nom ne serait pas autorisée à placer au cœur de ses investigations¹².

9. Il faut cependant souligner que certains narratologues qui se réclament du fonctionnalisme peuvent rester partiellement formalistes, ce qui explique que les définitions de l'intrigue fluctuent d'un auteur à l'autre. Meir Sternberg affirme par exemple : «Indeed, the trouble with some people who have taken up my approach, to this day, is that they want to hold on somehow to the bad good old formalism, to the old French structuralism» (Meir Sternberg, «Reconceptualizing Narratology», p. 43).

10. Jacques Derrida, «Force et signification», p. 44.

11. Sur cette question, je me permets de renvoyer à Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps* et Raphaël Baroni, «Ce que l'intrigue ajoute au temps».

12. Je développe cette idée dans «Puissance de l'intrigue».

Définitions formelles de l'intrigue

Dans ses définitions formelles, la « mise en intrigue » apparaît généralement comme un processus visant à agencer les événements de manière à ce qu'ils forment une totalité compréhensible (c'est-à-dire, littéralement, saisissable comme un tout). Dans un tel paradigme, on insiste sur le fait que les événements ne se succèdent pas seulement chronologiquement, mais qu'ils s'inscrivent également dans un ordre causal ou poétique qui permet de les relire en sens inverse. En effet, si la chronologie des événements est orientée selon un vecteur allant de l'avant en direction de l'après, en revanche, la nécessité causale ou poétique est de nature rétrograde : l'après justifie l'avant comme la *fin* justifie les *moyens*, et si tel événement est raconté, c'est *pour que* tel autre puisse advenir. Dans un univers entièrement régi par la nécessité, le temps devient alors une variable secondaire. Edgar Allan Poe, dans son fameux *Genèse d'un poème*, exprime cette idée de la manière la plus radicale :

Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physiologie de logique et de causalité, – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention¹³.

Il faut préciser qu'il peut exister différentes formes de nécessité dans l'élaboration d'une intrigue : cela peut aller du simple établissement de la relation causale entre deux événements jusqu'à l'élaboration d'un dispositif complexe visant, comme dans le cas évoqué par Poe, la création d'un effet déterminé, en passant par la contrainte formelle qu'imposent, par exemple, les conventions d'un genre littéraire. Pour illustrer ce dernier cas de figure, on peut affirmer que la mort du protagoniste peut être nécessaire dans un contexte tragique, alors qu'au contraire,

13. Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 268.

sa survie sera attendue dans un roman d'aventures. Le déroulement de l'histoire est nécessaire et prévisible en fonction d'une loi du genre.

En ce qui concerne la causalité narrative, c'est Edward Morgan Forster qui a introduit, dans *Aspects du roman*¹⁴ en 1928, une différence fondamentale entre ce qu'il appelle une « histoire » (*story*) et ce qu'il désigne comme une « intrigue » (*plot*) :

A) Histoire : Le roi est mort et puis la reine est morte.

B) Intrigue : Le roi est mort et puis la reine est morte de chagrin.

Pour Forster, dans le cas d'une simple histoire, le récit répondrait à la question « et alors ? », tandis que dans le cas d'une intrigue, le récit répondrait au « pourquoi ? ». Ainsi que l'affirme Forster, lorsqu'une intrigue se forme, la séquence temporelle est préservée, mais elle est comme recouverte et, en quelque sorte, « occultée » (Forster utilise le terme *overshadowed*) par la logique de l'intrigue.

Cette définition déterministe de l'intrigue a permis à certains critiques de rapprocher le travail des historiens de celui des auteurs de fiction, en soulignant que « l'intelligence narrative » exigeait une forme de segmentation des événements dans le flux continu de l'histoire. Dans le prolongement de ces travaux, Paul Ricœur a ainsi popularisé l'idée que le rôle central de la « mise en intrigue » serait de « configurer » la temporalité, et donc de surmonter les « discordances » de l'expérience temporelle par la création poétique d'une « concordance » racontée¹⁵. Par ailleurs, cette conception est relativement proche d'une tradition initiée par le formaliste russe Vladimir Propp, en 1928. Ce dernier a tenté d'abstraire les éléments invariants d'une centaine de contes merveilleux russes, de manière à dégager une séquence de « fonctions » dont l'ordre entièrement prévisible serait fixé par les conventions d'un genre folklorique. C'est en se fondant sur cette approche que les

14. Edward Morgan Forster, *Aspects du roman*.

15. Paul Ricœur, *Temps et récit*. J'ai critiqué cette conception de la « mise en intrigue » en montrant que Ricœur lui-même a beaucoup nuancé cette thèse dans le troisième tome de *Temps et récit* (Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps »).

sémioticiens structuralistes, Greimas en tête, ont fini par élaborer une « grammaire narrative » qui, idéalement, devrait être apte à décrire la formation de n'importe quel récit. S'inspirant de Propp, de Greimas et de la logique narrative de Claude Bremond, Paul Larivaille donnera sa forme classique au « schéma quinaire », qui finira par être adopté par la linguistique textuelle¹⁶ : une situation initiale est perturbée par un élément déclencheur, qui induit une série de péripéties jusqu'à une résolution donnant lieu à une situation finale. Dans ce nouveau contexte, le schéma quinaire deviendra ainsi l'une des séquences prototypiques qui organisent le texte au-delà des limites de la phrase¹⁷.

Il faut toutefois noter que dans tous ces travaux, l'accent est mis sur le *travail poétique* de la création de l'histoire ou sur la structuration interne de la textualité qui en découle, non sur l'*effet esthétique* visé par la mise en intrigue. Le cas d'Edgar Poe est exemplaire sur ce point : pour lui, *intrigue* est synonyme de *planification*. Ainsi qu'il l'exprime : « s'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement préparé en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier¹⁸ ». Quant à Forster, c'était d'abord un romancier et un nouvelliste, ce qui explique que dans sa perspective, la causalité était avant tout un travail de « mise en forme narrative », et non une opération de pensée du lecteur. En revanche, si l'on adopte la perspective de la réception, il est facile de montrer qu'en l'absence d'une relation causale explicite, n'importe quel lecteur est capable de combler les lacunes de la narration la plus déficiente, et il a même naturellement tendance à transformer ce que Forster appellerait une simple *histoire* en une véritable *intrigue*. Quant aux travaux qui, de Hayden White à Paul Ricoeur, rapprochent fiction et histoire, il est évident que la question de la « mise en intrigue » est comprise avant tout comme une *mise en forme de l'histoire*, ce qui correspond précisément à l'opération historiographique et à sa visée explicative.

16. Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit ». Voir Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*.

17. Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, p. 54.

18. Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 268.

Il s'ensuit que l'intrigue, en tant que phénomène esthétique qui dépend d'un acte de lecture et d'une progression dans un récit intrigant, n'est tout simplement pas envisagée. Peut-être que certains auteurs ont en vue le dénouement de l'histoire lorsqu'ils rédigent leurs récits¹⁹ mais, ainsi que le soulignait Sartre, ils ne pourront jamais faire l'expérience de l'intrigue qu'ils ont configurée, car les rôles ne sont pas interchangeables : « Quand les mots se forment sous sa plume, l'auteur les voit, sans doute, mais il ne les voit pas comme le lecteur puisqu'il les connaît avant de les écrire²⁰. »

Deuxièmement, l'approche formaliste met l'accent sur la logique immanente de trame de l'histoire, et non sur l'organisation séquentielle du récit qui raconte cette histoire. Pour le dire plus clairement, nœud et dénouement sont définis en fonction d'une sémantique du monde raconté, en tant que « complication » et « résolution » d'un *conflit*, d'un *problème* ou d'un *manque* qui affecte les personnages. Il s'ensuit que, d'après ce modèle, un récit qui ne respecterait pas la chronologie des événements (ce qui est un cas évidemment très fréquent) pourrait très bien débiter par le dénouement et se terminer par le nœud. Il est pourtant facile de montrer que les récits qui ne suivent pas la chronologie des événements peuvent être aussi intrigants que les récits chronologiques. Le scénario « la reine est morte de chagrin parce que... le roi est mort » est potentiellement aussi palpitant et intrigant que le scénario « le roi est mort et puis... la reine est morte de chagrin ». Le premier scénario devra son intérêt à la curiosité engendrée par l'événement et l'autre, à son suspense, ces deux dispositifs ne peuvent nouer une intrigue qu'en fonction de l'habileté du conteur dans l'art de dilater les points de suspension entre ces deux termes.

19. Ce n'est pas toujours le cas. Que ce soit la poétique du roman-fleuve ou celle du roman-feuilleton, les auteurs parviennent aisément à nouer des intrigues très efficaces sans avoir planifié à l'avance leur résolution.

20. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 48.

Définition fonctionnelle de l'intrigue

Bien qu'elles aient été parfois marginalisées, les approches qui s'intéressent à l'intrigue du point de vue de ses effets sur l'auditoire sont nombreuses et anciennes. Aristote ne préconisait pas seulement de raconter des histoires formant une totalité, mais également de narrer des péripéties capables de susciter crainte et pitié, ces sentiments qui surviennent lorsque les événements « tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente²¹ ». Même en pleine vogue structuraliste, Claude Bremond intégrait aussi à sa logique du récit les options qui se présentent lorsqu'on lit le conte à l'endroit :

Même si le héros triomphe toujours, même si l'auditeur le sait d'avance et l'exige, cette victoire n'a d'intérêt dramatique qu'autant que les chances d'un échec, entrant en concurrence avec la forte finalisation du récit, réussissent à le tenir en haleine jusqu'à la fin du combat²².

Malheureusement, cette proposition d'envisager les « chances d'un échec » dont dépend « l'intérêt dramatique » n'a pas trouvé de prolongements dans les analyses sémiotiques de ses contemporains : ces derniers ne retenant du modèle que les trois étapes du procès, ce qui les amène à négliger le réseau de virtualités évoqué par Bremond.

Adoptant une approche fonctionnaliste en décalage avec la doxa de son époque, Meir Sternberg²³ a proposé de fonder la théorie du récit sur l'analyse du suspense, de la curiosité et de la surprise, ces intérêts narratifs élémentaires qu'il considère comme les fondements de la narrativité. Au milieu des années 1980, relevant également la limitation des modèles structuralistes, Peter Brooks a proposé d'aborder le fonctionnement de l'intrigue par le biais de l'approche pulsionnelle de Sigmund Freud, ce qui lui a permis de souligner que l'engagement

21. Aristote, *Poétique*, 1452a.

22. Claude Bremond, *Logique du récit*, p. 21.

23. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*.

d'un lecteur qui «répond à l'intrigue» est de «nature essentiellement dynamique, comme une interaction avec un système d'énergie que le lecteur active²⁴». James Phelan a lui aussi défendu une approche du récit reposant sur l'analyse rhétorique de la «manière dont un auteur introduit, complique et résout (ou ne parvient pas à résoudre) certaines instabilités²⁵».

Les approches cognitivistes, qui ont proliféré à partir des années 1990, ne s'intéressent plus seulement aux schémas qui permettent de *mémoriser* des histoires, mais également à ceux, plus dynamiques, qui permettent d'envisager différents scénarios possibles durant le cours de la lecture. Ainsi, Marie-Laure Ryan a suggéré que le caractère racontable des histoires (*tellability*) dépendait de l'éventail des «récits purement virtuels» qui sont «enchâssés» dans le récit effectif, notamment sous la forme de projections mentales des personnages²⁶. David Hermann ajoute quant à lui que la «compréhension narrative nécessite de déterminer comment les actions et les événements racontés se rapportent à ce qui aurait pu arriver dans le passé, à ce qui pourrait se passer (de manière alternative) dans le présent, et à ce qui peut encore se produire en relation avec ce qui s'est déjà réalisé²⁷». Dans le prolongement de ces approches cognitivistes, Jean-Marie Schaeffer souligne pour sa part que :

La compréhension narrative apparaît ainsi comme une négociation permanente entre d'un côté des mémorisations partielles et des *projections ou attentes* extrapolées à partir de ces mémorisations, de l'autre le traitement d'informations nouvelles dont *l'intérêt narratif* dépend largement de leur *déviatio*n partielle des attentes fondées sur la mémorisation des séquences précédentes²⁸.

24. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, p. 111-112. Je traduis.

25. James Phelan, *Reading People, Reading Plots*, p. 15. Je traduis.

26. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, p. 156.

27. David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, p. 14. Je traduis.

28. Jean-Marie Schaeffer, «Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives», p. 28.

Il faut préciser que dans ce fonctionnement général, le nœud du récit peut prendre deux formes principales, qui ont été décrites par de nombreux poéticiens comme étant associées à deux effets majeurs : la *curiosité* et le *suspense*. Pour ma part, je considère ces effets comme deux modalités alternatives de la *tension narrative* par laquelle le récit se noue et se dénoue sur la base des scénarios esquissés par les interprètes aux prises avec une représentation narrative *réticente*. En m'inspirant des travaux de Bertrand Gervais²⁹ sur les modes « ascendant » et « descendant » de la lecture, j'ai proposé d'associer ces deux manières de nouer une intrigue à des traitements cognitifs différenciés : lorsque nous formulons des *pronostics*, l'anticipation du développement futur de la *fabula* engendre un sentiment de suspense, alors que la curiosité dépend de *diagnostics* portant sur l'actualité ou le passé d'un événement énigmatique³⁰.

Il est donc possible d'intriguer un lecteur en narrant de manière chronologique le développement d'un conflit, mais on peut obtenir un résultat similaire en recourant à ce que Gérard Genette appellerait des « paralipses », c'est-à-dire des lacunes explicites concernant l'histoire, qui poussent les lecteurs à combler les blancs textuels en échafaudant différents mondes possibles adossés à la fiction. Ainsi, on peut rattacher à l'intrigue les restrictions de l'information qui passent, par exemple, par des jeux sur la focalisation ou par des bouleversements temporels plus ou moins complexes exigeant du lecteur un effort pour recomposer la logique de l'histoire, comme un puzzle dont les pièces auraient été mélangées. On voit ainsi que de nombreux aspects du discours narratif, ordinairement considérés comme n'ayant aucun rapport avec l'intrigue, peuvent être réinterprétés d'un point de vue fonctionnel comme autant de leviers potentiels pour mettre en tension le récit, et donc pour nouer son intrigue.

29. Bertrand Gervais, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*.

30. Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 111.

Passer de la géométrie à la mécanique

Ainsi que j'ai essayé de le montrer, l'intrigue peut être envisagée de manières très différentes suivant l'angle par lequel on aborde la *narrativité*. Si l'on se place du point de vue de la création de l'œuvre, on peut considérer l'intrigue comme une *mise en forme de l'histoire* ou comme le résultat d'un acte de *configuration* inscrivant la succession contingente des événements dans une structure intentionnelle et compréhensible. Mais si l'on adopte le point de vue de celui ou celle pour qui cette forme est destinée, l'intrigue devient au contraire une *expérience dynamique* et partiellement indéterminée. Pour celui ou celle qui *s'aventure* dans le récit, l'intrigue se présente comme un événement qui survient dans le temps, qui prend du temps, et qui se manifeste par une réticence dans la narration des événements, par la présence d'une force, d'une énergie mettant en mouvement la représentation, l'orientant du nœud vers le dénouement attendu. Ainsi que l'affirmait Julien Gracq, l'intrigue devient alors un assemblage de « combinaisons cinétiques » et de « matériaux conducteurs d'un fluide³¹ ».

Pour mettre au jour la force du récit, il faut donc se rappeler que ce dernier ne se présente pas comme un objet achevé dans l'expérience esthétique, mais comme un objet incomplet, requérant la participation de son destinataire pour advenir. Et plus l'effort de participation sera important, plus saillante sera l'intrigue. Il faut ajouter que, pour produire cette indétermination qui met en tension la forme narrative, l'auteur ou le narrateur déploie des efforts de *dé-figuration* de l'histoire aussi importants que ceux qui viseraient, à l'inverse, à pourvoir les événements d'une signification ou d'une morale.

Dans la mécanique newtonienne, il existe deux types d'énergie : l'*énergie cinétique* et l'*énergie potentielle*. De manière similaire, on peut affirmer que dans le récit, la force de l'intrigue consiste en la conversion de l'*énergie potentielle de l'histoire* en l'*énergie cinétique de la lecture*.

31. Julien Gracq, « En lisant en écrivant », p. 558.

L'intensité de l'intrigue est ainsi dépendante de cette lecture qui trace une voie tortueuse au sein d'un réseau d'histoires possibles, lequel forme une sorte de labyrinthe. Pour poser l'équation qui permettrait de mesurer la *force* de l'intrigue, il importe donc de replacer au cœur de l'analyse ces deux facteurs essentiels : d'une part, l'intensité du mouvement de la lecture, c'est-à-dire la *progression* dans le texte³², et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans le récit, c'est-à-dire le réseau des histoires possibles, qui s'étend bien au-delà des structures textuelles actualisées. Ce sont ces labyrinthes qui nous permettent de nous évader, ces histoires encore dissimulées dans la nuit du monde qui nous vrillent les nerfs jusqu'au point de rupture. L'excitation inchoative d'un monde qui commence.

32. Sur la notion de « progression », voir James Phelan, *Reading People, Reading Plots*.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- Allan Poe, Edgar, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, 1978.
- Baroni, Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, vol. 3, n° 163, 2010, p. 361-382.
- Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil Poétique, 2007.
- Baroni, Raphaël, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- Baroni, Raphaël, « Puissance de l'intrigue », dans Loic Artiaga, Diana Holmes, Jacques Migozzi et David Platten (dir.), *Finding the Plot: Storytelling in Popular Fiction*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013, p. 16-31.
- Baroni, Raphaël, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Dannenberg, Hilary P., « Plot », dans David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Oxfordshire, Routledge, 2005, p. 435- 439.
- Dannenberg, Hilary P., « Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions », dans John Pier (dir.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2004, p. 159-190.
- Derrida, Jacques, « Force et signification », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 9-50.
- Eco, Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Escola, Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.
- Gervais, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule (L'univers des discours), 1990.

- Gracq, Julien, « En lisant en écrivant », dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 555-768.
- Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- Larivaille, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects du roman*, Paris, Christian Bourgois, [1928] 1993.
- Phelan, James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 15-32.
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Sternberg, Meir, « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n° 4, 2011, p. 35-50.

engagement

(ontologique)

Jérôme David

[On] ne peut pas avoir de concepts *du tout* à moins d'avoir *beaucoup* de concepts.

Robert BRANDOM¹

1.2.1.1. Une épreuve empirique a des effets d'autant plus décisifs sur le sort d'un langage de description du monde que ce langage est mieux « protocolarisé », i.e. que les termes et règles en sont plus complètement définis.

Jean-Claude PASSERON²

On me pardonnera, je l'espère, d'avoir tenté deux opérations à la fois : m'essayer à une théorie littéraire ; interroger le geste même, et la prétention, d'un tel essai.

De ces deux opérations, l'une n'allait pas sans l'autre. Théoriser, certes, mais jusqu'à quel degré de généralité ? En privilégiant quels

1. Robert Brandom, *L'articulation des raisons*, p. 23.

2. Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique*, p. 546-547.

rapports aux corpus ? Quelle forme de liens préserver avec des œuvres singulières, familières, appréciées et malgré tout autres au point de devenir presque des « objets théoriques » ? Comment ne pas spéculer sans garde-fou ? Quel ton adopter, et au nom de quelle autorité ?

L'une et l'autre engageaient l'héritage critique de la théorie littéraire du dernier demi-siècle, son ambition, son épistémologie et, surtout, son ontologie. Il s'agissait donc de débattre avec sa postérité. De s'y débattre aussi, puisqu'il n'y a plus, ici, d'arbitrage extérieur qui vaille.

La forme de l'essai qui suit joue avec des antécédents prestigieux, et aisément reconnaissables : le traité comme tel, et notamment le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein ; les thèses sur Ludwig Feuerbach de Karl Marx, et la « kritische Theorie » à la française qui s'en est réclamée ; un certain style argumentatif « analytique », où l'explicitation et la concision sont des vertus. Ce jeu n'esquive pourtant pas l'essentiel. Il fallait que tout cela tourne à l'éthique, au politique ou à l'échange.

1. Est littérature tout ce que l'on déclare tel avec quelque motif.

1.01 Le présent de ce premier axiome est un présent historique.

Ce n'est pas un présent gnomique : est ou a été littérature tout ce que l'on a déclaré ou que l'on déclare tel avec quelque motif.

1.011 La littérature n'est pas un mot, mais une classe d'expériences.

En cela, le terme n'importe guère. Wen, fabula, belles-lettres, littérature... on pourrait tout aussi bien désigner cette classe d'expériences par des chiffres.

1.012 La littérature est un idéal type.

Les traits qu'une théorie littéraire lui associe programment et articulent une histoire de la littérature et une manière de lire les textes.

1.013 A été littérature ce dont on ne fait plus encore l'expérience.

1.014 A été littérature ce qui déborde et défie l'idéal type.

1.02 Les assignations à littérature s'effectuent dans un espace de justifications.

1.021 L'espace des justifications est un lieu d'incessantes disputes où s'affrontent les définisseurs.

1.022 L'espace des justifications est collectif.

On pourrait le dire « public », si « l'espace public » (voir Jürgen Habermas) n'en était pas seulement une des formes possibles (et, en un certain sens, idéalisées). On pourrait le dire « public », par opposition à « privé », s'il n'était ici question du langage – jamais privé – par lequel la littérature devient pensable et dicible.

1.0221 Le collectif ne préexiste pas à cet espace des justifications ; il émerge avec lui.

Si je me dis tout à coup sous la douche « Einstein est un écrivain » avant de penser à autre chose (au shampoing, par exemple), ma déclaration est hors collectif et hors raisons.

1.0222 Le collectif, formulé dans sa généralité, ne peut être qu'indéfini.

D'où le recours au « on ». D'où l'appel à contextualisations nombreuses.

1.023 Cet espace des justifications est multiple, variable et pluriel.

Il n'est pas transhistorique, ni homogène à l'échelle massive d'une époque, d'une nation ou d'une classe.

1.1 « Pour douter, ne faut-il pas des raisons ? » (Wittgenstein)

Si l'on doute qu'il existe quelque chose comme la littérature, il faut avancer des raisons. Et ces raisons doivent être valables. Si l'on doute de l'importance de la littérature, il faut avancer des raisons. Et ces raisons doivent être valables.

1.11 L'historicisme est un psittacisme.

La littérature ne désignerait rien avant le XIX^e siècle, car l'acception actuelle du terme « littérature » s'impose à ce moment-là dans ses usages en français. Mais : distinguer des expériences sous le seul prétexte qu'on les désigne par des termes différents, c'est vouloir rendre les signes doublement étanches : à leurs élaboussures réciproques ; à leur immersion dans un monde plurivoque. C'est, au nom de l'histoire, nous couper du passé. Ou : la continuation du présentisme par d'autres moyens. Si les expériences sont à ce point différentes, elles ne sont point partagées, ni même partageables. Le commun n'est pas vécu, mais transcendant et imposé ; ou alors le lien à autrui n'est qu'un moyen mis à profit par l'intérêt individuel. Reste alors l'évaporation de l'expérience dans des représentations sociales ou son atomisation dans des stratégies singulières. L'anonymat ou l'anomie. L'impensé ou le calcul comme unique principe d'historicité.

1.111 Ce psittacisme est un scepticisme.

Je ne peux prouver qu'autrui a été ou est affecté comme moi par la littérature. Sans cette preuve : rien.

1.12 Le réalisme est un idiotisme.

Le « monde réellement réel » que l'on oppose aux « mondes du faire-semblant » (voir Thomas Pavel³) est une déformation professionnelle propre à quelques métaphysiciens réalistes. Pour eux, la réalité est non seulement indépendante des signes, mais accessible sans la médiation des signes. L'imagerie cérébrale n'est-elle pas là pour nous le prouver ? (rires)

3. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 76.

1.121 Cet idiotisme est un snobisme.

La littérature, ornement ou feintise, est au mieux la représentation subjective de la réalité objective ; au pire, une affabulation sans queue ni tête. Qu'ils sont crétins, tous ceux qui se sont suicidés après avoir lu Werther ! (Et en plus ils sont morts !)

1.122 Cet idiotisme est réactionnaire.

Il ne vise qu'à fermer des parenthèses : du linguistic turn, du dépassement de la métaphysique, du kantisme... Pour régresser jusqu'où au juste ?

1.2 La théorie littéraire est morte, vive la théorie littéraire !

1.21 La théorie littéraire désigne toute définition inconditionnelle, exhaustive ou exclusive de la littérature.

1.211 La définition inconditionnelle s'arroge l'universalité.

1.212 La définition exhaustive s'adjuge l'omniscience.

1.213 La définition exclusive s'octroie la vérité.

1.214 *In memoriam.*

Littérature = fonction poétique ; littérature = estrangement ; littérature = autotélicité ; littérature = intertextualité ; littérature = reconfiguration ; littérature = modélisation seconde ; littérature = sociologie sans concept ; etc.

1.22 La théorie littéraire a eu son heure de gloire ; elle a fait son temps.

Elle a pu résumer jadis l'espace des justifications que l'on avait à déclarer littérature certaines réalisations humaines. Elle a aussi orienté et nourri les luttes collectives d'alors. Elle a fait date ; elle date.

1.221 Ce temps se voulait révolutionnaire ; il est révolu.

Il est impossible d'hériter d'une pensée qui se veut ultime. Impossible de se réapproprier le culte de l'inappropriable. Impossible de partager une pratique solipsiste de la critique, et solitaire de l'émancipation. Le cours du monde a rendu les uns aigris, les autres humbles ; et tous incertains. Demain ? La bonne blague !

1.23 La théorie littéraire est une hantise.

Elle hante tout espace des justifications littéraires : sans principe, pas d'arguments ; sans généralité, pas d'objet. (Sans querelle, quel ennui.) Sa possibilité même, sa menace, embarrasse pourtant les efforts théoriques soucieux de ne pas céder à l'universalité, à l'omniscience ou à la vérité indiscutable.

1.24 « On ne peut pas tout à la fois siffler l'apéro et l'opéra. »
(Joe Dassin)

La théorie littéraire peut être générale sans être prophétique ; abstraite, joyeuse et incisive sans être abstruse, insidieuse ni définitive. Si elle renonce à la prétention d'avoir le dernier mot, ses montées en généralité sont précautionneuses, ses assertions, précaires, sa validité, négociable. Elle n'éclipse plus l'espace des justifications. Elle se contente d'y intervenir – à sa manière.

1.241 La théorie littéraire est l'héritière des Secon-des Lumières.

Du « pragmatic Enlightenment » (voir Brandom), elle retient une défiance à l'égard de cette sorte de certitude péremptoire qui autorise toutes les violences.

2. L'imagination radicale institue le monde.

L'imagination ne noue pas seulement nos sensations en gerbes intelligibles ; elle ne nous rapproche ou ne nous éloigne pas de l'Être ; elle ne s'ajoute pas au réel. Elle oriente nos sensations, suscite l'Être, s'il en est, et traverse nos réels. En cela, elle est radicale.

2.01 Le monde n'est pas ce qui est, mais ce qu'il y a.

2.0101 Le monde est ce qu'il y a pour.

Le « il y a » tout court, dont la présence s'imposerait comme une insomnie (voir Emmanuel Levinas), est le cauchemar préféré de la phénoménologie. Mais sans cadres de l'expérience, pas d'expérience (voir Erving Goffman). Sans socialisation à ces cadres, pas de cadres. Sans socialisation, rien (pour l'être humain).

2.011 Le monde institué par l'imagination radicale est historique et social (voir Cornelius Castoriadis).

2.012 Le monde institué par l'imagination radicale est perceptible et intelligible (voir Pierre Bourdieu).

2.013 Le monde institué par l'imagination radicale est sensible (voir Jacques Rancière).

2.02 La littérature est l'un des usages avérés de l'imagination radicale.

De même que le droit ou la science : fictio legis, microbe, Big Bang.

2.1 L'imagination littéraire est radicale.

Elle n'est pas dérivée. Elle n'est pas la fancy, la feintise ou la projection tous azimuts d'une vision artiste. Le terme importe peu, d'ailleurs : poïésis, ingenium, Einbildungskraft, inspiration, ascèse, révolution, etc. On pourrait le remplacer par des chiffres.

2.101 La littérature est une institution.

Elle est instituée par l'imagination radicale. Aussi ses définitions varient-elles.

2.102 La littérature contribue à instituer le monde.

Elle s'institue parfois elle-même. (Mais c'est rare.)

2.1021 L'illusion référentielle est une aberration.

Contra *Michael Riffaterre* et coll.

2.103 La littérature est une intervention symbolique.

Où le symbolique n'est pas un supplément de l'expérience, mais son grain et sa trame.

2.104 L'expérience de la littérature se décide dans l'imagination radicale.

2.11 La littérature présente le monde.

Elle ne le re-présente pas, car cela supposerait qu'il existe quelque chose que la littérature s'efforcerait d'imiter, de restaurer, d'approcher, d'exprimer ou même de fuir.

2.2 L'imagination radicale est partagée.

2.21 Notre relation au monde est celle d'un « nous » avant d'être celle d'un « je ».

Le monde n'est rien pour moi seul.

2.211 Le monde n'est rien s'il ne m'est transmis par autrui, fût-il mort.

Une émotion, un geste, un gène sont à cet égard sur le même plan.

2.22 Le « nous » m'est transmis avec le monde.

*Et comme il y a plusieurs « nous », il y a plusieurs mondes ;
et comme ces « nous » se croisent, ces mondes se croisent.*

2.221 Ce « nous » fait partie du monde.

Ces « nous » font partie du monde.

2.23 La théorie littéraire souligne ce partage ; elle le relance.

*Le partage découle toujours d'une mise en commun ; et
parfois, en outre, d'un différend.*

2.3 L'imagination radicale établit le commun.

*Que ce commun soit le vivant, l'humanité, la civilisation, l'empire, le
royaume, la nation, la polis, la classe, le genre, la race, la confession,
la famille, le couple, etc.*

2.31 La théorie littéraire expose le politique.

2.311 La théorie littéraire répond à une exigence
démocratique.

Quand bien même les définisseurs seraient des tyrans.

3. La littérature se compose d'œuvres.

*Et non de textes : un texte n'a pas de dehors, mais il n'a pas de dedans
non plus.*

3.001 La granularité des œuvres varie selon qu'il
s'agit de telle ou telle œuvre.

*Où la granularité s'échelonne en : titre singulier
(poème, recueil poétique, roman, cycle romanesque,
pièce de théâtre, etc.), production complète d'un
auteur, genre littéraire, littérature « française » (à la*

*nation et à la langue près), littérature « mondiale »
(au Welt près), etc.*

3.01 La théorie littéraire est une casuistique.

Plutôt qu'une typologie ou une nomologie.

3.1 Une œuvre est une pensée qui se propose.

*Cette pensée ne s'exprime pas seulement. Elle ne se formule pas seulement.
Elle ne se découvre pas seulement.*

3.11 Cette pensée s'explore et se donne à éprouver.

3.12 Cette pensée est celle de l'œuvre.

*Elle n'est pas strictement celle de l'auteur (ou de la nation, de
la langue, etc.) ou de son inconscient (ou de l'inconscient de la
nation, de la langue, etc.). Elle n'est pas la pensée d'une époque.
Elle n'est pas non plus pensée de la littérature-comme-telle.*

3.13 Cette pensée se propose aussi à l'auteur, à la nation, à
la langue, etc.

3.131 La théorie littéraire n'est pas un humanisme.

3.14 Cette pensée se propose aux lecteurs.

3.15 Cette pensée littéraire se déploie dans l'imagination
littéraire.

3.151 Elle est processus, dispositif et forme.

3.1511 La pensée littéraire est un processus d'adé-
quation et d'appariement.

*Adéquation à l'espace des justifications disponibles.
Appariement de directives (voir Michael Baxandall).*

3.1512 Un dispositif littéraire ramasse les
ressources mobilisées par cette pensée littéraire.

*Ces ressources incluent les directives (notamment
génériques), les caractéristiques de la langue ou*

l'imaginaire sémiotique. On ne pense pas tout seul, même en littérature. Et pas seulement avec des mots, même en littérature.

3.1513 Une forme littéraire est la trace d'une pensée littéraire.

Un ensemble stabilisé de tâtonnements inégalement aboutis. Une cohérence offerte à expériences et interprétations.

3.2 Une pensée est un usage réfléchi de l'imagination radicale.

3.21 Cet usage peut présenter des accents linguistiques, émotionnels, cognitifs ou axiologiques.

À vrai dire, l'inventaire en reste ouvert.

3.22 La réflexion peut être d'ordre métalinguistique, intuitif, conceptuel, métaphorique ou moral.

À vrai dire, l'inventaire en reste ouvert.

3.3 Une œuvre littéraire opère dans le langage avant d'opérer sur le langage.

3.31 Une œuvre littéraire se réapproprie le langage depuis le langage.

Elle n'en infléchit que quelques usages à la fois. Et le temps, souvent fugace, de sa pensée (voir Laurent Jenny).

3.311 La langue littéraire ne s'instaure pas dans le seul écart aux usages ordinaires.

Le langage ordinaire est déjà ironique, métaphysique, métaphorique, métalinguistique, réflexif, abstrait. Les mots de la tribu ne sont pas tant des maux que des tributs.

4. L'engagement ontologique est ce qu'une œuvre dit qu'il y a.

Ce qu'elle dit qu'il y a doit être vérifié pour que l'œuvre soit tenue pour vraie (voir Willard Van Orman Quine).

4.01 L'engagement ontologique n'est pas le propre des théories scientifiques.

(Contra Quine.)

4.011 Il n'est pas le propre des sciences.

Il est indissociable de tout usage de l'imagination radicale.

4.012 Il n'est pas le propre des théories.

Même le langage ordinaire se caractérise par un engagement ontologique (on ne croit plus aux grisettes, mais on ne s'étonne pas de croiser des « bobos » dans la rue).

4.02 Les critères de vérité sont institués par l'imagination radicale.

L'administration des preuves varie dans les sciences, c'est-à-dire le mode d'administration aussi bien que le genre de preuves (le roi ni le pape ne sont plus indispensables dans les laboratoires). Elle varie dans le droit. Elle varie dans la littérature.

4.021 La vérité est un critère des définitions de la littérature.

La vérité, ou ce qui s'y rapporte après modalisation : véracité, véridicité, vraisemblance, etc.

4.0211 Ce critère change.

La vérité littéraire diffère au gré des définisseurs : vérité de la mimesis, de la morale, du sentiment, de la vision, de la subversion ou de la jouissance ; voire vérité du scepticisme (X ne croit en rien, ni à

la croyance, ni à la raison, et comment lui donner tort ?, etc.).

4.022 Une œuvre littéraire est tenue pour vraie quand un lecteur croit à ce qu'elle dit qu'il y a.

N.B. Étant entendu que les définisseurs sont aussi, et d'abord, des lecteurs.

4.0221 Cette adhésion est la condition de l'expérience littéraire.

4.0222 Cette adhésion se réalise au mode de croyance près.

Soit : croyance existentielle, croyance évaluative, croyance simulée, quasi-croyance, créance, etc.

4.0223 Cette adhésion dure parfois le seul temps de la lecture.

Et encore : le laps d'un vers, d'une tirade ou d'une phrase.

4.0224 Cette adhésion infléchit parfois ce qu'un lecteur croit qu'il y a.

Partant, ce qu'il y a pour lui dans le monde. C'est-à-dire le monde, puisque son monde croise celui des autres.

4.0225 La théorie littéraire accueille le premier degré de la littérature.

Et pas seulement son second degré, c'est-à-dire celui de la critique, de l'ironie, de l'autotélicité, de la mise en abyme, de l'effet de réel, du faire-croire, du récit envisagé comme piège, du déniement idéologique du lecteur, etc.

4.023 Quand un lecteur croit à ce qu'une œuvre dit qu'il y a, il la vérifie.

À sa manière, à son échelle, c'est-à-dire depuis le lieu mouvant où il se situe et croise autrui (cet autrui fût-il mort, comme c'est souvent le cas, sinon toujours, avec les auteurs du passé).

4.0231 La théorie littéraire est une méta-ontologie.

4.0232 Paul Ricœur brouille les pistes (comme souvent).

Il parle dans Soi-même comme un autre de « l'engagement ontologique de l'attestation ». Référence à Quine ? En aucun cas : l'Être est ce que Ricœur, suivant Aristote, dit lui-même qu'il y a, c'est-à-dire l'horizon métaphysique de tout agir humain. L'attestation est simplement la manière juste et conséquente d'adhérer à l'ontologie de Ricœur. Et l'engagement, une forme de « véhémence ontologique », selon son expression, destinée à maintenir ouverte (contre Quine, qui sait ?) cette possibilité de la foi biblique évoquée dans l'introduction. La méta-ontologie, à cet égard, serait sans doute une menace agnostique. Après le récit (si crucial dans les religions du livre qu'il s'invite dans sa poétique), la pratique (dans le dos de Pierre Bourdieu), l'herméneutique de soi (dans le dos de Michel Foucault), voici donc l'engagement ontologique (dans le dos de Willard Van Orman Quine) !

4.024 On ne croit jamais seul à ce qu'une œuvre dit qu'il y a.

Quand bien même on en serait persuadé. Car on n'est jamais le premier lecteur d'une œuvre, sauf peut-être quand on l'a écrite (et encore).

4.1 L'engagement ontologique est le cadre qu'une pensée fixe à l'expérience.

4.11 Ce cadre est cohésif.

Sans quoi la conduite de l'expérience en question n'est pas une suite, ni une série ; ni prolongeable, ni extrapolable.

4.111 Dans le cas de la littérature, cette cohésion peut être réputée organique ou fonctionnelle ; collective ou idiosyncrasique ; auctoriale, procédurale ou lectorale.
Elle n'est pas exclusivement logique, ni entièrement explicite, ni rigoureusement systématique.

4.12 Ce cadre garantit la robustesse de ce qu'une œuvre dit qu'il y a.

C'est-à-dire, tout à la fois, la consistance du monde institué par l'œuvre et la stabilité des appropriations que peuvent en faire des communautés de lecteurs donnés.

4.121 Toute pensée a son versant axiomatique.

Un tropisme réciproque d'axiomes et de règles d'inférence.

4.13 Dans le cas de la littérature, une œuvre peut se voir reconnaître plusieurs cadrages.

Et donc plusieurs pensées. Mais pas en même temps : par des communautés de lecteurs différentes, éloignées ou successives.

4.131 Un exemple quelconque.

Balzac l'historien de la Monarchie de Juillet, Balzac le moraliste cynique ou sentimental, Balzac le sociologue du capitalisme, Balzac le réaliste, Balzac le conteur, Balzac le sérieux, Balzac le potache, Balzac le stylisticien des registres de discours, etc. (Mais aussi le réalisme romanesque, le roman, la littérature française, la littérature universelle, etc.)

Ce que l'œuvre balzacienne nous dit qu'il y a varie d'autant. Il y a donc : des députés et des lorettes ; ou des anges et des incarnations du Mal ; ou de l'innocence et du calcul ; ou des mécanismes d'accumulation des richesses et des stratégies d'ascension sociale ; ou une copie du réel ; ou une fable allégorique ; ou de la science ; ou du calembour ; ou une économie de discours sous-jacente à la société ; etc.

Les critères de vérité et de relance de son engagement ontologique varient eux aussi d'autant : ressemblance de la description ; ou représentativité de l'échantillon ; ou exhaustivité des situations ; ou justesse du sentiment ; ou légitimité de l'indignation ; ou vigueur de la critique ; ou rigueur de l'analyse ; ou divertissement de l'intrigue ; ou minutie des relations de parole ; etc.

La granularité même de l'œuvre varie d'autant : « les textes d'avant 1827 + La Comédie humaine – Les contes drolatiques » ; ou « La Comédie humaine – les textes d'avant 1827 – Les contes drolatiques » ; ou « La Comédie humaine (moins Les études analytiques) » ; Les illusions perdues ; Peau de chagrin ; le début de La fille aux yeux d'or ; la fin de Louis Lambert ; etc.

4.2 Une œuvre littéraire institue un monde en exemplifiant son engagement ontologique.

4.21 L'accès à ce monde conditionne la classe des expériences littéraires.

Sans ce monde, pas de pensée littéraire, pas d'œuvre. Il arrive toutefois que l'accès à ce monde conditionne une expérience littéraire uniquement langagière. (Mais c'est rare.)

4.211 Ce monde est ouvert à une diversité indéfinie d'expériences littéraires.

Les contours du « nous » qu'il fait surgir peuvent varier.

4.212 En exemplifiant un monde parmi des mondes qui se croisent, une œuvre contribue à instituer le monde.

Le personnage romanesque du petit-bourgeois est ainsi devenu un fait sociologique. (La caricature journalistique du « bobo » est ainsi devenue une évidence pour beaucoup.)

4.22 L'exemplification n'est pas une illustration (voir Emmanuel Kant).

Ce monde n'est pas un exemple particulier (Beispiel) d'une conception générale et prédéfinie du monde, qu'elle soit factuelle ou utopique. Il est l'exemple (Exempel) d'une pensée qui ne peut se figurer le monde autrement, c'est-à-dire ni un autre monde, ni une autre figuration. Autrement dit, la fable n'est pas le Beispiel d'une morale – sauf dans certaines définitions de la littérature.

4.23 Ce qu'une œuvre littéraire dit qu'il y a ne concerne pas le seul mobilier du monde.

Elle exemplifie certes des entités, mais aussi des relations de tous ordres : caractères, types d'individus, classes de situations, liens entre caractères, homologie de situations, causalité d'épisodes successifs ou tonalités affectives. (L'inventaire en importe peu.)

4.231 Ce monde n'est pas constitué d'individus et d'événements, mais de matrices et d'enchaînements.

L'incomplétude des univers fictifs n'est pas un obstacle à tout engagement ontologique, mais une condition qui pèse sur la nature du cadre fixé à l'expérience : Madame Bovary devient vrai (à la modalisation près) non pas quand on peut répondre à une infinité de questions que ne soulève pas l'œuvre (Emma a-t-elle un grain de beauté sur l'épaule gauche ?), mais quand un lecteur croit, par exemple, à l'existence d'une catégorie d'individus que l'échantillon « Emma » lui permet de mieux cerner et de mieux comprendre ; un haïku de Bashô devient vrai (à la modalisation près) non pas quand on vérifie que sa

grenouille a sauté dans cet étang-là, ou que les grenouilles sautent toujours avec un plouf dans l'eau, mais quand un lecteur croit à ce monde où le bruit d'une grenouille qui plonge dans un étang déclenche une méditation ; Les souffrances du jeune Werther devient vrai (à la modalisation près) quand un lecteur n'entrevoit pas d'autre dénouement à sa propre vie que celui du roman.

4.2311 Le monde institué par une œuvre littéraire n'est pas un monde possible.

Que le possible soit autre que le réel, c'est-à-dire plus ou moins éloigné, ou plus que le réel. L'imagination radicale suspend les distributions modales.

4.3 L'engagement ontologique est un engagement.

4.31 Une pensée s'y trouve engagée en faveur d'un certain cadre de l'expérience.

Elle récuse, implicitement ou non, les cadres concurrents.

4.32 Une pensée s'y trouve engagée en faveur du monde exemplifié par l'œuvre.

Elle en souligne la justesse et la justice. Elle soutient la pertinence et la valeur de cette expérience-ci.

4.33 Une pensée s'y trouve engagée à se rendre crédible.

Elle mise sur une forme d'adhésion spécifique : le bon sens, l'admiration, la frayeur, la pitié, la compassion, l'indignation, la complicité, etc.

4.34 Une pensée s'y trouve engagée à engager à son tour.

Elle porte un déclenchement.

4.35 Une pensée s'y trouve engagée par l'ontologie même qu'elle propose.

Elle est soumise au monde que l'œuvre institue.

5. Un engagement ontologique appelle un assentiment.

Ce qu'une œuvre dit qu'il y a devient ce qu'il y a lorsqu'elle fait émerger un « nous » qui croit à ce qu'elle dit.

5.01 Toute œuvre tient sa valeur d'un tel assentiment.

Que cet assentiment soit rationnel, émotionnel, idéologique, réfléchi, intuitif, spontané, etc.

5.02 Toute œuvre existe à la faveur d'un tel assentiment.

Sans cela, une œuvre littéraire est souffle, encre, pixel.

5.03 La théorie littéraire est un réalisme symbolique (voir Jean Comaroff et John L. Comaroff).

Elle montre comment la réalité se réalise, le passé passe, pèse ou paresse, l'être s'éteint.

5.1 Le phatique contre-attaque.

La fonction poétique a mis l'accent sur ce qu'une œuvre littéraire dit qu'il y a dans le langage, dans son code, dans la littérature (voir Roman Jakobson). On a trouvé du phatique chez les Trobriandais ou les téléphonistes (« allô ? vous m'entendez ? »). Mais dans la littérature ? La communion phatique est cet assentiment d'un « nous » à un engagement ontologique quelconque.

5.11 Une œuvre agence les liens qu'elle noue non seulement avec ses lecteurs, mais entre ses lecteurs.

Il y a du lien, du fait même de lire.

5.111 Le même exemple quelconque.

Lisant Balzac, je sais que je ne suis pas seul : je retourne à cette « voix » que j'en suis progressivement venu à entendre dans La Comédie humaine ; et je retourne à cette certitude que d'autres ont goûté cette « voix » avant moi (à

commencer par Balzac, sans doute), ou l'une ou l'autre de ses inflexions ; à cette certitude que d'autres la goûtent en même temps que moi, quelque part dans le monde.

5.2 Toute œuvre fait communauté.

Elle assemble un « nous ».

5.21 Ce « nous » n'est pas nécessairement contemporain.

5.211 Il peut être passé.

Et basculer dans ce qui a été littérature.

5.212 Il peut réunir des lecteurs de temps différents.

Et élucider l'énigme de l'omnitemporalité des œuvres qui durent.

5.22 Cette communauté peut être interprétative (voir Stanley Fish).

Mais aussi pathique. Ou sensible. Ou tout simplement physique, si on lit à plusieurs.

5.23 Cette communauté peut être imaginée (voir Benedict Anderson).

Si l'imagination en est radicale. Et le lien non exclusivement national.

5.24 Cette communauté peut être désœuvrée (voir Jean-Luc Nancy).

Si l'on craint le collectif comme son ombre (communiste).

5.25 Cette communauté peut être inavouable (voir Maurice Blanchot).

Si l'on se résigne à une forme de lien en creux entre les êtres.

5.26 Ce peut être une communauté de solitudes (voir Jacques Derrida après Friedrich Nietzsche).

S'il s'agit de ne s'attacher à personne tout en s'adressant à quelqu'un.

5.27 Cette communauté peut être inconsistante (voir Rancière).

Si l'on fait du questionnement même des critères du collectif le geste politique par excellence. Et de la figure de l'intrus un opérateur salutaire de déliaison.

5.28 La fiancée aux Français ! (Où l'on recroise notamment Paul R***.)

Il y a deux sorties possibles du scepticisme critique : justifier dans son coin la possibilité de la communauté par la structure du monde vécu ; ou partir d'une telle entente sur l'importance d'interroger cette possibilité. Soit : surmonter le soupçon en appelant à faire corps (souffrant) autour de la fiancée (voir Ricœur) ; ou adosser le doute aux certitudes d'arrière-plan qui en autorisent la formulation (voir Stanley Cavell après Wittgenstein). Soit encore : dénoncer la scène du scepticisme en dévoilant ses coulisses ; ou rappeler aux acteurs qu'ils sont dans la même salle que leur public. Le postulat de l'imagination radicale est incompatible avec la première option.

5.3 Il y a autant de communautés que d'œuvres.

L'assentiment à ce qu'une œuvre dit qu'il y a varie plus ou moins d'une œuvre à l'autre.

5.301 Il y a plus de communautés que d'œuvres.

Toute œuvre est passible de plusieurs formes d'assentiment.

5.302 Il y a plus d'œuvres que de communautés.

Toute œuvre est susceptible d'assembler comme une autre.

5.31 Ces communautés n'instaurent pas les mêmes liens avec ou entre les lecteurs.

L'assemblément du « nous » peut être, selon l'œuvre, modulaire, compartimenté, indifférencié, massif, surplombant, négocié, obséquieux, exclusif, englobant, allusif, racoleur, etc.

5.32 La théorie littéraire est une critique.

Elle distingue ces assembléments ; elle les juge.

5.33 La théorie littéraire est une pédagogie.

Elle assume de sélectionner les assembléments à transmettre.

6. Figure-toi toi-même.

6.01 Connais ce que tu crois qu'il y a en toi.

Connais-toi toi-même.

6.02 Connais ce que tu crois être « connaître ».

Connais-toi toi-même.

6.03 Connais ce que tu crois être « croire ».

Connais-toi toi-même.

6.04 Reconnais le « nous » qui t'ouvre à la fois un « je » et un « tu ».

Connais-toi toi-même.

6.05 Reconnais les « nous » qui t'ouvrent chacun un « je » et un « tu ».

Connais-toi toi-même.

6.1 Assemble-toi en paix.

Nous ne sommes rien pour toi seul. Tu n'es rien pour nous seuls.

Bibliographie

- Brandom, Robert, *L'articulation des raisons. Introduction à l'inférentialisme*, trad. C. Tiercelin et J.-P. Cometti, Paris, Cerf, [2000] 2009.
- Passeron, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, [1991] 2006.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

épimodernisme

L'épimodernisme. Une hypothèse en six temps¹

Emmanuel Bouju

Aujourd'hui est un jour comme les autres, ou plutôt c'est un jour qui n'est jamais tout à fait comme les autres.

Michel FOUCAULT

Parce que le contemporain n'a pas de suite, pas de futur établi (contrairement à toutes les autres époques définies rétroactivement), il est toujours difficile de le définir ou de lui donner un nom : la solution du « post » a longtemps prévalu, permettant d'oublier qu'il puisse avoir lui-même un « après ». Mais le contemporain est-il toujours postmoderne – que l'on considère ce terme dans l'esprit de Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Fredric Jameson, Linda Hutcheon ou Brian McHale ?

1. Cet article est l'article original, publié en 2015, qui a introduit pour la première fois la notion d'épimodernisme. Depuis est paru l'essai *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman* (paru en traduction anglaise sous le titre *Epimodernism, Six Memos for Literature Today* chez Palgrave-McMillan en 2022).

Dans l'ère anglophone où le concept a pris toute son ampleur depuis près de quarante années maintenant (et demeure vivace en raison notamment de la puissance et de la notoriété des travaux continus de Jameson), on considère bien plutôt la postmodernité dépassée – en particulier dans son rapport au régime actuel d'historicité (qu'on l'appelle ou non « présentiste » selon la proposition de François Hartog), dont la puissance a semblé réenclencher un devenir du temps historique, en l'arrimant à l'espace global de la circulation de l'information et à la contagion des bouleversements politiques : « révolutions » nouvelles, retour en force et rivalité violente des idéologies religieuses, crise de l'économie du crédit. Et cela quand bien même la puissance (créative-destructrice) du « tardo-capitalisme » (*late capitalism* à la Jameson) n'a jamais semblé aussi criante.

De fait, si l'on veut prolonger l'idée de cette emprise culturelle du tardo-capitalisme sur la littérature (américaine en l'occurrence), on risquera même désormais, comme le fait Jeffrey T. Nealon, le terme de « post-postmodernité » – pour postuler l'idée d'une intensification du postmodernisme à l'ère des dérives ultimes (?) du néocapitalisme¹. Mais arrivée à ce stade, la terminologie du contemporain a définitivement pris un tour autodérisoire qui ressemble bien à une fuite en avant terminologique, ou à une dérive sans avenir du passé. Ne peut-on trouver préfixe plus simple, plus économique et précis pour succéder au post-, sans pour autant contredire nécessairement les acquis antérieurs de la pensée postmoderne ?

Dira-t-on alors que l'on est plutôt devenu surmoderne (Marc Augé) ou carrément non-moderne (Bruno Latour) ? Vaut-il mieux être toujours-déjà antimoderne (Antoine Compagnon), néomoderniste (ce qui serait assez l'idée de Jacques Rancière à mon sens) ou transmoderne (Alice Jardine) ? Certains plaident plutôt pour un hypermodernisme (Alexandre Escudier), arguant de la multiplicité des temps historiques

1. Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. On entend bien dans le titre le prolongement du *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) de Jameson.

conjointes et superposés, et de leurs vitesses distinctes. Svetlana Boym défend quant à elle, dans un esprit assez proche mais plus sensible à l'héritage complexe et fantomatique de l'ère soviétique, la possibilité d'être *off-modern* (« comme on est *off-Broadway*, *off the path* »), en « suivant une conception non linéaire de l'évolution culturelle », et en activant, dans l'errance et les voies de traverse, les promesses non tenues des temps passés².

Pour ma part – bien que trouvant à chacune de ces thèses, et en particulier à cette dernière, des vertus certaines –, je proposerai plutôt un autre préfixe : *épi* – un préfixe d'une richesse remarquable et dont les multiples valeurs ne sont jamais susceptibles de se vider de leur sens.

C'est ce que nous dit en effet et en substance Jean Humbert (que je paraphrase dans les lignes qui précèdent et suivent³). L'idée première qu'exprime *épi*, c'est bien celle du contact avec une surface ; mais si la préposition se construit avec trois cas (génitif, datif, accusatif), c'est parce que le contact avec la surface considérée se fait sous des modalités différentes liées à la valeur même des cas employés :

- avec le *génitif*, à valeur de partitif : *épi* signifie le contact avec la surface, réel mais limité ; transposé de l'espace au temps, il représente ce sur quoi l'on s'appuie – les conditions d'existence, les arguments sur lesquels on se fonde, la particularité qui est à l'origine d'un nom, l'autorité que le chef imprime à ses troupes, les éléments de base d'une formation militaire ;
- avec le *datif* : le locatif situe simplement l'objet sur la surface, sans que se pose la question d'un contact partiel ou total ; le contact est souvent senti comme plus durable qu'au génitif ;

-
2. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* ; Svetlana Boym, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*. Si l'on devait traduire « *off-modern* » en français, on pourrait peut-être choisir « épimoderne », comme l'avait envisagé l'auteure elle-même dans les discussions que nous avons eues à Harvard peu de temps avant sa disparition – car les parentés entre nos deux approches nous semblaient sensibles.
 3. Jean Humbert, *Syntaxe grecque*. Répétant Humbert, je ne fais pas d'allusion postmoderne à certain personnage fameux de Vladimir Nabokov pour autant.

d'une façon différente, c'est le datif au sens propre qui explique les valeurs de faveur et plus encore d'hostilité qu'atteste la préposition ; de plus, ajoute Humbert, il a développé dans le même sens des emplois très voisins de la finalité et de la consécution ;

- avec l'*accusatif*, traduit une prise de contact directe et souvent totale avec une surface : il en souligne l'extension quand il s'agit d'espace, la durée quand il s'agit de temps. Susceptible de se vider de son contenu concret, il peut ne souligner qu'une notion de rapport, particulièrement présente dans des expressions adverbiales.

En tant que préverbe, *épi* garde les valeurs de la préposition, mais en favorisant au sens abstrait les valeurs de faveur, de survivance, d'adjonction et de cause (datif de proximité), ou encore d'autorité (génitif).

Si l'on résume, on peut donc distinguer (en rassemblant pour les besoins de la cause les valeurs du préverbe et de la préposition) six valeurs distinctes et complémentaires : contact de surface, origine, extension, durée, autorité, finalité.

Aussi évoquerai-je par *épimodernisme* l'hypothèse d'un dépassement contemporain du postmodernisme, en réglant sa signification possible sur ces six crans distincts et complémentaires ; six valeurs possibles du préfixe, correspondant à autant de réinterprétations des six valeurs qu'Italo Calvino avait proposées pour les « leçons américaines » (Norton Lectures) qu'il n'avait finalement pas pu donner, à Harvard il y a trente ans, au moment de sa mort : « *six mémos pour le prochain millénaire*⁴ » prenant en anglais les noms de *Lightness*, *Quickness*, *Exactitude*, *Visibility*, *Multiplicity*, *Consistency* (cette dernière étant restée tout à fait lettre morte, Calvino n'ayant pas eu le temps de l'écrire).

4. Italo Calvino, *Leçons américaines*.

Ainsi l'épimodernisme (si épimodernisme il peut y avoir) définira-t-il six rapports singuliers à l'héritage du modernisme, en réaménageant la critique postmoderne de cet héritage : six valeurs pour dire l'acquis de la reprise ironique, du « méta » et du scepticisme actif, mais sans syndrome d'« épuisement » (John Barth) ; pour confirmer la mort de l'auteur, mais aussi pour évoquer le jeu avec son fantôme textuel et son avatar numérique ; pour dire la mélancolie ironique qui touche aux figures phares du modernisme séculaire ; pour évoquer, malgré l'impouvoir conscient de la littérature, sa puissance et sa légèreté, sa profondeur cachée sous la surface, sa vertu d'engagement et de promesse.

Six valeurs que j'appelle : Superficialité, Secret, Énergie, Accélération, Crédit et Esprit de suite.

Superficialité

[Notion qui correspond à épi- selon l'idée du contact de surface (en faveur ou au détriment), qui s'associe ici aux termes d'épigraphie, d'épigonat, voire d'épideixis, et qui prolonge la « légèreté » de Calvino]

Pour Italo Calvino comme pour Leonardo Sciascia, la superficialité est une vertu : elle est ce qui fait apparaître en surface ce qui était caché en profondeur. C'est une notion liée à (ou dérivée de) la « légèreté pensive » qu'invoquent les *Leçons américaines* – « *thoughtful lightness* », tout à la fois légèreté de l'émotion et lumière de la raison (*enlightenment*).

De là l'idée d'une *épigraphie* au sens d'écriture de surface, ou d'écriture « superficielle » dans sa pleine acception : où le jeu des citations, des allusions et des réécritures fait apparaître le discours de la littérature à la surface du texte, tout en convoquant (en provoquant), en profondeur, le commentaire du monde – dans la lignée des livres d'Italo Calvino et de Leonardo Sciascia justement, de Georges Perec

ou de W.G. Sebald, pour reprendre quelques figures canoniques de la seconde moitié du siècle dernier.

Aujourd'hui, cette épigraphie définit nombre des résurgences *épigonales* du modernisme – si l'on prend ici « modernisme » au sens de *Modernismus* et de la révolution esthétique qui lui est attachée, dans son lien à la crise du sujet, de la représentation et de l'historicisme, depuis la *Lettre de lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal jusqu'aux derniers textes de Stefan Zweig (ou même jusqu'aux essais de Hermann Broch contre le kitsch) : une résurgence à cent ans de distance, comme une figure cyclique ou spiralaire de l'écriture.

Ainsi par exemple de l'œuvre d'Enrique Vila-Matas, et de la façon dont ses narrateurs-doubles autofictionnels viennent réincarner les grandes figures du modernisme – James Joyce, Robert Musil, Franz Kafka, et surtout l'antihéros de l'écriture, l'écrivain « sans motivation » qu'est Robert Walser, figurant la hantise du processus de *désobjectivation* de l'auteur (dans *Le mal de Montano* et surtout *Docteur Pasavento*). Dans toute l'œuvre de Vila-Matas, on peut dire que derrière la hantise du passé, derrière la compulsion de la répétition propre à la littérature vécue comme simulacre et « imposture », quelque chose s'écrit qui échappe à l'érosion du temps : quelque chose qui tient à l'identité toujours autre de l'écrivain (l'écrivain scribe et majordome formé par *Bartleby* et *L'institut Benjamenta*, comme par les rêves de texte « cousu de citations » de Walter Benjamin⁵) ; quelque chose qui touche à l'ombre perdue de soi-même – mais que l'on retrouve dans l'éclairage indirect du passé littéraire. Enrique Vila-Matas prend sur soi le reproche habituel de l'*épigonalité* de la littérature postmoderniste : mais sous l'apparence du parasitisme ou du psittacisme, il en joue comme le moyen d'une régénération hypertextuelle, ou plutôt épitextuelle donc, au sens d'un prolongement et d'une transformation, en très léger surplomb.

Et c'est de cette façon peut-être qu'il faut considérer l'omniprésence, à la surface du roman contemporain, de cette référence nostalgique au

5. Voir Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, p. 86.

modernisme – comme si à cent ans de distance, toute l’utopie d’une époque était à se réapproprier en profondeur, dans une nouvelle façon de considérer la signature, avec humour et mélancolie mêlés.

Car ce ne sont pas seulement les figures d’allusion ou le jeu des citations qui se jouent « en surface » ; ce n’est pas non plus uniquement le principe (hérité de Robert Musil, Hermann Broch, Marcel Proust) des modalités essayistiques enlacées au récit fictionnel ou autobiographique qui fait de cette surface une profondeur secrète : il s’agit surtout de toute une pratique de la fictionnalisation des figures d’écrivains du passé (Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce, Henry James, Marcel Proust, Philip Roth, Robert Walser, etc.) comme doubles de l’auteur implicite, toujours à la fois silhouette épigonale et corps épigraphique⁶. Aussi le moyen du discours *épidictique* de surface – éloge du modernisme, tombeau de l’écrivain, exhibition d’une lignée – sert-il surtout un enjeu profond d’autolégitimation et de reconquête d’une autorité d’auteur, par cette forme d’autobiographie essayistique de la réécriture, où dominant à la fois l’« ironie secrète », toute walsérienne, du modernisme, et l’omniprésence de la référence chiffrée à Kafka.

Et de fait, ce qui effleure à nouveau, à la surface de la littérature, ce sont les traces multiples, innombrables et troublantes d’un très profond courant qui remonte au(x) K de Kafka et à *Amerika*, et qui prend forme par le moyen de l’omniprésence de la lettre K, la lettre-emblème, la « fonction » clé d’une résurgence *épiphénoménale* du modernisme. K, depuis Gilles Deleuze et Félix Guattari, c’est la lettre clé de la littéralité, celle qui exerce une fonction génératrice de textualité attachée à la lettre même du discours, et qui permet de comprendre l’humour secret de l’épimodernisme tout comme celui de Kafka – lequel, selon David Foster Wallace⁷, consiste à comprendre littéralement ce que la tradition entend de manière métaphorique. Et je crois qu’il serait possible de faire toute une généalogie secrète du roman contemporain par la lettre K, depuis

6. Ainsi par exemple de Kafka et Joyce chez Nuria Amat, *Nous sommes tous Kafka*.

7. David Foster Wallace, « Some Remarks on Kafka’s Funniness from Which Probably Not Enough Has Been Removed ».

l'insaisissable littéralité du Grand théâtre d'Oklahoma dans *Amerika* (celui auquel Walter Benjamin comme Theodor Adorno attachaient à juste titre tant d'importance) jusqu'à *Karnaval* de l'Espagnol Juan Francisco Ferré, en passant par *Kárhozat* (*Damnation*) du Hongrois László Krasznahorkai et *Kar* (*Neige*) du Turc Orhan Pamuk.

K comme épigraphie de Kafka, ce serait l'énigme épimoderniste de la lettre, qui rappellerait assez le mythe lacanien de la lettre « indivisible » (dont Jacques Derrida critiquait l'idéalité⁸) : la lettre comme « point de capiton » – ce point mythique qui serait seul capable d'épingler, d'accrocher le sens au signifié sur le tissu du Texte –, alors que le sens, en réalité, ne cesse de lui échapper. *K*, ce serait la « révélation acoustique⁹ » et quasi kabbalistique d'une lettre ou un *son de passe*, un *schibboleth* épimoderniste pour arrêter la dérive postmoderniste et rejoindre à nouveau cette « place toujours ouverte à la signification¹⁰ ». Ainsi la « lettre volée » au modernisme, très visible à la surface de la littérature, expose et dissimule-t-elle à la fois le secret d'une origine idéale et d'une généalogie fantasmatique (ou fantomatique).

8. Comme le rappelle Peter Szendy, citant *La carte postale* de Derrida, dans *À coups de points*, p. 53 : « Comme le montre Derrida, l'indivisibilité de la lettre (du *sèmeion*, du point ou de l'atome signifiant), c'est en fait son *idéalité*, logée dans la prétendue matérialité que Lacan revendique pour elle. »

9. « Pour [Benjamin] le problème de la vérité se posait depuis le commencement comme celui d'une "révélation", qui "doit être *perçue*, c'est-à-dire réside dans la sphère métaphysiquement acoustique". », dans Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, p. 108.

10. Bien que « sans cesse déçue par elle », selon Roland Barthes dans son très bel essai intitulé « La réponse de Kafka », p. 145.

Secret

[Notion qui correspond à épi- selon l'idée de l'origine, qui s'associe ici au terme d'épigénétique et qui prolonge la « multiplicité » de Calvino]

Tous ces jeux lettrés et littéralistes de surface, ces pratiques de la citation et de la réécriture prolongent la « multiplicité » calvinienne en rappelant les chemins qui bifurquent de la tradition borgésienne, et en renvoyant l'écriture romanesque à sa généalogie manquante.

Car généalogie familiale et généalogie historique entremêlées, le roman contemporain s'établit à nouveau dans l'élément du secret¹¹ : fantasme de l'origine, secret de famille et réinterprétation du motif généalogique comme écriture de la disparition ou de la trahison – comme chez Agata Tuszyńska (*Une histoire familiale de la peur*), Daniel Mendelsohn (*Les disparus*) ou Péter Esterházy (*Revu et corrigé*, faisant suite à *Harmonia caelestis* après la révélation de l'implication de son père dans l'information pour les services secrets du régime communiste hongrois). Dans la lignée de Georges Perec et de Raymond Federman¹², la disparition est affaire d'écriture, et le secret comme l'absence définissent les moyens mêmes du récit.

Ainsi de la découverte des secrets du passé comme pratique *épigénétique* : agissant comme une lecture imaginaire du code génétique secret (du texte introuvable) de l'expérience, les moyens de l'écriture sont analogues à ce que les épigénéticiens appellent des *épidrogues* – lesquelles servent à « faire parler les gènes silencieux » (selon la formule de la biologiste généticienne Edith Hurt).

11. Héritage ancien, bien évidemment, comme en témoigne par exemple le *Secretum* de Pétrarque. Sur le lien entre humanisme et secret, voir Jacob Vance, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*.

12. Susan R. Suleiman, « The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5 Generation ».

L'héritage de l'absence et son incorporation sensible sont, en particulier, matérialisés par le motif du *membre fantôme*, qui réinterprète la tradition « hantologique » (dirait-on après Derrida) qui a dominé la fin du xx^e siècle dans l'écriture des disparitions, et lui donne force et renouveau : à l'image de cette sensation fantomatique qui donne l'impression qu'un membre disparu continue d'exister, il s'agit de désigner par là la puissance d'une trace mnésique fonctionnant comme présence sensible de l'absence, et incorporée dans la « réalité mentale » de l'écrivain (ou de son narrateur).

On rencontrait déjà ce motif chez Georges Perec ou chez Christa Wolf – laquelle avançait l'idée qu'elle sentait en elle une *Phantomschmerz* de l'histoire européenne, une douleur profonde de l'histoire, qui recouvre la sensation à la fois de ce qui est perdu et de ce qui aurait pu être¹³. On le retrouve aujourd'hui chez plusieurs écrivains d'Europe centre-orientale – comme dans cette réflexion de la narratrice du *Ministère de la douleur*, un roman de la Croate exilée en Hollande Dubravka Ugrešić, pour qui l'écriture se tient là où l'expérience est devenue « syndrome du membre fantôme » :

J'étais persuadée que le démantèlement du pays, la guerre, la répression à l'encontre de toute réminiscence, le syndrome du « membre fantôme », le caractère schizophrénique de la situation et l'exil lui-même étaient la cause des problèmes affectifs et des difficultés linguistiques de mes étudiants. Nous étions tous plongés dans le chaos. [...] Le pays duquel nous étions venus était le siège d'un traumatisme commun¹⁴.

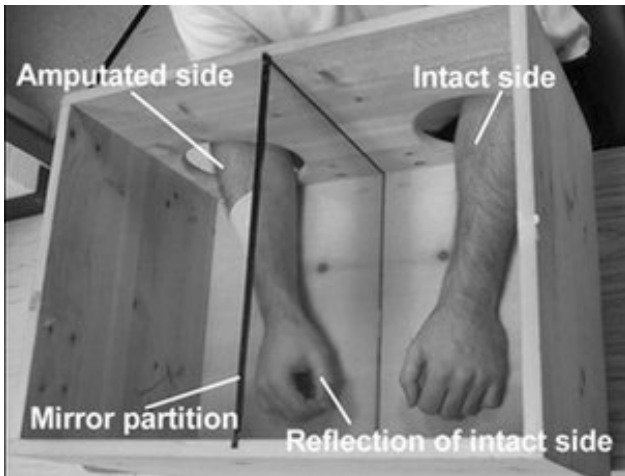
C'est un traumatisme en forme de douleur fantôme de l'histoire que le mot « nostalgie » ne désigne que très imparfaitement, car il s'agit, non pas de la nostalgie (l'*ostalgie*) de la patrie perdue, mais de

13. « La douleur que me cause [l'Europe] est aussi en partie une douleur fantôme : douleur non seulement à cause d'un membre perdu, mais douleur aussi à cause des membres qui ne se sont pas du tout développés, à cause de sentiments non perçus, non vécus, à cause d'aspirations non satisfaites », dans Christa Wolf, *Cassandre*, p. 147.

14. Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*, p. 75-76.

la douleur mélancolique de la patrie impossible et de ses occasions perdues. L'écriture se trouve ainsi confrontée à la définition (et non au comblement) du vide, du manque, de l'absence ; et pour ce faire, elle entreprend de retourner comme un gant l'empreinte de l'histoire : dans la sensation artificielle de la douleur fantôme, la littérature fait du vide un corps sensible et fantomatique à la fois, elle donne forme à la disparition.

Or l'étude scientifique et le traitement médical du phénomène des douleurs fantômes ont donné lieu à l'invention du *mirror treatment* : cette « boîte-miroir » (qu'a conçue, dans le cadre de ses recherches en neurosciences, V.S. Ramachandran¹⁵) permet de visualiser le membre manquant grâce à l'inversion spéculaire, et ainsi d'atténuer, par l'exercice musculaire imaginaire du « membre fantôme », les douleurs qu'il suscite :



15. V.S. Ramachandran et Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain: Human Nature and the Architecture of the Mind*. À vrai dire, Herman Melville avait déjà inventé la chose, mais il y mêlait une plaisanterie grivoise qui empêchait (peut-être) de la prendre tout à fait au sérieux. Image : Anonyme, *Mirror-box illusion*, dans Judith Hunter, Joel Katz et Karen Davis, « The effect of tactile and visual sensory inputs on phantom limb awareness », *Brain: A Journal of Neurology*, vol. 126, 2003, p. 579-89. DOI : 10.1093/brain/awg054.

Il me semble que l'une des meilleures vertus épigénétiques du roman contemporain est qu'il peut constituer, par opération de substitution spéculaire, une expérience de pensée analogue à cette boîte-miroir – une forme de résolution imaginaire, par *make-believe*, des impossibilités de représentation du réel (comme dans l'expérience de pensée qu'a récemment pratiquée Philippe Forest dans *Le chat de Schrödinger*¹⁶). Et qui plus est, cette similarité fonde une pratique d'écriture dans laquelle la douleur fantôme opère, bien souvent, par la mobilisation d'un hypotexte (plus ou moins) secret – comme dans le roman de l'Espagnol Javier Cercas intitulé *La velocidad de la luz*¹⁷, où le motif de la spectralisation de l'existence dans l'expérience du malheur (du trop-plein de la guerre ou du vide de la gloire) recourt au *traitement miroir* de la nouvelle « A Clean, Well-Lighted Place » d'Ernest Hemingway.

Ce passage, ce renversement, cette *révolution* par spécularité inter-textuelle ou épigraphique (surface en miroir, secret en profondeur) est l'un des secrets les mieux gardés du roman épimoderniste. Il contribue directement à la reprise énergique de son propre devenir, en évitant de prolonger plus longtemps le ressassement et la hantise du passé.

Énergie

[*Notion qui correspond à épi- selon l'idée d'extension (adjonction), qui s'associe ici aux termes d'épicentre et d'épistrophe, et qui prolonge la « visibilité » de Calvino*]

Tout se passe comme si le roman, aujourd'hui, voulait ressusciter l'*augere* poétique en *énergie romanesque* et relever, dans la signature fantôme de l'auteur, le défi lancé par Roland Barthes dans « La mort

16. Philippe Forest, *Le chat de Schrödinger*.

17. Javier Cercas, *La velocidad de la luz*. / Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*.

de l'auteur¹⁸ ». Car si l'autorité de l'auteur (*authorship*) ne fonctionne plus comme garantie fondamentale du texte littéraire, si la *fonction-auteur* (selon la terminologie foucaldienne) en a dé-hiérarchisé et démultiplié les instances, cela n'empêche pas le roman de vouloir faire voir ce qu'on peut appeler *la force agissante*, ou comme l'écrit Jean-Philippe Toussaint en appendice de *Fuir*, « ce quelque chose d'invisible, de brûlant et de quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre¹⁹ ».

Cette idée d'« énergie » hérite de deux origines antiques : l'étymon véritable (*energeia*) et le faux étymon, phonétiquement proche (*enargeia*) – deux notions grecques qui, traduites dans la rhétorique latine, ne sont déjà plus quasi homonymes (*vis/evidentia*), et que l'on pourrait traduire en français par la *force* (ou l'actualité) et la *visibilité* (ou la vivacité). Il s'agit, en somme, pour paraphraser d'une autre façon Toussaint : de rendre visible (par l'*enargeia*/l'*evidentia*) ce qui se tient, en puissance (*dynamis/potentia*), dans la réalité ; et ce, par l'*énergie*, la *force en acte* du récit, c'est-à-dire par la puissance active, l'*entéléchie*, l'*actualité* de l'écriture.

Ainsi par exemple peut-on observer, dans *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère²⁰, la façon dont l'énergie romanesque et la force de l'imagination concourent à une transformation radicale du narrateur (double de l'auteur) : la sortie du « régime esthétique » du séducteur invétéré et du malheureux maladif pour le « régime éthique » de l'engagement sentimental et de la solidarité morale (pour le dire en termes kierkegaardiens, proches de l'esprit du roman). Et cette transformation se règle rigoureusement sur un modèle d'inspiration judiciaire, le « principe de la preuve et du contradictoire » : elle est en effet liée très directement aux modalités du récit par hyper-référentiation (le « principe de la preuve » au sens de visibilité, d'*evidentia*), comme par un retour critique permanent et un partage inédit de l'autorité narrative

18. Roland Barthes, « La mort de l'auteur ».

19. Jean-Philippe Toussaint, « “Écrire, c'est fuir” ... », p. 180-181.

20. Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*.

(le « principe du contradictoire »). Dans ce roman, le protagoniste, Étienne, est non seulement celui dont l'histoire provient (il est même le commanditaire du récit), mais aussi et surtout il en est le premier destinataire – il est le premier à lire le récit et peut le censurer s'il le veut, il peut répondre, contester, discuter les preuves; tandis que le narrateur, tel un *ghost writer*, est seulement celui qui se charge du récit, en acceptant de le soumettre à la contradiction éventuelle de son lecteur premier. Le roman repose ainsi sur un dédoublement, en contrepoint, du récit (à plusieurs reprises l'avis d'Étienne est intégré, entre parenthèses, au texte) : un dédoublement critique sans lequel le geste de l'engagement ne ferait encore, peut-être, que dissimuler la tautologie narcissique de l'autofiction.

Le récit s'offre donc comme la preuve efficace, et le lieu d'exercice contradictoire de cette transformation visible et énergique. *L'energeia* combat, contredit l'*hexis*, l'état passif, la manière d'être, déjà déterminée et mortifère : c'est cette dimension de la puissance efficace, de la *force agissante* qui est censée réaménager la logique de l'inspiration romanesque en activité, et lier de nouveau (comme au temps de la rhétorique quintilienne) la *vis* et la *virtus* – la *force*, la vivacité rhétorique –, et la *vertu* de l'écriture, sa puissance accomplie, réinterprétation de la « visibilité » que Calvino appelait de ses vœux. Il faut retrouver le chemin du monde, en neutralisant la fascination en miroir du récit et en lui préférant ces formes obliques de l'écriture de soi qui se multiplient, en particulier dans la littérature française, par le biais des fictions d'autrui : fictions allobiographiques comme figures nouvelles de l'*epistrophè* – du souci de soi qu'a analysé Foucault –, de la « conversion à soi » par autrui (*eis heauton epistrephein* : faire retour sur soi), comme encore récemment chez Emmanuel Carrère dans *Le royaume* – à travers le jeu de miroir avec la conversion de Saül en Paul –, ou tout autrement chez Nicole Caligaris avec *Le paradis entre les jambes* – et sa confrontation a posteriori, par l'écriture, au « Japonais cannibale » qu'elle a effectivement côtoyé, étudiante²¹.

21. Emmanuel Carrère, *Le royaume* ; Nicole Caligaris, *Le paradis entre les jambes*.

Accélération

[*Notion qui correspond à épi- selon l'idée de durée (survivance), qui s'associe ici au terme d'épitomè et qui prolonge la « rapidité » de Calvino*]

Quand ces formes détournées de l'écriture de soi s'emparent de la fiction du personnage historique, une nouvelle visibilité cherche à défier le possible et à lier l'énergie romanesque à une compression inédite du temps présent. Conçue ici comme prolongement de la « rapidité » calvinienne, l'hypothèse d'une « compression du présent » (*Gegenwartsschrumpfung*), que propose Hermann Lübbe²², peut expliquer le fait que l'écriture romanesque fasse de plus en plus appel aux formes directes et « immédiates » du témoignage sur l'expérience du passé, même le plus proche. Il s'agirait par ce biais d'affronter le phénomène contemporain de « l'accélération » – ce « régime-temps » qui est, selon Hartmut Rosa, l'une des grandes forces invisibles, irrépressibles et indiscutées d'exercice du pouvoir politique, économique et social²³.

Ainsi observe-t-on volontiers une dynamique récente du roman, qui consiste dans l'affaiblissement progressif du modèle, dominant depuis les années 1980, du « roman de l'historien » (au sens où le narrateur y imite une figure possible ou fantasmatique de l'historien en une fiction d'enquête indiciaire attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent) ; au profit d'une pratique nouvelle (contemporaine et concurrente de la première) d'une fiction du témoin oculaire que j'ai proposé d'appeler *roman istorique*²⁴ (au sens de l'*istor* du grec archaïque, en amont de l'*histor* enquêteur et arbitre, fixé par Hérodote) : incarnation imaginaire du témoin ou fiction d'énonciation des voix tues (voix des vaincus, voix subalternes, voix « infantiles », voix scandaleuses), qui actualise radicalement le temps historique – tout en

22. Hermann Lübbe, « The Contraction of the Present ».

23. Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*.

24. Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent... ».

affichant avec son objet, par l'ostentation du dispositif narratif, une distance plus ou moins ironique.

Au mécanisme de l'enquête, le roman *istorique* substitue (au risque de la confusion entre les deux, comme dans *Les bienveillantes* de Jonathan Littell) l'immédiateté sensible de la voix imaginaire du témoin et la magie (scandaleuse) de sa réincarnation fictive sur la scénographie romanesque – comme dans ces textes qui passent de la position biographique à la position d'incarnation des voix : *Goetz et Meyer* de David Albahari, *Jan Karski* de Yannick Haenel – exemples types –, ou encore *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* de Hans Magnus Enzensberger²⁵ – à travers l'usage de dialogues fictifs entre l'auteur et les témoins historiques – ou *La fille de l'Est* de Clara Usón, dans lequel la romancière espagnole entreprend de raconter une part secrète de la récente guerre serbo-bosniaque en s'arrogeant l'identité mentale de la fille suicidée du général Mladic²⁶.

Tout se passe ainsi comme si l'on était en train de glisser, au gré de la compression du présent, du paradigme indiciaire évoqué naguère par Carlo Ginzburg, à un paradigme *istorique* : plutôt que l'infinie régression sur les traces du passé, l'entrée de plain-pied dans les domaines désaffectés de l'Histoire, et le pouvoir paradoxal de ceux qui ne sont pas directement placés « sous sa grande hache » (comme disait Perec) ; plutôt que le doute et le soupçon, le crédit d'une autorité et d'une énergie nouvelles – où vision et voix, autopsie et acoustique (qui ont toujours été liées dans l'opération historique selon Hérodote) sont simplement produites par la fiction du témoignage et par l'actualisation imaginaire du passé, par la qualité d'une voix quasi prophétique, quasi oraculaire.

Si ces nouveaux dispositifs de *conscription fictionnelle des témoins*²⁷ suscitent inévitablement questions et polémiques, ils mettent surtout

25. Voir les références complètes en bibliographie.

26. Clara Usón, *La hija del Este* / Clara Usón, *La fille de l'Est*.

27. Il me semble que l'on peut traduire utilement par « conscrire » le *suggráphein* de Thucydide (voir François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, p. 33), de nouveau préféré à Hérodote, comme au temps du roman historique, mais avec toute l'ironie héritée du postmoderne.

l'accent sur la contemporanéité entre sujet et objet du récit (effacement des distances, inversion des hiérarchies, élargissement du temps de l'événement qui irradie dans le passé et l'avenir) et participent ainsi d'un mouvement beaucoup plus général d'engagement littéraire dans la maîtrise des rapports entre conscience singulière, communauté d'expérience et temporalité du présent²⁸ : récits du travail au *quotidien*²⁹, vulnérabilité du vivant et morale du *care* contre le pouvoir biopolitique, récits de l'immigration comme récits de vie légitime, résistance à la servitude volontaire et éthique du jugement – tous ces courants traversent et vivifient la création contemporaine, de Noémi Lefebvre à Russell Banks, de David Grossman à Zadie Smith.

À la recherche d'une éthique renouvelée de la phrase juste, le roman se risque à fabriquer en son sein les *épitomés* du contemporain – sommes et abrégés, romans-fleuves et littérature portative : soit l'accélération extrême de la nouvelle elliptique, soit le déploiement infini du livre monstre, constitué d'une multitude de détails minuscules et capable d'orchestrer la polyphonie des temps – comme chez ces écrivains profondément visionnaires, devenus des modèles mondiaux au lendemain même de leur disparition, David Foster Wallace et Roberto Bolaño³⁰.

Même la résurgence sensible du récit révolutionnaire et des romans du terrorisme (Christoph Hein, Uwe Tellkamp, Alban Lefranc, Rachel Kushner, Jennifer Egan, etc.³¹), au fil des actualités dramatiques et profondément ambiguës du nouveau siècle, déplace l'emprise de la paranoïa liée au *plot* postmoderne et fait porter l'accent, non plus seulement sur le motif central de l'intrigue comme *complot* (dont la valeur et les implications idéologiques ont fortement évolué dans la

28. Romand Coles, Mark Reinhardt et George Shulman (dir.), *Radical Future Pasts: Untimely Political Theory*.

29. Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* / Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*.

30. Du très court au très long : David Foster Wallace, des nouvelles de *Brief Interviews with Hideous Men* à *Infinite Jest*; Roberto Bolaño, des nouvelles de *Llamadas telefónicas* à 2666.

31. Sur ce point, voir notamment Julian Preece, *Baader Meinhof and the Novel*.

littérature post-9.11), mais aussi sur celui du crédit ou de la croyance accordée aux moyens mêmes du récit – comme dans *Point Omega* de Don DeLillo ou encore dans l'emblématique *Bleeding Edge* de Thomas Pynchon³².

Crédit

[*Notion qui correspond à épi- selon l'idée d'autorité, qui s'associe ici au terme d'épistémè et qui prolonge l'« exactitude » de Calvino*]

Que peut, en effet, la littérature dans le contexte mondial d'une crise de la parole politique, de la dette publique et du contrat démocratique, accompagnée de la renaissance des nationalismes, du terrorisme à grande échelle et des fanatismes religieux ? Rien, sans doute. Ou presque : ce « Rien » que nous fûmes, sommes et resterons – aurait dit Paul Celan. Car comme dans ce poème (*Psalm*) qui rend productive la négativité de personne et de rien en en faisant des puissances substantives, des puissances de langage (Personne, Rien), il s'agit pour la littérature d'aujourd'hui de retourner comme un gant le soupçon (au demeurant légitime) d'impuissance, et d'en faire tout à fait sa puissance propre³³.

Dans une conférence radiophonique (« Le langage en folie ») prononcée, elle aussi, il y a cinquante ans, Michel Foucault assignait déjà aux seuls signes la conscience des possibles :

Je crois qu'on pourrait dire ceci, qu'au fond, nous ne croyons plus de nos jours à la liberté politique, et puis le rêve, le fameux rêve d'un

32. Don DeLillo, *Point Omega* ; Thomas Pynchon, *Bleeding Edge*.

33. Voir Emmanuel Bouju, « Oui, mais (encore) ». Ce cinquième point reprend certains éléments de cet article.

homme désaliéné est tombé maintenant dans la dérision. De tant de chimères, que nous est-il resté ? Eh bien, la cendre de quelques mots. Et notre possible, à nous autres hommes d'aujourd'hui, notre possible, nous ne le confions plus aux choses, aux hommes, à l'Histoire, aux institutions, nous le confions aux signes³⁴.

Et peut-être en effet s'agit-il aujourd'hui d'exercer pleinement, énergiquement, cette confiance provisionnelle, ce crédit à l'égard des signes, pour faire du Rien de la littérature l'une des manifestations de notre possible. Il s'agit de jouer un crédit contre l'autre, une croyance contre une autre : d'opposer à l'épistémè des pouvoirs contemporains le « comme si » et le « oui mais » de l'écriture³⁵.

Ainsi la fonction conjointement cognitive et performative de la littérature déplace-t-elle l'*exactitude* de Calvino en un lieu propre du littéraire – un lieu d'inconditionnalité, aurait dit Derrida, ou une hétérotopie placée à la fois dans et « à l'écart de l'institution³⁶ ». C'est, de façon symptomatique, la même expression que celle qu'utilise Elfriede Jelinek dans son extraordinaire discours du prix Nobel, « À l'écart » : un texte dit et filmé – mis à distance, prononcé comme une archive immédiate, comme une façon de jouer avec (ou de faire avec) la « mort de l'auteur », de jouer (faire) avec les mots mêmes de la crise de l'autorité. Car pour Elfriede Jelinek, tout auteur est « déjà en ruines » : c'est un « gage abandonné » dans son effort pour « rester ici³⁷ » ; mais ce gage abandonné à lui-même, il peut toujours se remettre en gage dans l'écriture, s'engager par lui-même – sans pour autant, sans jamais être dupe des limites de ce geste. Dans ce discours du prix Nobel, il faut entendre bien autre chose que l'héroïsme de l'écrivain engagé – quelque chose, un geste d'engagement littéraire qui s'ancre dans sa propre énonciation : le conflit voix contre voix,

34. Michel Foucault, « Le langage en folie », p. 54.

35. Expression employée par Barthes dans « La réponse de Kafka ».

36. Jacques Derrida, *Points de suspension*, p. 357.

37. Elfriede Jelinek, dans *Profil 38* (1991), citée par Florence Bancaud, *Elfriede Jelinek*, p. 164-165.

qui remonte bien sûr à Karl Kraus et à Elias Canetti (avant le Groupe de Vienne) ; un conflit d'*otorité*, pourrait-on dire en rappelant à nouveau Derrida – qui consiste à reconnaître, à l'oreille, qui est « le plus *otorisé* ».

S'autoriser à l'oreille, au tympan de l'oreille, contre le bruit des discours imposés ; faire entendre l'*Hörroman* contre le *storytelling* : c'est ce à quoi s'emploient nombre des récits (ou contre-récits) du néocapitalisme, de l'accélération hyperbolique de la circulation monétaire et de l'effondrement des économies fiduciaires – comme chez Don DeLillo (*Cosmopolis*), John Lanchester (*Capital*) ou Walter Siti (*Résister ne sert à rien*). C'est aussi ce à quoi visent, dans leur démesure et leur fuite en avant, les œuvres monumentales de Roberto Bolaño et de David Foster Wallace auxquelles j'ai déjà fait allusion plus haut : *2666* et *The Pale King*³⁸, en particulier, sont des œuvres posthumes, des livres ouverts aux quatre vents dans lesquels apparaît pourtant au lecteur, par un effet de « disque magique » de la narration, le visage implicite de l'auteur disparu³⁹ ; et par ce biais, elles trouvent le moyen de nouer en elles-mêmes multitude et exactitude, elles accordent au mécanisme inachevé de leur récit tout le crédit d'une entreprise arc-boutée contre l'exercice du pouvoir, en même temps que l'impression, à travers elle et par la lecture, d'une permanence posthume de la puissance littéraire.

38. Roberto Bolaño, *2666* ; David Foster Wallace, *The Pale King*.

39. Emmanuel Bouju, « Pour une histoire secrète du roman contemporain : *2666* de Roberto Bolaño ».

Esprit de suite (et conclusion)

[Notion qui correspond à épi- selon l'idée de finalité (consécution), qui s'associe ici, à double titre, au terme d'épilogue et qui prolonge la « consistency » de Calvino]

Permanence et continuité, comme si, par le préfixe *épi*, le roman contemporain pouvait se tenir au-dessus, légèrement surélevé, tangentiellement accordé à ce qui constitue le flux de son temps, affecté par lui, mais aussi capable de conserver une ligne de force distincte. À l'épigraphie qui ouvrirait cet article répond logiquement en clausule un épilogue en forme de condensation des « valeurs » du contemporain, et en forme de prolongement d'un texte absent : comme si Calvino avait laissé non écrite sa dernière leçon sur la *consistency* pour que le roman contemporain lui donne consistance et *esprit de suite* (c'est l'une des traductions possibles de ce terme).

Certaines œuvres, du moins, sont capables de donner un sens à cette notion mystérieuse. Ainsi de celle d'Olivier Cadiot, attaché par l'humour et « l'allègement » (*Un mage en été*) à démontrer la capacité d'un Robinson contemporain à associer, d'épreuve textuelle en péril fantasmatique, discontinuité et permanence ; ou de celle de Pierre Senges, qui de texte en texte permet de décliner les significations possibles de la *consistency*⁴⁰ : *cohésion* éprouvée dans le prolongement des ébauches narratives tirées de Kafka (*Études de silhouettes*) ; principe de *cohérence* (*consistency principle*) dans la forgerie qui consiste à livrer le texte idéal d'Antonio de Guevara, sa *Réfutation majeure* de l'existence du Nouveau Monde ; *constance* dans l'exercice patient de l'écriture comme art clandestin d'un jardinage eschatologique et urbain – plantant, de fleur en fleur, d'herbe en herbe, le décor textuel d'une ville recouverte par une végétation d'apocalypse (*Ruines-de-Rome*) ; *consistance* animale, enfin,

40. Pierre Senges, *Ruines-de-Rome* ; Pierre Senges, *La réfutation majeure* ; Pierre Senges, *Études de silhouettes* ; Pierre Senges, *Zoophile contant fleurette*.

à laquelle s'attaque directement *Zoophile contant fleurette*, en achevant de remonter le cours des Écritures pour réécrire carrément, cette fois, l'épisode de l'arche de Noé, en 99 actes de « création » d'un genre un peu particulier – Noé donnant de sa personne pour féconder tous les animaux femelles (ou hermaphrodites) qu'il a recueilli(e)s sur son arche.

Au-delà des jeux para-oulipiens et ultra-érudits que manifeste cette quadruple constance littéraire, on aperçoit ici l'une des fins possibles de l'épimodernisme : conquérir une continuité du discours littéraire malgré sa profonde et nécessaire discontinuité, formelle et auctoriale ; faire du principe postmoderne du partage de l'autorité, de la circulation des modèles, voire de la transfictionnalité⁴¹, l'occasion nouvelle d'une cohésion interpersonnelle de l'écriture. Car c'est l'un des enjeux les plus vifs des temps contemporains : apprivoiser l'espace virtuel de la circulation « en ligne » des données, définir des modalités d'échange littéraire et de lecture adaptées à l'hypertextualité (au sens numérique) la plus puissante – puisque c'est vers elle que se dirige notre culture du texte, en courant le risque, ou la chance, de devenir une culture *illittéraire* de l'écran, pour reprendre l'idée introduite dans cet ouvrage même par Bertrand Gervais. Si des auteurs comme Mark Danielewski et Mark Amerika⁴² (le bien-nommé) ont déjà fait la démonstration de ce que peut être le profit de cette épilogie nouvelle, il reste encore à vérifier qu'elle permette tout à fait à la littérature de conserver sa *consistency*.

Une cohérence, une cohésion, un esprit de suite épimoderniste, en somme.

41. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*.

42. Mark Danielewski, *House of Leaves*; Mark Amerika, *remixthebook*.

Bibliographie

- Albahari, David, *Goetz et Meyer*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 2002.
- Amat, Nuria, *Nous sommes tous Kafka*, trad. de l'espagnol par Line Anselem, Paris, Éditions Allia, 2008.
- Amerika, Mark, *remixthebook*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- Arendt, Hannah, *Walter Benjamin. 1892-1940*, trad. de l'anglais par A. Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, 2007.
- Bancaud, Florence, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin (Voix allemandes), 2010.
- Barthes, Roland, « La réponse de Kafka », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2015, p. 143-147.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Éditions du Seuil, [1968] 1994, p. 491-495.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelone, Editorial Anagrama (Narrativas hispánicas), 2004.
- Bouju, Emmanuel, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, <https://doi.org/10.47123/f51e9fed.6f9d8fae>.
- Bouju, Emmanuel, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », *Écrire l'histoire*, n°11, 2013, p. 51-60.
- Bouju, Emmanuel, « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *Que peut (encore) la littérature ?*, Paris, Gallimard (La Nouvelle Revue Française, n° 609), 2014, p. 66-75.
- Bouju, Emmanuel, « Pour une histoire secrète du roman contemporain : 2666 de Roberto Bolaño », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), 2011, p. 297-312.
- Boym, Svetlana, *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- Caligaris, Nicole, *Le paradis entre les jambes*, Paris, Verticales, 2013.
- Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001.

- Carrère, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.
- Carrère, Emmanuel, *Le royaume*, Paris, P.O.L., 2014.
- Cercas, Javier, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
[Traduction française : Javier Cercas, *À la vitesse de la lumière*, trad. de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic, Arles, Actes Sud (Babel), 2008.]
- Coles, Romand, Mark Reinhardt et George Shulman (dir.), *Radical Future Pasts: Untimely Political Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 2014.
- Danielewski, Mark, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.
- DeLillo, Don, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010.
- Derrida, Jacques, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Éditions Galilée, 1992.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard (Du monde entier), [2008] 2010.
- Forest, Philippe, *Le chat de Schrödinger*, Paris, Gallimard (Blanche), 2013.
- Foucault, Michel, « Le langage en folie » [émission de l'ORTF, 1963], dans *La grande étrangère. À propos de la littérature*, Paris, Éditions de l'EHESS (Audiographie), 2013, p. 51-70.
- Haenel, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard (L'infini), 2009.
- Hartog, François, *Le miroir d'Hérodote. Édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard (Folio histoire) 2001.
- Humbert, Jean, *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck, 1954.
- Lübbe, Hermann, « The Contraction of the Present », dans Hartmut Rosa et William Scheuermann (dir.), *High-Speed Society. Social Acceleration, Power and Modernity*, Erie, Penn State University Press, 2009, p. 159-178.
- Nealon, Jeffrey T., *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Preece, Julian, *Baader Meinhof and the Novel. Narratives of the Nation, Fantasies of the Revolution*, New York, Palgrave Macmillan (Studies in European Culture and History), 2012.
- Pynchon, Thomas, *Bleeding Edge*, London, Penguin Press, 2013.

- Ramachandran, V.S., et Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain: Human Nature and the Architecture of the Mind*, Londres, Fourth Estate, 1998.
- Rosa, Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, trad. de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte (Théorie critique), 2012.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- Senges, Pierre, *Études de silhouettes*, Paris, Verticales, 2010.
- Senges, Pierre, *La réfutation majeure*, Paris, Verticales, 2004.
- Senges, Pierre, *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002.
- Senges, Pierre, *Zoophile contant fleurette*, Sainte-Anastasie, Cadex Editions (Texte au carré), 2012.
- Sheringham, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006. [Traduction française : Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, trad. de l'anglais par Michael Heck, Paris, Presses universitaires de France (Lignes d'art), 2013.]
- Suleiman, Susan R., « The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5 Generation », dans *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 178-214. [Une traduction française de ce texte se trouve dans Susan R. Suleiman, *Crises de mémoire. Récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, trad. de l'anglais par Thomas Van Ruymbeke et Marine Le Ruyet, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire), 2012.]
- Szendy, Peter, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2013.
- Toussaint, Jean-Philippe, « “Écrire, c’est fuir” : conversation entre Jean-Philippe Toussaint et Chen Tong », dans *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit (Double), 2009, p. 173-185.
- Ugrešić, Dubravka, *Le ministère de la douleur*, trad. du serbo-croate par Janine Matillon, Paris, Albin Michel (Grandes Traductions), 2008.
- Usón, Clara, *La hija del Este*, Barcelone, Seix Barral (Biblioteca Breve), 2012. [En français : Clara Usón, *La fille de l'Est*, trad. de l'espagnol par Anne Plantagenet, Paris, Gallimard (Du monde entier), 2014.]

Vance, Jacob, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Leyde, Brill, 2014.

Wallace, David Foster, « Some Remarks on Kafka's Funniness from Which Probably Not Enough Has Been Removed », dans *Consider the Lobster (And Other Essays)*, Londres, Abacus, 2005, p. 72-77.

Wallace, David Foster, *The Pale King*, Boston, Little, Brown and Company, 2011.

Wolf, Christa, *Cassandre. Les prémisses et le récit*, trad. de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock (Bibliothèque cosmopolite), 1994.

esthétique noétique

Gambara de Balzac, ou le Chef-d'œuvre « inentendu » : pour une esthétique noétique

John Hamilton

À la fin de sa nouvelle *Gambara* de 1837, qui traite d'un compositeur de génie mais vraisemblablement fou, réduit de plus à la pauvreté la plus absolue, Honoré de Balzac fait prononcer à son protagoniste musicien ce jugement sur lui-même :

Ma musique est belle, mais quand la musique passe de la sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la développer. Mon malheur vient d'avoir écouté les concerts des anges et d'avoir cru que les hommes pouvaient les comprendre¹.

Si l'on peut imputer quelque chose à *Gambara*, c'est peut-être sa foi excessive en l'humanité. Une triste carrière marquée par le manque de reconnaissance et une réception dédaigneuse révèlent en fin de compte où il a pu se tromper. Mais ici, à la fin de l'histoire, il n'est plus temps de corriger quoi que ce soit – non que le compositeur soit prêt à changer ses principes, même s'il le pouvait. Car *Gambara* est, en somme, un

1. Honoré de Balzac, « *Gambara* », p. 516. Par la suite, les mentions entre parenthèses signaleront la page des citations dans cette édition.

idéaliste ; son idéal – entièrement distinct du monde des sensations et situé dans un univers intemporel, illimité et absolu – est céleste, non sensible et donc, à strictement parler, relève d'une musique « inouïe » ou, pour ainsi dire, « in-entendue ». Cette musique, ou « concerts des anges », ne peut être comprise à l'état pur ou « nu », du moins pas par un auditoire ordinaire, qui exige que l'idée soit « habillée » sous une forme matérielle, sensible. Seuls les hommes de génie, comme Gambara lui-même, sont à même d'entendre l'idée dans sa vérité « nue », non dissimulée, *aléthique*, car « eux seuls ont la puissance de la développer ». Cette *puissance*, au moins d'après Gambara, a aussi à voir avec le pouvoir et la potentialité de l'illumination musicale, une révélation d'ordre épiphanique qui souffre invariablement de sa chute dans la matérialité sensible, tout comme Gambara lui-même souffre de se retrouver dans un monde situé de ce côté-*ci* du fossé métaphysique. Pour Gambara, l'adhésion obstinée à l'Idée constitue la cause de son délire – l'Idée est ici plus qu'une simple anagramme de sa *Délie*.

Cette impasse musicale de Gambara, fléau de tout idéaliste, se trouve de fait au cœur même de l'esthétique balzacienne. Comment l'artiste pourrait-il communiquer des idées immatérielles à une audience qui ne comprend que des œuvres matérielles ? Comment l'œuvre d'art, qu'elle soit musicale ou littéraire, pourrait-elle parvenir à rendre audible l'inaudible, à faire ouïr l'inouï, sans toutefois compromettre sa pureté ? L'art doit-il être avili à l'état de copie de second ordre, simple effet d'une cause plus haute et inaccessible ? Si une communication efficace doit se dérouler dans le temps, commencer au commencement et évoluer vers une fin, comment pourrait-on rester fidèle à un idéal musical vénéré comme intemporel, qui a lieu avant même le commencement ? L'expression sensible, qui revêt l'idée d'un habit matériel, doit-elle nécessairement échouer ? Et, enfin, qu'est-ce que ces prémisses esthétiques pourraient bien nous apprendre sur la relation complexe entre la musique et la littérature ?

Dans la dédicace qui précède la nouvelle, dans les lignes qui apparaissent avant que l'histoire ne commence, Balzac rend hommage à celui qui se trouve à l'origine de son étrange protagoniste musical. Son

histoire s'est inspirée, explique-t-il, d'une conversation avec le Marquis de Belloy, son ancien secrétaire. Évoquant cette scène, l'écrivain s'assigne explicitement le rôle de « costumier » ou « habilleur », celui qui, comme Gambara, entend l'idée « nue », mais, contrairement au compositeur délirant, n'hésite pas à l'« habiller » :

C'est au coin du feu, dans une mystérieuse, dans une splendide retraite qui n'existe plus, mais qui vivra dans notre souvenir, et d'où nos yeux découvriraient Paris, depuis les collines de Bellevue jusqu'à celles de Belleville, depuis Montmartre jusqu'à l'arc de triomphe de l'Étoile, que, par une matinée arrosée de thé, à travers les mille idées qui naissent et s'éteignent comme des fusées dans votre étincelante conversation, vous avez, prodigue d'esprit, jeté sous ma plume ce personnage digne d'Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits. Vous avez créé GAMBARA, je ne l'ai qu'habillé. Laissez-moi rendre à César ce qui appartient à César... (459)

Avec son élan caractéristique, Balzac emmène le lecteur à travers tout un labyrinthe de détails précis, qui culminent dans l'émergence du héros éponyme de la nouvelle. Il ne serait pas incongru de considérer cette dédicace comme un poème en prose virtuel, surtout si l'on prend en compte l'allusion à E.T.A. Hoffmann, dont l'œuvre fut associée de près, du moins dans la tradition littéraire française, au développement du poème en prose. Comme dans la prose poétique d'Aloysius Bertrand et son *Gaspard de la nuit* et, plus tard, *Le spleen de Paris* de Charles Baudelaire – deux projets littéraires qui rendent explicitement hommage à Hoffmann –, il est peut-être justifié de discerner dans le texte balzacien une intention résolument allégorique.

Le passage d'ouverture procède par une logique qui conduit clairement du feu à la liquidité : « C'est au coin du feu [...] par une matinée arrosée de thé » – de la chaleur des flammes qui consomment à la consommation du thé chaud qu'on absorbe. La scène, qui retrace le

cheminement de l'inspiration d'une source extérieure vers une internalisation, est ainsi « arrosée », littéralement ruisselante de rosée, si l'on pense à l'étymologie latine : *ros* (la rosée) dans le verbe *adrorare* (arroser), qui non seulement dénote la tombée de la rosée, mais dénomme en plus la déesse de l'Aurore ou *Aurora*, titre, par ailleurs, d'un des opéras d'Hoffmann. À travers ce dispositif étymologique, les deux amis peuvent être conçus comme une terre fertile qui, absorbant l'humidité, finit par produire un fruit, à savoir l'histoire qui va commencer. Au sens large, *ros* se réfère à toute substance liquide qui coule goutte à goutte. Comme on verra par la suite, la métaphore de la liquidité, d'un écoulement continu, sans arrêt ou interruption, est employée dans la nouvelle pour figurer une communication efficace, à même de transmettre l'inspiration provenant d'une source « enflammée » vers une audience réceptive.

Les deux buveurs de thé « abstèmes » occupent une « mystérieuse, [...] splendide retraite qui n'existe plus » – vraisemblablement la mansarde de Balzac dans le 16^e arrondissement. De cet endroit situé en hauteur, au-dessus des rues, à mi-chemin entre le quotidien citadin et les cieux inaccessibles, l'aube allégorique de l'histoire se lève, pour ainsi dire, corroborée en plus par la topographie extérieure. Les collines environnantes de Bellevue et de Belleville, en tant que collines précisément, suggèrent derechef cet acte de transcender sans véritable transcendance, d'entreprendre une ascension sans néanmoins quitter la terre ; et, plus loin, se déplaçant de cette « belle vue » à cette « belle ville », la vue panoramique réitère ce mouvement d'oscillation entre le plan aérien et le plan terrestre, dans le trajet « depuis Montmartre », mont des martyres, « jusqu'à l'arc de triomphe de l'Étoile », depuis un site sacrificiel jusqu'à celui d'une victoire stellaire.

Ainsi l'histoire intitulée *Gambara* voit-elle le jour au moyen d'une sorte d'accompagnement allégorique, d'une idée qui attend un habillement matériel. Au centre de la narration, la figure étrange du compositeur rappelle sans faille ces personnages inoubliables

d'Hoffmann – comme le chevalier Gluck et Johannès Kreisler – qui se retrouvent piégés dans la même situation sans issue : au-dessus du monde matériel mais en dessous de la sphère divine, incapables de participer dans une pleine épiphanie parce qu'appartenant toujours à l'ici-bas, et inaptes à communiquer au monde parce que déjà perdus dans l'empyrée. En somme, il s'agit d'un problème de médiation ou de translation. Gambara a « des oreilles pour écouter les chants des anges », mais n'a « plus de langue pour les répéter », pour transmettre leurs mélodies. Les doigts « sur les touches d'ivoire » ont été « brisés par les contractions de l'inspiration divine ». Le flux de l'inspiration a été quelque part rompu.

En revanche, Balzac possède la langue ou le langage pour transmettre ce qui s'était fait entendre ce matin-là dans sa mansarde. Il va commencer un récit des commencements manqués, enregistrer les effets d'une cause qui n'est plus audible. « Vous avez créé GAMBARA, je ne l'ai qu'habillé », confesse-t-il au Marquis de Belloy. Balzac, poète à l'écoute, fournira donc l'habillement verbal, assignera à l'idée un langage qui rende l'histoire compréhensible. Comme il est de mise dans une dédicace, la préface de Balzac est motivée par le désir de régler une dette de reconnaissance. Mais, au cas où la gratitude viendrait obscurcir le rôle de l'écrivain lui-même, Balzac s'avise de citer la Parole faite chair ou le Rédempteur chrétien, Celui qui est censé absoudre toutes les dettes de l'humanité : « Laissez-moi rendre à César ce qui appartient à César... » – une allusion qui, même sous sa forme elliptique, dissimule à peine un sous-entendu crucial, à savoir que Balzac, simple « habilleur », est en réalité le Dieu suprême de sa création littéraire.

De manière révélatrice, la nouvelle *Gambara* commence au commencement : « Le premier jour de l'an mil huit cent trente et un... » – un 1^{er} janvier, certes, particulièrement mouvementé, né sous les auspices de la Monarchie de Juillet, tout récemment constituée, avec son « roi bourgeois », Louis-Philippe. La portée de ce début de Nouvel An ne se limite pourtant pas au changement du paysage politique. L'abdication de Charles X avait également marqué deux autres moments décisifs, plus personnels : le moment où Balzac émerge pour la première fois

en tant qu'auteur reconnu, et aussi le moment où Gioachino Rossini arrête définitivement de composer des opéras, après avoir affronté de grands obstacles mis en place par le nouveau régime, qui empêcha son retour à Paris². Balzac commence sa carrière d'écrivain au même moment où Rossini finit la sienne en tant que musicien. Pour Balzac, le fait qu'on ait réduit Rossini au silence était symptomatique d'aspects sociaux et éthiques plus larges. Le remplacement de la monarchie des Bourbons était pour lui un signe clair de la surdité croissante de la société française, déclinant à toute allure sous les influences nocives de l'individualisme, de l'égoïsme et du matérialisme. Se faisant proclamer « roi des Français » – et non « roi de France » comme les Bourbons –, Louis-Philippe semblait établir un régime non transcendant, asservi à la cupidité des masses. L'exil de Rossini était donc corrélé à la perte d'un point de vue transcendant, suprême ; dès lors Balzac, qui aura commencé dans le sillage du finale du compositeur, s'efforcera d'enquête sur les causes profondes de ce nouveau matérialisme, qu'il tentera par là même de corriger.

Ainsi que l'attestent ses romans et sa correspondance, Balzac considérait Rossini comme une inspiration. Le désir explicite de Balzac de « parler musique » le conduit à adopter les opéras du compositeur comme des modèles pour son propre style, ainsi que pour sa forme narrative. La musique qui, pour Balzac, participe de l'univers métaphysique des *causes*, donne naissance à la littérature, qui devrait par conséquent être comprise comme *effets* de la musique. L'écriture littéraire commence donc par l'écoute. La distinction entre les causes et les effets joue un rôle structural fondamental dans les intentions plus larges de Balzac. Dans le schéma général de la *Comédie humaine*, les *Études philosophiques* s'occupent expressément des « causes » qui correspondent à une réalité

-
2. La relation entre Balzac et Rossini, au-delà de l'admiration constante de l'écrivain pour le compositeur et leur amitié durable, fut aussi marquée par la charmante figure d'Olympe Pélissier, la soprano qui fréquenta le cercle de Balzac et de Rossini. En 1830, Balzac demanda Olympe Pélissier en mariage. Ayant décliné l'offre, celle-ci servit comme principal modèle pour Fœdora, la cruelle maîtresse de *La peau de chagrin*. Bien des années plus tard, Olympe Pélissier devint la seconde femme de Rossini.

plus profonde, alors que le traitement des « effets » s'accomplit dans les romans constituant les *Études de mœurs*³. L'une des intentions déclarées de Balzac est de comprendre la « volonté » humaine, considérée comme cause principale de multiples effets sociologiques. Jeune étudiant en droit, Balzac avait esquissé un « Traité de la volonté » resté inachevé, mais qu'il attribuera plus tard à Raphaël, le protagoniste de *La peau de chagrin*, où l'on apprend, avec une clarté quasi platonicienne, que « Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ». Mais, bien heureusement, il existe un troisième agent, « Savoir », qui, lui, enrobe dans « un perpétuel état de calme », tout en protégeant la vie des deux éléments destructeurs, Vouloir et Pouvoir.

En tant que faisant partie des *Études philosophiques*, *Gambara* traite par définition des causes, ici particulièrement problématiques dans la mesure où elles engendrent des forces qui manquent d'aboutir à des effets adéquats. En somme, c'est l'obstination volontaire, intraitable, dévorante du compositeur qui finit par ruiner sa vie.

La nouvelle commence bien au commencement, mais pas avec le principal protagoniste. Un riche comte nous est d'abord présenté, Andrea Marcosini de Milan, qui se retrouve à flâner dans Paris le Jour de l'An, à la poursuite d'une belle femme ayant attiré son attention. Son escapade frivole le conduit à la porte d'une maison où il apprend que cette femme, qui s'appelle Marianna, est l'épouse même de Gambara, le musicien de génie. Elle est couturière et raccommode les vêtements des prostituées de la rue Froidmanteau, afin de pourvoir nourriture et logement à son époux. Gambara, qui passe ses journées à composer son opéra ou à inventer de nouveaux instruments de musique, est incapable de gagner sa vie. Après avoir écouté cet esprit hagard discourir sur des thèmes musicaux, Marcosini décide de devenir le bienfaiteur du pauvre couple, mais non sans arrière-pensée. Bien que persuadé du

3. Voir la lettre de Balzac à Mme Hanska du 26 octobre 1834.

génie unique de Gambara, il nourrit toujours des desseins amoureux envers sa femme.

La critique littéraire a relevé l'importance disproportionnée que Balzac prête à Marcosini, qui aspire, à maintes reprises, à s'ingérer dans le rôle du narrateur⁴. Tout bien pesé, autant Marcosini est une figure littéraire conventionnelle, autant Gambara ne l'est pas. Si Gambara le musicien appartient au monde des causes, Marcosini est une incarnation des effets littéraires. En tant que texte littéraire, donc, *Gambara* s'ouvre sur une longue observation du comportement de Marcosini dans les rues de Paris. En plus d'être un poète médiocre, il revêt une apparence explicitement « théâtrale » : il imite « l'allure noble qu'on appelle ironiquement un pas d'ambassadeur », alors que son chapeau « inclinait peut-être un peu trop sur l'oreille droite » (459f). Sa prétention inepte à la beauté irrésistible n'est pas seulement stéréotypée : elle emprunte ses motifs directement au *Barbier de Séville* de Rossini. Marcosini s'imagine « drapé dans le manteau d'Almaviva », cherchant à rejoindre son insaisissable « Rosine » (461). Pour Balzac, le théâtre est un monde des effets qui, comme un manteau, recouvre une réalité plus profonde⁵. Marcosini passe la plupart de son temps, comme on l'apprend dans la nouvelle, au Théâtre des Italiens. En conséquence, le narrateur attache beaucoup d'importance à la description de ses habits – en particulier « son manteau doublé de velours ». Se tenant devant la maison où disparaît Marianna, il tente de se masquer dans ce quartier déshonorant en relevant, de manière flagrante, « son manteau jusqu'à ses moustaches » (463).

Par un contraste évident, la maison sordide de Gambara et de sa femme se trouve près du Palais Royal, rue *Froidmanteau* – mot qui suggère clairement un habit délabré, élimé, qui expose aux éléments extérieurs tout en révélant quelque chose de l'intérieur. À l'époque de Balzac, la rue Froidmanteau était perpendiculaire à la rue Saint-Honoré,

4. Voir, par exemple, Geneviève Delattre, « Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara* ».

5. Voir Daniela Teodorescu, « Deux personnages dans *Gambara* de Balzac : les effets et les causes ».

le saint patron de l'écrivain ; et c'est précisément à cet endroit que le monde théâtral ou monde des effets de Marcosini croise le monde musical ou monde des causes de Gambara. Balzac tient ensuite à montrer Marcosini « déposant son manteau » au moment où il entre dans ces lieux abjects et écoute les thèses musicales de Gambara pour la première fois (465). Dans cette *étude philosophique*, Balzac, qui avait « habillé » l'idée de son ami en écrivant ce récit, met en scène à présent un « déshabillage », pour ainsi dire, qui devrait conduire le lecteur à un face-à-face avec la cause elle-même.

Après avoir relevé l'importance du sensualisme italien et de l'idéalisme allemand ensemble dans le développement des styles musicaux, Gambara vient à parler de sa propre vie et de son travail, les deux motivés de fond en comble par sa profonde passion pour la vérité musicale. « La musique », explique-t-il, « est tout à la fois une science et un art. Les racines qu'elle a dans la physique et les mathématiques en font une science ; elle devient un art par l'inspiration qui emploie à son insu les théorèmes de la science » (478). Selon Gambara, jusqu'ici seules les « lois mathématiques » ont été rigoureusement étudiées, ce qui a donné les réussites harmoniques de « Haydn, Mozart, Beethoven, et Rossini ». Pour faire avancer la musique à un stade supérieur qui dépasse Rossini, Gambara suggère que l'on doit à présent mieux comprendre les « lois physiques ». Si un compositeur pouvait saisir le sens profond de ces « lois physiques », il saurait dès lors « rassembler [...] une certaine substance éthérée, répandue dans l'air, et qui nous donne la musique aussi bien que la lumière, les phénomènes de la végétation aussi bien que ceux de la zoologie ! » Et Gambara de conclure : « [J]usqu'ici l'homme a plutôt noté les effets que les causes ! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand de tous les arts » (479). Dans des termes qui rappellent beaucoup Arthur Schopenhauer, Gambara prétend que la musique, captant cette substance éthérée qui « forme [notre] pensée » même, se distinguerait ainsi des arts de la peinture et de la poésie, qui ne font que refléter le monde observable. Il est convaincu que la musique est l'art de l'illimité, de l'infini, de l'absolu – la base substantielle de tous phénomènes limités.

Marcosini, qui a tout écouté attentivement, affirme alors sa volonté de « sponsoriser » le compositeur, tout en concluant un pacte intéressé avec sa femme. À ce moment-là, Gambara s'excuse hâtivement et prononce ces mots remarquables : « Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi, nue et frissonnant comme une belle fille qui demande à son amant les vêtements qu'il tient cachés. Adieu, *il faut que j'aille habiller une maîtresse*, je vous laisse ma femme » (482). Néanmoins, la musique, contrairement à la littérature, a du mal à « habiller » la source « nue » de l'inspiration. Balzac souligne cette difficulté au moyen d'une triste antithèse : Marcosini, apprenti poète, riche et débordant de vie, se voit offrir une femme bien vivante ; alors que le compositeur raté Gambara, miséreux et d'une pâleur cadavérique, est réduit à flirter avec une fille « nue », « frissonnante » de froid, dont les vêtements ont été cachés. Le lendemain, quand Gambara promet de faire la démonstration de son travail en cours, à savoir un opéra sur le prophète Mahomet, il est parfaitement capable de transmettre la beauté et la grandeur de son opéra par une description purement verbale ; pourtant, quand il s'assoit au piano pour exécuter sa musique, on n'entend rien qu'une « réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates ». La pauvreté de Gambara devient dès lors compréhensible : sa musique laisse son auditoire perplexe et terrifié. Le narrateur poursuit : « Il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible » (493).

Ainsi que Gambara vient de l'expliquer, le succès de la musique s'est jusqu'ici appuyé sur la seule capacité de transmettre les effets de relations mathématiques ; mais Gambara veut aller plus loin, et puiser dans l'énergie physique, causale, qui se trouve au cœur de l'expérience musicale. Il vise à développer une nouvelle esthétique au-delà de la fonction traditionnelle de représenter ce qui est *perçu* (autrement dit les *aisthêta*, choses sensibles ou faits de sensibilité), afin de présenter les idées causales qui ne sauraient être vues ni entendues, mais uniquement *conçues* (autrement dit les *noêta* de l'entendement, choses intelligibles ou faits d'intelligibilité).

En théorie, cette *esthétique noétique* – ou union de l'intelligible et du sensible – fascine ceux qui sont ouverts à d'aussi redoutables projets, même si dans la pratique elle ne peut, vraisemblablement, qu'échouer, condamnée à l'impossibilité de rendre perceptible l'imperceptible. À juger par la relation qui nous est faite du jeu horrifiant de Gambara, cet échec semble être du côté de l'exécution et de la réception. « Les étranges discordances qui hurlaient sous ses doigts avaient évidemment résonné dans son oreille comme de célestes harmonies » (494). La sublimité que conçoit le bizarre compositeur préserve sa pureté en se refusant à toute expression compréhensible.

Dans le monde réel décrit comme un théâtre des effets, et selon toute apparence extérieure, Gambara est fou à lier ; pourtant le compositeur est assez lucide pour reconnaître les problèmes inhérents à la réalisation de son esthétique noétique. Il travaille diligemment à sa plus récente invention musicale, qu'il appelle « Panharmonicon », un instrument complexe aux multiples claviers, tuyaux et mécanismes qui, espère-t-il, pourra transmettre la musique qui enflamme son cerveau : « L'esprit », proclame Gambara, « quand il apparaît, tout me semble en feu. Je vois les mélodies face à face, belles et fraîches, colorées comme des fleurs ; elles rayonnent, elles retentissent, et j'écoute, mais il faut *un temps infini* pour les reproduire » (497). L'oxymore fatal de l'idéaliste – « un temps infini » – exprime bien le brûlant Vouloir qui le consume. S'il est vrai qu'« il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible », alors un instrument nouveau pourrait peut-être rendre l'impossible possible, et l'inaudible audible. Et, en effet, pendant un court instant, Marcosini a le privilège d'entendre un exemple qui fait espérer une réussite et une guérison finales. Au cours d'une soirée bien arrosée de vin, Gambara s'assoit à son Panharmonicon, et « la musique la plus pure et la plus suave que le comte eût jamais entendue s'éleva sous les doigts de Gambara comme un nuage d'encens au-dessus d'un autel » (496). Le concert est nécessairement court, intenable ; de plus, l'instrument souffre de problèmes mécaniques qui en entravent l'exécution. Marcosini voit pourtant dans ce défaut un triomphe de l'art : « N'est-ce pas le

procès gagné par l'esquisse contre le tableau fini, au tribunal de ceux qui achèvent l'œuvre par la pensée, au lieu de l'accepter toute faite ? » (496) Ainsi que son nom le suggère, le Panharmonicon incarne le désir de totalité de Gambara, son dessein de présenter directement dans la musique les forces causales qui animent l'univers ; mais cette intention artistique subjective ne peut qu'échouer à la fin, ne serait-ce que parce que l'inexprimable, une fois exprimé, cesse d'être l'inexprimable. Situait la force de la musique dans sa réception, « au tribunal de ceux qui achèvent l'œuvre par la pensée », Marcosini a peut-être la formule d'une possible guérison. La musique est effectivement puissante, mais non parce qu'elle nous *met en présence* des causes physiques en elles-mêmes, mais plutôt parce qu'elle *produit* des effets chez des auditeurs comme Marcosini, et donc des génies comme Balzac, qui savent communiquer cette puissance à travers des mots, des mots qui « habillent » une énergie créative qui autrement resterait inentendue, « nue » et « frissonnante » de froid, dans l'esprit d'un pauvre compositeur.

Le diagnostic final que rend Marcosini du désarroi du musicien vise en effet à une possible guérison : « L'intelligence de cet homme a deux fenêtres, l'une fermée sur le monde, l'autre ouverte sur le ciel : la première est la musique, la seconde est la poésie ; jusqu'à ce jour *il s'est obstiné* à rester devant la fenêtre bouchée, il faut le conduire à l'autre » (497). Afin de conduire Gambara à la fenêtre ouverte de la communication, afin de s'assurer que sa musique ait un *effet*, il est nécessaire de vaincre son obstination. Le seul moyen à la disposition du comte est le vin, qui affaiblit la volonté du musicien, de sorte que son inspiration *enflammée* puisse *se déverser* de manière compréhensible – autrement dit, poétique – vers son auditoire. Ainsi que Balzac l'avait esquissé dans sa dédicace, la flamme consumante de l'inspiration doit se transformer en une chaleur liquide que tous peuvent consommer. La consommation du vin (métaphore de la liquidité encore) amollit la volonté opiniâtre du compositeur et permet à la puissance de sa musique de *refluer* vers l'extérieur. En outre, si la musique est associée à l'aristocratie du passé, et la littérature à la bourgeoisie du présent, le succès artistique serait dès lors un mélange des deux – une esthétique

hybride bien digne de la Monarchie de Juillet. Marcosini emmène Gambara, en état d'ivresse, à la première représentation de l'opéra *Robert-le-Diable* de Giacomo Meyerbeer, et l'analyse brillante du compositeur démontre que l'efficacité de la musique consiste dans sa réception, ou dans sa consommation. Le comte proclame avec joie que Gambara est maintenant « plus poète que musicien ». Mais ce triomphe n'est pas fait pour durer. À la fin de l'histoire, Gambara déclare renoncer à jamais à l'usage du vin, adhérant à son idéal initial avec une clarté d'intention si sévère qu'elle risque de devenir opacité.

Dans un bref épilogue qui nous transporte six ans plus tard, on apprend que Gambara travaille comme simple raccommodeur d'instruments ; le Panharmonicon « avait été vendu par autorité de justice sur la place du Châtelet », avec les partitions des opéras composés par Gambara qui, « le lendemain de la vente [...] avaient enveloppé à la Halle du beurre, du poisson et des fruits ». Alors que les compositions de Gambara sont à présent utilisées pour une consommation on ne saurait plus quotidienne, recyclées en tant que *prêtes à consommer* à l'usage du bon bourgeois, on apprend que Marianna, qui s'était enfuie avec un grand seigneur milanais (Andrea Marcosini lui-même), est récemment revenue vers son mari, en bien triste condition, mal nourrie, et le cœur brisé. Le couple gagne un peu d'argent en chantant des duos aux Champs-Élysées. Sur une méchante guitare, Gambara (légèrement enivré par sa femme) accompagne Marianna qui chante des morceaux de son opéra inconnu, que la foule prend pour des arias de Rossini. L'histoire qui a commencé au commencement s'achève par des larmes, cette eau salée qui arrose les joues du compositeur, à qui revient le dernier mot de la nouvelle : « L'eau est un corps brûlé » (516). Cette phrase énigmatique est qualifiée de « touchante ». Le musicien en quête de l'absolu et des causes primaires conclut la nouvelle par un *effet* qu'il produit sur son auditoire. Le feu de l'inspiration sublime qui a anéanti son existence débouche, en fin de compte, sur de chaudes larmes.

Comme la dédicace de Balzac l'indique, cette histoire a commencé avant le commencement, « au coin du feu », avec « les mille idées qui naissent et s'éteignent comme des fusées dans [une] étincelante

conversation ». Ces idées sont précisément les *noēta* qui demandent un habillement *esthétique* : si la conversation passionnée, voire échauffée, a « créé GAMBARA », l'écrivain ne l'a pour sa part « qu'habillé ». Les *noēta* réclament un habit, comme la « belle fille », dans l'imagination du compositeur, « demande à son amant des vêtements ». Mais selon Balzac, seule la littérature est capable d'accomplir cette esthétique noétique, parce que contrairement au langage musical, le langage littéraire peut exprimer l'échec même de l'idée pure. Le chef-d'œuvre *inconnu* de Gambara restera à jamais *in-entendu* dans sa totalité, mais ses effets continueront à être ressentis, grâce à cette aptitude poétique à ouïr l'inouï.

Bibliographie

Balzac, Honoré de, *La comédie humaine, vol. 10 : Études philosophiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979.

Delattre, Geneviève, « Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara* », *L'année balzacienne*, n° 4, 1984, p. 79-91.

Teodorescu, Daniela, « Deux personnages dans *Gambara* de Balzac : les effets et les causes », *Symposium*, n° 58, printemps 2004, p. 29-42.

fiduciaire

Sans doute ou le fiduciaire dans le texte

Peter Szendy

« Un premier avril, au lever du soleil » : tels sont les premiers mots, les mots qui ouvrent le dernier roman que Herman Melville publia de son vivant, *The Confidence-Man: His Masquerade*¹.

Du temps de Melville, le 1^{er} avril, c'était déjà, sans doute, cet *April Fool's Day*, ce jour de mise à l'épreuve de la confiance dont l'origine se perd dans la nuit des temps. J'ai du moins essayé de le vérifier, de m'en assurer autant que j'ai pu. En consultant le site de tel musée américain des canulars fondé en 1997 (museumofhoaxes.com), je tombe en tout cas sur une page intitulée *The Origin of April Fool's Day*, qui commence par citer cette question posée en 1708 dans les pages du périodique britannique *British Apollo* : *Whence proceeds the custom of making April Fools?*, « D'où vient la coutume de faire des poissons d'avril ? » Question dont, en cherchant un peu, j'ai en effet pu retrouver et vérifier l'occurrence dans ledit périodique (l'un de ceux qui, dans l'Angleterre de l'époque, proposaient à leurs lecteurs d'envoyer leurs interrogations,

1. Je cite, en la modifiant parfois, la traduction française d'Henri Thomas (Herman Melville, *Le grand escroc*), tout en indiquant entre parenthèses la pagination de l'édition américaine procurée par Hershel Parker et Mark Niemeyer, *The Confidence-Man : His Masquerade*.

auxquelles des experts répondraient²), si bien que je peux affirmer avec toute la crédibilité ou tout le crédit nécessaire, croyez-moi : en 1708, quelqu'un, un lecteur curieux d'un journal, demandait à celui-ci de l'informer sur l'histoire de cette coutume qu'était le 1^{er} avril.

Ce qui m'importe, ce n'est pas ladite histoire, qui reste largement conjecturale (le journal en question la fait remonter à la fondation de Rome), mais le simple fait, indubitablement attesté, que cette tradition consistant à éprouver la confiance était déjà bel et bien installée du temps où Melville couchait sur le papier son incipit : « Un premier avril, au lever du soleil ». Tout ce qui va suivre dans le roman, nous en sommes désormais sûrs, sera dès lors placé sous le signe de cette certitude : à savoir que les premiers mots rendront tout le reste incertain, comme s'il s'agissait d'un vaste poisson d'avril.

Bref, nous savons pour sûr, sans nul doute, que sans doute nous ne serons absolument certains de rien.

Sans doute, sans doute : si j'use et j'abuse de cette expression en français, c'est pour marquer sa singulière ambivalence, sa remarquable double valeur ou valence, à savoir qu'elle peut indiquer à la fois la certitude et la probabilité. Duplicité qui est encore plus marquée en anglais, dans la langue de Melville : là où l'usage français de « sans doute » au sens de la certitude est généralement signalé comme vieilli, les dictionnaires anglais usuels, comme le *Pocket Oxford Dictionary*, juxtaposent sans

-
2. Le titre complet du journal, dont les livraisons parues entre 1708 et 1711 composent quatre volumes, est le suivant : *The British Apollo Or, Curious Amusements for the Ingenious. To Which Are Added the Most Material Occurrences Foreign and Domestick. Perform'd By a Society of Gentlemen*. Le premier journal utilisant la forme des questions et réponses était *The Athenian Gazette of Casuistical Method Resolving All the Most Nice and Curious Questions*, fondé par John Dunton (quatre volumes, 1691-1697). Il semble que c'étaient les livreurs de l'*Apollo* qui recueillaient aussi, par la même occasion, les questions des lecteurs (voir William F. Belcher, « The Sale and Distribution of the *British Apollo* »).

périodisation aucune les deux significations du syntagme *no doubt* : il signifie aussi bien *certainly* que *probably*.

En feuilletant les éditions successives du *Dictionnaire de l'Académie française*, on peut assister en quelque sorte à l'entrée en scène de la nouvelle valeur de la locution. Jusqu'à l'édition de 1762 incluse, en effet, on trouve seulement la mention suivante : « SANS DOUTE, se dit adverbialement pour Assurément. *Il arrivera sans doute aujourd'hui*. Il se joint quelquefois avec *que*. *Sans doute qu'il n'a pas bien songé à ce qu'il disoit, quand...* » Puis, avec l'édition de 1798 apparaît un ajout, un insert qui introduit dans la mention précédente le tremblement d'un doute au sujet de l'absence de doute : « SANS DOUTE, se dit adverbialement pour Assurément. *Viendrez-vous demain ? Sans doute*. Il signifie aussi Selon toutes les apparences. *Il arrivera sans doute aujourd'hui*. Il se joint quelquefois avec *que*. *Sans doute qu'il n'a pas songé à ce qu'il disoit, quand...* »

Dans le récent *Trésor de la langue française informatisé*³, l'apparition de ce nouveau sens est décrite en termes de valeur. L'usage premier et vieilli est défini comme la « valeur affirmative » de la locution, qui signifiait donc « assurément, certainement ». Et les auteurs dudit *Trésor* remarquent : « Cette valeur de *sans doute* s'est atténuée au point que, pour exprimer l'affirmation, on renforce le subst. par *aucun, nul...* » Or, s'il y a eu atténuation, c'est parce que le second usage l'a emporté, faisant prévaloir ce que ce même dictionnaire décrit comme la « valeur dubitative » de la locution, qui signifie alors « probablement ».

Sans doute est-ce donc une histoire ou une affaire de valeur qui entraîne l'expression « sans doute » dans ce qu'il faudrait bien appeler une *dévaluation* ou un *discrédit*. Mais en sommes-nous si sûrs ? Pouvons-nous affirmer, sans nul doute, que la perte de valeur, la perte de crédit ou de confiance dans la force de ce syntagme affecte celui-ci comme un accident qui lui arriverait simplement de l'extérieur, depuis le dehors d'un devenir historique ou linguistique dans lequel il serait entraîné

3. Le TLFi est consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/>.

comme malgré lui ? Autrement dit, ladite dévaluation, le discrédit dont il est question ne sont-ils pas déjà inscrits dans la structure conceptuelle même de ce qui est ici en jeu ?

Avant de revenir à la première phrase du roman de Melville, et *pour* y revenir, essayons de formaliser ce qui est à l'œuvre dans les vicissitudes, dans les tours et les retournements de la locution française « sans doute ». Tout se passe en effet comme si cette formule était son propre contraire, puisque l'absence de doute (ce que le dictionnaire nomme la « valeur affirmative » du syntagme) équivaut au doute (ce que le dictionnaire nomme précisément la « valeur dubitative » du même syntagme). Mais si « sans doute » est donc sans doute son propre contraire, cela signifie aussi, sans aucun doute, que « sans doute » n'a pas de contraire. Si bien que l'on peut avancer au sujet de cette singulière tournure ce que Jacques Derrida, en commentant un passage de Friedrich Nietzsche dans la deuxième dissertation de la *Généalogie de la morale*, disait de la croyance ou du crédit en général⁴ :

Croire, c'est cet étrange état ou cet étrange mouvement divisé [...] où je ne sais pas ce que je sais, [...] où je doute de cela même que je crois ou en quoi je crois. Croire, en somme, c'est ne pas croire, croire, ce n'est pas croire. Et toute l'origine de la religion, comme celle de la société, de la culture, du contrat en général tient à cette incroyance au cœur du croire. [...] Croire est son propre contraire et donc n'a pas de contraire. Ne pas y croire, ce n'est pas le contraire de croire, du faire confiance, de faire crédit, d'avoir foi. Voilà l'essence du fiduciaire et de l'intérêt. Et le marché, l'échange, le contrat social, la promesse, tout le système des prétendues équivalences qui fonde aussi bien la monnaie

4. Jacques Derrida, *Séminaire La peine de mort. Volume 1 (1999-2000)*, p. 219-220 (il s'agit de la sixième séance du séminaire, le 2 février 2000). Je remercie vivement Laura Odello, dont la thèse encore inédite porte notamment sur ce séminaire, pour avoir attiré mon attention sur ce passage et sur cette étrange logique – celle de la différance ou de l'auto-immunité derridiennes – qui court-circuite en quelque sorte l'oppositionalité d'un terme contraire. Logique dont elle souligne l'importance dans l'œuvre de Derrida, avant d'en déployer rigoureusement les conséquences pour une autre pensée de la pulsion de souveraineté et de cruauté. Voir Laura Odello, « *Walten*, ou l'hypersouveraineté ».

[que] le langage [...], tout cela suppose ce trafic de l'acte de foi, du croire, qui est aussi le croire sans croire comme condition du trafic.

D'un tel trafic de croyance ou de crédit, le roman de Melville est l'exploration la plus rigoureuse et la plus abyssale que je connaisse.

Lisons – je remanie un peu la belle traduction française d'Henri Thomas pour serrer au plus près la lettre du texte de Melville (p. 7 [9]) : « Un premier avril, au lever du soleil, il apparut, aussi brusquement que Manco Capac au bord du lac Titicaca, un homme vêtu de couleurs pâles, sur le quai de la ville de Saint-Louis. »

Qui est Manco Capac ?

Une note de l'édition critique américaine rappelle qu'il s'agit du fondateur de la dynastie inca, envoyé sur terre par son père, le Soleil. Manco est donc certes une figure légendaire qui, en tant que telle, pourrait viser à donner à l'étrange personnage en train d'apparaître sous nos yeux une origine extérieure, n'appartenant pas au texte que nous venons de commencer à lire : l'entrée en scène de l'homme aux habits couleur crème (*in cream colors*, dit Melville) répéterait ce qui a eu lieu ailleurs et en d'autres temps, à savoir la provenance mythologique d'une antique divinité. Mais puisque cette dernière doit son existence au Soleil lui-même, la référence à l'immémoriale croyance des Incas renforce aussi et surtout l'ancrage du texte en lui-même : tout se passe comme si le roman de Melville traduisait immédiatement son propre incipit dans l'allégorie d'une figure mythique qui n'énonce rien d'autre que ce qui vient d'être énoncé, à savoir que, « au lever du soleil, il apparut [...] un homme ». Autrement dit, cette autre façon de dire le même affirme que les énoncés textuels tirent leur légitimité, leur crédit ou leur valeur de ce que ce texte même pose et institue. Bref, Manco

Capac, c'est sans doute avant tout la tautégorie du commencement du texte, qui se fonde ainsi en lui-même⁵.

La description qui suit ne fait que souligner ce caractère d'absolue nouveauté ou primeur du personnage (p. 7 [9]) :

Il avait la joue d'un blanc pâle [*his cheek was fair*], le menton couvert d'un duvet [*his chin downy*] ; des cheveux couleur de lin [*his hair flaxen*], un couvre-chef de fourrure blanche à longs poils laineux [*his hat a white fur one, with a long fleecy nap*]. Il n'avait avec lui ni malle, ni valise, ni sac de voyage, ni paquet. Aucun porteur ne le suivait ; aucun ami ne l'accompagnait. Les haussements d'épaules, ricanements, chuchotements et étonnements de la foule disaient clairement que cet homme était, au sens le plus absolu du terme, un étranger [*he was, in the extremest sense of the word, a stranger*].

La pâleur du personnage, sa blancheur semble presque le vouer à se confondre avec celle de la page blanche, avec la vierge surface d'inscription des signes d'écriture qui tireront leur valeur ou leur crédit d'un pur renvoi à eux-mêmes, comme l'indiqueront d'ailleurs explicitement certains des chapitres à venir. C'est ainsi que le chapitre trente-troisième – dont l'intitulé vaut d'ailleurs d'être remarqué : *Which may pass for whatever it may prove to be worth*, « qui pourra passer pour tout ce qu'il s'avérera valoir⁶ » – pose explicitement le problème de la cohérence ou de la crédibilité du personnage dont on finit certes par penser que, malgré tous ses déguisements ou toutes ses guises⁷, il est le

-
5. Sur ce point et sur bien d'autres, ma lecture rejoint les belles pages que Peggy Kamuf a consacrées au *Confidence-Man* : voir « Melville's Credit Card », dans Peggy Kamuf, *Division of Literature*, p. 167 et ss. La notion de tautégorie est bien sûr empruntée à Samuel Taylor Coleridge via Friedrich von Schelling, mais la meilleure reprise que j'en connaisse est certainement celle que propose Michel Deguy lorsqu'il la définit comme la « manière [qu'a le texte] de se dire aussi à lui-même ce qu'il est, à travers ce qu'il dit explicitement de ce qui est autre que lui » (Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée »).
 6. Herman Melville, *Le grand escroc*, p. 288 (186). Je calque volontairement l'anglais, là où Henri Thomas traduit quant à lui, de façon un peu trop libre pour ce qui nous intéresse ici, malgré son usage frappant du *sans doute* : « Dont la valeur dépend sans doute de ce que le lecteur y trouvera. »
 7. *His masquerade*, comme le dit le titre de Melville, qu'Henri Thomas ne traduit pas.

même depuis le début, depuis l’incipit qui le fait apparaître à partir de rien d’autre que sa pure position de soi, même si l’on doute par ailleurs de sa vraisemblance. Bref, de ce personnage auquel on doit croire et ne pas croire à la fois, Melville dit, en se faisant l’écho des objections que les lecteurs auront sans doute formulées au fil des pages (p. 288 [186]) : « Comme tout cela est peu réel [*how unreal all this is*] ! Qui s’est jamais vêtu ou comporté comme votre cosmopolite ? » Et la fin de ce chapitre trente-troisième apportera la réponse, la justification, l’accréditation suivante (p. 290 [187]) :

[...] que ceux des lecteurs qui croiront sentir un certain disparate [*something inharmonious*] entre la bruyante hilarité du cosmopolite en conversation avec le cynique rébarbatif et sa distante amabilité lorsqu’il est avec le joyeux compère soient ici priés de se reporter [*are now referred*] au chapitre où l’on tâche, en toute modestie, de justifier, au nom de principes généraux, une apparente incohérence du même ordre chez un autre personnage [*where some similar apparent inconsistency in another character is, on general principles, modestly endeavored to be apologized for*].

Le chapitre en question, c’est le quatorzième, affublé d’un titre tout aussi remarquable que celui qui vient de nous y renvoyer pour tenter d’y ancrer sa valeur restée en suspens : *Worth the consideration of those to whom it may prove worth considering*, « valant la considération de ceux pour lesquels il s’avérera valoir d’être considéré⁸ ».

Ce chapitre (*capitulum*) censé conférer à l’autre ce qu’on appelle parfois aujourd’hui un *capital confiance*, ce chapitre qui devait lever les doutes et donner du crédit au personnage ne fait donc sans doute que mettre à nu la structure de toute position de valeur : à savoir qu’elle ne peut, en dernière instance, que se réclamer d’autres valeurs, qui elles-mêmes nécessitent du crédit, et ainsi de suite à l’infini.

8. Herman Melville, *Le grand escroc*, p. 107 (74). Henri Thomas traduit : « Dignes qu’y réfléchissent ceux pour qui ce chapitre s’avérera digne de réflexion. »

Mais revenons à notre incipit et lisons la première phrase du troisième paragraphe, au seuil duquel nous nous étions arrêtés (p. 7 [9]) : « À peine était-il apparu qu'on le vit monter à bord du sympathique vapeur *Fidèle*, sur le point de lever l'ancre pour la Nouvelle-Orléans. » C'est ainsi qu'Henri Thomas traduit cette formule intraduisible marquant l'avènement de l'homme aux couleurs pâles : *In the same moment with his advent, he stepped aboard the favorite steamer Fidèle*. Ce qu'on pourrait calquer de la manière suivante : « Dans l'instant même de son advenue, il monta à bord du vapeur... »

De celui qui entre en scène avec le lever du soleil à l'est, pour réapparaître sans doute par la suite dans des accoutrements infiniment variés, on ne sait pas s'il appartient ou non à la série ultérieure des métamorphoses du personnage désigné comme cosmopolite, mais *on s'en doute*. Toujours est-il que, comme le souligne Peggy Kamuf dans sa remarquable lecture du roman de Melville⁹, l'apparition de l'étranger absolu surgit de rien (de rien d'autre que de l'incipit), son avènement soudain prend aussitôt la forme d'un singulier dédoublement : c'est comme s'il se trouvait d'un seul et même coup, « dans l'instant même de son advenue », de part et d'autre d'une limite, à la fois sur le quai où il vient de pointer son nez et à bord du vapeur qui l'emporte déjà dans le cours de la narration. Mais surtout, la phrase suivante, méandreuse comme les sinuosités du Mississippi, le conduit devant une affiche sur laquelle figure ce qui pourrait bien être son signalement. Celui qui vient de se dédoubler sur le seuil de son avènement se retrouve ainsi face à une probable description de lui-même, qu'il se met sans doute à lire en même temps que nous (p. 7-8 [9-10]) :

9. Peggy Kamuf, *The Division of Literature*, p. 202. Peggy Kamuf commente aussi (p. 206-207) l'incertitude, le doute quant à l'appartenance du personnage initial à la succession des mascarades.

Dévisagé, mais non salué, de l'air de quelqu'un qui ne cherche ni n'esquive les regards, mais suit d'un pas égal le sentier du devoir, n'importe où celui-ci le mène, solitudes ou cités, il cheminait le long du pont inférieur, lorsqu'il se trouva par hasard face à face avec un avis, placardé près de la cabine du capitaine et offrant récompense à qui capturerait un mystérieux imposteur [*a reward for the capture of a mysterious impostor*], selon toute vraisemblance arrivé récemment de l'Est [*supposed to have recently arrived from the East*] ; un bien singulier génie dans son genre [*quite an original genius in his vocation*], ainsi qu'on s'en apercevrait, encore que l'avis n'indiquât pas clairement en quoi consistait son originalité [*though wherein his originality consisted was not clearly given*] ; suivait, cependant, ce qu'on affirmait être un signalement minutieux de sa personne.

L'étranger absolu est donc devant ce qui est sans doute son propre portrait-robot, lui qui est supposément arrivé de l'est, là où le soleil se lève et où le texte commence. Il est devant une affiche qui vraisemblablement le décrit, mais qui est aussi, en tant qu'affiche, une enclave de texte dans le texte, rappelant d'autres placards semblables dans l'œuvre de Melville¹⁰. Or, ce moment où le texte se met en scène comme texte, c'est aussi celui de la promesse d'une récompense à l'attention de ceux qui sauront capturer, c'est-à-dire saisir, le personnage ainsi campé face à lui-même, face à une caractérisation censée définir la singularité de sa personne, pour la rendre susceptible d'être identifiée, arrêtée dans une identité. Mais la seule caractéristique livrée par l'affiche, c'est l'absence de tout caractère, l'originalité de l'imposteur n'ayant apparemment aucune teneur autre que sa pure puissance d'imposture, sa plasticité infinie qui lui permet précisément d'adopter tous les rôles ou toutes les guises. Comment serait-il dès lors possible, pour qui lit l'affiche (c'est-à-dire le texte représenté comme texte), de capturer un personnage aussi fluide, aussi plastique, voué à glisser entre les doigts du lecteur comme un savon mouillé ? De fait, le seul ancrage stable

10. Dans *Les prophéties du texte-Léviathan*, p. 12-13, j'avais analysé la façon dont l'affiche du premier chapitre de *Moby Dick* inscrit le roman dans la structure d'une « double enclave », qui fait de sa lecture la prophétie de sa fin.

que la nature fluctuante du personnage semble pouvoir trouver, c'est le renvoi du texte au mouvement même du texte : lorsque le placard énonce qu'« un mystérieux imposteur » est sans doute « arrivé récemment de l'Est », il ne fait au fond rien d'autre que de renvoyer à l'incipit du roman comme sa propre garantie, comme l'instance tautégorique et autolégitimante de sa valeur.

Le texte promet une récompense, il *se* promet comme récompense. Mais ce crédit de lecture qu'il ouvre ainsi n'est cautionné que par sa propre opération scripturaire, que par son pur mouvement de renvoi ou de report.

Continuons, en ayant confiance que nous serons récompensés. Poursuivons, en nous laissant donc entraîner par le fiduciaire tel qu'il s'inscrit à même notre lecture du texte, voire comme la teneur ou *comme la tenue de ce texte même*.

Sans doute serons-nous gratifiés, rémunérés, dédommagés ou primés d'une manière ou d'une autre, sans doute trouverons-nous un profit à lire, comme le placard nous le promet tautégoriquement. Mais voyons ce qui se passe devant l'affiche (p. 8 [10]) :

Comme si c'eût été une affiche de théâtre [*as if it had been a theatre-bill*], quantité de gens se pressaient autour du placard ; et parmi eux, certains chevaliers de hasard [*certain chevaliers*] dont les yeux, de toute évidence, considéraient les lignes en majuscules [*whose eyes, it was plain, were on the capitals*], ou tout au moins, cherchaient avidement à les apercevoir de derrière les manteaux barrant la vue ; pour ce qui est de leurs doigts, ceux-ci restaient ensevelis dans quelque absence mythique [*they were enveloped in some myth*] ; si ce n'est qu'au hasard d'un intervalle [*during a chance interval*] l'un de ces chevaliers fit paraître quelque peu sa main, comme il achetait d'un autre chevalier, de son métier colporteur de ceintures porte-monnaie, l'une de ces populaires sauvegardes, cependant qu'un autre colporteur, lui aussi

chevalier à tout faire, proposait, mêlé au plus épais de la foule, la Vie de Measan, le bandit de l'Ohio, de Murrel, le Pirate du Mississippi...

Ça trafique, donc, sous le texte principal de l'affiche (ce texte enclavé qui, dans notre texte, représente le Texte), sous ses lettres capitales qui, près de la cabine du capitaine, promettent un capital en tant que récompense ou crédit de lecture. Ça traficote, on s'échange de la monnaie, des ceintures porte-monnaie, mais aussi des livres, des biographies populaires, bref, des signes monétaires ou littéraires qui circulent *dans le sous-texte*. Et tout ce trafic se laisse entrevoir de façon intermittente, clignotante, à la faveur des intervalles, des espacements qui s'ouvrent ici ou là, au hasard des flux échangistes.

C'est sur fond de cette circulation intense que va se dérouler la scène de lecture la plus incroyable que je connaisse dans l'histoire de la littérature. Lisons-la, en adoptant le point de vue d'un individu quelconque dans cette foule de lecteurs dont nous faisons aussi partie, nous qui trafiquons à notre tour, nous qui attendons un profit dans notre commerce avec les signes. Lisons ce qui se donne à lire comme le fruit d'un singulier monnayage (p. 8 [10-11]) :

S'arrêtant à cet endroit, l'étranger se faufila tant et si bien qu'il parvint en fin de compte à se planter tout près de l'avis. Alors, exhibant une petite ardoise [*producing a small slate*], il y traça quelques mots, puis il l'éleva devant lui, à la hauteur de l'affiche [*on a level with the placard*], de sorte que ceux qui lisaient l'une puissent également lire l'autre [*so that they who read the one might read the other*]. Les mots étaient ceux-ci :

La charité ne pense pas le mal.

Les lecteurs de l'affiche, les lecteurs de ce texte enclavé et mis en scène dans le texte, bref, les lecteurs que nous sommes sont donc face à un trafic, face à un échange qui n'a plus seulement lieu dans le sous-texte, mais qui émerge pour devenir explicitement l'objet de la lecture même.

Et qu'est-ce donc qui s'échange, et contre quoi ?

Il semblerait que ce soit la promesse de récompense – l'amortissement du crédit ouvert par ou à la lecture – qui s'échange elle-même contre ce qui paraît être son contraire, à savoir la gratuité, le pur don de la charité ou de l'amour. À la place de la prime promise au chasseur de primes qu'est le lecteur lancé à la poursuite du personnage aux couleurs pâles, les ardoises que celui-ci substitue au texte principal ou capital empruntent à une autre source : à la *Première épître aux Corinthiens* et à son fameux chapitre treizième, où il est question de la *caritas* latine (à savoir l'*agapè* grecque), de sa générosité absolue et sans retour sur investissement.

Mais est-ce bien le contraire de la prime, est-ce bien l'opposé de la récompense intéressée qui s'inscrit ainsi sur l'ardoise (*slate*) où l'on écrit habituellement les dettes ? Cette extraordinaire scène de lecture se poursuit avec d'autres citations de l'épître paulinienne, qui se succèdent à un rythme toujours plus rapide (« La charité est patiente ; elle ne s'emporte point », « La charité endure toute chose », « La charité croit toute chose », « La charité n'a jamais de défaillances »), citations qui s'accroissent pour précipiter vertigineusement le cycle échangiste, duquel ne semble surnager que le mot « charité » lui-même, à la façon d'un chèque laissé partiellement en blanc (p. 10 [11-12]) :

[...] l'étranger à présent s'éloignait lentement, non toutefois sans avoir modifié de la sorte sa sentence :

La charité endure toute chose.

Tenant son ardoise devant lui à la manière d'un bouclier il allait et venait lentement sous les regards et les moqueries, changeant à nouveau l'inscription, lorsqu'il se retournait pour revenir :

La charité croit toute chose.

puis :

La charité n'a jamais de défaillances.

Le mot « charité » restait celui qu'il avait tracé en premier lieu, un peu comme on voit les premiers chiffres d'une date imprimée, laissée par ailleurs en blanc pour être complétée selon l'occasion [*not unlike the left-hand numeral of a printed date, otherwise left for convenience in blank*].

Plutôt que d'être le contraire du crédit ou de la récompense promise, la charité apparaît ici, au bout du compte, comme l'ouverture d'un crédit particulièrement risqué, une sorte de *subprime* accordé même à ceux qui ne pourraient pas rembourser.

C'est pourquoi, ultime coup de théâtre de cet extraordinaire premier chapitre du *Confidence-Man*, lorsque le barbier œuvrant à bord du vapeur accroche son enseigne portant les deux mots *NO TRUST* (on pourrait les rendre par l'expression courante : « La maison ne fait pas de crédit¹¹ »), il est impossible de dire si cette inscription marque un point d'arrêt à la dérive d'un endettement textuel de la lecture ou si elle constitue un appel suprême à la confiance, à la créance ou à la crédibilité, comme si le seul véritable crédit crédible était à accorder exclusivement à celui qui n'en accorde pas.

Avec ce *NO TRUST*, s'agit-il donc d'un désendettement ou d'un surendettement du texte et de la lecture ? Les deux, *sans doute*. Car cela revient *sans doute* au même, tant il est vrai que ce qui s'échange à l'infini, comme l'élément même du fiduciaire, c'est précisément le crédit et son contraire qui n'en est pas un.

11. Herman Melville, *Le grand escroc*, p. 11 (12). Henri Thomas propose un peu étrangement : « CRÉDIT EST MORT. »

Bibliographie

- Belcher, William F., « The Sale and Distribution of the *British Apollo* », dans Richmond Pugh Bond (dir.), *Studies in the Early English Periodicals*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1957, p. 75-101.
- Deguy, Michel, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n° 269, 1969, p. 841-861.
- Derrida, Jacques, *Séminaire La peine de mort. Volume 1 (1999-2000)*, Paris, Éditions Galilée (La philosophie en effet), 2012.
- Kamuf, Peggy, *The Division of Literature. Or the University in Deconstruction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- Melville, Herman, *Le grand escroc*, trad. de l'anglais par Henri Thomas, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1984.
- Odello, Laura, « *Walten*, ou l'hypersouveraineté », dans Danielle Cohen-Levinas et Ginette Michaud (dir.), *Appels de Jacques Derrida*, Paris, Hermann (Rue de la Sorbonne), 2014.
- Parker, Hershel et Mark Niemeyer, *The Confidence-Man : His Masquerade*, New York, W. W. Norton & Company, 2006.
- Szendy, Peter, *Les prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2004.

génétique sociale

Joseph Jurt

Le fait littéraire est constitué par au moins trois éléments : la production ou la genèse, le texte et la réception. La réception est étudiée à travers des analyses de l'accueil critique des œuvres d'un auteur et d'une manière plus systématique à travers les études inspirées par l'esthétique de la réception, développée en Allemagne par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. La théorie des formes littéraires ou le « textualisme » se consacre au texte seul considéré comme « un être absolu¹ ». Cette approche se caractérise par « une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique » de l'Histoire, c'est-à-dire de la genèse et de la diffusion des œuvres². C'est la méthode biographique qui cherche à élucider la genèse des œuvres, et plus récemment les méthodes de la génétique textuelle et de la génétique sociale.

1. Gérard Genette, *Figures I*, p. 156.

2. Gérard Genette, *Figures III*, p. 13.

Le structuralisme génétique de Lucien Goldmann

Lucien Goldmann a défini son approche comme « structuraliste-génétique » : « Le structuralisme génétique part, selon lui, de l'hypothèse que *tout* comportement humain est un essai de donner une *réponse significative* à une situation particulière et tend par cela même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte, le monde ambiant³. » Il s'agit pour l'auteur de l'application d'une méthode générale, qu'il pense être « la seule valable en sciences humaines⁴ », à l'histoire de la littérature.

Partant d'un marxisme dialectique, Lucien Goldmann a ainsi essayé d'élucider le problème du véritable sujet de la création littéraire, notamment à travers son livre *Le Dieu caché*, publié en 1955. À la suite de Georg Lukács, il entend expliquer *génétiquement* les œuvres littéraires. Le véritable sujet de la création littéraire est pour lui le groupe social – critère d'explication plus objectif que celui du sujet individuel puisque, à ses yeux, la structuration de l'unité collective est plus simple et plus cohérente que celle de la psychologie des individus. Le groupe social élabore en son sein des « tendances affectives, intellectuelles et pratiques vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations interhumaines⁵ », à savoir les éléments d'une vision du monde. Les tendances de la conscience collective sont conditionnées à leur tour par une situation sociale, politique, économique donnée ; des pensées similaires au niveau de la conscience – le calvinisme et le jansénisme par exemple – ne se spécifient que dans leurs prolongements dans la vie sociale et économique. La pensée incomplètement exprimée au niveau du groupe social atteint une cohérence efficace dans les grandes œuvres culturelles dont la structure

3. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 338.

4. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 337.

5. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 346.

est homologue aux structures mentales du groupe. La conscience collective, lieu d'élaboration de la vision du monde, constitue donc un chaînon médiateur essentiel entre les manifestations littéraires et la vie économique, sociale, politique.

Dans son ouvrage principal, *Le Dieu caché*, la structure tragique du théâtre racinien et des *Pensées* de Blaise Pascal est ainsi interprétée comme l'expression de la vision du monde élaborée par la conscience collective, à savoir le jansénisme extrémiste en tant qu'expression idéologique de la noblesse de robe. La situation de classe de la noblesse de robe ne peut être expliquée que par l'insertion de cette dernière dans une société globale où cette classe se différencie à la fois de la bourgeoisie et de la noblesse d'épée. Chacune de ces structures est en elle-même significative ; mais chacune est n  e d'une totalité plus vaste. Goldmann ne néglige pas l'aspect « anticipateur » d'une pensée. Celle de Pascal, par exemple, est présentée par lui, « lorsqu'il s'agit du monde actuel (  pist  mologie, esthétique, théorie de la vie sociale), comme une étape très avancée sur le chemin qui mène de l'individualisme rationaliste et sceptique vers la pensée dialectique⁶ ».

Quand Goldmann s'est mis à l'étude du roman contemporain, il a pu constater une homologie entre l'œuvre littéraire et la structure socio-économique sans pouvoir déceler une structure analogue au niveau de la conscience collective. Cette absence de *médiation* s'explique, selon lui, par le processus de la réification économique qui a rendu implicites les valeurs qui s'expriment dans l'art moderne. Cette explication montre que le concept de la vision du monde n'est plus pertinent pour l'époque moderne. Il a, en outre, été reproché à ce concept de négliger la spécificité littéraire, une vision du monde pouvant s'exprimer aussi bien à travers une grande œuvre philosophique qu'une œuvre littéraire. Par ailleurs, on a considéré que ce structuralisme génétique opérait d'une manière réductrice. Christophe Charle a rappelé que l'homologie n'est pas forcément une catégorie d'explication très pertinente. « Le social

6. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, p. 290.

c'est autant le différent que l'homologue, surtout en ce qui concerne les intellectuels ou les écrivains. [...] Être janséniste ce n'est pas être un bourgeois de robe comme les autres, et écrire des tragédies ou *Les pensées* ce n'est pas non plus être janséniste comme les autres⁷. »

Le structuralisme génétique selon Pierre Bourdieu

Sans se référer à Goldmann, Pierre Bourdieu a défini son approche comme « un *structuralisme génétique* » :

[L]'analyse des structures objectives – celle des différents *champs* – est, à ses yeux, inséparable de l'analyse de la genèse au sein des individus biologiques des structures mentales qui sont pour une part le produit de l'incorporation des structures sociales elles-mêmes : l'espace social, et les groupes qui s'y distribuent, sont le produit de luttes historiques (dans lesquelles les agents s'engagent en fonction de leur position dans l'espace social et des structures mentales à travers lesquelles ils appréhendent cet espace)⁸.

Si Pierre Bourdieu a maintenu l'approche systémique en considérant l'espace social et les champs spécifiques comme un tout défini par les relations entre les différents pôles, il a pourtant réintroduit les agents sociaux que les structuralistes considéraient comme « de simples épiphénomènes de la structure ».

Aux yeux de Bourdieu, il n'est pas possible de traiter l'ordre culturel (l'épistémè) comme totalement indépendant des agents et des institutions. Sinon il est impossible d'expliquer les changements qui surviennent dans cet univers arbitrairement isolé, à moins de lui accorder

7. Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 23.

8. Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 24.

une sorte de pouvoir d'autogénération dû aux seules contradictions internes, conformément à une vision hégélienne.

La théorie du champ se démarque ainsi des approches systémiques qui ont pu être conçues par le transfert du modèle phonologique. Alors que la conception systémique évolue à un niveau assez abstrait et saisit de préférence la logique interne d'un ensemble de textes en négligeant les déterminations sociales et les rapports de pouvoir, l'analyse sociologique prend en compte à la fois le champ des positions déductibles des caractéristiques des agents *et* le champ des prises de position défini par le biais des œuvres artistiques ou littéraires, ou encore des actes et discours politiques.

En réintroduisant les agents sociaux, Bourdieu réintroduit en même temps l'histoire évacuée par les structuralistes qui s'en tenaient au seul système synchronique et à son fonctionnement. Bourdieu conçoit l'histoire notamment comme un processus de différenciation sociale. Dans son livre *Méditations pascaliennes* (1997), il retrace d'une manière très détaillée tout le processus historique de différenciation par lequel les différents champs de production symbolique se sont autonomisés et constitués.

Comme celle de structure, la notion de champ suggère certes d'abord l'image d'un système synchronique. Le « champ » est une construction pour rendre visibles les luttes de pouvoir et de position de forces coprésentes. Le sous-titre des *Règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire* – renvoie cependant à une double dimension, synchronique et diachronique.

La pensée relationnelle et l'historisation sont en effet pour Bourdieu les deux approches décisives pour échapper à tout substantialisme. Cette intention de saisir à la fois la genèse et la structure manifeste la volonté de fonder une science sociale unifiée : l'histoire devrait être une sociologie historique du passé et la sociologie, une histoire sociale du présent. Il plaide dans ce contexte pour une double historisation

« de la tradition et de l'“application” de la tradition⁹ ». Pierre Bourdieu renvoie dans ce contexte à ses études sur les champs littéraire et artistique du temps de Gustave Flaubert et de Édouard Manet ; on ne saurait saisir la dynamique d'un champ que par l'analyse de sa structure et simultanément, on ne saurait saisir cette structure sans une analyse génétique de sa constitution et des tensions entre les positions qui la constituent¹⁰.

L'histoire est présente dans le champ littéraire dans un double sens ; elle est présente à travers les œuvres particulières, publiées à un moment donné ; et puis le champ en tant que tel est inséré dans un processus historique qui est, *grosso modo*, celui d'une autonomisation progressive. Le champ littéraire ou artistique est le lieu d'un processus cumulatif au cours duquel s'élaborent des œuvres, de plus en plus épurées, raffinées, lesquelles se distinguent des œuvres qui ne sont pas le produit d'une telle histoire ; les œuvres d'avant-garde ne deviennent ainsi accessibles « que si l'on maîtrise l'histoire relativement cumulative de la production artistique antérieure, c'est-à-dire la série sans fin des dépassements qui ont conduit à l'état présent de l'art – avec par exemple la poésie comme “anti-poésie” (ce qui ne va pas, évidemment, sans des différences dans la forme même des œuvres qu'on peut recenser)¹¹. »

L'histoire n'est pas seulement inscrite dans les œuvres ; le champ littéraire décrit lui-même une évolution historique. Bourdieu ne voit nullement cette histoire comme une évolution linéaire dans le sens d'une philosophie de l'histoire. Ce qu'il vise, c'est une histoire structurale qui décrit la structure du champ à un moment historique donné comme le produit des tensions antérieures, et la dynamique de cette structure comme le moteur des transformations futures. L'antinomie entre une structure comme ensemble synchronique et l'histoire peut être, à ses yeux, transcendée, si l'on ne cherche pas le moteur des transformations

9. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 426.

10. Pierre Bourdieu, avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, p. 67.

11. Pierre Bourdieu, avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, p. 64.

dans les œuvres mêmes, mais dans l'opposition fondamentale entre les positions dominantes enclines à la conservation de l'ordre symbolique régnant et les positions dominées, qui marquent la rupture hérétique avec cet ordre. L'histoire d'un champ particulier est aussi l'histoire d'un affrontement dynamique entre le principe de l'autonomie et celui de l'hétéronomie.

La finalité de l'analyse scientifique, c'est, aux yeux de Pierre Bourdieu, « de porter au jour ce qui rend l'œuvre d'art *nécessaire*, c'est-à-dire la formule informatrice, le principe *générateur* [...] »¹². À travers le personnage de Frédéric de *L'éducation sentimentale* et la description de sa position dans l'espace social, Flaubert livre, d'après Bourdieu, « la formule génératrice qui est au principe de sa propre création romanesque »¹³. « Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s'est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l'œuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en œuvre*, objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit »¹⁴.

Dans son cours de 1999 portant sur la révolution symbolique de Manet, Pierre Bourdieu s'est réclamé de nouveau du « structuralisme génétique » : « “structuralisme” parce qu'il y a des structures objectives – celles du champ dont les dispositions sont pour une part le produit – et “génétique” parce que ces dispositions sont acquises et qu'on peut en faire la genèse, individuelle et collective »¹⁵.

La génétique sociale de Lucien Goldmann explique la genèse des œuvres comme l'expression d'une vision du monde d'un groupe social dont le profil est conditionné par sa situation dans le contexte politique, et économique de la société globale. On a pu reprocher à

12. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 14 (c'est nous qui soulignons).

13. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 55.

14. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 76.

15. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 105.

la théorie du champ de trop souligner les limites qui séparent celui-ci de la société. « La notion de champ autonome, estimait ainsi Jacques Dubois, conduit la théorie à ne penser le social et ses déterminations que comme extériorité, un peu comme si l'institution ne relevait pas de ce social ou ne contribuait pas à le faire exister¹⁶. » Selon Bourdieu, les interférences sociales n'agissent pas de manière immédiate sur les agents du champ ; elles sont réinterprétées selon la logique du champ. Ainsi « les déterminismes ne deviennent détermination spécifiquement intellectuelle qu'en se réinterprétant, selon la logique spécifique du champ intellectuel, dans un projet créateur¹⁷ ».

Bourdieu ne nie pas l'existence d'interférences politiques, sociales et économiques, mais ces interférences sont, selon lui, toujours médiatisées. « Le champ intellectuel, si grande que puisse être son autonomie, est déterminé dans sa structure et sa fonction par la position qu'il occupe à l'intérieur du champ du pouvoir¹⁸ », soulignait-il dès ses premières publications sur ce sujet. Il devait, par la suite, caractériser cette position : les champs de production culturelle occupent une position dominée dans le champ du pouvoir ou, en d'autres termes, les artistes et les écrivains constituent une fraction dominée de la classe dominante. Les écrivains et les artistes sont dominants parce qu'ils détiennent un capital culturel qui leur confère un pouvoir et des privilèges. Mais, dans leurs rapports avec les détenteurs de pouvoir politique et économique, ils sont dominés.

Par rapport à l'approche goldmannienne, la théorie du champ ne conçoit pas les œuvres littéraires comme l'expression immédiate d'un groupe social, mais prend en compte le processus historique de l'autonomisation des univers artistiques tout en considérant les relations et interactions entre les acteurs littéraires comme un phénomène éminemment social. Si la théorie du champ littéraire ne réduit

16. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 38.

17. Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », p. 905.

18. Pierre Bourdieu, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », p. 15.

pas la littérature au seul texte, elle ne définit pas le contexte dans un sens trop large, mais s'en tient à un espace (relativement) autonome, dont la dimension symbolique est irréductible à l'économisme au sens étroit. La description des rapports réels entre les acteurs ne suffit pas à définir cet espace, qu'il faut reconstruire en portant au jour les relations (invisibles) qui expliquent les stratégies des acteurs.

Bourdieu perçoit un procédé similaire à celui de Goldmann dans l'analyse de T. J. Clark dans *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984), lequel considère les œuvres de Manet comme l'expression de « la nouvelle classe ascendante qui a été victime d'un spectacle aliénant offert par le capitalisme triomphant » qui s'affronte aux transformations de Paris par Georges Eugène Haussmann¹⁹. Bourdieu considère cette génétique externe comme « l'erreur du court-circuit » : « comme si on pouvait passer directement des causes sociales, des faits généraux à la particularité la plus particulière d'une   uvre²⁰ ».

La dimension sociale qui peut expliquer la génèse d'une œuvre littéraire ou picturale n'est pas pour Bourdieu la société globale, mais le champ littéraire ou artistique qui est le produit d'un processus historique et qui se définit par une autonomie (relative) par rapport aux champs politiques ou économiques. C'est un « univers social qui est le monde des peintres, des critiques, des artistes, etc., qui obéit à des lois sociales, à des lois de fonctionnement, à l'intérieur duquel le peintre est lui-même inséré et à l'intérieur duquel il travaille. Lorsqu'il peint, par exemple, il n'est pas tout seul en face de son tableau : il a dans la tête d'autres peintres du passé et du présent, et aussi un public, celui auquel s'adresse son tableau²¹ ».

Ce n'est donc pas le champ seul qui conditionne l'acte de la production de l'œuvre. Il y a une interaction entre l'auteur doté d'un capital

19. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 397.

20. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 398.

21. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 403.

(culturel, social et économique) spécifique entre les dispositions qui lui sont propres : « Les dispositions sont cet ensemble de manières d'être permanentes que chacun de nous a acquises de son univers social, c'est-à-dire schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont des principes générateurs unitaires et systématiques de pratiques, d'œuvres, d'expression en général²². »

Si Flaubert et Manet ont pu opérer dans leurs champs spécifiques une révolution symbolique, c'est aussi parce qu'ils ont pu trouver « la complicité et le concours d'artistes, de critiques et surtout d'écrivains qui étaient eux-mêmes en train d'opérer une semblable conversion²³ », mais aussi parce qu'ils étaient dotés de dispositions de révolutionnaires symboliques : « [C]'est quelqu'un qui, complètement possédé par un système, arrive à en prendre possession en tournant la maîtrise qu'il possède de ce système contre ce système²⁴. »

Génétique sociale et génétique textuelle

Dans son cours sur Manet, Bourdieu affirme énergiquement que le structuralisme génétique tel qu'il le définit s'oppose complètement à ce qu'on appelle la critique génétique, qui « consiste à chercher la genèse des textes dans les avant-textes, dans les brouillons²⁵ ». « C'est vrai, continue-t-il, que c'est une genèse mais on ne s'interroge pas sur la genèse de cette genèse des textes, et on ne s'interroge pas sur la genèse de l'habitus flaubertien qui est responsable de ce préalable au travail de création²⁶. »

22. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 451.

23. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 450.

24. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 377.

25. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 105.

26. Pierre Bourdieu, *Manet*, p. 105. Une critique similaire se trouvait déjà dans Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 276-277.

La critique génétique cherche en effet à définir, selon Jacques Neefs, « dans les états successifs ou concurrents d'un ensemble d'écrits, les relations significatives d'une activité créatrice, et à élaborer une "poétique de l'écriture"²⁷ ». Cette approche s'efforce de saisir la genèse des textes à travers une transcription et un examen minutieux de tous les états des manuscrits des écrivains auxquels on attribue un statut esthétique spécifique et non seulement celui d'un simple « matériau ». Jacques Neefs a cependant radicalement distingué la critique génétique qui s'attache à la textualité en mouvement d'une œuvre par l'étude de ses avant-textes, des brouillons, de ses versions diverses de la notion du « génétique » telle qu'elle apparaît depuis Lucien Goldmann, dans les méthodes sociologiques du « structuralisme génétique²⁸ ».

Pierre Bourdieu estime cependant que l'analyse des versions successives d'un texte « revêtirait sa pleine force explicative si elle visait à *reconstruire* [...] la logique du travail d'écriture entendu comme recherche accomplie sous la contrainte structurale du champ et de l'espace des possibles qu'il propose ». On comprendrait mieux, selon lui,

les hésitations, les repentirs, les retours si l'on savait que l'écriture, navigation périlleuse dans un univers de menaces et de dangers, est aussi guidée, dans sa dimension négative, par une connaissance anticipée de la réception probable, inscrite à l'état de potentialité dans le champ ; que [...] l'écrivain tel que le conçoit Flaubert est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les *lieux communs*, les « idées reçues », les formes convenues²⁹.

La génétique textuelle et la génétique sociale ne me semblent donc pas comporter de rapports d'exclusion, mais de complémentarité. Il importerait simplement de s'entendre sur la notion de social et de ne pas partir d'une dichotomie individu-société. L'individu, c'est du social

27. Jacques Neefs, « Critique génétique et histoire littéraire », p. 23.

28. Jacques Neefs, « Critique génétique et histoire littéraire », p. 23.

29. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 277-278.

incorporé, et l'on ne saurait partir de l'idée qu'il y a des domaines d'exterritorialité par rapport au monde social. Cette complémentarité entre génétique textuelle et génétique culturelle a ainsi été démontrée par Henri Mitterand relevant, à propos des textes d'Émile Zola, que dans les premières lignes d'une ébauche écrites dans une relative spontanéité se révélait le contact le plus direct avec le discours social, que Zola partait des conceptions collectives de la doxa contemporaine et qu'à travers le processus de l'écriture, les œuvres se transformaient d'objets en sujets. À travers la dynamique de l'écriture, cette interaction entre social et esthétique serait donc parfaitement saisissable³⁰.

Pierre-Marc de Biasi remarque à son tour que du réel au texte, la relation ne reste au mieux que conjecturale. On ne saurait donc

« minimiser les richesses de cette immense source d'informations que sont les documents de rédaction de l'œuvre. C'est un espace où vous pouvez observer directement la manière dont l'écrivain invente, innove, fait ses choix, où vous voyez ses stratégies les plus secrètes de défense et d'attaque. Pour une étude des conditions sociales de possibilité du texte, il me semble que c'est une mine³¹ ! »

– une preuve supplémentaire de la complémentarité des deux génétiques.

Pierre Bourdieu pense cependant que la critique génétique a en quelque sorte usurpé l'idée de la genèse, qu'on ne saurait réduire aux avant-textes :

La « genèse » c'est précisément ce que je cherche à développer : *l'ensemble des conditions de possibilité*. Conditions sociales de possibilité qui peuvent être de nature psychologique, historique, stylistique, etc., mais qui ne peuvent pas se résumer à l'avant-texte. L'avant-texte n'est

30. Henri Mitterand, « Critique génétique et histoire culturelle. Les dossiers des *Rougon-Macquart* ».

31. Pierre Bourdieu, « Tout est social », p. 110. L'intégralité de cet entretien a été récemment publiée en annexe à un article de Pierre-Marc de Biasi, « Le sociologue et le généticien », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*.

pas le principe génétique : ce n'est pas là seulement qu'on peut lire les conditions de possibilité du texte. Si on s'en tenait aux brouillons d'un texte je ne vois pas comment on pourrait reconstituer toutes les déterminations qui font justement sa genèse. Je *sais* la différence énorme qu'il y a entre ce qu'on peut trouver dans la lecture la plus subtile des textes et ce qu'on peut obtenir par l'analyse des conditions sociales dans lesquelles ce texte a été produit³².

Après qu'une critique structuraliste eut mis en relief la clôture du texte, s'en tenant à la seule dimension synchronique, après qu'une critique littéraire formaliste eut mis entre parenthèses la dimension historique – même si c'était pour des raisons méthodiques –, il faudrait s'interroger sur les raisons de la valorisation actuelle, si forte, de l'aspect génétique. Cela pourrait être lié à la valorisation générale de la créativité et de la dynamique qui constitue en même temps la prise en compte d'un aspect important de la modernité. Le philosophe Hans Blumenberg a rappelé que l'association de l'activité littéraire à la créativité est de date récente et que pendant des siècles – d'Aristote au préromantisme –, celle-là a été subsumée sous le terme de la mimesis, l'imitation, la créativité étant un attribut purement divin. Le terme de création n'est employé pour l'activité humaine, même au XIX^e siècle, qu'avec précaution. Victor Hugo établit un lien analogique, mais non identique entre la création divine et celle du poète : « L'art c'est la création propre à l'homme », écrit-il. « L'art est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence limitée comme la nature est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence infinie. L'art est à l'homme ce que la nature est à Dieu³³. » Et pour Eugène Delacroix, le terme de création artistique ne signifie pas l'invention d'un univers autonome, mais simplement « une manière particulière à chacun de voir, de coordonner et de rendre la nature³⁴ ».

32. Pierre Bourdieu, « Tout est social », p. 283.

33. Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie*, p. 5.

34. Eugène Delacroix, *Journal*, p. 356.

Dans ce contexte, on se rappelle aussi les remarques de Jean-Louis Lebrave au sujet de la profonde mutation socioculturelle qu'il situe lui aussi au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, et qui a contribué à une nouvelle valorisation de l'activité créatrice et, par là, à un nouveau statut des brouillons qu'on aura désormais davantage tendance à garder. Cette mutation affecte, d'après lui, aussi bien l'esthétique de la création que l'économie de la littérature, et on peut la faire coïncider avec le triomphe du courant romantique. Il en énumère des traits saillants : « cristallisation de la notion moderne d'auteur ; individualité d'exception différente du commun des mortels ; apparition de la notion de propriété des œuvres de l'esprit, et du droit des créateurs à être rémunérés pour le fruit de leur travail ; introduction de l'originalité comme critère d'évaluation de la création esthétique et discrédit jeté sur l'imitation ». Et l'auteur pense que « c'est encore l'idéologie dans laquelle le sens commun baigne aujourd'hui³⁵ ».

35. Jean-Louis Lebrave, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », p. 43.

Bibliographie

- Biasi, Pierre-Marc de, « Le sociologue et le généticien », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes,   ditions Cécile Default, 2010, p. 245-290.
- Bourdieu, Pierre, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, né 1, 1971, p. 7-26.
- Bourdieu, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, né 246, 1966, p. 865-906.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris,   ditions de Minuit (Le sens commun), 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris,   ditions du Seuil (Libre examen), 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris,   ditions du Seuil (Raisons d'agir), 2013.
- Bourdieu, Pierre, avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris,   ditions du Seuil (Libre examen), 1992.
- Bourdieu, Pierre, « Tout est social », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Magazine littéraire*, né 303, 1992, p. 104-111.
- Charle, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'  cole Normale Supérieure, 1979.
- Delacroix, Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, t. 3, Paris, Plon-Nourrit, 1893.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles,   ditions Labor (Dossiers media), 1978.
- Genette, Gérard, *Figures I*, Paris,   ditions du Seuil (Tel Quel), 1966.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris,   ditions du Seuil (Poétique), 1972.
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché.   tudes sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1971.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (Idées, né 93), 1966.
- Hugo, Victor, *Post-scriptum de ma vie.   uvres complètes*, t. 17, Paris,   ditions Ollendorf, 1901.

Lebrave, Jean-Louis, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 1, 1992, p. 33-72.

Mitterand, Henri, « Critique génétique et histoire culturelle. Les dossiers des *Rougon-Macquart* », dans Louis Hay (dir.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 147-162.

Neefs, Jacques, « Critique génétique et histoire littéraire », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 23-30.

genre

Penser « le genre » en langue(s) ou comment faire des études de genre en littéraire ?

Anne Emmanuelle Berger

Je campe depuis un certain nombre d'années dans le champ français de ce qu'on nomme les études de genre aujourd'hui¹. Je suis donc confrontée à la question, double ou duelle, de ce que faire de la littérature et enseigner la littérature dans une perspective dite « de genre » veut dire, et de ce que mener des études de genre en littéraire peut bien vouloir dire, du moins pour moi. Y a-t-il une spécificité, ou une spécialité, de l'approche littéraire en études de genre ?

Mais avant de commencer à répondre à cette question, permettez-moi de livrer quelques éléments de contexte : sur le plan de l'institution comme sur le plan de la production scientifique, les littéraires en France sont minoritaires dans le champ des études de genre, même si d'illustres championnes de la cause littéraire ont été parmi les premières à œuvrer à constituer ce champ de recherche, dès le début des années 1970.

Les études de genre sont en effet les héritières de ce qui s'est d'abord appelé *Women's Studies* aux États-Unis. Leur émergence a coïncidé avec un double phénomène : d'une part, l'apparition, en Occident, dans

1. Je précise la géolocalisation de ce champ pour des raisons qui apparaîtront très vite.

la foulée des mouvements culturels des années 1960, de mouvements ou *du* mouvement de libération des femmes qui fut, à cette époque, un mouvement de fond, un mouvement populaire ; d'autre part – et bien sûr tout est lié –, l'arrivée en nombre de femmes à des postes d'enseignement et de direction de recherche dans l'université. La corrélation est très claire de ce point de vue aux États-Unis, où le tout premier programme de l'Université Cornell en 1969 fut la prolongation d'une *class action* menée par un certain nombre d'universitaires femmes qui s'étaient vu refuser la titularisation.

À ceux, et celles, qui ne comprennent pas la nécessité de ce champ interdisciplinaire ou qui y voient l'expression d'un projet identitaire ou particulariste, permettez-moi encore de rappeler ce qui s'est passé dans le champ de la pensée et du savoir en Occident au XVIII^e siècle. Jean-Jacques Rousseau, on s'en souvient, déplorait à longueur d'écrits que ce qu'il appelait « l'étude de l'homme » n'ait pas encore commencé, et qu'à toutes les connaissances accumulées (et répertoriées dans la jeune Encyclopédie), il manquât donc « la connaissance de l'homme ». Lui-même a ainsi à la fois annoncé et amorcé cette « étude de l'homme » à plusieurs reprises et de différentes manières, et d'abord dans *Le discours sur l'origine de l'inégalité* et dans *Les confessions*. C'est donc au XVIII^e siècle que ce qu'on a appelé au siècle suivant « les sciences de l'homme » sont apparues d'un même élan comme concevables et comme nécessaires. Et c'est bien sûr l'ascension de la bourgeoisie, porteuse d'une critique de la théocratie d'ancien régime et d'un projet d'émancipation sociale des individus, qui a rendu possible l'invention conjointe des droits de l'homme et des sciences de l'homme.

De même, l'avancée des droits des femmes en Occident au XX^e siècle, l'idée désormais admise que la hiérarchie sexuelle n'est pas une condition naturelle ou une fatalité humaine (pas plus que la condition de « naissance » n'était un ordre du destin pour les hommes du XVIII^e siècle), et enfin l'accès d'un certain nombre de femmes à des positions de savoir et de pouvoir, ont rendu possible l'émergence d'une « science des femmes », qui est venue à la fois compléter et interroger les sciences de l'homme. Pas de science(s) des femmes sans droits des femmes. Pas

de bonne science de l'homme sans science des femmes ; donc, pas de sciences humaines qui ne soient à la fois sciences des femmes et des hommes. Mais la science ne se contente pas de décrire ses objets. Elle les transforme en les pensant et, avec l'opposition hiérarchique des genres, c'est la division binaire des sexes comme des genres qui a fini par apparaître, sinon comme intenable, du moins comme également contestable.

Je reviens maintenant à mon propos central : celui des modes d'articulation entre études littéraires et études de genre. En France, je l'ai dit, les études littéraires sont minoritaires en études de genre, même si elles ont joué un rôle pionnier dans l'émergence de ce champ et que la contribution des littéraires de langue française a été reconnue à l'étranger, et d'abord dans le monde anglophone. Alors même qu'aux États-Unis, les chercheuses et chercheurs émanant des départements de littérature ont tout de suite été nombreuses et nombreux à émarger à ce nouveau champ de recherche, et ont continué à l'être (si tant est qu'il reste quelque chose comme un champ d'études littéraires à l'heure actuelle dans l'université américaine) – de sorte que les grands noms de la pensée féministe ou *queer* américaine sont pour une bonne part des littéraires de formation² –, en France le champ est largement dominé par les historiennes et les sociologues. C'est lié d'une part à l'histoire institutionnelle, et donc au fait que l'histoire est, depuis très longtemps, la discipline reine des sciences humaines en France³, et c'est probablement lié d'autre part à la façon dont ces disciplines pensent, à leur conception et leur conceptualisation de l'objet et de la catégorie « genre ».

-
2. Je songe, parmi bien d'autres, à Domna Stanton, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Biddy Martin ou encore Gloria Anzaldúa, et même à Judith Butler, qui est certes une pure philosophe dans la tradition continentale, mais qui enseigne à Berkeley dans un département de « rhétorique » et qui pratique avec brio l'analyse de la rhétorique des discours.
 3. C'est la discipline historique qui a le pouvoir, comme on l'a vu avec la fondation de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), qui continue d'être dominée par des historiens, ou encore avec la fondation des Maisons des sciences de l'homme par Fernand Braudel.

De fait, et cela me permet de commencer à répondre au premier volet de ma question initiale (que veut dire faire des études littéraires dans une perspective « de genre » ?), l'approche du « genre » qui domine en littérature en France est une approche historienne. Il s'agit en particulier, pour mes collègues qui travaillent à la croisée de la littérature et du genre, non seulement de faire l'histoire des représentations du féminin et du masculin dans la littérature, mais surtout de faire l'histoire des femmes en littérature, autrement dit, de travailler à exhumer et exhausser la production littéraire des femmes, pour l'intégrer dans un récit – celui de l'histoire littéraire, telle qu'elle est véhiculée par l'institution scolaire – dont elles sont demeurées largement exclues jusqu'à ce jour. Ce geste d'intégration dans un récit patrimonial androcentré (et androcentré parce que patrimonial) a une fonction et une portée à la fois analytiques et critiques. Il permet d'interroger les présupposés idéologiques qui sous-tendent le jugement de valeur esthétique (à quoi reconnaît-on qu'une œuvre est majeure ou mineure ?) ainsi que les mécanismes compliqués qui président à la formation de ce qu'on appelle un canon. Nous le savons, l'histoire littéraire comme l'histoire de l'art sont de drôles d'histoires ; elles relèvent d'une conception et d'une pratique particulières de l'histoire qui font largement fi des procédures habituelles du travail historique (le travail d'archive et le recensement exhaustif), puisqu'elles constituent leur récit en fonction de critères tels que la valeur esthétique d'une œuvre, son impact mémoriel ou son importance culturelle – autant de critères qui demandent à être au moins pensés à défaut d'être interrogés. Ce sont donc des histoires traditionnelles, au sens littéral du terme, c'est-à-dire des histoires fondées sur – et qui ont pour objet – la transmission d'un héritage constitué en tradition, avec toutes les complications et les opacités idéologiques qui s'attachent à un tel projet.

Beaucoup d'entre nous avons été initiées et initiés à l'histoire littéraire par le Lagarde et Michard, dans lequel ne figuraient que deux auteures femmes ou du moins reconnues comme telles : Madame de

Lafayette et George Sand⁴. Madame de Sévigné et Marceline Desbordes-Valmore avaient droit à la mention de leur nom en passant, mais pas à un morceau choisi de leur œuvre. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud⁵ ou Louis Aragon, après Charles Baudelaire, ont eu beau saluer en Desbordes-Valmore une précurseure et un modèle, l'histoire littéraire lui a préféré les épanchements de son contemporain Alphonse de Lamartine. On attend toujours par ailleurs, en France du moins, une histoire générale de la littérature française, sinon occidentale, qui prendrait la mesure de ce qui s'est passé au xx^e siècle, en l'occurrence une véritable explosion de la littérature faite par des femmes (je ne dis pas de « littérature féminine », catégorie normative sinon péjorative justement mise en question par les chercheuses et chercheurs en études de genre⁶). La même chose s'est produite du côté des arts visuels. Le xx^e siècle en littérature est, pour la première fois, le siècle des femmes. Pour la première fois, les plus grands écrivains du xx^e siècle ne sont pas seulement des femmes, bien sûr, mais sont *aussi*, indéniablement, des femmes. C'est l'indice d'une véritable révolution culturelle dont, en dehors du champ des études de genre, on ne semble guère avoir pris vraiment la mesure.

Cette approche que je qualifie globalement d'historienne est donc nécessaire ; elle constitue une vraie contribution scientifique dont s'enorgueillissent à bon droit les études de genre lorsqu'elles expliquent, et s'expliquent à elles-mêmes, comme elles le font souvent depuis

-
4. Je crois qu'il y avait aussi Marie de France, mais le Moyen Âge paraissait si loin que le genre des auteures et auteurs en devenait insignifiant, dépassant littéralement l'imagination.
 5. Rimbaud lui reconnaît ainsi à bon droit l'invention mutine du poème hendécasyllabique, qui fait trébucher l'alexandrin et inaugure l'ère de l'impair.
 6. Depuis la publication en 2015 d'une première version de cet article, a paru chez Gallimard en 2020, dans la collection Folio essais, *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, en deux tomes, sous la direction de Martine Reid. Le deuxième tome est en partie consacré au xx^e siècle et au premier quart du xxi^e siècle, et fait la démonstration éclatante du biais de l'histoire littéraire française, jusque dans ses entreprises les plus récentes.

quelque temps, « ce que le genre fait aux disciplines⁷ ». Voilà donc ce que le genre fait ou peut faire à la discipline littéraire et j'essaie moi-même d'apporter ma contribution à cet effort, même si ce n'est pas mon objet principal ni le trait principal, j'y reviendrai, de mon intervention dans le champ des études de genre. J'ajoute quand même au passage que les *Women's Studies* puis les *Gender Studies* américaines et britanniques ont lancé ce type de projet et de recherches dès la fin des années 1970, et que les chercheuses et chercheurs de France et de la francophonie dans ce domaine ont largement bénéficié des apports de la recherche américaine qui a, la première, interrogé de ce point de vue le canon littéraire français et proposé nombre d'œuvres de femmes oubliées ou minorisées à la relecture.

Mais ce n'est pas la seule façon de penser et de pratiquer « l'épingle » – pour emprunter un mot à Michel Foucault – des études de genre sur les études littéraires, et j'en évoquerai rapidement une autre, avant de passer au second volet de ma question : non pas « qu'est-ce que le genre fait à la discipline littéraire ? », mais « qu'est-ce qu'une approche littéraire peut faire aux études de genre ? ».

Faire de la littérature dans une perspective dite « de genre », c'est aussi contribuer au renouvellement de la lecture des œuvres canoniques. C'est une banalité que de le dire, mais je veux donner un exemple concret de la portée du geste. Prenons les *Lettres persanes*, œuvre canonique s'il en est, de la littérature française, et qu'on étudie dès le lycée en morceaux choisis. Je ne sais pas, là encore, ce qu'il en est aujourd'hui ; peut-être qu'on n'étudie même plus Montesquieu au lycée, mais quand j'étais lycéenne, les morceaux choisis dans les *Lettres persanes* étaient toujours choisis parmi les lettres échangées entre Usbek et Rica, ou entre l'un d'entre eux et l'un de leurs amis persans. Ce sont, nous le savons, des lettres mi-ethnographiques, mi-philosophiques, qui portent sur le café à Paris comme sur les différents régimes monarchiques, le problème de la

7. C'est d'ailleurs le titre d'une des tables rondes plénières qui ont eu lieu dans le cadre du premier Congrès en études de genre en France organisé par l'Institut du genre CNRS/Universités en septembre 2014 à Lyon.

justice, la question du commerce, etc. Or les *Lettres persanes* comportent en réalité un double système d'échange épistolaire ; elles sont à double fond. Il y a d'un côté le discours de la philosophie éclairée qui circule entre amis – voyageurs ou restés au pays – de genre masculin (c'est ce que j'appelle la scène de l'amicale humaniste internationale, traditionnellement de genre masculin), de l'autre les lettres en provenance ou en direction du sérail d'Usbek, dans lesquelles se révèle la nature despotique du pouvoir exercé par Usbek sur ses femmes. Et à la fin des *Lettres persanes* a lieu, non pas une révolution de palais, mais une révolution de maison, une révolution du ou au sérail, dans des termes qui font penser que le politique, l'action révolutionnaire et la philosophie éclairée ne sont pas nécessairement ni exclusivement du côté où on les croyait et où on faisait semblant de les cantonner. Aristote a fait très exactement la théorie du dispositif des *Lettres persanes* dans sa *Politique*, en l'occurrence, celle de la séparation entre la sphère domestique et la sphère politique, qui a marqué toute la pensée et le traitement occidental du politique et de la politique jusqu'à récemment. D'un côté, la communauté des hommes libres (libres donc aussi de voyager), de l'autre, la sphère domestique où le mari exerce sa domination de droit et de fait sur les femmes et les esclaves, ainsi que sur les enfants. Ce maître-mari a un nom en grec, c'est le *despotes*, le despote, d'une racine sanscrite *patih* qui donne aussi *spouse*, époux, en anglais et en français. Aristote distingue l'exercice du pouvoir dans la maison (qui est le fait du *despotes* et qu'Aristote qualifie de naturel) de l'exercice du pouvoir dans la sphère politique « libre » (et là, le chef contractuellement reconnu comme tel est nommé par lui *basileus*). Ce qu'on appelle un despote, en politique, c'est donc littéralement quelqu'un qui traite ses sujets ou la communauté politique qu'il dirige comme si c'étaient les femmes de sa maison. Usbek est aristotélicien dans sa conception et sa gestion de la division des sphères. Mais la façon dont Montesquieu traite et malmène cette division, et sa critique du despotisme qui caractérise à la fois les rapports au sein de la maison d'Usbek et les monarchies orientales et française, mettent à mal cette division. Or, quand on exclut la scène du sérail de l'analyse philosophique et politique des *Lettres persanes*,

comme on le fait dans les recueils scolaires de morceaux choisis, mais comme on l'a fait aussi longtemps dans le commentaire politique de l'œuvre de Montesquieu, y compris Louis Althusser lui-même dans *La politique et l'histoire*, on fait comme Usbek : on sépare la scène dite domestique de la scène philosophico-politique, on prétend qu'elles sont de nature différente et qu'elles n'ont rien à voir l'une avec l'autre. Inversement, quand on réintègre la scène du sérail dans le champ de la lecture, tout change.

Mais en vérité, et je suis donc, à la faveur de cet exemple, en train de passer sur l'autre versant de ma question initiale, il ne faut pas se contenter de faire valoir ce que les études de genre apportent à l'étude de la littérature. On pourrait, et il faudrait aussi, se demander et reconnaître ce que quelque chose comme la « littérature » peut apporter aux études de genre. Très rapidement, la littéraire que je suis ajoutera donc deux remarques concernant les *Lettres persanes*.

Le montage des *Lettres* est un formidable dispositif critique, que Montesquieu en ait eu conscience ou non. Montesquieu, on s'en souvient, a inséré des « contes » dans plusieurs des lettres des voyageurs, contes qu'il intitule de manière provocatrice des « histoires », au sens que ce terme avait pris au XVIII^e siècle. Une « histoire » dans le métalangage littéraire du XVIII^e siècle est un récit qui s'annonce comme vrai – ce ne serait donc pas un conte – et qui s'efforce ainsi de paraître « naturel » par opposition au roman idéaliste du siècle précédent, fustigé comme absurde par Montesquieu. En même temps, l'« histoire », le mot « histoire », désigne et déclare bien son appartenance à la littérature, au projet littéraire de son époque. Bref, le titre annonce l'opération littéraire. Ces insertions d'« histoires » – l'histoire d'Aphéridon et d'Aspartarté, l'histoire d'Anaïs – relèvent en outre d'une fonction littéraire et rhétorique répertoriée, celle de l'*exemplum*. Ces « histoires » s'affichent donc à tous égards comme des morceaux et des moments de littérature insérés dans le tissu de la correspondance philosophique. Leur insertion met ainsi en jeu et en abyme l'espèce de confrontation entre philosophie et littérature que Montesquieu a mise en scène dans son « espèce de roman ». Or ces « histoires » sont de véritables fictions féministes. La

première raconte l'amour réciproque entre un jeune homme et une jeune femme qui appartiennent tous deux à une minorité religieuse persécutée et se reconnaissent de statut égal ; elle donne une forme et un sens nouveaux au scénario traditionnel de la délivrance d'une jeune femme par son prince charmant ; l'autre imagine le renversement des rapports de sexe traditionnels et l'abolition de la structure du sérail. De tels scénarios ne sauraient se produire en Perse ni en France. Seule la fiction littéraire peut leur donner lieu et place. C'est donc comme si la littérature, c'est-à-dire ce qui s'annonce comme fiction littéraire dans le texte, donnait accès à l'envers de l'histoire contemporaine, et rendait pensable, parce que figurable, sinon l'avenir, en tout cas un autre monde, le monde de l'autre si l'on veut. Et c'est encore une banalité de le dire, mais si les femmes ont été jusqu'à récemment très absentes de la scène de l'Histoire avec un grand « H » et de son récit, elles sont au contraire très présentes, voire dominantes, en qualité de personnages, sur la scène des « histoires », par le biais du roman, du théâtre ou d'autres formes de récits, depuis toujours.

Deuxième remarque : les *Lettres persanes* sont construites sur une série d'oppositions qui se recoupent l'une l'autre : sphère publique / sphère domestique ; France / Perse ; Hommes / Femmes ; philosophie / littérature ; oppositions que le double système de la correspondance – l'amicale humaniste internationale masculine d'un côté, les lettres du et au sérail de l'autre – permet d'organiser et de maintenir. Mais ces lettres relèvent de la littérature et sont donc destinées à être lues dans leur ensemble ; autrement dit, s'il y a une scène clivée de la correspondance, il y a inversement une scène croisée de la destination du texte. Si, dans la fiction des *Lettres persanes*, les correspondances et les correspondants demeurent séparés jusqu'au drame final, si les lettres philosophiques sont censées n'être destinées qu'aux hommes, si les lettres despotiques ou érotiques sont « réservées » aux femmes, le texte appelle et engendre nécessairement une lecture globale et croisée. Des femmes comme des hommes ont lu les *Lettres persanes* dès leur publication. Femmes comme hommes en sont d'emblée les destinataires ultimes et cela seul suffit à ébranler d'avance le système

des oppositions qui structurent la fiction de Montesquieu. Pour le dire autrement, dès lors qu'elle fait l'objet d'un traitement littéraire, l'amicale humaniste masculine s'ouvre malgré elle, sans le savoir et sans qu'elle ait besoin de le savoir, aux femmes. C'est aussi cela que nous racontent les *Lettres persanes*, à travers le personnage de Roxane. Et c'est tout cela que j'appelle le dispositif critique des *Lettres persanes*. Seuls la littérature ou l'art sont capables de produire un tel dispositif. C'est ce que savent les littéraires et ce qu'elles et ils peuvent tenter de communiquer à leurs autres collègues en études de genre.

J'en arrive à la dernière partie de mon propos.

Contrairement à la plupart de mes collègues littéraires en études de genre, je travaille assez rarement, quand je séjourne dans ce champ, en tout cas certainement pas de façon systématique, sur des objets proprement littéraires, identifiés ou estampillés comme tels. Je n'en ai pas fait la théorie, mais en pratique, je ne crois pas aux frontières de la discipline. Par contre, et justement, j'essaie de penser, je crois penser, en littéraire, c'est-à-dire, comme je l'ai annoncé dans mon titre, « en langue(s) » – la littérature étant d'abord, ou en tout cas étant aussi, une espèce de glossolalie. Je commence donc par penser à la langue et aux langues, par y faire attention.

Prenons le mot « genre ». Je ne considère pas seulement le genre comme un objet philosophique, je ne l'adopte pas seulement comme une perspective, un interprétant ou une grille d'analyse, mais j'essaie, justement, de le prendre au mot, comme un objet linguistique, donc comme un ovni (car tous les objets de langue sont à ce titre des ovnis), et c'est pourquoi je le saisis avec des guillemets, manière d'en interroger non seulement le sens ou la polysémie, mais le fonctionnement et les dysfonctionnements, à travers l'histoire et la géographie de ses usages. Ce faisant, c'est aussi le choix de sa mention et, avec lui, la stabilité de la distinction entre usage et mention, que j'interroge. Mettre des guillemets au mot « genre », au mot « sexualité », ou à la locution « différence sexuelle », c'est ce que ne font pas, et considèrent sans doute comme futile, mes collègues historiens, sociologues, économistes, etc. Or cela

ne signifie pas et n'inscrit pas seulement, pas simplement ou même parfois pas du tout, une distance intellectuelle, voire idéologique. Mettre des guillemets, comme nous le savons, c'est une façon de soulever la langue, donc aussi de l'exhausser en l'interrogeant.

Prenons au mot le mot « genre », qui sert à indexer tout un champ de préoccupations aujourd'hui, en anglais et en français, en vertu d'un usage spécifique, spécialisé du terme, qui se signale par son emploi en construction absolue : non pas « le genre humain » ou « le genre littéraire », mais simplement, absolument, « le genre ». Le genre, le mot « genre », dans son usage courant et non spécifique, est un catégorème, voire un méta-catégorème. Dans son emploi spécialisé contemporain, c'est un concept, dit-on, et en effet son usage relève de la grammaire des concepts ou plutôt du concept : un concept supporte, voire appelle ou requiert, la construction absolue, et s'énonce toujours au singulier – un singulier générique, le singulier unitaire de l'universel. Et c'est pourquoi l'on tient tant, dans le champ des études de genre, à distinguer *le* genre *des* genres, autrement dit à distinguer le concept des réalités empiriques que le premier prétend subsumer et dont il prétend rendre compte en les conceptualisant. Ce concept est devenu, depuis presque deux décennies en France, non seulement le socle philosophique et épistémologique d'un champ d'études, mais son socle institutionnel aussi, puisqu'il est désormais le seul terme autorisé par le ministère de l'Enseignement supérieur – qui publie une nomenclature officielle des formations universitaires habilitées à délivrer des diplômes nationaux –, il est le seul autorisé, donc, à désigner et représenter un ensemble de recherches et de préoccupations qui sont pourtant loin d'être homogènes. De fait, au sein des études de genre, le paradigme du genre se trouve inquiété de multiples manières, par exemple par les études dites de sexualité, ou encore par ce qu'on nomme l'intersectionnalité.

Par quelles opérations rhétoriques, sémantiques, épistémologiques, voire politiques, passe-t-on alors de la catégorie ou du catégorème au concept ? Qu'est-ce qui fait que certains mots, certaines notions, deviennent à un moment donné des concepts (le genre) et d'autres non (la différence sexuelle, par exemple, qui est devenue, si l'on veut, un

quasi-concept mais quand même pas complètement, peut-être aussi parce qu'elle s'énonce en deux mots) ? Et par quels tours de passe-passe linguistique, par quels chemins d'acculturation, par quels accidents de mémoire et d'histoire, par quels traitements géoculturels, est-on passé pour parvenir à transformer un outil taxinomique qui invite à décliner la chaîne lexicale et sémantique du génétique, de la généalogie et de la génération, affirmant ainsi dans son corps linguistique la naturalité et l'unité, voire littéralement l'homogénéité, de tel ou tel regroupement catégoriel (le genre humain par exemple), à un concept qui prend précisément pour cibles les opérations de naturalisation et la chaîne logique et idéologique qui lie ensemble génétique, généalogie et génération ? Et que se passe-t-il quand on passe d'une langue à l'autre, quand on traduit – c'est-à-dire échoue à traduire – le « concept » de genre ? Par exemple, quand on passe de « genre », très vieux mot, donc, mais très jeune concept, à *Geschlecht*, vieux mot et vieille catégorie germanique qui conjugue aussi, comme le genre, les notions de sexe, de race et de famille, mais sans les donner à penser comme des formations naturelles au sens strict du terme⁸, ou quand on importe le vocable tel quel en japonais (en japonais, on « traduit » « genre » par *generos*), comme on le fait aussi avec le vocable « *queer* » en langue et contexte francophones ?

Alors oui, on parle ou croit parler des mêmes choses, et bien sûr on étudie les mêmes textes, on pose le même type de questions, de part et d'autre du Rhin, dans les *Geschlechter Studien*, telles qu'on les nomme en allemand, comme dans les études de genre. Mais est-ce que « genre » et *Geschlecht* sont vraiment des équivalents, non seulement du point de vue du sens et des usages, mais de l'histoire intellectuelle et culturelle ? Je n'en suis pas sûre, et je donnerai un seul exemple de la portée non seulement sémantique, mais épistémologique, voire politique de cette fausse synonymie. Dans les mondes anglophone et francophone, on a tendance à séparer nettement deux traditions épistémologiques, qui

8. Jacques Derrida rappelait, dans son essai sur Martin Heidegger et la question du *Geschlecht*, que le mot *Geschlecht* appartient à la famille lexicale de *schlagen*, qui veut dire frapper, marquer. Voir Jacques Derrida, « *Geschlecht* », p. 395.

engendrent à leur tour des divergences politiques : une tradition de pensée qui prend pour objet ou point de départ la différence sexuelle, et qu'on associe principalement à la perspective psychanalytique ; et une tradition de pensée qui s'intéresse non à la différence sexuelle, mais au genre, dans la lignée de la sociologie britannique et de la psychosociologie comportementaliste ou interactionniste américaine. Or, en allemand, contrairement à ce qui se passe en français ou en anglais, la sociologie et la psychanalyse parlent une seule et même langue : en allemand, Sigmund Freud ne parle pas d'abord de « différence sexuelle » mais bien de *Geschlecht*, donc d'emblée et depuis toujours de ce que nous appelons, en construction absolue, le genre, dans son sens spécialisé contemporain. Si, dans le vocabulaire freudien, un mot est donc susceptible d'ontologisation et de substantialisation, ce contre quoi Freud met d'ailleurs en garde à divers titres, ce n'est pas « la différence sexuelle »⁹, c'est « *das Geschlecht* ». Et quand Freud travaille comme il le fait aussi sur ce qu'il nomme les « *sexuelle Differenzen* », au pluriel, ce n'est pas de « différence sexuelle » au sens franco-lacanien du terme qu'il s'agit, mais bien des différences de sexualité, au sens où l'entendent aujourd'hui les penseuses et les penseurs *queer*. De fait, ce sont la traduction de Freud en français et en anglais, et la lecture critique de la psychanalyse, en particulier la lecture féministe, au prisme des langues romanes et de ladite « pensée française », qui ont conduit à imputer au texte de Freud une distinction épistémologique et théorique entre « différence sexuelle » et « genre » au bénéfice de la première, qui n'existe pas dans l'original allemand. C'est donc toute l'histoire de la partition épistémologique entre ces deux paradigmes, celui de la différence sexuelle et celui du genre, qu'il faut reprendre quand on s'aventure en terrain germanique.

Mais est-ce encore de littérature qu'il est question, me demandera-t-on ? Et je répondrai : c'est *déjà* de littérature qu'il est question. Car, si l'on peut concevoir la philologie et la traductologie (si ce que je

9. Dans les aires francophones et anglophones, c'est au contraire la notion de « différence sexuelle » qui est considérée comme essentialisante, ou comme indexant des positions essentialistes.

viens d'avancer en relève) sans la littérature, il n'y a pas de littérature pensable et praticable sans l'une et l'autre. On écrit forcément toujours dans une ou plusieurs langues données, ou plutôt reçues, accueillies, empruntées, intégrées, rejetées, remaniées, bien ou mal, avec joie ou rage. On sait, quand on est littéraire (c'est-à-dire lectrice ou lecteur, écrivaine ou écrivain de littérature, et ici je ne parle pas, bien sûr, de la littérature comme institution culturelle datée), qu'il n'y a pas de synonymie, ni intralinguistique (à l'intérieur d'une langue dite naturelle), ni interlinguistique (entre les langues), et que la traduction, pour être nécessaire, est impossible, parce qu'il y a toujours un reste. Et ce reste, tout ce reste est littérature, ou fait littérature. C'est *l'objet a*, si l'on veut, de la littérature. C'est pourquoi il n'y a pas ou ne devrait pas y avoir de pédagogie et de pratique analytique de la littérature sans attention à la langue et aux langues, sans interrogation de la langue et des langues.

La langue, les langues, dont le tour varie avec les lieux et les époques, sont des véhicules de déplacement et de pluralisation des formules du genre et de la sexualité. Elles introduisent de la différence et de l'instabilité dans la prétendue unité conceptuelle du champ. De sorte que prendre en compte la langue, faire attention à la langue, c'est compliquer l'analyse philosophique (en supposant que les mots ne sont pas de simples concepts universellement traduisibles) tout en contribuant à l'analyse historique, ou à l'historicisation de l'analyse. Car la langue, les langues, sont porteuses d'histoire : elles impriment et expriment toutes les variations, elles font trace, elles gardent en mémoire, et en même temps elles déplacent, elles renouvellent, à travers les constantes variations du sens. Et c'est pourquoi encore je parle justement pour ma part toujours de langue(s) au singulier-et-au-pluriel, et non de langage, de code symbolique, avec ce que ce terme suggère de figement, de fixation immuable, dans le code et par le code.

Pour le dire encore autrement, ce qui m'intéresse (ou m'intéresse *aussi*) dans la constitution du champ des études de genre, c'est ce qui excède leur visée épistémologique. Prendre le « genre » au mot, c'est le traiter non seulement comme une catégorie, un outil ou un concept,

mais comme un morceau d'idiome, ce que j'ai d'ailleurs tenté de faire avec la notion de « différence sexuelle » dans le chapitre de mon livre *Le grand théâtre du genre*, intitulé « Les fins d'un idiome ou la "différence sexuelle" en traduction¹⁰ ». Prendre le « genre » au mot, c'est donc s'intéresser non seulement à sa portée générale mais à ses usages singuliers, d'une langue à l'autre, d'un contexte à l'autre, d'un discours à l'autre, d'une œuvre à l'autre ; c'est examiner les variations de son emploi, la dispersion de ses traces et les vacillements de son sens, y compris à l'intérieur d'un même corpus, signé d'un seul nom propre : c'est une manière, littéraire si l'on veut, non tant de troubler le genre, que de le *déranger*, en s'attachant à ce qui affecte la capacité même du genre, de la notion de « genre », à produire du *rangement*, donc à saisir et fixer un certain ordre du monde.

Ce que la littérature fait au genre, à la notion de « genre », c'est ce que les langues font au concept : défaire son ordre, attenter à son unité et sa souveraineté, y compris au pouvoir de réduction conceptuelle qu'il exerce au sein des études de genre, à partir de leur pluriel. « La langue est-elle fasciste ? », se demandait Hélène Merlin-Kajman en (re)prenant Roland Barthes au mot il y a quelque temps¹¹. Et si la langue littéraire, si la littérature comme exercice spirituel, comme jeu et comme savoir(s) de la langue et des langues, était, comme telle, féministe ?

10. Anne Emmanuelle Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*.

11. Hélène Merlin-Kajman, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*.

Bibliographie

Berger, Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.

Derrida, Jacques, « Geschlecht. Différence sexuelle, différence ontologique », dans *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 395-414.

Merlin-Kajman, Hélène, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 2003.

Reid, Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2020.

illittéraire

Penser les pratiques illittéraires en culture de l'écran

Bertrand Gervais

Les débats qui opposent de façon binomiale un équilibre à un autre équilibre sont vite stériles : c'est le déplacement qu'il faut examiner, et comment nous avons – faute de savoir le conduire – à nous y comporter, et le penser, si on peut.

François BON, *Après le livre*

1. Faire écran

Le livre sans auteur et sans lecteur, qui n'est pas nécessairement clos, mais toujours en mouvement, comment pourra-t-il s'affirmer s'il ne sort pas en quelque manière de lui-même et s'il ne trouve pas, pour correspondre à l'intimité mobile qui est sa structure, le dehors où il sera en contact avec sa distance même ? Il y a un certain risque à ouvrir un texte avec une telle assertion. Car enfin, poser un livre sans auteur ni lecteur, n'est-ce pas une façon d'affirmer le caractère obsolète de

nos pratiques littéraires contemporaines, à une époque marquée par notre passage à une culture de l'écran, où ne cessent justement de se faire entendre les craintes d'une fin de la littérature¹ ? D'ailleurs, pour en parler, je me sers dorénavant du terme « pratiques illittéraires », le préfixe retirant à l'épithète sa spécificité. Quelles pratiques d'écriture sont-elles aux antipodes du littéraire ? Celles sûrement qui détruisent nos conceptions usuelles de l'identité, de l'originalité et de la création...

Remarquez que le texte sans auteur et sans lecteur existe déjà. Il est notamment le résultat d'un générateur de textes, d'un algorithme informatique qui produit à chaque requête une logorrhée de mots. Personne ne l'a écrit, personne ne tient à le lire. Le texte rédigé sans aucune intentionnalité, le texte que des circuits intégrés ont réussi à produire, même s'il a été conçu par un poète tel que Jean-Pierre Balpe², est destiné à n'être lu par personne. Ce n'est plus un texte, c'est une figure de texte, un texte qui s'impose pour ses dimensions visuelles et formelles plutôt que pour ses aspects linguistiques et symboliques. Ce texte ne se donne plus à lire, mais à voir ou à examiner. C'est son existence même qui est un événement.

Remarquez de plus, mais on l'aura déjà deviné, que mon entrée en matière n'est pas de moi. Ce n'est pas tant de l'intertextualité qu'un cas de plagiat. Les mots ont été écrits par Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, et sont extraits du chapitre V où il discute longuement du projet de Livre de Stéphane Mallarmé. Ce n'est pas moi qui ai écrit « le livre sans auteur et sans lecteur », je n'ai fait que recopier ce qu'a publié Blanchot aux pages 329 et 330, de l'édition Folio de son essai paru chez Gallimard en 1959. J'ai simplement fait du copier/coller à partir d'une version numérique du livre. Histoire de désamorcer le

-
1. Entre les *Fins de la littérature*, *La littérature en péril*, *L'adieu à la littérature*, *Le dernier écrivain*, *Après le livre* et les *Tombeaux de la littérature*, titres français récents, se dessine un véritable imaginaire de la fin du livre. J'ai entrepris de déconstruire cet imaginaire, qui repose bien souvent sur des prophéties autoréalisées, dans *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*.
 2. Voir à ce sujet son projet *La disparition du Général Proust*, une hyperfiction diffusée depuis 2005 sur Internet et se déroulant sur une vingtaine de sites. Les textes sont en grande partie produits à l'aide de son générateur de textes.

caractère illicite de mon opération, je viens d'en dévoiler la présence. Cette divulgation rétrospective me prémunira de toute action en justice, mais elle risque de laisser un goût mi-amer dans la bouche du lecteur. À quoi rime une telle pirouette ? Elle fait partie de l'arsenal des procédés qui résident au cœur des pratiques illittéraires.

Cette stratégie a aussi été utilisée par Jonathan Lethem, l'écrivain américain, dans son essai « The Ecstasy of Influence », paru dans le magazine *Harper's* en 2007, et repris maintenant sous forme d'essai³. L'article porte le sous-titre de « A Plagiarism », un plagiat par conséquent, ou plus précisément, un « plagiarisme », la pratique transformée en doctrine ou en théorie. L'argument que Lethem y développe exploite les possibilités de l'appropriation et de la reprise, que ce soit en littérature, en art, en musique, etc. Toute pratique artistique est une reprise, une citation plus ou moins déclarée, un jeu de renvois, parfois même de reprises en bonne et due forme et de collages. Évidemment, comme l'a déjà expliqué Louis Aragon, le collage en littérature ne paraît pratiquement jamais. L'objet trouvé, lorsqu'il s'agit de textes, s'intègre dans un nouvel environnement langagier sans que les sutures se voient : « [...] à partir du moment où nous considérons l'existence du collage dans un art non-plastique [*sic*], le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer collage le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc.⁴ » En écho aux propos d'Aragon et aux recherches formelles menées par les surréalistes, Lethem avance que :

Le collage visuel, sonore et textuel – qui pour de nombreux siècles participait d'une tradition relativement fugace (un centon par-ci, un pastiche folklorique par-là) – est devenu central, de manière explosive, pour une série de mouvements du vingtième siècle : futurisme, cubisme,

3. Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence*.

4. Louis Aragon, *Les collages*, p. 123.

dada, musique concrète, situationnisme, pop art et appropriationnisme. En fait, le collage, le dénominateur commun de cette liste, peut être désigné comme la forme artistique du vingtième siècle, pour ne rien dire du vingt-et-unième⁵.

Ces propos n'ont rien d'original, ils font partie de la vulgate sur l'importance du collage et de sa pratique depuis plus d'un siècle. Et ils n'ont rien d'original, à plus forte raison, parce qu'ils sont le résultat d'une stratégie d'appropriation à caractère plagiaire, le résultat donc d'un savant collage. Ces mots « pillent, réécrivent et amplifient », nous dit Lethem, « des paragraphes de *Owning Culture* de McLeod, sauf pour la proposition au sujet du collage comme forme artistique des vingtième et vingt-et-unième siècles, elle-même tirée d'une intervention de Craig Baldwin, quand il a défendu le *sampling* présent dans la bande-annonce du documentaire *Copyright Criminals*⁶ ». En fait, l'article au complet de Lethem est un collage dont la clé nous est donnée en fin de texte. À la suite de l'article, on peut lire, dans une section intitulée « Clé : Je est un autre », le *modus operandi* de l'auteur. Cette clé interprétative explicite sur 10 pages les collages et plagiat qui constituent les diverses sections de l'article, jusqu'au titre qui joue sur le titre du célèbre essai de 1973 de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. Lethem y identifie « la source de toutes les lignes de texte que j'ai volées, tordues et avec lesquelles j'ai bricolé au moment où j'"écrivais" (à l'exception, bien sûr, de ces sources que j'ai fini par oublier en cours de route)⁷ ».

Nous sommes confrontés, avec « The Ecstasy of Influence », à une intertextualité systématique, un collage multiforme dont la présence est révélée à même le texte dans un moment rétrospectif. Cette présence ne paraît pas initialement, puisque les collages textuels implicites sont de nature à passer inaperçus. Ces derniers jouent à plein sur la

5. Jonathan Lethem, « The Ecstasy of Influence », p. 96-97 ; je traduis.

6. Jonathan Lethem, « The Ecstasy of Influence », p. 114 ; je traduis. Le documentaire de Benjamin Franzen et de Kembreu McLeod a paru en 2009 et traitait de la valeur commerciale et créative du *sampling* en musique.

7. Jonathan Lethem, « The Ecstasy of Influence », p. 112 ; je traduis.

porosité des frontières, les objets transitant sans heurts d'un document à l'autre, s'intégrant à des textes dont ils redéfinissent les paramètres. Clairement, Lethem fait avec des mots un *sampling* savant à caractère textuel, façon d'allier le fond et la forme, puisque son propos porte justement sur l'efficacité culturelle et symbolique de cette pratique. Ce faisant, il se place de plain-pied dans une pratique illittéraire, qui croise les procédés et les manières de faire, se servant du *sampling* comme nouveau principe de rédaction.

Les pratiques illittéraires regroupent en fait de multiples stratégies d'écriture déployées en culture de l'écran. Ces pratiques se présentent comme illégitimes, illégales, illisibles, illettristes, illimitées, illustratives, voire illogiques. Illégitimes, parce qu'elles ne veulent pas entrer dans les rangs, préférant les réseaux de diffusion virtuels, non encore institutionnalisés, tels que les blogues, plutôt que les maisons d'édition traditionnelles ; illégales, parce qu'adoptant des stratégies illicites, telles que le plagiat, l'appropriation et le détournement, elles pratiquent une forme subreptice de résistance ; illisibles aussi, parce qu'elles ne cherchent pas la transparence, le respect des conventions romanesques établies, mais à mettre de l'avant la matérialité textuelle, par des jeux sur des listes, des contraintes ; par conséquent, elles tendent à être illettristes, car elles ne cherchent pas tant à donner à lire qu'à voir, transformant le lisible en visible et complexifiant le rapport au texte en le mettant en scène comme texte, en le posant comme figure de texte ; illimitées, car il peut leur arriver de préférer, aux stratégies traditionnelles de rédaction, des générateurs de textes, produisant à l'infini des variations établies à partir de canevas ; illustratives, car elles exploitent de plus les relations iconotextuelles ou multimodales, les multiples liens qui se tissent entre le texte et l'image ; illogiques enfin, car elles ne cherchent pas à imposer un ordre, mais acceptent l'inconséquent, le désordre, le tiers inclus.

Ces pratiques sont-elles illusoires ? Correspondent-elles à un nouvel état des lettres ou à un simple feu de paille ? Reposent-elles sur du sérieux ou représentent-elles l'incarnation d'une énième avant-garde tout aussi éphémère que les précédentes ? Il est évidemment trop tôt pour le savoir, mais il convient de les examiner dès maintenant et de

voir quels ajustements sont à leur base. Il convient aussi de se mettre à les théoriser, afin de comprendre de quelle façon elles transforment nos habitudes textuelles.

2. Culture de l'écran

La transition d'une culture du livre à une culture de l'écran est maintenant bien entamée et elle nous expose à un changement de paradigme quant à la manière de produire et d'assurer la transmission de la culture et de ses manifestations artistiques et littéraires. Il faut prendre acte de ce passage à une culture de l'écran et de l'image – dont le dispositif par excellence est l'écran relié : l'écran d'ordinateur ouvert sur un réseau –, ainsi que de ses conséquences sur notre rapport au monde, de plus en plus médiatisé par des fictions dont les cadres et limites ne sont plus apparents, sur notre capacité à interpréter les textes et les images, et sur les nouvelles pratiques littéraires qui en découlent. Comme le dit François Bon, « une mutation est en cours, irréversible, et qui emmène avec elle ce à quoi nous devons le meilleur de ce que nous sommes. Des cartes, et c'est déjà perceptible, sont violemment redistribuées – à quoi alors s'accrocher, sur quoi se fonder pour s'ouvrir⁸ ? »

Dans *Uncreative Writing*, Kenneth Goldsmith s'efforce de penser cette transition et il offre une réflexion fascinante sur la création littéraire en contexte numérique. Il en arrive à la définition d'une écriture dénuée de créativité comme forme d'ajustement à la culture de l'écran. C'est l'idée d'un *uncreative writing*. Quel est le contrepied de la création littéraire ? La « désécriture » ? La « décréation » littéraire ? J'ai choisi de traduire le terme par celui de « pratiques illittéraires », cherchant ainsi à mettre l'accent sur ces pratiques qui se soustraient aux valeurs usuelles attribuées à la littérature en culture du livre.

8. François Bon, *Après le livre*, p. 6.

« Avec l'arrivée d'Internet, nous dit Goldsmith, l'écriture vient de connaître son moment photographique⁹ », c'est-à-dire ce moment où, comme pour la peinture quand la photographie a commencé à s'imposer, elle doit renouveler ses codes. Soumises à une quantité toujours plus grande de textes disponibles sur Internet, les pratiques d'écriture doivent se renouveler, de façon à s'adapter à ce nouvel environnement d'abondance :

Pendant que les notions traditionnelles d'écriture portent leur attention première sur l'« originalité » et la « créativité », l'environnement numérique encourage un nouvel ensemble d'habiletés qui incluent la « manipulation » et la gestion de montagnes de textes déjà rédigés dont le nombre est en croissance continue. Tandis que l'écrivain d'aujourd'hui est mis au défi d'affronter une prolifération de mots, et d'entrer en compétition pour attirer l'attention, il peut se servir de cette prolifération de manière inattendue afin de créer des œuvres qui sont tout aussi expressives et significatives que si elles avaient été rédigées de façon plus traditionnelle¹⁰.

Goldsmith appelle à une relance des pratiques d'écriture, à un ajustement des manières de faire au contexte actuel d'une prolifération sans précédent de textes, disponibles à tout moment, prêts à être dupliqués, réorganisés, archivés et réimprimés, sans le moindre effort. « Nous avons acquis un tout nouvel ensemble de savoir-faire : nous sommes devenus des dactylos, d'extraordinaires experts en collages, et des forcenés de la reconnaissance de caractères. Il n'y a rien que nous n'aimions plus que la transcription ; il n'y a rien que nous ne trouvions plus satisfaisant que la collecte¹¹. » Nous pratiquons une écriture qui ne cherche pas à être définitive, mais provisoire – entourés que nous sommes de textos, de *tweets* et de messages de toutes sortes. C'est une textualité fluide et dynamique, qui contamine nos pratiques littéraires,

9. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 14 ; je traduis.

10. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 15 ; je traduis.

11. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 220 ; je traduis.

qui les informe et en modifie les paramètres. Nous écrivons à l'écran, nous écrivons entourés de textes déjà écrits, lus ou non, mais disponibles. Nous écrivons, capables de copier/coller tout ce qui apparaît à l'écran, tout ce qui vient compléter notre pensée, que ce soient des textes, des images ou des séquences vidéo. Goldsmith le dit de façon éloquente : « Un désécrivain navigue constamment sur le Web à la recherche de nouveaux textes, son curseur avalant des mots de pages anonymes à la suite de rencontres furtives¹². » Le « désécrivain », c'est l'écrivain négatif, non pas qu'il se fasse récalcitrant, à la manière de Bartleby, sa figure tutélaire¹³, mais son art ne respecte plus les paramètres de ce qui définit la littérature. Il en explore les marges, les lieux de tension, les soubresauts, qu'ils soient médiatiques, formels ou symboliques.

3. Livres-livres (une archéologie)

Les livres-livres de Louise Paillé offrent une illustration fascinante de cette logique illittéraire et négative. Leur existence ne dépend pas d'une opération informatique automatisée, mais d'un travail manuel de copiste, d'une réécriture. Or, dans sa configuration même, cette pratique des livres-livres nous confronte à une textualité minée de l'intérieur, rendue illisible par saturation. Les livres-livres sont faits de deux éléments distincts, des livres-porteurs et des livres-déportés. « Dans un livre », explique Paillé, « je transcrirai à la main, mot à mot, le texte intégral d'un autre livre. Je le transcrirai en entier, entre les lignes, sur les lignes, dans les marges et le blanc des pages, à l'horizontale, à la verticale, en oblique, à l'endroit et à l'envers¹⁴. » Paillé « squatte » l'univers livresque avec les moyens mêmes de l'écriture. Elle recopie, par exemple, le texte de *La théorie de la relativité* d'Albert Einstein

12. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 32 ; je traduis.

13. Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*.

14. Louise Paillé, *Livre-livre, la démarche de création*, p. 25.

dans *Le traité du paysage* de Léonard de Vinci ou *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar dans un manuel de chirurgie et de physiologie du Moyen-Âge, forçant le dialogue entre des conceptions différentes du monde ou de l'être humain. Elle crée ainsi ce qu'elle nomme des collisions. Les textes viennent buter les uns contre les autres, les pages se noircissent, deviennent de ce fait illisibles. Le Yourcenar transcrit à la main ne se lit plus, pas plus que le manuel ; l'écriture n'est plus une façon de dire mais d'obscurcir. La collision fait passer des textes du domaine du lisible à celui du visible, mais un visible déporté du côté des ombres et de l'obscurité.

Au fil de la transcription manuscrite du livre-déporté, je dessine une géométrie spatiale où la linéarité textuelle et narrative se fissure sous la pression des fractures, des coutures, des sutures, des soudures, des boutures. La « bonne forme » éclate. [...] Chacune des doubles pages devient texture, tissu, patchwork.

J'opère la métamorphose du littéraire au plastique, du linéaire au topologique, du texte à l'enluminure. L'espace devient rythme. La pulsion créatrice se transforme en pulsations plastiques, visuelles et sensorielles. [...] Pour réussir cette mutation, je privilégie la lenteur des processus, le plaisir de la répétition du geste, le minimalisme du faire, l'anachronisme des stratégies d'interventions, non pas virtuelles mais manuelles, et la totale inutilité du projet¹⁵.

Cet anachronisme n'est qu'un effet de surface. Car, si elles ne sont pas virtuelles, ces stratégies d'écriture s'inscrivent dans une logique de l'omniprésence des textes, de leur préexistence à toute écriture contemporaine. Nous sommes entourés de textes, ceux-ci dialoguent entre eux, il s'agit simplement d'en choisir quelques-uns et de les réunir dans un même espace, pour les forcer à se parler, même si le résultat est incompréhensible. La pratique de Paillé répond parfaitement à cette maxime de Goldsmith qui apparaît dès l'incipit de son essai. Reprenant un bon mot de Douglas Huebler, Goldsmith déclare en effet que

15. Louise Paillé, « Livres-livres », p. 55.

« [l]e monde est rempli de textes, plus ou moins intéressants ; je ne veux pas en rajouter d'autres¹⁶ ». Paillé ne pense pas autrement, habitant les marges des textes, enluminant sur le mode de la collision les pages des livres. À la manière de Roman Opalka, de Hanne Darboven, de Sol LeWitt ou encore de Rober Racine et de ses pages-miroirs, elle fait de l'exhaustivité son principe créateur. Elle œuvre en tant que scribe, mais un scribe qui ne voudrait rien savoir du contenu de ce qu'il transcrit, préférant le libre musement à l'interprétation contrôlée, et l'illittéraire au littéraire.



Figure 1. Page extraite du *Livre-livre* de Louise Paillé, 2004

16. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 1; je traduis.

4. Décodage en règle

Paillé provoque des collisions. Et ses livres-livres sont des textes littéralement accidentés. Or, cette pratique de la collision, malgré son caractère de prime abord perturbant et inconfortable, de même que ses résultats brouillés, voire illisibles, est une démarche essentiellement libératrice. « La collision » – explique-t-elle – « contient son propre paradoxe d’être à la fois euphorisante et angoissante, de causer simultanément un sentiment de puissance et de crainte¹⁷. » Après l’impact, « il se produit une cristallisation soudaine d’une multitude d’images, de sensations et d’idées composites amalgamées dans une représentation mentale du travail de création¹⁸ ».

Le décodeur de Guy Tournaye, roman de 2005, exploite une semblable poétique de la collision, mais le roman ne se limite pas à la rencontre fortuite de deux textes, il propose un carambolage qui s’étend sur des kilomètres. Le livre contient en puissance toute la littérature qu’il phagocyte et digère à sa façon¹⁹. Le roman se donne comme un site Web mis à plat, transcrit de façon brutale sur papier, comme si un hypermédia pouvait être amputé de sa dimension essentielle et être reproduit dans un livre aux formes traditionnelles. Le site ainsi découpé est celui d’une série policière américaine, intitulée *Street Hassle* (titre inspiré de la chanson éponyme de Lou Reed). C’est un site commercial, l’extension dans le cyberspace d’un produit télévisuel, servant à entretenir la fidélité du public. C’est le résultat d’une opération conventionnelle de marketing. Mais qu’y a-t-il à gagner à dupliquer le contenu, devenu statique, des pages Web du site ? Ce dernier aurait été infiltré par un groupe terroriste qui y dissimulait, dans les images, les bandes-son et les forums de discussion, des messages suspects et

17. Louise Paillé, *Livre-livre, la démarche de création*, p. 21.

18. Louise Paillé, *Livre-livre, la démarche de création*, p. 25.

19. Guy Tournaye, *Le décodeur*. Je reprends ici sous une forme synthétique une analyse parue sous le titre de « Des hypertextes de papier. *Le décodeur* de Guy Tournaye ».

des instructions. La mise à plat a pour but de faire apparaître ces informations voilées.

Le décodeur se présente ainsi comme un roman qui n'en est pas un, stratégie littéraire éprouvée qui consiste à camoufler une fiction sous les allures d'un autre genre (correspondance, journal intime, carnet, encyclopédie). Cette fois-ci, c'est un site Web qui est l'objet d'une étonnante remédiatisation, c'est-à-dire d'une remédiatisation à rebours²⁰, qui vient rendre totalement inerte un contenu initialement dynamique. Ce n'est pas une plus grande complexité qui est recherchée, mais une régression médiatique. Les données ont été dénumérisées. Or, cette dénumérisation est un écran qui vient cacher le véritable enjeu du projet de Tournaye. Le texte du *Décodeur* est en effet composé, exclusivement composé d'extraits de 107 ouvrages détournés, plagiés, altérés, modifiés ou non. Dans la dernière section du roman, intitulée « générique », il est expliqué que

[l]a plupart des textes contenus dans cet ouvrage, à commencer par la présente note, ont été publiés sous d'autres noms par d'autres éditeurs. Le plus souvent, ils ont été recopiés respectueusement, c'est-à-dire sans altérations, quoique sans vergogne, puisque le nom de l'auteur n'a jamais été cité. Mais il est aussi arrivé que le démarquage se double d'un détournement²¹.

Cette note à caractère métafictionnel introduit une liste, où l'on peut lire, « par ordre d'apparition à l'écran », l'ensemble des titres et des auteurs qui ont été utilisés. Cette liste se lit comme un *who's who* de la littérature mondiale, de Jean-Jacques Rousseau et de Friedrich Nietzsche jusqu'à Michel Leiris et Gilles Deleuze, en passant par Novalis, Jean-Bertrand Pontalis, Georges Perec, Emmanuel Carrère, Jean-Luc

20. Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, p. 15. Cette notion de Bolter et Grusin permet de caractériser les transformations liées à l'apparition de nouveaux médias en montrant comment les nouveaux médias remodelent les anciens et comment ces derniers se remodelent eux-mêmes afin de répondre aux défis posés par les nouveaux.

21. Guy Tournaye, *Le décodeur*, p. 109.

Nancy, Herman Melville, Sigmund Freud, Philippe Sollers, Jorge Luis Borges, etc. Le texte n'est qu'un grand collage de citations mises bout à bout et suturées adroitement, exactement comme « The Ecstasy of Influence » de Jonathan Lethem, qui paraît tout de même aux États-Unis deux ans plus tard.

À la manière de Goldsmith, Tournaye se présente comme un désécrivain, qui fait du copier/coller le principe même de sa pratique illittéraire. Ainsi, dans un moment autoréflexif et métafictionnel, fait-il cette déclaration de principe :

[...] comment produire un tel langage, un langage qui ne sorte pas de la tête de quelqu'un (ni de sa plume) mais qui soit immanent, qui sourde du sol à la façon d'une momie exhumée ? La seule chose qui importe désormais, c'est qu'on voie les collures, les coutures, qu'on écrive non « comme on coud une robe » (Proust), ni « comme une fille enlève sa robe » (Bataille) mais comme on la met à plat. On la prive de toute profondeur, de toute épaisseur, de tout volume et on voit surtout la façon dont elle est faite : ses empiècements, ses articulations, ses doublures, ses espacements, son étoilement, ses coutures, sa texture, et il importe peu alors que la manche soit à la place de la jambe ou à l'envers. J'essaie d'écrire des ouvrages cousus de fil blanc. Et dont les mots, vides de sens, tremblent [...]. Je rêve d'un texte-fantôme²².

Nous sommes alors en droit de nous demander qui parle, qui a écrit ce que nous lisons, d'où provient ce texte-fantôme. Et la réponse ne doit pas nous surprendre. C'est Jean-Jacques Schuhl, dans *Télex n° 1*, son exploration textuelle de 1976 (plus précisément aux pages 105 et 70). En fait, seules les propositions « comment produire un tel langage, un langage », ainsi que « La seule chose qui importe désormais, c'est qu'on voie les collures, les coutures » n'ont pas été reprises de Schuhl. Tout le reste a été recopié, agencé afin de donner l'illusion d'une textualité homogène, tandis que la surface de la page a permis aux collisions de se multiplier.

22. Guy Tournaye, *Le décodeur*, p. 80-81.

Le décodeur est un livre sans auteur ni lecteur. Il n'est rédigé par personne, puisqu'il a été écrit par tout le monde, façon de dire que son auteur n'en est plus un, rabattu au rang de simple scribe. Le texte est grevé et sa forme l'amène à l'implosion. Lire ce texte est une expérience qui tient du paradoxe, comme une progression qui détruirait le texte au fur et à mesure qu'elle s'en saisit, ne laissant derrière elle qu'une terre brûlée. C'est un roman qui ne se lit pas, un roman qui se refuse même à être lu, repoussant son lecteur. Mais c'est un livre qui se donne en spectacle, un livre qui est une figure du livre.

5. Logique du copier/coller

Quand je tourne dans l'Art, cela se sent j'espère dans le fait que j'ai conçu ce livre non pas tant comme un scénario que comme un collage, et j'espère qu'on voit la colle... et les ciseaux.

Frédéric Roux, *Copié/collé magazine*

Le décodeur est un cas d'intertextualité systématique ostentatoire. Puisqu'elle couvre la quasi-totalité du texte, on peut la décrire comme systématique, et comme sa présence est révélée dans le détail dans le cadre même du livre, elle est ostentatoire, même si la révélation des emprunts arrive tardivement. Or, cette stratégie est une réponse textuelle à une pratique culturelle, celle du remix. Si l'on veut établir une analogie, le remix est à la culture de l'écran ce que l'intertextualité est à la littérature, c'est-à-dire sa modalité fondamentale de production, voire son principe même d'existence.

Depuis les travaux de Julia Kristeva, dans sa lecture de Mikhaïl Bakhtine, on sait que tout texte est « une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²³ ». La modernité

23. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, p. 85.

littéraire, dans ses diverses versions, a fait de ce principe une esthétique, devenue hégémonique. L'être de langage qu'est le texte littéraire, pour reprendre l'expression de Michel Charles²⁴, est composé d'un ensemble d'énoncés, dont l'origine est hétérogène.

Le texte du *Décodeur* n'est qu'une immense citation, un plagiat rendu manifeste. Mais, Tournaye n'est pas le seul à procéder à de tels remix littéraires : outre « The Ecstasy of Influence » de Jonathan Lethem, l'essai manifeste *Reality Hunger* de David Shields²⁵ se présente à son tour comme une savante courteline textuelle, où les sutures sont révélées a posteriori à défaut d'être immédiatement apparentes. La recherche des marques d'intertextualité n'est plus laissée au lecteur, le plagiat n'est plus caché ou faiblement marqué par des indices que seul un spécialiste peut déceler, ce réseau de citations est rendu manifeste dans des notes de fin de texte qui, si elles viennent régler des problèmes de droits d'auteur, servent aussi à expliciter la dimension réticulaire du texte.

Ex Machina de Jonathan Ball se présente lui aussi comme un collage de citations, et l'auteur de nous expliquer dans une ultime note : « D'autres vers, dans d'autres poèmes, ont été moissonnés par Google et sont reproduits de manière altérée ou non ; par contre je ne peux plus séparer ce que j'ai écrit et ce que la machine a écrit. Ce livre repose, de toute façon, sur le postulat que l'autorité de l'auteur est caduque²⁶. »

Aucun détour ne ment de Guillaume Chauvin et Rémi Hubert, paru en 2011, n'est pas différent. Les deux auteurs, étudiants à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, se sont fait connaître en remportant le prix de photoreportage étudiant Paris Match en 2009 pour leur projet « Mention rien. Des diplômés option précarité ».

24. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*.

25. David Shields, *Reality Hunger*. L'auteur explique dans une postface que le sujet principal de son essai est « l'appropriation et le plagiat, et ce que ces termes signifient. Et je ne peux pas traiter de cet enjeu de façon approfondie sans moi-même m'engager dans leur pratique. Ce serait comme écrire un livre sur le mensonge sans avoir le droit de le faire » (p. 209 ; je traduis).

26. Jonathan Ball, *Ex Machina*, non paginé ; je traduis.

Au moment de la remise du prix, ils ont révélé la supercherie. Leur photoreportage était scénarisé et constituait une interprétation de la réalité au même titre que tout autre projet présenté comme véridique. Leur objectif était évidemment de montrer la dimension subjective et construite du photojournalisme. En 2011, ils publient, dans le prolongement de cette aventure, *Aucun détour ne ment*, un autre exemple d'intertextualité systématique ostentatoire, où les diverses citations sont identifiées de manière rétrospective à la fin du livre. La justification du projet établit clairement les liens entre remix illittéraire et détournement photographique :

[*Aucun détour ne ment*] se structure, forme et fonde, autour des mêmes valeurs : questionner la légitimité du geste photographique et son impact sur la réalité, à travers une réflexion écrite non à quatre, mais à une infinité de mains. [...] Le moi se compose de tous. Injecter la parole d'autrui, des débris de discours et de voix, dans la revendication la plus pleine, c'est volontairement témoigner d'autres réalités possibles, voire d'autres vérités²⁷.

S'ensuit un collage d'une cinquantaine de pages, où les sutures sont marquées par des barres obliques et des traits, qui rendent le texte difficile à lire. La démonstration d'ailleurs ne repose pas tant sur le contenu des textes copiés – dont les premiers auteurs pillés sont Adolf Hitler, Agnès Varda, Alain Bashung, Alain Fleig, Alain Juppé, ce qui montre le caractère volontairement éclectique de la démarche et la volonté de choquer de ses auteurs –, que sur l'effet d'ensemble du collage. La réalité est un montage, il n'y a plus rien de vrai, ou encore, pour citer les deux auteurs, qui renversent une citation de Guy Debord, elle-même portant sur un monde *renversé* : « [À] quel moment le faux devient-il un moment du vrai²⁸ ? »

27. Guillaume Chauvin et Rémi Hubert, *Aucun détour ne ment*, p. 8-9.

28. Guillaume Chauvin et Rémi Hubert, *Aucun détour ne ment*, p. 9.

6. *Everything is a Remix*

On voit facilement émerger une nouvelle pratique de l'intertextualité, une écriture inspirée en fait de la pratique du remix, devenu principe majeur de création. Le remix est l'art du collage appliqué à tous les arts, à toutes les pratiques culturelles, artistiques et littéraires, et s'impose comme une interdiscursivité systématique et ostentatoire (une nouvelle norme ISO ?).

Faire un remix, c'est d'emblée combiner ou éditer un matériau déjà existant afin de créer quelque chose de neuf. Cette définition, reprise peu ou prou par la plupart des auteurs, propose une pratique où reprendre, réutiliser, citer, combiner, transformer, coupler, éditer, détourner, pasticher et s'approprier se répondent et se complètent. Ce sont les gestes du remix, dont la séquence minimale correspond au couple copier/coller des systèmes d'exploitation et traitements de texte de nos ordinateurs graphiques.

Depuis l'apparition des ordinateurs personnels Lisa (1983) et Macintosh (1984) d'Apple, les développements des systèmes d'exploitation ont grandement facilité cette pratique du collage. En trois clics, nous pouvons extraire un texte de son contexte et le plaquer dans une nouvelle fenêtre. Le geste n'a rien de subversif, il est devenu un réflexe, une pratique totalement intégrée à nos modalités d'écriture et de lecture en mode d'hypertextualité²⁹.

La pratique du remix s'est développée avec le hip-hop à la fin du xx^e siècle, où le *sampling* était monnaie courante, et elle demeure encore la base de ce genre. Sur le site *Everything is a Remix* de Kirby Ferguson, un cinéaste de New York, on peut suivre l'histoire du remix, depuis les premiers emprunts faits par des groupes rock, dont ceux de Led Zeppelin sur d'innombrables chansons de blues et de folk, jusqu'aux reprises et citations cinématographiques, de la saga *Star Wars* de George Lucas, véritable encyclopédie du cinéma mondial, à *Kill*

29. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, p. 161-162.

Bill, de Quentin Tarantino, un éloge des films d'action asiatiques via un *sampling* intensif. « Toute création requiert une influence », nous dit Ferguson, « tout ce que nous faisons est un remix de créations déjà existantes³⁰ ». Les éléments de base de la créativité sont, pour lui aussi, la copie, la transformation et la combinaison.

Le remix a commencé en musique, mais il s'est graduellement généralisé à toutes les sphères de la production culturelle, artistique et littéraire³¹. Dans le cyberspace, il s'impose comme principe créatif. Il faut dire que le numérique, par sa capacité à remédialiser l'ensemble des médias, avec son langage binaire, simplifie à l'extrême le traitement des documents. Les photographies ne sont plus regardées, elles sont avant tout manipulées, jumelées, polarisées, rendues méconnaissables. Des morceaux de musique ou des séquences vidéo sont combinés sans peine pour faire des *mashups*³².

Des artistes et des écrivains ont très tôt exploité les possibilités du remix. Tom Drahos, artiste tchèque installé en France, a proposé, au début du *xxi*^e siècle, une série de relectures et d'adaptations hypermédiatiques de textes littéraires sur CD-ROM, parmi lesquelles on trouve *Albertine Off Line* (2000), inspiré de *La prisonnière* de Marcel Proust, *Chateaubriand.com* (2000), d'après *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de François-René de Chateaubriand, *Illuminations, A. Rimbaud* (2001), etc. Chaque adaptation est un remix où photos, extraits du texte original, pastiches, dessins, trame sonore et bruits se juxtaposent pour proposer une expérience synesthésique originale. Drahos le dit lui-même : « La culture du *sampling* et du recyclage à l'infini fait partie de notre époque.

30. Kirby Ferguson, *Everything is a Remix*; je traduis.

31. Pour Eduardo Navas, « la culture du remix peut être définie comme cette activité globale qui consiste en un échange efficace et créatif d'informations rendu possible par les technologies numériques et ancré dans la pratique du couper/copier et coller » (Eduardo Navas, « Turbulence : remixes + bonus beats », http://turbulence.org/texts/nmf/Navas_EN.html ; je traduis).

32. L'exemple idoine en est l'extrait du film allemand *La chute* (2004), portant sur les derniers jours d'Hitler. La scène où, dans le bunker, le führer explose et injurie ses aides de camp a été reprise à toutes les sauces, ses frustrations se portant tantôt sur les défaites d'un club professionnel, tantôt sur des revendications étudiantes.

Sans doute est-ce là une façon de vivre la réalité et une manière de concevoir notre monde. Grâce à ces images et à ces sons recyclés, je pense qu'il y a ici quelque chose de très grisant qui se joue³³. » Ce qui se joue en effet, ce sont les bases d'une culture du remix, forme par excellence de la cyberculture.

Un net-artiste et théoricien tel que Mark Amerika, de l'Université du Colorado, fait du remix une pratique tous azimuts. Dans son essai *remixthebook*, le compagnon écrit d'un projet Web éponyme, il n'explore pas la notion de remix, il la met en pratique. Ce qu'il écrit, ce sont des remix, des citations entrecoupées de réflexions, selon un format syncopé, où les listes, les digressions, les raccourcis abondent. Mais le livre n'est rien sans le projet Web : « Le site remixthebook.com est une plaque tournante en ligne qui héberge les remix numériques des arguments théoriques présentés dans le livre et il présente le travail d'artistes, d'écrivains et d'universitaires pour qui la pratique et la théorie de l'art remix est au centre de leurs intérêts³⁴. » L'approche d'Amerika est collaborative et interdisciplinaire, elle tente surtout de revoir de fond en comble les modalités de production et de diffusion de la recherche, qui doit maintenant se penser en interaction constante avec les autres pratiques d'écriture et de création. Il ne s'agit plus de faire de la recherche ou d'écrire des livres comme si le nouvel environnement numérique n'était qu'un appui sophistiqué à une pratique maintenue à peu de choses près intacte. C'est un changement complet de paradigme qui est amorcé, changement qui bouleverse les manières de faire.

Le passage à une culture de l'écran implique une transformation fondamentale des pratiques de production, de conservation et de diffusion des textes. Et l'art du remix en est une des manifestations. Le texte partage son espace avec d'autres textes, avec des images, des

33. Bertrand Gauguet, « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence (entretien avec l'artiste) », <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=130¬e=ok&surligne=oui&-mot=&PHPSESSID=7eb8f5a98a90c889da21ea7ace424e6f>

34. Mark Amerika, *remixthebook.com*; je traduis.

sons, des vidéos. Il n'est plus stable, il est devenu fluide³⁵. La leçon d'Amerika est que la recherche universitaire n'est pas différente des autres pratiques culturelles et, en contexte numérique, elle se doit d'utiliser les outils en cours de développement. Il lui faut non seulement réinventer ses objets, mais renouveler aussi ses manières de faire, les ajuster aux pratiques actuelles.

Le portrait qui se dessine peu à peu de ces pratiques d'écriture est celui d'une véritable pensée en mouvement, non linéaire, associative, collaborative et immersive. Le texte fluide est un texte-flux. Un texte qui, non seulement participe du flux d'informations que le réseau rend disponible, mais en prend la forme et en adopte la manière. La dynamique des relations dans le cyberspace n'est plus fondée sur la tradition, l'identité, la pérennité et la mémoire, mais sur la traduction, la variation, la labilité et l'oubli³⁶. Les formes de l'identité ne respectent plus le schéma traditionnel de l'être et du paraître, au cœur de la définition de l'intimité, mais optent plutôt pour une « extimité », une identité-flux, au sens d'une identité virtuelle, provisoire quoique stable, établie en situation de communication sur un réseau. Comme le dit Goldsmith :

L'identité est un sujet glissant, et aucune approche unifiante ne parvient à la décrire. Par exemple, je ne pense pas qu'il y a un « moi » essentiel et stable. Je suis un amalgame de différentes choses : des livres que j'ai lus, des films que j'ai vus, des émissions de télévision que j'ai regardées, des conversations que j'ai eues, des chansons que j'ai fredonnées, des amours que j'ai eus. Je suis la création de tellement de gens et d'idées que je crois ne jamais avoir eu de pensées ou d'idées originales³⁷.

Le collage devient remix, pratique qui n'est plus l'apanage de musiciens ou d'artistes de l'avant-garde, mais principale modalité de production. Et les textes produits se présentent comme de véritables

35. John Bryant, *The Fluid Text*.

36. Je développe cet argument dans « Le cyberspace : principes et esthétiques ».

37. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, p. 83 ; je traduis.

hybrides, des textes électrifiés et multiformes qui ressemblent de moins en moins à leurs ancêtres imprimés, comme un bateau s'éloigne du port. Le remix participe d'une esthétique du flux et il engage des modalités de lecture hautement participatives. Il ne se conçoit d'ailleurs que dans l'émulation. C'est une forme de bricolage, évidemment, mais elle est adaptée aux matériaux, aux circonstances et, surtout, aux attentes de notre époque.

7. Vers une textualité hybride

En 1975, à Amsterdam, dans la revue *Kontexts*, paraît un étonnant manifeste, signé par Ulises Carrión, « The New Art of Making Books ». Le texte, repris en français dans *Quant aux livres / On Books*, aux éditions Héros-Limite de Genève en 2008, propose de nouvelles avenues pour penser le livre et sa pratique. Ce nouvel art de faire des livres repose sur le principe que l'écrivain ne doit plus seulement écrire des textes, mais faire des livres, que les modes d'organisation d'un texte sur la page sont essentiels à la production du livre.

Il arrive qu'un livre ne contienne que par hasard un texte dont la structure est sans rapport avec lui : je pense aux livres des librairies et des bibliothèques. Un livre peut aussi être une forme autonome, qui se suffise à elle-même, et contenir un texte qui accuse cette forme, qui en fasse partie intégrante : c'est là que commence le nouvel art de faire des livres³⁸.

Bien que ses propos s'appliquent en premier lieu à la pratique des livres d'artistes et qu'ils précèdent de quelques décennies la révolution numérique et les développements contemporains de la culture de l'écran, Carrión vise le public le plus large possible. Ce sont tous les

38. Ulises Carrión, *Quant aux livres / On Books*, p. 33.

écrivains qui sont concernés et qui peuvent, voire qui doivent mettre les mains à la pâte.

Dans l'art ancien, l'écrivain estime que la fabrication du livre proprement dit ne lui incombe pas. Il écrit le texte. Le reste est l'œuvre de serviteurs, d'artisans, d'ouvriers, de tiers. Dans le nouvel art, écrire un texte n'est que le premier maillon de la chaîne qui relie l'écrivain au lecteur. Dans le nouvel art, l'écrivain se charge de l'ensemble du processus³⁹.

Dans ce nouvel art que les dispositifs numériques rendent maintenant accessible, l'écrivain peut faire des livres. Il peut les faire comme il le veut. Il peut y ajouter des images, des collages, une calligraphie spontanée, une mise en page singulière, des vides et des blancs, des objets trouvés ; il peut, à l'aide du copier/coller, constituer des collages complexes, tout comme il peut modifier le contenu et la forme des pages selon ses désirs, changer de type ou de couleur de papier, faire varier les formats. Tout est possible. Un livre en forme de boîte de cigares. Un livre sans épine dorsale. Sans couverture. Un livre à lire à l'endroit comme à l'envers⁴⁰.

Dans les faits, plus rien n'arrête le désécrivain de faire le livre qu'il souhaite, d'aller du côté de l'illittérature, des figures du texte ou des « technotextes ». Par ce dernier terme, N. Katherine Hayles désigne les textes littéraires qui mettent en scène de quelque façon que ce soit la technologie d'inscription qui sert à les produire ; des textes par conséquent dotés d'une grande réflexivité entre le monde imaginé et le dispositif de représentation qui lui donne accès et le

39. Ulises Carrión, *Quant aux livres / On Books*, p. 33.

40. Le projet éditorial des éditions McSweeney's de San Francisco cherchait, du moins dans les premiers temps, à pousser le plus loin possible la forme même du livre, brisant ainsi toutes les conventions de ce qui constitue un beau livre ou les bonnes pratiques du livre. Elles ont ainsi fait paraître des livres sans véritable page couverture, des codex sans épine dorsale – la reliure allemande étant remplacée par des aimants qui peinent à maintenir intact le livre –, des livres publiés sous la forme de papiers épars réunis dans une boîte de cigares ou alors un sac publicitaire, deux livres réunis tête-bêche, etc.

rend présent. Ces textes thématisent la relation entre ce qu'ils sont en tant qu'artefacts et leur dimension sémiotique, ouvrant de ce fait une fenêtre sur les relations qui unissent la littérature en tant qu'art langagier et les dispositifs matériels. Les technotextes sont des exemples d'une littérature hybride, « des textes dont le statut médiatique procède d'une tension entre les nouveaux médias et le livre⁴¹ ». Ce sont, par exemple, *afternoon, a story*, de Michael Joyce, le premier hypertexte de fiction publié en 1990 par Eastgate Systems ; *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, le premier grand technotexte étudié par Hayles ; *Exit Strategy*, de Douglas Rushkoff, le premier roman dit « open source » ; *Vas: an Opera in Flatland*, de Steve Tomasula, mis en page par Stephen Farrell ; *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, avec ses pages découpées, voire déblanchies, etc.

Ces technotextes et les autres pratiques illittéraires engagent à un renouvellement de l'attitude face à la littérature, non seulement pour les auteurs, mais pour les lecteurs aussi. Pour Hayles, il apparaît de plus en plus évident en culture de l'écran, au moment où le numérique se fait de plus en plus présent dans toutes les sphères culturelles, que nous ne pouvons plus nous permettre « d'ignorer le substrat matériel de toute production littéraire » :

Une réflexion sur la matérialité des supports ne peut plus être reléguée au rang d'une sous-spécialité en périphérie des études littéraires ; elle doit devenir centrale, faute de quoi nous aurons bien peu de chances d'en arriver à une histoire nuancée et bien fondée des transformations que connaît la littérature sous l'impact des technologies de l'information. Dans la mesure où toutes les œuvres sont susceptibles d'être reproduites sous forme de documents électroniques, ce n'est pas seulement la littérature électronique, mais tous les genres et toutes les périodes historiques qui sont touchés⁴².

41. N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, p. 25 ; je traduis.

42. N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, p. 19 ; je traduis.

Il devient pressant, en effet, de penser les pratiques illittéraires en culture de l'écran ou, plus largement encore, de réfléchir au texte et à la littérature, non plus avec les références d'une culture du livre, mais avec celles d'une culture de l'écran. Les pratiques s'y croisent et s'hybrident, le matériau langagier est en relation constante avec des images, les supports se multiplient et se complètent. La lecture comme l'écriture se déploient dans un environnement riche en informations, défilant dans un flux accéléré de données. La littérature ne s'y pense plus en vase clos ; sa pratique participe à l'écosystème général et elle peut recourir à un éventail de procédés qu'il rend disponible. L'intertextualité systématique ostentatoire n'en est qu'une manifestation parmi d'autres.

Bibliographie

- Amerika, Mark, *remixthebook*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2011.
- Amerika, Mark, *remixthebook.com*, <http://www.remixthebook.com/>.
- Aragon, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965.
- Archibald, Samuel, « Vraie fiction et faux documents. Notes éparées sur l'assassinat de Bill Gates », *Protée*, vol. 39, n° 1, printemps 2011, p. 77-88.
- Ball, Jonathan, *Ex Machina*, Toronto, Book Thug, 2009.
- Balpe, Jean-Pierre, *La disparition du général Proust*, 2005, <https://web.archive.org/web/20051107091449/http://generalproust.oldiblog.com/>.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- Bon, François, *Après le livre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- Bryant, John, *The Fluid Text*, Michigan, University of Michigan Press, 2002.
- Carrión, Ulises, *Quant aux livres / On Books*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2008.
- Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2002.
- Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Chauvin, Guillaume et Rémi Hubert, *Aucun détour ne ment*, Paris, Éditions Allia, 2011.
- Danielewski, Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.
- Ferguson, Kirby, *Everything is a Remix*, <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>.
- Gauguet, Bertrand, « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence (entretien avec l'artiste) », *Archée. Revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture*, 2000, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=130¬e=ok&-surligne=oui&mot=&PHPSESSID=7eb8f5a98a90c889da21ea7ace424e6f>.
- Gervais, Bertrand, « Le cyberspace : principes et esthétiques », *Salon double : observatoire de la littérature contemporaine*, 2010, <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-cyberspace-principes-et-esthetiques>.

- Gervais, Bertrand, « Des hypertextes de papier. *Le décodeur* de Guy Tournaye », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Enjeux du roman de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), 2010, p. 147-164.
- Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes, tome III*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais), 2009.
- Goldsmith, Kenneth, *Uncreative Writing. Managing Language in Digital Art*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Hayles, N. Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- Joyce, Michael, *afternoon, a story*, Eastgate Systems, 1990, <http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lethem, Jonathan, *The Ecstasy of Influence. Nonfictions, etc.*, New York, Doubleday, 2011.
- Navas, Eduardo, « Turbulence : remixes + bonus beats », *Turbulence*, 2006, http://turbulence.org/texts/nmf/Navas_EN.html.
- Paillé, Louise, *Livre-livre, la démarche de création*, Trois-Rivières, Le Sabord, 2004.
- Paillé, Louise, « Livres-livres », *Protée*, vol. 30, n° 1, printemps 2002, p. 52-55.
- Racine, Rober, *Le dictionnaire*, Montréal, Éditions Parachute, 1988.
- Rushkoff, Douglas, *Exit Strategy*, New York, Soft Skull Press, 2002.
- Safran Foer, Jonathan, *Tree of Codes*, Londres, Visual Editions, 2010.
- Shields, David, *Reality Hunger*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.
- Tillard, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, 2011.
- Tomasula, Steve, *Vas: an Opera in Flatland*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Tournaye, Guy, *Le décodeur*, Paris, Gallimard, 2005.

immersion

Jean-Marie Schaeffer

Depuis une vingtaine d'années, la notion d'« immersion » est beaucoup utilisée dans les études littéraires. C'est même devenu une notion passe-partout : rarement définie de façon précise, elle est utilisée pour décrire des processus multiples qu'il semble difficile de subsumer sous une définition unique. Cette situation tient au fait que la notion est rarement analysée en tant que telle : la plupart du temps, elle est vue dans le cadre de notions connexes diverses, comme la « fiction », la « simulation », le « récit », l'« illusion », etc. Cela donne lieu à des quiproquos. Par exemple, lorsqu'on se sert de la notion d'immersion dans l'étude du récit, c'est souvent pour penser la spécificité (supposée) du récit de fiction par rapport au récit factuel. Mais que faire alors des fictions théâtrales ou cinématographiques par exemple, qui ne sont pas des récits (du moins pas au sens technique du terme) ? Et surtout : sommes-nous réellement sûrs que le lecteur n'adopte pas aussi une attitude immersive à l'égard du récit factuel ?

Les choses se compliquent encore lorsqu'on s'intéresse aux usages de la notion d'immersion en dehors des études littéraires, et plus généralement de l'étude des arts. En effet, hors du champ artistique, la notion d'immersion est utilisée pour caractériser non seulement des processus ou états de « comme-si » ludiques, mais aussi des (quasi)

illusions perceptives, telles celles que produisent les dispositifs de réalité virtuelle. Autrement dit, ici l'immersion, loin d'être contrebalancée par la conscience d'un « comme-si », impose le caractère « réel » de ce en quoi le sujet est immergé (par exemple un paysage virtuel). Mais ce n'est pas tout : la notion d'immersion est aussi utilisée pour décrire certaines attitudes caractérisant nos engagements réels dans la vie vécue et qui n'impliquent aucun semblant ni aucune illusion. Ainsi Jérôme Dokic et Joëlle Proust définissent l'attitude « immergée » par deux caractéristiques : a) l'existence de « propriétés phénoménologiques et spatiales qui sont organisées du point de vue d'un sujet percevant » ; b) son caractère « purement pratique », au sens où elle implique des processus « cognitivement non pénétrables¹ ». Il est vrai qu'ils présentent cette définition de l'immersion comme absorbement en perspective égocentrée dans le cadre d'une analyse des processus de simulation mentale. La simulation mentale est certes un processus qui opère par immersion. Cependant la simulation est en général tenue comme un processus dont relèvent non seulement la fiction et plus généralement les imaginations ludiques, mais aussi le *mind-reading*, l'empathie, voire la compréhension discursive, autant de processus dans lesquels aucun « comme-si » n'est impliqué. Plus fondamentalement, les deux caractéristiques définitoires de l'immersion indiquées par Dokic et Proust – le perspectivisme et le caractère procédural – sont des traits qui caractérisent une partie non négligeable de notre présence réelle au monde, en particulier nos actions de base telles qu'elles sont décrites par la psychologie cognitive mais aussi, plus anciennement déjà, par la phénoménologie herméneutique exposée par Martin Heidegger dans *Sein und Zeit* (sous la forme du « *besorgender Umgang* »).

En ce sens très vaste, où elle désigne un état d'absorbement dans une représentation ou une action quelconque, et où elle n'implique aucun « comme-si », la notion d'immersion a été utilisée et continue d'être utilisée dans de multiples champs, notamment en anthropologie

1. Voir Jérôme Dokic et Joëlle Proust (dir.), *Simulation and Knowledge of Action*, en particulier p. viii.

(où elle se réfère à un genre emphatique de communication avec le divin), mais aussi dans le domaine de l'apprentissage (et notamment de l'apprentissage des langues), ou encore en esthétique (pour décrire le mode d'attention spécifiquement esthétique). Le champ de l'esthétique est particulièrement intéressant en ce qu'il nous rappelle que dans le cas des arts, l'immersion ne saurait être limitée à l'immersion *mimétique*, et moins encore à l'immersion *fictionnelle*. Des arts entiers, par exemple la musique « pure » ou l'art des jardins, produisent des expériences immersives dans lesquelles toute composante mimétique est absente. Mais même dans les arts représentationnels, les effets immersifs ne se limitent que rarement à l'immersion mimétique (fictionnelle ou non) : dans le cas de la peinture, l'absorbement dans l'harmonie ou le contrepoint des couleurs et dans le rythme des formes, ou dans le cas de la poésie l'immersion dans le paysage sonore et rythmique, sont vécus souvent en étant dissociés de leur (éventuelle) composante mimétique.

On conviendra qu'entre la définition la plus restrictive – l'immersion comme mode de réception des récits de fiction – et la définition la plus vaste – l'immersion comme absorbement dans une réalité quelconque –, la distance est très grande, trop grande sans doute pour qu'on puisse les inclure dans une même définition. Il convient donc de reprendre la question à nouveaux frais. Pour des raisons de place, je me limiterai ici à la question de l'immersion mimétique (et la sous-question de l'immersion fictionnelle) dans le champ des arts, en laissant donc de côté le vaste domaine des expériences immersives non mimétiques qui jouent un si grand rôle dans nos apprentissages, nos activités quotidiennes ou encore dans l'inflexion esthétique de notre attention.

Immersion, simulation et contagion

Comme en témoigne notamment l'analyse de Dokic et Proust à laquelle j'ai fait référence, la notion d'immersion est souvent mise en relation avec la notion de simulation. En fait cette façon de penser l'immersion

remonte au moins jusqu'à Platon, si l'on veut bien admettre que la notion de simulation trouve ses origines dans la conception platonicienne de la mimesis.

Chez Platon, les notions de simulation (mimesis) et d'immersion ne sont pas seulement liées entre elles, mais elles sont aussi indissociables de la notion de contagion comme mode opératoire. Comme Platon pense la mimesis comme production de faux-semblants (de fictions), la contagion en question est vue par lui comme celle du réel par le fictif. En l'occurrence, c'est parce que la simulation opère selon une modalité cognitive immersive qu'elle est contagieuse, l'opération par contagion s'opposant pour Platon à l'opération par persuasion rationnelle. De ce fait, pour Platon, la posture immersive n'est pas une modalité cognitive fiable. On sait ainsi qu'il reprochait à Ion de ne pas avoir une connaissance rationnelle de ses mimèmes, ou plus précisément des actions représentées par ses mimèmes. Cela est lié directement au mode d'acquisition et de réactivation des mimèmes. Dans les deux cas, ce mode est de nature immersive : les aptitudes acquises (et réactivées) par imitation le sont sans être médiatisées par un contrôle conscient ou un calcul rationnel.

On peut dire sans exagérer que cette théorie de la contagion mimétique est la grande contribution de Platon non seulement à la compréhension de la fiction et de la simulation, mais aussi à la théorie de l'immersion. Elle est d'ailleurs très complexe, car selon Platon la contagion atteint à la fois celui qui imite et celui qui est le témoin de l'imitation (lorsqu'il y a témoin), par exemple dans le cas du théâtre, à la fois l'acteur et le spectateur.

Partons de l'effet contagieux de l'imitation sur ceux qui imitent. Que dans leur cas « la contagion de l'imitation » puisse gagner « la réalité de leur être² » est illustré par Platon à l'aide d'une situation qui n'est pas celle d'une représentation mimétique. Il note ainsi : « Ne te serais-tu pas aperçu par hasard que toute imitation, quand depuis

2. Platon, *La république*, III, 395.

la jeunesse on y a longtemps persévéré, se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature, dans la façon de tenir le corps ou bien de parler, comme dans la tournure de l'esprit³ ? » Dans le cas décrit ici, on n'imité pas « par jeu », on ne veut pas faire semblant, on imite au sens où on veut reproduire l'action imitée et, en l'imitant, en produire une exemplification *réelle*. Cette imitation comportementale est en fait une variante de l'imitation comme processus d'apprentissage : l'apprenti qui imite son maître ne s'engage pas dans un faire-semblant, il veut réussir à faire la même chose que son maître. C'est la répétition qui peu à peu installe l'habitude, mais comme cette répétition est purement procédurale (autrement dit, ne donne pas lieu à la formulation inductive d'une règle rationnelle la justifiant), elle possède un effet de contagion dû au fait que l'habitude se forme à l'insu de l'imitateur, par conditionnement, dirions-nous aujourd'hui.

Il nous faut donc redéployer la distinction et nous demander en deuxième lieu ce qu'il en est dans le cas de l'imitation comme faire-semblant, par exemple le faire-semblant de l'acteur. En quel sens peut-on ici parler de puissance contagieuse ? Ici la contagion implique le passage d'un comportement relevant du faire-semblant à un comportement sérieux. On peut penser aux jeux de rôle, et plus généralement aux jeux fictionnels collectifs des enfants : certains de ces jeux finissent par se transformer en bagarres réelles. Il y a donc possibilité de contagion, comprise ici, et c'est surtout ce sens qui intéresse Platon, comme contagion du réel par le fictif. Mais comment cette contagion opère-t-elle ? Quelles sont les caractéristiques d'une imitation de type faire-semblant ? D'une part, pour faire semblant de faire une action x , il faut en général réaliser effectivement une partie des séquences comportementales qui font aussi partie de cette action x réelle. Ainsi lorsque l'acteur feint de frapper son collègue, il ne peut le faire qu'en réalisant une partie du programme actionnel réel qui définit l'action sérieuse de donner une gifle. Autrement dit, il doit produire une amorce

3. Platon, *La république*, III, 395.

mimétique⁴ de l'action imitée. Mais en même temps, afin d'empêcher la réalisation pleine de l'action de gifler, il faut qu'un processus d'inhibition bloque la reproduction d'autres éléments constitutifs de l'action sérieuse mimée. La contagion résulterait donc d'une neutralisation de l'inhibition qui « normalement » devrait empêcher la réalisation pleine du script « donner une gifle » : emporté par l'état immersif dans lequel il est plongé, un acteur peut ainsi donner réellement une gifle à son collègue. De même, lorsque l'écrivain feint de raconter un événement réel, il faut qu'il produise des énonciations assertives du même type que celles qu'il produirait s'il racontait réellement un événement réel. Simplement ici encore un processus d'inhibition doit empêcher que ces énonciations soient dotées de la force illocutoire qui est la leur hors de la fonction : il ne faut pas qu'elles acquièrent une force assertive et donc induisent des croyances réelles chez celui qui les produit. Ici encore la contagion est le résultat d'un dysfonctionnement du processus d'inhibition : c'est le passage de la fiction à la mythomanie.

Mais Platon pense sans doute à un type de contagion plus complexe encore, qui est en fait une variante de la contagion opérée par l'imitation sérieuse, c'est-à-dire la contagion par conditionnement ou effet d'habituation. Comme l'imitation par faire-semblant implique un accomplissement partiel de l'action mimée, elle est aussi une réalisation partielle de ce que serait l'imitation sérieuse correspondante, c'est-à-dire qu'elle est elle aussi partiellement une exemplification de ce qui est imité. Cette exemplification partielle semble donc, selon Platon, suffire pour produire une habituation réelle : à force d'imiter, donc de représenter de façon immergée des amorces mimétiques d'actions condamnables, l'acteur serait amené peu à peu par contagion à s'adonner au même type d'actions dans la vie. La contagion consisterait donc dans le fait que l'habituation produite par les amorces mimétiques finirait par déborder la barrière d'inhibition et déporterait l'acteur de l'imitation ludique vers une imitation réelle.

4. Pour cette notion, je me permets de renvoyer à Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 244 et ss.

De la contamination du mimète par lui-même, il faut distinguer la contamination du public. En effet, qu'une imitation ludique, et plus précisément une imitation dramatique, narrative (en mode mixte) ou picturale (les trois types d'imitation artistique pris en compte par Platon) puisse être contagieuse *pour les spectateurs ou les lecteurs* introduit une dimension tout à fait nouvelle dans la problématique de la contagion. À première vue, ni le lecteur ni le spectateur ne sont, semble-t-il, engagés dans une *activité* d'imitation : on aurait plutôt tendance à dire qu'ils se bornent à en être les témoins. Or, selon Platon, la contagion se transmet bien aussi aux spectateurs : « C'est un fait, sans doute, que les meilleurs d'entre nous [...] quand ils entendent Homère, ou tel autre parmi les tragiques, imiter un héros qui est dans le deuil, qui remplit de ses lamentations une longue tirade ou qui, en chantant, se frappe la poitrine, ils y trouvent, tu le sais bien, du plaisir, ils se laissent aller, ils suivent le mouvement, ils s'associent aux émotions exprimées⁵... » Corrompu par le modèle qu'il imite, l'imitateur va donc aussi corrompre son public, et ce, jusqu'aux « meilleurs d'entre nous », c'est-à-dire jusqu'aux sages, « à l'exception de quelques-uns en très petit nombre⁶ ». Platon décrit ici le processus d'identification par empathie émotive, qui est un des aspects centraux de l'immersion mimétique, et sans doute de l'immersion en général. Ce qu'il décrit sous la forme négative de la contagion correspond donc bien à un aspect important du mode de fonctionnement de l'immersion, un aspect lié au fait que l'immersion est perspective, c'est-à-dire implique une coprésence entre point de vue « subjectif » et monde. Mais, comme il le suggère, cette contagion-là a lieu au moment même de l'immersion fictionnelle, elle fait partie de notre expérience immersive vécue. En cela elle est fort différente de la contagion dont il a été question à propos de l'imitation sérieuse et à propos de l'effet de l'imitation « fictionnelle » sur l'imitateur : dans ces cas, la contagion opérait non pas à l'intérieur de l'expérience immersive mais après coup.

5. Platon, *La république*, X, 605 c-d.

6. Platon, *La république*, X, 605 c-d.

L'absence de distinction claire entre ces différentes variantes d'immersion est une des raisons qui rendent difficile une interprétation univoque de la conception platonicienne. Mais une chose au moins est claire : ce qui pour Platon est central dans la mimesis, ce n'est pas le simple fait qu'elle met en œuvre des semblants, c'est-à-dire qu'elle nous montre une chose qui se donne comme étant autre chose que ce qu'elle est en réalité, mais surtout le fait qu'elle nous incite à traiter ce semblant comme si c'était la chose réelle. Or, cela est bien dû à son mode opératoire immersif. Plus précisément : les représentations mimétiques, en fabriquant des amorces mimétiques qui reproduisent telle ou telle modalité selon laquelle nous accédons au réel, et en nous plongeant dans une attitude immersive, nous amènent du même coup à traiter ce qu'elles représentent comme étant du même ordre que ce qui est représenté par la modalité d'accès au réel qu'elles simulent. Les dénonciations de la fiction romanesque, de *Don Quichotte* à *Madame Bovary* et au-delà, n'auront de cesse de reprendre cet argumentaire : Don Quichotte tout autant qu'Emma s'immergent si bien dans les fictions romanesques qu'ils confondent l'univers réel avec l'univers fictionnel.

Qu'en est-il de cette façon de définir l'immersion mimétique, c'est-à-dire qu'en est-il réellement de la thèse selon laquelle les semblants mimétiques agiraient par contagion, qu'ils envahiraient la conscience du récepteur pour y usurper la place du réel ? La thèse platonicienne n'est pas fausse, mais elle identifie en fait l'immersion mimétique avec sa condition limite qu'est la situation de leurre ou d'illusion. Dans l'immersion mimétique, contrairement à ce qui se passe dans les leures, le mimème ne prend pas la place de l'environnement réel. Le processus d'immersion réside plutôt dans une inversion des hiérarchies entre l'attention au monde et l'attention accordée aux mimèmes. Alors qu'en situation intramondaine normale, l'activité imaginative est un bruit de fond qui accompagne l'attention au monde, dans l'immersion mimétique la relation s'inverse : le seuil d'alerte qui fait accéder à la conscience les stimuli intramondains qui ne sont pas liés à la source des mimèmes est plus élevé qu'en situation « normale ». Par exemple, lorsque nous regardons un film, les stimuli enregistrés au niveau de la vision

périphérique influent beaucoup moins fortement sur la dynamique de l'exploration visuelle que ce n'est le cas en situation de perception normale. Pourtant nous restons parfaitement capables de réagir aux stimuli réels. Ces faits, et bien d'autres, suggèrent que dans l'immersion mimétique, le mimème ne prend pas la place du monde réel : il y a coexistence entre les deux mondes. Pour en rester à l'exemple du cinéma et à ce qui se passe sur le plan perceptif (qui n'est évidemment qu'un des constituants de l'immersion fictionnelle), il y a coexistence, chez le spectateur, entre l'immersion perceptive qui se laisse guider par les amorces mimétiques (image mouvante et bande-son), et l'attention perceptive périphérique qui continue à traiter les informations provenant du monde réel de la salle.

L'immersion typique des processus de simulation est donc bien un état mental scindé ou, pour reprendre une expression de Iouri Lotman, un « comportement biplanaire ». Cet état clivé de l'immersion mimétique est pris dans une dynamique temporelle qui, à des degrés divers selon les mimèmes et selon les personnes, comporte des renégociations permanentes entre immersion et attention distancée accordée au mimème. Ainsi chez les enfants, l'efficacité du jeu fictionnel est assurée notamment par des opérations de dépannage rétablissant la cohérence, et donc l'efficacité, des mimèmes, ce qui montre bien que l'immersion implique aussi une composante de collaboration active. Ces opérations de dépannage consistent en des sorties hors du processus d'immersion pour en renégocier certains aspects. Selon des modalités et avec des fonctions sans doute multiples qui attendent d'être étudiées, des processus répétés de sortie et de rentrée du même type sont inhérents à la dynamique temporelle de toutes les situations d'immersion mimétique.

La situation réelle est certes plus compliquée que je ne viens de le dire, notamment du fait de l'existence de leurres préattentionnels causés à des degrés divers par les amorces mimétiques. Je n'ai pas la place d'aborder ce problème ici, mais on peut en rendre compte en admettant que l'état de l'immersion fictionnelle s'explique en termes d'interaction entre différents niveaux de traitement mental : par exemple, dans le cas

du cinéma, l'immersion tire profit de l'efficacité de leurres perceptuels de nature préattentionnelle, mais en même temps la traduction de ces leurres en croyances perceptives se trouve bloquée au niveau du traitement attentionnel (conscient) des stimuli. Certes, ce mécanisme connaît parfois des ratés, ce dont témoignent notamment les passages à l'acte dans les jeux de rôle fictionnels et plus largement les contaminations effectives entre univers mimétique et univers imité. On pourrait aussi objecter que l'analyse de l'immersion mimétique que je viens d'esquisser ne convient qu'à ce qu'on appelle l'immersion partielle et qu'elle est incompatible avec l'immersion dite totale. Mais de deux choses l'une : ou bien ce qu'on appelle l'immersion totale, c'est-à-dire une immersion dans laquelle toutes les entrées perceptives sont saturées de mimèmes, maintient le clivage dont j'ai parlé et, dans ce cas, sa différence avec les processus d'immersion standard est simplement de degré ou d'intensité ; ou bien le leurre envahit la conscience attentionnelle comme telle, et donc induit de fausses croyances, et dans ce cas nous ne nous trouvons plus en état d'immersion, mais dans l'illusion au sens commun du terme.

Vecteurs et postures d'immersion : deux exemples

Les modalités de l'immersion mimétique, nous venons de le voir, sont multiples et irréductibles les unes aux autres. Leur spécificité dépend pour partie directement des supports, des médias, donc du type de dispositif qui opère comme amorce mimétique. Ou pour le dire autrement, le vecteur d'immersion utilisé (acte de langage, image analogique, simulation d'actions...) contraint toujours une posture d'immersion spécifique. Il peut être utile de donner deux exemples, pris dans le champ artistique, qui montrent la nécessité d'analyses nuancées : le cinéma et le théâtre.

Le vecteur d'immersion des mimèmes cinématographiques (qu'il s'agisse de films documentaires ou de films de fiction) réside dans des

amorces mimétiques de nature perceptive (visuelles et généralement aussi auditives). La *posture* d'immersion induite par ce vecteur est celle de l'immersion perceptive. Dans le cas d'une séquence cinématographique, je m'immerge dans un flux perceptif, dans une *expérience* perceptive au plein sens du terme. À la différence de ce qui se passe au cinéma, le vecteur d'immersion dont se sert le théâtre n'est *pas* la simulation d'un flux perceptif, mais une simulation d'événements. Bien que l'espace de la scène vaille comme espace fictionnel (ce qui n'est pas le cas nécessairement de l'espace cinématographique), et bien que les décors soient des mimèmes, cet univers fictionnel est incarné dans l'espace physique, il contient des objets physiques et, bien entendu, il est peuplé de personnes humaines réelles. Le spectateur de théâtre est dans une situation qui ressemble à celle décrite par Jean Giono dans *Noé*⁷, lorsqu'il fait se superposer sa chambre réelle et le paysage romanesque qu'il est en train d'inventer, sauf que dans le cas du théâtre, les deux univers qui se superposent (celui de la réalité et celui de la fiction) occupent tous les deux le même espace, à savoir l'espace physique réel (alors que le paysage imaginé par Giono est une projection mentale plaquée sur l'espace perceptif).

Si le vecteur d'immersion du théâtre n'est pas constitué par la simulation d'un flux perceptif, il en découle que la posture d'immersion du spectateur n'est pas non plus celle d'une expérience perceptive. Dans le théâtre je ne m'immerge pas dans un mimème qui simule une expérience perceptive, mais dans des événements et des actions. Certes, c'est à travers des actes perceptifs que je prends connaissance de ces actions et événements, mais ce ne sont pas ces actes qui constituent le vecteur d'immersion mimétique : ils sont tout ce qu'il y a de plus réel, au sens où ils sont causés par les objets sur lesquels ils portent (des corps en action). Pour le dire autrement : la feintise ludique théâtrale n'investit pas un mimème quasi perceptif, mais les événements eux-mêmes. Le « comme-si » n'est pas un « comme-si » perceptif mais un « comme-si » événementiel. C'est « comme-si » j'étais face à des événements alors

7. Jean Giono, *Noé* dans *Œuvres complètes*, tome III, p.613-625.

qu'en réalité, je suis en face d'une imitation ludique d'événements. Bien évidemment le mimème cinématographique exige aussi des actes perceptifs réels de la part du spectateur, mais ces actes réels ne lui donnent accès qu'aux traces lumineuses sur l'écran. Les actes perceptifs réels du spectateur de cinéma ne sont pas causés par ce sur quoi ils portent (par exemple, des corps en action), mais (si l'on se limite à l'aspect visuel) par des différences de luminosité et de couleurs projetées sur un écran. Pour avoir accès à l'univers mimétique, et donc aussi à l'univers fictionnel (dans le cas où le mimème cinématographique *est* fictionnel), le spectateur doit s'immerger dans l'expérience perceptive « imitée » par ces traces lumineuses. La partie du spectateur qui se charge de « regarder le film » est assise dans un fauteuil et focalise son regard sur l'écran, mais la partie qui « voit l'histoire » – celle qui est en situation, soit d'immersion mimétique (dans le cas d'un documentaire), soit d'immersion fictionnelle (dans le cas d'un film de fiction) – est collée à la rétine artefactuelle de la caméra, son regard étant focalisé par et à travers la focalisation quasi perceptive du champ filmique⁸.

Au théâtre, le spectateur perçoit réellement des événements physiques et néanmoins fictionnels qui se déroulent dans l'espace tridimensionnel réel et néanmoins fictionnel, mais il les perçoit à travers l'aspectualité de ses propres actes perceptifs réels et non pas à travers un mimème quasi perceptif. D'ailleurs il peut décider librement de focaliser son attention visuelle sur tel ou tel personnage, sur telle ou telle partie de la scène, ce qui montre bien que son accès à l'univers fictif ne passe pas par une mimesis d'actes perceptifs. Dans le cas du cinéma, on ne peut accéder à l'univers fictionnel qu'à travers l'aspectualité perceptive mimée par la caméra : lorsque le cinéaste ne me montre qu'un seul personnage, je n'ai aucun moyen de voir les autres. Dans le cas du cinéma, je peux tout au plus varier le point de focalisation de

8. Cette description est évidemment unilatérale, puisqu'elle ne prend pas en compte les mimèmes sonores. Il faudrait par ailleurs distinguer ceux-ci de la bande-son dans sa globalité, puisque celle-ci comporte en général aussi un élément non mimétique, la musique, qui la plupart du temps ne fait pas partie de l'univers fictionnel lui-même, mais fonctionne comme un opérateur d'empathie affective.

mon regard à l'intérieur du champ perceptif prédécoupé par la caméra, mais je ne peux pas « construire » moi-même ce cadre.

Quelle est donc la spécificité de la posture d'immersion du spectateur de théâtre comparée à celle du spectateur de cinéma ? Il me semble que la situation « réelle » dont la posture d'immersion du public de théâtre se rapproche le plus est celle d'un observateur⁹. La posture d'immersion fictionnelle typique du théâtre imite donc ludiquement une posture qui est loin d'être rare dans la vie de tous les jours : cela va de l'enfant qui assiste, impuissant, aux querelles de ses parents, jusqu'au citoyen qui assiste, impuissant lui aussi dans bien des cas, à la dérive de son pays, en passant par le spectateur amusé du comique involontaire de la vie de tous les jours, le témoin plus ou moins honteux d'une altercation dans la rue, ou l'observateur désenchanté du spectacle de la vie et qui, revenu de tout, ne voit dans la réalité comme telle qu'un spectacle plein de bruit et de fureur.

L'« engagement » mimétique du spectateur de théâtre se situe donc à un tout autre niveau que celui du spectateur de cinéma. Comme Christian Metz l'a bien noté, le spectateur de cinéma *se réduit* à un sujet perceptif : il n'est que perception. Son « interface » interactionnelle avec l'univers fictionnel est constituée primordialement par la modalisation (subie) d'un flux quasi perceptif : il est d'abord et avant tout comblé, pacifié, médusé, interloqué, tétanisé, agressé, etc. par ce qui se découvre, ou plutôt s'impose, à sa perception. Il n'en va pas de même du spectateur de théâtre. Il n'existe pas de transferts perceptifs au théâtre (et pour cause, puisqu'il n'y a pas de simulation perceptive), et l'interface immersive privilégiée se situe au niveau d'états intentionnels plus « complexes » que dans le cas du cinéma : jugements et évaluations portés sur des actions, des réactions, des comportements, ou, sur le plan émotif, sentiments de gêne, de honte, d'enthousiasme, de fierté, de colère, de respect, etc. – autrement dit, le type de réactions que nous sommes

9. Cela expliquerait peut-être pourquoi le chœur antique, qui représentait en quelque sorte le spectateur à l'intérieur même de l'univers de la fiction, ne devait pas intervenir dans l'action, mais ne pouvait que la commenter.

susceptibles de ressentir lorsque nous assistons à des événements réels (un événement est plus qu'une simple suite de perceptions). Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de zones d'intersection entre les deux situations. La plus manifeste est celle des réactions qui échappent au contrôle conscient, par exemple celles dues à l'empathie affective, comme les pleurs, ou encore les réactions de relâchement de tension, tel le rire. De même, ces différences de réactions liées à la spécificité des vecteurs d'immersion n'empêchent nullement que les traitements cognitifs de niveau plus élevé suivent largement les mêmes voies dans les deux types de mimèmes, puisque les univers créés sont dans les deux cas des modélisations de situations intramondaines. Concrètement, la compréhension d'un film de fiction exige évidemment aussi que les quasi-perceptions qui constituent la « porte d'entrée » dans l'univers fictionnel soient interprétées en termes d'événements. Elles donneront donc lieu aussi à des réactions intentionnelles complexes du type de celles que j'ai énumérées en ce qui concerne le théâtre. Mais cela n'empêche pas que la zone de contact immédiat n'est pas la même dans les deux cas.

J'ai à plusieurs reprises ci-dessus distingué entre mimème et fiction, entre immersion mimétique et immersion fictionnelle. Cette distinction est importante pour toutes les pratiques mimétiques qui exploitent parmi leurs amorces mimétiques des *représentations* visuelles. En effet, en amont de la question de leur caractère fictif ou non, les images graphiques, les photographies et les plans cinématographiques sont toujours déjà des mimèmes, c'est-à-dire sont toujours déjà reçus à travers un processus d'immersion mimétique. Pour le dire autrement, toute représentation visuelle (analogique) fonctionne, qu'elle soit référentielle ou non, comme une prothèse perceptuelle : nous l'introjectons comme une quasi-perception. La posture d'immersion mimétique est donc exactement la même dans le cas d'un mimème visuel à visée référentielle que dans celui d'un mimème fictionnel. Dans le cas du cinéma de fiction, ce vecteur d'immersion est au service d'une feintise ludique partagée qui nous fait traiter le flux imagé comme s'il était causé par

l'action qu'il donne à voir et plus largement à percevoir (ce qui est effectivement le cas dans un documentaire) : nous traitons ce que nous voyons et entendons comme si nous le voyions et l'entendions parce que cela a eu lieu, alors qu'en réalité cela a eu lieu uniquement (sous forme d'amorce mimétique) pour que nous le voyions et l'entendions. La caméra n'a pas enregistré telle ou telle action parce qu'elle a eu lieu, mais une amorce mimétique de l'action a été produite pour que la caméra puisse l'enregistrer et pour qu'à travers l'immersion mimétique du spectateur, ce dernier « voie » l'action simulée selon la modalité de la feintise ludique partagée. Il faut noter encore que le vecteur d'immersion mimétique reste fondamentalement le même, qu'il s'agisse d'un enregistrement filmique effectif, d'un dessin animé ou d'un film construit à l'aide d'images de synthèse : cela tient au fait que l'immersion perceptive est induite par la phénoménologie analogique du flux imagé et sonore et non pas par la relation d'empreinte. Du point de vue de leur fonctionnement immersif, il n'y a pas de grande différence entre *Bambi* et *Babe le cochon*, bien que le premier soit un dessin animé et le second un enregistrement filmique d'actions simulées.

Récit, fiction, immersion

Je viens de soutenir qu'un enregistrement filmé, qu'il soit fictionnel ou documentaire, fonctionne comme une amorce quasi perceptive, comme une fenêtre sur le monde, qui nous pousse à traiter les images comme une perception et donc à nous immerger dans ce qu'il représente comme si c'était la réalité. Dans son cas le champ de l'immersion dépasse donc le domaine de la fiction. Qu'en est-il dans le domaine du récit verbal ? J'étais parti du constat que souvent on considérait que la notion d'immersion permettait de distinguer le mode opératoire du récit de fiction de celui du récit factuel. Mais je m'étais aussitôt demandé si la situation était réellement aussi simple. J'aimerais, pour clore ces quelques réflexions, revenir à cette question.

Donc, est-ce que la notion d'immersion ne s'applique qu'au récit de fiction ou est-ce que le processus mental qui donne lieu à l'attitude immersive est aussi responsable du traitement du récit factuel ? Par exemple, est-ce que la façon dont je construis mentalement l'univers qui correspond à un récit de témoignage diffère *en nature* de la façon dont je construis mentalement l'univers qui correspond à, par exemple, un roman ? La réponse me semble devoir être négative : le récit factuel, pas moins que le récit de fiction, nous impose d'imaginer un univers. Autrement dit, lorsqu'on analyse la logique réceptive des récits comme structure représentationnelle complexe et holistique, on découvre que le récit factuel, pas moins que le récit fictionnel, active la simulation mentale immersive, à la fois du côté du créateur et du récepteur.

La fiction ne saurait donc être définie dans sa spécificité mentale par l'activité immersive parce que dans le cas d'un récit de fiction, cette activité n'est pas due spécifiquement au fait qu'il s'agit d'un récit *de fiction*, mais au fait plus général qu'il s'agit d'un récit. Cela signifie qu'il convient de distinguer entre la problématique du faire « comme si », le *pretending*, la feintise ludique, etc., et le processus proprement immersif : c'est dans le *pretending*, et donc dans la ségrégation entre le monde de la fiction et nos croyances référentielles que réside la spécificité pragmatique de la fiction, et non pas dans son mode opératoire immersif qu'il partage avec la réception du récit factuel, et avec de multiples autres activités verbales ou non. Bref, la différence entre récit de fiction et récit factuel réside dans l'attitude qu'on adopte face aux représentations traitées et non pas dans la manière dont nous construisons l'univers représenté. Certes, on peut penser qu'un texte de fiction peut pousser la puissance de l'immersion fictionnelle beaucoup plus loin qu'un récit factuel. La raison en est que lorsque nous lisons un récit factuel, nous sommes censés aussi nous adonner à une activité de *monitoring* critique quant à la valeur de vérité du contenu transmis narrativement. Nous n'avons pas besoin d'avoir de tels scrupules en fiction, puisque par définition la question de la vérité référentielle y est mise entre parenthèses. Mais cela ne change rien au fait que la logique herméneutique est dans les deux cas immersive.

Une façon de répondre à cette difficulté est de considérer que le récit comme tel est fictionnalisant (une position qui a été défendue par certains historiens et certains anthropologues dans le contexte du *narrative turn*). Cette solution nous condamnerait cependant à sous-estimer la différence de statut pragmatique qui distingue manifestement tout récit factuel (vrai ou faux !) d'un récit de fiction. Il faut en tout état de cause distinguer entre le processus simulationniste immersif, mais aussi entre le traitement mental *off-line* comme tel, et l'attitude ludique qui préside aux fictions au sens courant du terme. Où réside alors la différence entre les représentations tenues pour factuelles et celles tenues pour fictives ? La réponse qui s'impose me semble être que contrairement à nos croyances vraies ou fausses, la fiction artistique n'emporte pas notre adhésion. Elle ne devient pas l'objet d'une croyance, c'est-à-dire, concrètement, que nous nous en servons autrement que nous ne le ferions d'une représentation devenue l'objet d'une croyance. La différence entre les deux ne se situe donc pas du côté des représentations elles-mêmes, ni de leur mode opératoire (qui est immersif dans les deux cas), mais du côté de leur destin ultérieur. Le cadre pragmatique qui institue et encadre l'espace fictionnel permet à la fois que durant la phase d'immersion, les mimèmes puissent opérer pleinement, et qu'au moment où le récepteur sort de cet état (lorsqu'il referme le livre, lorsque le film est fini, etc.), il évite de déverser directement ce qu'il vient de vivre par immersion mimétique dans son système de réalité. D'une certaine manière, et contrairement à ce qu'envisageait Platon, le danger de la manipulation ne réside pas tant du côté de la fiction que du côté de la non-fiction, qui tire profit des inducteurs d'immersion tout en définissant un cadre pragmatique qui n'est pas celui de la fiction.

Cependant cette solution, si elle cohérente du point de vue théorique, n'en est pas moins totalement réaliste du point de vue psychologique. La raison en est que, comme déjà indiqué à plusieurs reprises, nous ne maîtrisons pas totalement le processus de construction de nos croyances. Or, il se trouve que l'espace des croyances et l'espace des imaginations ne sont pas séparés par une frontière étanche, mais par une membrane semi-perméable. Le résultat en est qu'il existe de

nombreux trafics de contrebande dans la région-frontière entre les croyances et les représentations fictionnelles. De nombreuses études psychologiques ont ainsi montré que certaines des représentations fictionnelles transitent de fait dans l'espace de nos croyances, et ceci à notre insu. Donc Platon n'avait pas tout faux, loin de là. Ceci n'enlève rien à la pertinence et au caractère cognitivement indispensable de la distinction entre fait et fiction¹⁰, simplement il faut considérer cette distinction comme une norme cognitive et non pas comme un fait psychologique.¹¹

10. Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*.

11. Pour une discussion de cette question et pour une présentation de la littérature psychologique pertinente, je me permets de renvoyer à Jean-Marie Schaeffer, *Les troubles du récit*, p. 123-158

Bibliographie

Dokic, Jérôme et Joëlle Proust (dir.), *Simulation and Knowledge of Action*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company (Advances in Consciousness Research), 2002.

Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Éditions du Seuil, 2016

Platon, *La république*, Livres III et X.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Schaeffer, Jean-Marie, *Les troubles du récit, Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Éditions Thierry Marchaisse, 2021.

inadaptation

Pour une cohistoire de la littérature et du cinéma

Jean-Louis Jeannelle

À condition de désigner avant tout par ce terme l'invention d'un commerce, ainsi que Jean-Luc Godard l'a rappelé dans *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), le cinéma est l'un des seuls arts dont la naissance soit datable, autrement dit l'un des seuls dont l'histoire soit parfaitement délimitable. Cette donnée paraît si évidente que l'on oublie de s'interroger sur ce qui unit étroitement l'histoire du septième art à celle de la littérature, cela en dépit du prestige accordé en France à la figure de l'écrivain-cinéaste, de Jean Cocteau à Christophe Honoré. Un tel prestige ne va pas sans quelque ambiguïté, et André Malraux, qui représente le comble de cette tradition – son paroxysme, mais aussi le point où celle-ci s'excède voire s'annule –, en témoigne parfaitement. Sa filmographie n'a rien d'équivalent à celle de Sacha Guitry, de Jean Cocteau ou de Marguerite Duras, mais cette rareté, sur le plan de la réalisation, se trouve compensée par le fait qu'il en couvrit pratiquement toutes les facettes : théorique (avec « Esquisse d'une psychologie du cinéma »), institutionnelle (par sa contribution en tant que ministre chargé des Affaires culturelles à un financement du cinéma d'auteur), esthétique (du documentaire d'art jusqu'à l'audiovisuel).

Le plus étonnant tient peut-être à ce que l'on ait célébré à l'envi la qualité « cinématographique » de ses romans, dont les spécialistes ont

passé en revue la liste des figures empruntées aux images en mouvement à la suite de Claude-Edmonde Magny¹, qui en avait fixé le répertoire dans *L'âge du roman américain*, cela alors même qu'il n'existe qu'une seule adaptation tirée de ses fictions, *Sierra de Teruel*, tournée par Malraux lui-même immédiatement après la parution de *L'espoir*, en 1938. À l'exception de cette autoadaptation (ou refonte d'une même matière fictionnelle et historique à travers un autre médium), aucun des univers imaginés par Malraux n'a connu de transposition à l'écran – situation dont Louis-Ferdinand Céline offre un autre exemple intéressant². En cela, l'auteur de *La condition humaine* illustre ce que la figure de l'écrivain-cinéaste a d'à la fois central et marginal, de mythique et d'anecdotique, pour l'histoire de la littérature comme pour celle du cinéma, la nature amphibie de telles œuvres n'impliquant pas qu'il nous faille envisager l'existence d'une histoire commune.

Cependant, si la peinture, la musique ou la danse, tout en jouissant d'échelles temporelles de même ordre, ont noué avec la littérature des liens privilégiés à certaines époques, le cinéma a, quant à lui, à ce point dépassé les échanges réciproques ou les affinités proclamées³ qu'il semble possible de parler d'une histoire partagée ou *cohistoire*. C'est qu'à défaut d'être un art littéraire ainsi que le voulait Käte Hamburger, le cinéma est bien un art du temps, tout aussi apte à susciter la fiction⁴. La cohisteoire en question ne se nourrit donc pas des œuvres hybrides où des poètes, dramaturges ou romanciers collaborent à l'écriture d'un film, passent derrière la caméra, voire mêlent étroitement textes et films (tels Sacha Guitry, Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet). Un prisme auteuriste, particulièrement prégnant, nous limite et nous cache le gouffre séparant les deux domaines : facteurs économiques, techniques et

1. Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*.

2. Sauf à compter le moyen-métrage de Benoît Jacquot, *Voyage au bout de la nuit*, où Fabrice Luchini interprète sur scène des extraits du roman. Sur le cas de Céline, voir Émile Brami, *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma ; voyage au bout de l'écran*.

3. Voir Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, ou *Littérature et cinéma*, et Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*.

4. Marc Cerisuelo défend ce point en particulier dans « La philosophie et le cinématographe ».

pratiques à l'origine d'un projet de film, nature collaborative du cinéma imposant un éclatement en phases successives, modalités de diffusion en salle (ou par d'autres supports) très différentes de la manière dont un livre rencontre son public, etc.

Il n'en reste pas moins qu'existe un *espace de recouvrement* unissant concrètement, mais sans qu'on y prête garde, ces deux arts dont les systèmes de financement, les conditions de production, les cadres institutionnels, et même les publics visés divergent pourtant très largement. C'est cet espace qu'il s'agit ici de dégager afin de saisir le plan sur lequel leurs histoires en viennent à se confondre totalement.

En quête d'adaptabilité

Il importe, dans un premier temps, de modifier le regard que nous portons sur l'adaptation, limitée à une pratique bien installée de l'industrie du cinéma qui trouverait dans la littérature une source d'histoires toutes prêtes ou d'œuvres prestigieuses. La grande erreur des théories sur l'adaptation a été de rabattre l'adaptation sur d'autres notions proches empruntées à la théorie littéraire, telle la notion d'hypertextualité. Or les rapports d'imitation ou de transformation analysés par Gérard Genette s'exercent à l'intérieur de la sphère littéraire et supposent une lecture au second degré (donc une confrontation, même virtuelle, à l'hypotexte sur lequel la nouvelle création se greffe), là où l'adaptation se situe au contraire de plain-pied avec sa source – ce que prouve d'ordinaire la similitude des titres, impossible dans le cas de l'hypertextualité. Loin de se présenter comme des créations au second degré, beaucoup d'adaptations s'élaborent dans un rapport assez lâche à leur point d'origine. Hormis pour les titres les plus connus, où des raisons patrimoniales ou commerciales justifient que le parallèle soit exploité lors de la distribution du film, la plupart des spectateurs ignorent

souvent tout des textes sources, signalés parmi les crédits sans qu'il soit besoin d'en savoir plus⁵.

En effet, l'adaptation constitue bien l'une des principales formes d'*extension opérable*, autrement dit de création directement tirée d'une ou de plusieurs œuvre-s préalable-s qu'elle poursuit, cela au même titre que l'hypertextualité (ou greffe sur le-s texte-s d'origine dont elle dérive par imitation ou transformation) et la transfictionnalité (prolongement d'une œuvre par extrapolation ou expansion). Cette troisième modalité d'expansion — sans aucun doute la plus courante des trois — procède par transposition d'une histoire (parfois d'un personnage ou d'une situation) sur un autre médium sous une forme considérée comme *valant pour l'œuvre source* tout en jouissant néanmoins d'une *véritable autonomie opérable*. Là se trouve ce qu'a de singulier, et même de paradoxal, ce type d'œuvre, dérivée sans être considérée comme seconde : le propre d'une adaptation est d'être à la fois *toujours suffisante* — en dépit de ce que la confrontation directe à l'œuvre première apporterait au visionnage d'un film⁶, le spectateur peut considérer qu'il connaît suffisamment l'histoire de Madame Bovary en ayant vu le film de Jean Renoir ou celui de Vincente Minnelli —, et néanmoins *jamais nécessaire* — la distinction que nous établissons entre adaptation et remake nous masque le fait que, loin d'épuiser le potentiel d'adaptabilité d'une œuvre, ses différentes transpositions à l'écran nourrissent la possibilité de lectures croisées, dont aucune n'épuise la dynamique ainsi enclenchée (alors que l'hypertextualité et la transfictionnalité d'un même texte lassent assez rapidement, sauf dans le cas particulier des *fanfictions*, où l'attachement viscéral voire excessif à un univers fictionnel justifie une telle surenchère). Ainsi s'explique qu'en tant que pratique, l'adaptation ne soulève aucune difficulté d'appréhension particulière, mais qu'en tant que notion théorique, elle suscite chez les spécialistes (de littérature

5. On se reportera par exemple à l'essai que Katalin Pór a consacré aux « pièces à succès » hongroises (de László Fodor, Menyhért Lengyel, István Békeffi...) dont les droits étaient rachetés puis les textes réaménagés par des scénaristes à Hollywood, mais qui restaient largement ignorés du public : *De Budapest à Hollywood : le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*.

6. Le même rapport d'équivalence vaut dans le cas de la novellisation.

comme de cinéma) un certain dédain : la tension qui sous-tend toute extension opérable s'y voit exacerbée du fait de sa double prétention à équivaloir pour une fiction première tout en existant par elle-même, puisqu'elle est accessible sans investissement cognitif supplémentaire (comme le sont, à l'inverse, une connaissance savante de l'hypotexte ou une prédilection marquée pour un univers ou un personnage dont les aventures se voient prolongées).

Nous limitons le plus souvent l'adaptation à des cas singuliers, de préférence des œuvres prestigieuses, au lieu d'y reconnaître un phénomène systématique, dont le désir (ou la possibilité désirable) naît dès la lecture que nous faisons d'œuvres littéraires⁷, désir sur lequel vont spéculer toute une chaîne d'intervenants — agents, producteurs, scénaristes, réalisateurs... —, soumis à de multiples contraintes aux différentes étapes du processus d'adaptation enclenché, enfin dont la viabilité se trouve remise en question à chaque étape. Si l'on admet, en effet, qu'avant d'être un texte, un scénario⁸ constitue un document de travail servant à évaluer l'intérêt d'une histoire, le coût de sa mise en production, les conditions de sa mise en œuvre (quel réalisateur ? quels acteurs ? quelle équipe ?), ainsi que les risques financiers, techniques ou politiques qui pourraient en résulter, tout scénario intègre parmi ses paramètres de multiples causes possibles d'irréalisation qu'il s'agit continuellement d'anticiper. Ce point, fondamental, conduit à établir que la phase de développement vise à mesurer la valeur de faisabilité d'une œuvre, et dans le cas précis d'un projet de film tiré d'une œuvre littéraire, sa *valeur d'adaptabilité*, à la fois au sens pratique et au sens marchand du terme — valeur que confirmera ou non le résultat du film au box-office. Cette adaptabilité, qui se confond avec la rentabilité qu'un producteur escompte d'un projet donné, se nourrit précisément du désir que les lecteurs ont de prolonger l'expérience d'un univers

7. Le plus souvent des œuvres de fiction, mais le marché des adaptations documentaires s'est depuis plusieurs années considérablement développé – je me permets de renvoyer à « L'adaptation documentaire : oxymore théorique ou extension du domaine ? ».

8. Et sur ce plan, rien ne distingue une création originale d'une adaptation.

textuel à travers d'autres médiums, désir que nous cultivons sans y prendre garde, à partir du moment où la couverture du livre que nous lisons (même sans rapport direct avec le contenu de l'ouvrage) éveille notre rêverie.

Or cette forme d'adaptabilité de nature marchande n'est que l'interface de deux autres formes, tout aussi importantes, situées la première en amont, la seconde en aval de la réalisation d'un film.

Débutons par la seconde (donc logiquement la troisième), d'ordre critique, essentielle pour remettre en cause le mythe de l'œuvre inadaptable dont la critique fait tant de cas. En effet, la curiosité ou le désir que nous éprouvons à voir un succès littéraire transposé à l'écran a pour effet paradoxal, mais en réalité logique, que toute tentative ajournée ou avortée (la presse s'en fait régulièrement l'écho, notamment dans le cas de classiques) rend *ipso facto* l'aboutissement dudit projet à la fois plus irréalisable *et* plus désirable, ou plutôt d'autant plus irréalisable qu'il est plus désirable, et vice versa. Cela parce que, de l'« échec » d'un projet d'adaptation, l'œuvre littéraire concernée tire, au fil du temps, la réputation d'être « inadaptable », et que cette aura quelque peu sulfureuse a pour effet d'exacerber le désir de son accomplissement — par conséquent que s'accumulent d'autres versions scénaristiques. L'essentiel ici est bien dans la réversibilité des arguments employés dans un sens ou dans l'autre. Car l'adaptabilité en question est de nature purement discursive : une série de lieux communs contradictoires et solidaires continuellement échangés sans qu'il soit possible de jamais trancher le débat en raison de l'extrême solidarité, invisible aux yeux mêmes de ses usagers, entre les deux pôles antithétiques de l'adaptabilité et de l'inadaptabilité, étant donné qu'une adaptation est en droit de s'accorder toutes les libertés (sélectionner parmi les personnages, changer le contexte historique, reconfigurer l'histoire...), mais que cette extrême disponibilité a pour contrecoup de rendre toute tentative automatiquement insatisfaisante faute qu'on puisse y retrouver tous les éléments jugés consubstantiels à l'œuvre première. De ce fait, l'abandon d'une réalisation n'est jamais la preuve d'une impossibilité qui tiendrait au texte même : conjoncturelle, puisque liée aux aléas de la production, et non

pas structurelle, une telle inadvenue pourra toujours être comblée et le projet relancé à l'avenir par d'autres producteurs, sous d'autres formes. De même l'aboutissement d'un film longtemps attendu ne suffit-il jamais à régler automatiquement la validité, sur le plan esthétique et critique, de la tentative (comme le montre la réception négative d'*Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff en 1984, après les abandons retentissants de Luchino Visconti ou de Joseph Losey).

Venons-en enfin à l'autre forme d'adaptabilité, située en amont, et de nature plus technique, plus secrète également. Dans une belle réflexion sur le « scénario de film comme texte », Isabelle Raynauld soulignait que ce type d'écrit « donne à lire un film à faire⁹ », ce qui revient à dire qu'il s'adresse dans les faits, cela pour des raisons sur lesquelles je reviendrai, à des lecteurs professionnels : producteurs, réalisateurs, équipe de tournage, membres d'une commission... Aux yeux de ces derniers, l'essentiel concerne le *quotidien d'adaptabilité* dont une œuvre source fait preuve, autrement dit sa disponibilité à la réécriture pour l'écran, mais également sa plasticité, qu'illustrent en particulier les différentes versions cinématographiques d'un même texte peuvent s'accumuler. Or, je le disais, les raisons qu'un projet d'adaptation (comme tout projet cinématographique) a de ne pas aboutir sont innombrables et excèdent très largement les enjeux d'ordre politique (en cas de censure) ou esthétique auxquels la critique s'intéresse en priorité du simple fait d'envisager l'adaptation au regard de la bibliographie d'un écrivain ou de la filmographie d'un réalisateur dont les cas d'irréalisation viennent compléter, comme autant de fantômes, la liste des œuvres rêvées. Aussi s'agit-il de resituer les inaboutissements (l'adaptation de Marcel Proust par Visconti ou par Losey) ou les transformations radicales d'un projet initial (l'adaptation de *Dune* débutée par Alejandro Jodorowsky mais réalisée par David Lynch) dans une perspective plus large.

9. Voir Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario : le scénario de film comme texte*, p. 6.

Histoires inadaptées de la littérature

Quel statut accorder aux scénarios d'adaptations abandonnées à un stade ou à un autre de leur écriture, de la production du film ou de sa réalisation même ? L'objet visé est d'une extrême fragilité. Il ne donne pas lieu à un corpus sur lequel nous pourrions aisément faire fond, la grande majorité des textes rédigés étant soit perdus ou détruits, soit escamotés par les auteurs qui n'y voient qu'un échec ou par les producteurs pour lesquels de tels matériaux doivent être protégés en raison de leur potentiel financier (décroissant néanmoins avec le temps). À cette indisponibilité systématiquement organisée qui implique que les scénarios ne soient accessibles qu'à un réseau de lecteurs professionnels directement concernés par le projet ou par sa relance, s'ajoute la singularité opérable de tels documents, qui disposent d'une valeur programmatique bien moindre que celle d'une pièce de théâtre, puisque le scénariste, contrairement au dramaturge, ne rédige pas une œuvre qui pourra ensuite être indéfiniment mise en scène, mais travaille au contraire au service d'un seul metteur en scène (ou en étroite collaboration avec lui) en vue d'une mise en scène unique. Une œuvre cinématographique est copiable à l'infini, mais le scénario qui sert de support à sa matérialisation est non ré-exécutable (il ne sert qu'à un seul tournage) puisque celui-ci est destiné à se résorber dans le flux d'images animées et sonores comme seul *support de consistance* d'une œuvre cinématographique. On peut, de ce fait, parler d'une déficience opérable constitutive du texte scénaristique qui, lorsqu'il est publié — ce qui est, proportionnellement, assez rare —, l'est moins souvent sous sa forme manuscrite originale ou sous celle du scénario de travail du réalisateur que sous forme d'une transcription de l'action et des dialogues du film même.

Reste que la rédaction d'une œuvre littéraire n'implique pas de solution de continuité avec sa publication, alors que la production d'un film suppose que l'on passe d'un médium (écrit) à l'autre (visuel) : aussi la première étape peut-elle être menée jusqu'à son terme du strict point de vue de la cohérence interne du texte scénaristique, sans que

s'ensuive nécessairement la mise en branle de la seconde étape, celle de la réalisation — le plus souvent, c'est sur une version complète du scénario que les producteurs d'un film décident de sa faisabilité. Ce hiatus entre l'écriture d'un film (interruptible en droit et interrompue dans les faits à ce stade pour une grande partie des scénarios rédigés) et sa réalisation (susceptible elle aussi d'être interrompue, mais cette fois pour des raisons conjoncturelles massives en raison des coûts occasionnés) nous contraint à envisager l'« histoire de production¹⁰ » d'un film d'une tout autre manière que celle d'un livre et à admettre qu'abandonné à ce premier stade, un scénario peut jouir d'une forme de complétude en tant que construction dramatique.

Ce point s'avère décisif en ce qui concerne les inadaptations qui, j'y reviens, ne constituent pas des cas isolés mais existent le plus souvent en réseau (même discontinu), non seulement parce que les coups d'essai sont nombreux avant qu'un projet aboutisse concrètement, mais également parce qu'une production interrompue n'implique pas nécessairement l'abandon définitif du scénario, susceptible d'être repris et refondu par une autre équipe. Ce que notre ontologie du cinéma ne prend pas en compte, c'est la dimension proprement *processuelle* de l'adaptation, qu'il s'agit d'envisager bien au-delà du comparatisme étriqué entre une source et ses produits dérivés. Un tel renversement de point de vue a été amorcé par Simone Murray, qui a mis en évidence la circulation très intense des histoires dont « l'industrie de l'adaptation » se nourrit¹¹. Toutefois ce que Murray envisage sur un plan strictement institutionnel, économique et technique doit être également envisagé sur un plan poétique et génétique. L'écriture d'une adaptation y apparaît comme une mise en branle étroitement liée à la publication d'un texte, dont la continuation est sans cesse anticipée par des lecteurs professionnels et qui se déploie ensuite sous forme d'un travail (plus ou moins) collectif de reconfiguration indicatif de son quotient d'adaptabilité,

10. Sur cette notion, voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*.

11. Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*.

avant de subsister enfin, en cas de non-réalisation, sous forme d'un scénario lisible comme *inadaptation*.

Là se mesure plus précisément l'importance de ce que je désigne ici comme « adaptabilité ». L'épreuve qu'implique concrètement le passage d'un médium à l'autre ne convertit pas automatiquement l'abandon d'une production en une sanction quant à l'intérêt ou la valeur d'un projet, ne serait-ce que parce qu'il n'y a jamais arrêt complet : l'échec d'une équipe permet à l'éditeur de vendre à nouveau les droits d'adaptation de l'ouvrage, et cette relance par d'autres intervenants, dans d'autres conditions, avec d'autres sources de financement, aboutit à la constitution de tout ce réseau de textes, où l'inaboutissement de l'un peut servir à inspirer, directement ou par contraste, l'écriture d'un autre.

Le champ des inadaptations constitue ainsi le véritable point de jonction entre la littérature et le cinéma, cet *espace de recouvrement* dont il était initialement question : s'y déploie une production de textes ne relevant ni directement de la littérature (puisque un scénario ne jouit ni de la stabilité opérable, ni de l'identification univoque à un auteur, ni de la consistance exigée d'une « œuvre littéraire ») ni directement du cinéma (puisque un « film sur le papier n'existe pas », ainsi que Claude Gauteur le rappelait, ou n'existe plus précisément « qu'une fois fixé sur la pellicule et projeté sur un écran¹² »). Cet entre-deux où littérature et cinéma se confondent sans s'annexer réciproquement représente un lieu d'une extraordinaire productivité, mais dont l'accessibilité se voit sévèrement limitée pour des raisons institutionnelles, en particulier la négociation des droits d'adaptation. Sur ce point, le préfixe *in* — est ici chargé d'une double signification : la première, privative, vise explicitement l'annulation de projets amorcés ; s'ajoute plus discrètement, mais de manière non moins essentielle, le sens locatif tiré du latin *in* (« dans, parmi, sur... »), qui indique un mouvement dans ou vers, par conséquent une dynamique.

Faute toutefois d'explorer cet espace coextensif à la littérature et au cinéma que nous limitons étroitement aux échecs de réalisateurs

12. Claude Gauteur, « Avant-propos », p. 11.

prestigieux, nous ignorons qu'une histoire partagée s'y déploie, faite de réécritures incessantes dont le développement double la réception des œuvres qui nous importent.

***La condition humaine* : près de quatre-vingt-dix ans d'inadaptations...**

De ce point de vue, *La condition humaine*, qui met en scène l'écrasement des communistes de Shanghai par leurs alliés nationalistes du Kuomintang secrètement unis aux forces réactionnaires au printemps 1927, offre un cas d'inadaptation exceptionnel. Pas uniquement par ce qu'a d'étrange, ainsi qu'il était signalé en introduction, l'absence d'adaptation (par d'autres) de romans dont on a si souvent commenté la facture « cinématographique ». Mais également par le nombre étonnant de tentatives qui se sont succédé, depuis la parution du roman en 1933 jusqu'à aujourd'hui, où le projet se trouve entre les mains du réalisateur chinois Lou Ye, auteur d'*Une jeunesse chinoise* en 2006. En effet, dès le mois d'octobre 1933 (le livre avait paru en avril), la presse annonçait que *La condition humaine* serait portée à l'écran par Joris Ivens et mise en scène par Vsevolod Meyerhold. La collaboration avec le jeune documentariste néerlandais a certainement abouti à la rédaction d'un texte, qui reste néanmoins introuvable, peut-être détruit par Ivens heurté d'avoir été assez rapidement écarté au profit de réalisateurs soviétiques, Alexandre Dovjenko, puis Sergueï Eisenstein. C'est avec le réalisateur du *Cuirassé Potemkine* que Malraux entreprit, à partir de juin 1934, un scénario représentant la première version conservée d'une longue série d'inadaptations, dont l'histoire se trouve retracée dans *Films sans images*¹³.

13. Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images : une histoire des scénarios non réalisés de « La condition humaine »* ; le scénario coécrit par Malraux et Eisenstein se trouve reproduit aux pages 473 à 512.

Car l'abandon, après 1936, du projet porté par le studio Mejrabpomfilm, cela en dépit des gages d'orthodoxie politique que les deux hommes s'étaient efforcés de donner et de la prudente désignation comme réalisateur d'Albert Gendelstein, ancien élève d'Eisenstein (figurant pour sa part comme conseiller technique sur le contrat du 8 août 1934), libéra les droits du prix Goncourt 1933 et suscita toutes sortes de projets dont il ne reste souvent que peu de traces lorsqu'il s'agit de négociations ou de velléités rapidement abandonnées. Bien que n'ayant à l'époque aucune perspective de production, James Agee écrivit juste avant la guerre une magnifique version pour l'écran de la scène du préau où les révolutionnaires attendent d'être jetés dans la chaudière d'une locomotive : ce texte nous est connu parce que Jay Leyda (qui avait été l'un des assistants d'Eisenstein sur le tournage du *Pré de Béjine* et était devenu un ami de Walker Evans) le fit paraître dans le premier numéro de *Films*¹⁴. Mais exception faite d'adaptations radiophonique ou théâtrale¹⁵ ou de négociations menées en France et aux États-Unis (où l'entrée progressive dans la guerre du Vietnam au cours des années 1960 fait craindre aux studios un risque de censure), il faut attendre l'initiative du producteur italien Carlo Ponti, qui obtient une option sur les droits du roman en juin 1966, pour que la MGM approche le réalisateur Fred Zinnemann durant l'été, et que ce dernier se lance dans le projet au mois de novembre.

À la tentative de Fred Zinnemann tient la troisième raison du caractère exceptionnel de cette histoire. Trois scénaristes ont participé au projet : Jean Cau, puis John McGrath, enfin Han Suyin, avec laquelle le réalisateur collabora durant toute l'année 1968 jusqu'à obtenir un premier scénario daté du 8 décembre 1968, retravaillé jusqu'à une version finale le 29 septembre 1969. Le début du tournage fut fixé au 24 novembre 1969, Liv Ullmann choisie pour le rôle de May¹⁶, et Eiji Okada (rendu célèbre dix ans plus tôt dans *Hiroshima, mon amour*

14. James Agee, « *Man's Fate*. A Film Treatment ».

15. Thierry Maulnier mit en scène *La condition humaine* au théâtre Hébertot en décembre 1954.

16. Voir Gerald Asaria, « C'est l'héroïne de *La condition humaine* », p. 93-94.

d'Alain Resnais) pour celui de Kyo. Les répétitions commencèrent dans l'enthousiasme le 10 novembre 1969, mais le 19 novembre, soit cinq jours avant la date fixée pour le début du tournage, le tout nouveau président de la MGM, Jim Aubrey, annonça par télégramme que le film était annulé. S'ensuivit un long procès contre le studio, conduit à Los Angeles en ce qui concerne les différents créateurs (techniciens, couturiers, ouvriers, fournisseurs, etc.) et à Londres pour ce qui est de Zinnemann lui-même et des principaux acteurs, conclu en 1973 pour le premier et l'année suivante pour le second. *Man's Fate* de Han Suyin et Fred Zinnemann était parvenu à un tel point d'aboutissement, et la tenue du procès a suscité un tel flot de documents, de correspondances, de témoignages (conservés pour l'essentiel dans les archives de la Margaret Library et, pour partie, dans les archives du British Film Institute) que nous disposons, pour ce film dont pas un centimètre de pellicule n'a été tourné (mais dont existent néanmoins des images, faites notamment de photos de *casting*, d'images des décors ou de *story-boards*...), de l'un des dossiers génétiques les plus riches.

L'examen attentif des pièces accumulées lors de la phase de développement dès l'été 1966, mais surtout à partir du moment où Han Suyin fut engagée en décembre 1967, puis de la préproduction du film, lancée en juin 1968 par Robert O'Brien (alors président de la MGM), jusqu'à l'amorce de tournage en novembre 1969, permet de reconstituer une *dynamique d'adaptation* qui se déploie sur deux faces, solidaires l'une de l'autre : une face *endogène*, propre au travail d'élaboration progressive, par relectures, suppressions et réécritures minutieuses, du scénario destiné à être tourné, et une face *exogène*, confondue avec la préproduction du film, où entrent en jeu quantité de facteurs institutionnels, économiques et politiques, tout aussi déterminants pour le processus global. En effet, qu'il s'agisse des modifications apportées aux scènes (Zinnemann et Suyin avaient notamment pour préoccupation d'articuler le plus étroitement possible l'intrigue amoureuse à l'action politique), de la recherche de lieux de tournage en extérieur (dans un contexte diplomatique extrêmement tendu en Asie du Sud-Est), ou encore du budget (calqué en partie, comme la publicité ou la sélection des crédits

portés au générique, sur le modèle du *Doctor Zhivago* de David Lean), un même travail d'ajustement s'est poursuivi où, au souci de cohérence interne de l'histoire reconstituée, répondaient des impératifs financiers et idéologiques contribuant de manière décisive à la dynamique engagée. En la matière, aucun facteur ne doit être négligé, puisqu'insister sur l'un plutôt que sur l'autre conduirait à en faire, implicitement, la raison manifeste de l'irréalisation du projet, autrement dit à en faire l'origine d'une certaine fatalité. L'inaboutissement de *Man's Fate* est un fait dont il s'agit de redéployer toutes les données circonstancielles, et non une sanction dont on ne pourrait que déplorer l'implacabilité.

Dans cette perspective, les différents scénarios inadaptés, en particulier les variantes du projet rédigé par Han Suyin, jouissent d'une valeur opérable particulière, certes incomparable avec le film qui aurait pu en résulter, mais que renforce considérablement leur mise en série. Par définition, un scénario n'est jamais stabilisé : même une version dite définitive subira des modifications au moment du tournage (modifications plus ou moins importantes selon les habitudes de travail de l'équipe, en particulier du réalisateur) ainsi qu'au cours du montage. Or cette précarité structurelle, où l'on peut voir un défaut au regard de notre conception du texte littéraire, se renverse, dans le cas des inadaptations, en une extraordinaire *aptitude à engendrer des possibles*. Parce qu'elle stimule, en effet, la production de nouvelles versions, l'absence de réalisation favorise la productivité de l'écriture scénaristique, qui tend spontanément à la multiplication des variantes.

De fait, l'abandon fortement médiatisé de *Man's Fate* a suscité quantité de spéculations et de projets alternatifs, dans lesquels se sont impliqués d'assez nombreux réalisateurs, mais qui n'ont pris la forme de scénarios achevés — du moins pour ceux qui nous sont accessibles... — que dans deux cas précis. En 1979, Lawrence Hauben, alors auréolé du succès de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, fut mis en rapport avec Costa-Gavras : ensemble, les deux hommes révisèrent une première version établie par Hauben en avril et aboutirent fin août à une seconde version. Du fait de la normalisation des relations diplomatiques entre la France et la Chine, le réalisateur franco-grec espérait tourner l'adaptation

sur place et obtint le soutien du gouvernement. Toutefois, les modifications exigées par les autorités chinoises étaient si contraignantes que Costa-Gavras (qui avait entre-temps envisagé une nouvelle version du scénario en collaboration avec Jorge Semprún) préféra renoncer à cette coproduction et refusa de réaliser le film en studio à Hollywood. L'autre projet concerne Michael Cimino, qui obtint les droits d'adaptation du roman en 1985 et, soutenu par le producteur Dino De Laurentiis, tenta longtemps de réunir les financements nécessaires à un tournage de prestige. Malgré l'alternative proposée par la société Media Orient Holdings, dirigée par Jing Jin, Michael Cimino, qui avait le soutien de Florence Malraux, annonça en septembre 2001 le tournage de *Man's Fate* en Chine ; des noms d'acteurs (Johnny Depp, Daniel Day-Lewis, John Malkovich, Alain Delon) circulèrent, mais l'annonce du tournage, bien que réitérée quelques années après, ne suffit pas à régler la question du financement.

Chacun de ces scénarios mentionnés prolonge le travail de création de Malraux en le transposant sous une forme scénaristique qui en double la réception à quelques moments importants du siècle. Tous se situent à une phase particulière de l'histoire du cinéma et à un tournant de l'histoire politique des pays concernés : Eisenstein explore, à l'époque du front commun antifasciste, les ressources du mythe révolutionnaire suscité par Malraux mais échoue à rendre la révolution écrasée de 1927 compatible avec l'idéologie du régime stalinien ; Agee tire du sacrifice final des révolutionnaires chinois une scène d'une puissance visionnaire inégalée, sorte de condensé de la mythologie révolutionnaire ; Suyin et Zinnemann mettent en scène grâce aux moyens de la MGM une fresque épique qui se présente comme contemporaine, mais que l'émergence concomitante du Nouvel Hollywood a déjà rendue anachronique ; Hauben et Costa-Gavras renouvellent la portée politique du roman en situant le massacre de 1927 dans la perspective de la Longue Marche et de la relève par Mao Zedong, mais ne parviennent pas à accorder leur vision de cet épisode historique avec celle des autorités chinoises, en dépit du désir d'ouverture.

*

S'interroger sur les raisons pour lesquelles *La condition humaine* n'a jamais été adaptée est inévitable, mais constitue peut-être une fausse question. Dans *CinémaIraux*, j'empruntais à Eisenstein l'hypothèse selon laquelle les romans excessivement « cinématographiques » (Eisenstein prenait pour exemple les œuvres de John Dos Passos, mais le roman de Malraux convient tout autant) ont précisément pour effet de bloquer le processus d'adaptation : transposer le roman d'un écrivain « ultracinématographique » ne revient-il pas à tenter de « reproduire le mouvement de son propre reflet vu par un miroir¹⁷ » ? Le paradoxe est plaisant, mais n'annule pas l'impression, trompeuse, de nous trouver face à des films maudits, dignes seulement de hanter la filmographie de grands réalisateurs. Il y a là, en réalité, un malentendu. Ce que l'histoire des inadaptations de *La condition humaine* révèle avant tout, c'est l'immense et lancinant désir de transposition suscité par ce roman, à toutes les époques — Lawrence Hauben, à qui l'on proposait les projets les plus rentables, imposa aux producteurs son choix de *La condition humaine* et, le projet une fois abandonné, entreprit en vain un autre scénario tiré de *La voie royale*. Les échecs en la matière importent moins que l'espace de création discontinu suscité par les continuelles réécritures du roman pour l'écran (ou pour d'autres médiums), dont le support textuel nous est le plus souvent inaccessible, mais qui forment une cohérence souterraine de la littérature et du cinéma, d'une extraordinaire productivité, puisque les interruptions ou les abandons y relancent sans cesse la dynamique initiale, tout en augmentant à la fois l'intérêt et le risque pris, par un réalisateur, de se confronter à une œuvre réputée inadaptable. Envers des rapports trop figés par le prisme inévitable de la fidélité auquel la comparaison terme à terme d'un livre et de ses dérivés conduit, ce domaine ouvre à un travail d'*entre-lecture* dont les modalités restent encore à préciser mais qui se révèlent prometteuses.

17. Jean-Louis Jeannelle, *CinémaIraux : essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, p. 31.

Bibliographie

- Agee, James, « *Man's Fate*. A Film Treatment », *Films*, vol. I, n° 1, novembre 1939, p. 513-525.
- Asaria, Gerald, « C'est l'héroïne de *La condition humaine* », *Paris-Match*, n° 1042, 26 avril 1969, p. 93-94.
- Brami, Émile, *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran*, Paris, Écriture, 2020.
- Cerisuelo, Marc, « La philosophie et le cinématographe », dans *Fondus enchaînés : essais de poétique du cinéma*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2012, p. 181-198.
- Clerc, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan (Cinéma), 1993.
- Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Gauteur, Claude, « — Avant-propos » dans Jean Renoir (dir.), *Œuvres de cinéma inédites : synopsis, traitements, continuités dialoguées, découpages*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1981.
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- Jeannelle, Jean-Louis, « L'adaptation documentaire : oxymore théorique ou extension du domaine ? », dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Default, 2017, p. 47-62.
- Jeannelle, Jean-Louis, *Cinéma Malraux : essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015.
- Jeannelle, Jean-Louis, *Films sans images : une histoire des scénarios non réalisés de « La condition humaine »*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2015.
- Magny, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), 1968.
- Murray, Simone, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York, Routledge, 2012.
- Pór, Katalin, *De Budapest à Hollywood : le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Raynauld, Isabelle, *Lire et écrire un scénario : le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, 2012.

indiscipline

Myriam Suchet

Définir l'indiscipline serait une contradiction dans les termes, comme l'injonction du père Ubu à ses soldats : « soyez libres ! ». Alors comment la faire figurer dans ce *Lexique* ? Le mieux serait de rendre perceptible le fait qu'elle ne constitue pas une entité séparée ou discrète : la valeur de l'indiscipline est différente et réside dans l'invitation à ajouter aux autres, puisqu'elle ne constitue pas une entité séparée ou discrète : la valeur de l'indiscipline est différente et réside dans l'invitation à faire un pas de côté à partir de ce qui est là, donné. J'aimerais donc plutôt vous faire une proposition : ouvrez ce livre à n'importe quel page au hasard, et repérez un fragment de fragment qui vous semble plus particulièrement adressé (parce qu'il vous intéresse d'une manière ou d'une autre, évoque un souvenir, soulève une envie, réveille une correspondance, ou pour toute autre raison plus ou moins consciente). Prenez un crayon, et utilisez la marge de la page (ou une feuille de papier si le livre ne vous appartient pas) pour noter ce qui surgit en vous à la lecture. Dans la mesure du possible, essayez de naviguer entre l'abstraction et le concret, passez d'un texte littéraire à une référence théorique puis à une anecdote, changez de registre. Demandez-vous, par exemple, à quelle action peut vous convier tel concept, ou quelle création évoque tel geste. Puis renouvelez l'expérience et indiquez, en marge de la marge, le numéro de la page où vous vous rendez, et ainsi de suite...

quelle est la référence précise de ce texte ?

UNE PROPOSITION

qui m'invite à passer du numérique au graphique de la machine à la main

ici par exemple me vient la référence aux "plans" for the reader, qu'on trouve dans un ouvrage d'ité par p. 195)

La p. 13 pourra, par exemple, être annotée en marge et renvoyer à la p. 56. qui elle-même conduira à la p. 22 puis à la p. 72. Chemin faisant, les annotations augmenteront le volume de rebonds toujours plus rebondissants, l'ouvriront à des perspectives aussi singulières qu'impromptues. Vous pouvez, bien sûr, adapter ou transformer cette proposition à votre guise. Peut-être pratiquerez-vous déjà des formes de lectures disciplinées ? Peut-être n'avez-vous aucune envie de vous livrer à l'expérience... Imposer un protocole, une unique manière de faire, serait tout aussi contradictoire que vouloir définir l'indiscipline !

évidemment
nous avons
procédé au
hasard sans
connaître la
véritable
pagniation
finale...

Voici donc une autre tentative¹. Le texte-montage qui suit n'est pas non plus une définition² : il vise avant tout à mettre en scène la dimension fondamentalement relationnelle³ et embrayée⁴ de l'indiscipline, en faisant des notes de bas de page, des marges, des colonnes et d'autres

-
1. Et je remercie René Audet et Hugues Skene de s'y aventurer, sans quoi elle n'eût pas été possible. Puisqu'ici nous sommes dans un livre, il s'agit d'en activer l'interface de papier comme un espace relationnel. L'espace dévolu aux notes de bas de page peut devenir une espèce de piste de sous-titres qui double le propos principal. D'autres encarts de textes pourront s'ouvrir, peut-être, jusqu'à labyrinther la lecture. Sans compter que la proposition précédente peut très bien se prolonger ici : libre à vous d'intervenir dans les marges et les interlignes, d'ajouter des notes, d'en retrancher ou de compléter celles qui existent ! Le plaisir du jeu est aussi une façon d'arpenter différemment la forme « lexicque », de rapailler théories, expériences, réflexions et pratiques sans quoi les mots flottent et les gestes errent.
 2. Dans un petit livre jaune paru chez Nota bene à Montréal en 2016 et que je mentionne puisqu'il me vaut d'être invitée ici, j'écrivais : « Laissons faire la définition de l'indiscipline, car il ne s'agit pas de la définir. L'INDISCIPLINE M'INTÉRESSE PRÉCISÉMENT EN CE QU'ELLE EST UNE RELATIVEMENT MAUVAISE NOTION THÉORIQUE. SON EFFICACITÉ NE SE MESURE PAS A PRIORI : ELLE S'EXPÉRIMENTE, ELLE S'EXPÉRIENCE, ELLE S'ESSAYE ET C'EST SON IMPACT QUI LA FAIT EXISTER », Myriam Suchet, *Indiscipline ! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens*, Montréal, Nota bene (Indiscipline), 2016, p. 6.
 3. Et en cela, l'indiscipline est apparentée à la Relation telle que la conçoit Édouard Glissant, dans *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 186-188 :

La Relation, nous l'avons souligné, ne joue pas sur des éléments premiers, séparables ou réductibles – auquel cas elle se fût ramenée à une mécanique susceptible d'être démontée ou reproduite. Elle ne se précède pas dans son acte, ne se suppose aucun a priori. Elle est l'effort sans limites du monde : qu'il se réalise en totalité, c'est-à-dire qu'il échappe au repos. On n'entre pas d'abord en Relation, comme on serait entré en religion. On ne la conçoit pas d'abord, comme on a voulu concevoir l'être.

4. En mécanique, le système d'embrayage transmet la force du moteur vers la boîte de vitesses. Il permet le passage des vitesses et l'immobilisation du véhicule sans couper le moteur. En linguistique, on appelle « embrayage » la procédure par laquelle l'énonciateur manifeste sa présence dans l'énoncé et inscrit ce dernier dans une situation contextuelle. Le mot a été proposé par A.J. Greimas à partir du terme « shifter » de Jakobson, traduit par « embrayage » par Nicolas Ruwet dans *Essais de linguistique générale*. Il existe une liste d'embrayeurs répertoriés comme les déictiques, les pronoms de 1^{re} et 2^e personnes « Je », « ici », « maintenant », etc. qui ancrent un énoncé dans des coordonnées spatio-temporelles. Voir Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil (Points Essais), 2009, p. 52-53.

En littéraire, Jean-Michel Adam pose l'équation « TEXTE = Discours – Conditions de production » et souligne lui-même le caractère problématique de l'opération de « soustraction du contexte », cf. Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990, p. 23.

encarts de textes⁵ des occasions de révéler la manière dont elle opère, à savoir : mettre en relation, établir des

-
5. Cet usage polyphonique des notes de bas de page m'est inspiré par Vinciane Despret, qui l'active (très différemment) dans *Au bonheur des morts*, Paris, La Découverte (Les empêcheurs de penser en rond), 2015. Une autre source d'inspiration pour la technique du montage est l'ouvrage d'Imre Tóth, *Palimpseste. Propos avant un triangle*, Paris, Presses universitaires de France (Collège international de philosophie), 2000.

rapports, (re)brancher la réflexion académique avec le monde qui l'entoure – et accueillir les transformations suscitées par ces connexions affectantes.

L'indiscipline relève de la famille des recherche-actions, des recherche-créations⁶, de la pédagogie muséale⁷ et des

-
6. Les enjeux de recherche-création, posés notamment au Québec et en France après les accords de Bologne et la réforme des écoles d'art, peuvent être abordés à partir du numéro 130 de *Culture et Recherche* intitulé *La recherche dans les écoles supérieures d'art*, disponible en ligne. L'indiscipline est d'ailleurs largement théorisée dans le monde de l'art, notamment à partir du livre séminal de W. J. T. Mitchell, *Iconologie – Image, texte, idéologie* [1986], traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 12 : « Je m'intéresse moins à l'interdisciplinarité qu'à des formes d'*indiscipline*, de turbulence ou d'incohérence aux frontières interne et externe des disciplines. Si une discipline est un moyen d'assurer la continuité d'un ensemble de pratiques collectives (techniques, sociales, professionnelles, etc.), l'*indiscipline* est un moment de cassure ou de rupture, lorsque la chaîne est rompue et que la pratique est mise en question ». Voir aussi Guy Sioui Durand, « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité », dans Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline/Creative confusions, Recherches interdisciplinaires en art contemporain. Interdisciplinary practices in contemporary art*, Montréal, Optica, 2001, p. 53-71. Voir aussi le colloque co-organisé par Louise Poissant, Gisèle Trudel, Jean Dubois, Pierre Gosselin et Monique Régimbald-Zeiber en 2014, *La recherche-création, territoire d'innovation méthodologique*, http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/?page_id=957.
7. Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, « Curating Research. Pour une diplomatie entre les savoirs », *L'Art même*, n° 58, 2015, en ligne.

autres démarches d'enquête de plein air et par grand vent⁸ le plus souvent menées par des collectifs composites⁹ de citoyenchercheurs et autres activistes préoccupés par la capitalisation croissante des savoirs¹⁰. Sans forcément adhérer à la rhétorique de la crise¹¹, il s'agit de prendre acte de l'obsolescence

8. Pascal Nicolas-Le Strat, « Une recherche de plein vent ici », 2014, blog des *Fabriques de sociologie*, <https://www.pnls.fabriquesdesociologie.net/une-recherche-de-plein-vent/>

9. Yves Bonny, « Les recherches partenariales participatives : ce que chercher veut dire », *Les Chercheurs ignorants*^(*) (dir.), *Les recherches-actions collaboratives : Une révolution de la connaissance* ?, Rennes, Presses de l'EHESP, 2015, p. 37-38 :

Afin de questionner cette évidence [le référentiel scientifique serait le seul référentiel légitime de ce que l'on appelle une recherche], nous proposons de distinguer les trois expressions suivantes : « être en recherche », « se mettre en recherche » et « faire de la recherche ». [...]

Nous appelons recherche-action coopérative les formes de recherche partenariale participative dans lesquelles l'ensemble des acteurs impliqués sont considérés comme co-chercheurs et co-sujets. Elles visent à constituer un « acteur-chercheur hybride », dépassant les catégories de praticien et de chercheur, sans pour autant confondre les identités, les rôles et les contributions.

(*) Collectif composé à la fois de chercheurs et d'acteurs de terrain : Anne Gillet, Philippe Lyet, Alexandre Moine, Sandrine Petit, Nathalie Ponthier, Pascale Sturla-Border, Diane-Gabrielle Tremblay, Christophe Zander.

Voir aussi Judith A. Ramaley, « Collaboration in an Era of Change: New Forms of Community. Problem-Solving », *Metropolitan Universities*, vol. 27, n° 1, 2013, <https://journals.iupui.edu/index.php/muj/article/view/21114>

10. Parmi de nombreuses références : Maria Hlavajova, Jill Winder et Binna Choi (éd.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht, BAK/Revolver, 2008. Voir aussi Isabelle Stengers, *Une autre science est possible !*, Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 2013.

11. Romuald Bodin et Sophie Orange, *L'Université n'est pas en crise*, Bellecambe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2013.

des
paradigmes
de pensée hérités¹² et de la
mise à mal des institutions
universitaires¹³.

Nouveaux fragments d'un discours théorique

Le plus souvent¹⁴, l'inter- ou la pluri-discipline prolongent les modalités d'existence des disciplines instituées pour les combiner, cherchant à les additionner

-
12. Comme le formule Roberto Esposito : « on a l'impression de continuer à évoluer dans une sémantique qui n'est plus capable de rendre compte des éléments significatifs de la réalité contemporaine, qui reste en tous cas à la surface ou dans les marges d'un mouvement bien plus profond ». Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 151. Voir aussi Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2008, ainsi que Michel Callon, Pierre Lascoumes, Yannick Barthe, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 2001.
13. Parmi les multiples analyses, voir en particulier Bill Readings, *Dans les ruines de l'université*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Montréal, Lux, 2013, et Yves Dupont, *L'Université en miettes – Servitude volontaire, lutte des places et sorcellerie*, Montreuil, L'Échappée (Pour en finir avec), 2014.
14. Du moins dans leurs usages les plus fréquents et institués, voir par exemple ce paragraphe rédigé par le Groupe de travail n°1 (Antoine Petit, Sylvie Retailleau, Cédric Villani) intitulé « Financement de la recherche » dans son rapport préalable à la Loi de programmation pluriannuelle de la recherche, le 23 septembre 2019, https://cache.media.enseignementsup-recherche.gouv.fr/file/loi_programmation_pluriannuelle/45/9/RAPPORT_FINAL_GT1_-_Financement_de_la_recherche_1178459.pdf, p. 56 :

7.2 Les approches scientifiques interdisciplinaires associant les SHS sont indispensables pour aborder les mutations de la société.

Les principaux défis sociétaux nécessitent une collaboration active entre les disciplines, notamment entre sciences humaines et sociales et sciences dites « dures » : intelligence artificielle, développement durable, relations entre homme et machine, éducation, radicalisation...

ou à les remembrer¹⁵ tout en les laissant indemnes¹⁶. Pour sa part, l'indiscipline chamboule chacune des approches de l'intérieur : elle sort la recherche de l'institution universitaire, frotte l'expertise et la pratique, considère la création comme une forme de vie et le quotidien comme un espace d'expérimentations. L'enjeu consiste donc moins à revendiquer la complémentarité d'approches qui restent distinctes qu'à cesser d'opposer le « dur » au « mou », le fondamental, l'expérimental à l'appliqué¹⁷. Il s'agit d'ouvrir la boîte noire de chaque

-
15. Jean-Michel Adam et Ute Heidman situent leur approche dans la continuation du « programme de remembrement des études littéraires » dessiné par Todorov (1978), « Des genres à la génécité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n° 153, mars 2004, p. 62-72.
 16. L'adjectif est emprunté à Louis-Jean Calvet qui explique, dans un autre contexte : « ces *alternances codiques* ou ces *mélanges de langues* ne laissent pas nécessairement les “langues” ou les “codes” indemnes, dans l'état où on les aurait trouvés avant usage ». Louis-Jean Calvet, « Pour une linguistique du désordre et de la diversité », *Carnets de l'Atelier de Sociolinguistique*, n°1, 2007, p. 16.
 17. En cela, elle ressemble à cette « discipline delta » suggérée par Henk Salger dans *The Pleasure of Research*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, p. 76 :

Many artistic research projects seem to thwart the well-defined disciplines. They know the hermeneutic questions of the humanities (the alpha-sciences); they are engaged in empirically scientific methods (the beta-sciences); and they are aware of commitment (the gamma-sciences). Because of the capacity and willingness to continuously engage in novel, unexpected epistemological relations in a methodological process of inter-connectivity, artistic research seems to point to a *delta-research*. A “modus operandi” characterized, on the one hand, by the literalness of the notion of delta, i.e. creating novel, significant connections. Yet, on the other hand, referring to a fourth “discipline” (next to the alpha, beta, and gamma disciplines) by a research method not determined a priori by any established scientific paradigm or model of representation; an undefinable discipline as “nameless science,” directed towards generating flexible constructions, multiplicities, and new reflexive zones.

discipline pour la décloisonner de l'intérieur, révéler les hétérogénéités qui la constituent et empêchent toute prétention à une posture de vérité stable.

Ce travail archéologique¹⁸ donne à l'indiscipline son irréductible dimension politique¹⁹. Parce que la discipline est une violence incorporée, l'indiscipline est nécessairement subversion et transgression, exercice d'un contre-pouvoir. Et parce qu'elle exige d'inventer des

18. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, et Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 [traduction anglaise par Alan Sheridan sous un titre explicitant la part de la discipline : *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Londres, Pantheon Books, 1977].

19. C'est ce qui fait aussi fondamentalement désaccord entre l'approche indiscipline proposée ici et la perspective d'indiscipline pratiquée par Laurent Lory, bien que la définition initiale semble coïncider, cf. Laurent Lory, « Pour l'indiscipline », dans Julia Douthwaite et Mary Vidal (dir.), *The Interdisciplinary Century. Tensions and Convergences in 18th-Century Art, History and Literature*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005, n° 4, Voltaire Foundation, 2005, p. 245 :

Indiscipline : l'invention d'un mot est parfois nécessaire pour lutter contre le poids des idées inscrites en nos mémoires de génération en génération. Si ce mot me paraît utile, c'est qu'il peut aider à rejeter l'apprentissage de la soumission qui va souvent de la pluri-, de l'inter-, ou même de la transdiscipline, au regard de mes aspirations et de ma conception de l'enseignement, de la recherche, et de leurs fonctions dans la société.

modes de subjectivation²⁰, elle partage les efforts des approches soucieuses de se situer en se demandant à la fois ce que l'on cherche, pourquoi ou pour

20. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon (Krisis), 2005, p. 24-35. Ces dernières années se multiplient des individuations interspécifiques, où la frontière entre animaux humains et autres qu'humains s'atténue. Voir par exemple le récit de Nastassja Martin, qui est aussi une forme de recherche d'écriture alternative à l'écriture de recherche : *Croire aux fauves*, Paris, Gallimard, 2019.

quoi, pour qui et de quelle manière, selon quelles procédures, avec quel soin, quels outils²¹. Aucune manière de chercher n'est « neutre »,

21. Pour une synthèse en français, voir le numéro en ligne de la revue *LHT / Fabula* intitulé « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », et en particulier l'introduction corédigée par Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren, Aurore Turbiau et Marie-Jeanne Zenetti.

« objective »²².

22. Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Vivien Garcia, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020, p. 66, citant Marilyn Strathern, *Reproducing the Future*, New York, Routledge, 1992, p. 10 : « Les idées que nous utilisons pour penser d'autres idées comptent » [...] et poursuivant : « Quelles pensées pensent les pensées ? Quelles connaissances connaissent les connaissances ? Quels liens lient les liens ? Quels mondes forment d'autres mondes ? Quelles histoires racontent des histoires ? Tout cela compte ».

L'effacement énonciatif²³

23. La formule est de Robert Vion, « Effacement énonciatif » et stratégies discursives », André Joly et Monique De Mattia (dir), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 18 : l'effacement énonciatif constitue une stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise » son discours en « gommant » non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable.

n'est jamais qu'un style parmi les autres, et c'est rarement le plus éthique²⁴.

24. On retrouve, du coup, l'importance d'exhiber les polyphonies constitutives. Sur cette question, on peut lire Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984.

Dans cette perspective, la littérature s'avère particulièrement précieuse. D'une certaine manière, lire *en littéraire*²⁵ constitue un formidable entraînement à l'indiscipline.

25. Yves Citton a formulé l'importance de ce mode de lecture, qui ne consiste pas seulement à lire de la littérature mais surtout à porter attention au *comment* de l'écriture, voir Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 31 :

la meilleure contribution que les études littéraires peuvent apporter à ces mouvements politiques consiste à *s'engager à fond dans l'interprétation littéraire des textes* (et non à s'emparer superficiellement d'une œuvre pour lui faire répéter des slogans déjà établis). C'est dans la mesure où il participera plus intensément à la forme de causerie très particulière dont vit l'interlocution littéraire – selon les modalités dont ce livre tentera d'esquisser la structure – que le lettreux pourra espérer, en tant que lettreux, apporter une contribution significative à la cause qu'il juge bon de défendre.

& Yves Citton, *L'avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010, p. 88 :

S'entraîner à parler simultanément à deux (ou plusieurs) voix, en s'efforçant de minimiser les contradictions possibles entre elles, comme nous invite à le faire la posture interprétative, cela nous aide à habiter activement les *ambivalences* qui nous traversent, plutôt qu'à les subir comme autant de déchirements. La littérature n'a d'ailleurs sans doute jamais servi à autre chose.

Cette posture²⁶ ne consiste pas seulement à lire de la littérature mais surtout à porter attention au *comment* de l'écriture au lieu de se focaliser sur le *pourquoi* ou le *quoi* du propos, quel que soit le type de texte considéré²⁷. Davantage qu'aucun autre, le texte littéraire s'avère volontiers non isotrope²⁸, agissant comme un

26. En cela, indisciplinisme et lecture littéraire s'apparentent aussi à une pratique physique comme l'aikishintaiso, qui vise un désapprentissage des conditionnements posturaux.

27. On peut aussi lire Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 50-51 :

la littérature n'est pas seulement un discours qui « dit » le style, c'est une pratique (il y en a d'autres) qui a le style en responsabilité. Ce n'est pas qu'une question d'incarnation, de concrétude qui distingue ici la littérature des entreprises théoriques. Non, la littérature est, au regard des sciences humaines et de la philosophie, plus et mieux qu'une réserve d'exemples ; c'est une entrée en lutte contre toutes les façons, y compris savantes, d'être inattentif au « comment ». [...]

C'est donc aussi avec la littérature (et non à son propos) – comprise comme discours infini du « comment », c'est-à-dire lieu d'exploration du fait qu'aucune vie n'est séparable de ses formes, que toute vie se débat dans ses formes – que ce livre avancera. S'il ne devait avoir qu'un seul effet, j'aimerais que ce soit celui-ci : qu'on cesse de s'étonner qu'un (une) littéraire ose une réflexion anthropologique d'ensemble ; qu'on ne lui demande pas seulement ce qu'elle veut dire de la littérature, mais ce qu'elle veut dire avec la littérature [...].

28. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points), 1973, p. 60 et p. 17 :

Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste selon l'endroit où vous l'attaquez : on dit que le bois n'est pas isotrope. Le texte non plus n'est pas isotrope : les bords, la faille, sont imprévisibles. [...] produit en moi le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement : si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose.

Le même Barthes donne de l'« interdisciplinaire » cette définition (dans Roland Barthes, « Jeunes chercheurs », *Communications*, n° 19, 1972, repris dans *Le bruissement de la langue, Écrits critiques IV*, Paris, Seuil (Points Essais), 1984 [1972], p. 106-107) :

L'interdisciplinaire, dont on parle beaucoup, ne consiste pas à confronter des disciplines déjà constituées (dont, en fait, aucune ne consent à s'abandonner). Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un « sujet » (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinarité consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. Le Texte est, je crois, l'un de ces objets.

« trouble-fête²⁹ »
des ordres discursifs. Il s'agit de
prêter une attention particulière à tout ce qui
se hérisse, hirsute, révèle les marges énonciatives,
concerne aussi bien le son que le sens, l'encre que le papier.

Face aux perspectives homogénéisantes, l'indiscipline littéraire
offre le bénéfique vertige d'une anamorphose³⁰. Son défi, c'est de
maintenir l'ouverture, le questionnement, d'interroger les conditions
de possibilité pour favoriser l'indétermination³¹

-
29. Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans *La politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 10-27 :

L'être de la littérature, alors, est dans son travail opéré sur le discours social, et non en ce qu'elle offrirait, en surcroît des journalismes, philosophies, propagandes, doctrines et sciences, des procès-verbaux à sa façon sur le « monde » ou sur l'« âme ». La littérature est à concevoir comme un *supplément* du discours social, son moment est un après-coup, ce qui peut faire d'elle, en effet, une trouble-fête.

30. Anne Tomiche, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », dans Anne Tomiche (dir), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (Cahiers de recherches du CRLMC), 2001, p. 14.
31. En cela, l'indiscipline résiste à la gouvernementalité algorithmique telle que la diagnostiquent Antoinette Rouvroy et Thomas Berns, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, vol. 177, n° 1, 2013, p. 196 :

Le champ d'action de ce « pouvoir [algorithmique] » n'est pas situé dans le présent, mais dans l'avenir. Cette forme de gouvernement porte essentiellement sur ce qui pourrait advenir, sur les propensions plutôt que sur les actions commises, à la différence de la répression pénale ou des règles de la responsabilité civile, par exemple, qui ne se trouvent concernées que par des infractions qui auraient été commises ou qui seraient en train d'être commises (en cas de flagrant délit), ou des dommages qui auraient été causés. Plus activement, le gouvernement algorithmique non seulement perçoit le possible dans l'actuel, produisant une « réalité augmentée », une actualité dotée d'une « mémoire du futur », mais donne aussi consistance au rêve d'une sérendipité systématisée : notre réel serait devenu le possible, nos normes veulent anticiper correctement et de manière immanente le possible, le meilleur moyen étant bien sûr de nous présenter un possible qui nous corresponde et dans lequel les sujets n'auraient plus qu'à se glisser.

y compris là où les protocoles scientifiques tendent à la réguler, sinon à la réduire³². Elle s'attache à faire importer et donc à re-susciter³³ de l'attention précisément aux endroits qui échappent à la surveillance habituelle. C'est à force de chahuter n'importe quelle entité (texte, langue, pratique, identité, etc.) jusqu'à y restaurer des marges de jeu que l'approche indisciplinée permet de restituer à la recherche ses potentialités d'action et de création intrinsèques, qui sortent du référentiel (ou du paradigme) établi. Un peu

32. Thomas Samuel Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, traduit de l'anglais (américain) par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1982 [trad. de la deuxième édition de 1970; 1^{re} éd.: 1962].

33. Vinciane Despret et Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte (Les Empêcheurs de penser en rond), 2011, p. 60 :

Re-connaître, c'est alors re-susciter*, c'est-à-dire reprendre une histoire, la nôtre, sur un mode différent, comme si elle donnait des éléments chaque fois particuliers, et donc partageables, à une question que nous n'avions pas posée jusque-là, ou alors autrement.

— — — — —
 *C'est encore à Maria Puig que nous devons d'avoir appris le contraste entre ressusciter (de résurrection) et re-susciter, contraste qui insiste d'une part sur la dimension créatrice de la reprise d'un problème, dimension créatrice qui le modifie dans les gestes mêmes qui en assurent le relais, et d'autre part sur le fait que cette création n'est pas dissociable de la question que pose sa reprise.

comme ça³⁴.

34. La mise en page de ce texte avait pour but de déconstruire et de jouer avec la grille dite conventionnelle pour un texte, en prenant les éléments habituels (titres, texte courant, notes, pagination) et en s'amusant avec ceux-ci dans le but de créer quelque chose qui brise le montage attendu. La seule contrainte de l'exercice était de conserver l'ordre de lecture. Chaque page devient alors un canevas où la grille peut être créée à nouveau pour revoir la relation entre les éléments et notre façon de les interpréter.

- Hugues Skene

intersectionnalité

Yolaine Parisot

Un écrivain qui s'estime incompris, mal lu, humilié, commenté par un prisme autre que littéraire, réduit à une peau, une origine, une religion, une identité, et qui se met à tuer les mauvais critiques de son livre par vengeance : c'est une pure comédie¹.

Mohamed MBOUGAR SARR

«Intersectionnalité et postcolonialisme», cela ne fait pas un sujet de thèse, n'en déplaît à l'étudiant en histoire contemporaine de *Milwaukee Blues*², et ce, ironise encore l'auteur, Louis-Philippe Dalembert, même lorsqu'on a rencontré son amoureuse haïtiano-américaine à la bibliothèque Golda-Meir et qu'on s'enthousiasme pour *I Am Not Your*

1. Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, p. 307.

2. Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*.

Negro, le film que Raoul Peck a tiré de *La prochaine fois, le feu*³. Cela semble surtout une entrée bien dérisoire pour organiser une marche en l'honneur d'un dénommé Emmett (comme Emmett Till⁴) qui, après d'autres victimes des violences raciales, n'a plus pu respirer. Plutôt que de tomber sous le coup de la double peine conceptuelle, rappelant le fonctionnement cumulatif que l'on a pu reprocher au modèle pensé par Kimberlé Crenshaw⁵, il appartiendrait sans doute à la théorie de trouver la sortie de ce labyrinthe aux multiples intersections. Sans cela, la fiction pourrait bien en rester prisonnière, dès lors que, non contente de céder à une « soif du réel⁶ » toujours déjà littérisée, elle prétend

-
3. Jean-Paul Rocchi rappelle que l'œuvre de James Baldwin est représentative d'une « intersectionnalité d'avant le concept », partageant avec ce dernier le « postulat que l'expérience vécue a force de *raison* », tout en démontrant que « tout discours, celui de l'intersectionnalité compris, est un en-deçà absolu de la vérité du sujet ». Jean-Paul Rocchi, « L'intersectionnalité ou la conception de la chose vécue », p. 35-62. Le film de Raoul Peck et la bibliographie du roman de Louis-Philippe Dalembert, où l'essai de Baldwin figure aux côtés d'autres œuvres littéraires, de documents, de références musicales et cinématographiques, participent, à l'instar de la préface de *Harlem Quartet* par Alain Mabankou, d'un ensemble de réactualisations transatlantiques, francophones et transmédiatiques, que l'on peut lire comme « autant de moyens de reconfigurer les récits nationaux américains et français en y intégrant, de manière souvent rétroactive et militante, la présence ou plus précisément la contribution noire à l'histoire et à la vie culturelle occidentale » (Anthony Mangeon et Claudine Raynaud, « Introduction », p. 11).
 4. Outre son retentissement sur le mouvement des droits civiques, « l'affaire Emmett Till » de 1955 a inspiré un large corpus littéraire : du poème qu'Aimé Césaire lui consacre dans *Ferments* au contrepoint que la photographie de l'adolescent lynché oppose, dans le roman de Richard Powers *The Time of Our Singing* (2003), à l'image matricielle de Marian Anderson chantant devant le Lincoln Memorial, ou encore aux investigations de John Edgar Wideman sur le père d'Emmett Till, dans *Writing to Save a Life. The Louis Till File* (2016). Louis-Philippe Dalembert cite, quant à lui, l'élégie de Nicolás Guillén. Notons, du côté de la théorie, que l'article séminal de Kimberlé Crenshaw sur la notion d'intersectionnalité comprend une longue note de bas de page sur les interprétations féministes qui ont restreint l'affaire au prisme du sexisme : Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex... ».
 5. Voir Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, p. 81-85.
 6. Selon la traduction que l'on peut proposer du manifeste de David Shields, *Reality Hunger*. Voir, à ce propos, Alison James et Christopher Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, et Alison James, « La force des faits dans l'écriture du présent ».

justement, dans ses avatars aussi réflexifs qu’ultracontemporains, se soucier de « savoirs situés⁷ » et de décentrement épistémique.

Ainsi s’agirait-il de résoudre l’équation : « *Amitié-amour* $\times \frac{\text{littérature}}{\text{politique}} = ?$ ⁸ » ou, pour le dire autrement et avec Lyonel Trouillot, de faire le choix de l’écrivain comme de la fiction « tout court », mais en connaissance de la critique et de la théorie, ce qui reviendrait à accepter de se « tromp[er] toujours sur le réel » pour que « les pauvres [ne] se trompent [plus] d’histoire d’amour⁹ ».

Ironie du discours littéraire situé

Sous la forme d’ultimes résurgences des récits de quêtes et d’autres aventures ambiguës, la fiction pensante ultra-contemporaine restitue, répare, rejuge l’hypotexte des *alter*-présences au sein du récit national – *Las criadas de La Habana* (2003) de Pedro Perez Sarduy, *Home* (2012) de Toni Morrison ou *Frère d’âme* (2018) de David Diop ; *On Beauty* (2005) de Zadie Smith, *Aux États-Unis d’Afrique* (2006) d’Abdourahman Waberi ou *La sonate à Bridgetower* (2017) d’Emmanuel Dongala – et les dossiers génétiques de faux plagiaires coloniaux – par exemple, dans un roman goncourable précédemment cité où Yambo Ouologuem, l’auteur sous pseudonyme allemand des *Mille et une bibles du sexe* (1969), dialogue avec Roberto Bolaño. Elle tisse et retrace les mythologies d’un

7. Au sujet des relations entre la théorie littéraire et cette notion empruntée à Donna Haraway (« Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective »), lire la très belle mise au point du dossier « Situer la théorie: pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) ».

Le présent article s’inscrit par ailleurs dans le cadre du programme scientifique développé au sein de l’EUR FRAPP (ANR-18-EURE-0015 FRAPP) et de ses séminaires « Imaginaires et enjeux biopolitiques – intersectionnalité: circulations transnationales et disciplinaires » et « Communautés imaginées et politique des langues: enjeux épistémocritiques ».

8. Cette équation sert de titre à la première partie du troisième livre de Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*.

9. Lyonel Trouillot, *Parabole du failli*, p. 118 et p. 91.

cosmopolitisme sulfureux parce que féminin et noir, se réclamant de *Zami: A New Spelling of My Name* (1983) et des autres écrits d'Audre Lorde, dont la Guadeloupéenne Gerty Dambury a récemment traduit *The Black Unicorn*. Des afropolitanisme et afropéanisme de Taiye Selasi et Léonora Miano, qui renvoient dos à dos la racialisation des migrations et le prisme culturaliste du féminisme occidental, aux « écrits-vies » d'Yvonne Vera et de l'Afro-Brésilienne Conceição Evaristo, les circulations transnationales de cette fiction invitent enfin la critique à repenser l'histoire littéraire grâce à « l'universalisme de la traduction¹⁰ », sans l'obliger à renoncer au besoin de croire, en définitive, que la littérature peut offrir une voie de « résistance infrapolitique¹¹ » aux violences historiques, raciales, sexistes ou de classe.

Fiction « tout court », disais-je, ou dernière spirale en date de la fiction moderne déportée vers « ces bords où la fiction se trouve confrontée à sa possible annulation ou rapportée à telle ou telle figure d'altérité¹² » ? Chez Héliodore, déjà, le mariage de Chariclée avec Théagène, s'il instaure un nouvel ordre politique sans sacrifice, n'en met pas moins fin à un récit qui commence par l'abandon de sa fille blanche par une mère noire, dont on ne sait si elle s'est rendue coupable d'avoir conçu un enfant en regardant le corps nu d'Andromède ou si elle craint d'être soupçonnée d'adultère, le père étant noir lui aussi. Mais si, comme l'écrit Guiomar Hautcoeur, « la première *anagnorisis* du répertoire romanesque, celle des *Éthiopiennes*, fonctionne à la fois comme reconnaissance et comme vision déconfortante¹³ », comment le plaisir de l'immersion fictionnelle s'accommode-t-il des révélations et métalepses qui, dans les fictions modernes, s'affrontent aux constructions

10. Souleymane Bachir Diagne reprend ainsi à Immanuel Wallerstein l'idée d'un « universel de décentrement » qu'il propose de mettre en œuvre en « pens[ant] depuis d'autres langues ». Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle, *En quête d'Afrique(s)*.

11. James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*.

12. Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, p. 17.

13. Guiomar Hautcoeur, « Puissance immersive de la fiction et puissance défamiliarisante du style : irréductibilité ou convergence ? », p. 113.

historiques, sociales et culturelles des catégories de genre, de race et de classe ?

Qu'advient-il lorsqu'à la force agissante, l'*energeia*, du fascinant portrait d'Andromède se substitue la traversée de la fenêtre mettant opportunément fin au récit de *passing*¹⁴ ? Le « clair-obscur¹⁵ » dont Rebecca Hall fait un parti-pris esthétique, dans sa récente adaptation du roman de Nella Larsen, entretient fort justement le mystère de la défenestration de Clare, la métisse « passée ». Plus qu'elle ne concédait au *topos* de la *tragic mulatta* suicidaire, l'autrice sardonique¹⁶ de la Harlem Renaissance refusait ainsi d'offrir au lecteur un meurtre digne des films noirs à portrait, fût-il commis par le mari raciste soudainement dessillé ou par l'amie, l'autre qui n'est pas « passée » et céderait à la *queerisation* de la ligne de couleur¹⁷. Cette autre restauration de l'ordre, qui fait sortir du champ la semeuse de troubles, consacre l'irréversibilité du *passing*, en même temps qu'elle « performe », comme l'écrit Judith Butler, « un lieu où se développe de la théorie », « une théorisation du désir, du déplacement et de la fureur de la jalousie¹⁸ ». Elle mime le

14. Il s'agit de la scène finale du roman de Nella Larsen, *Passing*. Inauguré, en 1912, par *The Autobiography of an Ex-Colored Man* de James Weldon Johnson, le genre littéraire du *passing novel* se distingue en ce qu'il constitue un répertoire de métafictions de l'intersectionnalité littéraire. Dans le contexte sociopolitique de la ségrégation raciale étatsunienne, il renvoyait en effet à cette pratique avérée par laquelle des métis à la peau claire se faisaient passer pour blancs. La thématization littéraire de la « ligne de couleur », pour reprendre l'expression de W. E. B. Du Bois, et de sa transgression n'était pas une invention de ce genre largement héritier du récit mettant en scène les personnages du *tragic mulatto* et de la *tragic mulatta*, dont la nouvelle « The Quadroons » (1842) de l'abolitionniste Lydia Maria Child et le roman *Clotel; or the President's Daughter* (1853) de William Wells Brown restent des exemples topiques.

15. Titre français du film de Rebecca Hall, *Passing*, distribué par Netflix.

16. Voir l'analyse proposée par Dorothy Stringer de l'usage propre que fait Nella Larsen du terme « sardony ». Dorothy Stringer, « *Not Even Past* », p. 103.

17. Judith Butler, « « *Passing* », « *Queering* » : le défi psychanalytique de Nella Larsen », p. 187.

18. Judith Butler, « « *Passing* », « *Queering* » : le défi psychanalytique de Nella Larsen », p. 186.

passage de l'intersectionnalité structurelle à l'intersectionnalité politique et littéraire¹⁹.

L'intersection a donc partie liée avec la ou les frontières qui séparent la communauté du sujet, tel un exil érigé en *ethos* qui n'en résonnerait pas moins des bruissements du monde, en écho à la « double vision du migrant²⁰ » par laquelle Homi Bhabha désigne l'interstice produit par le déplacement, par le transfert, par la métaphore : « Le “passage du milieu” de la culture contemporaine est, comme l'esclavage lui-même, un processus de déplacement et de disjonction qui ne totalise pas l'expérience²¹. » Au-delà de l'analogie entre les déportations historiques, les migrations actuelles et la littérature en mode transnational, la « double vision » du migrant est moins celle de l'entre-deux culturel, linguistique et géographique que celle du miroir passant du reflet au régime de spécularité. Elle est celle de la littérature qui ancre dans le récit de la migration et des frontières celui de ses propres transferts.

Mais parce qu'elle se situe dans l'œil du cyclone, le paradoxe, et la complexité, de l'intersectionnalité littéraire, dont la fiction de *passing* est à la fois le récit et le trope, est encore de désigner l'impossible

19. Fondé sur l'observation de l'expérience concrète des « femmes de couleur » victimes de violences conjugales, ce qu'elle nomme l'« intersectionnalité structurelle », le propos de Kimberlé Crenshaw consiste précisément à battre en brèche la représentation traditionnelle de l'aliénation ou de la subordination des femmes violentées comme effet psychologique de la domination masculine, et attire l'attention sur l'importance d'autres facteurs tels les facteurs socio-économiques. L'« intersectionnalité politique », « qui oblige l'individu à cliver son énergie politique entre deux projets parfois antagonistes », mettrait en question les politiques de l'identité qui, non contentes d'exclure en fonctionnant sur le mode de l'exclusive, sont prises en défaut justement comme politiques de l'identité : penser ou bien l'identité féminine ou bien l'identité noire, c'est repousser dans l'implicite l'impossibilité de se situer entre une identité définie exclusivement par l'expérience de la femme blanche et une identité définie exclusivement par l'expérience de l'homme noir, mais c'est surtout pécher par malhonnêteté intellectuelle, en prétendant parler au nom de celles qu'on ne représente pas (les femmes noires), et manquer ainsi aux exigences éthiques du projet initial, qu'il soit militant ou scientifique. Kimberlé Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », p. 61.

20. Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, p. 36.

21. Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, p. 36.

« retraduction²² » qui seule inverserait le cours vectorisé de l'histoire, en l'occurrence transatlantique. Elle se noue autour de l'intraduisible, où l'on verra moins un obstacle qu'une justification de « l'universalisme de la traduction » évoqué plus haut : c'est la caractéristique même du mot « *passing*²³ ». De fait, le mot souligne aussi la non-coïncidence entre les vocables français et anglais de « métisse » et de « *mixed-race* » et sa difficile réappropriation par les autres littératures issues de la culture de la Plantation. Dans la généalogie francophone, il n'est pas d'exact équivalent au genre du *passing novel*, ni *Ourika* (1823) de Claire de Duras, ni, un siècle plus tard, dans toute la filiation de *Claire-Solange, âme africaine* (1924) de Suzanne Lacascade à *Nini mulâtresse du Sénégal* (1947) d'Abdoulaye Sadjì. Si les recensements démographiques aux États-Unis reposent sur la distinction de diverses « races », semblable usage lexical relève, en France, d'un véritable tabou ou s'accommode mal de la complexité des constructions ethnoculturelles, qui caractérise par exemple les îles de l'océan Indien, si proches de l'Inde et de l'Asie. La difficulté n'est pas si éloignée du flou conceptuel que met en évidence l'exemple de la catégorie « métis » dans l'Afrique du Sud de l'apartheid et dont Immanuel Wallerstein souligne qu'on ne sait si elle constitue un « peuple », une « minorité nationale » ou un « groupe ethnique²⁴ ». En s'autorisant de l'héritage du laissez-passer que l'on donnait à l'esclavagisé pour qu'il voyageât sans être considéré comme un fugitif²⁵, il est certes possible de considérer la fiction de *passing* comme propre à interroger la vocation des mots de passe à préserver l'intégrité de la communauté. Si la pratique du *passing* renvoie historiquement au contexte très précis de la ségrégation aux États-Unis, elle est, d'un point de vue ontologique, l'expression d'un écart, que l'on peut mettre en relation avec l'importance des voyages et du cosmopolitisme que

22. Christopher Miller, *Le triangle atlantique français*, p. 134.

23. À un an d'intervalle ont été publiées deux traductions françaises du roman de Nella Larsen, dont aucune ne reprend le titre original : *Passer la ligne* (en 2009) et *Clair-obscur* (en 2010).

24. Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe*, p. 103.

25. Voir Sinéad Moynihan, *Passing Into the Present: Contemporary American Fiction of Racial and Gender Passing*, p. 5.

Paul Gilroy souligne dans son inventaire du rôle de la catégorie de la race dans l'émergence d'une contre-culture de la modernité²⁶. Nouvel écueil : les réactualisations du cosmopolitisme en afropolitanisme et autres, et la réflexivité des fictions de *passing* tendraient à restreindre l'intersectionnalité littéraire au seul croisement des fictions de la race²⁷ et de l'écriture du corps échappant aux normes : soit à une version mondaine et transnationale qui conduirait à considérer la catégorie de la classe comme implicitement et genrée et racialisée. Des romans comme *Beyond the Dreamers* (2016) d'Imbolo Mbue, un récit de réparation sur fond de crise des *subprimes*, ou *Mur Méditerranée* (2019) de Louis-Philippe Dalembert en prennent acte, avec plus ou moins d'ironie, en confrontant le savoir de la littérature mineure, qui revendique la marge et le nomadisme, à la réalité des trajectoires migratoires et des crises de la démocratie. Ce retour à la transitivité de la littérature pourrait prendre le nom de l'« enracinerrance », selon le mot de Jean-Claude Charles qui définissait ainsi une éthique translationnelle de l'écriture mais aussi une conduite de vie, un « amour fou ». Une telle intersectionnalité, par son refus de discriminer entre race, genre et classe, engagerait la fiction littéraire à ne pas faire écran, à ne pas dissoudre l'impossible retraduction dans la métaphore, et satisferait aux principes propres,

26. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*.

27. Magali Bessone et Daniel Sabbagh rappellent que, dans le champ des sciences sociales, la position selon laquelle la « race » est une « fiction collective » est largement dominante : « Dans cette perspective, le terme ne désignerait que le fondement substantialisé et la matrice de légitimation d'une relation de domination dissimulée ou justifiée par les traits intrinsèques ainsi attribués aux individus assujettis. La position ici évoquée s'accompagne parfois d'une dénonciation de l'hégémonie américaine que la diffusion transnationale de cette catégorie et sa transfiguration en concept d'application universelle viendraient attester » (Magali Bessone et Daniel Sabbagh, éd., *Race, racisme, discriminations. Anthologie de textes fondamentaux*, p. 7).

selon J.-F. Bouthors et J.-L. Nancy, à faire surgir la démocratie de l'effondrement : « autotranscendance, fiction partagée, fiduciaire²⁸ ».

Réparer l'universel ?

En 1978, la Déclaration du Combahee River Collective problématisait les rapports de domination liés aux catégories du genre, de la race, de la classe ou à l'orientation sexuelle en termes d'accès à la parole. La même année, Edward Said fondait le principe du *writing back* postcolonial dans *Orientalism*. Contre l'idée que la thématization des rapports de domination dans la fiction nourrirait une exclusive discriminante de certaines littératures transfuges et seules concernées, il est intéressant de remarquer que les déboires postcoloniaux de *Heart of Darkness*, un texte qui « date l'impérialisme²⁹ », s'inscrivent précisément dans ce contexte³⁰. Il faudrait alors relire la réponse de Wilson Harris à Chinua Achebe : « The Frontier on Which *Heart of Darkness* Stands » (1981). L'écrivain guyanien propose en effet de considérer *Heart of Darkness* comme « *a frontier novel* », la frontière désignant « *a threshold of capacity*³¹ » où se tiendrait l'écriture sans que l'auteur parvienne à traverser cette frontière et n'atteigne jamais cette capacité d'imaginer, de « rêver au-delà [des]

28. Jean-François Bouthors et Jean-Luc Nancy, *Démocratie ! Hic et nunc*, p. 39. Procédant d'une géopolitique de la traduction, la translittération des témoignages de *boat people* collectés dans le camp de Krome, en Floride, dont Jean-Claude Charles rend compte dans le « récit-reportage » *De si jolies petites plages* (1982), donne lieu à un partage démocratique de l'autorité sur un récit de vie collectif. Dans la fiction d'auteur *Bamboola Bamboche* (1984), l'enracinement apparaît comme une conduite de vie, un mouvement vers l'autre et le dehors de la littérature, dont « l'amour presque fou » pour une révolutionnaire colombienne devient l'expression (J.-C. Charles, *Bamboola Bamboche*, p. 36). Voir Yolaine Parisot, « La fiction du premier sourire assassin » ou l'actualité de l'enracinement comme politique de la littérature ».

29. Edward Said, *Culture et impérialisme*, p. 65.

30. En 1974, V. S. Naipaul publie d'abord « Conrad's Darkness » dans *The New York Review of Books*. En 1977, c'est au tour de Chinua Achebe de donner sa version avec « An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness" », dans *Massachusetts Review*.

31. Wilson Harris, « The Frontier on Which *Heart of Darkness* Stands », p. 87.

limites [des mondes constitués]³² », au-delà de la « parodie » (« *the flag of the death of god, the death of faith*³³ »). L'homophonie avec le mythe américain de la « frontière » ne serait alors pas fortuite, il est bien question du même combat contre ses propres ténèbres et du besoin de la différence pour mesurer l'écart avec la liberté³⁴. À l'instar des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et de *Huckleberry Finn* dont Toni Morrison fait remarquer qu'il ne peut qu'exclure l'affranchissement de Jim comme possibilité, mais aussi du « Benito Cereno » de Herman Melville, *Heart of Darkness* borderait par la frontière le trouble ainsi jeté dans l'imaginaire de la culture monolithique.

Ce que Wilson Harris écrit, en 1981, de la fiction et de formes esthétiques dépassant le moi historique³⁵ n'interdit cependant pas de prêter attention à une parenthèse qui situe incidemment cet article critique, en renvoyant à l'actualité de l'invasion de l'Afghanistan par l'URSS, dans laquelle l'auteur voit la manifestation paternaliste de cette même conception monolithique et homogène des cultures. Cette fenêtre que le discours critique ouvre sur la contemporanéité du monde n'est pas sans faire écho au fonctionnement du réquisitoire d'Achebe. De fait, dans la conférence de 1975, le *storyteller* nigérian racontait, en guise de prélude, un épisode de sa vie académique où il était question du bref échange qu'il avait eu avec un homme âgé, un soir de l'automne 1974, en sortant du Département d'anglais de l'Université du Massachusetts : allant de surprise en surprise, son interlocuteur avait été étonné d'apprendre qu'il était enseignant, qu'il professait la littérature africaine et qu'il existait « ce genre de choses en Afrique » (« *he never had thought of Africa as having that kind of stuff*³⁶ »).

32. Wilson Harris, « The Frontier on Which Heart of Darkness Stands », p. 88 : « *a capacity to dream beyond those limits, a capacity for infinite conception of life and of humility, a capacity for complex risk, creativity, and dialogue with others* ».

33. Wilson Harris, « The Frontier on Which Heart of Darkness Stands », p. 90.

34. Voir Toni Morrison, *The Source of Self-Regard. Selected Essays, Speeches, and Meditations*.

35. Wilson Harris, « The Frontier on Which Heart of Darkness Stands », p. 86.

36. Chinua Achebe, « An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness" », p. 14. (version amendée de la conférence de 1975 publiée dans *Massachusetts Review*, n° 18, 1977).

D'un point de vue épistémocritique, l'intersectionnalité, comme tout savoir situé et comme tout discours sur le pouvoir, l'*empowerment* ou l'*agency*, la politique de la littérature, sonde les frontières du littéraire, projette le corps de la littérature vers son dehors et le corps biopolitique dans la théorie, via la littérature³⁷. Surgit immédiatement la crainte de la dénaturation et de l'instrumentalisation. Qu'est-ce que la littérature aurait à faire du genre ou de la race ? Qu'elle soit concernée par les réalités sociopolitiques d'importance majeure que sont la stigmatisation, les discriminations et les inégalités, et qu'elle confronte les discours portant sur ces réalités, voire qu'elle en produise un à son tour, cela ne fait aucun doute. La fonction patrimoniale du discours littéraire peut être mesurée à l'aune des rôles respectifs que joueraient, selon Elsa Dorlin, les corps féminins blancs et noirs dans la construction de l'imaginaire national français³⁸. Dans la préface à *Playing in the Dark* (1992) et dans *The Source of Self-Regard* (2019), Toni Morrison doute, quant à elle, de la possibilité de sortir purement et simplement d'une scénographie « africaine-américaine ». Elle en veut pour preuve la présence « comptable » de la « matière noire³⁹ » dans la littérature américaine que la critique a précisément construite comme relevant de l'universel – celui de la littérature dépolitisée –, du neutre – soit du blanc, excluant donc implicitement la « littérature africaine-américaine » et manquant donc par là même l'universel... Parmi les derniers romans de Toni Morrison, *A Mercy* (2008) et *Home* s'affrontent tout particulièrement à ce qu'elle nomme « l'africanisme américain » (« *American Africanism* »), à savoir la fabrication d'une

37. Lire la thèse de Flavia Bujor, *Une poétique de l'étrangeté: plasticité des corps et matérialité du pouvoir* (Suzette Mayr, Marie NDiaye, Yoko Tawada). Le corpus retenu est donné comme représentatif d'« une possible rupture épistémique en train d'avoir lieu dans la pensée du corps » (p. 17) et, en arguant du « tournant matérialiste *queer* », il s'agit d'observer par quels procédés et stratégies narratives le corpus d'étude s'attache à « dénaturer » les catégories de la race et du genre construites historiquement, culturellement et socialement, tout en exhibant les effets de la matérialité du pouvoir.

38. Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*.

39. Selon la traduction proposée par Pierre Alien du chapitre intitulé « Black Matters » par « matières noires ». Toni Morrison, *Playing in the Dark. Blancher et imagination littéraire*.

littérature *affranchie* de l'Europe et esthétiquement *libre* à partir de la « *blank darkness* » qu'offraient et l'expérience de l'esclavage et le corps du Noir, « *the projection of the not-me*⁴⁰ ». Plus encore, la « présence africaniste » serait nécessaire à toute réflexion portant sur la politique de la littérature (éthique, responsabilité, engagement) ou sur les questions d'historicité... et d'universel.

Mais il faut y revenir : comment l'analyse littéraire peut-elle intégrer un concept dont le champ de pertinence est celui des sciences sociales ? Elle le peut précisément, me semble-t-il, parce que ce savoir situé, réduction phénoménologique de la « chair de l'Empire⁴¹ », implique le recours, non au « *standpoint*⁴² » de la critique, mais au récit de soi comme à une contre-fiction politique, ce dont témoignent les exemples de Chinua Achebe et de Toni Morrison précédemment cités et, sans doute plus encore, la composition de *Sister Outsider* (1984) : les essais épistémocritiques, tel le fameux « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », y côtoient en effet les pièces autobiographiques d'Audre Lorde. A contrario, comme pour l'éthique du *care*, la littérature fait-elle courir à l'intersectionnalité le risque d'une dépolitisation, qui redoublerait le passage du militantisme à la recherche scientifique⁴³, ou bien est-elle, au contraire, la parade à toute pétrification académique ? C'est donc là encore de la transitivité de la littérature qu'il est question, de sa défenestration.

40. Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, p. 38.

41. Pour reprendre le titre de la traduction française (2013) du livre d'Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*.

42. Lire notamment Sandra Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*.

43. Voir la lecture que fait Jean-Paul Rocchi, « L'intersectionnalité ou la conception de la chose vécue », des positions de Patricia Hill Collins dans « Piecing Together a Genealogical Puzzle: Intersectionality and American Pragmatism ».

Parallèlement aux travaux qui réinscrivent telle ou telle figure intersectionnelle dans l'histoire des idées (le *Ne suis-je pas une femme*?⁴⁴ de Sojourner Truth, repris par bell hooks en 1981 ; les sœurs Nardal, etc.), je souhaiterais donc m'attacher à ces fictions réflexives qui s'affrontent aux réifications essentialistes des discours de la race, du genre et de la classe. C'est le cas du roman de Maryse Condé, *Les derniers rois mages* (1992), où endosser l'identité d'activiste africaine-américaine implique une métamorphose physique dont la théâtralité, la « performance », rencontre la réduction de la culture et de la littérature à l'exhibition muséographique, tandis que la folie d'une ancienne gloire de la Renaissance de Harlem procède manifestement d'un secret de famille : une tache⁴⁵, une éphémère « incursion dans le monde interdit de la blancheur », à l'occasion d'une quelconque jurisprudence de *common law*, remontant au début du XIX^e siècle et dont personne ne se remit jamais. Le lien entre judiciarisation et fabrication de l'identité, entre performativité et performance, touche directement à la question de l'universel, comme le soulignait déjà, en 1957, la fiction de *passing* artistique imaginée par Marie Vieux-Chauvet, *La danse sur le volcan*, reconstitution de la vie artistique et culturelle de Saint-Domingue. Le roman retrace la destinée d'une chanteuse lyrique « sang-mêlé », « le type parfait de la mestive⁴⁶ », qu'un directeur de théâtre fait monter sur scène, malgré la loi, avec l'idée, non de la faire passer pour blanche, mais de tirer profit de la transgression que ne manquera pas de signaler

44. L'occultation du féminisme né du mouvement antiesclavagiste, qu'incarne Sojourner Truth, relève de ces silences de l'histoire qui frappent tout particulièrement les femmes. Celles-ci constituèrent pourtant un tiers des Africains déportés, menèrent des combats juridiques, comme Elizabeth Freeman, en 1781, devant la cour du Massachusetts, ou prirent les armes telles Sanite Bélair, Défilée et Claire Heureuse, à Saint-Domingue, les marronnes Héva, Samangavole et Marianne, à l'île Bourbon, ou Nanny, en Jamaïque, sans oublier la Mulâtresse Solitude, à La Guadeloupe, immortalisée par le roman d'André Schwarz-Bart (1972). La traduction française récente du discours de Sojourner Truth est un nouvel exemple des circulations transnationales de l'intersectionnalité (Sojourner Truth, *Et ne suis-je pas une femme* ?).

45. Par référence au roman de Philip Roth, *The Human Stain*.

46. Marie Vieux-Chauvet, *La danse sur le volcan*, p. 4-5. Une note précise ces emprunts à la nomenclature de Moreau de Saint-Méry.

ce « quelque chose qui ne trompe pas⁴⁷ ». Mais il la lie aux premiers soubresauts de la Révolution haïtienne, réalisation d'une autre pensée de l'universel, et le monde du théâtre sert naturellement de miroir à la réflexion sur la liberté et les droits de l'homme.

Kimberlé Crenshaw, elle-même, prend l'exemple de la réception controversée du roman d'Alice Walker, *The Color Purple* (*La couleur pourpre*) (1982), pour expliquer que, s'il est légitime de déplorer que la caractérisation de la communauté noire soit réduite, par les statistiques ou dans les représentations fictionnelles, à une violence pathologique, il l'est bien davantage de regretter « l'absence d'autres récits et d'autres images⁴⁸ ». Le rôle de la fiction littéraire pourrait bien se tenir là, entre la « défense de la multiplicité des identités » et la « remise en cause de l'essentialisme en général⁴⁹ », en donnant donc à lire et à voir d'autres récits et d'autres images, d'autres vies possibles. Orientalisme pittoresque de Reines de Saba créoles vues par un Lafcadio Hearn fin de siècle, « esthétiquement » dénué de tout « préjugé de couleur⁵⁰ », persistance contemporaine de la taxinomie fabriquée au XVIII^e siècle par Moreau de Saint-Méry, succès populaire d'*Americanah* (2013) jouant la carte de l'identification contre les « dangers de l'histoire unique⁵¹ » : les preuves, certes liées aux sociétés post-esclavagistes de la Caraïbe et des États-Unis, ne manquent pas de ce que la littérature, qui n'a rien à faire du genre et de la race, fait au genre, à la race et à la classe. De *La danse sur le volcan* au roman de Richard Powers, *Le temps où nous chantions*, la fiction de *passing* artistique se distingue en ce qu'elle sonde la possible reconfiguration des hiérarchies culturelles où le clivage genré entre savant

47. Marie Vieux-Chauvet, *La danse sur le volcan*, p. 33.

48. Kimberlé Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », p. 66.

49. Kimberlé Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », p. 79.

50. Hearn Lafcadio, *Youma, the Story of a West-Indian Slave*, p. 1.

51. Chimamanda Ngozi Adichie, « The Danger of a Single Story », Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story | TED Talk. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/c?msclkid=ce88dcf7a79811ecb3dd8a8795dfff24

et populaire ne recouvre pas la racialisation de la culture authentique du peuple. D'autres fictions posent la question de la réparation en contexte de mondialisation tel *NW* (2012) de Zadie Smith, qui souligne l'échec du *storytelling* du multiculturalisme qu'il prétend être : tous les récits de vie sont donnés à lire, à l'exception de celui du méchant, *dealer* ou *trader*, subalterne pour qui personne ne saurait parler.

Le pouvoir intersectionnel de la fiction résiderait donc dans l'imagination des possibles, qui restaurerait une forme de pertinence (plus que de vérité) inaccessible aux savoirs ethnocentrés, racialisés, sexistes et cloisonnés du réel. La glose du célèbre commentaire de *Sarrasine* par Thelonious Monk Ellison/Percival Everett, dans *Erasure* (*Effacement*) (2001), dit-elle autre chose ? Cette fictionnalisation de la théorie ne se contente pas en effet d'attaquer la réduction du texte littéraire à une lecture sociologique instrumentalisante ni de rejoindre Ralph Ellison et James Baldwin dans la critique du « *protest novel* » imposé par Richard Wright. La révélation de la supercherie littéraire (un roman du ghetto commis par un écrivain attelé à déjouer la plainte du « *not black enough* ») sur un plateau de télévision est aussi la madeleine par laquelle l'écriture « sous rature », le trait oblique (« S/Z »), s'ouvre à cet autre récit de vie que le journal de l'écrivain donnait à lire en filigrane et que développe *Percival Everett by Virgil Russell* (*Percival Everett par Virgil Russell*) (2013). Confronté aux déficiences de son père mourant, le personnage de l'écrivain accepte d'y écrire la suite des débuts d'histoire que ce dernier lui soumet. Parmi les histoires inventées, il en est une remarquable dont le narrateur, cherchant à faire reproduire un double de son trousseau de clés, engage la conversation avec un serrurier dont le badge a la particularité de montrer, à chaque fois qu'on le regarde, un nom différent : Nicolas Poussin, Jan Mabuse, Fernand Léger ou Claude Lantier. La question du nom, du mot de passe et de la possibilité de le dupliquer à l'infini est bien la preuve que la réflexion sur la représentation (*Darstellung*) et la fiction, que met en œuvre l'écriture, ne revient pas à évacuer la confrontation attendue avec la mission que l'écrivain se

devrait d'assumer à l'égard du collectif, celle de « parler au nom de », de représenter (*vertreten*⁵²) les « sans-voix ».

Responsabilité

De Plessy qui avait argué de son métissage contre l'application de la loi sur la ségrégation à son encontre, Kimberlé Crenshaw se demande lequel des deux combats – la catégorisation raciale comme construction ou la réalité de la pratique ségrégationniste – il aurait mieux valu qu'il gagnât⁵³. L'intersectionnalité exhibe une aporie discursive, qui relie les lois « Jim Crow » portant le nom d'un acteur des *minstrel shows* aux séries judiciaires comme *How to Get Away with Murder*⁵⁴, à l'exemple d'une jurisprudence qui dénie aux « femmes noires » tantôt la création d'une catégorie spécifique, tantôt la capacité de représenter un groupe. Si, comme l'écrit Xavier Garnier, « la littérature est intersectionnelle⁵⁵ », ce serait donc en vertu d'une politique de la littérature mettant en œuvre « l'impératif de défrontiérisation⁵⁶ ». Mais à ce stade de mon cheminement, il est temps de revenir au fait qu'il n'est pas certain que les rapports de domination concernant la race, le genre et la classe (et relevant a priori d'une intersectionnalité structurelle), tels que la littérature (postcoloniale ou transfuge, si l'on veut) les représente,

52. Je reprends ici la distinction faite par Gayatri Chakravorty Spivak dans « Can the Subaltern Speak? ».

53. Kimberlé Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », p. 78. *Passing* est inspiré par le procès Rhinelander de 1925, au cours duquel Alice Jones, accusée par son mari de lui avoir caché son identité raciale, prouva, en ouvrant son corsage, que, dans l'intimité, le doute n'avait pu subsister.

54. Produite par Shonda Rhimes, la série est notamment diffusée sur la plateforme Netflix aux côtés d'autres exemples d'une sensibilité certaine à l'intersectionnalité : *Orange Is the New Black*, *Dear White People*, *The Chair*, etc.

55. Xavier Garnier, « Propositions pour un usage littéraire de la notion d'intersectionnalité en études de genre ».

56. Achille Mbembe, *Brutalisme*, p. 25.

soient proprement intersectionnels d'un point de vue structurel, tant l'importance de la communauté et de la fidélité, qui lui est due, y a la vie dure. Toute la difficulté de l'entreprise réside paradoxalement dans le fait d'appliquer une approche relevant des sciences sociales à un corpus littéraire idoine, ou exemplaire parce que représentatif du « privilège épistémique » contre lequel prévient Donna Haraway, mais qu'une lointaine tradition critique, relayée par une certaine réception, n'a déjà que par trop instrumentalisé. La difficulté tient tout autant au fait de ne pas pouvoir non plus en faire l'économie, moins en raison de l'identité historique ou régionale de ce corpus qu'en vertu des exigences éthiques de la littérature. Comme l'écrit encore Kimberlé Crenshaw, « une femme blanche qui se plaint de discrimination envers les femmes peut ne pas être mieux placée pour représenter toutes les femmes qu'une femme noire qui se plaint de discrimination en tant que femme noire et souhaite représenter toutes les femmes⁵⁷ ».

Certes, récits de vie, « expérience africaine-américaine », écriture populaire de l'histoire, exemplarité du témoignage fictionnalisé, etc. : la représentation des rapports de domination concernant la race, le genre et la classe s'affronte au défaut d'histoire. Mais le non-dit et l'invisibilité⁵⁸ qui sont les ressorts de la transgression renvoient inévitablement à l'irresponsabilité, plus qu'à la subalternité, de l'homme invisible. En écho au « pour qui chantes-tu ? » ajouté par la traduction française au roman de Ralph Ellison, la narratrice esclavagisée, dont Toni Morrison fait une figure auctoriale et d'autorité dans *A Mercy*, sonde ainsi les conditions de possibilité de son émancipation : « *One question is who is responsible? Another is can you read?* » La disparition progressive de la race dans l'œuvre romanesque de Toni Morrison procède de fait d'un renoncement au *topos* identitaire du corps féminin noir, assigné à la transmission du legs mémoriel et à la représentation d'un ancrage

57. Kimberlé Crenshaw, « Démarginaliser l'intersection race/sexe : critique féministe de la doctrine antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques antiracistes », p. 291-292.

58. L'invisibilité de la négritude qui autorise la stratégie du *passing* joue bien évidemment de l'invisibilité de l'homme noir que dénonce le roman de Ralph Ellison dans son célèbre prologue.

tellurique impossible. Et l'intersectionnalité des dernières fictions tient précisément à l'abandon de la thématization au bénéfice d'une politisation du corps féminin esclavagisé comme doublement exclu du droit de succession et de propriété : « Aucune ne pouvait hériter ; aucune n'était rattachée à une église ni ne figurait dans un des registres paroissiaux. Femmes et illégales, elles allaient devenir des intruses, des squatteuses, si elles restaient après la mort de Mistress ; elles pourraient alors être achetées, louées, attaquées, enlevées, bannies⁵⁹. » De la même façon, dans *On Beauty*, Zadie Smith entrelace dette littéraire, inscription de l'esclavage dans le capitalocène et « corpopolitique⁶⁰ », lorsque, dans un *tribute* au *Howards End* d'E. M. Forster et à ses débats passionnés sur le rôle social de l'art, les inégalités et les droits des femmes, c'est un tableau de la déesse vaudou Erzulie qui fait l'objet d'un legs entre femmes, après avoir suscité de vifs échanges sur l'expérience esthétique et l'expérience vécue de l'intersectionnalité (en l'occurrence, entre race, genre et âge).

Le genre du *passing novel*, lui-même, selon le paradigme circonscrit par James Weldon Johnson et par Nella Larsen, prenait acte de l'échec politique du *slave narrative* et l'attribuait à son partage ambigu de l'autorité. En effet, ce que met en évidence un récit comme celui de Solomon Northup, musicien de talent né libre dans un État du Nord, capturé et sorti de douze ans d'esclavage par le pouvoir d'une lettre, c'est le profond paradoxe d'un *empowerment* qui opère un singulier déplacement, dans et par l'écriture entendue à la fois comme capacité et comme synecdoque de « la » littérature, ou du moins d'une certaine conception de la littérature, par rapport à la réparation qu'impliquerait la « dépossession » initiale, à savoir la négation de l'humanité, la privation de la liberté et l'arrachement forcé au lieu d'origine et de vie. Certes,

59. Toni Morrison, *Un don*, p. 73-74. « None of them could inherit; none was attached to a church or recorded in its books. Female and illegal, they would be interlopers, squatters, if they stayed on after Mistress died, subject to purchase, hire, assault, abduction, exile » (*A Mercy*, p. 58-59).

60. Par référence au féminisme décolonial latino-américain.

l'empowerment ne saurait être le contraire du *disempowerment*⁶¹ initial, il serait bien davantage la tentative désespérée de substituer une justification a posteriori – qui n'en souffre pas moins de la compromission avec la justification a priori – à l'impossible réparation. Et l'ambiguïté de l'émancipation ne tient pas seulement ici en ce qu'elle est toujours *in progress*, un processus d'autonomisation, mais en ce qu'elle n'aurait le pouvoir d'annuler le rapt inaugural qu'en niant le lieu et « l'oralité », dont la personne réduite en esclavage aurait été privée. Les fictions intersectionnelles s'entendent donc, quant à elles, comme des fictions critiques de la conscience dédoublée et de la fabrique d'autorité recourant aux catégories de la race, du genre et de la classe.

Trois remarques pour conclure. La première revient un peu au commencement : le fait que, dans la réception d'une œuvre comme celle de Jamaica Kincaid – dont les clauses sur l'énergie du livre multiplient les pactes de non-agression avec le lecteur –, le partage entre factuel et fictionnel achoppe sur la question de la sexualité n'est pas pur aléa de la démocratisation/marchandisation de l'institution littéraire et de la perversion d'une critique en quête de sensationnel et de détails croustillants. Ce qui est là en question, c'est bien davantage la frontière qu'habite l'écriture de Jamaica Kincaid : non pas l'opposition entre la réalité du monde et la fiction de sa représentation, mais la complexité de l'être-au-monde du sujet. L'insistance sur le corps et la sexualité fait signe vers une lecture intersectionnelle qui permet de comprendre comment ce qui prend, dans cette œuvre comme dans celle de Simone Schwarz-Bart, la forme d'une écopoétique des vaincus ne se substitue pas à la mort, à l'absence, au déficit d'histoire, mais procède de l'interférence entre le monde créé par la fiction et le monde qu'elle dit. L'intersection

61. Voir l'utile note de traduction d'Oristelle Bonis dans Kimberlé Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », p. 53, note n° 2.

pourrait donc bien permettre de mieux éclairer l'impensé du corps, comme logique contraignante que doit prendre en compte l'espace littéraire s'affrontant à la complexité du contemporain.

La deuxième remarque concerne l'universel de la théorie. Dans *Erasure* de Percival Everett, les blancs typographiques entre les fragments, que la métafiction commente comme il se doit, ne sont pas non plus sans évoquer ce « vide *inscrit dans le texte* » comme « *le lieu de production de la théorie* » que Gayatri Chakravorty Spivak invite à confier « à l'Autre de l'histoire » et qu'elle oppose, « aussi blanc soit-il », à la transparence et à l'invisibilité « [de] la pensée ou [du] sujet pensant⁶² ».

Des deux premières remarques découle la troisième. Les fictions intersectionnelles sont de celles qui permettent de penser à nouveaux frais l'art de raconter des histoires de l'en-commun, par exemple en l'espèce de l'afrofuturisme dans *Rouge impératrice* (2019) de Léonora Miano, et en se plaçant au cœur même et de la crise et du risque d'instrumentalisation. Elles intègrent, dans leurs expressions les plus récentes, on l'a vu, les données d'une approche qui confronte l'étanchéité des discours féministes et antiracistes à la réalité des expériences individuelles, et c'est bien de leur opportunisme ou de leur efficacité à dire la vie, comme chronologie, conditions d'existence et relation au milieu, qu'il s'agirait de faire la part.

62. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, p. 67.

Bibliographie

- Achebe, Chinua, « An Image of Africa : Racism in Conrad's "Heart of Darkness" », *Massachusetts Review*, vol. 57, n° 1, 2016, p. 14-27.
- Bachir Diagne Souleymane, et Jean-Loup Amselle, *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel (Itinéraires du savoir), 2018.
- Balibar, Étienne, et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte (Poche), [1988] 1997.
- Bessone, Magali, et Daniel Sabbagh, *Race, racisme, discriminations. Anthologie de textes fondamentaux*, Paris, Hermann (L'avocat du diable), 2015.
- Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. française de Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Bouthors, Jean-François, et Jean-Luc Nancy, *Démocratie ! Hic et nunc*, Paris, François Bourin, 2019.
- Bujor, Flavia, « Une poétique de l'étrangeté : plasticité des corps et matérialité du pouvoir (Suzette Mayr, Marie NDiaye, Yoko Tawada) », thèse, Rennes, Université Rennes 2/Université Bretagne Loire, 2018.
- Butler, Judith, « "Passing", "Queering" : le défi psychanalytique de Nella Larsen », dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 171-189.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, « Can the Subaltern Speak? », dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. française de Jérôme Vidal, Paris, éd. Amsterdam, [1988] 2006.
- Charles, J.-C., *Bamboola Bamboche*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016.
- Crenshaw, Kimberlé, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. d'Oristelle Bonis, *Les cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82.
- Crenshaw, Kimberlé, « Démarginaliser l'intersection race/sexe : critique féministe de la doctrine antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques antiracistes », dans Myriam Boussahba, Emmanuelle Delanoe et Sandeep

- Bakshi (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Éditions Payot (Petite Bibliothèque Payot), 2021, p. 281-329.
- Crenshaw, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, issue 1, p. 139-167.
- Dalembert, Louis-Philippe, *Milwaukee Blues*, Paris, Sabine Wespieser, 2021.
- Dorlin, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.
- Dorlin, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- Garnier, Xavier, « Propositions pour un usage littéraire de la notion d'intersectionnalité en études de genre », communication dans le cadre du séminaire « Genre et autorité », 13 mars 2015, <https://genretautor.hypotheses.org/83?msckid=b03d44d9a87811ecb3e3e8e46e5aa1f1>.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 1993.
- Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599.
- Harding, Sandra (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, Londres & New York, Routledge, 2004.
- Harris, Wilson, « The Frontier on Which *Heart of Darkness* Stands », *Research in African Literatures*, vol. 12, n° 1, printemps 1981, p. 86-93.
- Hautcœur, Guimar, « Puissance immersive de la fiction et puissance défamiliarisante du style : irréductibilité ou convergence ? L'anagnorisis dans *Les Éthiopiennes* d'Héliodore et *The Human Stain* de Philip Roth », dans Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature. De l'énergie à l'empowerment*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2019, p. 109-119.
- James, Alison, « La force des faits dans l'écriture du présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2015, p. 311-323.

- James, Alison, et Christopher Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2014.
- Lafcadio, Hearn, *Youma, the Story of a West-Indian Slave*, New York, Harper & Brothers, 1890.
- Larsen, Nella, *Clair-obscur*, trad. de Guillaume Villeneuve, préface de Laure Murat, Paris, Flammarion (Climats), 2010.
- Larsen, Nella, *Passing*, New York, Norton Critical Edition, [1929] 2006.
- Larsen, Nella, *Passer la ligne*, trad. de Jocelyne Rotily, Marseille, ACFA éditions, 2009.
- Mangeon, Anthony, et Claudine Raynaud, « Miroirs et mirages de l'identité noire au XXI^e siècle (2000-2016). Introduction », *Africains... et américains ? Études littéraires africaines*, vol. 44, 2017, p. 7-14.
- Mbembe, Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.
- Mbougarr Sarr, Mohamed, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Éditions Philippe Rey/Jimsaan, 2021.
- Miller, Christopher, *The French Atlantic Triangle*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Miller, Christopher, *Le triangle atlantique français. Littérature et culture de la traite négrière*, trad. française de Thomas Van Ruymbeke, Bécherel, Les Perséides, [2008] 2011.
- Morrison, Toni, *A Mercy*, New York & Toronto, Alfred A. Knopf, 2008.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire*, trad. française de Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois éditeur (10/18, « Domaine étranger »), [1993] 1995.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Morrison, Toni, *The Source of Self-Regard. Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Random House, 2019.
- Morrison, Toni, *Un don*, trad. française d'Anne Wicke, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009.
- Moynihan, Sinéad, *Passing Into the Present: Contemporary American Fiction of Racial and Gender Passing*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

- Parisot, Yolaine, « “La fiction du premier sourire assassin” ou l’actualité de l’enracinement comme politique de la littérature », dans Alba Pessini (dir.), *Jean-Claude Charles, 1949-2008. La « voix fêlée, comme une hirondelle blessée »*, Francofonia, n° 80, 2021, p. 15-29.
- Rancière, Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 2017.
- Rocchi, Jean-Paul, « L’intersectionnalité ou la conception de la chose vécue », dans Myriam Boussahba, Emmanuelle Delanoë et Sandeep Bakshi (dir.), *Qu’est-ce que l’intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot & Rivages, 2021, p. 35-62.
- Roth, Philip, *The Human Stain*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2000.
- Said, Edward, *Culture et impérialisme*, trad. française de Paul Chemla, Paris, Fayard, [1993] 2000.
- Scott, James C., *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Londres, Yale University Press, 1990.
- Shields, David, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.
- Stoler, Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power : Race and the Intimate in Colonial Rule*, Oakland, University of California Press, 2002. [Traduction française : *La chair de l’empire: savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013.]
- Stringer, Dorothy, « *Not Even Past* ». *Race, Historical Trauma, and Subjectivity in Faulkner, Larsen, and Van Vechten*, New York, Fordham University Press, 2010.
- Truth, Sojourner, *Et ne suis-je pas une femme ?*, trad. de Françoise Bouillot, préface de Pap Ndiaye, Paris, Payot, 2021.
- Trouillot, Lionel, *Parabole du failli*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Vieux-Chauvet, Marie, *La danse sur le volcan*, Léchelle, Zellige, 2009.
- Zenetti, Marie-Jeanne, Flavia Bujor, Marion Coste, *et al.* (dir.), « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », *Fabula LHT*, n° 26, octobre 2021, <https://www.fabula.org/lht/26/>.

Médiagraphie

Hall, Rebecca, *Passing*, Significant Productions, film, 2021.

Ngozi Adichie, Chimamanda, « The Danger of a Single Story », TED Talk, 2009,
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?msclkid=ce88dcf7a79811ecb3dd8a8795dfff24.

lecture située

Marie-Jeanne Zenetti

Elle lit *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* d'Harper Lee en pensant aux vies qui comptent et qu'on assassine. Il lit à un enfant *Moi, j'ai peur du loup* d'Émilie Vast, et cette lecture leur parle d'étrangeté fantasmée, de la haine qu'elle nourrit si on se dispense de regarder vraiment celui qu'on croit redouter. Ils lisent *L'heptaméron* de Marguerite de Navarre et 2666 de Roberto Bolaño dans l'urgence des luttes contre les violences faites aux femmes. *Les trois petits cochons* te racontent en même temps qu'à moi les portes qu'on peut ouvrir à ceux qu'une menace mortelle a chassés de chez eux, les fuites subies et le refuge offert. Vous lisez *Le coût de la vie* de Deborah Levy et vous pensez au prix que ça coûte, un lieu à soi, aux livres que vous avez lus dans lesquels le choix d'écrire semblait ne coûter presque rien, parce que d'autres travaillaient dans l'ombre qui le rendaient possible.

Nous ne lisons pas simplement avec ce que nous sommes, mais avec ce que nous voulons voir advenir. Nous activons le sens des textes en les tramant à nos histoires particulières, à nos identités collectives, mais aussi à nos révoltes, aux luttes qui nous soulèvent, aux horizons qu'elles dégagent. Notre expérience de la littérature se déploie à cette confluence où se rejoignent ce que nous n'avons pas choisi, qui nous

contraint et nous limite, et ce que nous choisissons de faire de ces contraintes.

Nous lisons les textes avec l'expérience d'être lu·e·s nous-mêmes. Le genre, la ou les langues que nous parlons, la classe sociale, la sexualité, la nationalité, la couleur de notre peau font partie des données qui orientent la manière dont nous sommes lu·e·s chaque jour dans l'espace social. Ces données déterminent en partie ce que nous lisons en retour du monde qui nous entoure, des phénomènes que nous observons, des textes que nous interprétons. Elles ne le déterminent pas entièrement : elles se conjuguent, dans nos lectures et nos observations, à des engagements, des solidarités, des utopies qui les reconfigurent, les transforment, les contestent parfois.

Lectures modèles

Comment théoriser ce qui, dans l'expérience de la littérature, ne relève ni de la subjectivité particulière ni d'une tentative de dégagement de tout investissement subjectif ? La théorie littéraire en France reste marquée par l'héritage d'une science du texte qui, depuis les années 1960, a valorisé la construction de catégories transcendant les œuvres individuelles, dans le cadre d'une modélisation présentée comme objective. Du côté des théories de la réception, toute une tradition postule l'existence de lecteurs idéaux, dont l'activité serait prévue par le texte et déductible de celui-ci¹. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco définit le lecteur modèle comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement réalisé dans son contenu potentiel² ». Ce lecteur dépourvu de corps est évidemment une fiction théorique. La

-
1. Wolfgang Iser mobilise ainsi le concept de « lecteur implicite », Jaap Linvelt, celui de « lecteur abstrait », Umberto Eco, celui de « lecteur modèle ».
 2. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, p. 80.

lecture optimale, dont le texte programmerait l'itinéraire à la manière d'un GPS, est sans cesse contredite ou complétée par les lectures réelles qu'en font les lecteurs et les lectrices réel·le·s, qui, comme les conducteurs et conductrices réel·le·s, s'arrêtent parfois pour regarder le paysage, confondent la gauche et la droite, prennent des détours imposés par les contingences ou par leur fantaisie, et parfois se rebiffent contre les injonctions des voix enregistrées. Mais ces théories ne sont pas sans effet sur nos pratiques interprétatives. Une part non négligeable de la formation française en études littéraires, de l'école à l'université, vise à réduire l'écart entre le modèle et le réel, à apprendre à celles et à ceux qui lisent concrètement et imparfaitement comment se glisser, le temps d'une explication de texte, dans la peau idéale et apparemment neutre du lecteur « programmé par le texte ». Cette tradition interprétative défend l'idée que, pour lire, il faudrait mettre entre parenthèses ses coordonnées sociales et historiques, ses convictions et ses combats, cela afin de se projeter à la place ménagée par l'œuvre. Il faudrait, le temps de la lecture, tenter de s'oublier soi-même et reconstituer le jeu mouvant de significations orchestré par le texte. Cette conception de la lecture part du postulat qu'il est possible et souhaitable, au seuil du livre, de se dépouiller comme d'un vêtement de son corps et de son histoire, de devenir le temps de la lecture un lecteur utopique.

Un tel entraînement est certes formateur. Mais on peut interroger les modalités de construction de cette figure de « modèle » et l'idéal de neutralité qui la sous-tend. Censément « déductible du texte », le lecteur idéal dissimule souvent les conclusions d'une lecture empirique, et pas n'importe laquelle : une lecture professionnelle, investie d'une autorité supérieure. Umberto Eco reconnaît qu'il est parfois difficile de distinguer entre « interprétation critique » et « coopération interprétative », entre réaction personnelle et réaction programmée par le texte³. On peut aussi sonder les résistances que ce mode de lecture rencontre parfois. Faire l'hypothèse qu'il est plus facile de se glisser dans la peau d'un lecteur modèle quand la place qui lui est ménagée n'est pas trop éloignée de

3. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, p. 243.

celle qu'on occupe soi-même lorsqu'on raccroche, le soir venu, son habit idéal. Pour certains sujets plus que d'autres, l'apprentissage de l'explication littéraire s'apparente à un étrange exercice de mise à distance de soi. La promotion d'une telle pratique d'interprétation des textes sert aussi à en disqualifier d'autres : c'est le cas des lectures « naïves », jugées subjectives et partielles, mais aussi de lectures professionnelles qui mobilisent les outils des études de genre ou des études postcoloniales et qui sont parfois décriées comme « idéologiques », en raison de l'analyse des rapports de pouvoir dont elles se réclament. Ces lectures se voient régulièrement accusées de méconnaître ce que serait « réellement » la littérature, au motif que celle-ci serait indissociable de son autotélisme, partant de son autonomie – et cela le plus souvent sans qu'une telle définition de la littérature, somme toute récente, ne soit historicisée ni même explicitée. Mais la stratégie de lecture qui consiste à tenter de s'oublier soi-même afin de contrer nos identifications subjectives et nos biais idéologiques garantit-elle la rigueur de nos pratiques interprétatives ? Ne risque-t-elle pas, au contraire, d'en accroître la partialité, en présentant comme neutres certains points de vue bien spécifiques sur les textes et les œuvres, et en leur conférant ainsi une valeur, voire une scientificité qui mériteraient d'être interrogées ?

Il ne s'agit pas de prendre parti pour ou contre tel ou tel mode de lecture, encore moins *pour* tel mode de lecture *contre* d'autres. Il s'agit plutôt de penser l'écart entre des expériences de lecture ordinaires et des pratiques interprétatives valorisées dans un cadre institutionnel. Il s'agit aussi de réfléchir, au-delà de cet écart, à leur articulation possible. L'histoire de la théorie littéraire, en France du moins, est liée au souci de faire discipline et d'exister en tant que discipline⁴. Produire des savoirs à partir de la littérature suppose d'aller au-delà des jugements particuliers concernant « ce que j'aime » dans un texte et « ce que cela me fait ». Ces jugements sont pourtant au cœur de la littérature telle que nous en faisons l'expérience depuis l'enfance. Produire des savoirs à partir des œuvres et de leur lecture – et non pas seulement à partir de l'étude de

4. Lucile Dumont, « Faire théorie pour faire science ? ... ».

la littérature en tant que fait social ou historique – suppose de ne pas se couper entièrement de ces jugements, de réfléchir à ce qui en eux est généralisable, et jusqu’où. De là sans doute l’enjeu lié à la production théorique au sein des études littéraires, elles qui, plus peut-être que d’autres disciplines, se débattent, pour leur définition et leur survie, avec le couple objectivité/subjectivité. La théorie littéraire signale une ambition de dépasser le plan de la lecture personnelle. Elle propose des catégories et des modèles susceptibles d’objectiver les caractéristiques des œuvres et les interprétations qu’elles suscitent. La plupart des outils et des concepts que nous mobilisons dans le cadre d’une lecture savante ou scolaire sont ainsi tributaires d’un geste antérieur de mise en série et de repérage de récurrences entre les textes – récurrences liées par exemple au genre textuel, aux procédés narratifs, rhétoriques ou stylistiques. Repérer des récurrences au sein de séries constituées en corpus, comme le proposent l’histoire et la théorie littéraires, permet aux chercheur·e·s de parer l’accusation de subjectivité qui pèse sur la critique d’un texte en particulier. Repérer au sein de textes singuliers des caractéristiques qui les apparentent à telle ou telle série, des procédés identifiés comme tels, ainsi que l’exigent les exercices de l’explication et du commentaire littéraires, permet d’objectiver une interprétation. Une telle méthode garantirait contre les écueils de la lecture « au premier degré⁵ », parmi lesquels figurent l’illusion psychologisante (« vous avez affaire à un personnage, pas à une personne »), l’anachronisme, les jugements de goût ou les verdicts moralisateurs. En somme, il conviendrait de tenir à distance, au nom d’un détachement présenté comme la garantie d’une attitude professionnelle face aux textes, ce qui en eux suscite nos affects, nous indigne, nous émeut. Beaucoup pourtant s’accordent à dire qu’une lecture purement technicienne des textes littéraires présente le risque de passer outre ce qui à travers eux se donne en partage et qu’Hélène Merlin-Kajman analyse – comme

5. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature ».

dans ce volume – en termes de « transitionnalité⁶ ». La scientificité des études littéraires serait-elle à ce prix ?

Savoirs situés

Les études littéraires ne sont bien sûr pas la seule discipline que taraude la question de l'objectivité. Elles invitent à s'en saisir depuis l'inquiétude et l'inconfort disciplinaire qui happent des chercheurs et chercheuses réuni-e-s non *par* des méthodes ou des approches, mais *autour* d'un objet commun. Cet objet, ce sont les textes que nous nommons « littérature », ensemble dont les contours eux-mêmes sont soumis à débat. Face à cet inconfort, il est possible d'emprunter les outils d'autres disciplines qui paraissent fournir des garanties solides quant à l'objectivité des démarches scientifiques qu'elles engagent. Il est possible aussi d'interroger ce que l'objet « littérature » fait au concept d'objectivité lui-même, et pour cela de revenir sur une partie de son histoire récente. Dans la deuxième moitié des années 1980, le concept d'objectivité scientifique a fait l'objet d'une importante critique interdisciplinaire portée notamment par les relectures féministes de l'épistémologie marxiste. Les travaux de la politologue Nancy Hartsock, de la philosophe des sciences Sandra Harding, des sociologues Hilary Rose, Dorothy Smith et Patricia Hill Collins ont été rassemblés en anglais sous le nom de *Feminist Standpoint Theory*⁷, qu'on traduit le plus souvent en français par « féminismes du positionnement » ou du « point de vue situé⁸ ». Elles y mènent une critique de l'objectivité et des paradigmes scientifiques dominants dans leurs disciplines et dans les sciences en général, sur la base d'une approche matérialiste qui postule

6. Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*.

7. Sandra Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*.

8. Sarah Bracke et María Puig de la Bellacasa, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines ». ; Artemisa Flores Espinola, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du “point de vue” ».

que toute connaissance dépend de ses conditions historiques et sociales de production⁹. Selon ces chercheuses, le genre, la classe, l'ethnicité, la sexualité ou encore les capacités physiques d'un individu déterminent sa compréhension du monde et limitent ce qu'il est capable ou non de percevoir et de connaître. Il n'est donc pas possible de produire un savoir désintéressé en adoptant un point de vue neutre, impartial, surplombant. Puisque l'idéologie façonne ce que nous appelons « objectivité » et structure la production de connaissances, il faut prendre en compte les intérêts de celles et ceux qui les élaborent et s'intéresser aux angles morts que leur position dans les rapports sociaux leur dissimule. Sandra Harding distingue ainsi entre une « objectivité faible », entendue comme neutralité axiologique, et un programme d'« objectivité forte » [*strong objectivity*¹⁰] destiné à fonder une « science de relève » [*successor science*]¹¹ : une science attentive aux rapports de pouvoir en jeu dans les processus d'élaboration des savoirs et soucieuse de soumettre ses pratiques à un constant réexamen critique.

Il ne s'agit donc pas, pour les épistémologies féministes, d'abandonner la prétention à l'objectivité, mais de la redéfinir. Dans un article intitulé « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle¹² », la biologiste, philosophe et historienne des sciences Donna Haraway pose la question en ces termes : comment tenir ensemble critique des pratiques scientifiques et engagement ? Comment ne pas céder au relativisme mais défendre la production de récits fidèles à la réalité du monde, susceptibles d'être

9. Elles rejoignent ainsi les travaux des chercheuses féministes françaises qui interrogent l'androcentrisme des pratiques scientifiques. Comme l'écrit Christine Delphy, « toute connaissance est le produit d'une situation historique, qu'elle le sache ou non. Mais qu'elle le sache ou non fait une grande différence ; si elle ne le sait pas, si elle se prétend "neutre", elle nie l'histoire qu'elle prétend expliquer, elle est idéologie et non connaissance ». Christine Delphy, *L'ennemi principal. 1. Économie politique du patriarcat*, p. 265. Voir aussi : Elsa Dorlin, « Introduction : vers une épistémologie des résistances ».

10. Sandra Harding, « "Strong Objectivity": A Response to the New Objectivity Question ».

11. Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, p. 139.

12. Donna Haraway, « Savoirs situés... ». Article original : Donna Haraway, « Situated Knowledges... ».

partagés et de fonder des actions collectives ? Haraway répond à ce problème par un concept qui a connu depuis une importante diffusion : celui de « savoirs situés » [*situated knowledges*]. Elle y redéfinit la notion d'objectivité et défend l'idée d'un privilège épistémique lié aux perspectives partielles. La « vue d'en haut » dissimule en effet selon Haraway une pratique d'escamotage qu'elle nomme « le truc divin¹³ » [*the god trick*] : un « regard dominateur émanant de nulle part » qui « permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la représentation¹⁴ ». Un tel regard surplombant, affirme Haraway, efface ses propres conditions de production sémiotiques et matérielles et prétend à la neutralité, alors qu'il dissimule un point de vue spécifique – masculin, blanc, hétérosexuel, humain – qu'il prétend universaliser. À l'inverse, « l'objectivité féministe » prônée par Haraway est synonyme de « savoirs situés » : elle suppose de multiplier les perspectives partielles et d'adopter un positionnement mobile. Aucun point de vue singulier ne peut suffire à décrire le monde ou à le connaître ; il n'existe pas, selon la chercheuse, de point de vue « innocent » garanti par une « identité », quelle qu'elle soit¹⁵. Ce n'est que dans la connexion entre *des savoirs situés* qu'un savoir sur le monde plus complet peut être construit. « L'objectivité féministe, résume Haraway, est affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet. Ainsi seulement pourrions-nous répondre de ce que nous avons appris à voir¹⁶. »

13. Donna Haraway, « Savoirs situés... », p. 126.

14. Donna Haraway, « Savoirs situés... », p. 115.

15. Benedikte Ziktouni, « “With Whose Blood Were My Eyes Crafted?” (D. Haraway) : les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité ».

16. Donna Haraway, « Savoirs situés... », p. 117.

Une critique en situation

Ces réflexions peuvent-elles nourrir les études littéraires ? Peuvent-elles ouvrir la voie à une théorisation des pratiques de lecture qui échappe au binarisme de l'alternative entre subjectivisme radical et neutralité modèle ? Peut-on, à partir des épistémologies féministes, concevoir une manière de lire qui, sans chercher à gommer les contraintes qui pèsent sur toute lecture, travaille à objectiver ce que ces contraintes peuvent ou non faire apparaître dans un texte ? Peut-on ainsi théoriser une pratique de *lecture située*, c'est-à-dire une lecture qui ne soit ni *dégagée* de la position depuis laquelle elle s'énonce ni *identifiée* à celle-ci, mais qui s'efforce de prendre en compte ce qui, dans la littérature, dans nos manières de la lire et de la partager, nous engage dans le monde ?

L'idée d'étudier la littérature dans une perspective située n'est pas neuve. Les expressions « point de vue situé » et « savoirs situés » font d'ailleurs entendre, sous la forme de l'adjectif, un mot chargé d'une importante histoire dans le domaine des études littéraires en français. Le concept de situation, après avoir joué un rôle central dans plusieurs courants de pensée plus ou moins directement influencés par le marxisme, semble pourtant s'être effacé des discours de la critique et de la théorie littéraires contemporaines, où il reste associé à l'œuvre de Jean-Paul Sartre. Dans *L'être et le néant*, Sartre définit la liberté comme fondamentalement liée à un ensemble de données préexistantes, individuelles et collectives, psychologiques, historiques et sociales¹⁷. Être libre, c'est faire, c'est-à-dire agir *par rapport* à un état de fait¹⁸. La situation sartrienne se définit ainsi à l'intersection entre liberté et contraintes, comme le rapport entre un pour-soi et l'en-soi qu'il

17. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*.

18. Sartre reconnaît, s'agissant de ce concept, sa dette envers la pensée de Gabriel Marcel, et l'inscrit dans l'héritage critique de celles de Martin Heidegger et de Karl Jaspers. « Lettre de Jean-Paul Sartre à Gabriel Marcel ». Lettre conservée sous la cote : BNF, Manuscrits, NAF 28349 (fonds Gabriel Marcel).

néantise¹⁹. Elle diffère du contexte, dans la mesure où elle n'est pas seulement une donnée ou un ensemble de données : elle désigne à la fois ce dans quoi *on est engagé-e* et ce dans quoi *on s'engage* par l'action. Le concept de situation s'élabore et s'affine aussi dans les écrits critiques et théoriques de Sartre sur la littérature. Il défend ainsi un « théâtre de situations », qu'il oppose au théâtre psychologique de « caractères » hérité du XVIII^e siècle²⁰, et rassemble sous le titre de *Situations* des textes et des entretiens datés de 1938 à 1975. Ce mot, central dans sa critique et sa philosophie, est aussi au cœur de leur contestation par Guy Debord et les situationnistes au tournant des années 1950-1960. L'Internationale situationniste définit la situation par la praxis²¹ et critique l'existentialisme alors en vogue en détournant une phrase de Karl Marx²² : « Jusqu'à présent, les philosophes et les artistes n'ont fait qu'interpréter les situations ; il s'agit maintenant de les transformer²³. » Au travail d'identification, de représentation et d'analyse de situations proposé par Sartre s'oppose la construction de situations : les situationnistes entendent ainsi redonner aux individus le contrôle de leur existence par la « domination collective du monde²⁴ ».

Dans la seconde moitié du xx^e siècle, le concept de situation a fait ainsi l'objet d'un intérêt philosophique et esthétique indissociable de projets politiques. À l'analyse ou à la production de situations, il faut ajouter un intérêt pour un geste critique qui se voit souvent formulé comme un appel à « se situer ». Dans les discours savants et militants des années 1960 à 1980, il désigne une exigence de réflexivité elle aussi tributaire d'enjeux politiques. Il s'agit pour les intellectuel-le-s non seulement de comprendre certains phénomènes, mais pour cela

19. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 546.

20. « Pour un théâtre de situations », manifeste théâtral publié en 1947 dans la revue *La rue*, repris en ouverture de Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*.

21. Guy Debord, « Théorie des moments et constructions des situations ».

22. Gabriel Ferreira Zacarias, « Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord ».

23. Guy Debord, « Problèmes préliminaires à une construction d'une situation », p. 12.

24. Guy Debord, « Problèmes préliminaires à une construction d'une situation », p. 12.

d'expliciter « d'où l'on parle ». L'expression témoigne d'une attention à la dimension de pouvoir en œuvre dans toute prise de parole. Elle va de pair avec l'idée que tout discours sur le monde manifeste ou trahit une manière de s'y engager, que ce soit en confortant les lignes de partage et les hiérarchies qui le structurent ou au contraire en les subvertissant. On peut voir dans cette autre acception de la « situation », qui en fait un geste essentiel à la production de savoirs critiques, une manière de poser à nouveaux frais la question de la légitimité des discours de savoir, dans le contexte d'une mise en question générale de l'autorité dont hérite aussi, deux décennies plus tard, le concept de « savoirs situés » proposé par Haraway. Une telle acception de la situation était déjà présente chez Sartre dans sa théorisation de l'activité critique. En 1944, Sartre vient de développer sa théorie de la littérature engagée. Il associe alors l'activité critique à un engagement qui passe par le fait de *situer* des discours – notamment des discours littéraires ou artistiques – et de *se situer* dans son discours : « La fonction du critique, écrit-il, est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant²⁵. » Il s'agit pour Sartre d'appliquer au discours critiqué et au sujet critiquant une analyse qui éclaire des manières, convergentes ou divergentes, de se positionner face à une situation donnée. Cela suppose, de la part du critique, un examen de sa propre *situation*, de façon à viser « la subjectivité de l'objectif et l'objectivité du subjectif²⁶ ». Le reproche formulé par Sartre envers Gustave Flaubert dans *L'idiote de la famille* repose sur l'idée que, faute d'une telle analyse, on risque de basculer dans la mauvaise foi, entendue comme le refus pour un sujet d'endosser la responsabilité de ses choix. Sartre assimile dans ce livre l'écriture de Flaubert à une entreprise de *dé-situation* dont il cherche à se distinguer : celle de l'artiste qui cherche à échapper par la fiction

25. Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », p. 213.

26. Jean-Paul Sartre, « Portrait d'un inconnu », p. 12.

à la réalité du monde en tentant vainement de prendre sur le monde le point de vue de l'Absolu²⁷.

On peut bien sûr souligner la proximité entre une telle critique du projet flaubertien et la contestation épistémologique du « truc divin » par Haraway ou la critique de « l'objectivité faible » par Harding. Sans doute est-il plus important de rappeler que le travail d'explicitation et d'objectivation de la manière dont des individus entreprennent de « situer » leurs propos a une histoire dans la critique et la théorie littéraires et d'insister sur le fait que les études littéraires fournissent des outils précieux pour l'analyse de ce geste. Les épistémologies critiques gagnent de toute évidence à s'enrichir des apports de la linguistique énonciative, de l'analyse de discours, de la rhétorique ou de la narratologie. Elles gagnent aussi à chercher dans les œuvres de littérature des exemples de construction de ce que Pierre Bourdieu, dans son introduction à *La misère du monde*, appelle un « espace des points de vue²⁸ ». Produire des savoirs situés, comme le préconise Haraway, suppose de multiplier les opérations de décentrement. Notre expérience de la littérature est indissociable de ces décentrement. Le recours aux points de vue multiples défendus par Haraway et la mise en doute du point de vue omniscient constituent des procédés auxquels les écrivain-e-s ont fréquemment recours. La critique, la théorie et les méthodes des études littéraires, comme plus largement la lecture de textes de littérature, peuvent ainsi nourrir les pratiques de recherche situées qui se développent au sein de différentes disciplines des sciences humaines, des sciences sociales ou des sciences de la vie.

27. Jean-Paul Sartre, *L'idiote de la famille*, t. 1 et 2. Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu reproche à Sartre d'avoir reconduit, dans sa philosophie du sujet tout-puissant comme dans sa posture de « penseur absolu », l'illusion d'un « magistère universel de l'intelligence », que le sociologue associe à la position dominante dans le champ intellectuel engendrée par le passage par l'École normale supérieure et par le choix de la discipline philosophique. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 267-268.

28. Pierre Bourdieu, « L'espace des points de vue ».

Lectures situées

J'aimerais défendre l'hypothèse que la réciproque aussi est vraie : les théories des savoirs situés peuvent nourrir les études littéraires. Dans un contexte historique où le modèle de l'écriture engagée tel qu'il dominait après-guerre paraît révolu, où le paradigme de l'autonomie de la littérature qui lui a succédé, avec les lectures esthètes ou « dégagées » qu'il promeut, semble à son tour sur le déclin, elles invitent à poursuivre en l'actualisant le projet sartrien d'une critique littéraire située et situante. Le programme épistémologique que formule Haraway offre une alternative à la dichotomie subjectivisme/neutralité. Un point de vue situé n'est jamais donné, mais construit. Il n'est ni purement subjectif, comme le serait un simple point de vue, ni entièrement prédéterminé par les conditions d'existence sociale des individus : comme le *Standpunkt* de la théorie marxiste, il suppose la conscience d'appartenir à un groupe et s'élabore dans la participation à des luttes collectives. Appliqué à l'interprétation des textes de littérature, un tel programme épistémologique dessine une alternative à l'opposition lecture engagée/lecture « dégagée ». Il ne s'agit donc pas, à partir des savoirs situés, de proposer une nouvelle grille d'interprétation des textes fondée sur une grille de lecture du monde – comme cela a pu être reproché aux critiques féministe, postcoloniale ou marxiste, entre autres. Il ne s'agit pas davantage de prétendre à la neutralité interprétative. Il s'agit de théoriser une méthode de lecture qui s'efforce de « répondre de ce que nous avons appris à lire » et pour cela de prendre appui sur des épistémologies critiques dont l'ambition est de « répondre de ce que nous avons appris à voir ». Il s'agit de prendre en compte des points de vue situés sur les textes, mais sans *s'identifier* à l'un deux en particulier.

Je formulerai provisoirement pour conclure quelques-uns des principes d'une telle méthode de lecture.

1. Une lecture située postule que tout discours, même apparemment « neutre », manifeste un positionnement politique ou « point de vue situé » sur le monde extralittéraire. Ce postulat

vaut autant pour les discours littéraires que pour les discours critiques qui s'en saisissent. Un point de vue situé est en partie déterminé par les conditions matérielles d'existence de l'auteur ou de l'autrice, du lecteur ou de la lectrice, par la place qu'il ou elle occupe dans les rapports sociaux. Il dépend également de la manière dont elle ou il s'engage avec d'autres dans le monde afin de le transformer.

2. Une lecture située reconnaît l'existence d'une pluralité de points de vue situés également légitimes face à un texte. Un lecteur ou une lectrice peut adopter un point de vue situé différent de celui de l'auteur ou de l'autrice.
3. Un point de vue situé est construit en discours : les outils développés dans le cadre des études littéraires sont indispensables à son analyse, qui peut être menée en combinant les approches et les outils de la rhétorique, de l'analyse de discours, de la linguistique énonciative, de la narratologie, de la stylistique, entre autres.
4. Une lecture située ne se déploie pas sur le plan des signifiants, elle ne se donne pas pour but de déplier les sens possibles d'un texte ni d'en éclairer les obscurités. Elle envisage le texte littéraire comme un discours et sa réception en contexte. Elle adopte une perspective épistémique, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la manière dont la littérature produit, selon des stratégies plus ou moins indirectes, des discours sur le monde extralittéraire.
5. Une lecture située postule que tout point de vue doit faire l'objet d'une critique scrupuleuse. Toute description, toute analyse, du simple fait qu'elle est rapportée à un point de vue, occulte certains aspects de l'objet au moment où elle s'efforce d'en rendre d'autres visibles.
6. Une lecture située s'efforce de confronter des manières, toujours partielles, partiales et complémentaires, de voir et de penser.

7. Une lecture située postule que la confrontation entre des points de vue situés discordants peut contribuer à enrichir notre compréhension des œuvres littéraires.
8. La légitimité d'une lecture située n'est pas fondée sur la référence à une autorité, ni sur la recherche d'une quelconque neutralité interprétative, mais sur un travail d'explicitation, d'objectivation et de critique d'un ou de plusieurs points de vue situés.
9. Une lecture située n'entend pas donner libre cours à l'agacement, à la colère, à l'enthousiasme ou à d'autres émotions que la lecture littéraire suscite parfois. Elle s'efforce d'objectiver méthodiquement certaines de ces réactions, de les expliciter et d'en faire le point de départ d'un questionnement.
10. De façon privilégiée, les lectures situées s'élaborent collectivement. Ce n'est que dans la discussion qu'une réaction individuelle peut être éprouvée comme partagée et partageable, qu'elle peut être objectivée en la rapportant à une situation qui, sans être commune à tous·tes, est commune à plusieurs. La discussion collective, dans le meilleur des cas, offre le cadre d'un *conflit raisonné* entre des positionnements distincts. Une lecture située vise non à suspendre ou à résoudre les oppositions entre ces positionnements, mais à inscrire la lecture dans un cadre où de tels conflits peuvent être ressaisis sur un mode critique. Ce n'est qu'en s'employant à construire patiemment cet espace de confrontation raisonnée des points de vue que les réactions initiales des lecteurs et lectrices peuvent être réinvesties dans une lecture située.

Une pratique de lecture située s'élabore ainsi à la croisée d'une question (la politique des savoirs et des représentations), d'un champ disciplinaire (les études littéraires) et d'une tradition théorique (les épistémologies féministes). Elle naît d'une attention à ce qu'on fait des textes et à ce qu'ils nous font, d'un désir d'élargir les usages de certains outils développés au sein des études littéraires et d'une interrogation

quant à la place de cette discipline dans le paysage intellectuel et académique contemporain. Elle naît aussi d'un goût pour cet exercice exigeant qui consiste à débattre de littérature, à confronter, nuancer, éclaircir ses idées sur les textes, dans le cadre d'une critique qui excède largement les questions esthétiques et le jugement de goût. Reconnaître l'intérêt intellectuel que ces débats présentent, les intégrer davantage aux formations scolaires et universitaires, favoriser à travers eux l'exercice collectif d'une pensée critique peut être une manière de faire des études littéraires, d'enseigner la littérature, de lire des textes et d'en faire *quelque chose*. C'est à un tel usage de la littérature que les lectures situées espèrent contribuer.

Bibliographie

- Bracke, Sara, et María Puig de la Bellacasa, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du genre*, n° 54, 2013/1, p. 45-66.
- Bourdieu, Pierre, « L'espace des points de vue », dans *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 9-11.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Libre examen), 1992.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Figures), [1979] 1985.
- Espinola, Artemisa Flores, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du "point de vue" », *Cahiers du genre*, n° 53, 2012/2, p. 99-120.
- David, Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *Fabula LhT*, n° 9, 2012, <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304>.
- Debord, Guy, « Problèmes préliminaires à une construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, 1958, p. 11-13.
- Debord, Guy, « Théorie des moments et constructions des situations », *Internationale situationniste*, n° 4, 1960, p. 10-11.
- Delphy, Christine, *L'ennemi principal. 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse (Nouvelles Questions Féministes), 2009.
- Dorlin, Elsa, « Introduction : vers une épistémologie des résistances », dans Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 5-18.
- Dumont, Lucile, « Faire théorie pour faire science ? Modèles scientifiques et production théorique dans les études littéraires en France (1960-1972) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°31, 2017, p. 17-42.
- Ferreira Zacarias, **Gabriel**, « Le paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, n° 22, 2016, p. 10-22.
- Haraway, Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – fictions – féminismes*, trad. de l'anglais par Denis Petit et Nathalie Magnan, Paris, Exils (Essais), 2007, p. 107-135. [Article original : Donna

- Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599.]
- Harding, Sandra, « “Strong Objectivity”: A Response to the New Objectivity Question », *Synthese*, vol. 104, n° 3, 1995, p. 331-349.
- Harding, Sandra (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2004.
- Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 2016.
- Sartre, Jean-Paul, « Aller et retour », dans *Situations I*, Paris, Gallimard (Blanche), [1944] 1947, p. 175-225.
- Sartre, Jean-Paul, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Gabriel Marcel », *Revue de la BNF*, n° 48, 2014/3, p. 62-63.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1973.
- Sartre, Jean-Paul *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t.1 et t.2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), [1971-1972] 1988.
- Sartre, Jean-Paul, « Portrait d'un inconnu », dans *Situations IV*, Paris, Gallimard (Blanche), 1964, p. 9-16.
- Sartre, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1992.
- Ziktouni, Benedikte, « “With Whose Blood Were My Eyes Crafted?” (D. Haraway) : les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité », dans Elsa Dorlin & Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France (Actuel Marx confrontation), 2012, p. 46-63.

médiévalisme

L'index de Halder

Vincent Ferré

Le hasard ou le diable voulut que le livre que Hans Reiter choisit de lire soit le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Lorsque Halder le vit avec ce livre, il sourit et dit qu'il ne le comprendrait pas, mais il dit également ne pas être étonné qu'il ait choisi ce livre et pas un autre, de fait, il lui dit que ce livre, même s'il n'arrivait jamais à le comprendre, était le plus indiqué pour lui, de même que Wolfram von Eschenbach était l'auteur en qui il trouverait la plus nette ressemblance avec lui-même, ou avec son esprit, ou avec ce qu'il désirait être et que, malheureusement, il ne serait jamais, même s'il ne s'en était fallu que de ça, dit Halder en faisant presque se toucher le pouce et l'index.

Roberto BOLAÑO¹

-
1. Roberto Bolaño, *2666*, Christian Bourgeois éditeur, p. 747 (« El azar o el demonio quiso que el libro que Hans Reiter escogió par leer fuera el *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach. Cuando Halder lo vio con el libro se sonrió y le dijo que no lo iba a entender, pero también le dijo que no le causaba extrañeza que hubiera escogido aquel libro y no otro, de hecho, le dijo que ese libro, aunque no lo entendiera jamás, era el más indicado para él, de la misma forma que Wolfram von Eschenbach era el autor en el que encontraría una más clara semejanza con él mismo o con su espíritu o con lo que él deseaba ser y, lamentablemente, no sería jamás, aunque sólo le faltara un poquito así, dijo Halder casi pegando las yemas de los dedos pulgar e índice », Roberto Bolaño, *2666*, Editorial Anagrama, p. 823).

Dans « La partie d'Archimboldi », cinquième et dernière section du roman 2666, Hans Reiter emprunte dans la bibliothèque de Halder un livre qui se révèle être le *Parzival*² du poète bavarois, auteur du premier roman allemand (au début du XIII^e siècle) consacré au Graal. Histoire d'une quête marquée par une atmosphère ésotérique qui le distingue du récit de Chrétien de Troyes, *Parzival* est aujourd'hui encore au centre d'interrogations sur la vie de son auteur, et surtout sur son sens et son lien avec des sources perdues ou peut-être fictives. C'est aussi une œuvre pivot, emblématique de toutes les reprises de l'héritage médiéval, puisqu'elle a inspiré le *Parsifal* de Richard Wagner (1882) puis, indirectement, *Lohengrin* et *Tannhäuser*. Récit d'une quête, *Parzival* constitue donc l'objet d'une autre quête, et l'extrait du roman de Roberto Bolaño met bien en perspective l'une des questions centrales des recherches portant sur le *médiévalisme*, la réception ou recreation d'une image du Moyen Âge : celle de la problématique proximité ou altérité du Moyen Âge pour les lecteurs de notre époque.

« Modernité » et omniprésence du Moyen Âge

Depuis 1979 au moins, et les conférences proposées par Paul Zumthor à Beaubourg sur la « Modernité du Moyen Âge », ou encore le numéro de la revue *Europe* intitulé *Le Moyen Âge maintenant* (1983), avant le colloque de Stanford sur la *Modernité au Moyen Âge* (1988), cette idée semble s'être imposée naturellement, au fil des décennies, au point d'entraîner une forme de répétition dans les titres de colloques et de séminaires : « Le merveilleux médiéval aujourd'hui », « Le Moyen Âge contemporain », « Le Moyen Âge aujourd'hui »...

Cependant, si la *modernité* du Moyen Âge paraît être une idée acceptée au point de constituer une sorte de cliché, en quoi consiste-t-elle exactement ? Comment comprendre l'oxymore que constitue cette

2. Voir Wolfram von Eschenbach, *Parzival*.

expression ? En un premier sens, la *modernité* du Moyen Âge consiste, d'après un discours critique dominant, en son actualité, en ses multiples manifestations dans notre univers culturel contemporain. Cependant, ce constat en apparence objectif, que l'on trouve par exemple sous la plume de Stephen Nichols, pour qui l'« [o]n a beaucoup parlé de la modernité du Moyen Âge ces dernières années », est en réalité loin d'être admis par tous, l'important étant pour d'autres critiques de souligner au contraire la singularité du Moyen Âge, sa différence, son « altérité », cela pour parvenir à dégager « l'identité qui lui soit propre³ ». C'est cette présence ambivalente — entre proximité et altérité — qu'étudie, justement, le médiévalisme, terme dont l'apparition en français remonte à une quinzaine d'années.

L'omniprésence du « Moyen Âge » — ici mis entre guillemets pour attirer l'attention à la fois sur les dangers d'essentialisation et de naturalisation de ce qui demeure une construction d'images multiples et inconciliables entre elles — est manifeste, dans des domaines aussi divers que la littérature, le cinéma, les jeux vidéo, les attractions touristiques, le discours politique (sur les « croisades » occidentales, par exemple), jusqu'à la télévision, qui voit se multiplier les séries grand public au décor néomédiéval, ce qui n'est pas sans susciter une réflexion sur les raisons de la vitalité et de la fécondité du Moyen Âge et de certaines de ses figures, ou certains de ses symboles, les plus éminents. À eux seuls, des sous-genres tels que la « fiction arthurienne » représentent des centaines de titres⁴, tandis que l'intérêt du monde universitaire n'a cessé de s'affirmer depuis les années 1970, allant de pair avec un désir de valorisation du Moyen Âge. Songeons ainsi au « projet woruldhord⁵ », initiative lancée il y a quelques années par l'Université d'Oxford, pour partager avec le grand public la découverte d'un « trésor » anglo-saxon dans le Staffordshire, à travers un portail Internet regroupant des archives, mais aussi des textes, des poèmes ou des images évoquant

3. Stephen G. Nichols, « Introduction », p. 3.

4. Voir Cindy Mediavilla, *Arthurian Fiction*, p. ix.

5. Voir Project Woruldhord.

cette période du haut Moyen Âge (v^e-xi^e siècles)... y compris de petits films de reconstitutions « historiques », à visée vulgarisatrice.

Un tel projet constitue un exemple parmi d'autres des travaux d'historiens et de littéraires qui se sont multipliés en deux décennies. En 2000, Kathleen Verduin notait qu'une centaine d'essais et de colloques avaient été consacrés à la réception du Moyen Âge ; vingt ans plus tard, on peut multiplier ce chiffre, comme l'attestent les bibliographies (qui ne peuvent même plus être tenues à jour) sur les sites *Perspicuitas* et *Modernités médiévales*⁶. Le nombre d'événements scientifiques organisés au cours de la dernière décennie constitue un indice du développement de ce champ de recherche : colloque « Parler du Moyen Âge : Dialogues transatlantiques / Transatlantic Dialogues : Speaking of the Middle Ages » (XXV^e International Conference on Medievalism à Groningen, Pays-Bas, en juillet 2010), colloques annuels organisés sous l'égide de l'International Society for the Studies of Medievalism (aux États-Unis) ou de l'association Modernités Médiévales en France — on retiendra ceux consacrés à la « Modernité des troubadours : réécritures et traductions » à Aix (2013) et aux « Médiévalismes en mouvement », *Medievalisms on the Move*, à Georgia Tech (Atlanta) en 2014.

Pour autant, nombre de ces travaux apparaissent menés tous azimuts et de manière relativement isolée, sans que les auteurs connaissent ceux de leurs homologues, qu'ils soient d'autres nationalités, ou d'autres disciplines, parfois du même pays ; et sans qu'ils disposent toujours d'un recul critique sur les méthodes et le discours qui se sont développés en quarante ans des deux côtés de l'Atlantique. Pour appliquer au médiévalisme la formule employée par Paul Zumthor au sujet des études médiévales, « [c]e qui nous manque » encore, en 2022, « c'est une règle de la finalité de notre travail — une idée des règles génératives de notre discours⁷ ». Ce constat qui était (peut-être) vrai des études médiévistes en 1979 l'est manifestement pour celles relevant

6. Voir Revue *Perspicuitas* et Association Modernités Médiévales, *Modernités Médiévales*.

7. Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 25.

du médiévalisme, en ce ^{xxi}^e siècle. Ce n'est en effet que récemment (eu égard à l'histoire longue du médiévalisme), en 2009, que les questions méthodologiques et théoriques sont apparues collectivement comme importantes. Le constat fait par Gérard Chandès, l'un des pionniers des recherches actuelles, demeure d'actualité : « La majorité » des travaux médiévalistes est « plus descriptive qu'analytique, ce qui est logique pour un champ d'étude encore en voie de délimitation⁸ ».

Le décalage entre études médiévales et médiévalisme, en termes de conscience disciplinaire, de réflexivité, est certes important : l'observation de Zumthor date de 1979⁹, deux ans après la publication de l'ouvrage de Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge* (1977) — s'interrogeant à partir de Jules Michelet sur l'actualité d'un « Moyen Âge pour aujourd'hui et pour demain¹⁰ » —, et au moment même où paraissait le premier numéro de la revue *Studies in Medievalism* dirigée par Leslie J. Workman, événement parfois présenté comme l'acte de naissance du *medievalism* anglophone moderne. La médiévistique entraînait alors dans une période de mutations importantes, en France, mais également aux États-Unis, le *New Medievalism* de Stephen Nichols, Howard Bloch et Marina Brownlee constituant l'une des manifestations les plus visibles, à compter des années 1990 ; or à la même époque, le médiévalisme n'en était qu'à ses balbutiements. Son affirmation a été lente aux États-Unis, sa légitimité, sa définition et ses contours faisant encore l'objet d'âpres débats¹¹. Le terme même ne s'est pas réellement imposé, concurrencé par des synonymes, contrairement à la France, où son apparition demeure toutefois récente.

8. Gérard Chandès, « Conclusion », p. 396. De cet auteur, voir « Sémiosphère transmédiévale ... ».

9. Une leçon publique prononcée à Montréal en novembre 1978 constitue le point de départ de *Parler du Moyen Âge* ; l'année suivante, en 1979, Paul Zumthor a donné à Beaubourg des conférences sur la « Modernité du Moyen Âge », avant de faire paraître son ouvrage.

10. Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge* (repris dans Jacques Le Goff, *Un autre Moyen Âge*, p. 11-399 ; « Les Moyen Âge de Michelet », p. 23 et ss.).

11. Pour une première approche, voir le volume dirigé par Richard Utz et Elizabeth Emery, *Medievalism. Key Critical Terms*, qui propose à la fois un bilan critique et une généalogie de la discipline du côté anglo-américain, tandis que David Matthews s'en tient à une histoire du médiévalisme anglophone (David Matthews, *Medievalism: A Critical History*).

Medievalism et médiévalisme

On peut considérer que le médiévalisme correspond aux deux versants, créatif et érudit, de la réception et de la recreation du Moyen Âge aux siècles ultérieurs, depuis le xvi^e siècle, et en particulier aux xix^e-xxi^e siècles; il recouvre à la fois les œuvres d'inspiration « médiévale » et les travaux universitaires, critiques et théoriques, portant sur cette période¹². Autrement dit, le médiévalisme entend étudier l'héritage médiéval, sa présence ou sa reprise, ses *revivals*, dans des domaines variés : artistiques, comme la musique, le cinéma, la littérature, la peinture ou l'architecture; mais aussi dans la société et la politique, ainsi que dans les sciences (humaines, en particulier). Dans la sphère littéraire, les médiévalistes s'intéressent à la « rémanence », aux « traces » de la littérature médiévale dans la littérature moderne (Michèle Gally¹³); mais la valeur accordée aux deux versants varie beaucoup selon les critiques. Nombre de commentateurs se rallient encore à la dichotomie tracée par Umberto Eco entre les œuvres relevant d'un « néomédiévalisme fantastique » (il songe ici à la *fantasy*) et les travaux marqués par une « étude philologique sérieuse¹⁴ » : c'est ce second type, à savoir la « *reconstruction philologique* » du Moyen Âge, qui lui semble l'étalon pour évaluer toutes les autres formes de reprises de cette époque, en fonction de la conformité (ou de l'écart) avec cette approche, la seule en phase avec ce qu'Eco perçoit comme le Moyen Âge réel¹⁵. Une telle position rencontre pourtant plusieurs écueils logiques, comme l'essentialisation d'un « Moyen Âge » monolithique — mais non défini par Eco —, de même que l'occultation, paradoxale chez lui, de la relativité et de la

12. Cette définition, qui sert de point de départ à l'introduction « Médiévalisme et théorie : pourquoi maintenant ? » du volume dirigé par Vincent Ferré, *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, fait désormais référence dans les travaux francophones. Si la période des xix^e-xxi^e siècles n'est en rien limitative, elle correspond toutefois aux travaux les plus nombreux.

13. Voir Michèle Gally (dir.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, p. 1.

14. Umberto Eco, « Dreaming of the Middle Ages », p. 61 et ss.

15. Umberto Eco, « Dreaming of the Middle Ages », p. 71.

diversité des encyclopédies mobilisées par les lecteurs pour concevoir cette période.

Si elle fait désormais l'objet d'un relatif consensus, cette première définition du médiévalisme (associant les versants créatif et érudit) fait toutefois apparaître une difficulté qui a été peu commentée, et qui consiste en ce que le médiévalisme constitue le domaine d'étude autant que l'objet de l'étude. Travailler sur la résurgence du Moyen Âge, dans les arts, en littérature ou dans la société, revient en effet à produire des textes critiques qui viennent s'ajouter, au second degré, à cette réception (érudite) médiévale. Au second degré, car les textes critiques portent sur des réalisations médiévalistes, des « rémanences » modernes de la période médiévale, dont elles contribuent à façonner l'image. Ce processus est bien reflété par une autre définition, très répandue du côté anglophone mais pas toujours attribuée à son auteur (Leslie J. Workman), qui présente le médiévalisme comme la « création continuée du Moyen Âge » aux siècles ultérieurs¹⁶.

En Angleterre, et plus encore aux États-Unis, le terme de *medievalism*, s'il fait l'objet de débats sur son sens exact, a connu une grande fortune depuis son apparition au milieu du XIX^e siècle ; on en accorde souvent (et à tort) la paternité à John Ruskin, chez qui il désigne une période en architecture, dans une conférence de 1853. Ce terme en est venu à désigner le Moyen Âge et la *médiévité* (à savoir, ce qui est propre à cette époque), puis l'étude des traits caractéristiques de cette dernière — parvenant ainsi au sens dans lequel il est utilisé dans l'un des réseaux de chercheurs les plus actifs, celui qui fait vivre la revue *Studies in Medievalism* et l'association (d'ancrage nord-américain marqué) devenue l'International Society for the Study of Medievalism. Cette évolution explique sans doute la polysémie du terme, voire la difficulté à le saisir.

L'ours de la revue indique ainsi que *Studies in Medievalism* « offre un lieu d'échanges, interdisciplinaires, aux chercheurs de tous les domaines,

16. Leslie J. Workman, « Préface », p. 1.

y compris artistiques, qui s'intéressent à tous les aspects de l'étude du Moyen Âge et de la conception qui en est proposée aux époques ultérieures, d'une part ; d'autre part, à l'influence de cette étude sur le grand public et dans le monde universitaire, en Occident, après 1500¹⁷ ». On notera que la borne temporelle est, dans l'intention, plus large qu'en France, où les travaux portent pour l'essentiel sur la période romantique et le xx^e siècle. Il faut toutefois nuancer cette impression, la lecture des 30 volumes de *Studies in Medievalism* publiés à ce jour montrant le fossé entre cette déclaration et la réalité, puisque la plupart des articles concernent la seconde moitié du xix^e siècle — ce qui valut à ce *medievalism* américain d'être considéré par certains détracteurs comme une « fantaisie victorienne » — et plus récemment, le xxi^e siècle. Depuis une décennie, en effet, l'époque la plus contemporaine est également devenue un objet d'étude, des phénomènes culturels tels que les jeux vidéo et les séries télévisées étant pris en compte de manière privilégiée. Pourtant, des œuvres telles que *Pantagruel* (1532) reprennent, pour les subvertir, les chroniques et épopées médiévales¹⁸, tandis que *Gargantua* (1532) mentionne la « grande chronique Pantagrueline » aussi bien que Platon et Homère¹⁹ ; à strictement parler, un auteur comme François Rabelais fait donc déjà œuvre de médiévaliste, ce qui invite à envisager d'élargir l'empan chronologique du médiévalisme.

17. Pour citer l'un des volumes d'orientation théorique : « *Studies in Medievalism* provides an interdisciplinary medium of exchange for scholars in all fields, including the visual and other arts, concerned with any aspect of the post-medieval idea and study of the Middle Ages and the influence, both scholarly and popular, of this study on Western society after 1500 » (Karl Fugelso, *Studies in Medievalism XX*, p. v.).

18. Voir l'apostrophe aux « Très illustres et très chevaleureux [*sic*] champions », en ouverture du Prologue (François Rabelais, *Pantagruel*, p. 293).

19. François Rabelais, « Prologue de l'auteur », dans *Gargantua*, p. 5-11.

Modernité et altérité, ou des liens entre médiév(al)isme et littérature comparée

La seconde notion clef, souvent associée à la modernité par une partie de la critique, est celle d'*altérité*. La réflexion sur ce qui sépare le Moyen Âge et l'époque contemporaine a été centrale pour les études européennes et américaines au cours du xx^e siècle, comme l'ont montré (pour les États-Unis) Paul Freedman et Gabrielle M. Spiegel en 1998²⁰. Les déclarations de Nichols citées plus haut prennent en fait la suite de l'important article de Hans Robert Jauss, « The Alterity and Modernity of Medieval Literature²¹ » (traduit en anglais en 1979), ou de celles de Paul Zumthor, d'abord relayées en Amérique du Nord par les travaux d'Eugene Vance et Peter Haidu²², avant d'être peu à peu occultées.

La relation entre les deux notions se révèle complexe, d'autant que l'interrogation sur la modernité du Moyen Âge se double, au moment même où elle est formulée, d'une mise au goût du jour, d'une « modernisation », des méthodes employées pour étudier les œuvres de cette période. Howard Bloch et Stephen Nichols insistent ainsi sur la nouveauté des approches mises en œuvre dans le volume *Medievalism and the Modernist Temper*, paru au milieu des années 1990²³ ; ce que ces auteurs présentent comme une innovation critique serait alors en harmonie avec une littérature qu'ils considèrent parfois comme moderne, mais aussi, parfois, comme intéressante pour la modernité... donc, implicitement, marquée par l'altérité. C'est l'un des défis du *New Medievalism* que d'essayer de tenir ensemble la réflexion sur cette dernière et la modernité, l'altérité ne se réduisant pas à la simple distance

20. Paul Freedman et Gabrielle M. Spiegel, « Medievalisms Old and New: The Rediscovery of Alterity in North American Medieval Studies ».

21. Hans Robert Jauss, « The Alterity and Modernity of Medieval Literature », (Traduction d'un chapitre publié dans Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*.)

22. Voir Eugene Vance, « The Modernity of the Middle Ages in the Future: Remarks on a Recent Book » ; Peter Haidu, « Making It (New) in the Middle Ages: Towards a Problematics of Alterity ».

23. R. Howard Bloch et Stephen G. Nichols (dir.), *Medievalism and the Modernist Temper*.

ou coupure chronologique. Toutefois, est-ce en soi une nouveauté? La nécessité de renouveler l'approche herméneutique, la nécessité d'une critique *moderne* — en phase avec l'époque — permettant d'étudier la littérature médiévale, revient en effet de manière récurrente dans le discours critique des médiévistes, comme l'attestent, vingt ans plus tôt, les travaux de Eugene Vance et Hans Robert Jauss (entre autres).

Pour ce dernier, en effet, la reconnaissance de l'altérité de la littérature médiévale oblige à une réévaluation des outils de la médiévistique, lesquels doivent être mis à jour en fonction des conceptions les plus avancées de la littérature médiévale qui les façonnent. Jauss revendique une voie possible, entre les « vieilles méthodes historico-philologiques » dépassées et les « nouvelles méthodes structuralistes ». Dans cette troisième voie, Robert Guiette lui apparaît comme un précurseur²⁴, anticipant selon lui²⁵ les travaux de Roland Barthes, de Jacques Derrida et du groupe *Tel Quel*. Autrement dit, cette prise en compte de l'altérité médiévale constitue aussi un exemple de ce que la critique médiéviste peut apporter à la critique et à la théorie littéraires générales. On notera d'ailleurs que Robert Guiette, figure importante des études médiévales au xx^e siècle, auteur (entre autres ouvrages) des deux volumes de *Questions de littérature* (1960 et 1972²⁶), a fait paraître sa thèse sur *La légende de la sacristine* — sous-titrée *Étude de littérature comparée*²⁷ — dans la collection de la « Bibliothèque de la *Revue de littérature comparée* », chez Champion, alors dirigée par Fernand Baldensperger et Paul Hazard.

L'importance accordée à la question de l'altérité, donc l'objet même du médiévalisme, suffirait à justifier le recours à une démarche de nature comparatiste, même si elle n'est (naturellement) pas la seule légitime. Cette approche comparatiste n'est étrangement pas très fréquente au sein des études de réception du Moyen Âge, dans les sphères française et anglaise. L'œuvre médiévale se caractérise pourtant

24. Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et expérience esthétique... », p. 323.

25. Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et expérience esthétique... », p. 324.

26. Robert Guiette, *Questions de littérature* ; Robert Guiette, *Questions de littérature : seconde série*.

27. Robert Guiette, *La légende de la sacristine*.

par une forte intertextualité, une réécriture constante de textes et de mythes — Eschenbach adaptant et transformant Chrétien de Troyes, ou les versions européennes successives de l'histoire de Tristan et Iseut, le montrent suffisamment —, tout comme la reprise intertextuelle se trouve à la base des œuvres modernes d'inspiration médiévale. C'est d'ailleurs par la comparaison entre des œuvres aussi diverses que celles de « Spenser et Scott, Hugo et Hardy, Cervantes et Rossetti, Walpole et Wagner, Twain et T.H. White » que la revue *Studies in Medievalism* envisage, lors de son lancement, de mieux cerner le nouveau domaine qu'elle entend délimiter²⁸. On notera toutefois que la plupart des auteurs cités appartiennent à la littérature anglophone, et qu'une plus grande diversité pourrait désormais être recherchée.

D'une manière assez frappante, l'interrogation sur la notion, et le terme même, de *médiévalisme* a pris une nouvelle importance des deux côtés de l'Atlantique au cours des dernières années. Du côté anglophone, la revue *Studies in Medievalism* a entrepris de publier en 2009 quatre numéros aux titres explicites : *Defining Medievalism(s)* I et II, suivis en 2010-2011 des deux volumes intitulés *Defining Neo-Medievalism(s)*²⁹. Au même moment — mais sans concertation —, le travail de définition et de délimitation de ce domaine a été impulsé en France par le colloque « Médiévalisme, modernité du Moyen Âge » organisé en 2009³⁰, dans une perspective pluridisciplinaire ; il s'est poursuivi l'année suivante à Groningen (Pays-Bas), lors d'une rencontre entre chercheurs européens et américains³¹. Ce dialogue entre des traditions herméneutiques très différentes (principalement francophones et anglophones, pour le

28. Leslie J. Workman, « Editorial ».

29. Respectivement : Karl Fugelso (dir.), *Studies in Medievalism XVII. Defining Medievalism(s)* ; Karl Fugelso (dir.), *Studies in Medievalism XVIII. Defining Medievalism(s) II* ; Karl Fugelso (dir.), *Studies in Medievalism XIX. Defining Neo-Medievalism(s)* ; et Karl Fugelso (dir.), *Studies in Medievalism XX. Defining Neo-Medievalism(s) II*.

30. Voir le volume publié l'année suivante : Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*.

31. Voir les deux publications liées : Alicia C. Montoya et Vincent Ferré (dir.), *Speaking of the Medieval Today: French and Francophone Medievalisms* ; et le dossier dirigé par Vincent Ferré et Alicia C. Montoya, « Trans-Atlantic Medievalism(s) ».

moment), qui facilite le retour critique sur nos méthodes respectives, s'est cependant révélé difficile à maintenir, comme le montre l'absence persistante de citations réciproques dans des travaux pourtant souvent convergents. Des contacts ont certes existé, en particulier dans les années 1990, entre des chercheurs européens et américains, mais la France est restée largement en marge de ce mouvement, malgré le rayonnement de publications en langue française comme celles de Paul Zumthor et de Bernard Cerquiglini (pour ne donner que ces deux noms).

Le médiévalisme et la littérature néomédiévale — des œuvres les plus canoniques comme celle de Marcel Proust aux plus populaires (*fantasy* contemporaine) — connaissent un essor et un succès remarquables depuis quarante ans, selon des modalités bien différentes de celles du xix^e siècle, dont on connaît aussi le « goût » pour le Moyen Âge. C'est peut-être que la fin du xx^e siècle a remis à l'honneur un passé où le Moyen Âge joue le premier rôle, lui qui apparaît à la fois comme *autre* et comme proche de nous. Paul Zumthor le notait déjà en 1980 :

[II] occupe ainsi, aujourd'hui, dans notre mémoire, le lieu problématique crucial où nos arrière-grands-pères plaçaient l'Antiquité gréco-latine. Il s'offre en permanence comme un terme de référence, servant par analogie ou par contraste, au niveau de discours rationnels aussi bien que de réactions affectives, à éclairer tel ou tel aspect de cette mutabilité, que nous sommes. [...] Ce que nous apporte [...] le moyen âge, c'est un faisceau d'interrogations³².

Pour les chercheurs, enfin, parce qu'il interroge la dialectique entre le même et l'autre, entre l'identité et l'altérité, le médiévalisme constitue un lieu d'expérimentations méthodologiques, et de réflexion sur les disciplines : à la fois au sein des études littéraires, en particulier pour la

32. Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 16-17.

littérature comparée³³; et pour penser les relations entre littérature et histoire, en suivant l'invitation formulée par Jacques Le Goff d'envisager une « histoire comparée », qu'il appelle de ses vœux et qui serait « seule capable de donner un contenu pertinent aux exigences en apparence contradictoires de la pensée historique : la recherche de la globalité, d'une part, le respect des singularités de l'autre³⁴ ».

33. Sur les points de contact méthodologiques et théoriques entre médiévalisme et littérature comparée, je me permets de renvoyer à mon essai, *Médiévalisme, Moyen Âge et modernité (XX^e-XXI^e siècles)*.

34. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 13.

Bibliographie

- Bloch, R. Howard et Stephen G. Nichols (dir.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Bolaño, Roberto, 2666, trad. de l'espagnol par Roberto Amutio, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008.
- Bolaño, Roberto, 2666, Barcelone, Editorial Anagrama (Narrativas hispánicas), 2004.
- Chandès, Gérard, « Conclusion », dans Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (dir.), *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux (*Eidôlon*, n°86), 2010.
- Chandès, Gérard, « Sémiosphère transmédiévale : un modèle sémiopragmatique d'information et de communication appliqué aux représentations du moyen-âge », thèse de doctorat, Université de Limoges, 2006, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4783>.
- Eco, Umberto, « Dreaming of the Middle Ages », dans *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, traduit par William Weaver, Londres, *Vintage*, 1998, p. 61-72.
- Eschenbach, Wolfram von, *Parzival*, trad. du moyen haut-allemand par Ernest Tonnelat, Paris, Éditions Aubier Montaigne, [1934] 1977.
- Ferré, Vincent et Alicia C. Montoya, dossier « Trans-Atlantic Medievalism(s) », dans Karl Fugelso (dir.), *Studies in Medievalism XXIV. Medievalism on the Margins*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, p. 89-153.
- Ferré, Vincent, « Introduction (1). Médiévalisme et théorie : pourquoi maintenant? », *Itinéraires LTC*, 2010, 3, p. 7-25.
- Ferré, Vincent, « Médiévalisme, Moyen Âge et modernité (xx^e-xxi^e siècles). Histoire, théorie, critique » (essai inédit, Habilitation à diriger les recherches, Paris-Sorbonne, 2011). En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01898463/document>
- Ferré, Vincent (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge, Itinéraires LTC*, 2010, 3, 198 p.
- Freedman, Paul et Gabrielle M. Spiegel, « Medievalisms Old and New: The Rediscovery of Alterity in North American Medieval Studies », *The American Historical Review*, vol. 103, n°3, 1998, p. 677-704.
- Fugelso, Karl (dir.), *Studies in Medievalism XVII. Defining Medievalism(s)*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2009.

- Fugelso, Karl (dir.), *Studies in Medievalism XVIII. Defining Medievalism(s) II*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2009.
- Fugelso, Karl (dir.), *Studies in Medievalism XIX. Defining Neo-Medievalism(s)*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010.
- Fugelso, Karl (dir.), *Studies in Medievalism XX. Defining Neo-Medievalism(s) II*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2011.
- Gally, Michèle (dir.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives littéraires), 2000.
- Guiette, Robert, *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de la Revue de littérature comparée), 1927.
- Guiette, Robert, *Questions de littérature*, Gand, Romanica gandsensia, 1960.
- Guiette, Robert, *Questions de littérature. Seconde série*, Gand, Romanica Gandensia, 1972.
- Haidu, Peter, « Making It (New) in the Middle Ages: Towards a Problematics of Alterity », *Diacritics*, vol. 4, n° 2, 1974, p. 2-11.
- Jauss, Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munich, Fink, 1977. [Traduction anglaise : « The Alterity and Modernity of Medieval Literature », trad. de l'allemand par Timothy Bahti, *New Literary History*, vol. 10, n°2, [1977] 1979, p. 181-229.]
- Jauss, Hans Robert, « Littérature médiévale et expérience esthétique. Actualité des *Questions de littérature* de Robert Guiette », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 322-336.
- Le Goff, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard (Folio Histoire), 1988.
- Le Goff, Jacques, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard (Tel), 1978.
- Le Goff, Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999.
- Matthews, David, *Medievalism: A Critical History*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015.
- Mediavilla, Cindy, *Arthurian Fiction. An Annotated Bibliography*, Lanham, The Scarecrow Press, 1999.
- Association Modernités médiévales, *Modernités médiévales*, carnet Web, <https://modmed.hypotheses.org>.
- Montoya, Alicia C. et Vincent Ferré (dir.), *Speaking of the Medieval Today: French and Francophone Medievalisms*, RELIEF, vol. 8, n° 1, 2014. <https://revue-relief.org/issue/view/302>.

- Nichols, Stephen G., « Introduction », *Littérature*, n° 130, 2003, p. 3-7.
- Project Woruldhord, « Woruldhord », <http://projects.oucs.ox.ac.uk/woruldhord>.
- Rabelais, François, *Pantagruel*, dans *Les cinq livres*, Paris, UGE (La pochothèque), 1994, p. 293-531.
- Rabelais, François, *Gargantua*, dans *Les cinq livres*, Paris, UGE (La pochothèque), 1994, p. 5-287.
- Revue *Perspicuitas. Internet-Periodicum Mediävistik*, <https://www.uni-due.de/perspicuitas/bibliographien.php>.
- Utz, Richard, et Elizabeth Emery, *Medievalism. Key Critical Terms*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- Vance, Eugene, « The Modernity of the Middle Ages in the Future: Remarks on a Recent Book », *The Romanic Review*, vol. 64, n° 2, 1973, p. 140-151.
- Workman, Leslie J. (dir.), « Editorial », *Studies in Medievalism I*, 1979.
- Workman, Leslie J., « Préface », dans Leslie J. Worman et Kathleen Verduin (dir.), *Studies in Medievalism VIII. Medievalism in Europe II*, Cambridge, D.S. Brewer, 1996.
- Zumthor, Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1980.

mondialité

Oana Panaïté

Dire le monde en littérature, c'est concevoir (*concupere*, prendre entièrement, contenir) l'espace qui nous entoure et que nous tentons, malaisément, de contenir en nous. Point de complément circonstanciel pour expliquer la manière qu'emprunterait cette conception – verbale, imaginaire ou figurée –, car une véritable saisie du monde suppose d'emblée une telle (re)(con)figuration où l'abstrait et le concret, le sensible et l'intelligible s'interpénètrent tout autant qu'ils s'annulent.

Cette promiscuité de la littérature à l'égard du monde – et de la vérité qu'elle serait censée nous livrer à son endroit – est tout à la fois foncière et inadmissible. On prend sur soi le devoir de l'organiser, non seulement de le dire mais d'*en* dire quelque chose, quelque chose de définitif, peut-être même d'éternel ou, à défaut, de mémorable ? Et pourtant ce n'est pas un vouloir « dire » mais un vouloir « faire » (Claude Simon) que revendique même l'écrivain lorsqu'il est mis en demeure de défendre la place de son œuvre dans la fantasmatique longue durée du monde où il pose son cri¹. C'est parce que celui-ci

1. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, p. 23, citant Paul Valéry : « [J]e n'ai pas *voulu dire* mais *voulu faire* et [...] c'est *cette intention de faire* qui a *voulu* ce que *j'ai dit* » (Paul Valéry, *Variété III*, p. 68).

déchire la « chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde » (Aimé Césaire) qu'il ne connaîtra pas l'obsolescence des slogans circonstanciels et des vérités transitoires².

Mais puisqu'il faut bien trouver « *one way of getting on in the world* » (James Joyce)³, on pourra distinguer entre un écrire sur le monde mû par un devoir didactique ou fidèle à une vision cartésienne, le considérant dans sa totalité préhensible comme un objet fini et distant, et un *écrire avec le monde*, en immersion dans son magma vivant et instable et en confusion avec ses innombrables voix. Certains essaient d'écrire le monde *tout court*, assumant les risques d'une transitivité directe, alors que d'autres l'approchent obliquement, « *at an angle* » (Naomi Schor)⁴. Ces attitudes à son endroit informent avec différents degrés d'intensité les manières de faire, littérairement, un globe, un univers ou une planète.

Envisager le monde dans sa globalité en tant que déploiement d'espace à arpenter, à saisir, à conquérir, c'est le percevoir comme une géographie maîtrisable, à notre portée, tour à tour invitation, défi, péril et interdit : « Entrer en monde, c'est aussi bien y demeurer qu'y dériver, y dériver » (Édouard Glissant)⁵. On se retrouve ici au stade inchoatif de notre relation littéraire au monde, l'affirmation d'une volonté d'y être.

La littérature engendre des formes de sociabilité en tant qu'elles sont mobilisées pour reprendre et prolonger un savoir du monde, pour distinguer du groupe ceux et celles qui peuvent, savent ou veulent endosser ce rôle en rassemblant ainsi de nouvelles communautés autour de leur ouvrage. Dans la manière d'investir de son propre savoir-faire une tradition héritée, atavisme culturel et singularité artiste se disputent la primauté : selon le degré d'adhésion à une vérité préconçue qui

2. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p. 47.

3. James Joyce, *Ulysses*, p. 157.

4. Naomi Schor, *Bad Objects: Essays Popular and Unpopular*, p. XV.

5. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, p. 34.

façonne la matière contingente, il en naîtra des univers qui reposent sur la clôture ou l'inachèvement, sur la certitude d'une leçon à transmettre ou l'ouverture d'une interrogation qui n'appelle aucune réponse précise. Si partager un monde imaginaire, à la façon dont on rêverait ensemble un même rêve collectif, réunit des êtres qui n'ont rien d'autre en commun, ce geste peut relever de l'échange transactionnel, mais aussi de l'hospitalité sans échange : il relie dans l'attente d'un retour sur investissement, d'un commerce profitable des visions du monde, ou dans la générosité inutile qui ne rapporte rien d'autre que la possibilité d'un plaisir partagé. Toutefois, s'échanger collectivement des mondes littéraires supposerait aussi qu'un groupe – peuple, « race », nation ou continent – dispose d'une vision propre et unique, autrement dit authentique, qui la distinguerait de tout autre groupe.

Contre l'absolutisation des différences et leur ancrage dans la fantasmagorie pureté des coutumes, la littérature agit à la manière d'un laboratoire qui ouvre la possibilité d'une pluralité d'hypothèses existentielles. Délestée de ses connotations négatives, l'universalité peut réémerger grâce aux expériences esthétiques comme un antidote indispensable contre les localismes contraignants et les mises en demeure identitaires. À la différence de certaines théories scientifiques ou sciences sociales, elle désoriente sans anéantir et questionne sans raturer – ce sont des espaces sans fondement ultime dans lesquels la volonté de refléter et de réfléchir, d'expliquer et d'éclaircir n'a pas a priori plus de valeur que celle de masquer, voiler, désorienter ou rendre opaque. On assiste ici au face-à-face entre les écritures de l'exil déchirant qui rejoignent dans leur mélancolie celles de l'enracinement identitaire, d'une part, et les écritures de l'errance qui partagent leur lucidité avec celles de l'enquête du lieu, d'autre part.

Pour l'écrivaine sans lieu propre, l'aliénation catalyse l'invention de soi et la perte du pays rend possible un autre type de rapport au monde. Le patronyme apprend à ce sujet qu'il y a « un lien charnel entre

le nom et le corps » (Hélène Cixous)⁶, un transfert de matière entre les mots du texte et le monde qui l'entoure. Elle conçoit des mondes où les origines et la mémoire du pays natal ne sont guère effacées ou rejetées mais intégrées à d'autres préoccupations : l'errance de l'individu dans un espace labyrinthique, l'économie symbolique de l'échange intime et du sexe, les lieux communs imposés ou choisis, la violence coutumière, le vertige médiatique. En réponse et contre-réponse à la tentation mondialiste, elle mobilise la mondialité comme stratégie de décentrement.

Reposant sur un réseau de références qui ne sont tributaires d'aucun parti-pris idéologique ou généalogique, la mondialité comme matrice de l'écriture réactive une mémoire culturelle décloisonnée, ramassant les traces textuelles et visuelles, littéraires et documentaires, populaires et érudites... Cette promiscuité culturelle constitue le creuset d'une polyvociété dont l'intérêt ne réside pas seulement dans sa faculté de faire entendre le bruit confus et troublant du monde, mais surtout dans sa puissance prospective et projective qui esquisse des contrefactuels historiques, inquiète sur l'avenir et transforme l'illusion du choix subjectif en dilemme objectif, c'est-à-dire en orientant notre regard vers la syntaxe du monde régie non par le vouloir du sujet mais par l'indifférence de l'objet : « *Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both* » (Robert Frost)⁷.

Faire du monde sa demeure, être chez soi partout au monde, c'est faire en sorte qu'il prenne sa forme autour de certains corps à travers l'alignement de la race et de l'espace ; certains corps y trouvent leur place par l'extension du domaine qui leur ressemble, en ajoutant du connu au connu, de la forme maîtrisée à la forme maîtrisée et créant un espace de désorientation pour ceux et celles qui n'y trouvent pas le reflet de leur image. Se mouvoir avec aisance dans un monde hostile à quiconque ne lui ressemble pas et observer la façon dont il perpétue,

6. Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, p. 35.

7. Robert Frost, « The Road Not Taken », p. 133.

reproduit sa propre image et étend son empire sur de nouveaux objets ainsi refaçonnés.

Les corps sont modelés par les histoires coloniales qui rendent le monde « blanc » en tant que monde hérité ou donné d'entrée de jeu ; si son imaginaire est orienté vers l'Orient, c'est parce que celui-ci représente tout autant un objet du désir qu'une source de matière à faire du monde. L'Occident s'agrége autour de la direction du regard qu'il tend vers l'Orient (Sara Ahmed)⁸. Son imaginaire cartographique tire sa force et sa faiblesse de ce pouvoir de concentration sur l'objet désiré et source de sa fabrique du monde et par là même autour du fantasme de sa propre identité : « le regard pur » de celui qui jouit du privilège de « voir sans qu'on le voie », rendant toute chose étrangère à elle-même (Jean-Paul Sartre)⁹. Imaginer ce qui se trouve « à l'autre bout du monde » peut nous rapprocher de l'inconnu tout autant que nous éloigner du proche, qui se voit aliéner ainsi son droit de partager avec nous le même lieu, la même demeure, et projeter dans une distance d'autant plus infranchissable qu'elle n'est que fictive.

Cependant, des écritures reposant sur la sursaturation, le débordement et l'excès désorientent notre axiologie, exposent les limites de l'entendement et mettent à mal les systèmes interprétatifs dont nous disposons ; aussi ne nous défient-elles pas de comprendre l'incompréhensible mais de prendre la mesure de notre incompréhension. La morphologie privative des négations qui affirment nous demande d'éprouver, de faire l'épreuve, quoiqu'imaginaire, du concassage et de l'impermanence du monde : indéchiffrable, imprédictible, imprévisible, indéniable, inatteignable, intact, inconnaisable, indéfinissable, inacceptable, inexplicable, inexprimable, impensable (Patrick Chamoiseau)¹⁰. Ainsi obligés d'allier la vigilance à la confiance dans le déchiffrement des gestes que la littérature pose pour nous montrer notre entour, nous

8. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, p. 111-120 et *passim*.

9. Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. ix.

10. Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*, p. 86 et *passim*.

comprenons que l'on peut se frayer un chemin à travers le monde en toute sécurité pour autant que l'on garde son regard braqué sur l'instant de la mort, aussi bien matérielle que symbolique, matérielle *parce que* symbolique, moment où le limité de nos certitudes rencontre l'illimité du réel : « This World Is Not Conclusion » (Emily Dickinson)¹¹.

Voir le monde comme un univers, c'est le subsumer par la pensée afin d'en dériver une connaissance qui nous facilite sa possession ou – et pour certains, c'est la même chose – notre survie ; transformer un entassement obscur de choses en une série cohérente d'objets. C'est, en appuyant « notre mémoire à une immense Mémoire du monde » (Maurice Merleau-Ponty)¹², construire et transmettre le savoir d'un espace-temps que l'on a déjà arpenté, ne fût-ce que par l'imagination, pour le faire sien, le pénétrer, le conquérir et l'habiter, mais aussi pour s'en laisser posséder, envelopper, peut-être même emprisonner. Aussi la fiction devient-elle le théâtre d'une abstraction, la fable d'une hypothèse philosophique qui essaie de tracer la frontière entre « le monde d'en haut » et « la vie d'en bas » (Thomas Mann)¹³.

On réactive le lexique épuisé de la filiation, de la généalogie, ou de l'appartenance, autrement dit de la quête obscure de *sa* place au monde faisant frémir la langue des ancêtres, de la terre et du sang de résonances nouvelles où le génie du lieu rencontre l'inquiétude de l'étranger : des écritures qui consignent la fin d'un monde régi par des lois et des rituels immémoriaux, des sagas familiales ou des chroniques funéraires qui racontent le dépérissement graduel et inévitable d'un monde et d'un mode de vie en essayant d'en fixer les gestes et les paroles pour la postérité.

Ou bien l'on distille cette langue atavique dans une atonale série de vocables ainsi devenus électrons libres pour bâtir – à travers des monologues-portraits ou monologues-récits qui cherchent à saisir les

11. Emily Dickinson, « This World Is Not Conclusion ».

12. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 748.

13. Thomas Mann, *La montagne magique*, p. 415 et 420.

processus préreflexifs et préverbaux, ou encore des écritures hermétiques ou illisibles qui mettent face à face le monde objectal avec des sujets en rétroaction – des mondes sans racines : « une Amafriqueasie » (Bessora)¹⁴.

Pour se soustraire à un monde aliénant et échapper à sa logique antagoniste, le sujet clandestin, bâtard ou subalterne plonge dans la corporalité de la langue maniée telle une matière plastique sur laquelle on laisse son empreinte, effectuant un transfert de matière entre les mots du texte et le monde qui l'entoure ; aussi ce lien sensuel à la matière verbale lui permet-il de dépasser la neutralité d'une écriture *optique*, miroir distant du monde, pour s'engager dans une écriture *scopique*, curieuse, inquiète, périlleuse. Ou transcender les dichotomies en s'autorisant une écriture qui va et vient entre surface et profondeur, entre ici et là-bas, tel un regard errant sur « l'immensité d'une naissance au monde » (Assia Djebar)¹⁵.

La littérature devient alors un ensemble d'opérations qui métamorphosent la (toujours parenthétique) langue maternelle ou « langue dite commune » (Jacques Derrida) en un espace dépaycé et dépayasant¹⁶. Elle démantèle ses hiérarchies et efface la ligne de frontière entre les formes savantes et les genres bâtards, entre genres populaires, mineurs ou paralittérature d'une part et grande littérature, érudite ou artiste, de l'autre, pour sortir du piétinement routinier et échapper à l'emprise d'une tradition ankylosée. Cependant, tordre la langue ou lui faire tort signifie parfois une revendication d'héritage, certes polémique ou subversive, le rejet des figures d'autorité et son refus des institutions qu'elles président ne constituant que l'étape intermédiaire, de récupération et d'appropriation, d'une réinvention du monde.

Ou peut-être toute venue à l'écriture est-elle nécessairement déterritorialisante : elle arrache le sujet à la langue maternelle pour le propulser,

14. Bessora, *La dynastie des boîtes*, p. 256.

15. Assia Djebar, « Discours d'entrée à l'Académie française ».

16. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, p. 15.

ou l'exiler, dans le langage littéraire, un lieu commun dépourvu de frontières et peuplé par des étrangers comme soi. Ce langage qui (n')est langue de personne collectionne les voix du monde : les dialectes sociaux et les poncifs bien-pensants, le bruissement publicitaire et le jargon idéologico-culturel, le langage de la naïveté amoureuse et celui de la domesticité régnante, les *ready-made* de l'échange poli et le franc-parler vulgaire, se les appropriant de façons obliques, critiques, qui marquent à chaque fois l'écart entre transcription documentaire et singularisation littéraire. Submergé en apparence par l'extériorité absolue de la parole stéréotypée, cacophonique, bruyante, du monde, il incorpore les scories de la prose du monde et cannibalise toute forme de discours, tout autant hommage que pillage : « *In the beginning was the word, in the end the world without end* » (James Joyce)¹⁷.

Faire du monde une planète, étymologiquement un lieu d'errance, c'est lâcher prise, relâcher le rets dans lequel on pense avoir harponné l'imparable menace du monde et choisir d'en soigner les blessures, acceptant par là même sa vulnérabilité et la nôtre. À force de faire et de défaire le monde, on se heurte aux limites de son propre empire tel un « Seigneur [...] assis sur le cercle du monde » (Aimé Césaire)¹⁸, confronté à la finitude sensible de sa sphère d'influence. Ayant mis le sujet devant le péril de ses illusions – qu'elle a d'ailleurs contribué à nourrir, non pas malgré mais grâce à son caractère fluctuant et incomplet –, la littérature peut alors accomplir des gestes de consolation et de remédiation, lui apprenant à suivre le rythme du monde naturel et social, à incorporer ses structures logiques et ontologiques, à tisser des relations de familiarité ou de complicité – à le fréquenter sans antagonisme, à lui appartenir, à *en* être. La littérature guide et accompagne dans le « voyage au fond de soi » (Victor Segalen)¹⁹, modélisant une connaissance de soi qui se distingue de toute autre forme de discours,

17. James Joyce, *Ulysses*, p. 498.

18. Aimé Césaire, « Une tempête (d'après *La tempête* de Shakespeare) (adaptation pour un théâtre nègre) », p. 6.

19. Victor Segalen, *Les origines de la statuaire de Chine*, p. 43.

et ce, non à cause d'un quelconque exceptionnalisme métaphysique ou d'une autonomie formelle, mais de l'assemblage constitué par la ductilité de ses configurations esthétiques et son extrême souplesse appropriative.

Saillants, les mondes littéraires sont ancrés dans la réalité mais dépassent ses limites ontiques pour ouvrir de nouvelles possibilités ontologiques et existentielles. Nouveauté qui ne réside pas dans la matière elle-même, mais dans la concaténation de ses parties composantes et le tremblement que cette différence peut provoquer dans le regard que nous portons sur le monde dont nous avons détourné nos yeux pour nous plonger dans celui du livre. Ses formes peuvent dévoiler les recoins inconnus du monde, éveillant notre attention et aiguisant notre perception, tout comme ils peuvent voiler, dissimuler, nous rendre complices de leur silence délibéré ou involontaire.

Si la poésie est une « modulation de l'existence » (Maurice Merleau-Ponty), lorsqu'à travers le texte elle vise à l'éternité, elle le fait au prix d'un détachement « de notre gesticulation vitale », que le philosophe rapproche de la forme imparfaite, transitoire, mais pleinement ancrée dans le monde, du cri²⁰.

Archiver littérairement le monde, le mettre en demeure par des gestes dramatiques, en faire sa poétique demeure, c'est jouer de l'illusion de la propriété (du propre) et de la possession par la pensée. Cependant, ce n'est jamais le rendre sien, car il s'échappe constamment à travers la lézarde de l'imprécision de cela même qui le constitue, de la non-identité entre verbe, idée et objet, dissymétrie que la littérature tараude, magnifie, exaspère.

On n'en voudra pour preuves que deux titres sortis en 1958, à plusieurs égards fondateurs : *La lézarde* d'Édouard Glissant et *Le monde s'effondre* de Chinua Achebe. Ces romans – qui racontent, à l'époque même où s'effondrent les empires, l'un le récit d'un assassinat politique nécessaire pour trancher avec les séquelles de la traite négrière dont

20. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 845.

les ombres planent encore sur notre monde, l'autre l'histoire d'une soumission coloniale interrompue par l'autoanéantissement du sujet – participent de la naissance des littératures véritablement contemporaines qui rassemblent les divergences mémorielles et les conflits historiques du monde. Ils offrent deux matrices narratives pour donner sens à un passé de dépossession, de sujétion et d'aliénation, pour rapporter les gestes de résistance individuels et collectifs ou simplement les techniques de survie en fissurant la chape de plomb de l'Histoire officielle et en faisant fuser les innombrables histoires qu'elle avait étouffées. Le contexte colonial, et à plus forte raison la situation des lieux dont l'histoire moderne est forgée dans le creuset, doublement tragique, du génocide et du déracinement, met l'écrivain devant un néant-monde, une mémoire historique raturée tout autant par l'absence de toute trace écrite que par les lacunes de la chronique officielle, l'engageant à fouiller les « traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel » (Édouard Glissant)²¹. Le livre sur rien prend ici un sens nouveau qui prolonge et aggrave sa signification flaubertienne : le défi n'est plus celui de mettre en sursis et en épure la contingence du monde, de la transfigurer dans la matérialité abstraite du texte, mais de lever le sursis historique sur un monde qui n'est plus que trace sans traces et mémoire sans mémoires.

L'idéal de l'art comme dévoilement guiderait-il, ne serait-ce que de manière souterraine, la visée de tout projet créateur, la portée de la littérature a partie liée avec la suspension volontaire du jugement, la fascination, la stupeur – une obscurité consentie qui relie autour d'un même mystère des êtres humains qui récitent, racontent, lisent, écoutent et ce faisant refondent et reforment, à chaque fois, le monde. Se penser citoyen « du monde », comme le Socrate de Michel de Montaigne²², exige d'envisager et de ressentir la dynamique vertigineuse et subtile de ses multivers : jouer avec ses possibilités infinies sans en faire, inconsciemment, son jouet. C'est par là même refuser d'obéir aux diktats idéologiques, ne pas être la dupe des fables diluées sur une

21. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 227.

22. Michel de Montaigne, *Essais*, p. 1018, note 1.

inévitable marche progressiste ou décliniste, et ne s'égarer ni dans les utopies d'une fraternité sans égalité ni dans les dystopies de la guerre de tous contre tous. C'est mesurer les dangers du nivellement culturel et la perte de toute valeur politique d'une littérature mondialisée soumise au conditionnement du marché et au narcissisme complaisant de ses « producteurs » en cultivant ses dimensions spéculatives, ironiques, dialogiques et paradoxales. Une cartographie mouvante des discontinuités, des silences, des lacunes et des traces illisibles s'oppose à la fiction d'une parfaite et parfaitement intelligible transparence du monde, privilégiant la sédimentation hétérogène de ses états et de ses étants. Des lieux secrets, des sociétés oubliées, des vies minuscules croisent, côtoient et se confrontent aux histoires des grands de ce monde, à la surface brillante des choses, au vertige fascinant et contagieux de l'ultracontemporain.

La concrétude de la littérature vient tempérer l'effet déréalisant de ses abstractions, de ses hermétismes ou de son autotélie en posant d'entrée de jeu et comme première règle du jeu non pas l'adhésion à une idée mais à un univers verbal – phonétique et graphique, sonore et textuel. Cette mise en contact avec une matière à la fois empruntée et soustraite au monde réactive un plaisir sensoriel enfantin (oral, auditif, tactile...) : manier les sons et les lettres, faire naître des sonorités différentes à chaque nouvelle prononciation, éprouver leur réalisation organique s'immergeant dans le gueuloir de Gustave Flaubert ou s'étonnant devant des titres en apparence aussi irrémédiablement absurdes qu'ils sont irrésistiblement itératifs comme *L'avalée des avalés* (Réjean Ducharme)²³. L'expérience instille une disponibilité à la beauté, qu'elle soit conçue, selon les époques et les régimes esthétiques, comme ornement, transfiguration ou défamiliarisation, au-delà de la découverte et en deçà du dévoilement. Elle nous permet d'éprouver tout autant que de conscientiser les liens physiques qui nous unissent aux œuvres ainsi incorporées, les faisant re-naître en nous de manière aussi bien intime, sensuelle que ludique, à mi-chemin entre l'identification immersive et

23. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*.

la distanciation cognitive. On pourrait appeler cela un émerveillement éveillé.

Le globe pose un dit, l'univers cultive une diction, la planète anime un dire. L'exploration du monde suppose une affirmation de soi et sous-tend une recherche de vérité, quelque complexe que soit le parcours imaginé ; reposant sur un didactisme qui transmet d'anciennes sagesse ou invite à contempler des leçons nouvelles, elle distille le chaos du monde en dicton. La saisie verbale requiert une articulation, raisonnée car reconnaissable selon les règles d'une langue héritée ou déraisonnée, se donnant ses propres lois tout à la fois idiosyncratiques et partageables ; à travers des écritures qui divisent ou qui rassemblent, elle donne voix et sens au vécu des rythmes quotidiens et à la solennité des cycles rituels, à la dualité du moi et du non-moi, aux lignes de partage et aux traits d'union. Le soin porté à notre entour proche ou lointain, visible ou invisible, humain ou non humain, s'exprime dans l'entrelacs du deuil pour ce qui n'est plus avec nous, du tremblement devant la fragilité de ce qui se trouve autour de nous, de l'interrogation permanente de ce que nous cultivons en nous et de la création de ce qui persistera après nous. Concevant le monde comme une fertile achronie, ni négation ni absence mais épaisseur et plénitude du temps dans un espace partagé, cette littérature interroge l'existence même de la littérature, ses formes d'émergence, ses principes fondateurs, ses avatars – son ontologie –, et s'attache à cerner, à disséquer et à reformuler ses règles, ses mécanismes, sa fonction au monde – son économie.

Se posant comme une réflexion sensible qui trouble notre ordre imaginaire, ébranle nos certitudes intellectuelles ou guérit nos blessures psychologiques, la littérature introduit dans notre vécu quotidien un décentrement toujours subreptice et souvent imperceptible mais d'autant plus apte à modifier notre façon d'être au monde et, par là, le monde lui-même. L'agir de la littérature se manifeste dans la gestuelle de l'œuvre, orale ou écrite, dans sa manière d'introduire un style et de nous induire à adhérer à une vision du monde.

La fracture temporelle du globe invite à surmonter les divergences et les conflits qui opposent des états sans commune mesure du monde et des intervalles historiques disjoints : un dépassement sans résolution, une fuite en avant orientée par des valeurs pérennes ou perçues comme telles. La contemporanéité de l'univers accompagne une traversée qui incorpore obscurités et idiomes dans une totalité intelligible et homothétique : une harmonie rêvée même dans les pires cauchemars du monde. L'hétérotemporalité de la planète nous met devant la diversité irréconciliable et inépuisable des mémoires, des expériences, des attitudes et des latences qui nous entourent et dont nous participons par le simple fait de partager un même espace de vie.

« Le monde, immédiatement inconnu ! » (Édouard Glissant)²⁴
 En apparence à portée de main, le monde ne relève pas de l'évidence, car l'éclairer de notre regard ou de nos prétendues lumières est loin de l'éclaircir pour nous le livrer prêt à usage. Plutôt que de nous faire voir dans cette condition privative un vide à remplir ou une carence à compenser, la littérature nous libère de l'illusion d'une familiarité trop vite acquise par l'habitude et la proximité. Elle nous déniaise de la présomption de toute supériorité que nous imaginions avoir sur son immanence et de toute maîtrise que nous pourrions réclamer sur son apparente passivité, en même temps qu'elle nous réconcilie avec ses menaces toujours prêtes à nous écraser et ses entéléchies qui dépassent notre entendement. Pour toute consolation, elle nous offre sa mondialité avec ses utopies, ses dystopies, ses hétérotopies, ses non-lieux, ses bons lieux et ses lieux communs.

24. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, p. 61.

Bibliographie

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006.
- Bessora, *La dynastie des boiteux. Tome 1 : Zoonomia*, Paris, Le serpent à plumes, 2018.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine (Poésie), [1939] 1983.
- Césaire, Aimé, « Une tempête (d'après *La Tempête* de Shakespeare) (adaptation pour un théâtre nègre) », *Présence africaine*, n° 67, 1968, p. 3-32.
- Chamoiseau, Patrick, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey (Documents), 2013.
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes (Essais), 1996.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée (Incises), 1996.
- Dickinson, Emily, « This World Is Not Conclusion », dans *Complete Poems*, Boston, Little, Brown and Company, [1862] 1927, p. 226.
- Djebar, Assia, « Discours de réception, et réponse de Pierre-Jean Remy », 22 juin 2006, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>.
- Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard (Blanche), 1966.
- Frost, Robert, « The Road Not Taken », dans *Collected Poems of Robert Frost*, New York, Chartwell Books, [1915] 2016, p. 133.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (Folio essais), [1981] 1997.
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard (Blanche), 2009.
- Joyce, James, *Ulysses*, New York, Random House, 1934.
- Mann, Thomas, *La montagne magique*, trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard (Littérature étrangère), [1924] 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Phénoménologie de la perception », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2010, p. 655-1167.

- Montaigne, Michel de, *Essais*, « Troisième Livre », « De la vanité », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. 989-1048.
- Sartre, Jean-Paul, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. ix-xliv.
- Segalen, Victor, *Les origines de la statuaire de Chine*, Paris, Éditions de la Différence (Le Milieu), 1976.
- Schor, Naomi, *Bad Objects : Essays Popular and Unpopular*, Durham, Duke University Press, 1995.
- Simon, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- Valéry, Paul, *Variété III*, Paris, Gallimard (Blanche), 1936.

opérateur axiologique

Gisèle Sapiro

On appellera *opérateurs axiologiques* les catégories éthiques de l'entendement scolastique qui confèrent aux systèmes d'oppositions culturelles leur « sens », dans la double acception de signification et d'orientation dans l'espace, en l'occurrence le haut et le bas, c'est-à-dire le digne et l'indigne¹. Ces catégories sont plutôt des schèmes qui fonctionnent comme des synecdoques de séries d'oppositions dont ils sont l'un des termes : civilisation vs état sauvage (mais aussi barbarie) ; liberté vs contrainte (mais aussi détermination, déterminisme, servitude) ; désintéressement vs intérêt (mais aussi utilité, utilité sociale, etc.²).

Discutant dans *Le sens pratique* la méthode structuraliste de Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu considère les oppositions et les homologies comme un outil adéquat pour l'interprétation des systèmes de classement symboliques, à condition de ne pas les essentialiser ni de tenter de leur donner une parfaite cohérence qui supposerait une maîtrise logique absente de l'expérience pratique ordinaire : il s'agit d'une logique du

1. J'en reprends la définition proposée dans Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de "l'honnête homme" ... », p. 21.

2. Gisèle Sapiro, « Against Self-Interest ... ».

floû³. Or l'efficacité sociale des *opérateurs axiologiques* tient précisément dans leur capacité à réaliser l'unification symbolique de systèmes de classement ou de types de hiérarchies hétérogènes, dans l'ordre des valeurs et dans l'ordre institutionnel, suivant une telle logique floue. Ces systèmes d'opposition imparfaits jouent un rôle important dans l'épistémè au sens foucauldien. C'est par ce truchement qu'ils sous-tendent et structurent la vision du monde d'une époque. Ils sont en outre constamment transposés du champ intellectuel où ils sont produits et/ou élaborés au champ de production idéologique où ils servent à légitimer les causes politiques.

Il n'est dès lors pas étonnant qu'ils constituent un enjeu majeur des luttes symboliques dans des moments de transformation sociale. Les moments de cristallisation des luttes de classement sont ainsi des terrains d'observation privilégiés, parce que les tentatives de contestation des systèmes de classification en révèlent à la fois les principes de hiérarchisation et l'arbitraire, parfois par une simple inversion des signes positif et négatif associés aux termes des oppositions qui sous-tendent les représentations légitimes.

À l'inverse, les *opérateurs axiologiques* sont plus difficiles à repérer dans les œuvres littéraires, parce qu'ils y prennent le plus souvent des formes incarnées : ils sont comme mis en pratique, au sens où Jacques Bouveresse parle de la littérature comme mode de connaissance pratique⁴. Il est néanmoins possible de les y détecter en reconstruisant les systèmes d'opposition qui structurent le récit, le poème ou la pièce de théâtre et qui renvoient à la vision du monde sous-jacente⁵. On en donnera ici trois exemples se référant à la notion de désintéressement.

Dans la tradition kantienne largement diffusée par l'enseignement secondaire au XIX^e siècle, le désintéressement fonde la supériorité du

3. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*.

4. Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, p. 63-64. Cette proposition a un sens « faible » et un sens « robuste » comme l'analyse Pascal Engel, « Literature and Practical Knowledge ».

5. Sur cet usage de la notion de « vision du monde » plutôt que celle d'« idéologie », voir Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France*, p. 203-216.

jugement éthique et esthétique et lui assure une valeur universelle. Tout au long du XIX^e siècle et au tournant du XX^e, l'opposition désintéressement vs utilitarisme (au sens non philosophique) sous-tend les débats autour de la culture lettrée, de la démocratisation de l'accès à l'éducation et à la lecture, et du jugement des œuvres d'art⁶.

Lecture désintéressée vs identification : *Madame Bovary* de Gustave Flaubert

Alors que jusque-là les lettrés constituaient une toute petite minorité au sein de la population, les progrès de l'alphabétisation, qui ouvrent l'accès à la lecture aux femmes et aux classes moyennes, voire aux classes populaires, suscitent des débats sur les dangers de la lecture pour ces nouveaux publics. Deux modes d'appropriation des œuvres se voient désormais opposés : la lecture distanciée – c'est-à-dire désintéressée – des lettrés vs l'identification, qui caractériserait les nouveaux lecteurs et surtout lectrices.

C'est cette opposition qui est représentée dans *Madame Bovary* (1857). Emma Bovary incarne en effet cette figure de la nouvelle consommatrice culturelle, incapable de développer un rapport désintéressé à la culture, qui lit tantôt pour décorer sa maison, tantôt pour se donner des émotions (lorsqu'elle hurle de terreur en lisant des romans la nuit). Ce mode de consommation utilitariste, qui recherche la satisfaction immédiate des besoins et les émotions, est décrit dès le chapitre 6, à propos du rapport d'Emma à la nature, avec laquelle, en bonne paysanne, elle fait corps – rapport qui contraste dans l'imaginaire lettré avec l'attitude contemplative face à la beauté de la nature comme face à la beauté de l'art :

6. Gisèle Sapiro, « Une catégorie éthique de l'entendement lettré : le concept de désintéressement ».

Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de *profit personnel*; et elle rejetait comme *inutile* tout ce qui ne contribuait pas à la *consommation immédiate* de son cœur, – tempérament *plus sentimental qu'artiste*, cherchant des *émotions* et non des paysages⁷.

La métaphore de la consommation est omniprésente dans *Madame Bovary*⁸. La consommation spirituelle s'opère sur le mode matérialiste et utilitaire, qu'il s'agisse de la religion ou de l'art. Ce mode de consommation est favorisé par la fabrication en série de nouveaux produits culturels à destination des classes populaires, qui cristallisent, aux yeux des lettrés, les méfaits de l'industrialisation de l'art. Tel est le cas des keepsakes romantiques, ces recueils de miscellanées littéraires illustrés de gravures, à la mode sous la monarchie de Juillet, et qui fascinent les jeunes filles au couvent.

C'est en arguant que le roman montre les effets des mauvaises lectures sur cette jeune femme d'origine modeste, à qui elle a donné des ambitions de s'élever au-dessus de son rang, que l'avocat de Flaubert, M^e Senard, a obtenu l'acquittement de son client lors de son procès en 1857⁹. Cependant, dans le roman, le « message » est plus ambigu : les lectures occupent, certes, une place stratégique au sein du système de causalité qui sous-tend le récit¹⁰, dans la mesure où elles précèdent les crises nerveuses, mais, de façon ironique, ce sont, à côté du romantisme dans sa version affadie, l'art religieux populaire et même les lectures religieuses dites sérieuses qui apparaissent dangereux pour l'équilibre mental d'Emma. Lectures sérieuses et lectures de divertissement sont donc renvoyées au même principe d'identification non distanciée et d'utilitarisme, dont se démarque la lecture esthète par son désintéressement. On retrouve ici le double sens de désintéressement, par rapport à l'utilité morale et par rapport à ce qu'Emmanuel Kant définissait comme

7. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 324 (je souligne).

8. Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », p. 119 et ss.

9. Sur le procès de Flaubert, voir en particulier Dominick LaCapra, « *Madame Bovary* on Trial. ; Yvan Leclerc, *Crimes écrits* ; Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, chap. 5.

10. Voir Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, p. 249 et ss.

l'attrait pour l'agréable¹¹. Ces trois représentations de la lecture sont incarnées dans *Madame Bovary*: alors qu'Emma alterne entre lectures de divertissement et lectures sérieuses (religieuses notamment), la lecture « esthète » est pratiquée par le personnage du jeune clerc, étudiant en droit, Léon Dupuis. Leur conversation à propos de leur passion pour la lecture repose ainsi sur un malentendu complet. Emma décrit la lecture comme un divertissement procurant des émotions, quand Léon définit l'art selon les préceptes du Beau idéal:

– [...] j'adore les histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur. Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature.

– En effet, observa le clerc, ces ouvrages, ne touchant pas le cœur, s'écartent, il me semble, du vrai but de l'Art. Il est si doux, parmi les désenchantements de la vie, de pouvoir se reporter en idée sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur¹².

Si la hiérarchisation sociale du public supposé sous-tend en bonne partie la hiérarchie des produits culturels¹³, le rapport à la lecture (et plus généralement à l'art) se superpose désormais à ces deux principes de classification. Réputée supérieure, la lecture cultivée, esthète, désintéressée fait la valeur symbolique des œuvres dont elle se réserve la jouissance exclusive, et lorsque ce monopole est remis en cause par un engouement du public élargi, l'œuvre se voit menacée d'une dévaluation dont seule la distinction entre les formes d'appropriation la protège. Bien que la thèse de l'identification ait été contestée¹⁴, cette opposition entre deux modes d'appropriation, qui s'est étendue de la

11. Voir Gisèle Sapiro, « Une catégorie éthique de l'entendement lettré: le concept de désintéressement ».

12. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 367.

13. Pierre Bourdieu, *La distinction*. p. 59 et ss., et chap. 4.

14. Richard Hoggart et Anne-Marie Thiesse montrent que l'identification aux personnages de l'univers fictionnel est improbable pour les lecteurs issus des classes populaires: le premier parle de lecture « oblique », la seconde de « distanciation du réel ». Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, p. 296; Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, p. 49.

lecture aux autres pratiques culturelles, continue à sous-tendre la vision du monde lettrée.

Désintéressement et éducation : *Les déracinés* de Maurice Barrès

Sous la Troisième République qui généralise l'accès à l'enseignement primaire et ouvre aux classes moyennes et populaires l'accès au secondaire payant par le système des bourses, l'opposition désintéressement-utilitarisme sous-tend la hiérarchie scolaire entre secondaire et primaire, mais aussi l'opposition entre « héritiers » et « boursiers ». Cette opposition sous-tend aussi le clivage entre champ littéraire et champ universitaire. En effet, confrontés au nouveau « mode de reproduction à composante scolaire¹⁵ », les écrivains héritiers des « élites » traditionnelles affichent leur mépris à l'égard des détenteurs de diplômes, ces « parvenus » du champ intellectuel. Mépris nourri du ressentiment qu'inspirent à ces héritiers « déshérités » l'échec scolaire ou la dévaluation des titres scolaires avec l'expansion de l'enseignement supérieur. L'opposition héritiers vs boursiers renvoie aux luttes sur le mode de reproduction sociale entre les anciennes classes dominantes – les « notables » – et les nouvelles élites républicaines, au moment où la République interdit les écoles congréganistes, développe le système des bourses dans les nouvelles filières de sciences et de lettres, supprime la barrière sociale du latin par la réforme de 1902 (création d'une filière science-langue moderne). La figure du boursier va alimenter le mythe savant, déjà ancien, du « prolétariat intellectuel » comme ferment de désordre social.

Le thème de l'effet nocif de l'enseignement abstrait sur un élève privé des conditions sociales et économiques du désintéressement et incapable de contrôler ses passions est incarné par Maurice Barrès dans

15. Pierre Bourdieu, *La noblesse d'État*, p. 409.

Les déracinés (1897). Selon la conception popularisée par *Les déracinés*, les boursiers sont des « déclassés » (par le haut). Le lycée a nourri chez eux des espoirs d'ascension sociale qu'ils ne peuvent réaliser faute de capital économique et social nécessaire pour s'établir. Déracinés de leur terroir sous l'influence d'un mauvais maître, arrachés à leur milieu d'origine, imprégnés d'universalisme kantien abstrait, ils ne peuvent que grossir les troupes du « prolétariat intellectuel » et, travaillés par le ressentiment, se retourner contre la société qui les a leurrés en devenant des malfaiteurs. L'opposition héritiers vs boursiers se combine ici avec celle entre « éducation » et « instruction » : l'éducation formerait le goût, le caractère, la volonté, quand l'instruction renvoie à l'enseignement républicain jugé par les traditionalistes abstrait et spécialisé, ce qui le rendrait responsable du double fléau du matérialisme et de l'individualisme¹⁶.

Le paradigme de l'acte gratuit : Les caves du Vatican d'André Gide

La théorie de l'Art pour l'art a été élaborée par la deuxième génération romantique, emmenée par Théophile Gautier, en réaction aux conceptions utilitaires de l'art incarnées d'un côté par l'art social que défendait la première autour de Victor Hugo et George Sand, de l'autre par l'école du « bon sens »¹⁷. Cette théorie dissocie le « Beau » de « l'utile », en radicalisant la définition kantienne du plaisir esthétique désintéressé. Opérant un premier renversement, elle présente désormais l'utile comme le contraire du beau, selon un principe énoncé par Théophile Gautier dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834) : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce

16. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*.

17. Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, p. 230.

qui est utile est laid [...]»¹⁸. » Ce qui conduit à opposer le « Beau » au « Bien » : « [S]i le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise¹⁹ », affirme Charles Baudelaire, contre la morale bourgeoise et la morale socialiste qui réduisent à ses yeux l'art à une « question de propagande²⁰ ». Adopté au pôle autonome du champ littéraire, ce credo sera réaffirmé par André Gide après la Première Guerre mondiale en une formule demeurée célèbre : « les bons sentiments ne sont pas matière à littérature ». Par un deuxième renversement, la défense du Beau devient, pour les tenants de l'Art pour l'art, la garantie du Bien. Ils vont jusqu'à faire du Beau le fondement d'une morale supérieure²¹.

Dans son roman *Les caves du Vatican* (1914), Gide a symbolisé cette conception de la « gratuité » de l'art par l'acte du crime gratuit que commet Lafcadio. Paradoxalement, le crime apparaît d'autant plus scandaleux qu'il est complètement désintéressé. Et la sotie de Gide d'autant plus scandaleuse elle-même que ce crime y est décrit sans être condamné par le narrateur. Il est même le modèle que recherche un de ses protagonistes, l'écrivain catholique et mondain Julius de Baraglioul, pour se libérer – en libérant ses personnages – du carcan hypocrite de la morale bourgeoise qui comptabilise les actions dans un impitoyable calcul des pertes et profits (renvoyant à La Rochefoucauld mais aussi Bossuet dans son opposition à Fénelon lors de la querelle du pur amour, au cours de laquelle se codifie la notion d'amour désintéressé de Dieu²²) – comme il l'explique à Amédée Fleurissoire :

– Eh bien ! voici, cher Amédée : M'est avis que depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans ; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme ; qu'il y a des actions désintéressées...

18. Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, p. 45.

19. Cité d'après Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art*, p. 230.

20. Cité d'après Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, p. 29.

21. Voir Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, p. 296-305.

22. Pierre Force, *Self-Interest Before Adam Smith*, p. 175-179 ; Gisèle Sapiro, « Against Self-Interest ... ».

- Je l’espère bien, interrompit candidement Fleurissoire.
- Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie. Par *désintéressé*, j’entends : gratuit. Et que le mal que l’on appelle : le mal, peut être aussi gratuit que le bien.
- Mais, dans ce cas, pourquoi le faire ?
- Précisément ! par luxe, par besoin, par jeu. Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures – au sens catholique du mot ; au contraire, à ce point de vue catholique, l’âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes²³.

Cette mise en abyme de la situation de narration conduit à rapprocher l’antinomie entre le crime gratuit et la morale catholique de l’opposition entre la gratuité de l’œuvre d’art et le roman à thèse prôné par les écrivains catholiques qui, à l’instar de Julius de Baraglioul, revendiquent leur responsabilité d’écrivains. Mais, à la différence de la réalité, l’œuvre d’art peut être retouchée, elle est sans conséquence. Le caractère désintéressé de l’œuvre d’art renvoie ainsi à sa gratuité, son inutilité sociale et à son indifférence à la morale, qu’elle se contente de prendre pour objet.

Ces trois exemples ont montré l’usage qui peut être fait des *opérateurs axiologiques* pour interpréter les œuvres. Ils permettent d’explorer les connexions qui les rattachent aux débats et enjeux culturels, intellectuels et éthico-politiques de leur temps, et de mieux appréhender la forme d’intervention qu’elles constituent dans ces débats : problématisation critique (et ironique) dans le cas de Flaubert, prise de position idéologique dans le cas de Barrès, affirmation parodique d’autonomie esthétique dans le cas de Gide. Alors que l’esthétique de la réception de Hans Robert Jauss centrait l’attention sur l’effet des formes, les

23. André Gide, *Les caves du Vatican*, p. 191-192.

opérateurs axiologiques ouvrent à une sociohistoire de la signification et des effets axiologiques des œuvres dans l'espace public, lesquels, tout en résonnant avec les enjeux qui agitent le champ intellectuel à leur époque, renvoient à son histoire. Comme on l'a vu, une analyse de contenu ne suffit pas pour les porter au jour, elle doit s'articuler avec une étude de leur mise en forme.

Bibliographie

- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (Le sens commun), 1979.
- Bourdieu, Pierre, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éditions de Minuit (Le sens commun), 1989.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit (Le sens commun), 1980.
- Bouveresse, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone (Banc d'essais), 2008.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon (Dix-neuvième), [1906] 1998.
- Engel, Pascal, « Literature and Practical Knowledge », *Argumenta*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 55-76, <https://www.argumenta.org/article/literature-practical-knowledge/>.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1936.
- Force, Pierre, *Self-Interest Before Adam Smith. A Genealogy of Economic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Gautier, Théophile, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion (GF n° 102, Littérature et civilisation), 1966, p. 25-60.
- Gide, André, *Les caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 1922.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre*. trad. de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcia et par Jean-Claude Passeron, Paris, Éditions de Minuit (Le sens commun), [1957] 1970.
- LaCapra, Dominick, *"Madame Bovary" on Trial*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- Leclerc, Yvan, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.
- Richard, Jean-Pierre, « La création de la forme chez Flaubert », dans *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert, Fromentin, les Goncourt*, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), 1954, p. 119-219.
- Sapiro, Gisèle, « Against Self-Interest: the Codification of "Disinterestedness" as an Axiological Operator in Religion, Aesthetics, and the Ethics of Intellectual Professions », dans Christine Zabel (dir.), *Historicizing Self-Interest in the*

Modern Atlantic World. A Plead for Ego?, London, Routledge, 2021, p. 241-260.

Sapiro, Gisèle, « Défense et illustration de “l’honnête homme”. Les hommes de lettres contre la sociologie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 153, 2004/3, p. 11-27.

Sapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard (Sciences humaines), 1999.

Sapiro, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Sapiro, Gisèle, *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

Sapiro, Gisèle, « Une catégorie éthique de l'entendement lettré : le concept de désintéressement », *Silène*, 22 novembre 2017, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=201.

Thiesse, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984.

plainte

De la plainte

Dominique Rabaté

À la façon dont Roland Barthes avait intitulé « Une idée de recherche¹ », ses réflexions sur sa relation à l'œuvre de Marcel Proust, je voudrais aussi exposer ce qui m'apparaît encore comme une *idée de recherche*, comme un projet à venir, d'ordre à la fois personnel et collectif. Commençons, pour lui donner un premier contour, par une question un peu abrupte : quelles formes peut prendre une plainte pour être audible, acceptable, reconnue ? Ces « formes », je les entends en un sens volontairement très large : formes rhétoriques et juridiques, formes historiques évidemment aussi, qui permettraient d'esquisser une perspective anthropologique, en fournissant des éléments pour penser les rapports généraux entre parler et se plaindre.

Il s'agirait donc de dessiner un paysage notionnel résolument pluridisciplinaire pour définir ou caractériser qui peut se plaindre, de quoi, et quels sont les sujets légitimes ou convenables pour une plainte, selon quels modes d'expression propres, et dans quel cadre d'échanges. On imagine d'emblée combien le sujet que j'évoque est vaste

1. Paru initialement en revue en 1971, ce texte a été repris dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*.

puisqu'il suppose aussitôt une approche au croisement de disciplines variées : sociologie, médecine, psychanalyse, droit, histoire, ethnologie notamment. Mais c'est bien dans une telle perspective d'ensemble qu'il me semble qu'on peut saisir la place particulière qu'occupe la littérature dans l'expression de la plainte. L'hypothèse que je propose est que la littérature, empruntant aux formes historiquement codées de ce qui fait plainte à son époque, peut être pensée comme un lieu singulier – sinon privilégié – pour donner figuration, modulation et mise en scène à des manières de se plaindre inédites ou choquantes. Un espace où donner à penser aussi bien les limites de la plainte.

L'un des premiers objets qui viennent à l'esprit, l'un des premiers exemples (en gardant donc en tête sa valeur exemplaire) qui s'imposent dans cette perspective, c'est la tragédie grecque. Et notamment l'*Hécube* d'Euripide², qui fait résonner de si poignante manière la déploration de la reine troyenne. La force intacte d'émotion que garde cette pièce tient à ce qu'elle nous dit, encore maintenant, sur la puissance et la faiblesse de la plainte. Même arraché au cadre antique où il faut la lire avec le plus grand savoir philologique et anthropologique que je ne peux mobiliser pour ma part, le texte d'Euripide témoigne de la force de la déploration, et donne à entendre la nécessité de cette parole implorante, malheureuse, souffrante.

En vérité quand je pense à *Hécube* d'Euripide, je garde le plus vif souvenir de l'effet qu'avait exercé sur moi la mise en scène de Bernard Sobel où Maria Casarès incarnait, en 1988, une héroïne extraordinaire. J'étais allé voir la pièce avec un ami, et nous sommes restés un long moment comme stupéfaits à la sortie du théâtre, interdits devant la quantité de malheurs sans issue que met en scène cette tragédie. L'impression que nous avons partagée et dont je me souviens très

2. Je reprends ici le canevas du propos que j'avais tenu lors d'une journée d'étude, organisée le 2 décembre 2011 à l'Université Paris Diderot par Jean Delabroy, sous le titre : « *Hécube*, le chant des femmes, entre souffrance et vengeance ».

nettement était une forme d'accablement et d'absorption en nous-mêmes qui n'est pas sans rapport avec l'effet cathartique que vise la tragédie grecque, on le sait. Mais de quoi la pièce aurait-elle pu nous délivrer ou nous purger ? Je mesurais plutôt l'effet émotionnel puissant qui me retenait encore dans le monde de la pièce, sans comprendre comment sortir de l'impasse terrible que décrit et qu'accomplit *Hécube* : l'impasse de la parole quand elle ne peut sortir de la déploration.

C'est cette puissance ambiguë de la plainte que j'entends se manifester dans *Hécube*³. Et le théâtre est l'un des lieux où lui donner résonance, dans la parole des victimes dont les femmes sont ici les représentantes emblématiques, elles qui doivent dire et redire l'inexorable accumulation des malheurs et des méchancetés, la litanie sans fin des crimes. La pièce d'Euripide (parmi d'autres qu'il faudrait aussi examiner) pousse à s'interroger sur la nature de cette parole de déploration, sur ce qu'on peut en attendre, aussi bien du côté de la locutrice (*Hécube* ou le chœur) que du côté du spectateur. Quelle est, quelle serait l'efficacité de cette parole ? Et à qui peut-elle s'adresser réellement ? L'effet terrible que j'avais si violemment éprouvé dans la mise en scène de Sobel réside dans le sentiment de la vanité d'une parole qui n'a pour elle que le malheur, qui ne peut jamais mettre un terme au déchaînement toujours plus cruel des injustices. Une parole qui ne met aucun terme aux abus, toujours renouvelés, des hommes.

Pour le dire autrement, *Hécube* m'intéresse parce que cette pièce se présente comme le paradoxe scandaleux du *comble du malheur*. Un comble que chaque nouvelle épreuve déplace et augmente, un comble que rien ne pourra étancher ou alléger. La parole des femmes troyennes fait entendre cela avec une force singulière, selon des modalités qui permettent de s'interroger sur la nécessité de dire le malheur, de lui donner la forme d'un chant, c'est-à-dire malgré tout d'une mesure, même quand c'est l'incommensurable qui est en jeu. La pièce d'Euripide entre ainsi en paradigme avec d'autres formes de la déploration antique

3. J'utilise l'édition des Belles Lettres « Classiques en poche » (1999), dans la traduction de Nicole Loraux et François Rey qui avait été faite pour la mise en scène de Sobel en 1988.

et il faudrait, dans la perspective du travail d'ensemble que j'ai évoqué en commençant, la comparer ou la mettre en rapport avec certains grands textes de la Bible, du Livre de Job aux jérémiades des prophètes.

Quelle est donc la performativité de ce type de parole ? Performativité problématique d'un texte, mais en mouvement sur la scène de théâtre. Performativité incertaine d'une plainte qui devrait pouvoir passer du stade d'un *se plaindre* à un autre niveau, juridique et éthique cette fois, où la parole arriverait réellement à *porter plainte* et à constituer la légitimité de son parleur.

Sans articuler aussi rigoureusement qu'il le faudrait ces questions, je me contenterai d'en décliner quelques-unes. Et d'abord celle de l'adresse de la plainte. Dans la pièce, le spectateur comprend la pluralité des destinataires possibles. La parole plaintive est d'abord interne aux Troyennes ; elle circule entre les femmes, entre la reine et le chœur. Mais Hécube s'adresse parfois à elle seule, comme si plus personne ne pouvait entendre sa douleur, dans des moments proches de la folie, où se signale pathétiquement une rupture de la communauté. La double énonciation théâtrale fait aussi du public le destinataire indirect (et muet) de cette parole qui ne trouve jamais sur scène son répondant nécessaire. Ce destinataire anonyme est incalculable puisque je peux au *xxi^e* siècle encore aller voir et lire *Hécube*. C'est sur cet auditeur inconnu que se fonde l'étrange pouvoir de la littérature, ce que Jacques Derrida nomme si justement sa « destinerrance », c'est-à-dire l'imprévisibilité de ses effets, le retentissement anachronique de sa parole. Peut-être faut-il ajouter à ces trois strates d'adresses discursives une prière aux dieux, une plainte qui se destinerait à ceux qui restent pourtant silencieux et inactifs, oublieux de la justice dont ils sont les garants.

On sait que se plaindre dans l'Antiquité grecque, c'est se couler dans un modèle qui implique une gestuelle, une attitude appropriée et qui est celle, bien étudiée, du suppliant. C'est dans ce cadre qu'il faut recontextualiser la pièce d'Euripide. Je m'appuierai un peu elliptiquement sur

un très beau texte de Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*, intitulé « La mesure, le suppliant⁴ », écrit en commentaire ou en marge du livre d'Edmond Beaujon : *Le dieu des suppliants*. Le suppliant est une figure culturelle essentielle qui s'incarne dans de grandes scènes littéraires et mythologiques : Priam devant Achille, Thétis devant Zeus, Ulysse face à Nausicaa, sans oublier la pièce *Les suppliantes* d'Euripide évidemment.

Blanchot souligne dans sa courte étude ce renversement paradoxal : c'est l'homme dans sa supplique qui porte une démesure qui s'oppose à la mesure des dieux. C'est lui qui fait appel à une autre mesure. La figure du suppliant est celle de l'homme (ou de la femme) sans foyer, de l'étranger, relevant d'une autre loi. Ce qui intéresse Blanchot dans cette figure exemplaire, et selon un geste de dramatisation de la pensée qui lui est propre, c'est que le suppliant indique un rapport essentiel à l'acte de parler. D'où cette formule magnifique qu'il emploie : « Le suppliant est, par excellence, le parlant⁵. »

La formule brille comme une sorte d'oracle que j'entends au moins dans deux directions. Ce qui reste au suppliant, c'est justement et seulement la parole. C'est sa dernière ressource avant la prostration complète et le mutisme, qui sont ce qui menace constamment Hécube dans la pièce. Il ne resterait sinon qu'à se taire, qu'à pleurer (même si les pleurs sont aussi un langage codé). L'autre sens que je vois dans cette affirmation de Blanchot, c'est que le langage manifeste toujours (mais là plus qu'ailleurs sans doute) l'expression d'un désir, une demande. Que la parole en son essence profonde est toujours quémandante, et que, dans la supplication, elle pose cette finalité au centre même du discours. Parler, c'est toujours – peu ou prou – supplier l'autre d'entendre.

Car la plainte maintient celui qui la dit dans un espace encore humanisé et socialisé, dans l'espace de la parole qui s'échange. Le magnifique chœur des Troyennes, qui rappelle les malheurs des veuves

4. Il s'agit du chapitre 2 de la deuxième partie « L'expérience-limite » dans Maurice Blanchot, *L'entretien infini*. Voir p. 132-136.

5. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 135.

et des exilées, est un chant de douleur qui est encore capable de se hisser au statut de chant. Même dans le plus grand accablement, Hécube sait donner à son discours une forme musicalisée, une cadence métrique. Ce régime de la plainte se distingue donc d'une autre forme de la parole, celle de la parole agissante, de la parole efficace, telle qu'Euripide la met en scène très explicitement en une opposition structurante. Les affrontements de la reine avec Ulysse et avec Agamemnon manifestent clairement la différence des deux énonciations, et la façon dont Hécube doit naviguer de l'une à l'autre. Car il en va de la question cruciale de l'efficacité de la plainte (c'est-à-dire de la possibilité que sa vocation performative réussisse, au sens que John Langshaw Austin donne à la notion de *felicity* pour le performatif).

Si *Hécube* est une tragédie de la plainte, c'est plutôt dans la mesure où toute la pièce indique l'inutilité de ce type de parole et sa nécessaire conversion en autre chose. La plainte de la reine doit se changer en ruse, celle d'obtenir par des promesses captieuses que Polymestor vienne jusqu'aux tentes des Troyennes. Et lorsque le Thrace sort mutilé du piège qui lui a été tendu, son discours est moins une plainte que l'expression de la rage qui le saisit, rage que la cécité rend plus pathétique encore. Et comme tous ceux qui sont aveugles, comme Cassandre qui hante la pièce, le roi de Thrace est investi alors d'un pouvoir de divination qui lui permet de prophétiser les nouveaux malheurs à venir. Même la vengeance ne peut clore le cycle des crimes. Le pessimisme terrible de la pièce vient du sentiment de la vanité des réparations qui ne font qu'ajouter aux violences.

Selon la perspective qu'indique Blanchot, la plainte se situe ainsi dans une tension : elle a fatalement quelque chose de limité (infiniment limité, serais-je tenté de dire en parodiant Blanchot) parce que sa place est marginale, inaudible, inférieure. Mais cette parole porte aussi en elle quelque chose d'illimité, un excès que rien ne peut contenir, qui caractérise peut-être ce rapport à une autre mesure. La plainte a ainsi toujours à faire avec un aveuglement et la déploration semble s'obnubiler sur quelque point qui n'est jamais le motif exact de ce qu'il y a à déplorer. Celle ou celui qui profère la plainte endeuillée reste aveuglé,

littéralement ou métaphoriquement : c'est Hécube qui refuse au début de la pièce la révélation de la mort de son fils, la révélation faite par le fantôme de son fils. Et étrangement lorsqu'on produit son cadavre, elle croit encore que c'est Cassandre qui est devant ses yeux. Comme si la plainte devait toujours avoir un temps de retard sur l'accablante réalité du malheur dont elle devra se ressaisir.

La pièce d'Euripide soulève plus de questions qu'elle ne propose de réponses, notamment quant aux interrogations cruciales pour savoir ce qui pourrait mettre un terme au comble du malheur, ou de comprendre en quoi la parole – en tant que telle – est capable de nous soulager. Ce que fait sans doute de spécifique le théâtre, c'est indiquer une articulation encore latente entre la représentation esthétique et le registre politique à venir. La plainte vise bien à émouvoir, à faire bouger, à changer quelque chose de l'injustice dite. Mais dans *Hécube*, l'inadéquation des réponses (celle d'Ulysse reniant sa parole donnée pour satisfaire les vœux posthumes d'Achille, celle d'Agamemnon qui préfère ne pas comprendre la vengeance qui se prépare) montre une défaillance des solutions juridiques. La plainte vient peut-être, à certains moments de l'Histoire, dans le vide et la défaillance d'une réponse politique adéquate (comme l'exemple des cahiers de doléances avant la Révolution française le manifeste).

C'est ce que semble dire *Hécube*, dans la transformation inquiétante de la reine en force brutale de vengeance contre Polymestor, elle qui dissimule avec ruse son dessein, qui rivalise en quelque sorte avec Ulysse pour entraîner dans son piège le roi de Thrace, dont la cupidité est si facilement bernée. On voit d'ailleurs que les Troyennes, dans la rage du châtement qu'elles infligent à Polymestor, se changent quasiment en animaux, et quittent le registre humain de la parole. Le roi mutilé parle d'elles comme de chiennes déchaînées. C'est peut-être ce que veut dire la prophétie finale qui annonce la métamorphose d'Hécube en « chienne au regard de feu » (p. 103), dont la tombe servira de

repère aux marins. Le trajet qu'accomplit Hécube, dont la demande de justice reste inaudible et inefficace, est donc de passer de la plainte à l'action, du discours aux actes. Mais la réparation du mal commis par Polymestor, l'hôte malhonnête, celui qui a trahi les règles sacrées de l'hospitalité, n'a pourtant aucune valeur vraiment réparatrice, ou cathartique. Ce à quoi conduit Euripide est plutôt une impasse à la fois morale et politique, comme si le chaos causé par la guerre de Troie devait rester sans remède. Et son théâtre témoigne d'une aporie que la pièce a pour vocation de représenter, en laissant ouverte toute solution juridique, politique ou morale.

Il reste cependant la force du chant, de la mélodie des Troyennes. Le moment où le chœur évoque le destin des femmes de Troie est une magnifique élégie⁶, à la douleur poignante. La parole des faibles, des femmes, des victimes par excellence se change alors en chant. Même dans ce moment de déréliction et d'esseulement, c'est une voix collective qui profère, c'est une collectivité qui cherche encore un rythme auquel s'unir. La parole, même de souffrance, reste dicible. Elle engage un rapport pathétique avec une forme qui lui donne figuration, par le cadre métrique et poétique qui la construit. Au lieu de succomber à la terreur absolue, la parole mélodique maintient une position humaine, un appel à raconter, à se raconter. Comme l'a montré Laurent Jenny dans *La terreur et les signes*, la tragédie est bien le régime littéraire d'une expérience de dépassement, sinon de conversion intégrale, de la terreur pure de l'expression⁷.

Au cœur du chant de la plainte, il faut aussi entendre quelque chose que l'on pourrait nommer *l'inconsolable*⁸. Quelque chose d'ir-

6. Euripide, *Hécube*. Voir p. 51 et 71-77.

7. Voir son beau livre paru chez Gallimard en 1982, *La terreur et les signes*.

8. Je reprends le terme à l'intervention de Laurie Laufer dans cette même journée d'étude sur *Hécube*.

réremédialement perdu, que le discours ne chercherait pas à transmuter ou à retrouver, mais qu'il dit dans tout l'éclat terrible de la perte. Et ce qui nous touche à travers les siècles, dans la traduction même, c'est au-delà des codes que nous ne pouvons plus partager exactement, ce rapport à l'inconsolable qui fonde notre nature de sujet parlant, de *parlêtre* pour reprendre le mot à Jacques Lacan. C'est la force inouïe d'*Hécube* que de nous ramener à cet inconsolable et à la persévérance humaine pour lui donner forme et mélodie. Cette persévérance, cette obstination peuvent être deux des noms de la littérature.

Et il me semble important que les études littéraires sachent aujourd'hui faire réentendre cette obstination, qu'elles sachent faire entendre que la littérature a prioritairement affaire avec l'expression et la formulation de paroles plus ou moins audibles socialement, paroles sans dignité réelle. Certes chez Euripide, ce sont de nobles Troyennes qui disent leur malheur, c'est une reine qui laisse éclater sa souffrance, mais la généralisation de leur chant le rend apte à dire toute douleur, tout sentiment d'exil et d'injustice. La littérature n'a plus besoin, depuis très longtemps, de passer par des personnages héroïques ou idéalisés pour exprimer la dérégulation de la condition humaine. Elle la dit au niveau le plus humble et le plus ordinaire – au théâtre comme dans le roman en donnant aux figures simples la possibilité de faire résonner des discours intérieurs, plus ou moins confus, plus ou moins adressés à autrui.

Il s'agit alors peut-être moins de donner voix aux subalternes, que de dessiner une sorte de lieu – qui n'en est pas un réellement – où se dit quelque chose d'autrement imperceptible, dans sa banalité même. Il s'agit comme chez Martin Winckler de s'installer dans la salle d'attente d'un médecin généraliste, ou dans le service gynécologique d'un hôpital pour composer le livre des monologues croisés des patients, des hommes et des femmes qui cherchent un interlocuteur compréhensif. Ou il s'agit de donner accès aux discours intérieurs, au maelström des pensées paniques comme chez Laurent Mauvignier ou Marie NDiaye. En donnant voix à ces plaintes – même avec ironie, même avec cruauté et distance –, le texte littéraire ne fait pas directement acte

politique : il s'inscrit dans une sorte d'en-deçà, dans l'ajointement différé d'une parole singulière avec un discours collectif. Si chacun doit être digne d'être entendu, et que la littérature moderne relève d'un régime démocratique au sens de Jacques Rancière, c'est donc moins comme un engagement idéologique que par la capacité justement à nous rendre tous attentifs aux souffrances individuelles, aux désarrois muets. Parole de plainte qui n'a pas encore trouvé à porter plainte ou qui se dénature en se judiciarisant – comme si c'était au Droit qu'il fallait maintenant demander la seule forme de reconnaissance individuelle et sociale –, la parole que fait surgir la littérature est avant le domaine de la politique, mais abouchée à lui, en attente de ce qui pourra la prendre en charge autrement, comme projet collectif.

Entendre la plainte, c'est donc demeurer – aussi longtemps qu'il le faut – dans l'écart entre la souffrance qui stupéfie et les mots qui viennent encore symboliser. Et c'est aussi rester dans le temps en suspens entre l'expression individuelle qu'il faut singulariser et la transformation en action commune qu'impose tout sentiment d'injustice réelle. Un peu à la façon dont Hécube doit convertir l'intensité de son malheur en décision de châtiment. Mais cette transformation ne deviendra pas mot d'ordre ou solution politique directement ; toute la pièce montre que la vengeance ne résout véritablement rien. Toute la pièce montre en même temps que la solution politique reste en souffrance, et appelle ainsi à son dépassement incertain.

Il ne faut pas conclure que la littérature en resterait au seul domaine de la plainte, mais elle lui donne un lieu imaginaire qui n'en est pas véritablement un, un lieu comme hors lieu qui n'est pas l'agora publique. Elle lui donne une chambre d'écho où nous pouvons partager la souffrance, un cadre où nous pouvons même penser les limites de la plainte, sans pour autant nous contenter d'en avoir entendu l'expression pour ne rien en faire dans notre vie réelle.

Bibliographie

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard (Blanche), 1969.

Euripide, *Hécube*, trad. du grec ancien par Nicole Loraux et François Rey, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1999.

Jenny, Laurent, *La terreur et les signes*, Paris, Gallimard (Les Essais), 1982.

Rabaté, Dominique, « *Hécube*, le chant des femmes, entre souffrance et vengeance », communication, journée d'étude organisée par Jean Delabroy, Université Paris Diderot, 2011.

populations

Françoise Lavocat

Longtemps, le personnage n'a été pensé qu'au singulier. D'ailleurs, les romans et les pièces de théâtre ont très souvent porté, en guise de titre, le nom ou le prénom d'un personnage : *Le roman de Renard* ou *La chanson de Roland*, *L'Astrée*, *Phèdre*, *Le Cid*, *Madame Bovary*, *Lucien Leuwen*, *Eugénie Grandet*, *Jean-Christophe*... L'identification d'un artefact culturel à un seul personnage, ainsi désigné aux lecteurs comme « principal¹ » et sujet du livre ou de la pièce, a probablement son apogée au XIX^e siècle : dans la liste des Goncourt du XXI^e siècle, *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl, en 2000, est le seul roman ayant pour titre le nom d'un personnage.

Si les auteurs identifient souvent leur œuvre au destin et à la personnalité d'un seul être de fiction, nombre de théoriciens valident cette focalisation réductrice. Résonne encore l'anathème lancé par Alain Robbe-Grillet : « Nous en a-t-on assez parlé du "personnage" ! » Une relation au personnage centrée sur l'identification (que celle-ci soit recherchée ou rejetée) induit sans doute un face-à-face entre un sujet et

1. Il y a bien sûr des exceptions. Béatrix, par exemple, n'est pas le personnage qui occupe le plus de place dans le roman éponyme d'Honoré de Balzac. Si le nom de Calyste est cité 811 fois, celui de Béatrix ne l'est que 349 fois ; celui de Camille Maupin ou Des Touches, 557 fois.

son personnage d'élection. À vrai dire, quel que soit le parti-pris théorique adopté, qu'il soit normatif, dans la lignée d'Aristote, formaliste, dans celle de Vladimir Propp, marxiste, comme chez Georg Lukács ou Franco Moretti, psychologique, comme chez François Mauriac, la pensée des *prattontes*, « actants », « héros », s'articule toujours autour d'un type d'individu privilégié : même si Aristote favorise l'intrigue par rapport au personnage, il définit celui-ci, dans la tragédie, comme quelqu'un qui, n'étant ni bon ni méchant, commet une erreur – Œdipe... Même ceux qui minorent le plus le statut du personnage, comme Viktor Chklovski² ou Boris Tomachevski³, choisissent la métaphore du fil pour l'assimiler à un enchaînement unidirectionnel ayant des propriétés structurelles (relier) et cognitives (orienter).

Pourtant, les personnages, dans un monde fictionnel, sont toujours, sauf exception (tel Robinson Crusoé sur son île, en compagnie du seul Vendredi), un ensemble, souvent une foule. Lecteurs ou lectrices, spectateurs ou spectatrices ne se rappellent d'ailleurs jamais la totalité des personnages⁴. Qu'apporte alors une appréhension des personnages au pluriel et même dans leur totalité ? Je montrerai qu'elle modifie profondément la connaissance que nous avons des œuvres de fiction et même de l'histoire littéraire. Ce changement de paradigme est non seulement favorisé par les théories de la fiction, mais aussi par les usages qui se sont développés sur Internet et par la domination, dans la culture populaire, des genres de la fantasy. Cependant, se détourner du personnage dans sa singularité, se désintéresser de sa relation traditionnellement privilégiée avec son auteur, lecteur ou

-
2. Viktor Chklovski, *La construction de la nouvelle et du roman*, 1925 : « Gil Blas n'est pas un homme, c'est un fil qui relie les épisodes du roman », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 190.
 3. Boris Tomachevski, *Thématique*, 1925 : « Le personnage joue le rôle de fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs, d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 293.
 4. J'ai souvent fait l'expérience, auprès d'étudiants ou de professeurs, de leur demander combien de personnages, à leur avis, comportaient *Madame Bovary* ou *Les misérables*. Les plus familiers de ces romans, pour les avoir étudiés ou enseignés, étaient capables d'en nommer 10 ou 12, alors que *Madame Bovary* contient 66 personnages nommés et *Les misérables*, 438.

spectateur ne dissipe pas l'illusion anthropomorphique, au contraire. Quels sont alors les bénéfices théoriques et peut-être aussi les enjeux politiques du fait d'envisager les personnages comme population ?

Raisons et modalités d'un changement de paradigme

Les théories de la fiction

Les théoriciens de la fiction n'ont pas dédaigné le personnage. Ils ont même restauré son prestige et surtout autorisé son usage le plus ordinaire et le plus intuitif : c'est M. Pickwick qui fait irruption au début des *Univers de la fiction*, de Thomas Pavel en 1988, inspirant aux lecteurs ou lectrices le sentiment qu'il existe. Au début de *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer, c'est Lara Croft, alors à la mode (en 1999), qui fait brillamment entrer les jeux vidéo dans le champ de la théorie littéraire. Dans le domaine de la philosophie analytique, Colin Radford et Michael Weston convoquent un personnage qu'ils considèrent comme paradigmatique pour exposer leur célèbre théorie du paradoxe de la fiction : « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? » (1975)⁵. Mais le personnage, outre qu'il est ici interchangeable et ne fait qu'illustrer une propriété de la fiction, est aussi souvent pensé par ces mêmes théoriciens sous la forme de groupes, de foules, de catégories. Thomas Pavel évoque les créatures de la mythologie antique qui migrent massivement, à la Renaissance, dans les territoires de la fiction. Envisager la fiction comme monde dans une perspective littéraire distante de la conception mathématique des mondes possibles suscite immanquablement les métaphores du voyage et des frontières. Pour Pavel, la fictionnalisation graduelle du mythe évoque « le développement

5. Colin Radford et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? ».

des villages-États entourés de la forêt primitive⁶ ». Les mondes fictionnels sont couramment dits « habités⁷ », meublés. Terence Parsons différencie les « autochtones » des « immigrants⁸ » pour distinguer parmi les personnages ceux qui ont leur origine en dehors du monde fictionnel où ils apparaissent (la réalité, l'histoire, d'autres fictions). Lubomír Doležel, qui a développé une application de la théorie des mondes possibles à la littérature, propose une typologie des mondes inspirée de la logique des modalités selon qu'ils comprennent un, ou deux, ou plusieurs personnages⁹. En définitive, aux yeux de Thomas Pavel, certains mondes possibles fictionnels sont identiques au monde réel, à un « petit miracle près », qui est l'ajout à la population mondiale réelle de quelques dizaines, voire de quelques centaines de personnages en plus¹⁰ : pour être précise, en ce qui concerne *La comédie humaine*, il s'agit de quelque 2400 personnages.

Listes et dictionnaires

La comédie humaine est certainement l'œuvre qui a suscité le plus précocement des activités de comptage, depuis la fin du XIX^e siècle¹¹ jusqu'à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade en 1981. Anne-Marie Meininger et Pierre Citron fournissent en effet dans le tome XII des *Œuvres complètes* de Balzac non seulement un dictionnaire des personnages fictionnels et historiques nommés, mais aussi des personnages anonymes. Dans ce cas, l'activité de recensement effectuée par le critique

6. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 104.

7. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 83.

8. Terence Parsons, *Nonexistent Objects*.

9. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*.

10. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 134.

11. Voir Jérémie Alliet, « Stratégie de peuplement du roman balzacien ... ».

redouble l'effet de monde programmé par le projet de « faire concurrence à l'état civil¹² ».

Répertorier les personnages ou une catégorie de personnages est une activité ancienne. Depuis Colin du Plancy, qui publie en 1826 un *Dictionnaire infernal, ou bibliothèque universelle des etres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer...*, bien des dictionnaires sont parus à la fin du XIX^e siècle : des dictionnaires des personnages de cinéma¹³, un *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature*, aux éditions du Seuil, en 2011, précédé par celui « des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays » par Robert Laffont et Valentino Bompiani, en 1960¹⁴. La formulation du titre de cet ouvrage suggère que l'objectif didactique et patrimonial de construire un canon (en particulier pour les dictionnaires de personnages populaires ou de cinéma) ne résume pas ces entreprises animées de l'ambition d'exhaustivité (inatteignable), du désir d'arpenter des territoires imaginaires et d'en maîtriser la démesure : car c'est justement surtout les œuvres mondes, les sagas en plusieurs volumes, les collections de bandes dessinées, les séries (de Molière, Charles Dickens, Guy de Maupassant, Émile Zola, Marcel Proust, *Tintin*, J. R. Tolkien, *Harry Potter*, *Star Wars*, *Game of Thrones*, *Marvel*) qui suscitent ces inventaires. Faire des listes est un outil d'exploration, de connaissance, de remémoration, de possession.

En tout cas, elles se multiplient désormais en ligne, à propos d'une œuvre ou d'un auteur, de genres, de médias, au gré de catégories hétéroclites. On trouve sur Internet des listes des personnages les

12. Sur la nomination dans la *Comédie humaine*, voir Ada Smaniotto, *Poétique balzacienne des noms de personnages*.

13. Par Gilles Horvilleur, en 1988, et par Jacques Fieschi, Gilles Horvilleur, Philippe Carcassonne et Michel Chion, en 1993.

14. Dans le domaine anglo-saxon, Chambers a encore fait paraître un *Dictionary of Literary Characters*, en 2004, et Matthew Brucoli et Judith Baughman, *Student's Encyclopedia of American Literary Characters*, en 2008.

plus riches¹⁵, les plus méchants, les plus laids, les plus grands, les plus puissants, les plus gros, les plus courageux, les plus bêtes, ceux dont les noms commencent par X ou Y (toutes les lettres de l'alphabet sont disponibles), surtout dans les *animes*, les *mangas*, les films. Cette manie contemporaine du classement répond peut-être à la tentation de mettre de l'ordre dans un personnel proliférant d'entités souvent parfaitement interchangeables.

Les peuples de la fantasy

La fantasy est certainement le genre qui génère le plus de répertoires et de listes de personnages, au point que l'on peut considérer que ces annexes pseudo-documentaires sont consubstantielles au genre. Anne Besson a fait l'historique de cette pratique et l'a analysée, montrant notamment que la suppression et la réduction des annexes et appendices comprenant ces listes de personnages, dans les traductions françaises des romans de fantasy anglo-saxons, avaient contribué à leur prolifération sur Internet¹⁶. Ce phénomène suggère que ces paratextes correspondent bien à un besoin et à un désir du lectorat, peut-être mal appréhendés par les éditeurs : « réguler l'information », parfois préciser les degrés de fictionnalité, servir de réservoir de noms et d'apparences utiles pour des activités connexes liées au *cosplay* et à la *fanfiction*. Les listes ont aussi, souligne à juste titre A. Besson, une dimension spectaculaire. J'ajouterai que la pluralité ontologique étant dans ces univers maximale, les listes de personnages permettent de répertorier les espèces qui sont autant de variations de l'imaginaire, sources de surprise et de jouissance des possibles.

En définitive, les dictionnaires et les listes de personnages inventorient de façon préférentielle aussi bien les grands romans ou cycles

15. BID, « Personnages des Chroniques de Krondor ». Il nous paraît inutile de multiplier les exemples.

16. Voir Anne Besson, *La fantasy* ; Anne Besson, *Le dictionnaire de la fantasy* ; et « Les listes des personnages dans les cycles de fantasy sont-elles si annexes ? ».

romanesques du XIX^e siècle (Honoré de Balzac, Charles Dickens, Émile Zola, Victor Hugo...) que les myriades d'espèces de la fantasy. Ils exercent donc deux fonctions opposées. La première est de traiter les personnages sur le modèle du Code civil, autrement dit à la manière des registres répertoriant les personnes réelles.

Maffre, Alphonse : Premier fils du juge de paix de Plassans. Vingt ans (*La conquête de Plassans*)¹⁷.

Les listes comme celle-ci (répertoriant les personnages des Rougon-Macquart) visent à renforcer l'effet de réalité. Le personnage est extrait de son monde fictionnel, qui n'est rappelé que par le titre de l'œuvre entre parenthèses. Il importe de le situer familialement et socialement.

C'est l'effet inverse qui est recherché dans cet extrait d'une liste consacrée aux personnages des *Chroniques de Krondor*¹⁸ :

Borric : Époux de dame Catherine, père de Martin, Lyam, Arutha et Carline, duc de Crydee. Il meurt durant la guerre de la faille¹⁹.

Le choix de noms rares (Lyam), ou qui n'existent pas en dehors de cette fiction (Borric, Arutha, Crydee), les appellations médiévalisantes (dame Catherine), la référence à des événements historiques sans référence dans la réalité (la guerre de la faille) sont autant de signaux clairs de l'appartenance de l'œuvre et des personnages aux genres de l'imaginaire. Ce type de répertoire illustre l'inventivité onomastique et la capacité de créer des états de choses et des événements inexistantes.

17. Liste des personnages de la série de romans d'Émile Zola, Les Rougon-Macquart, sur le site Les trésors de lys/Amis-Arts, http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/zola/25_les_personnages_rougon_macquart/13_m.htm.

18. Titre original : *The Riftwar Cycle*.

19. Wikipedia, « Personnages des Chroniques de Krondor ».

Populations fictionnelles, peuples réels

La démographie des personnages

Cette double fonction des listes (mimesis de la réalité et désignation de la fictionnalité) fait écho à l'ambivalence du statut du personnage (« vivant sans entrailles », selon la formule aussi célèbre qu'ambiguë de Paul Valéry) et de notre relation aux créatures de fiction. Envisager les personnages comme population repose cette ambiguïté en des termes renouvelés, surtout si l'on prône (comme je le fais) une approche « démographique » des êtres de fiction.

L'aboutissement d'une pensée des personnages comme population est en effet de les étudier dans une perspective démographique. L'emploi même de ce terme qui n'appartient en rien au registre de la théorie littéraire souligne un parti-pris : celui d'un rapprochement volontaire, voire provocateur, entre la fiction et la vie. Cette option théorique suppose de répertorier tous les personnages d'une œuvre et d'enregistrer un certain nombre de données sur eux. Plusieurs recherches récentes, de façon non concertée, ont pris cette voie, en prenant en compte des corpus très différents. On peut citer, notamment, Sabine Chalvon-Demersay, sociologue à l'E.H.E.S.S., qui a réalisé ce travail sur l'ensemble des séries télévisées et des feuilletons français, entre 1960 et 2000, en exploitant les génériques. Ioana Galleron, professeure en humanités numériques, a répertorié le personnel des pièces de théâtre françaises du XVII^e et du XVIII^e siècle, à partir des *dramatis personae* de la didascalie initiale²⁰. J'ai moi-même effectué cette recherche sur un corpus de romans français et anglais de la première moitié du XIX^e siècle²¹. Le recensement des personnages dans des romans, en l'absence de générique et de liste de personnages, s'avère d'autant plus long et difficile que les programmes informatiques de reconnaissance automatique des

20. Plus exactement, 99 comédies françaises entre 1660 et 1766. Voir « Valère, Angélique et compagnie : les populations de la comédie aux siècles classiques ».

21. Françoise Lavocat, « L'étude des populations fictives comme objet ... ».

personnages ne sont pas suffisamment performants²². Il faut donc lire le roman pour répertorier les personnages et réunir un certain nombre d'informations à leur égard, dans la mesure où elles sont disponibles. On peut se demander, par exemple, qui a un nom et qui n'en a pas ; si ce nom change (par mariage ou anoblissement). Si le personnage est un homme, une femme ; un humain, un fantôme, un animal. S'il ou elle est noble. Quelles sont sa nationalité et sa religion. Quel est son âge, au début et à la fin de la diégèse. Quel est son statut matrimonial et si celui-ci change au cours de la diégèse. Quelles sont ses relations de parenté avec les autres personnages. S'il a des enfants et combien ; si elle a fait une fausse-couche. Quels sont ses moyens d'existence, quels sont son occupation et son métier, et si ceux-ci changent au cours de sa vie fictionnelle. Enfin, s'il ou elle meurt, à quel âge et comment.

L'effet de miroir avec une population réelle est d'autant plus frappant que, d'une part, le corpus choisi est constitué, en très grande majorité, de romans que l'on peut qualifier de réalistes et, d'autre part, que les données réunies sur les personnages ont été conçues (en ce qui concerne les catégories sociales et professionnelles) à partir de recensements effectivement réalisés en Angleterre en 1841 et en France en 1851.

Il peut être satisfaisant d'apprendre que dans la réalité comme dans la fiction, à cette époque, le taux de femmes qui meurent en couche est seulement de 0,7 %, et que s'il est bien une réalité qui est totalement passée sous silence, dans les recensements concernant la population réelle comme dans les données romanesques, c'est la mortalité infantile²³. Il est aussi troublant de constater que si la population fictionnelle anglaise est plus importante que la française²⁴ et surtout qu'elle augmente notablement autour des années 1820, à partir de la publication des

22. J'ai en particulier utilisé le logiciel SNER (Stanford Named Entity Recognition).

23. Au milieu du XIX^e siècle, la proportion des enfants morts avant 5 ans est évaluée à 31 % en France et 41 % en Angleterre.

24. Avec une moyenne de 51 personnages par roman sur la totalité du corpus français et de 76 pour les romans anglais (sur un total de 264 romans, dont les œuvres complètes de Balzac et de Dickens).

romans de Walter Scott, l'évolution des populations réelles en France et en Angleterre est comparable à celle des peuples romanesques. La population française réelle est numériquement plus importante que la population anglaise, mais elle décroît régulièrement à partir de 1800, conformément à une tendance européenne. La population anglaise décroît aussi, mais moins vite, et surtout, elle connaît un accroissement rapide et important entre 1811 et 1820, probablement en raison de ses succès militaires dans les guerres napoléoniennes, tandis que la courbe française, au même moment, décroche. Il y a donc une conjonction temporelle étonnante, qui naturellement peut être un pur hasard, entre l'accroissement des populations fictionnelles et réelles anglaises. L'accroissement de la population fictionnelle française (en particulier à partir de l'introduction des traductions de Walter Scott) intervient très probablement en raison de l'imitation des romans anglais.

Mais le rapprochement entre populations réelles et fictionnelles met surtout en valeur les singularités du personnel des romans. Le recensement concernant les populations réelles peut être effectué en un seul jour (en Angleterre en 1841) ou en l'espace de plusieurs semaines (en France en 1851) ; il enregistre toujours l'état d'une population à un moment donné. Les personnes mortes ou absentes ne sont pas comptabilisées. Toute la population prise en compte, par définition, appartient à la même époque. Enfin, toutes les personnes ont un nom et il n'est pas d'information factuelle à leur égard qu'il soit impossible d'obtenir, même en considérant que certaines de ces personnes dissimulent des informations.

Les mondes fictionnels étant notoirement incomplets et se déployant sur la durée, les caractéristiques précédemment mentionnées ne s'appliquent pas aux personnages, pour des raisons assez évidentes. Bien des personnages sont sans nom et il est rare que l'on sache leur âge, leur statut matrimonial, leurs moyens d'existence, etc. En outre, beaucoup de romans de cette époque étant historiques, il serait absurde de leur appliquer une nomenclature des classes sociales et des métiers conçue au milieu du XIX^e siècle. Il n'est pas non plus aisé de savoir quels personnages on retient : en ne prenant en considération que ceux qui participent

à l'action, il en est que l'on ne voit jamais mais qui y contribuent par des lettres, des actions secrètes ou simplement effectuées à distance. Le recensement des personnages fictionnels soulève de redoutables problèmes méthodologiques, mais il permet aussi de mettre au jour des traits spécifiques moins banals de la population fictionnelle – de cette époque, mais peut-être aussi au-delà de cette époque.

Tout d'abord, les femmes sont peu représentées dans les fictions et leur taux ne dépasse pas, en moyenne, 27 %. Cela est vrai pour les romans de la première moitié du XIX^e siècle, mais aussi des comédies françaises des XVII^e et XVIII^e siècles et des séries télévisées françaises examinées respectivement par I. Galleron et S. Chalvon-Demersay. Les personnages féminins sont moins nombreux, mais plus susceptibles d'immortalité. La mortalité des personnages fictionnels est faible et ne touche que 10 % d'entre eux ; mais seuls 23 % des personnages qui meurent sont des femmes²⁵. La natalité est aussi faible que la mortalité. Dans les romans de Jane Austen et de George Sand, par exemple, le taux de natalité est de quatre fois et demie inférieur à celui des femmes de leur temps, alors que le nombre annuel des mariages est huit fois plus élevé chez Jane Austen (et seulement deux fois plus élevé chez George Sand) par rapport aux données historiques. Les personnages fictionnels ont beaucoup moins d'enfants que les personnes réelles. Il se pourrait que les modèles romanesques de familles réduites aient favorisé la transition démographique (la baisse de la natalité) qui a lieu en France et en Europe au cours du XIX^e siècle, mais cette hypothèse ne peut être prouvée.

L'autre trait marquant des populations fictionnelles qui dépasse largement le corpus des romans de la première moitié du XIX^e siècle est le niveau social bien plus élevé des personnages par rapport à la société de leur temps. Dans notre corpus, la proportion des personnes

25. Un constat comparable a été fait par Romane Beaufort et Lucas Melissent dans leur étude démographique de *Game of Thrones*, orientée par le calcul de la probabilité pour les personnages de mourir : les femmes sont moins susceptibles de mourir que les hommes. Romane Beaufort et Lucas Melissent, « When Demographers Play the Game of Thrones ».

nobles est en moyenne de 30 % (27,5 % des personnages balzaciens), atteignant même 80 % dans certains romans, comme ceux de Walter Scott, alors que les personnes titrées ne représentent pas plus de 1 % des populations française et anglaise réelles. Même si le taux des personnages nobles est très faible dans les romans de Dickens (3,5 %), la proportion d'ouvriers et de paysans qui compose la population anglaise y est tout de même largement minorée.

Cependant, l'énorme proportion de personnages anonymes, constituée d'individus issus en grande partie de la domesticité, occupant des petits emplois (cochers, portiers, concierges), ou faisant partie de groupes (les soldats, les passants), représente bien le prolétariat du roman, peu caractérisé, invisibilisé. Pour 14 229 personnages nommés que contient le corpus examiné de 224 romans anglais et français, on compte 354 582 personnages anonymes²⁶.

C'est grâce à une perspective démographique que ce massif considérable a pu être mis au jour.

Une exigence démocratique ?

Compter est un humble exercice, qui prétend à l'objectivité. Pourtant, envisager les personnages comme population n'est pas dépourvu d'implications politiques. La composition sociale du personnel d'un roman est révélée de même que ce qui passe généralement inaperçu : la faible représentation des femmes, des enfants, la forte présence des anonymes. De plus, la perspective démographique est égalitaire : les personnages peuvent être classés par ordre d'apparition dans le roman (c'est celui que j'ai choisi), par ordre alphabétique, par nombre décroissant d'occurrences. En effet, plutôt que de distinguer personnages secondaires et principaux, ce qui est impossible à formaliser, on peut se contenter

26. Ce chiffre est même très inférieur à la réalité, car en raison de l'énormité de la tâche, les personnages anonymes de certains romans (comme l'énorme *Mystères du peuple* d'Eugène Sue) n'ont pas été comptabilisés.

de comptabiliser le nombre d'occurrences d'un nom propre dans un texte. Se dessinent alors des configurations inattendues. Dans les romans de Stendhal, par exemple, la répartition des occurrences, très pyramidale, montre le privilège flagrant accordé au héros masculin – Julien Sorel, Fabrice Del Dongo, Lucien Leuwen –, dont le nom est répété plus de mille fois. Loin derrière arrive un petit groupe de quatre ou cinq personnes (maîtresses, amis, opposants) dont le nombre d'occurrences du nom totalise de 400 à 500. Vient ensuite une longue liste de personnages dont les noms sont répétés moins de vingt fois. La répartition des occurrences est bien plus équitablement répartie dans les romans d'Eugène Sue, comme *Les mystères de Paris* ou *Le Juif errant*, où une dizaine de personnages se partage un nombre à peu près égal d'occurrences. Sous cet aspect, les romans d'Eugène Sue apparaissent plus démocratiques que ceux de Stendhal.

Les auteurs des rares études qui ont abordé les personnages en tant que population ont envisagé celle-ci de façon politique, en s'intéressant en particulier aux laissés pour compte de la fiction²⁷. Alex Woloch a montré que la lutte des personnages secondaires pour occuper l'espace textuel était thématifiée dans plusieurs romans réalistes du XIX^e siècle²⁸. Tiphaine Samoyault appelle « banlieue du roman » l'espace des personnages secondaires qui n'est d'ailleurs pas toujours d'exclusion²⁹.

Le nombre des personnages, dans la perspective de la réception, n'échappe pas à ce type de réflexion qui se prévaut d'une équivalence implicite entre sociétés réelles et sociétés fictionnelles. Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'accroissement très sensible du nombre des personnages en France et surtout en Angleterre correspond à l'élargissement du lectorat, grâce, notamment, à l'invention du feuilleton. Or, les best-sellers sont significativement plus peuplés que les autres œuvres. Le succès populaire semble conditionné par un personnel romanesque

27. Tiphaine Samoyault (voir infra) cite un beau texte du journal de Franz Kafka parlant de l'attention qu'il porte à deux personnages de couturières, dans *Die Jungfern vom Bischofsberg*.

28. Alex Woloch, *The One vs. The Many*.

29. Tiphaine Samoyault, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire ».

abondant. Les romans les plus peuplés de la période sont d'ailleurs souvent des best-sellers (*Les mystères du peuple* de Sue, *Les misérables* d'Hugo et *Pickwick Papers*...). Les romans à personnel réduit – des romans sentimentaux par lettres féminins du début du xix^e siècle au Nouveau Roman de la fin du xx^e – sont souvent destinés à un public plus restreint. Il y a aussi une politique du nombre. Actuellement, le foisonnement des personnages est une caractéristique de la fantasy, qui est un genre populaire.

Envisager les personnages en tant que population est certainement une tendance de notre époque, favorisée par les genres populaires et par Internet, mais aussi par une sensibilité démocratique qui s'intéresse au partage de l'attention, à la place des femmes, aux anonymes (dans le sens, ici, le plus littéral). Cela repose sur l'illusion tenace, et peut-être inévitable, selon laquelle les personnages sont en quelque sorte des personnes. C'était déjà à ce titre, pour vilipender l'individu bourgeois bien réel, que Robbe-Grillet et une bonne partie du xx^e siècle s'en prenaient au personnage.

La démographie des personnages apporte aussi un gain de savoir à propos de la littérature et son histoire, ainsi que de la fiction elle-même. Certains auteurs peuplent leur fiction d'une façon qui leur est propre – c'est notamment le cas de Sophie Cottin, de Germaine de Staël, de Stendhal, de Victor Hugo, d'Eugène Sue – et on peut bien parler, à leur égard, de « style démographique ». Mais celui-ci caractérise aussi des genres et des époques. Il est notamment conditionné par le fait que l'auteur est un homme ou une femme, français ou anglais, écrivant au début ou au milieu du siècle. Une histoire de la littérature à travers l'évolution des populations fictionnelles, leur taille, leur composition, leurs circulations, reste à faire.

Bibliographie

- Alliet, Jérémie, « Stratégie de peuplement du roman balzacien. Quelques données quantitatives sur les réseaux de personnages et la population fictionnelle balzacienne », Actes du 43^e Congrès de la SFLGC, *Populations fictionnelles*, section II, « La démographie des personnages », sous la direction de F. Lavocat, I. Galleron, G. Furci, Fabula, à paraître.
- Beaufort, Romane et Lucas Melissent, « When Demographers Play the Game of Thrones », 18 mai 2019, <https://www.demographie-got.com>.
- Besson, Anne, « Les listes des personnages dans les cycles de fantasy sont-elles si annexes ? », Actes du 43^e Congrès de la SFLGC, *Populations fictionnelles*, section I, sous la direction d'A-I François, C. Leblanc, Y.-M/ Tran-Gervat ; Fabula, à paraître.
- Besson, Anne (dir.), *Le dictionnaire de la fantasy*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2018.
- Besson, Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck (50 questions), 2007.
- BID, « Les personnages de fiction les plus riches », *BID, blog de l'impossible dictionnaire*, 25 novembre 2018, <https://blog.impossible-dictionnaire.com/les-personnages-de-fiction-les-plus-riches/>.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press (Parallax : re-visions of culture and society), 1998.
- Lavocat, Françoise, « Valère, Angélique et compagnie : les populations de la comédie aux siècles classiques », Actes du 43^e Congrès de la SFLGC, *Populations fictionnelles*, section II, « La démographie des personnages », sous la direction de F. Lavocat, I. Galleron, G. Furci, Fabula, à paraître.
- Lavocat, Françoise, « L'étude des populations fictives comme objet et le "style démographique" comme nouveau concept narratologique », *Fabula, la recherche en littérature*, 2020, https://www.fabula.org/atelier.php?Populations_fictives.
- Parsons, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- Radford, Colin et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? », *Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volumes*, 1975, vol. 49, p. 67-93.

Ramond, F.C., *Les personnages des Rougon-Macquart. Pour servir à la lecture et à l'étude de l'œuvre de Émile Zola*, dans *Les trésors de Lys/Amis-Arts*, http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/zola/25_les_personnages_rougon_macquart/13_m.htm.

Samoyault, Tiphaine, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula, la recherche en littérature*, 2013, https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire.

Smaniotto, Ada, *Poétique balzacienne des noms de personnages. « Faire concurrence à l'état civil »*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes n°101), 2020.

Todorov, Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, trad. du russe par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1965.

Wikipedia, « Personnages des Chroniques de Krondor », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Personnages_des_Chroniques_de_Krondor.

Woloch, Alex, *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

posthumain

Hélène Machinal

Le terme « posthumain » est apparu en critique littéraire depuis quelques décennies, mais il implique une réflexion bien plus vaste et ses origines nous ramènent à l'après Seconde Guerre mondiale. Précisons d'emblée qu'il ne peut être restreint à la littérature mais s'étend à toutes les représentations fictionnelles, quel qu'en soit le support. Le terme lui-même pose un certain nombre de questions : doit-on l'envisager comme un substantif ? Une catégorie à part entière, et de quel ordre ? Est-il plus pertinent de l'envisager comme un qualificatif (en parlant de figures ou de figurations posthumaines) ? Le posthumain doit-il par ailleurs être associé à un contexte culturel spécifique ? En quel sens est-il lié à la culture contemporaine, voire ultracontemporaine, et plus spécifiquement à la culture de l'écran¹ ? A-t-il déjà évolué depuis les premières tentatives d'en délimiter les contours ?

La notion s'inscrit dans la nébuleuse complexe des *post-* qui ont fleuri depuis le postmodernisme (poststructuralisme, postféminisme, postmarxisme, postcolonialisme). Elle doit aussi être replacée dans le

-
1. Sur la culture de l'écran, voir les ouvrages de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (en particulier : *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*) et Bertrand Gervais, « Est-ce maintenant ?/Is It Now? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran ».

sillage des débuts de la cybernétique, qui marquent possiblement un changement de paradigme. De son apparition aux derniers écrits de celle qui a théorisé la notion², Donna Haraway – dont la discipline d'origine est la biologie même si elle occupe désormais la Chaire d'histoire de la conscience et des études féministes de Duke University –, on constate par exemple que la « déesse cyborg » est devenue « l'animal », ce qui pointerait une notion caméléon. Le fait est que le terme est utilisé (repris) par différentes approches théoriques et critiques. On peut penser à l'écoféminisme ou au matérialisme féministe, au posthumanisme critique, voire aux études de genre.

Enfin, on ne peut éviter d'aborder les distinctions entre posthumain, posthumanisme et posthumanité, d'autant que le posthumanisme n'est pas toujours clairement distingué du transhumanisme. La fiction n'est en effet pas la seule sphère où une réflexion autour du *post de l'humain* s'est engagée et les philosophes ont très largement contribué à nourrir la réflexion critique sur le posthumain. Enfin, dans les développements théoriques les plus récents, on peut observer une convergence de plusieurs champs théoriques qui contribue également à densifier la complexité du terme.

Le terme posthumain est donc lié à un contexte de rupture que l'on peut envisager comme le terreau de l'émergence d'un nouveau paradigme. L'après Seconde Guerre mondiale marque un tournant qui va changer l'appréhension que les êtres humains ont d'eux-mêmes et de leur environnement. Cette rupture a déjà été théorisée par Michel Foucault et Michel Serres, qui identifient un tournant qui se pense en termes d'échelle. La découverte des camps de concentration de l'Allemagne nazie et l'utilisation de la bombe atomique sur Nagasaki et Hiroshima montrent à l'humain l'échelle sur laquelle se pense désormais

2. Il est aussi nécessaire de mentionner N. Katherine Hayles, qui a une formation scientifique et qui travaille sur les interactions entre littérature, science et technologie. Voir N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*.

la possibilité d'une disparition globale de l'espèce humaine³. Ces deux événements bien réels attestent de ce dont les êtres humains sont capables et augurent de possibles qui s'inscrivent dans un imaginaire de la fin du monde. La littérature et le cinéma des années qui suivent l'illustrent à loisir.

Deux philosophes vont développer une pensée qui tente de cerner les conséquences de cette possible disparition de l'homme. Hannah Arendt pense les structures et le fonctionnement d'un système totalitaire et montre que les êtres humains peuvent être réduits à des entités négligeables : « Les hommes, dans la mesure où ils sont plus que la réaction minimale et que l'accomplissement de fonctions, sont entièrement superflus pour les régimes totalitaires⁴. » Gustav Anders pose un contexte ontologique similaire et développe la notion d'obsolescence de l'humain. Avec ces deux philosophes, on peut souligner qu'une pensée de l'apocalypse émerge dans une période où l'humanité n'est pas passée loin de son anéantissement global.

Avec la Shoah et la bombe atomique, on voit finalement apparaître deux types de problématiques qui vont également informer le posthumain. La première est liée à l'utilisation de la technologie sur le vivant. En effet, on sait que les camps servirent à des expérimentations sur les êtres humains, réduits au statut de non-humain sur lesquels s'exerce un biopouvoir⁵ eugéniste. Les expérimentations des camps attestent d'une biopolitique de contrôle des gènes et d'épuration de la race qui montre que le pouvoir peut s'exercer par et sur les corps. D'un début du xx^e siècle où la foi en le progrès et la technologie était la norme, nous sommes désormais entrés dans une ère de désenchantement et

3. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, et Michel Serres, *Hominescence*.

4. Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme : le système totalitaire*, p. 197.

5. Michel Foucault, *La volonté de savoir*, et Cours public au Collège de France, leçon du 17 mars, « Il faut défendre la société ». Voir aussi L. Maurizio, « Du biopouvoir à la biopolitique » et Katia Genel, « Le bio-pouvoir chez Foucault et Agamben ». Enfin : Giorgio Agamben, *Homo sacer*.

de méfiance à l'égard des sciences et de la technologie. Pour le dire avec Michel Faucheux,

[l]a technique issue de la Deuxième Guerre mondiale nous oblige à entrer dans un univers inconnu, celui de l'après-Shoah et de l'après-bombe atomique. [...] [L]es hommes ont consenti à transformer d'autres hommes en cadavres industriels et à se faire les ouvriers, les instruments, de leur propre extinction. [...] Le monde devient étrange parce que l'homme lui devient étranger et accepte son obsolescence. [...] Ce consentement à l'extermination conduit à la suspension du sens humain déposé dans le monde et la technique⁶.

À la même période, les conférences de Macy débutent et Norbert Wiener pose les bases de ce qui va devenir la cybernétique et faire émerger un nouveau paradigme de l'information. Là encore, le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale est crucial, puisque Wiener part du constat que l'un des ressorts les plus efficaces dans ce conflit mondial aura été l'utilisation de la propagande. Le mathématicien contribue ensuite à l'élaboration d'un nouveau paradigme qui pose l'humain comme rouage d'un vaste système de communication. La dynamique qui sous-tend la cybernétique atteste aussi d'une approche plus optimiste de la science qui ne serait plus systématiquement vectrice d'extinction mais pourrait s'inscrire dans une forme de renouveau. Elle part du principe que l'être humain est un être de communication, ou pour reprendre les mots de Wiener : « Il n'existe aucun animal pour lequel cette nécessité de la communication s'impose au point d'être le mobile même de sa vie. Qu'est-ce que cette communication qui caractérise l'homme en tant qu'homme⁷ ? » La cybernétique repose sur l'idée que l'être humain, simple phénomène parmi tant d'autres, se pense dans le cadre d'un vaste système d'échange et de circulation de l'information.

6. Michel Faucheux, *Norbert Wiener, le golem et la cybernétique : éléments de fantastique technologique*, p. 126-127.

7. Norbert Wiener, *Cybernétique et société : l'usage humain des êtres humains*, p. 29-30.

Biopouvoir et imaginaire de la fin – conjugués à cet « homme nouveau » qui n'est plus dirigé de l'intérieur mais de l'extérieur⁸ et devient une machine communicationnelle, qui s'inscrit dans un système – induisent la résurgence d'un questionnement sur la « nature » de l'être humain. Dans quelle mesure est-il une machine et fait-il partie du système de circulation des informations ? Si l'humain relève de la machine et du mécanique, quel type de machine est-il et quelle proximité a-t-il avec l'artificiel et le machinique ? La machine peut-elle le remplacer ? De sorte qu'on ne pourrait plus distinguer entre humain et machine, ce qui remet en question la matérialité du corps et le dualisme cartésien. Mais Wiener s'inscrit néanmoins encore dans une vision anthropocentrée. L'artificiel peut conduire à une augmentation de l'humain, et cela permettra de forger la figure du cyborg. Cependant cette hybridation homme/machine peut aussi paradoxalement ouvrir la voie à un dépassement de l'humain, comme avec Donna Haraway, par exemple. Le posthumain et les figures du posthumain proposent alors un renouvellement des enjeux liés à la matérialité du corps et de l'esprit, et posent la question de l'impact que cette matérialité peut avoir sur la définition même de l'humain.

On peut aussi évoquer dans ce sillage le test de Turing, qui atteste de cette frontière devenue poreuse entre entité machinique et humaine et qui sera reprise dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), dont on oublie souvent qu'il n'est que l'adaptation d'un roman de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). C'est la question de l'identité humaine qui revient sur le devant de la scène et l'on va graduellement observer une remise en question de l'anthropocentrisme qui, selon l'approche de Sigmund Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, avait déjà commencé en amont. Le posthumain est également lié à l'ère du soupçon qu'ouvre le postmodernisme et à la fin des grands récits

8. Selon le sociologue américain David Riesman dans *La foule solitaire, anatomie de la société moderne*, qui pose une révolution dans l'évolution des liens entre êtres humains et société, avec le passage d'une tradition sociale fondée sur la famille et sur le clan à la victoire du mythe de la consommation sur celui de la production.

théorisée par Jean-François Lyotard⁹. Les questionnements sur l'identité humaine propres à la troisième révolution industrielle reprennent alors l'opposition binaire entre identité et altérité. D'une fascination mêlée de répulsion pour l'origine simiesque, primitive et archaïque de l'humain qui hante la fin du XIX^e siècle et se déploie dans une dynamique tout aussi binaire, nous sommes passés à des questionnements relatifs aux devenir de l'humain que la fiction représente souvent dans des univers futurs et dystopiques. La technologie et plus spécifiquement les biotechnologies deviennent une possible évolution de l'être humain, qui pose de nouvelles questions philosophiques et éthiques.

La cybernétique se pense aussi comme une science pluri et interdisciplinaire, et Wiener étend dès les années 1950 sa réflexion au fonctionnement sociétal¹⁰, donnant ainsi une dimension collective à sa théorie puisqu'il élargit la portée de la notion à l'action politique et sociale. La société devient un vaste système dans lequel les humains et les machines sont des relais de traitement de l'information. On comprend aussi la pertinence du roman de George Orwell, *1984*, qui, dès la fin des années 1940, fictionnalise un système de surveillance généralisé. Cette perspective sociétale introduit une visée phylogénétique et annonce le biopolitique de Foucault. Le sociologue David Riesman, comme le philosophe et théoricien de la communication qu'est Marshall McLuhan (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) montrent dans des domaines distincts que l'être humain est dirigé de l'extérieur, simple rouage d'un nouveau collectivisme¹¹.

Une veine utopique apparaît alors, avec d'une part une « utopie » de la communication – puisque Wiener pose un système autorégulé par un mécanisme de rétroaction qui permet de lutter contre l'entropie en encourageant activement la libre circulation de l'information –, mais aussi, d'autre part, avec le *global village* de Marshall McLuhan – qui

9. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*.

10. On observe la même dynamique avec la théorie de l'évolution de Charles Darwin et sa déclinaison par H. Spenser.

11. Philippe Breton, *L'utopie de la communication: le mythe du village planétaire*, p. 11-12.

relève tout autant d'une vision idéale et idéalisée où la circulation de l'information construirait un monde unifié par une culture commune.

Même si cette veine utopique est très loin de la culture de l'écran et des problématiques liées au posthumain à la période contemporaine, il est nécessaire de redonner cette perspective pour souligner les tensions entre anticipation utopique et déterminisme dystopique qui vont à leur tour informer la distinction que l'on doit opérer entre posthumanisme et transhumanisme.

Pour appréhender les enjeux liés au posthumain, il nous faut également évoquer la philosophie puisque de nombreux philosophes ont contribué à développer la réflexion autour du posthumanisme, en se fondant sur un dépassement de l'humanisme qui repose sur une approche anthropocentrée¹². Wiener lui-même s'inscrit dans cette perspective humaniste qui ne remet pas en question cette centralité de l'être humain, fut-il dans un nouveau paradigme de l'information. N. Katherine Hayles et Matthieu Triclot ont souligné ce paradoxe puisque parallèlement, la cybernétique ouvre la porte au cyborg (organisme cybernétique). Le terme de « cyborg » – popularisé par Manfred Clynes et Nathan S. Kline en 1960 pour désigner un humain augmenté par la technologie de façon à pouvoir évoluer dans l'espace (on est alors en pleine guerre froide et course aux étoiles) – va rapidement être repris en science-fiction, ce qui n'est guère étonnant étant donné que l'imaginaire de l'être artificiel est aussi ancien que les récits mythiques. Le cyborg incarne alors l'altérité machinique et artificielle, une alternative qui pourrait aussi à terme remplacer l'humain ou du moins interroger son identité. Le cyborg est-il l'avenir de l'être humain ? L'homme est désormais pris dans un nouveau paradigme informationnel qui constitue un tournant épistémologique et ontologique indissociable de l'émergence de la notion de posthumanité.

12. Voir en particulier Neil Badmington et Cary Wolfe.

Revenons plus précisément à l'histoire du mot, et à sa distinction avec celui de « transhumanisme ».

Le terme posthumain apparaît sous la plume d'Ihab Hassan en 1977¹³, mais c'est à partir des années 1990 qu'il fait l'objet d'une convergence de réflexion entre les écrits de N. Katherine Hayles, Cary Wolfe, Neil Badmington, Elaine L. Graham ou Ollivier Dyens. La philosophie s'empare du terme et introduit une réflexion sur une posthumanité qui permet de souligner l'émergence d'un posthumanisme critique qui s'oppose à l'anthropocentrisme de l'humanisme qui l'a précédé. Cette posture critique a bien entendu été plus spécifiquement développée par Donna Haraway, qui propose un texte qui fait date, d'une part pour sa portée politique, d'autre part pour les illustrations fictionnelles qu'elle y esquisse. Donna Haraway propose ainsi un symbole nouveau, celui de la déesse cyborg, qui allie imaginaire et combat politique. La cyborg est présentée par Haraway comme un symbole à portée philosophique et politique et une figure de résistance au patriarcat. Dans *Cyborg Manifesto*, l'autrice aborde par ailleurs la science-fiction féministe des années 1970/1980 pour illustrer son propos. Ce texte est également fondateur pour les philosophes (post)féministes qui vont suivre, à l'image de Thierry Hoquet (*Cyborg philosophie*) et Rosi Braidotti¹⁴ (*The Posthuman, Posthuman Feminism*). Ces derniers prônent également un dépassement des dualismes.

Parallèlement, l'idéologie *transhumaniste* émerge dans les années 1980 dans la Silicon Valley et se cristallise autour de personnalités médiatiques telles que Nick Bostrom, philosophe de l'Université d'Oxford et fondateur de Humanity+ (anciennement la *World Transhumanist Association*), qui date de 1998. Il dirige aussi l'influent *Future of Humanity Institute*. Il faut ensuite citer Ray Kurzweil, défenseur de la thèse de la Singularité technologique, conseiller stratégique auprès de l'armée américaine et, depuis 2012, auprès de la firme Google sur les questions

13. Ihab Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes », p. 843.

14. Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ».

de « l'augmentation humaine », de sorte que Google est devenu l'un des principaux sponsors du mouvement. Même si différents courants animent le transhumanisme, ils partagent le même enthousiasme et la même foi en la capacité d'améliorer l'être humain et ses performances grâce aux progrès techno-scientifiques et biomédicaux. Le but ultime de ces « améliorations » serait l'immortalité. Le transhumanisme est donc avant tout une idéologie.

Contrairement au décentrement que propose la réflexion posthumaniste dans sa posture critique, soulignons que l'anthropocentrisme et les dynamiques du capitalisme tardif sous-tendent le transhumanisme puisque Kurzweil est aussi le cofondateur de l'Université de la Singularité, qui propose aux dirigeants du monde économique des programmes de sensibilisation et de formation aux idéaux de l'humain augmenté. Nous sommes loin du symbole du cyborg de Haraway, et de la promesse d'un corps hybride libéré des anciennes formes d'aliénation imposées par une société patriarcale. Nous sommes aussi loin d'une visée égalitaire et communautaire puisque ce type de perspective est réservé à une élite.

Cependant, l'émergence récente d'une critique de l'anthropocène, qui poursuit la dynamique de remise en cause de l'anthropocentrisme, doit aussi être mise en relation avec le posthumanisme critique et le dépassement des dualismes qui le fonde. De l'écoféminisme aux études animales, des études de genre à la pensée décoloniale, on perçoit l'émergence d'une réflexion renouvelée sur l'effacement ou la disparition de l'humain en tant qu'entité se pensant supérieure, centrale et toute puissante. L'urgence climatique, les conséquences mondiales d'une pandémie comme celle des années 2020-2022, de même que le rôle joué par des systèmes économiques mondialisés ont également contribué à un décentrement de l'humain. Donna Haraway a nommé cette évolution récente le « *chtulucène* », qu'elle définit comme un refus du capitalisme tardif¹⁵. Parallèlement, les approches épistémocritiques, sémiocritiques

15. Donna Haraway, *Staying with Trouble*.

et philosophiques de l'imaginaire de la fin, de l'apocalypse ou de la dystopie et du rapport à la temporalité densifient les recherches sur le contemporain¹⁶.

Les figures du posthumain apparaissent donc dans tous les objets culturels récents et plus spécifiquement dans des œuvres qui relèvent au moins partiellement de la science-fiction. Ce sont en effet souvent les potentiels devenirs de l'humain que ces figures permettent d'explorer et de représenter. Dans la troisième révolution industrielle, on peut distinguer les biotechnologies et les technologies du numérique, et les figures du posthumain se déclinent en reprenant ces deux pans. On a d'une part un ensemble de figures liées aux biotechnologies et aux augmentations de l'humain qui peuvent aller jusqu'à l'hybridation homme/machine comme dans le cas du cyborg. On a d'autre part des figures et figurations liées au numérique et au virtuel. L'humain sera-t-il augmenté, prothésé, amélioré par la technologie et atrophié de sa dimension humaine ? Dans un monde du dispositif et de l'interface, où le réseau est le nouveau motif dominant, que reste-t-il de l'humain ?

L'augmentation du corps humain peut être réduite à un membre et relever de la prothèse. On a d'ailleurs des exemples de ce type dans les arts du spectacle et la performance avec Orlan ou Stelarc. Ces cas relèvent cependant du réel et peuvent s'inscrire, pour certains, dans une perspective transhumaniste revendiquée. Dans la fiction, l'origine d'une utilisation de la biologie à des fins de modification de l'humain se trouve déjà dans le *Brave New World* d'Aldous Huxley. Les biotechnologies peuvent permettre d'imaginer des augmentations du vivant de tout type, avec les nanotechnologies ou les puces qui relèvent de l'infiniment petit, mais aussi avec tout un spectre d'augmentations corporelles ou intellectuelles qui transforment l'entité en surhumain. Dans les cas liés à une modification du corps, la dimension humaine

16. Voir par exemple les derniers travaux de Bertrand Gervais, Éléine Després, Jean-Paul Engélibert, Mickaël Foessel, Irène Langlet, Anne Besson.

de l'entité est moins facilement remise en question. La prothèse peut être amovible ou devenir partie intégrante du corps augmenté et éventuellement lui conférer une puissance supérieure. Les différentes déclinaisons possibles ont par exemple été abordées par Thierry Hoquet dans son dernier ouvrage¹⁷. Il nous faut également mentionner la génétique et les organismes modifiés génétiquement dès le départ et qui reposent souvent sur divers types d'hybridations, en particulier avec l'animal. Cela permet également d'évoquer le clone, qui n'implique pas de modification/augmentation mais indique la reproduction du même. Enfin, à l'opposé des clones qui restent en général de chair et d'os, on trouve les androïdes, version contemporaine du robot – mais contrairement à son ancêtre de métal, l'androïde a (comme le clone d'ailleurs) la spécificité de reproduire parfaitement le corps humain et de rendre invisible la mécanique interne qui le constitue. Ces figures sont d'ailleurs si proches de l'humain qu'elles posent des questions particulièrement aiguës en termes de perception du même et/ou de l'altérité, comme l'a montré Masahiro Mori.

Du côté du virtuel, enfin, la société écranique et la culture de l'écran ont également donné lieu à des figures et figurations du posthumain. Dans les fictions dystopiques, on mentionne souvent Orwell et *1984* comme origine de ces sociétés de la surveillance où l'écran est aussi une interface de contrôle de l'individu et de la société. Ces motifs peuvent bien entendu également être rattachés à des questions de surveillance panoptique¹⁸, d'autant plus que l'écran induit forcément une dimension scopique. En tant qu'interface, l'écran a été étudié comme vecteur du posthumain car il implique un processus (Alexander R. Galloway) : il peut représenter un seuil actif qui marque une liminalité, et donc aussi la possibilité de passer de l'autre côté comme le faisait déjà Alice chez Lewis Carroll. Les figures du posthumain sont donc liées à cet au-delà de l'écran qui marquerait l'entrée dans un espace virtuel, un *metaverse* si l'on veut, où la réalité peut être augmentée, modifiée, voire malléable.

17. Thierry Hoquet, *Les presque-humains, mutants, cyborgs, robots, zombies... et nous*.

18. Voir les travaux de Jean-Gabriel Ganascia et Sébastien Lefait.

La société écranique renvoie aussi à tous les dispositifs qui permettent des interactions avec le réseau, et les figures du posthumain peuvent alors se décliner en hacker, en algorithmes (trop souvent confondus avec l'intelligence artificielle), ou autres virus.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1997.
- Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme : le système totalitaire*, trad. de l'américain par J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Paris, Éditions du Seuil (Points Politique), 1972.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Medford, Polity Press, 2013.
- Braidotti, Rosi, *Posthuman Feminism*, Cambridge, Medford, Polity Press, 2022.
- Braidotti, Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, vol. 2, n°12, 2003, <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>.
- Breton, Philippe, *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, [1992] 1997.
- Faucheux, Michel, *Norbert Wiener, le golem et la cybernétique : éléments de fantasmagorie technologique*, Paris, Éditions du Sandre (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 2008.
- Foucault, Michel, « Il faut défendre la société », *Cours public au Collège de France*, leçon du 17 mars 1976, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil (Hautes études), 1997.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Tel), 1966.
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Genel, Kathia, « Le bio-pouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos. Savoirs et textes*, n°4, 2004, <https://journals.openedition.org/methodos/131>
- Gervais, Bertrand, « Est-ce maintenant ?/Is It Now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran », dans Bertrand Gervais *et al.* (dir.), *Soif de réalité*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 17-46.
- Haraway, Donna, *Staying with Trouble*, Durham, Duke University Press, 2016.
- Hassan, Ihab, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes », *Georgia Review*, vol. 31, n° 4, 1977, p. 830-850.

Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Hoquet, Thierry, *Les presque-humains, mutants, cyborgs, robots, zombies... et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy, *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 2007.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Maurizio, Lazzarato, « Du biopouvoir à la biopolitique », *Multitudes*, n°1, 2000, <http://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique/>

Riesman, David, *La foule solitaire, anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud, 1964.

Serres, Michel, *Hominescence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2001.

Wiener, Norbert, *Cybernétique et société : l'usage humain des êtres humains [The Human Use of Human Beings (Cybernetics and Society)]*, trad. de l'anglais par P.-Y Mistoulon, Paris, 10/18, 1971.

prisme

Alexandra Saemmer

The perceived sensory configurations are meaningless until one understands them as representing something through unconscious or conscious interpretation.

Lars ELLESTRÖM, *Beyond Media Borders*

Qu'est-ce qui prédomine dans l'interprétation d'une œuvre littéraire : les caractéristiques matérielles des stimuli textuels et visuels et leur articulation signifiante sur le support (papier/numérique), ou alors les savoirs, dispositions sociales et psychologiques du sujet qui les perçoit et les interprète comme signifiants ? M'appuyant sur un corpus d'œuvres de littérature numérique, je donnerai dans cette note la primauté au « prisme » dans la démarche interprétative, considérant que celui-ci conditionne ce qui peut être perçu et interprété dans une œuvre.

Née au début des années 1970, j'ai fait des études de journalisme avant de bifurquer vers les lettres, puis les sciences de la communication. Lors de mes stages dans des rédactions locales, j'ai assisté en direct à la bascule des pratiques d'écriture à la suite de l'arrivée des ordinateurs connectés et du *world wide web*. Acculturée ensuite à l'esthétique de la réception et à la sémiotique interprétative dans le cadre de mes

études littéraires en Allemagne et en France, j'ai eu vers le milieu des années 1990 un coup de foudre conceptuel pour le lien hypertexte qui, j'en étais convaincue, allait révolutionner l'écriture et la lecture. Faisant bouger le curseur sur des mots porteurs de liens, je me sentais prête à enfoncer les portes du sens. Pouvoir au lecteur ! me disais-je. Chaque hyperlien représentait une promesse, chaque ancre, une invitation à prendre mon destin de lectrice en main. George P. Landow, théoricien phare de l'hypertexte littéraire de la fin des années 1990, a proposé le concept de *wreader*, fusion entre auteur et lecteur, pour qualifier cette figure nouvellement encapacitée¹ que j'expérimentais avec joie.

Je traversais mes premiers hypertextes comme j'avais, adolescente, fiévreusement tourné les pages des « livres dont vous êtes le héros », romans d'aventure qui non seulement s'adressent à un « vous » lecteur pour l'instituer en personnage mais lui donnent surtout, à la fin de chaque paragraphe, la possibilité de choisir entre plusieurs suites numérotées. La ressemblance de ce dispositif livresque avec l'hypertexte, qui de même invite au choix, me paraissait évidente. Le fait que, dans l'hypertexte numérique, je n'étais plus amenée à feuilleter des pages pour découvrir la suite, et que les morceaux reliés n'étaient plus numérotés, m'apparaissait à l'époque comme un gage de liberté supplémentaire.

Certes, j'ai dû me rendre rapidement à l'évidence que mon attente d'une suite chronologique au bout du clic se trouvait *de facto* souvent déçue ; la figure la plus emblématique de la rhétorique hypertextuelle n'est pas l'incise, ni la métonymie, ni même la digression, mais l'anacoluthe. Lorsque les lecteurs des années 1990 se disaient désarmés par la navigation hypertextuelle, ce n'était donc pas seulement par manque d'habitude, mais aussi parce que très peu d'hypertextes procurent *réellement* une expérience de lecture semblable à celle des « livres dont vous êtes le héros ». L'hyperlien est souvent inséré en plein milieu d'un énoncé et suscite, en principe, l'attente d'une poursuite chronologique du fil narratif ou argumentatif ; or, la plupart du temps, son activation

1. George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*.

projette le lecteur dans un autre texte qui ne poursuit pas la phrase commencée mais en débute une autre, et ainsi de suite. Très rapidement, l'hyperlien a par ailleurs servi d'autres intérêts que le libre choix, l'incise descriptive, l'explication de texte. L'algorithme PageRank de Google a instauré dès 2000 la loi de la réputation quantifiée : pour qu'un site soit référencé par le moteur de recherche comme une réponse pertinente, il fallait qu'il soit désormais cité par le plus d'hyperliens externes possible, peu importe si les contenus reliés avaient *réellement* quelque chose à voir entre eux ou pas.

J'ai néanmoins continué pendant quinze ans à traquer le potentiel rhétorique et poétique de l'hyperlien dans la littérature numérique et dans le discours journalistique. En cherchant bien, j'ai fait de belles trouvailles qui confirmaient mes attentes², alors que mes expériences courantes les décevaient souvent.

Selon John Rajchman, lecteur de Michel Foucault, il existe une forme d'inconscient positif de la vision qui détermine non pas ce qui est *vu*, mais qui *peut être vu* à une époque donnée³. Des phénomènes comme le potentiel révolutionnaire de l'hyperlien peuvent paraître évidents au sujet parce qu'ils sont confirmés par une matérialité perceptible : l'hyperlien donne *effectivement* la possibilité au lecteur de « consulter » un mot, une phrase, grâce à un geste de manipulation ; il crée *effectivement* une relation qui diffère beaucoup du feuilletage des pages d'un *volumen* où le geste de manipulation est censé se faire oublier. Si le lecteur donne du sens à l'hyperlien, c'est pourtant aussi parce que celui-ci confirme un horizon d'attente *situé*. Dans les années 1990, je réactivais face à l'hyperlien non seulement mon prisme interprétatif forgé par le « livre dont vous êtes le héros », mais aussi par des savoirs puisés dans l'esthétique de la réception qui soulignaient le rôle actif du lecteur dans la construction du sens. Même si la liberté procurée par l'hypertexte ne consistait qu'à choisir parmi des possibilités prédéterminées, l'expérience

2. Ces trouvailles sont regroupées et analysées dans mon ouvrage *Rhétorique du texte numérique*.

3. John Rajchman, « L'art de voir de Foucault », p. 50.

de lecture numérique confirmait pour moi ce que la rigidité du livre avait réussi à occulter : la réception, quoique relancée par la matérialité du texte, est une construction individuelle ; chaque lecteur lit un texte différent parce que celui-ci ne fait pas appel aux mêmes *prismes interprétatifs*.

Lorsque les liens pointent, de page en page et de site en site, vers un réseau sans fin donnant lieu à des lectures théoriquement illimitées, ils confirmaient pour moi, par leur matérialité même, non seulement la fin du codex, mais aussi la fin des pratiques interprétatives visant le « dévoilement » d'un sens caché de l'œuvre, dans la mesure où la possibilité d'un tel dévoilement nécessite d'abord une stabilité matérielle du support. À l'heure actuelle, les réseaux sociaux exacerbent la tendance à l'individualisation de l'expérience de lecture par les « bulles de filtre⁴ » : d'une part, l'offre abondante publiée sur un fil d'actualité donne lieu à des pratiques de réception diverses car chaque lecteur ou lectrice prend une décision individuelle de s'arrêter sur tel *post*, et de laisser défiler le reste sans y prêter attention ; d'autre part, chaque fil d'actualité est *matériellement* différent, car des algorithmes effectuent une pondération entre communautés et individus en comptabilisant *likes* et *likes*, arrêts sur image, *cookies* et commentaires personnels pour hiérarchiser les *posts* de façon individualisée.

J'invite dans cette note à explorer des œuvres de littérature numérique d'abord en appui sur les théories de l'intermédialité – théories qui s'intéressent aux relations et interactions entre des médias au sein d'une œuvre. Le choix de mon corpus ne relève certes pas du hasard car beaucoup d'œuvres de littérature numérique, qu'elles soient hypertextuelles, animées ou participatives, matérialisent l'action du prisme interprétatif par leur structure physiquement modulable et instable. Je postule néanmoins que la démarche interprétative que je propose, en m'appuyant sur la notion centrale de « prisme », est généralisable à toute forme de production culturelle, papier, audiovisuelle ou numérique.

4. Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*.

De l'interprétant au prisme

Premièrement, toute production culturelle est intermédiaire, comme l'affirment Jan Baetens et Domingo Sánchez-Mesa Martínez⁵ : le texte alphabétique, par exemple, est toujours *aussi* une image de texte ; les œuvres de littérature numérique rendent sensible une « friction ineffaçable⁶ » entre les médias couplés là où la routinisation de nos pratiques courantes, notamment du *volumen*, a tendance à nous faire passer outre cette matérialité. Deuxièmement, et c'est le point qui m'importe le plus, il s'agit pourtant moins pour moi d'interpréter ces frictions *en soi* que de m'interroger sur les raisons qui amènent la lectrice ou le lecteur, à un moment donné, à les considérer comme signifiantes. Comme l'expriment les sociosémioticiens Günther Kress et Jeff Bezemer, tout signe ou système de signes nous apprend quelque chose sur comment un récepteur perçoit et comprend le monde au moment même où le signe est produit par l'appareil perceptif⁷. Je donnerai dans mon étude de l'intermédialité la primauté à l'analyse des prismes interprétatifs que je mobilise, face aux œuvres, en tant que lectrice : prismes qui conditionnent l'accès à la matérialité des signes. Avec Nolwenn Tréhondart et Lucile Coquelin, nous avons appelé cette démarche pragmatique une « sémiotique sociale⁸ ». Notre objectif est de sonder, sur le terrain des pratiques sociales du sens, ce que Charles Sanders Peirce appelle « l'interprétant ».

L'« interprétant » désigne dans les textes de Charles Sanders Peirce l'*idée* qu'un signe fait naître chez un sujet face aux saillances perçues, par exemple un lien hypertexte marqué en bleu dans une œuvre de littérature numérique. L'interprétant est lui-même un signe, et ne peut

5. Jan Baetens et Domingo Sánchez-Mesa Martínez, « Literature in the Expanded Field... »

6. Andreas Mahler, « Probleme der Intermedialitätsforschung », p. 239.

7. Jeff Bezemer et Günther Kress, *Multimodality, Learning and Communication*, p. 41.

8. Alexandra Saemmer, « Prolégomènes à une sémiotique sociale » ; Alexandra Saemmer et Nolwenn Tréhondart, « Remonter aux motivations sociales et politiques du regard... » ; Alexandra Saemmer, Nolwenn Tréhondart et Lucile Coquelin, *Sur quoi se fondent nos interprétations ?*

donc être réduit à une idée « désincarnée » : « Un signe, ou *representamen* est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport (*respect*) ou à quelque titre (*capacity*). Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier⁹. » Nous définissons l'instance de jonction de l'interprétant comme une représentation médiatrice – le point de vue du sujet qui fait naître le signe (je reconnais dans le mot marqué en bleu un lien hypertexte grâce à ma culture numérique), et que le signe fait naître (le marquage bleu relance mes habitudes de lectrice du web).

Nous avons forgé le concept de « filtre interprétatif » pour désigner les processus qui orientent le regard vers les signes, au niveau du sujet¹⁰ : l'action d'un savoir culturel comme, par exemple, dans le cas de l'hyperlien, la culture numérique de l'individu ; l'action d'un savoir contextuel, comme l'expérience qu'après une prolifération d'hyperliens dans les années 2000, ceux-ci se font en 2021 rares dans les productions littéraires et peuvent donc paraître anachroniques ; enfin l'action d'habitudes de pensée (*habits* chez Peirce), ressources interprétatives intériorisées sous le fait d'expériences socialisatrices (école, famille, classe, race, genre, église, génération, langue...), comme la fascination quasiment idéologique que j'éprouvais pour l'hyperlien dans les années 2000, due à mon appétence pour la littérature d'avant-garde et l'esthétique de la réception, puis également ancrée dans un malaise plus profond face à toute forme d'autorité du « texte ». Les filtres interprétatifs, plus ou moins partagés dans une société donnée, se superposent, chez chaque

9. Pierre Thibaud, « La notion peircéenne d'interprétant ». Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*.

10. Le concept de « filtre interprétatif » s'inspire de celui de « grammaire de reconnaissance » proposé par Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition*, p. 29. Il nous est cependant apparu que la notion de « grammaire » employée par les auteur-e-s pouvait renvoyer à une conception rigide du cadre dans lequel s'effectue le processus interprétatif : le terme de « filtre » nous a semblé plus plastique, rendant plus sensible le fait que les processus de signification ne sont pas toujours structurés comme un langage.

lecteur ou lectrice, de façon individuelle en « prisme » qui médie l'accès à la matérialité des signes.

Proto-archéologies d'une hyperfiction

Zeit für die Bombe, l'une des premières hyperfictions allemandes, a été créée par Susanne Berkenheger en 1997¹¹. Habitée que je suis à l'heure actuelle aux sites web formatés par les *content management systems* (ensembles de pages au design et à la structure préfabriquées qui se sont imposées sur le web parce qu'elles permettent l'actualisation des contenus en quelques clics, sans manipulation du code), le texte multicolore de l'œuvre me frappe à la manière d'une faute de goût. En même temps, l'expérimentation décomplexée avec les couleurs du texte par l'auteure m'interroge sur l'uniformisation des sites web à l'heure actuelle, les intérêts industriels qu'elle sert, et sur le formatage que mes propres goûts et habitudes lectorales ont subi.

Alors que dans la littérature papier la signification souvent « dévore » les signes, comme l'a observé Maurice Merleau-Ponty¹², les premiers auteurs de littérature numérique ont surinvesti l'énonciation typographique – quitte à ce que, dans certains cas, l'expressivité matérielle des signes dévore la signification. Un exemple récent de ce processus que Garrett Stewart appelle *demediation*¹³ est la poésie *glitch* sur Facebook, qui agrège des signes unicode au texte afin de mettre au défi l'uniformité typographique imposée par l'entreprise¹⁴ ; friction esthétique entre médias qui parfois réussit à détourner les cadres industriels, mais risque de rendre illisibles les textes eux-mêmes.

11. Susanne Berkenheger, *Zeit für die Bombe*.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 23.

13. Garrett Stewart, *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*.

14. Voir par exemple le profil de Glitchr sur Facebook : <https://www.facebook.com/glitchr>.

En bas d'une page-écran de *Zeit für die Bombe*, c'est plus particulièrement un court passage souligné et marqué en rouge¹⁵ qui retient mon attention. Habitée aux conventions visuelles du numérique et aimantée par la promesse de sens hypertextuelle, je décode l'énonciation graphique du passage « *drück den kleinen Schalter* » (appuie sur le petit interrupteur) comme indice de présence d'un lien hypertexte. Au niveau de l'histoire racontée, l'énoncé s'adresse à un personnage de fiction, Iwan, qui doit décider s'il déclenche le compte à rebours d'une bombe ou pas. L'hyperlien rend pourtant le texte matériellement manipulable, et m'invite ainsi moi-même à appuyer sur le « petit interrupteur » désigné. Formée aux figures de rhétorique par mes études littéraires, je ne peux m'empêcher de reconnaître une métalepse dans ce couplage intermédial : la métalepse suggère, comme l'a écrit Jorge Luis Borges, « que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs¹⁶ ».

Irina Rajewsky propose le concept de *as-if-character*¹⁷ lorsque la littérature imite les spécificités d'autres médias. Imaginons que l'énoncé « *drück den kleinen Schalter* » se trouve dans un roman papier : le lecteur reconnaît peut-être la convention typographique de l'hyperlien, mais ne pourra déclencher une véritable réaction physique s'il appuie sur le mot « interrupteur » imprimé sur la page. L'hyperlien sur « *drück den kleinen Schalter* » incrusté sur la page numérique, en revanche, rend le texte effectivement manipulable. Pour un bref instant, je peux m'adonner en tant que lectrice à l'illusion d'incarner Iwan, le personnage qui est censé appuyer sur l'interrupteur. Vais-je donc appuyer ou pas ? Comme dans un « livre dont vous êtes le héros », le périmètre de mes choix est limité : je peux appuyer ou pas, mais je ne peux balancer l'interrupteur dans un étang, par exemple...

15. Susanne Berkenheger, *Zeit für die Bombe*.

16. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, p. 709.

17. Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation... ».

La création d'un profil de fiction nommé Iwan sur un réseau social me procurerait cette liberté de créer moi-même d'autres options aux choix prévus par l'auteure. Je pourrais réécrire cet épisode de *Zeit für die Bombe* sur Facebook ou Twitter à condition que le dispositif n'interprète pas mon texte comme une alerte réelle à la bombe, et supprime mon profil. Dans les années 1990, la littérature numérique se diffusait sur des sites web privés et n'avait pas à se soucier d'un tel risque de censure. Mais aujourd'hui, je lis l'œuvre historique de Susanne Berkenheger aussi à travers mon prisme d'auteure de littérature numérique sur les réseaux sociaux¹⁸, dont des « profils de fiction » ont déjà été supprimés parce qu'ils ne correspondaient pas « aux standards de la communauté¹⁹ ».

Généalogies de lectures

Si je ne peux m'empêcher, en 2021, de projeter sur l'hyperfiction *Zeit für die Bombe* mon prisme d'usagère et d'expérimentatrice littéraire sur les réseaux sociaux numériques, les premiers lecteurs l'approchaient avec des savoirs culturels et contextuels encore peu formatés par la lecture numérique, cherchant plutôt des repères dans d'autres formes littéraires. Acculturé au Nouveau Roman et aux avant-gardes artistiques du xx^e siècle, Roberto Simanowski affirme en 1999 face à *Zeit für die Bombe* qu'il est impossible de comprendre comment les « fragments » de l'œuvre se trouvent connectés entre eux, quelle est précisément la relation entre les personnages, « ce que tout cela signifie²⁰ », rappelant la structure labyrinthique d'autres romans expérimentaux. Matthias Franke constate de même que le lecteur de *Zeit für die Bombe* peut certes choisir entre plusieurs « variantes » de l'histoire, mais que le

18. Voir par exemple le récit de Sébastien Appiotti, Françoise Cahen, Brice Quarante et Alexandra Saemmer, *Nouvelles de la Colonie*.

19. Pour une analyse plus précise de ce processus, voir Alexandra Saemmer, « "What's on Your Mind?" - A Literary Dialogue with the Machine-Computer ».

20. Roberto Simanowski, « Susanne Berkenhegers 'Zeit für die Bombe': Die Tat des Lesers ... ».

récit ne lui permet pas de faire des choix raisonnés. Les interactions relèveraient du hasard : l'œuvre serait chaotique²¹.

Quelques années plus tard, en 2005, Beat Suter, spécialiste du jeu vidéo, n'arrive pas à la même conclusion, soulignant le fait qu'il est au contraire possible d'établir des contiguités entre les pages-écran de *Zeit für die Bombe*²². Ce n'est pas parce que le lecteur aurait le choix entre plusieurs hyperliens qu'il en résulterait fatalement une expérience de lecture chaotique. La lecture modélisée par l'œuvre ressemblerait plutôt à la démarche d'un détective, qui s'efforce de réunir les pièces d'un puzzle textuel pour, au final, arriver à la reconstruction d'une histoire cohérente. La différence entre la lecture de Roberto Simanowski et celle de Beat Suter s'explique certainement par la mobilisation de savoirs culturels différents, mais aussi par un degré d'habitation plus ou moins élevé à la lecture hypertextuelle.

À ma première lecture de *Zeit für die Bombe*, faite à la suite de l'article de Roberto Simanowski, j'ai éprouvé le même sentiment de confusion que l'auteur. En 2014, j'ai effectué une relecture de *Zeit für die Bombe* et ne suis pas arrivée aux mêmes conclusions. Résumant avec parcimonie le contenu de chaque page-écran, j'ai constaté que les textes reliés donnaient souvent accès soit à un point de vue différent sur l'événement raconté, soit à un événement parallèle, soit à un retour sur l'axe temporel du récit (à la manière d'une analepse) ; qu'ils proposaient de découvrir la suite de l'histoire ou alors, invitaient à sémiotiser le geste de manipulation en fonction du contenu textuel à la façon d'une métalepse (voir l'exemple cité plus haut). Lu à travers ce nouveau prisme interprétatif, *Zeit für die Bombe* ressemblait, malgré sa structure hypertextuelle, à un polar classique, à quelques frictions près qui pour moi fondaient la littérarité spécifiquement numérique de l'œuvre. Pour pouvoir établir la catégorisation fine du potentiel narratif et poétique des hyperliens dans l'œuvre, dans le cadre d'un travail de recherche,

21. Matthias Franke, « Ästhetik und Technik. Literaturprojekte der Semiosphäre ».

22. Beat Suter, « Narrationspfade in Hyperfictions, Erzählung als Weg durch den fiktiven Raum ».

il fallait que je résiste à la tentation de cliquer avant de lire : préalable qui rentrait en conflit avec les normes d'attente de la lecture accélérée sur ordinateur.

Si je voulais à l'heure actuelle, en 2021, rendre sensible la lecture hypertextuelle telle qu'elle me semble modélisée dans *Zeit für die Bombe*, je demanderais au lecteur d'essayer de mettre de côté son expérience des hyperliens triviaux et de la comparer plutôt à une expérimentation filmique récente produite par Netflix. L'épisode *Bandersnatch* de la série *Black Mirror* est un film hypertextuel « dont le spectateur est le héros » parce qu'il peut, à la fin de chaque séquence, choisir entre plusieurs suites possibles²³. L'expérimentation a fait date sans pour autant lancer une tendance. Il en a été de même pour *Zeit für die Bombe*, à la fin des années 1990.

L'hypertexte fictionnel, décidément, ne « prend » pas. Je me l'explique par le fait que, dans le cas de *Zeit für die Bombe* comme dans le cas de *Bandersnatch*, les frictions intermédiaires dans l'œuvre mettent au défi les normes d'attente liées au roman policier et au thriller cinématographique, sans pour autant faire appel à la lecture distanciée du récit ou du film d'avant-garde, et qu'elles ne confortent pas non plus la lecture accélérée des écrits d'écran triviaux : que ces productions culturelles modélisent donc un lecteur ou une lectrice qui, dans les faits, n'existe pas (mis à part dans la sphère académique, où l'on effectue des *close readings* pour, par exemple, étayer des hypothèses sur la rhétorique du texte numérique).

Pour illustrer cette hypothèse, je reprends l'exploration de *Zeit für die Bombe* là où je l'avais laissée plus haut, juste avant de cliquer sur l'hyperlien « interrup-teur ». Une fois le lien activé apparaît une page-écran attestant que le personnage Iwan a appuyé sur l'interrupteur, puis une autre où j'apprends que la bombe « *faisait* » tic-tac. L'énoncé « *die Bombe tickte* » (la bombe faisait tic-tac) clignote à toute allure et, par effet de synesthésie, ferait presque oublier que le texte évoque un son

23. David Slade, *Black Mirror: Bandersnatch*.

et non pas un phénomène visuel. Le clignotement a par ailleurs fatalement lieu au présent, alors que le récit situe l'événement dans le passé. L'oscillation entre pseudo-redondance synesthésique et indétermination paradoxale place le lecteur dans un entre-deux problématique, qui a sollicité l'intérêt des chercheurs mais n'a pas conquis un public élargi.

Ambiguïtés dispositives du profil

Dans *Zeit für die Bombe*, il n'y a pas que la bombe qui clignote, mais aussi, quelques pages-écran plus loin, l'injonction « *rette sich wer kann* » (sauve qui peut). Raisonnablement j'essaie, en tant que lectrice, de me « sauver » en activant l'hyperlien dont l'énoncé est porteur. Or, je peine à saisir l'ancre. Soit je m'arrête à l'impossibilité de me sauver, et interprète le couplage intermédial comme un piège tendu au lecteur : je réactive dans ce cas un filtre interprétatif forgé par certaines formes de littérature d'avant-garde qui mettaient un point d'honneur à dénoncer la lecture immersive comme un plaisir coupable. Soit je me rappelle qu'il a été, à la fin des années 2000, tout à fait possible d'activer cet hyperlien. En insistant, j'arrive alors à l'activer, mobilisant le filtre interprétatif d'un souvenir de l'œuvre.

Depuis ses débuts, la littérature numérique expérimente avec des technologies, investit des dispositifs de création et de diffusion qui n'ont pas été prévus pour elle : rencontre tensive qui fonde sa littérarité « délivrée » du média papier, mais qui la contamine aussi par des enjeux collatéraux. L'interprétation de l'énoncé clignotant « *rette sich wer kann* » ne change pas seulement en fonction des filtres interprétatifs de la lectrice ou du lecteur, mais aussi en fonction de l'évolution technologique du dispositif ordinateur, qui fait que les animations programmées s'accélèrent inexorablement avec le temps parce que leur vitesse d'exécution augmente. La littérature numérique peut faire de cette instabilité inexorable un principe esthétique : je l'ai

expérimenté moi-même dans mon œuvre hypermédiatique *Tramway*²⁴, où des lignes textuelles relatant un souvenir douloureux étaient censées défiler de plus en plus vite jusqu'à devenir illisibles et, par là même, progressivement enfouir un trauma. La négociation créative avec les caractéristiques du support n'est évidemment pas spécifique au numérique, et me rappelle la définition du dispositif par Michel Foucault, comme outil de coercition qui matérialise des enjeux de pouvoir, mais aussi comme fournisseur de savoirs dont le sujet s'empare avec intérêt, voire avec jubilation²⁵.

Deux cents ans avant que des auteurs écrivent de la poésie avec PowerPoint, de l'autofiction sur des blogues Wordpress ou des « profils de fiction » sur Facebook, Gérard de Nerval et Charles Baudelaire ont publié leurs productions littéraires dans la « petite presse », où elles se sont trouvées juxtaposées au réel banal et fragmenté des nouvelles du jour. Articles journalistiques et poèmes entraient dans une résonance tensive. Dans certains cas, comme le montre Alain Vaillant dans ses travaux dédiés à la poésie « hors le livre²⁶ », l'obligation matérielle de rester publiable est devenue « un creuset de l'invention poétique » : le voisinage immédiat avec des genres textuels et des thématiques non littéraires a contribué à forger la poétique postromantique.

De même, le voisinage avec la banalité tragique du quotidien, telle qu'elle se reflète sur les fils d'actualité des réseaux sociaux, donne aujourd'hui lieu à une prolifération d'expérimentations littéraires. Le « profil de fiction » est un personnage de roman qui s'écrit sur un réseau social numérique. De façon tout à fait inédite, ce personnage participe activement à la construction quotidienne de la réalité, changeant matériellement de contours au fil des événements – catastrophes

24. Alexandra Saemmer, *Tramway*. Pour une analyse de l'obsolescence du dispositif de création, le logiciel Flash, dont les caractéristiques ont d'abord accéléré l'exécution de cette œuvre pour la rendre aujourd'hui non consultable, voir Alexandra Saemmer, « Face aux disparitions aléatoires de l'œuvre numérique... ».

25. Voir Michel Foucault, *Dits et écrits III (1976-1979)*.

26. Alain Vaillant, « Le journal du XIX^e siècle, creuset de l'invention poétique ».

naturelles, manifestations, naissances, scandales politiques, changements de vie divers ; il peut même être interpellé par son lecteur et lui répondre. Jean-Pierre Balpe, auteur pionnier de littérature numérique en France, est un maître du genre. Il entretient sur Facebook plus d'une vingtaine de profils de fiction, qu'il alimente quotidiennement. Rachel Charlus, châtelaine collectionneuse d'art érotique ; Maurice Roman, auteur décédé ; Germaine Proust, vidéo-poétesse ; Antoine Elstir, jeune homme ténébreux, forment une communauté qui se positionne de diverses manières face aux événements répercutés sur les fils d'actualité du réseau social.

Si je veux croire que le « profil de fiction » est un nouveau genre littéraire, c'est aussi parce que je l'investis moi-même, en tant qu'auteure, espérant que malgré la domination marchande que mes écrits subissent inexorablement sur Facebook, les mécanismes de coercition déployés par le dispositif se transforment, du moins en partie, en « creuset de l'invention poétique ». J'ai notamment expérimenté la coécriture d'un récit de fiction avec trois autres auteur-e-s qui, elle et eux aussi, ont créé des « profils de fiction » et les ont incarnés pendant une année. Intitulé *Nouvelles de la Colonie*, le récit raconte par *posts* et commentaires croisés l'histoire d'une société entièrement dématérialisée et délocalisée sur le *marketplace* d'un réseau social. Publié sur un réseau social, le récit réfléchit sur ses propres conditions d'existence par un dispositif qui n'était pas prévu pour l'accueillir. Chaque profil participant est à sa façon captif de la plateforme, qui le fait exister tout en le régissant littéralement.

Emmanuel Souchier, Étienne Candel, Gustavo Gomez-Mejia et Valérie Jeanne-Perrier considèrent les dispositifs d'écriture et de publication comme des « organisateurs de pratiques », qui portent encodés en eux des représentations de l'activité à laquelle ils sont dévoués. Les menus et cases à cocher, formulaires et *templates* fonctionnent comme des « architextes » qui soutiennent les pratiques, les facilitent tout en les structurant suivant des objectifs politiques et industriels. Il s'agirait pour le ou la chercheur-e de « révéler ce rôle médiateur, l'extraire de sa gangue

intra-ordinaire²⁷ ». Éric Méchoulan, théoricien de l'intermédialité, plaide de même pour une étude soigneuse de l'interaction du dispositif avec les contenus, appelant à une « herméneutique des supports » qui rappelle l'herméneutique matérielle de Peter Szondi²⁸. Rossana De Angelis reformule l'objectif de cette herméneutique matérielle face aux caractéristiques du texte numérique : une telle approche « doit prendre en compte les contraintes propres à la pratique interprétative imposée par l'usage des outils numériques par lesquels nous interprétons les textes, mais aussi les contextes numériques au sein desquels nous les interprétons²⁹ ».

Adoptant ce filtre interprétatif, Emmanuel Souchier, Étienne Candel et Gustavo Gomez-Mejia considèrent le « profil » sur les réseaux sociaux comme « un format industriel de documentation et d'expression identitaire dont la construction est balisée pas à pas par un architecte ». Ils y reconnaissent des modèles comme le curriculum vitae, la carte d'identité, le trombinoscope. Le sujet-usager plierait son autoreprésentation aux exigences d'ordre de cette matrice régulatrice. En même temps, ce prisme interprétatif, forgé par l'approche foucauldienne du dispositif tout autant que par les approches critiques des industries culturelles et créatives et de l'économie de l'attention, risque cependant d'amener le ou la critique à interpréter comme « déterminantes » les prescriptions d'usages sans prendre en compte la pléthore de pratiques louvoyantes, déviantes qui y prolifèrent.

Certes, le fonctionnement technosémiotique du fil d'actualité, où les *posts* du profil se mélangent à d'autres contributions personnelles, médiatiques ou marchandes, reflète les priorités politiques et industrielles de l'entreprise propriétaire de la plateforme. À partir du moment où l'auteur-e d'un « profil de fiction » sait comment l'algorithme du fil

27. Emmanuel Souchier, Étienne Candel, Gustavo Gomez-Mejia et Valérie Jeanne-Perrier, *Le numérique comme écriture*, p. 40.

28. Éric Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées ?*

29. Rossana De Angelis, « De l'herméneutique matérielle à l'herméneutique digitale ou numérique ».

d'actualité hiérarchise les *posts*, il ou elle peut cependant mobiliser cette connaissance dans l'élaboration de son récit.

Les usagers des réseaux sociaux qui plient entièrement leur « autoreprésentation aux exigences d'ordre d'une matrice normative » sont peut-être moins fréquents que les herméneutes critiques des réseaux sociaux le présument. La création de « profils de fiction » à part entière n'est néanmoins pas non plus courante. Lorsque j'interprète le « profil de fiction » comme un nouveau genre littéraire, je suis consciente de le faire à travers le prisme interprétatif d'un sujet féru d'expérimentations des multiples facettes du soi. L'examen autoréflexif de mon prisme interprétatif me renvoie également vers mon goût immodéré pour la fiction.

Les limites de l'auto-analyse

La méthode d'analyse que je propose s'intéresse aux caractéristiques matérielles des œuvres, mais les considère comme inaccessibles telles quelles, car toujours médiées par les filtres interprétatifs du sujet regroupés en « prisme ». L'objectif n'est alors plus seulement de produire une interprétation de l'œuvre, mais d'analyser les conditions de production de cette interprétation.

Lors de ma première lecture de l'hyperfiction *Zeit für die Bombe*, j'ai arrêté l'expérience au bout de quelques clics : l'exploration rapide de la matrice des choix possibles m'a suffi à catégoriser l'œuvre comme expérimentale, prospective, mais illisible. Quatorze ans après, j'ai su apprécier la subtilité de certains couplages entre texte, animation et geste. Effectuée dans des contextes et avec des prismes interprétatifs différents, aucune de ces lectures ne révèle *la* vérité de l'œuvre, mais *une* vérité que l'œuvre a revêtue à un moment pour moi, en tant que lectrice.

L'auto-analyse du prisme est la démarche centrale de l'approche intermédiaire de la littérature mise en œuvre dans cet article. Elle a cependant ses limites car, comme le formule John Rajchman, les régimes

de visibilité d'une époque donnée éclairent certes les phénomènes, les rendent perceptibles ; le sujet qui les mobilise a cependant du mal à conscientiser leur action : « c'est comme la lumière qui n'est pas vue, mais qui éclaire les choses et les rend visibles³⁰ ». La confrontation à d'autres hypothèses interprétatives me paraît donc indispensable. Dans cet article, j'ai fait appel à des discours d'expert-e-s pour engager cette confrontation. Ceux-ci m'ont certes aidée à cerner mon prisme interprétatif ; cependant, je n'ai pas engagé de dialogue avec les auteur-e-s cité-e-s pour qu'elles et eux précisent les motivations de leurs hypothèses interprétatives en termes de filtres. Un tel dialogue aurait certainement permis de décentrer mon analyse des œuvres, et de restituer de façon plus structurée l'action de prismes divers sur la construction du sens.

J'ai ces dernières années (co)organisé grand nombre de débats interprétatifs pour sonder la composition des prismes et leur distribution dans diverses communautés interprétatives, face à des images de presse et sites web de médias journalistiques³¹ ; cependant, comme l'écrit Éric Méchoulan, « les arts ne sont pas aux marges instables des phénomènes sociaux, mais aux carrefours de nos pratiques. Justement parce qu'ils ne sont pas d'office pris dans des substances aux formes établies, il est plus facile d'y voir émerger les turbulences et les stabilisations des transmissions ». Je termine donc cet article avec une invitation à un débat interprétatif autour d'œuvres littéraires, qui n'aurait pas seulement comme but de confronter des approches critiques, mais de remonter du sens que nous donnons aux œuvres vers nos prismes, savants et idéologiques, plus ou moins conscientisés, qui les régissent de l'intérieur.

30. John Rajchman, « L'art de voir de Foucault », p. 51.

31. Alexandra Saemmer, Nolwenn Tréhondart et Lucile Coquelin, *Sur quoi se fondent nos interprétations ? Introduction à la sémiotique sociale*.

Bibliographie

- Appiotti, Sébastien, Françoise Cahen, Brice Quarante et Alexandra Saemmer, *Nouvelles de la Colonie*, <https://www.facebook.com/NouvellesDeLaColonie>.
- Baetens, Jan et Domingo Sánchez-Mesa Martínez, « Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature », *Interfaces*, n° 36, 2015, p. 289-304.
- Berkenheger, Susanne, *Zeit für die Bombe*, <http://berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/wargla/zeit.htm>.
- Bezemer, Jeff, et Günther Kress, *Multimodality, Learning and Communication. A Social Semiotic Frame*, London, Routledge, 2015.
- Borges, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993.
- De Angelis, Rossana, « De l'herméneutique matérielle à l'herméneutique digitale ou numérique », *Texto ! Textes et cultures*, vol. XXV, n° 4, 2020, https://www.academia.edu/44690202/De_l_hermeneutique_materielle_a_l_hermeneutique_digitale_ou_numerique.
- Franke, Matthias, « Ästhetik und Technik. Literaturprojekte der Semiosphäre », 2011, <https://web.archive.org/web/20070504222545/http://www.franke-matthias.de/wlbfcxt.htm>.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits III (1976-1979)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1994.
- Glitchr, compte Facebook d'artiste, <https://www.facebook.com/glitchr>.
- Landow, George P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Mahler, Andreas, « Probleme der Intermedialitätsforschung », *Poetica*, vol. 44, n°3/4, 2012.
- Méchoulan, Éric, *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB éditeur (Le soi et l'autre), 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), [1945] 1976.
- Pariser, Eli, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, New York, Penguin Press, 2011.

- Rajchman, John, « L'art de voir de Foucault », dans Maxime Boidy et Francesca Martinez Tagliavia (dir.), *Visions et visualités. Philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli éditions, 2018, p. 47-80.
- Rajewsky, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités/Intermediality*, n° 6, 2005, p. 43-64.
- Saemmer, Alexandra, « Face aux disparitions aléatoires de l'œuvre numérique. Réponses esthétiques et conséquences pour la préservation », *Revue TLE*, 2011, p. 135-159.
- Saemmer, Alexandra, « Prolégomènes à une sémiotique sociale », dans Fabien Liénard et Sami Zlitni (dir.), *Regards croisés sur la communication et la trace numériques*, Mont Saint Agnan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020, p. 67-83.
- Saemmer, Alexandra, *Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2015.
- Saemmer, Alexandra, *Tramway*, 2009, <http://revuebleuorange.org/oeuvre/02/tramway>.
- Saemmer, Alexandra, « “What's on Your Mind?” - A Literary Dialogue with the Machine-Computer », *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, 2022, p. g1-g22.
- Saemmer, Alexandra et Nolwenn Tréhondart, « Remonter aux motivations sociales et politiques du regard. Éléments d'une méthode en sémiotique sociale », *MEL*, n° 49, 2020, p. 24-49.
- Saemmer, Alexandra, Nolwenn Tréhondart et Lucile Coquelin, *Sur quoi se fondent nos interprétations ? Introduction à la sémiotique sociale*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2022.
- Simanowski, Roberto, « Susanne Berkenhegers 'Zeit für die Bombe': Die Tat des Lesers, die simulierte Zerstörung und die Redundanz der Animation », *Dichtung digital*, 1999. <https://mediarep.org/handle/doc/18234?show=full>.
- Slade, David, *Black Mirror: Bandersnatch*, Netflix, 2018.
- Souchier, Emmanuel, Étienne Candel, Gustavo Gomez-Mejia et Valérie Jeanne Perrier, *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin (Codex), 2019.

- Stewart, Garrett, *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- Suter, Beat, « Narrationspfade in Hyperfictions, Erzählung als Weg durch den fiktiven Raum », 2005, <http://www.netzliteratur.net/suter/narrationspfade.htm>.
- Thibaud, Pierre, « La notion peircéenne d'interprétant », *Dialectica*, vol. 37, n° 1, 1983, p. 3-33.
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, trad. de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1978.
- Vaillant, Alain, « Le journal du XIX^e siècle, creuset de l'invention poétique », dans Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2017, p. 465-476. <https://books.openedition.org/pupo/10503>.
- Véron, Eliséo, et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Paris, BPI Centre Georges-Pompidou, 1989.

reprise

De la reprise (une reprise)

Philippe Forest

1.

Dans le domaine des études littéraires, la notion de « reprise » est le plus souvent entendue – et l’a particulièrement été ces dernières années – comme renvoyant à ce processus par lequel, sous les formes d’ailleurs extraordinairement diverses qu’il emprunte, chaque texte se trouve toujours en réécrire un autre, que ce phénomène se trouve circonscrit à l’œuvre d’un seul écrivain reprenant de livre en livre la même matière poétique ou romanesque, ou bien qu’il concerne la bibliothèque tout entière à laquelle s’adosse et avec laquelle converse chaque texte singulier par le recours à la citation, à la référence, à l’allusion, qu’un tel procédé soit volontaire ou involontaire, conscient ou inconscient, allant de l’influence subie à son insu au plagiat perpétré en toute connaissance de cause, et quel que soit enfin l’effet auquel il vise, soumission à un modèle choisi ou bien subversion de celui-ci.

Un tel champ, très familier dans nos facultés et auquel son expansion a de longue date conféré une extension parfois un peu envahissante, situe ainsi la notion de « reprise » sous le signe et du côté de ce que Julia Kristeva a baptisé il y a bien longtemps : « intertextualité ». Et il

n'y a rien à redire à une telle approche du fait littéraire quand elle ne retombe pas, sous les dehors plus modernes qu'elle affiche, dans les vieux travers de l'étude des sources et de la recherche des influences. Car c'est bien en termes de « réécriture » que le texte demande aussi à être pensé.

Néanmoins, la notion de « reprise » est susceptible également de se prêter à d'autres interprétations et à d'autres usages – ne serait-ce que par les significations que lui confèrent par exemple la philosophie et la psychanalyse. Il en va tout particulièrement ainsi lorsque l'on se rappelle de quelle longue et complexe élaboration elle fut l'objet chez Søren Kierkegaard. Car penser la reprise avec Kierkegaard conduit à soulever aussitôt les questions auxquelles se trouvent toujours confrontées la création et la réflexion littéraires et qui, pour cette raison même, aujourd'hui encore, n'en finissent pas de se poser à la pensée : outre la question de la réécriture déjà évoquée, celles, plus essentielles et extraordinairement complexes, du rapport qui s'établit entre la littérature et la vérité comme du régime dont elle relève au regard de l'éthique.

Ainsi, faire une place au mot de « reprise » – tel que l'a pensé Kierkegaard – au sein de notre actuel lexique critique peut-il n'être pas totalement dépourvu d'intérêt. Du moins, c'est ce que j'ai cru et qui m'a conduit – je dirai familièrement : « avec les moyens du bord » et j'ajouterai : pour mon propre compte et en ayant conscience de l'insuffisance évidente de ma démarche – à entreprendre d'éclaircir cette notion, autant que faire se peut, et à m'interroger sur l'hypothétique pertinence qu'elle pouvait prendre pour une éventuelle réflexion sur le fait littéraire.

2.

Se référer à Kierkegaard aujourd'hui a, bien entendu, quelque chose d'anachronique ou d'intempestif.

Il en va d'abord ainsi, semble-t-il, du côté de la philosophie où, même si un intense et productif travail se poursuit chez les spécialistes et les traducteurs et qu'on trouve l'écho de celle-ci chez quelques penseurs d'aujourd'hui, l'œuvre de Kierkegaard a depuis des décennies cessé d'exercer la force de fascination qui lui appartenait au temps de l'existentialisme. Il en va encore plus clairement ainsi du côté de la littérature où, à ma connaissance, cette même œuvre paraît n'avoir jamais servi ni de modèle à aucun écrivain d'importance ni d'outil d'intellection pour aucun critique significatif.

L'œuvre de Kierkegaard n'occupe aujourd'hui qu'une place très modeste dans notre bibliothèque¹. Pour s'assurer d'un tel état de fait, il faudrait bien sûr que soit réalisée une étude sérieuse de réception. Celle qui a été conduite récemment par Hélène Politis, *Kierkegaard en France au XX^e siècle : archéologie d'une réception*², viendrait plutôt confirmer le sentiment que j'exprime tant les noms vraiment contemporains en sont pratiquement absents. On ne trouve dans le domaine littéraire qu'une exception qui nous intéresse ici directement. Elle concerne le roman d'Alain Robbe-Grillet paru en 2001 sous le titre de *La reprise*, emprunté à Kierkegaard et qui consiste en la réécriture, placée sous le signe du philosophe danois, du premier roman publié de l'auteur, *Les gommes*, et à travers lui, du mythe d'Œdipe dont celui-ci s'inspirait³.

En ce qui me concerne, pour des raisons fort différentes, j'ai été amené à m'intéresser à la notion de reprise à partir de la publication en 1999 de mon deuxième roman, *Toute la nuit*, présenté alors comme « la

1. Ainsi qu'en témoigne par exemple un simple sondage sur le site Fabula où les occurrences qui le concernent classent Kierkegaard, par leur nombre assez modeste, très loin derrière Jacques Derrida bien sûr, mais aussi derrière Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Emmanuel Kant ou Henri Bergson.

2. Hélène Politis, *Kierkegaard en France au XX^e siècle : archéologie d'une réception*.

3. Il y aurait pourtant d'autres noms à citer que ceux qu'on trouve dans l'ouvrage d'Hélène Politis. Ainsi, parmi quelques autres, celui de Vincent Delecroix, écrivain et philosophe, dont le roman *Ce qui est perdu* fait une large part à Kierkegaard – dont l'auteur est par ailleurs un spécialiste, lui ayant consacré un essai (*Singulière philosophie*) et ayant traduit l'un de ses livres (*Exercice en christianisme*).

suite et la reprise » du précédent, *L'enfant éternel*⁴. Avant la conférence que j'ai consacrée à Kierkegaard en 2010⁵, les essais que j'avais réunis trois ans auparavant dans *Le roman, le réel* revenaient déjà plusieurs fois sur cette notion, et particulièrement celui consacré à l'éthique du roman issu de deux de mes contributions faites à la demande d'Emmanuel Bouju aux travaux du groupe phi : ma participation au colloque de 2003 sur « l'engagement littéraire » et mon intervention de 2006 au colloque sur les « savoirs de l'exemple⁶ ».

Conformément au cahier des charges du présent ouvrage, les lignes qui suivent se présentent donc comme la reprise d'une réflexion menée sur la notion de reprise. Reprise effectuée après que j'ai accompli un travail nouveau de lecture sur les œuvres de Kierkegaard et à la lumière de livres récents qui lui ont été consacrés, particulièrement celui de Laura Llevadot sur « la philosophie seconde de Kierkegaard⁷ » – sans pour autant, je m'empresse de le préciser, que je me sente mieux en mesure maintenant de mener jusqu'au bout une démonstration qui m'apparaît de plus en plus comme aussi redoutable qu'indispensable.

4. Philippe Forest, *L'enfant éternel* ; Philippe Forest, *Toute la nuit*.

5. Philippe Forest, « Vrai témoin de la vérité ». Conférence prononcée au Collège de France à l'invitation d'Antoine Compagnon.

6. Philippe Forest, « Éthique du roman, I et II », p. 261-282.

7. Laura Llevadot, *La philosophie seconde de Kierkegaard*. J'ajouterai parmi les ouvrages récents qui m'ont été précieux : Anne-Christine Habbard et Jacques Message (dir.), *Søren Kierkegaard*. J'ai lu d'autres ouvrages encore parmi ceux qui ont été publiés depuis une quinzaine d'années en France, mais de peur de compromettre les auteurs de ces livres très savants dans mes propres extrapolations et élucubrations, je m'abstiens de les citer tous.

3.

Il est singulier que Kierkegaard intéresse si peu, me semble-t-il, l'Université française⁸. Kierkegaard passe pour un « philosophe » et pour un « philosophe chrétien » – raison pour laquelle, je pense, il se trouve disqualifié du côté des départements de philosophie –, pas pour un « écrivain » – du moins pas pour un « écrivain » au sens où on l'entend du côté des départements de littérature qui trouvent là une raison suffisante de l'ignorer également. Pourtant, Kierkegaard n'a cessé de déclarer qu'il n'était pas vraiment un « philosophe » et pas tout à fait un « chrétien » – afin de mieux se distinguer de ceux de ses contemporains qui se proclamaient tels. En revanche, il lui est souvent arrivé de se présenter comme un « poète » – et même si c'était avec une nuance d'ironie à l'égard de lui-même tant les attaques contre les « poètes » sont chez lui aussi nombreuses et virulentes que celles qui visent « philosophes » et « chrétiens ».

Si l'on s'en tient aux évidences les plus simples et les mieux visibles, l'œuvre de Kierkegaard – et bien sûr elle n'est pas unique dans ce cas – relève à la fois de la littérature et de la philosophie. On sait en effet qu'elle contient des textes de statuts très divers comme si leur auteur avait voulu user de toutes les formes d'expression à sa disposition, ou presque : des ouvrages à l'apparence de traités philosophiques (comme *Le concept d'angoisse*) et d'autres qui relèvent de la grande rhétorique religieuse (ainsi *Les œuvres de l'amour*), mais aussi des sortes de romans ou du moins de récits (exemplairement : *La reprise*) dont le plus célèbre simule la forme d'un journal intime (*Journal d'un séducteur*), ainsi que les plus ambitieuses des compositions de Kierkegaard, notamment *Ou bien... Ou bien...*, combinant – dans ce cas : grâce à la commode

8. Je n'ai jamais vu aucune de ses œuvres inscrite à aucun programme de littérature comparée. Je dois concéder que je me suis moi-même bien gardé de prendre le risque d'avoir à expliquer ses livres à mes propres étudiants. Il faut ajouter que la même situation semble prévaloir du côté des départements de philosophie. Puisque jamais, m'a-t-on dit, l'œuvre de Kierkegaard n'a figuré au programme de l'agrégation dans cette discipline. Ce qui est un signe assez éloquent des résistances qu'elle rencontre au sein de l'Institution.

fiction d'un éditeur proposant au lecteur les papiers et les lettres de deux personnages – des contributions d'une extraordinaire et insolite hétérogénéité formelle. À cela – dont la phrase qui précède n'a pu donner qu'une idée très incomplète – s'ajoute le fait bien connu que l'œuvre de Kierkegaard a paru tantôt sous son nom propre et tantôt sous une série de pseudonymes dont l'auteur a voulu, comme s'ils avaient acquis une existence réelle et autonome, qu'ils conversent les uns et les autres, dialoguent et s'opposent au gré des livres et des articles que leur attribuait leur auteur caché.

Si l'on classe d'ordinaire Kierkegaard du côté des philosophes, c'est parce que l'on considère que son œuvre est essentiellement une œuvre philosophique, une démonstration et, à ce titre, de nature monologique car exposant un point de vue unique, et que celle-ci ne fait que simuler parfois une forme littéraire afin de mieux parvenir à ses fins – selon une théorie de la « communication indirecte » que l'auteur a d'ailleurs lui-même exposée. Mais rien n'interdit d'adopter le point de vue inverse – auquel Kierkegaard donne également du crédit – et de considérer cette œuvre comme une œuvre littéraire qui, tout en empruntant parfois la forme du discours philosophique, demanderait plutôt à être lue comme une sorte de long roman polyphonique et dialogique à l'intérieur duquel tous les auteurs qui s'y expriment – et le dénommé Kierkegaard lui-même autant que les pseudonymes dont il use – apparaîtraient comme des personnages de fiction dont les discours s'opposent sans qu'aucun n'ait raison de tous les autres.

Ni l'une ni l'autre de ces interprétations n'est entièrement tenable. Car l'œuvre de Kierkegaard, dans sa cohérence souveraine, se développe selon ces deux projets dont elle se réclame à la fois et qu'elle ne cesse d'ailleurs de commenter, proposant de ce fait une réflexion rare et peut-être inégalée sur la relation qui unit et oppose littérature et philosophie, développant du même coup, implicitement et explicitement, un vrai propos sur l'essence de la littérature – dont il serait dommage que ceux qui réfléchissent sur cette dernière fassent l'économie de l'entendre.

4.

Ce qu'est la reprise, personne ne saurait trop le dire. Car Kierkegaard s'est bien gardé lui-même de le faire. On ne trouve nulle part de définition de la reprise chez lui. Et pas même dans le livre qui pourtant porte ce titre. Ou plutôt si ce livre propose bien une théorie de la reprise, celle-ci se trouve prise dans un dispositif fictionnel qui vient singulièrement en relativiser l'éventuelle valeur, de telle sorte que le lecteur en arrive à ne plus savoir très bien ce qu'une telle théorie signifie et quelle créance il est censé lui accorder.

Cette théorie de la reprise, Kierkegaard l'attribue à un certain Constantin Constantius, donné comme l'auteur du livre et qui l'expose dans la première partie de l'ouvrage, faisant de cette théorie le fer de lance de la « nouvelle philosophie » qui, affirme-t-il, « enseignera que la vie tout entière est une reprise⁹ ». À la pensée classique placée sous le signe du « ressouvenir » – la réminiscence –, la pensée moderne, telle qu'il entend la fonder, opposera donc la « reprise » : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement ; car, ce dont on a souvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant¹⁰. » Et plus loin, Constantius précise :

La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être repris ; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la re-prise une chose nouvelle. Quand les Grecs disaient que toute connaissance est un ressouvenir, ils disaient que l'existence tout entière qui existe a existé. Quand on dit que la vie est une reprise, c'est dire que l'existence qui a existé voit maintenant le jour. Si on n'a pas la catégorie du ressouvenir ou de la reprise, la vie tout entière se

9. Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 65. Je cite l'édition de Nelly Viallaneix, qui me paraît avoir – indiscutablement et salutairement – imposé l'usage du mot de « reprise » plutôt que celui de « répétition » pour traduire la notion introduite par Kierkegaard et dont les notes et les commentaires constituent un éclairage très précieux à la lecture du livre.

10. Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 65-66.

résout en un vacarme vide et creux. Le ressouvenir, c'est la manière païenne d'envisager la vie, la reprise, c'est la moderne¹¹.

Cette conception, son auteur entend l'éprouver dans la réalité. À cette fin, il entreprend de reproduire à l'identique un voyage fait autrefois à Berlin et qui l'avait rendu heureux. C'est bien sûr pour réaliser que rien ne se passe à l'identique et comme il l'avait espéré, son équipée se soldant par une déception prévisible et assez grotesque. Loin d'illustrer la théorie, la pratique vient lui apporter un cruel démenti. De telle sorte que Constantius, constatant amèrement qu'il n'y a pas de reprise sinon sous la forme d'une « fausse reprise » et qu'il est saugrenu de vouloir ériger celle-ci en principe, en vient à douter de la vie elle-même et à sombrer doucement dans une sorte de méditation sur sa vanité.

Mais une seconde histoire – en laquelle on reconnaîtra celle des fiançailles brisées de Kierkegaard avec Regine Olsen – vient s'insinuer à l'intérieur de la première et devenir l'enjeu essentiel du livre qui la rapporte. Constantius est en effet le témoin un peu lointain de l'histoire d'amour que vit un jeune homme dont il va devenir le confident. Conscient de ce que l'amour qu'il lui porte – amour qui, selon le ressouvenir, se vit au présent comme s'il appartenait déjà au passé et dont l'aimée est le prétexte poétique plutôt que l'objet réel – ne peut que faire le malheur de celle dont il est épris, le jeune homme décide de prendre la fuite, disparaissant sans donner d'explication à personne, et va adresser au narrateur du livre toute une série de lettres dans lesquelles il lui expose le cours que suit son esprit. Mêlant ses plaintes à celles de Job, convaincu de connaître une épreuve comparable à la sienne, le jeune homme en vient à espérer pour son histoire une issue heureuse semblable à celle du modèle biblique qu'il s'est choisi et que, par l'effet d'une reprise, tout ce qu'il a perdu lui sera miraculeusement rendu. Et, de fait, comme à la faveur d'un orage qui éclate, lui parvient la nouvelle du mariage de celle qu'il aimait avec un autre : or, si la jeune fille lui est ainsi définitivement ôtée, le jeune homme éprouve paradoxalement le

11. Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 87-88.

sentiment que, sous le coup de cette épreuve, il se trouve ainsi rendu à lui-même comme à la faveur d'une nouvelle naissance par laquelle le monde et sa vie lui seraient restitués.

Là où Constantius avait échoué triomphe le jeune homme, semble dire le roman, établissant ainsi la possibilité de la reprise qui lui donne son titre. Sauf que le dernier mot du livre revient à Constantius, qui avoue avoir inventé le jeune homme qui en est le héros, mettant en doute l'accomplissement dont son personnage se prévaut et signifiant que celui-ci s'est contenté de s'exalter poétiquement sur une reprise dont il n'a pas vécu la vérité, laquelle, déclare-t-il, ne peut relever que de l'ordre du religieux – sur le seuil duquel il reste. *La reprise* apparaît ainsi, in extremis, comme un livre qui dit l'échec de la reprise et renvoie à sa reprise dans un autre livre pour révéler, de la reprise, la dimension vraie – autre livre dont on veut en général qu'il soit ce *Crainte et tremblement* que Kierkegaard fait simultanément paraître sous un pseudonyme différent, celui de Johannès de Silentio, et qui exalte bien en Abraham, « chevalier de la foi » à qui son enfant est rendu, le héros vrai de la reprise, mais sur un mode qui, au fond, n'est pas fort différent de celui dont use Kierkegaard dans *La reprise* et qui laisse du coup le lecteur dans une perplexité comparable.

Car la reprise est toujours évoquée chez Kierkegaard à la manière d'un « pas encore » – selon l'expression dont use Nelly Viallaneix¹² –, vers lequel se trouve tournée la parole de qui s'en déclare incapable ou indigne. Et c'est précisément pourquoi elle n'est nulle part dans l'œuvre tout en y étant présente partout. Toute l'œuvre de Kierkegaard – œuvre littéraire, je le répète, ou du moins qui peut être lue comme telle et qui, à ce titre, intéresse nécessairement notre réflexion – se trouve ainsi tournée vers la perspective d'un événement qui n'a pas lieu en elle, et dans le retrait duquel se tient une parole qui du coup ne cesse de se reprendre en vue d'une reprise qui lui reste interdite.

12. Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 26.

5.

Un principe de reprise gouverne en effet toute l'œuvre de Kierkegaard. À tous les niveaux, de toutes les façons et selon toutes les significations contradictoires que, avec l'auteur et après lui, on peut donner à ce mot.

Pour pointer d'abord du doigt l'évidence la plus visible, Kierkegaard compte au nombre de ces écrivains qui ont bâti toute leur œuvre sur la tête d'épingle d'un événement intime sur lequel ils ne cessent de revenir. Dans son cas : l'histoire de ses fiançailles rompues avec Regine Olsen, drame minuscule et à l'égard duquel Kierkegaard est tout à fait capable de prendre une distance ironique, comme dans *La reprise*, où il la présente ainsi : « [U]ne aventure qui, arrivée à un homme vulgaire, se serait tout doucement réduite à rien, prit chez lui les proportions d'un événement mondial¹³ », mais dont la valeur d'expérience pathétique irradie partout et dans toutes les directions à la fois, depuis le *Journal* et les textes les plus personnels jusqu'à ceux qui relèvent de la réflexion en apparence la plus générale et la plus abstraite. Kierkegaard s'entête à tenir ce qui lui est arrivé pour une épreuve à laquelle se ramène tout le récit de sa vie, dont l'espace de son œuvre n'est pas suffisant pour en épuiser le sens mais qui, malgré son caractère éminemment privé, concerne exemplairement et engage même avec lui toute l'espèce humaine.

D'où la cohérence d'une œuvre qui, malgré son hétérogénéité formelle et les pseudonymes entre lesquels elle se distribue, se trouve encore gouvernée par ce même principe de reprise. Kierkegaard est en effet de ces écrivains dont on peut dire également qu'ils ne cessent de réécrire le même livre. De telle sorte que chaque ouvrage vaut pour n'importe quel autre et les contient tous. Dans le dispositif éditorial très prémédité qu'il construit, les livres qu'il fait paraître simultanément – exemplairement *La reprise* et *Crainte et tremblement* – traitent rigoureusement la même question envisagée sous des angles à la fois

13. Søren Kierkegaard, *La reprise*, p. 176.

complémentaires et concurrents, quand les livres successifs – ainsi *Ou bien... Ou bien...*, *La reprise*, *Stades sur le chemin de la vie* et même *Les œuvres de l'amour* – forment une chaîne démonstrative bien serrée que chaque maillon prolonge tout en reproduisant le précédent.

On sait que l'une des manières les plus pédagogiques de présenter la pensée de Kierkegaard, introduite par l'auteur lui-même dans l'un de ses livres les plus célèbres, consiste à expliquer comment elle distingue pour l'expérience humaine trois domaines qui sont ceux de l'esthétique, de l'éthique et du religieux. La lecture la plus édifiante de cette conception conduit à envisager ces trois domaines comme trois étapes successives qu'il appartiendrait, pour s'accomplir, à chaque individu de parcourir, passant de l'esthétique à l'éthique puis de l'éthique au religieux. Mais si le mot de « stade » a été préféré à celui d'« étape » par les traducteurs, c'est précisément parce qu'une telle interprétation ne va pas forcément de soi tant les trois domaines concernés jouissent chacun d'une existence autonome et simultanée, et même pourrait-on aller jusqu'à dire : d'une légitimité propre, sans que l'on puisse réduire les deux premiers à n'exister qu'en vue de la nécessaire conversion qui ouvrirait l'accès au troisième.

Le principe de reprise prévaut également ici. En ce sens qu'il gouverne à la fois les relations qui s'établissent entre les stades – chacun, placé sous le signe qui lui est propre, reprenant les deux autres –, mais également chacun de ces trois stades pris séparément et où, de façon spécifique, le mouvement même de l'existence s'opère toujours sur le mode d'une reprise. Au sens de l'esthétique, la reprise relève du souvenir dont le poète s'enchant lorsqu'il, conscient du subterfuge dont il use, il recrée la réalité perdue sous la forme irréaliste de l'œuvre qu'il crée. Au sens de l'éthique, elle consiste en cet acte de la volonté par lequel, assumant sa vie et répondant aux exigences sociales qui la définissent, pour reprendre une formule célèbre, l'homme responsable devient en quelque sorte celui qu'il a toujours été. Au sens de la religion, enfin – et il ne fait pas de doute, malgré tout, que ce sens est donné par Kierkegaard comme le plus haut –, l'Individu, renonçant à tout et se résignant à une telle renonciation, se voit, en raison même de la

déraison de sa foi, redonner tout ce qu'il avait perdu, accédant ainsi à la plénitude la plus parfaite.

La notion de reprise doit être entendue de toutes ces façons à la fois si l'on veut comprendre en quoi elle préside au mouvement même d'une œuvre, celle de Kierkegaard, où la matière exclusive d'un événement unique se trouve sans cesse reprise dans des livres qui n'en finissent pas de se répéter les uns les autres de manière à établir comment l'existence elle-même n'est jamais qu'une longue reprise dont les modalités se trouvent différemment déterminées selon le choix souverain que chacun opère entre les options opposées qui s'offrent à lui.

6.

Dans tout cela, il en va essentiellement d'une certaine conception de la littérature. Car, après tout, Kierkegaard aura été un écrivain. Et pas le professeur ou le pasteur qu'il aurait pu, s'il l'avait voulu, certainement devenir, mais dont les propos n'étaient susceptibles, par leur nature, d'être tenus depuis la chaire d'aucune église ou d'aucune université. Et pas davantage le martyr ou le saint que nous présente parfois sa légende alors que le principal intéressé a toujours décliné qu'on lui décerne un tel titre grandiose. Si bien que c'est en tant qu'écrivain que Kierkegaard doit nous retenir et en raison de la conception de la littérature qu'il met en avant, du fait de ce qu'il nous dit des moyens propres dont celle-ci est susceptible d'user, de la vérité à laquelle elle vise et parvient, des relations qu'elle entretient avec l'éthique.

Il y a en effet chez Kierkegaard une vraie vision de l'écriture qu'il revendique contre la philosophie, ou du moins : contre une certaine philosophie, dont il se veut l'ennemi, opposant à l'abstraction désintéressée et objective que celle-ci revendique une parole à la première personne qui assume sa subjectivité – non pas au sens d'un relativisme pour lequel toutes les opinions personnelles se vaudraient, mais parce qu'il ne peut y avoir de rapport à l'absolu qu'au prix du risque que

prend l'individu et par lequel il s'engage tout entier. C'est en cela que Kierkegaard conçoit son œuvre comme une machine de guerre tournée contre la philosophie hégélienne – d'où sa proximité avec Nietzsche ou, plus encore, avec Georges Bataille – mais également, de façon plus immédiate, contre le discours impersonnel du cours philosophique ou du catéchisme religieux. Pour user d'une formule d'Antonin Artaud, la littérature telle qu'il la pratique ne saurait ainsi être détachée de la vie. Elle vient de la vie – d'où sa dimension explicitement autobiographique –, mais surtout elle y revient aussi, trouvant en elle le lieu de son efficace et de sa vérité et se situant du coup aux antipodes de toute conception n'assignant à la littérature d'autre fin qu'elle-même.

Car si le livre doit tirer sa matière de la vie, il faut également que la vie vienne vérifier en retour le propos du livre. Telle est l'épreuve de la « reduplication » dont parle Kierkegaard et qui, très simplement, rejoint la vieille et raisonnable sentence de Michel de Montaigne selon laquelle nos actes seraient le vrai miroir de nos mots. C'est pourquoi Kierkegaard – tout particulièrement dans les derniers textes par lesquels il lance sa fameuse attaque finale contre l'Église – s'insurge contre ceux qui prétendent au titre de « vrai témoin de la vérité » alors que rien, dans leur existence rangée et protégée, ne vient authentifier les propos qu'ils tiennent et qu'au lieu de témoigner en martyrs de leur cause et de leur conviction, ils se contentent de jouer – c'est-à-dire : de simuler impunément – un rôle héroïque et exemplaire, comme le font les enfants faisant les soldats dans la cour de récréation. Et, en ce sens, la « reduplication » – dont Kierkegaard propose la théorie, ô combien actuelle¹⁴ ! – est l'une des formes de la reprise dont il parle : pour l'auteur, l'œuvre reprend la vie, mais elle ne le fait vraiment qu'à la condition que la vie reprenne l'œuvre aussi.

Il s'ensuit un changement de perspective concernant le rapport du texte à la vérité. Celui-ci ne demande plus à être évalué en fonction de la plus ou moins grande fidélité de la représentation que la littérature

14. C'est l'objet de la réflexion que je propose dans « Vrai témoin de la vérité ».

offrirait d'une réalité qu'elle n'aurait qu'à traduire passivement et de manière objective. Au contraire, un tel rapport ne se mesure qu'à l'efficacité avec laquelle le texte lance chez son lecteur un mouvement vers le vrai : ainsi, un texte n'est vrai que s'il pousse à faire l'épreuve du vrai. Et c'est précisément ce à quoi ne peut parvenir le discours de la philosophie officielle dont l'impersonnalité même est sans prise sur celui auquel il s'adresse lorsque l'on touche aux enjeux essentiels. D'où cette stratégie de la « communication indirecte » dont Kierkegaard se veut l'avocat et qui justifie l'usage qu'il fait de la littérature et par lequel au lieu de prétendre enseigner professoralement ce qui ne peut pas l'être, il s'agit de conduire le lecteur, par toute une gamme de moyens proprement romanesques parmi lesquels la mise en fiction ou le recours à l'ironie, à prendre par lui-même une décision qui n'appartient qu'à lui – conviction qui n'est pas très éloignée de celle qu'expose Marcel Proust lorsque celui-ci explique que la lecture se situe seulement au seuil de la vie spirituelle et ne peut se substituer à celle-ci. En ce sens, la reprise dont traite Kierkegaard concerne aussi le lecteur appelé à reprendre pour son compte propre le texte littéraire et à en devenir en quelque sorte à son tour l'auteur en accomplissant le mouvement auquel il l'appelle.

7.

La littérature, ainsi, demande à être envisagée comme un appel à la reprise. Mais, en aucun cas, elle ne constitue elle-même l'espace ou l'expérience de cette reprise – si l'on entend désormais ce mot en son seul sens le plus élevé. Le péché originel – dont traite *Le concept d'angoisse* – interdit à l'individu de connaître par lui-même la reprise véritable à laquelle il ne peut accéder que par la révélation chrétienne qui tourne le péché en pardon et qui renouvelle toutes choses, sans d'ailleurs rien changer à celles-ci. Telle est la limite à laquelle se heurte l'éthique, cantonnée de son fait au seul champ du social et du mondain.

Et l'illusion esthétique consiste à s'imaginer jouir authentiquement de la reprise alors qu'elle ne produit de celle-ci qu'une pure et impuissante contrefaçon poétique. D'où la critique que Kierkegaard adresse à la littérature romantique et qui a vocation à s'exercer à l'égard de toutes les œuvres ultérieures qui en relèvent : car contrairement à la morale que l'on prête – et peut-être à tort¹⁵ – au grand roman de Proust, ce qui a été perdu ne peut être retrouvé, ni sous la forme du souvenir – même involontaire – ni sous celle de l'œuvre littéraire elle-même.

Il appartient alors à l'écrivain d'assumer le seul rôle qui, dans une telle économie, peut être le sien. Kierkegaard n'a jamais prétendu avoir fait lui-même l'expérience de la reprise. En tant que « poète », il se tient devant le vrai dont d'autres que lui peuvent produire peut-être le témoignage authentique. Ainsi s'exprime l'auteur de *Crainte et tremblement* :

Je ne suis pas sans expérience des choses terribles : ma mémoire est une fidèle épouse, et mon imagination est, ce que je ne suis pas, une courageuse petite fille toute la journée bien sage à son travail, dont elle sait le soir si gentiment m'entretenir qu'il m'y faut jeter les yeux, bien que ses tableaux ne représentent pas toujours des paysages, des fleurs ou des idylles champêtres. J'ai vu de mes yeux des choses terribles, et je n'ai pas reculé d'effroi ; mais je sais fort bien que si je les ai affrontées sans peur, mon courage n'est pas celui de la foi et n'y ressemble en rien. Je ne peux faire le mouvement de la foi, je ne peux fermer les yeux et me jeter tête baissée, plein de confiance, dans l'absurde ; la chose m'est impossible mais je ne m'en fais pas gloire¹⁶.

C'est pourquoi par l'écriture ne s'accomplit pas le saut paradoxal dans l'absurde dont dépend le salut. Sa tâche est purement négative – au sens, serait-on tenté de dire, de la « négativité sans emploi » dont parle Bataille – et par elle, se défaisant de toutes les certitudes fausses et de toutes les prétentions mensongères, l'œuvre ne conduit jamais

15. C'est l'hypothèse que je formule après d'autres dans « L'esprit de l'escalier ».

16. Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, p. 48-49.

qu'à faire l'épreuve d'un non-savoir radical auquel il est impossible de donner quelque contenu positif que ce soit.

8.

Telle est pour finir l'éthique exclusive de la littérature. Cette dernière ne peut aucunement se faire l'expression d'une quelconque morale car, comme l'explique de façon très claire Kierkegaard, l'éthique est par excellence ce qui ne peut s'enseigner. Et le stade esthétique et le stade religieux ont ceci en commun qu'ils ne se trouvent ni l'un ni l'autre soumis à sa loi. Par la reprise, lit-on dans *Crainte et tremblement*, se trouve suspendu le jugement moral – selon une formule devenue célèbre en raison de l'usage qu'en fait Milan Kundera, le romancier versant au compte de l'esthétique ce qui pour Kierkegaard relève du religieux¹⁷ : dans l'instant de son face-à-face avec l'absolu, l'individu se trouve soustrait à toutes les règles qui valent ordinairement dans le monde, échappant au domaine du général pour accéder à la singularité radicale dans un esseulement silencieux.

Et même si l'œuvre littéraire n'est pas elle-même reprise, le précipice au bord duquel elle se tient et d'où vient son vertige propre fait bien se suspendre toutes les visions communes de la vie qui valent en dehors d'elle. En ce sens, on ne peut pas demander à une œuvre de consigner en elle une écriture de l'éthique, c'est-à-dire d'exprimer un message moral. En revanche, on est en droit d'exiger d'elle qu'elle procède d'une éthique de l'écriture qui, invitant le lecteur à une reprise qu'il est seul à pouvoir accomplir, l'entraîne jusqu'au bord de ce vide d'où le réel l'appelle. Et il n'est pas impossible que, sans se confondre avec elle, cette éthique de l'écriture se trouve apparentée à cette « seconde

17. C'est le point de départ de la réflexion sur la reprise que je propose dans « Éthique du roman ».

éthique », que Pia Søtoft a précisément nommée « éthique du vertige¹⁸ », laquelle naît de l'écroulement de l'éthique traditionnelle, la renouvelle complètement tout en la laissant totalement identique, et dont parle Kierkegaard dans certains de ses textes, la plaçant sous le signe d'une loi qui n'est autre que celle de l'amour.

Que la littérature, liée à la vie dont elle vient et à laquelle elle revient, soit une épreuve du vertige à la faveur de laquelle se défont toutes les fausses certitudes qui gouvernent nos existences, qu'elle soit tournée vers une vérité qui ne lui appartient pas en propre et qu'elle ne postule d'ailleurs qu'à la façon d'un horizon dont elle sait mélancoliquement qu'il lui reste inaccessible, qu'elle constitue une parole qui ne se soustrait à l'éthique que pour donner à ce mot un sens second et par lequel elle se lie à la seule loi de l'amour, voilà ce que nous dit Kierkegaard – ou du moins, ce que j'ai cru comprendre à ce que j'ai lu de lui.

Y a-t-il un intérêt pour nous à penser l'œuvre littéraire sous le signe de la reprise et avec l'aide de Kierkegaard ?

On m'accordera qu'une telle conception de la littérature est susceptible de passer pour assez intempestive au regard de l'idée que l'on se fait le plus souvent du roman ou de la poésie aujourd'hui. On m'objectera qu'elle n'est guère neuve et assez dépourvue de toute réelle originalité si on la considère de loin – et de haut. C'est vrai. Mais on peut également prendre le pari personnel que, dans le contexte de notre présent, une telle conception demande précisément à être reprise. Comme elle demande à l'être toujours et par chacun comme si c'était pour la première fois. Kierkegaard l'a écrit encore dans *Crainte et tremblement* :

Une génération peut apprendre beaucoup d'une autre génération, mais, ce qui est proprement humain, aucune ne l'apprend de celle qui l'a précédée. À ce point de vue-là, chaque génération recommence

18. Pia Søtoft, « L'éthique de Kierkegaard, une connaissance vertigineuse », dans Anne-Christine Hubbard et Jacques Message (dir.), *Søren Kierkegaard. Pensée et problèmes de l'éthique*, p. 219-234.

comme si elle était la première, aucune n'a de tâche nouvelle au-delà de celle de la génération précédente et ne parvient plus loin qu'elle, si toutefois cette génération n'a pas trahi sa tâche, si elle ne s'est pas dupée elle-même¹⁹.

19. Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, p. 204.

Bibliographie

- Delecroix, Vincent, *Ce qui est perdu*, Paris, Gallimard (Blanche), 2006.
- Delecroix, Vincent, *Exercice en christianisme*, Paris, Éditions du Félin (Les marches du temps), 2006.
- Delecroix, Vincent, *Singulière philosophie*, Paris, Éditions du Félin (Les marches du temps), 2006.
- Forest, Philippe, « Éthique du roman, I et II », dans *Le roman, le réel et autres essais. Allaphbed 3*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 261-282.
- Forest, Philippe, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard (L'infini), 1997.
- Forest, Philippe, « L'esprit de l'escalier », *La nouvelle revue française*, n^{os} 603-604, 2013, p. 153-163.
- Forest, Philippe, *Toute la nuit*, Paris, Gallimard (Blanche), 1999.
- Forest, Philippe (dir.), « Vrai témoin de la vérité », *La nouvelle revue française*, n^o 598, 2011, p. 80-98.
- Habbard, Anne-Christine et Jacques Message (dir.), *Søren Kierkegaard. Pensée et problèmes de l'éthique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Philosophie contemporaine), 2009.
- Kierkegaard, Søren, *Crainte et tremblement*, Paris, Aubier (Bibliothèque philosophie), 1984.
- Kierkegaard, Søren, *La reprise*, trad. du danois de Nelly Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1990.
- Llevadot, Laura, *La philosophie seconde de Kierkegaard. Écriture et répétition*, trad. de l'espagnol de Stéphanie Apollo, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Politis, Hélène, *Kierkegaard en France au XX^e siècle : archéologie d'une réception*, Paris, Éditions Kimé (Philosophie, épistémologie), 2005.

style tardif

Le tardif, le style tardif, et la « vieillesse du monde »

Ben Hutchinson

Dans le dernier chapitre de ses *Studies in the History of the Renaissance* (1873), Walter Pater cite le cri désespéré du classiciste Johann Joachim Winckelmann quand il arrive à Rome : « Malheureusement – je suis parmi ceux que les Grecs appellent *opsimatheis*. Je suis venu dans le monde et en Italie trop tard¹. » La catégorie platonique de l'*opsimathe* chez Winckelmann, désignant quelqu'un qui apprend sur le tard [*late in life*], peut être comprise comme positive ou négative : on peut arriver « trop tard » ou de façon juste assez tardive. L'obsession du *tardif* qui caractérise de larges pans de la culture moderne – allant du « style tardif » des artistes au capitalisme tardif des économistes – indique que cette perspective relève non pas tant du fonctionnement du tardif que de notre compréhension de celui-ci. En repensant l'histoire intellectuelle à partir du point de vue du *xxi^e* siècle, nous sommes condamnés à arriver tardivement [*late in the day*], avec un canon du style tardif tout trouvé devant nous. Or, cette arrivée en retard peut être aussi une bénédiction, puisqu'elle nous permet de réexaminer les présuppositions sur lesquelles

1. Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p. 189. La citation a été traduite par Reed Cooley pour cet article.

se fonde ce canon. Après un tel savoir – pour citer un « vieil homme [...] par un mois sec² » – quel pardon ?

Si l'intérêt contemporain pour les formes du tardif [*lateness*] reflète sans doute le vieillissement de la génération du *baby-boom*, il traduit aussi, dans les champs plus restreints des arts, la tendance sempiternelle à considérer le style tardif comme quelque chose d'analogue à une version artistique du sublime. Le discours habituel reste remarquablement constant : blessé mortellement mais inspiré esthétiquement, les stylistes tardifs « *rage, rage against the dying of the light*³ » (Dylan Thomas) avec tout le pathos plaintif d'un chant du cygne. Or, l'entreprise la plus importante du domaine des études tardives telles qu'elles ont émergé au cours des quinze dernières années est de briser ce mythe universalisant du style tardif – de montrer, en effet, qu'il n'y a pas *un* style tardif, mais *des* styles tardifs, innombrables : une pluralité de cadres créatifs et critiques. Pour paraphraser Malvolio : certains artistes sont *nés* tardifs, certains *accomplissent* le tardif, et d'autres *relèvent d'un* tardif qui leur est imposé.

Le calembour shakespearien (*lateness/greatness*) propose un point de départ particulièrement propice pour observer les différentes manières d'aborder le style tardif, pour la simple raison que la caractéristique originale en question est, bien entendu, la *grandeur* plutôt que le *tardif*. Voilà précisément, en un mot, le sous-texte d'une grande partie de ce qu'on entend traditionnellement par « style tardif ». Car si le concept prétend à un statut descriptif – comme si l'on pouvait identifier et appliquer un ensemble de caractéristiques normatives appartenant à diverses époques et disciplines –, il est évaluatif dans la pratique : une manière de conférer un statut élitaire quasi transcendantal à un canon d'artistes choisis. Cela ne veut pas dire que ce canon ne puisse pas être rétrospectivement modifié, à la manière de la « tradition » de T. S. Eliot, par l'arrivée d'un modèle nouveau du tardif (le texte court

2. T. S. Eliot, *Poèmes 1910-1930*.

3. Dylan Thomas, « Do Not Go Gentle into that Good Night », p. 18.

et étonnamment influent sur Ludwig van Beethoven que Theodor Adorno publie en 1937 en étant l'exemple paradigmatique). Mais le canon d'artistes auxquels on accorde un statut tardif reste étonnamment restreint – Titien, Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Beethoven, Picasso – et correspond en grande partie aux conceptions conventionnelles du « génie » artistique.

Comme le note de plus en plus souvent la critique contemporaine, tout cela soulève plusieurs questions intrigantes. Peut-il y avoir des gradations dans le tardif – allant du style tardif au style ultime – ou est-ce un concept absolu ? Entend-on parler parfois d'un style tardif « médiocre » ? Et certains artistes sont-ils « toujours déjà » tardifs ? Le terme, semble-t-il, est prédéterminé ; les chercheurs et les critiques se sont entendus bien trop souvent pour imposer le tardif – et donc la grandeur aussi – à leurs héros choisis, bâtissant une mythologie postromantique de ce que l'on pourrait appeler le *sublime tardif*. Le fait que des versions de cette vision du tardif se reproduisent à maintes reprises au cours des XIX^e et XX^e siècles fait la preuve de sa séduction pour les mortels, en apparaissant comme un moyen d'atténuer la mortalité par le biais de la transfiguration esthétique. Cependant, cela sous-entend aussi que nous sommes habitués à un modèle normatif qui – jusqu'à récemment – n'a été que rarement remis en question. Un ensemble de nouvelles épreuves critiques montre que la réévaluation de ce modèle n'a que trop tardé.

Ainsi, pour emprunter à nouveau la terminologie de Malvolio, la première des trois catégories à partir desquelles on pourrait considérer le tardif comprend ceux qui sont « nés tardifs ». Cela peut sembler contre-intuitif pour un concept de style tardif qui, quelle que soit la manière dont il est interprété, concerne certainement le dernier temps d'une vie. Or, si l'on entend par là un phénomène d'époque plutôt que d'individu, le tardif devient une caractéristique déterminante de nombre de phases de la modernité : en tant que proposition herméneutique, il peut même être considéré comme un *synonyme* de modernité, comme une image en miroir de l'obsession post-Lumières du « progrès ». Une grande partie de la littérature européenne moderne – pour ne prendre

qu'un seul domaine esthétique – peut être définie comme une tentative d'affronter et, finalement, de dépasser son statut historique tardif. Francis Bacon avait déjà argué, à la Renaissance, que « la vieillesse du monde, c'est le temps même où nous vivons⁴ » – sentiment que René Descartes réduit à l'affirmation lapidaire selon laquelle c'est nous qui sommes les anciens. Dès la fin du xvii^e siècle, la querelle des Anciens et des Modernes place la question de l'autocompréhension historique au centre du débat sur la légitimité de la modernité ; pour citer le *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* de Charles Perrault, « nos premiers peres ne doivent-ils pas etre regardez comme les enfans & nous comme les vieillards & les véritables Anciens du monde⁵ ? » Charles Perrault projette le développement de l'histoire culturelle sur la vie de l'homme pour décrire la fin du xvii^e siècle non pas comme l'ère de la virilité, mais comme celle de la sénescence : après l'enfance de l'Antiquité et la maturité de la Renaissance, l'humanité est entrée dans la vieillesse de la modernité. Vue sous cet angle, la littérature « moderne » apparaît comme une sorte de style tardif par rapport à la jeunesse vigoureuse de l'Antiquité.

Au xix^e siècle, les poètes étaient devenus les législateurs officiels du tardif. « Pour y réussir », affirme Friedrich Nietzsche dans *Humain, trop humain*, « il leur faut être eux-mêmes à beaucoup d'égards des êtres tournés en arrière [*rückwärts gewendete Wesen*] : en sorte qu'ils peuvent servir de pont, pour mener à des époques et des idées très lointaines, à des religions et à des civilisations mourantes ou mortes. Ils sont proprement toujours et nécessairement des Épigones⁶. » La catégorie de l'épigone, définitivement établie dans l'Europe moderne par le roman postgoethéen de Karl Immermann intitulé *Die Epigonen* (1836), représente le retardataire comme victime passive, condamnée au tardif par la contingence historique de sa naissance ; en contrepoint de cette

4. Francis Bacon, *Nouvel organum, ou règles véritables pour l'interprétation de la Nature*.

5. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, p. 50.

6. Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain », p. 186.

catégorie, on pourrait proposer une variation œdipienne, dans laquelle le retardataire devient l'auteur actif de sa propre authenticité en défiant un passé surdéterminé. Ce n'est pas un hasard si ces modes – comme la catégorie de l'opsimathe et bien sûr les termes de la Querelle – renvoient tous les deux à l'Antiquité classique : le mal qu'a la modernité pour se définir selon ses propres termes n'est rien d'autre qu'étymologique.

La décadence de la fin-de-siècle fournit peut-être l'exemple le plus évident d'une période dans laquelle les artistes prennent conscience, selon la formulation nietzschéenne, du sentiment « d'être un retardataire et un épigone, bref de naître avec des cheveux gris ». Mais les *Spätlinge* de la fin du XIX^e siècle ont hérité leurs cheveux gris du romantisme et les ont légués au modernisme. Le romantisme a essentiellement inventé la notion moderne du style tardif – tel un prolongement logique de l'importance romantique du soi subjectif et biographique – tandis que l'aspiration moderniste à une « lassitude plus énergique que la lassitude des glorieuses années 90 » (formulation programmatique d'Ezra Pound en 1914) souligne l'importance à long terme des modes du tardif appartenant à toute une époque. Qu'on l'aborde dans les termes postmarxistes de Theodor Adorno comme une critique de la subjectivité de la « bourgeoisie tardive », ou dans les termes postfreudiens de Harold Bloom comme une angoisse du tardif, le sentiment d'être « né tard » constitue l'une des forces motrices de la modernité esthétique. De manière plus appuyée, il établit aussi le contexte d'une généalogie du style tardif, allant de l'application romantique des paradigmes biographiques aux vies de Ludwig van Beethoven et de Wolfgang Amadeus Mozart, en passant par l'accent *patérien* que Edward Dowden porte sur la sérénité réparatrice dans sa conception des « romances » tardives de William Shakespeare, jusqu'à la notion moderniste du style tardif comme un fragment étayé contre sa propre ruine.

Que cette généalogie soit en grande partie germanique est l'une des leçons phares de l'histoire du style tardif. De la critique musicale du milieu du XIX^e siècle (l'identification des « trois styles de Beethoven » par Wilhelm von Lenz) à la critique d'art du début du XX^e siècle (les paradigmes stylistiques d'Heinrich Wölfflin et l'exploration de l'« Antiquité

tardive » par Aloïs Riegl), de l'émergence de Goethe comme modèle normatif du style tardif serein à la reconceptualisation moderniste de la catégorie par des penseurs aussi divers que Theodor Adorno, Gottfried Benn, Hermann Broch et Erich Neumann, le savoir et la philosophie germaniques en fournissent les paradigmes. Comme le note Gordon McMullan dans son étude *Shakespeare and the Idea of Late Writing* (2007), « si le romantisme allemand était responsable de l'invention du style tardif, alors le modernisme allemand était en un sens responsable de sa réinvention⁷ ». Même la version d'époque du tardif semble dériver de l'Allemagne – les opsimathes de Winckelmann, les épigones d'Immermann – avant de réapparaître dans la décadence française. On pourrait longuement spéculer sur les raisons de cette domination nationale – héritage des métaphores organicistes romantiques ? de l'émergence de l'érudition allemande au milieu du XIX^e siècle en compensation de l'État-nation encore inexistant ? du simple fait contingent que Goethe et Beethoven soient allemands ? – mais quelles qu'en soient les raisons, elle a orienté les termes historiques du débat. Un aspect particulièrement fatidique de cela est la confusion généralisée des termes germaniques *Spätstil* et *Altersstil*, au point que le terme *late style* en anglais en est venu à être presque axiomatiquement compris comme le style de la vieillesse. Peut-on mourir jeune – comme Keats, comme Schubert – et quand même avoir un style tardif ?

La théorie germanique la plus influente du style tardif est, sans conteste, celle de Theodor Adorno. Musicologue de formation, Adorno était bien placé pour explorer un concept ayant une résonance particulière dans la tradition musicale : les quatuors à cordes tardifs de Beethoven sont depuis longtemps un paradigme pour la création tardive en général, comme le confirment les *Quatre quatuors* de T. S. Eliot. La théorie du tardif chez Adorno – telle que la traduisent non seulement le premier essai sur Beethoven et ses fragments associés, mais aussi sa philosophie et son esthétique plus généralement – comprend des éléments des trois catégories « malvoliennes » : il considère que

7. Gordon McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, p. 277.

les modernistes sont « nés tard » (le modernisme étant « ce qui est obsolète dans la modernité⁸ ») et que Beethoven « accomplit » le tardif, et il impose très certainement l'étiquette du tardif à de nombreux musiciens et écrivains, dont Arnold Schönberg, Franz Kafka et Samuel Beckett. S'il n'est donc pas surprenant que presque tous les critiques récents engagent le dialogue, d'une manière ou d'autre, avec la théorie d'Adorno d'un tardif « catastrophique » et non réconcilié – l'un des grands exégètes d'Adorno, Edward Saïd, suivant le maître dans son interprétation du style tardif comme une sorte d'« exil » ontologique –, un certain nombre d'entre eux contestent cette théorie de manière frappante, arguant, pour citer l'introduction d'un numéro récent de *New German Critique* consacré au tardif, que « la singularité biographique du "génie" [...] éclipse le contexte social⁹ ». Cela peut être compris en partie comme une réaction contre la tendance à attribuer le tardif aux mâles blancs morts ; le style tardif a traditionnellement été la plus masculine et la plus élitiste des catégories critiques. Cependant, cela sous-entend également une réaction plus large contre toute tentative de s'appropriier le tardif comme concept abstrait et essentialisant.

Ainsi, lorsque nous nous tournons vers la deuxième catégorie – celle de ceux qui « accomplissent » le tardif –, il devient évident que l'on ne peut pas la séparer de la troisième catégorie. Car telle est, en effet, la grande leçon de la critique récente : voir le style tardif, quelle qu'en soit la signification, comme un « accomplissement » artistique revient à l'imposer de l'extérieur. En effet, que peut signifier d'accomplir le tardif ? Pourrait-il s'agir, comme dans la définition de la philosophie de Cicéron reprise par Michel de Montaigne, de se préparer à mourir ? Peut-être les artistes qui méditent sciemment sur le tardif approuveraient-ils cette définition, mais même dans ce cas, il ne va pas de soi qu'il en émergerait des caractéristiques stylistiques parfaitement identifiables et facilement transférables. Et que dire, de toute façon, de ces artistes qui ne savaient

8. Theodor W. Adorno, « Trying to Understand *Endgame* », p. 241. Nous traduisons.

9. Karen Leeder, « Figuring Lateness in Modern German Culture », p. 8.

pas qu'ils allaient bientôt mourir, ou qui sont morts « avant l'âge » ? Si l'on ne peut être désigné comme tardif qu'a posteriori, il n'est pas clair que l'on puisse accomplir le tardif en temps réel.

Car l'accomplissement du style tardif implique un recul critique qui n'est pleinement accessible que quand il n'y a plus de possibilité d'évolution. Ce n'est pas pour rien que Jacques Derrida s'est intéressé au tardif, puisque, en principe, on peut toujours « différer » le tardif, comme le sens, du moins jusqu'à ce qu'il soit *trop* tard. Dans *L'écriture et la différence* (1967), Derrida souligne les concepts freudiens de *Nachträglichkeit* (l'à-retardement/l'après-coup) et *Verspätung* (le retardement), les qualifiant de « concepts directeurs de toute la pensée freudienne » ; il en tire son idée maîtresse du supplément comme le fait d'« ajouter ce qui manque », que ce soit en termes littéraires ou psychanalytiques. Cependant, même le modèle très théorique du tardif chez Derrida insiste sur la spécificité de l'expérience artistique. Dans le cas de ces artistes dont l'évolution est marquée par une « césure » facilement identifiable – que celle-ci passe par la maladie ou l'infirmité (Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Claude Monet, George Oppen) ou par un événement catastrophique comme la guerre ou l'exil (Maurice Ravel, Joseph Conrad, Thomas Mann) –, la période identifiée comme tardive est, pour cette raison précisément, contingente et non pas le signe d'une essence transcendante. Et cela, bien sûr, avant même d'aborder les nombreux cas où le « style tardif » ne correspond pas au modèle conventionnel – parce qu'il n'y a pas eu de période « moyenne », ou parce qu'il s'agit d'un scientifique plutôt que d'un artiste, ou bien d'une femme, de quelqu'un qui meurt très jeune, ou d'une figure « mineure ». En somme, plus on se penche sur ce mot, plus la distinction du *tardif* – pour faire écho à son sens alternatif en anglais [le mot *late* signifiant « le défunt » quand on le place avant un nom propre] – apparaît comme un honneur purement posthume.

Il ne s'agit pas de nier la valeur discursive du style tardif, mais plutôt d'encourager, comme le fait manifestement le développement de la discipline littéraire ces dernières années, une certaine lucidité en ce qui concerne notre complicité critique dans sa construction. Il sera

toujours possible de diviser une carrière artistique en périodes précoce, moyenne et tardive, si l'on en a envie ; la question est : qu'est-ce qu'on y gagne ? Les caractéristiques des dernières années de la vie de l'artiste A sont-elles repérables aussi dans les dernières années de la vie de l'artiste B ? Si le centre d'intérêt principal des travaux récents sur le style tardif est devenu la troisième « catégorie de Malvolio » – les manières dont les artistes se sont vu imposer le tardif –, c'est parce que le style tardif est finalement une catégorie aussi herméneutique qu'artistique. Non seulement c'est une façon d'établir et de surveiller un canon de la « haute » culture – où haute signifie tardive plutôt que mûre – mais aussi un moyen de récupérer des artistes choisis pour la postérité, de se les approprier, dans la pratique, pour l'ère moderne. L'opposition entre l'« à-temps » et le « tardif » (ou « *timeliness and lateness* », pour citer le premier chapitre de l'ouvrage *Du style tardif*, publié de façon posthume par Edward Saïd) est devenu l'une des idées reçues les plus contestées par la critique. On dit des artistes en période tardive qu'ils sont à la fois au bout de leur temps et en avance sur leur temps, à la fois en fin de partie et d'avant-garde. Les constructions modernistes du style tardif fournissent un exemple remarquable de cette ambivalence temporelle – par-delà sa projection rétrospective de l'esthétique moderniste sur le style tardif de Beethoven, Adorno considère Kafka et Beckett comme les écrivains modernes les plus avancés précisément parce qu'ils expriment le caractère tardif de la modernité – mais elles soulèvent également des problèmes. Car si l'on entend par style tardif un mode moderniste, comment peut-il aussi être intemporel et transférable ? Plutôt qu'un ensemble stable de caractéristiques, il semblerait que le style tardif soit quelque chose de plus proche d'un test de Rorschach, où l'observateur voit ce qu'il veut voir dans la tache d'encre.

En effet, cette approche psychologique peut finalement être la meilleure façon de comprendre l'importance durable du terme. Les artistes et les critiques – les êtres humains – s'investissent dans le tardif parce qu'ils s'investissent dans la grandeur, dans la transfiguration, voire dans la transcendance, de la mortalité. Or, comme tout investissement, celui-ci a un coût : l'appréciation esthétique risque de glisser dans la

mythification métaphysique. Si l'on veut résister à l'équivalence facile du tardif et de la grandeur, le travail lent et méfiant de la critique doit s'arranger pour contrecarrer le désir trop humain du *happy end*.

Cela ne veut pas dire, cependant, que le tardif ne propose pas un paradigme interdisciplinaire et international d'une valeur réelle ; à une époque obsédée par l'interdisciplinarité, l'une des raisons du récent renouveau des études du tardif relève certainement de sa large applicabilité à des sujets et des cultures divers. Mis à part l'utilité stratégique, le modèle intellectuel le plus captivant de la résonance universelle du tardif est peut-être celui que propose Adorno, le grand prêtre de la discipline. En écrivant à Thomas Mann en 1951 au sujet du roman de ce dernier intitulé *L'élue*, Adorno affirme que le tardif représente l'aboutissement même de l'identité européenne :

Tout cela est, Joyce mis à part, d'une audace et d'une modernité sans exemple – non moins cependant que la prudence avec laquelle vous mettez l'« allemand » en suspens. Il semble parfois que vous ayez découvert dans un stade de décadence de la langue, l'allemand de l'émigration, la possibilité latente d'une langue européenne, qui s'est trouvée bloquée par le fractionnement des nationalités, mais qui transparait finalement, comme une strate primitive, sous l'action des évolutions les plus tardives [*kraft des Spätesten*]¹⁰.

Déjà utilisé par Adorno comme un terme d'éloge esthétique, le tardif devient ici littéralement son propre superlatif. Le modernisme – représenté par James Joyce et Thomas Mann – est compris non seulement comme tardif, mais comme le *plus* tardif, comme une catégorie qui efface les divisions géographiques (en tant que métalangage européen) et historiques (en tant que « strate primitive » qui est « enfin » découverte). Avec tout le pathos du désir de réconciliation d'après-guerre, Adorno propose le tardif comme l'*espéranto* de l'histoire intellectuelle.

10. Theodor W. Adorno et Thomas Mann, *Correspondance : 1943-1955*, p. 71. Traduction légèrement modifiée par l'auteur.

Or, cette affirmation implique aussi que, finalement, il peut y avoir des degrés variables du tardif, allant du naissant au radical. Là où il y a un superlatif, après tout, il doit aussi y avoir un comparatif. Faire de telles distinctions sémantiques entre ce qui est tardif, ce qui est plus tardif et ce qui est *le* plus tardif est précisément la tâche du critique ; il n'y a pas de taille unique en matière de style tardif. Tous ceux qui sont nés tard n'accomplissent pas le tardif, mais ceux dont le style tardif leur est imposé méritent certainement autant de différenciation que possible. Si l'on veut continuer, quelque deux cents ans après que le terme a pris de l'ampleur, à imposer le *tardif* aux artistes, aux musiciens, aux poètes et même aux personnages publics, il faut que ce soit en pleine conscience de la contingence du concept. Apprendre sur le tard – pour revenir à la figure de l'opsimathe –, c'est apprendre sur le tardif.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W., « Trying to Understand Endgame », dans *Notes on Literature*, vol. I, New York, Columbia University Press, 1991, 241-276.
- Adorno, Theodor W., et Thomas Mann, *Correspondance : 1943-1955*, Paris, Klincksieck, 2009.
- Bacon, Francis, *Nouvel organum, ou règles véritables pour l'interprétation de la Nature*, volume 2, Paris, Charpentier, 1843, https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:C5%92uvres_de_Bacon,_II.djvu
- Eliot, T. S., *Poèmes 1910-1930*, Paris, Éditions du Seuil, 1947.
- Leeder, Karen, « Figuring Lateness in Modern German Culture », *New German Critique*, vol. 42, n° 2, 2015.
- McMullan, Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich, « Humain, trop humain », dans *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1906.
- Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, tome I, Paris, J.B. Coignard, 1688-1697, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12658330/f90.image.r=vieillard>.
- Thomas, Dylan, « Do Not Go Gentle into that Good Night », dans *Country Sleep, and Other Poems*, New York, New Directions, 1952.

survie

Roman et survie

Gwenaëlle Aubry

On ne choisit pas sa forme. On peut même pendant des années se battre contre elle : quelque chose du réel vous saisit, vous aimante, c'est l'idée, le désir d'un livre qui survient, et on se dit cette fois c'est sûr ce ne sera pas un roman. Et puis à la fin c'en est un. Entre-temps on s'est battue de l'intérieur, on a introduit des coupes, des blancs, on a infiltré d'autres formes en contrebande – sauf que c'est cela, on le sait, écrire un roman : une pratique de contrebandier, impure, mauvais genre ou, plus exactement, transgenre. Et pendant des années on ne peut se défaire de cette réticence, de ce soupçon : de l'idée que l'on s'est écartée du genre royal, plus absolu, plus incandescent – que le roman n'est jamais qu'à défaut de poésie.

Et puis vient un jour où l'on se dit que cette forme qui finalement vous contient est peut-être la bonne. Que ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si l'on est là, et pas ailleurs. Le principe de cette réconciliation tient pour moi en un mot : celui de *survie*. Et par ce mot, j'entends deux choses : la vie en excès, la vie portée à une intensité maximale – la vie de grand vivant ; mais aussi, et à l'inverse, la vie qui persévère par-delà ce qui la menace. Le roman est, je crois, la forme qui noue ces deux sens de la survie.

À l'origine en même temps qu'au centre d'un roman (du moins de ceux que j'ai écrits jusqu'à présent), il y a toujours un instant de faille, un *instant arrêté*. C'est ça qui me saisit : les intervalles où ça casse, où ça bascule, où ce qu'on appelle le « cours de la vie » se rompt ; où l'on est du même coup ravie, raptée, sidérée ; où quelque chose surgit qui met en danger à la fois l'ordinaire de la vie et le récit qu'on en fait. Je parle ici d'instant d'intensité maximale, dans l'horreur ou la jubilation, parfois les deux mêlées. À partir de là, tout se joue dans cette question : comment reprendre le cours de la vie ? Et donc aussi : comment raconter ? Ce qui veut dire dans les deux cas : comment vivre au-delà de ces épiphanies violentes où la vie atteint un seuil, par défaut ou par excès, qui perturbe le niveau médian où elle est, d'une manière ou d'une autre, praticable ?

Cette question, je la trouve formulée chez Plotin, et comme l'une de celles qui guident sa pensée. C'est, d'une certaine façon, la question de la descente (qui m'intéresse beaucoup plus, chez ceux qu'on appelle les « mystiques », que celle de l'ascension). Elle se dit alors « Comment revenir ici après avoir été là-bas ? » Mais elle se traduirait sans dommage aussi en cette phrase de Samuel Beckett, dans *L'innommable* : « Revenir est long, je ne sais pas d'où¹. » Sans doute chiffre-t-elle une expérience originale, antérieure au partage entre littérature et philosophie. Mais pour cette raison, elle se redouble : pourquoi la littérature est-elle, plus que la philosophie, le moyen de ce retour, de ce « revenir » ? Pourquoi cette langue-là ? Et, plus précisément, pourquoi la forme et la langue du roman sont-elles les plus fidèles à l'expérience dont procèdent ceux que j'écris ?

Peut-être, et avant tout, parce que le roman est la forme qui articule la rupture et la reprise, l'intensité et le réel moyen, les épiphanies et ce qu'André Breton appelle « les moments nuls » – ou encore : l'instant et le temps. Et c'est pour cela qu'il s'ouvre, de l'intérieur et sans forcer, à la poésie, mais aussi qu'il dit autre chose qu'elle, et qui n'est en

1. Samuel Beckett, *L'innommable*, p. 193.

rien plus facile ni moins essentiel. Le poème, écrit Sylvia Plath, est un « monument de l'instant² » : il s'installe et se dresse dans ce lieu souverain. Le roman, lui, donne à voir l'instant comme événement, c'est-à-dire comme rupture du temps et, de même, de la conscience et du discours qui s'y déploient. Mais il pose aussi la question de la reprise, de la suture, ou de la fidélité, une fois passé ce saisissement.

Par « reprise », je n'entends pas réitération. Je ne crois pas à la réminiscence. Le moteur de l'écriture, ce n'est pas cette conjonction du passé et du présent qui libère soudain du hors-temps, c'est au contraire son impossibilité. La modalité de mémoire que met en jeu le roman a plus à voir avec la hantise qu'avec la réminiscence : avec la présence-absence des traces et des spectres qu'avec les miraculeuses résurrections. Je pense ici à W.G. Sebald, et à la façon dont il inverse les extases proustiennes en extases négatives. Ainsi, lorsqu'Austerlitz, de retour à Prague, marche sur « les pavés disjoints de la Šporkova », il fait, comme le narrateur du *Temps retrouvé* butant sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes, l'expérience d'une soudaine reviviscence de la mémoire et des sens. Mais peu après, le passé lui revient autrement : non plus comme un instant soustrait au temps, mais à travers une photo de lui enfant costumé en page blanc, comme une image fantôme, qui le laisse, cette fois, « muet et stupide, incapable de la moindre pensée », en proie à une « panique blanche » : « Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence, et jamais ce sentiment n'a été aussi fort que ce soir-là, dans la Šporkova, lorsque j'ai été dévisagé par le regard du petit page de la reine des Roses³. » C'est bien d'une extase qu'il s'agit encore ici, mais d'une extase négative, qui inverse en miroir toutes les coordonnées proustiennes : cet instant-là, au lieu d'ouvrir à l'écriture, d'en lancer le mouvement, disloque le réel et le moi, et cloue et sidère, fige dans l'impuissance, le silence, la page blanche.

2. Sylvia Plath, « Journal du 25 février 1957 », p. 1002.

3. W.G. Sebald, *Austerlitz*, p. 220-221.

Si Sebald est, plus que Proust, mon contemporain, c'est parce que son œuvre est écrite sous le signe de la hantise (qui est aussi un grand et fort envoûtement). C'est parce qu'elle traque la revenance plus que la réminiscence et sait que ce qui, de l'Histoire, a brisé le temps, fait que celui-ci ne peut plus être retrouvé – et donc pas non plus aboli.

Car on n'écrit pas seulement pour revenir, mais aussi pour ceux qui ne sont pas revenus. Cette phrase de Pierre Michon m'a elle aussi longtemps hantée : « Ceux qui ont vainement demandé au monde leur dû, c'est-à-dire tous ceux qui ont existé, les anciens vivants, aspirent à un corps de mots, plus solide, plus chantant, un peu mieux rétribué, un peu moins mortel que l'autre⁴. » L'écriture procède de ces deux silences : celui où vous ont laissée, ou dont vous ont menacée, certaines expériences vitales, et celui des voix tuées ou que de leur vivant on n'a pas entendues. C'est pourquoi la question plotinienne ou « mystique » de l'indicible ne va pas sans celle de l'inaudible : on écrit à partir du langage aboli, mais aussi du langage interdit. À partir de ce qu'on ne peut pas dire, mais aussi pour ceux qui ne peuvent pas, ou plus, parler – depuis une communauté invisible, originaire, avec les radicalement solitaires, les absolus esseulés, ceux qui n'ont plus ou n'ont jamais eu droit à la parole, ceux qui n'ont pas été écoutés, ceux dont on ne parle pas.

Cette question de l'« écrire pour » n'en est pas moins très problématique. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben rappelle que le latin a trois mots pour dire le témoin : *testis*, *superstes* et *auctor*. C'est-à-dire : celui qui se pose en tiers dans un litige ; le survivant ; et, enfin, l'auteur, dont le « témoignage exige toujours que quelque chose – fait, être, parole – lui préexiste, dont la réalité et la force doivent être confirmées ou certifiées⁵ ». Lisant *Les naufragés et les rescapés* de Primo Levi, Agamben met en évidence le paradoxe du témoignage : celui qui témoigne, le survivant, n'est pas le vrai témoin. Ceux que Primo Levi appelle « les témoins intégraux », ceux qui ont « vu la Gorgone »,

4. Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, p. 36.

5. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 163.

ne sont plus là pour témoigner – « personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort⁶ ».

La question que j'essaie de poser se formulerait alors ainsi : à supposer que l'on écrive pour revenir – et même si c'est long, et même si l'on ne sait pas d'où –, en même temps que pour ceux qui ne sont pas revenus, quelles sont les modalités de ce retour ? Qu'est-ce qui, dans le roman, rend possible un retour qui ne soit ni réitération ni revenance ?

Peut-être, et pour commencer, une difficile transaction entre trahison et fidélité. L'instant, qu'il soit de foudre ou de faille, qu'il soit vécu dans la jouissance ou dans la déréliction, ne se réitère pas. Mais il s'agit d'en sortir, et autrement que fantôme. Le roman (et ici, de nouveau, je pense à Sebald) s'écrit à la fois à partir de et contre la hantise. Il en maintient et en détourne la puissance d'envoûtement. À cette mémoire de cauchemar, cette mémoire qui ne se sait pas mémoire et qui, pour cette raison, infiltre le présent et agit plus fort que lui, il en substitue une autre qui, elle, se sait mémoire, et donc trouée de lacunes et d'oubli.

C'est en ce sens que le roman est l'espace d'une trahison. On n'occupe pas la place des morts quand on écrit (et c'est peut-être ainsi, en vérité, qu'on leur est fidèle, en sachant bien qu'on ne peut pas se substituer à eux). On peut écrire pour eux, et même *romancer* à leur demande, en réponse à leur injonction. On peut construire un livre comme une chambre d'écho où faire résonner leur voix. Mais précisément, on construit, on romance, c'est-à-dire qu'on invente un ordre, un protocole qui, malgré la nécessité dont il est né, demeure arbitraire (ou ludique, si l'on préfère) ; on adopte une hypothèse, on prélève un récit sur mille autres possibles : on ne coïncide pas.

Ce faisant, on quitte aussi la place du mort. Car cette trahison qui a pour espace le roman est une trahison essentiellement vitale. Je crois, je l'ai dit, que l'écriture naît d'une expérience originaire du hors-monde,

6. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, p. 83.

celle d'un indicible ou d'un innommable, par défaut ou par excès. Je crois que l'expérience qui la régit est celle de la sidération : un excès d'horreur ou d'émerveillement (et ici il faut tenir les contraires, ne pas céder à la tentation esthète de leur confusion) qui cloue au mutisme et à l'immobilité. Mais je crois aussi que l'écriture permet de survivre à ces instants arrêtés, d'en revenir, d'en sortir. Et si le roman m'apparaît finalement comme le moyen de cette survie, c'est parce qu'il refabrique du temps, parce qu'il relance un mouvement. La réponse au « comment revenir ici après avoir été là-bas », c'est finalement la prose : c'est le *prorsus* de la prose, son mouvement « en avant ».

Les fantômes parlent en vers, tout le monde le sait. Ils aiment ce qui revient. Et puisqu'on ne peut parler pour eux, puisque parler pour eux, c'est ou bien se taire ou bien mentir, il faut les faire parler autrement. Il faut traduire leur ritournelle, transcrire leurs vers en prose. Cette transaction s'opère dans le nouage entre fidélité et oubli, silence et langage, cassure et narration, fixité et mouvement. Tout se joue là, je crois : dans cette tension entre la fixité de la sidération et la vitesse de la prose.

En dérive un certain usage de la langue : un travail sur le rythme, la scansion et la ponctuation qui sont, au sein de la phrase, place faite au silence ; une pratique de la coupe, du blanc, de la récurrence, de la fragmentation, qui sont irruption de la poésie, donnent à entendre la toujours possible interruption du mouvement ; l'alternance entre la phrase longue, c'est-à-dire le déséquilibre toujours rattrapé, le risque de l'à bout de souffle, et la hachure, la syncope. Et bien sûr, la recherche d'une autre unité que celle, linéaire, du récit : une unité organique, musicale, polyphonique ou associative, qui fait communiquer d'autres séries que celles qui se disposent dans l'artificielle horizontalité du temps linéaire, et fabrique d'autres durées, d'autres séquences, d'autres vitesses.

(Ce que j'essaie de décrire ici n'est pas l'application d'un dogme : c'est une pratique, et une pratique vitale. Le problème de la vie se confond pour moi avec celui de la prose. Il se formule de la même

façon : comment aller de l'avant ? Comment trouver l'équilibre entre revenir et devenir ?)

Cette transaction, cette ruse, qui vise à arracher de la musique au silence, est aussi libération d'une puissance. Écrire, c'est à la fois se laisser traverser par une formidable puissance de vie, et se réapproprier sa propre puissance. C'est du même coup, et une nouvelle fois, *survivre*, dans les deux sens du terme : non seulement persévérer par-delà ces instants dont l'intensité est telle que la vie y chavire, mais transformer cette intensité statique en une intensité dynamique.

Écrire, c'est d'abord, et pour parler comme Spinoza, devenir cause, en le réengendrant, de ce qui a été subi – inverser la passion en acte, le *pathein* en *mathein*, à rebours de la formule par laquelle Aristote décrit l'expérience des Mystères d'Eleusis. C'est aussi rouvrir en soi d'autres puissances, et d'autres possibles, que ceux figés par le moi social, la personne constituée. C'est redevenir ce que Robert Musil appelle « un homme du possible » (et cela vaut aussi, bien sûr, pour l'expérience de la lecture), un homme sans qualités, ou encore le « dixième caractère », la dixième *persona*, laquelle « n'est rien d'autre que l'imagination passive d'espaces non encore remplis », et « donne à l'homme toutes les libertés sauf une : celle de prendre au sérieux ce que font ses autres caractères [...], et ce qui leur arrive⁷ ».

Écrire (ou lire), c'est donc aussi découvrir sa propre multiplicité en-puissance, réveiller en soi d'autres voix, laisser affleurer ce que Gottfried Wilhelm Leibniz appelle les « petites perceptions » : ces bribes d'expériences, d'affects, de paroles, de sensations que l'on porte en soi, sédimentées, en réserve, mais que ne mobilisent ni le moi social, ni l'action quotidienne, ni le langage courant. Que l'on donne voix et chair au plus proche ou au très lointain, à quelque degré que l'on « fictionne » ou « romance », le processus de création est le même, l'enracinement dans l'expérience intérieure est le même. Mais c'est

7. Robert Musil, *L'homme sans qualités*, p. 39.

qu'il faut admettre que l'écriture met en jeu un sujet maximale-ment élargi, diffracté par le réel (une « anti-monade », en ce sens) – et il faut non seulement l'admettre, mais le tenir contre la *doxa* à l'œuvre dans le champ littéraire contemporain, et contre la logique, de plus en plus policière, de l'assignation, qui postule à la fois que l'on n'écrit que sur ce que l'on est, et que ce que l'on est se réduit à l'identité biographique.

Car cette mise en jeu est aussi défection, démission (au moins provisoire, j'y reviendrai) du « je ». Cette expérience de soi comme « caméléon, caléidoscope, protégée, muable et fabricable de toutes les façons, fluide, virtuel », pour reprendre les mots de Henri-Frédéric Amiel, qui savait de quoi il parlait, est aussi une expérience de la dépersonnalisation. Pas de pensée ni de littérature sans « le plus sévère exercice de dépersonnalisation », écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. Et Deleuze, encore, dans *Critique et clinique* : « La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je⁸. »

Ce moment-là (car, je le répète, je crois qu'il ne s'agit que d'un moment) porte l'empreinte de l'instant sidérant où a vacillé la conscience : il est la trace, mais devenue vive, motrice, de l'extase, positive ou négative (tout écrivain a connu des extases, dit quelque part Roberto Bolaño, plus ou moins grandes selon qu'il est plus ou moins bon). On y est débarrassé de soi, mais dans une présence plus profuse, plus intense. On y vérifie le paradoxe mystique, qui circule de Plotin à Maître Eckhart, à Georges Bataille : « En vérité, plus nous sommes nous, moins nous sommes nous⁹. »

C'est pourquoi je ne crois pas que le mouvement de dépossession, ou de déposition, du moi qui préside à l'écriture puisse être pensé uniquement, à la façon de Maurice Blanchot, comme impouvoir, passivité, ou impuissance. Je crois que, là encore, deux moments

8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 51 ; Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 13.

9. Maître Eckhart, *Entretiens spirituels*, p. 95.

s'articulent et que l'acte d'écrire, dans sa pleine immanence, est aussi réappropriation à la fois de sa puissance et de soi. Quand on est fracassé par le réel, entièrement démis par lui, alors tout simplement on n'écrit plus, on n'écrit pas (c'est « le cas Artaud », mais aussi la limite de ce que Jean-Christophe Goddard appelle la « schizo-mystique » deleuzienne¹⁰). Dans l'écriture, à l'inverse (qu'elle soit ou non à la première personne, la question n'est pas là), quelque chose advient qui est de l'ordre de la réappropriation du « je ». Ce paradoxe, ou ces deux moments, comme on voudra, travaillent par exemple tout au long de *Coma* de Pierre Guyotat, où on lit ceci : « Plus je remonte le temps et plus je me sens hors d'atteinte de mon "moi" ; mais pour imaginer et mettre en place ce monde lointain, il faut le support d'un moi, d'une puissance décuplée¹¹. »

Cette puissance retrouvée, « décuplée », vient de ce qu'écrire, c'est parler sa propre langue. C'est trouver sa propre frappe, cesser d'être sous la dictée. Ou encore, et selon la formule de Sylvia Plath, « renaître, et pas d'une femme » : se frayer, dans la langue, son accès propre, réinventer, au sein de la langue maternelle, une langue qui ne soit plus seulement celle de la mère ; et, par là, recréer le monde auquel la langue première vous a porté.

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben écrit encore que la simple entrée dans la langue est expérience de désubjectivation : la simple identification au *shifter* « je » annule « l'individu psychosomatique » pour le constituer comme pur sujet de l'énonciation. Le sujet découvre dès lors « qu'il a eu accès moins à une parole possible qu'à l'impossibilité de parler – ou plutôt qu'il est devancé par une puissance glossolalique sur quoi il n'a pas prise¹² ». Mais justement, ce nouvel accès au langage, ce nouveau frayage en quoi consiste l'écriture, est réappropriation de la puissance verbale et, pour cette raison, reconstitution du « je ». Et

10. Jean-Christophe Goddard, *Mysticisme et folie*.

11. Pierre Guyotat, *Coma*, p. 52.

12. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 127.

ce « je »-là, loin d'être un pur *shifter*, est pleinement incarné : car ce qui fait une écriture, une voix singulière, c'est le souffle et le rythme, c'est-à-dire le corps – sa pulsation organique, sa frappe vitale. Si écrire, c'est survivre, et doublement, c'est parce que l'écriture est une nouvelle entrée dans la langue à partir du corps propre et du souffle qui le tient vivant. Écrire, c'est alors ressaisir, à même son corps propre, l'expérience de la désappropriation.

Mais il n'y a pas que ça : outre le style et la voix, la construction participe aussi à cette relance vitale qu'est le roman. J'ai dit plus haut comment l'articulation de l'instant et du temps, de la sidération et de la vitesse constituait pour moi un enjeu essentiel. Et pourquoi du même coup je ne peux me satisfaire d'un récit linéaire. Mais la forme ne se décide pas a priori. Chaque nouveau roman doit trouver la sienne. Si le style est le lieu de la constance, la forme, elle, est celui de toutes les variations (et bien sûr on ne tient un livre qu'une fois résolue la question de sa construction). Il ne s'agit pas là d'un impératif formaliste : réitérer des formes figées, académiques (suivre par exemple l'injonction réactionnaire, et en vogue ces temps-ci, de retour au roman balzacien), c'est une espèce de mutilation volontaire, c'est réduire délibérément son champ perceptif ; c'est comme se refuser à utiliser un organe ou un sens, s'interdire d'explorer tout ce que peut un corps. Chaque invention formelle active un nouveau sens, ou encore, engendre un nouveau sens commun – une *koinē aisthēsis*, qui va contre le *common sense* en tant qu'elle instaure un nouveau type de communication sensorielle. Mais, autant que l'usage de la langue propre, l'exploration de possibles formels est principe de puissance – de survie ou de réparation (de *tikkoun*, au sens de la kabbale). Elle est le moyen, non plus d'une réappropriation du « je », mais d'une recomposition du divers que, précisément, l'autre « je », celui qui n'écrit pas, ne parvient pas, ou ne suffit pas, à unifier. De livre en livre, de forme en forme, on cherche une nouvelle unité, à la fois conquise sur, et menacée par, l'intotalisable.

Et là encore, tout se joue dans la tension : de même qu'il faut tenir, à même la phrase, celle qui opère entre résistance et vitesse, de même il faut tenir, à même la composition, celle qui articule unité et divers (les effets de vitesse gagnés sans entrave comme les inventions formelles gratuites ne suffisent pas : quelque chose manque dans leur surface, dans leur vernis, qui est cette résistance, au sens physique du terme, à quoi se mesure aussi la puissance).

Ainsi, chez Georges Perec – et particulièrement dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'un des signes sous lesquels j'ai écrit *Personne* : la complexité de la construction formelle n'a bien sûr rien d'un jeu gratuit. Elle tente de recomposer le lien brisé avec l'enfance, tout en rendant visible la cassure : « Dans cette rupture, cette cassure, qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti le livre, ces *points de suspension* auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture. » La trame donne à voir ce qui la rompt. Et en même temps, elle suture, Pénélope ambidextre qui d'un même geste fait et défait. L'écriture est relancée à partir de, et contre, l'indicible. Elle en naît (« L'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée »), mais elle ne le redouble pas : « Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie¹³. »

Aussi Perec, lorsqu'il lit Robert Antelme, le lit-il tout autrement que Blanchot : comme le signe que la littérature est triomphe sur l'indicible, médiation entre l'indicible et le langage, en ce qu'elle est non pas expérience de la mort mais, oui, affirmation de la vie¹⁴.

13. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 63.

14. Voir Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature ».

Ce que j'ai appelé libération de puissance, on pourrait aussi le nommer retournement de la violence : je crois que, comme le dit à peu près Theodor Adorno, l'art renvoie au monde sa violence. C'est Persée, cette fois, qui vaut modèle : le sortilège du bouclier qui met Gorgô face à elle-même. Il faut à la fois accompagner Perséphone aux Enfers et opposer aux figures infernales le bouclier de Persée. Ou encore, pour le dire autrement, et cette fois avec Julien Gracq : il faut maintenir « à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur¹⁵ ». L'éblouissement et la fureur : Gracq nomme là deux des passions fondamentales qui président à l'écriture, et qui se disposent dans cette tension que j'ai tenté de décrire entre la sidération et le mouvement. L'éblouissement est l'un des noms (le nom positif) qui désignent l'extase originaire, ou l'instant fondateur, dont procède l'écriture ; et la fureur, sans doute l'un des principes moteurs qui l'activent (Michon, encore : « Un écrivain [...] est d'abord contemporain d'un état du monde qui l'écrase, d'un état des lettres au service de ce monde [...] mais il est aussi contemporain d'un état de la langue dont il fait une arme et grâce à quoi il transforme son refus, le fait changer de signe dans le plus haut assentiment d'une œuvre¹⁶ »). La beauté et la force d'un livre se mesurent aussi à la qualité de colère qui l'électrise. Mais cette colère (que je ne confonds pas, surtout pas, avec le ressentiment), il faut en trouver le bon usage : l'usage-bouclier, plutôt que l'usage-miroir, celui qui renvoie au monde sa violence sans se contenter de la réfléchir, de la redoubler. Et c'est peut-être, une nouvelle fois, par l'invention formelle, c'est-à-dire par le jeu, la part enfantine, que passe ce bon usage de la colère : par l'art oublié de la re- ou de la ré-création, l'art du trictrac ou du lancer de dés.

Demeure cependant une question essentielle, que je me contenterai ici de formuler : la question du *reste* – ou encore de ce qui ne peut être relancé, rejoué, cette part d'*amorphe*, dirait Adorno, qui résiste, et doit

15. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », p. 103.

16. Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, p. 17.

résister, à la transfiguration. La maintenir, la préserver, ce n'est pas se rallier au silence et à la passivité. C'est plutôt, et une fois encore, faire entendre à même la forme et la langue ce à quoi elles s'affrontent : maintenir du divers dans l'unité, accepter l'irrésolu, l'inconsolé – lesquels ne se confondent pas avec l'indicible. Ainsi de Bolaño, dans *2666* : il construit le charnier, méticuleusement, il le fait communiquer, le dispose en réseau avec d'autres lieux de pure violence, mais il ne le referme pas, il ne résout rien.

La violence, le négatif du monde où nous vivons tiennent, dit la kabbale, à l'absence d'une lettre : cette lettre inconnue, syllabes assemblées en mots, mots en livres, tendent vers elle, dont l'énonciation vaudrait *tikkoun*, réparation. Et elle a beau demeurer innommable, ce n'est pas une raison pour se taire – mais, à l'inverse, pour inventer de nouveaux rythmes, de nouvelles formes, de nouveaux jeux, qui transmuient cette lettre absente, comme la petite Pearl de *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, en un « hiéroglyphe vivant ».

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, trad. de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Rivages (Rivages Poches / Petite Bibliothèque), [1998] 2003.
- Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit (Collection de poche double, n° 31), [1953] 2004.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 1993.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1980.
- Goddard, Jean-Christophe, *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Gracq, Julien, « Pourquoi la littérature respire mal », dans *Préférences*, Paris, José Corti (Domaine français), 1961, p. 71-104.
- Guyotat, Pierre, *Coma*, Paris, Gallimard (Folio), 2007.
- Levi, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard (Arcades), 1989.
- Maître Eckhart, *Entretiens spirituels*, dans *Traité et sermons*, trad. de l'allemand par Alain de Libera, Paris, Flammarion (GF - Philosophie), 1993, p. 77-127.
- Michon, Pierre, *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Musil, Robert, *L'homme sans qualités*, t. I, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil (Le don des langues), 1930.
- Perec, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 1992, p. 97-114.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1993.
- Plath, Sylvia, « Journaux. Cambridge – Octobre 1956-mars 1957, entrée du lundi après-midi, 25 février », dans *Œuvres*, trad. de l'anglais par Christine Savinel et Audrey Van de Sandt, Paris, Gallimard (Quarto), 2011, p. 1002-1005.
- Sebald, W.G., *Austerlitz*, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud (Lettres allemandes), 2002.

temporalité

La fiction littéraire et le temps

Thomas Pavel

I

La réflexion sur l'usage de la temporalité dans la fiction narrative peut emprunter trois approches différentes : celle qui a son origine dans la phénoménologie, celle qui tire profit du travail des travaux de la narratologie formaliste et, enfin, celle qui s'intéresse aux rapports entre la temporalité, les valeurs et l'action humaine.

La phénoménologie, en se consacrant à l'étude des actes de la conscience indépendamment des contenus objectifs qu'elle saisit par le moyen de ces actes, s'est très tôt occupée de la conscience du temps. On connaît la position d'Edmund Husserl à ce sujet. Dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905), il commence par examiner le point de vue de Franz Brentano, selon lequel les représentations de la perception sont toujours accompagnées de représentations immédiates de la mémoire de celles-ci. Le perçu s'attarde dans la conscience non pas en tant que ce qui est perçu maintenant, mais en tant que ce qui vient d'être perçu. « Quand par exemple, une mélodie retentit, le son individuel ne disparaît pas tout à fait lorsque cesse le stimulus, et par conséquent le mouvement des nerfs provoqué

par lui. Lorsqu'un son nouveau retentit, le précédent n'a pas disparu sans laisser de trace, sinon nous serions bien incapables de discerner les relations entre les sons qui se suivent l'un l'autre¹. » Il est également évident que la représentation d'un son ne demeure pas sans modification dans la conscience, car sinon, il nous serait impossible de percevoir la mélodie. Chaque sensation de son éveille donc une représentation munie d'une détermination temporelle. Par ailleurs, cette détermination temporelle est perçue indépendamment de la succession des sons qui l'occasionne. « Succession de sensations et sensation de succession ne sont pas la même chose². » Husserl, qui accepte l'analyse de Brentano tout en critiquant sa formulation psychologique, se propose de détacher la conscience intime du temps de son contenu objectif. Ce qu'il croit découvrir à l'issue d'un examen minutieux est l'existence d'un flux de changement continu qui sous-tend, rend possibles, voire constitue les phénomènes saisis dans leur succession. Ce flux, qui représente une « continuité de dégradés » et non pas une succession d'instantanés infinitésimaux, n'est autre, selon Husserl, que la subjectivité absolue. Toujours présent, ce flux « s'écoule exactement comme il s'écoule » et ne peut « s'écouler ni "plus vite" ni "plus lentement"³ ». Visiblement, il ne s'agit pas de phénomènes perçus comme ayant lieu dans le temps (car la vitesse de ces phénomènes est variable), mais de ce qui, dans la conscience, sous-tend, rend possible, constitue le temps.

J'ai cru utile de rappeler rapidement cette analyse, parce qu'elle nous fait saisir la raison pour laquelle l'approche phénoménologique (quel qu'en soit l'intérêt philosophique, dont je ne m'estime pas en mesure de juger) n'a qu'une utilité fort limitée pour la réflexion littéraire. Car la plupart des objets pris en considération par cette dernière n'appartiennent pas à la conscience constitutive, mais aux phénomènes qu'elle saisit. Il est vrai que, de temps en temps, des théoriciens de la littérature comme Roman Ingarden, Georges Poulet ou Wolfgang Iser

1. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 19.

2. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 21.

3. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 98.

se sont penchés sur les aspects phénoménologiques de la réception littéraire mais, étant donné les éléments sur lesquels ils ont insisté – le jeu de l’anticipation et de la rétrospection pendant la lecture (un aspect de la temporalité qui occupe une place considérable chez Brentano et chez Husserl) et la rencontre de la subjectivité du lecteur avec celle de l’auteur –, ces théoriciens ont eu, à mon avis, beaucoup de difficulté à produire autre chose que des considérations qui s’appliquent à tout type de lecture, littéraire ou autre. La temporalité envisagée par la phénoménologie est trop fondamentale pour qu’on en puisse tirer des conséquences littéraires pertinentes.

En *dernière* instance, les analyses de Husserl sont sans nul doute dignes d’intérêt. Mais dans un domaine comme les études littéraires, nous ne pouvons pas nous permettre de toujours considérer les choses « en dernière instance ». Par définition, le champ littéraire se place au niveau des instances intermédiaires. Ne pas oublier ce précepte (et j’ouvre ici une brève parenthèse) aurait certainement évité aux spécialistes de la littérature bien des déboires. Au temps du structuralisme, par exemple, la théorie de la littérature a fait beaucoup de cas de la notion de différence. Or, s’il se peut bien qu’en *dernière instance* le langage humain soit un pur système de différences et s’il est sans doute vrai que la littérature est l’art du langage, de ces deux propositions il ne s’ensuit nullement que la littérature doive être un pur système de différences. Car les propriétés de la « dernière instance » ne se communiquent pas telles quelles aux instances intermédiaires.

Je note également que des œuvres comme *La montagne magique* de Thomas Mann ou *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ont occasionné des commentaires fort pertinents, inspirés par l’analyse phénoménologique. Mais il s’agit dans ces cas de *fables sur le temps* (pour employer l’heureuse expression de Paul Ricœur), c’est-à-dire d’ouvrages de fiction qui se proposent délibérément de *thématiser* l’expérience du temps vécu et ses relations avec la subjectivité. Privilégier de telles œuvres pour étudier la temporalité narrative revient à sauter directement de la généralité des descriptions phénoménologiques à la particularité des thématisations du temps vécu, sans examiner le

niveau intermédiaire, pourtant essentiel, de l'organisation temporelle des œuvres narratives. C'est comme si, pour comprendre la place du personnage dans l'intrigue théâtrale, les critiques étudiaient uniquement les pièces qui thématisent le théâtre et le jeu des acteurs : l'épisode des acteurs ambulants dans *Hamlet* de William Shakespeare, par exemple, ou *L'illusion comique* de Pierre Corneille.

L'étude formelle de la fiction narrative a produit des résultats plus palpables que la réflexion inspirée par la phénoménologie. Une des distinctions les plus utiles introduites par les poéticiens russes, allemands et français, celle entre *histoire* et *discours*, a des conséquences évidentes pour la structure temporelle des œuvres littéraires. Chez Gérard Genette⁴, par exemple, la distinction entre le discours qui profère une histoire et l'histoire qu'il raconte conduit à des considérations, d'une part, sur la temporalité du discours qui, selon Genette, équivaut à celle de la lecture, et, d'autre part, sur la temporalité de l'histoire racontée, qui diverge de celle du discours narratif. Pour mieux cerner cette problématique, je la dégagerai pourtant des formulations trop tributaires de la linguistique, qui en obscurcissent la généralité. Je n'examinerai donc pas ici les considérations d'Émile Benveniste sur les temps grammaticaux, considérations qui, pour précieuses qu'elles soient en ce qui concerne la stylistique du texte, n'abordent pas la question des rapports entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Je modifierai également la distinction dont part Genette (distinction qui n'inclut pas les rapports entre l'histoire et sa mise en texte dans les pièces de théâtre) pour la détacher du cas particulier où la présentation d'une histoire prend la forme d'un « discours proférant ».

Je distinguerai donc entre l'*histoire* et sa *présentation*, en englobant sous ce dernier terme le discours du conteur oral, le récit imprimé, les pièces de théâtre et les scénarios cinématographiques. Reformulée de la sorte, la distinction entre le temps de l'histoire et celui de la présentation

4. Gérard Genette, « Discours du récit ».

nous permet de tirer avantage d'un débat qui a depuis très longtemps préoccupé les théoriciens du théâtre. En effet, la représentation théâtrale a ceci de particulier qu'elle met sous les yeux du spectateur des parties de l'action représentée. Les distorsions temporelles y sont donc beaucoup plus frappantes, je dirai même plus choquantes pour le spectateur que celles opérées par les récits oraux ou imprimés, bien que, comme nous le verrons tout à l'heure, le « discours proférant » ait pendant longtemps évité, lui aussi, de trop enfreindre les exigences de la vraisemblance temporelle. Concernant le théâtre, les spécialistes du xvii^e siècle savent très bien que l'héritage de la poétique d'Aristote obligeait les auteurs dramatiques à surveiller de près le décalage entre le temps de l'histoire et le temps de la représentation théâtrale. Celle-ci ne pouvant durer que deux à trois heures, il était difficile pour un puriste de la vraisemblance temporelle d'accepter que cet intervalle limité pût servir à représenter une durée considérablement plus étendue. La poétique classique n'allait pas jusqu'à exiger l'identification parfaite des deux durées. Elle était bien consciente que l'intervalle temporel de la représentation théâtrale possède une *portée projective*, laquelle lui permet de présenter en deux ou trois heures une action qui dure plus longtemps. Ce que la poétique classique souhaitait éviter, c'était simplement l'excès de cette projection, la création, entre les deux durées, d'une différence d'ordre de grandeur. Lorsque Aristote et ses commentateurs italiens et français, dont l'abbé d'Aubignac et Corneille, insistent sur la nécessité de maintenir l'action dramatique dans les limites d'une journée, peut-être d'une journée et demie, leur principal souci était de maintenir un certain équilibre, une certaine compatibilité entre la représentation et l'action. Le fondement de cette compatibilité, de cet équilibre était lié à la faculté d'attention active et pouvait se définir, me semble-t-il, comme *l'état de veille ininterrompue*. Car qu'est-ce que signifie la limite de vingt-quatre à trente-six heures imposée à l'action d'une tragédie, sinon la limite vraisemblable de l'état de veille ininterrompue chez les personnages ? Dans une tragédie classique, les personnages n'ont jamais le loisir de s'endormir. C'est ce qui rend leur situation temporelle semblable à

celle des spectateurs, dont l'attention est mobilisée elle aussi, pendant un temps il est vrai plus court, pour regarder la pièce.

Les auteurs romantiques, Victor Hugo en particulier, ont fait grand cas de la liberté des dramaturges élisabéthains, en l'opposant au régime carcéral censé avoir été subi par les auteurs du Grand Siècle. Je crois qu'il s'agit en grande partie d'une illusion de perspective. S'il est vrai que le théâtre élisabéthain et jacobéen n'était pas sensible à l'équivalence entre l'ordre de grandeur temporelle de la représentation et celui de l'action⁵, cela ne signifie pas que dans ce théâtre tous les jeux avec le temps étaient permis. Et bien que la portée projective de la durée de la représentation y fût considérable, ce théâtre respectait scrupuleusement la succession temporelle des événements de l'action.

Cette dernière remarque me permet de revenir aux récits racontés de vive voix ou par écrit. Pendant longtemps, ceux-ci n'ont que rarement contredit l'ordre chronologique. Ni les contes populaires, ni les romans médiévaux, ni le roman pastoral, ni le roman picaresque, ni la nouvelle ne s'éloignent guère de la voie la plus simple et la plus sûre qui consiste à commencer le récit *ab ovo*, par ce qui s'est passé d'abord, pour le continuer avec ce qui s'est passé ensuite. Les manœuvres temporelles soigneusement observées et classifiées par la narratologie ont existé depuis toujours, mais n'ont passé au premier plan qu'avec l'essor de l'esthétisme à la fin du XIX^e siècle. Ce n'est pas un hasard si, pour trouver un texte qui exploite toute la gamme de ces jeux, Genette a dû avoir recours à *À la recherche du temps perdu* de Proust.

N'importe, regardons un instant ces manœuvres temporelles. Elles tiennent, selon Genette, à l'ordre, à la durée et à la fréquence. Les jeux qui concernent l'ordre provoquent des disparités chronologiques, anticipations ou remémorations, qui détachent la succession des événements de l'action de la succession des épisodes dans le récit. Certains de ces

5. Car les tragédies de Christopher Marlowe, de William Shakespeare, de John Webster et de Cyril Tourneur demeurent assez proches de leurs sources narratives, c'est-à-dire les nouvelles italiennes de la Renaissance et les chroniques de la monarchie anglaise, et présentent en deux heures et demie des histoires qui parfois durent des semaines et des mois entiers.

jeux sont fort anciens et répandus. Les épopées, comme les romans idéalistes modelés d'après *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, commencent de préférence *in medias res*, peignant d'abord une situation de crise, dont les antécédents sont par la suite racontés par un des personnages. Je note au passage l'asymétrie – assez normale, étant donné la direction du flux temporel – entre l'anticipation, procédé plutôt rare, et la remémoration, une des ficelles du métier les plus utilisées par les auteurs de récits. Je signale également la différence entre :

- le récit calme et délibéré des souvenirs d'un personnage (le récit d'Ulysse dans *L'Odyssée*, celui d'Énée dans *L'Énéide* ou celui de Calasiris dans *Les Éthiopiennes*) pour le double bénéfice du public et des autres personnages ;
- la remémoration solitaire, plus impulsive, moins contrôlée, qu'utilisent le récit élégiaque (*Les lettres portugaises*) et le récit sous forme de journal intime (*Jocelyn* d'Alphonse de Lamartine) ;
- et, enfin, les flash-back soudains qui peuplent la mémoire des personnages du roman moderne, mais assaisonnent également de nombreux films et pièces de théâtre qui s'en sont laissé influencer (*La mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, par exemple).

Concernant la durée, Genette s'intéresse à l'accélération du récit, à son ralentissement, aux interstices dans la suite des événements. Ces procédés sont communs au récit (présenté par le moyen du discours proférant) et aux autres genres de présentations d'histoires. Les auteurs de tragédies classiques, dont le but était de minimiser les écarts entre la perception de l'histoire et celle de sa représentation, se sont posé à de nombreuses reprises la question de savoir comment lier les scènes entre elles de façon à déguiser les discontinuités inévitables dans le déroulement de l'action. Corneille, qui a fait des remarques fort précieuses à ce sujet, a été également au courant des effets d'accélération, inévitables, voire bienvenus lors de l'approche du dénouement, lorsque la curiosité

du public est si vive que les entorses à la vraisemblance temporelle demeurent inaperçues.

Passant, enfin, à la fréquence, Genette note l'existence du récit itératif, qui présente les mêmes bouts de l'histoire à plusieurs reprises et de plusieurs points de vue. Le théâtre a connu depuis toujours ce procédé : la mort du père de Hamlet, par exemple, est racontée plusieurs fois et de plusieurs manières dans la pièce de Shakespeare. Plus généralement, les « histoires à énigme » utilisent nécessairement l'itération.

La finesse des distinctions opérées par Genette ne les met pas à l'abri de la critique. Celle-ci peut prendre pour cible la pertinence structurale de ces distinctions et leur intérêt pour la compréhension de la finalité artistique des œuvres en question.

Concernant la pertinence structurale de l'analyse, le défaut de celle de Genette est qu'elle ne tient pas compte des rapports complexes entre la temporalité visible du récit et la structure de l'intrigue. Pour prendre un seul exemple, les interversions dans l'ordre chronologique des événements produisent des effets fort différents si les événements intervertis appartiennent à la branche principale de l'intrigue ou si, au contraire, ils s'insèrent dans des branches relativement secondaires. Cela est particulièrement vrai dans les récits où la circulation des renseignements joue un rôle essentiel. Le lecteur de *Manon Lescaut* apprend en même temps que le narrateur que Manon l'a trompé avec Monsieur B. et que celui-ci a communiqué à la famille du chevalier des Grieux l'adresse où ce dernier se cachait en compagnie de sa jeune maîtresse. Cette *révélation* nous frappe beaucoup plus que les simples *renseignements* fournis par Tiberge, ami du chevalier qui lui est resté fidèle pendant son absence. Dans les deux cas, nous apprenons au moment t_n de l'intrigue des événements qui ont eu lieu au moment t_{n-x} . L'intervention chronologique est la même, mais la différence entre une révélation et un simple renseignement demeure essentielle. Alors que le narrateur et le lecteur auraient pu apprendre la fidélité de Tiberge sans

que le sens de l'intrigue change, la surprise de la trahison de Manon, découverte par le chevalier alors qu'il se trouve parmi les siens, fait partie du noyau de l'intrigue.

Comme l'exemple suivant le montrera encore mieux, les rapports entre jeux temporels et structure de l'intrigue, loin d'être de simples éléments formels, relèvent en réalité du sens qu'ils véhiculent. Or l'analyse de Genette occulte cet aspect. Cette objection, qui a été annoncée, mais non développée, par Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et récit*⁶, peut être formulée en deux temps.

D'abord, considérés selon leur rôle dans l'ensemble de l'intrigue, les jeux temporels signalent une intention artisanale, voire artistique, dont ils ne peuvent être séparés. Dans l'épopée, par exemple, la remémoration des douleurs passées (le récit d'Ulysse chez les Phéaciens, celui d'Énée à Carthage) a pour rôle à la fois de raconter les événements qui précèdent le début du poème et de suggérer que les malheurs du héros ne sont peut-être pas loin de toucher à leur fin. Après avoir narré leurs périples, Ulysse aurait bien le choix de s'installer chez les Phéaciens, tout comme Énée pourrait rester à Carthage pour épouser Didon. Il n'en est rien, bien entendu, et le retour temporel en arrière représenté par les récits des deux héros ne fait que signaler *le faux point d'arrêt* des épreuves du protagoniste. Dans *À la recherche du temps perdu*, en revanche, le retour temporel en arrière qui a lieu lors de l'ingestion de la madeleine signale *le vrai point de départ* de l'intrigue du livre. Classer le faux point d'arrêt et le vrai point de départ de l'intrigue sous la même rubrique (celle de l'*analepse*) a autant de sens que de classer, mettons, « discontinuité spatiale » aussi bien comme l'espace vide sous l'Arc de Triomphe que comme celui qui sépare les colonnes de la façade du Louvre dessinée par Claude Perrault.

Dans un deuxième temps, il devient possible de prolonger la réflexion sur les rapports entre intrigue et temporalité du récit, en remarquant que l'intrigue est une suite organisée *d'actions*. Quel que

6. Paul Ricœur, *Temps et récit II*, par exemple, p. 130.

soit le but artistique d'une œuvre de fiction narrative ou dramatique, elle ne l'atteint que par l'entremise de la présentation d'une telle suite d'actions. La réflexion sur la temporalité dans la fiction narrative et dramatique ne peut être poursuivie de façon fructueuse que si on rapporte cette temporalité à la représentation artistique de l'action humaine.

Nous en arrivons ainsi à la troisième manière de concevoir le temps dans la fiction, qui consiste à lier le temps à l'action humaine. L'ouvrage de Paul Ricœur *Temps et récit* annonce à plusieurs reprises la nécessité d'une telle réflexion et en esquisse même le début. Ricœur, qui adopte un point de vue herméneutique, et s'interroge donc sur la compréhension des œuvres narratives et dramatiques, se rend bien compte que celle-ci ne peut avoir lieu que si les lecteurs et les spectateurs ont déjà une certaine idée de l'action humaine. Selon Ricœur, cette compréhension se déploierait sur trois paliers différents, à commencer par un niveau *conceptuel*, qui rend compte de notions descriptives du genre « coopération », « compétition », « lutte » ; continuant avec un niveau *symbolique*, censé servir à la saisie des rapports entre l'action et les normes culturelles ; et incluant, enfin, un niveau *temporel*, façonné à la fois par le sens de la temporalité intérieure et par celui de l'historialité.

J'ai beaucoup simplifié une argumentation subtile qui comporte de nombreuses ramifications, mais ce résumé me semble autoriser deux observations concernant l'approche herméneutique en général et le « niveau symbolique » en particulier. La méthode en question part du présupposé que le sens de l'intrigue d'une œuvre dramatique ou narrative est particulièrement difficile à saisir, en sorte que sa compréhension nécessite chez le spectateur ou lecteur un appareil de décodage à plusieurs niveaux. Or en réalité, sauf de rares exceptions, la compréhension d'une histoire est la chose la plus facile et la moins problématique du monde. Autrement dit, le défaut de l'approche herméneutique est qu'en se spécialisant dans la compréhension des obscurités, et surtout

dans celle des *niveaux* d'obscurité, elle a naturellement tendance à en découvrir partout, même là où il n'y en a guère.

La séparation des trois niveaux mentionnés il y a un instant (le niveau conceptuel, le niveau symbolique et le niveau temporel) est un bon exemple de cette tendance. Prenons l'intrigue de *Rodogune* de Corneille. La reine Cléopâtre, qui a mis au monde deux fils jumeaux dont le père est mort dans une guerre qui l'opposait aux alliés de sa femme, doit déclarer un des jumeaux héritier de la couronne, car elle seule détient le secret de la primogéniture. Les jumeaux sont tous les deux amoureux de la princesse Rodogune, ancienne fiancée de leur père, lequel, lorsqu'il était encore en vie, avait répudié Cléopâtre. Cléopâtre et Rodogune se détestent, au point que la reine promet de donner la couronne à celui des jumeaux qui tuerait Rodogune, alors que la princesse promet sa main à celui qui la débarrasserait de Cléopâtre. Est-il correct de dire qu'en assistant à cette pièce de théâtre, nous saisissons d'abord la rivalité des deux femmes au niveau conceptuel, et qu'en comprenant ensuite, à un autre niveau, les enjeux de cette rivalité (la vengeance d'une reine contre une princesse ennemie impliquée dans les luttes dynastiques du Moyen-Orient), nous en arrivons à percevoir le caractère « symbolique » ? Absolument pas. Nous comprenons les actions des personnages dans *Rodogune* de prime abord et sans avoir besoin de compulser un traité d'anthropologie sur les valeurs et les normes qui prévalaient en Syrie ancienne. Nous comprenons l'intrigue de la pièce, parce que chacune de ses actions incorpore intimement des valeurs et des normes que nous reconnaissons au premier coup d'œil. Je ne vois pas *d'abord* le choc de deux femmes, pour me rendre compte *ensuite* qu'il s'agit d'une reine et d'une princesse, d'une guerre entre deux royaumes, d'une rivalité pour le cœur d'un mari et pour la loyauté des jumeaux, mais je saisis dans chaque action la force de ces enjeux.

L'analyse qui les sépare ne devient possible que plus tard, après la fin de la représentation, lorsque, en rentrant chez moi, je me livre à des réflexions du genre : « Ce grand combat entre la reine qui se débattait pour garder son pouvoir et la princesse qui a su le lui ravir en douceur n'était au fond que la rivalité entre deux femmes. Voilà comment la

soif de pouvoir corrompt les sentiments les plus naturels. » Mais pour tirer cette conclusion, je dois avoir d'abord compris, pour l'interroger ensuite, l'unité entre l'action et ses raisons d'être.

Ce qui me semble donc digne d'attention, ce n'est pas la difficulté, mais au contraire, la facilité avec laquelle nous comprenons les enjeux moraux et axiologiques d'intrigues qui se passent à d'autres époques et dans d'autres milieux que les nôtres. Et pour aborder ce problème, je risquerai une comparaison (qui n'est assurément pas une raison) entre la compréhension des intrigues et la perception de l'espace. On peut imaginer un habitant des plaines, qui en apercevant les Alpes pour la première fois de sa vie, en soit profondément bouleversé. Mais pour jauger avec plus ou moins d'exactitude la nature du relief qu'il aperçoit, sa perception spatiale lui suffira. De même, on peut imaginer qu'un spectateur contemporain qui assiste à une représentation de *Rodogune* soit ébloui par l'horrible grandeur de Cléopâtre et s'exclame : « De pareilles choses n'existent plus de nos jours. » Mais il est improbable qu'il se dise : « Des choses pareilles ne peuvent exister dans ce monde. » Car ce spectateur possède, me dis-je, une capacité qui, sur le plan moral, ressemble à la perception spatiale, et qui lui permet de situer les actions et les motivations de Cléopâtre et de Rodogune dans un cadre moral, dans un espace de raisons et de fins, et d'en saisir, avec plus ou moins de précision, le relief et la spécificité. En d'autres termes, pour saisir les enjeux et les raisons d'être des actions présentées dans *Rodogune*, le spectateur n'a pas besoin de connaître la valeur dite symbolique que ces actions posséderaient dans la culture du Moyen-Orient, ou, si l'on veut, dans la culture de la France du XVII^e siècle. C'est le contraire qui est vrai, et c'est précisément dans la mesure où ce spectateur parvient à saisir les enjeux et les raisons d'être du conflit de *Rodogune* qu'il pourra s'adonner *par la suite* à des réflexions sur les ressemblances et les différences entre les mœurs de la France contemporaine et celles observées dans la tragédie de Corneille.

II

Je me rends bien compte que le terrain que je viens d'aborder est semé d'embûches et je me hâte de reconnaître qu'il ne s'agit que d'un début d'exploration. Sous réserve d'erreur, et en admettant que dans ce domaine il s'agisse avant tout d'être à la fois exigeant et méfiant et de prendre garde, comme nous le recommande sagement Jacques Bouveresse, de ne pas remplacer « ce que l'on sait réellement (et qui est [...]) généralement précis et limité) par ce que l'on croit savoir ou voudrait savoir⁷ », je ferai dans ce qui suit quelques considérations concernant à la fois les actions présentées par les œuvres de fiction et la nature de la temporalité littéraire.

Nous comprenons assez facilement les actions et les raisons d'agir des personnages littéraires parce que la saisie de ces actions et de leurs raisons est le premier objectif de la réception des récits et des œuvres dramatiques. En ouvrant *Manon Lescaut*, en dirigeant mon regard vers la scène où l'on représente *Rodogune*, je ne me conduis pas comme si j'étais devant une œuvre d'art d'une grande complexité dont l'intrigue serait un agréable attrait parmi tant d'autres. L'action est, au contraire, ce qui m'intéresse en premier lieu, bien que tout le reste, la composition, l'art du dialogue, la versification, y soient des agréments précieux qui rehaussent le plaisir de la réception artistique. Et si je prête attention à l'action, c'est-à-dire aux gestes des personnages, aux hésitations qui peuvent accompagner la prise des décisions, aux normes qui les guident, aux maximes qu'ils suivent, aux valeurs qui les éclairent, à la configuration plus générale de l'espace moral dans lequel ils évoluent, c'est que je m'intéresse à la fiction par *intérêt* pour la vie des autres êtres humains. Ce que je cherche avant tout dans la fiction, c'est un genre de *commérage haut de gamme*, c'est une occasion d'entendre de nouvelles anecdotes sur la vie humaine ou d'assister à la présentation renouvelée d'anecdotes bien connues. *Vaine* curiosité ? C'est ce qu'en

7. Jacques Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, p. 39.

pensaient certains moralistes de l'âge classique, qui condamnaient sans ambiguïté le théâtre et le roman, sans pourtant ne jamais parvenir à entraver leur circulation. Curiosité *fertile* ? C'est ce dont semblent convaincus certains penseurs contemporains, qui voient dans la fiction une véritable école des vertus. Je ne saurais trancher, mais ce dont je suis convaincu, c'est que ce genre de curiosité (vaine ou fertile) joue un rôle essentiel dans notre vie.

Je prends le risque, arrivé à ce point, de formuler une hypothèse sur notre vie morale. En dépit de tout ce qu'on a pu dire sur le confort moral des communautés prémodernes et des sociétés où la religion joue un rôle prépondérant, il me semble que la vie morale n'avance pratiquement jamais sur des voies sûres et bien établies. Chaque individu, quel qu'en soit l'environnement culturel, se voit plongé, lorsqu'il s'agit de ses rapports avec soi-même et ses semblables, dans une multitude de circonstances et de possibilités d'action, parmi lesquelles il navigue en tenant compte aussi bien de ses propres désirs et préférences que d'une constellation de normes et de valeurs qui orientent son chemin. Et tout en faisant bien attention à ne pas commettre une des erreurs les plus fréquentes de ceux qui réfléchissent sur la vie morale, et qui consiste à exagérer la fréquence et l'importance des *grandes* décisions, je voudrais souligner, en revanche, d'une part la myriade des petits choix « de parcours » auxquels nous appelle notre vie parmi nos semblables, et d'autre part le caractère incertain, labyrinthique, évasif des normes et des valeurs censées, en principe, faciliter ces choix. Je dirais même que si dans les périodes où les normes et les valeurs ont subi un renversement brutal l'incertitude axiologique touche à son maximum, elle se retrouve sous diverses formes dans toutes les sociétés qui nous ont laissé des traces écrites. La nécessité où nous nous trouvons de réfléchir à nos rapports intimes avec les normes et les valeurs et d'en produire sans arrêt des versions inédites est l'une des contraintes les plus générales de la condition humaine, plutôt que celle de l'histoire culturelle des deux derniers siècles et encore moins des trois ou quatre dernières décennies. Ce n'est pas la transvaluation des valeurs qui seule bouleverse la vie humaine, ce sont les innombrables actes de pondération de l'intérêt,

des désirs et des voies ouvertes à leur satisfaction, ce sont également l'examen du labyrinthe des normes et la prise en compte des valeurs individuelles et communes, dans leur insupportable multiplicité, qui, dans toute société, rendent la moindre action (pour ne même pas parler des actions importantes) laborieuse, préoccupante, difficile à prévoir. À un certain niveau de notre vie active, nous devons tous affronter ce que Robert Musil appelait « le principe de la raison insuffisante », soit que la source de cette insuffisance soit l'équipossibilité objective des alternatives, soit, plus fréquemment, qu'elle trouve son origine dans la difficulté individuelle de cerner la bonne raison parmi la multitude d'options. Pour y répondre, nous prenons tous nécessairement part à une sorte de microcréation axiologique ininterrompue.

Nous cherchons tous, et non seulement Friedrich Nietzsche et ses disciples, à trouver notre chemin parmi les broussailles de la vie morale. Et en raison de cette recherche, nous sommes tous et depuis toujours invinciblement curieux de la vie des autres et de ses motivations secrètes. Nous dressons l'oreille à chaque histoire qui les concerne, nous lisons des romans, bons ou mauvais, nous allons voir des pièces de théâtre et des films qui ne méritent pas toujours d'être vus et nous regardons des feuilletons télévisés souvent assez faibles, parce que notre vie morale quotidienne, loin de se résumer à la négociation pacifique entre les intérêts bien définis et les normes universellement connues, consiste en réalité dans un état de perplexité presque ininterrompue, dont chacun d'entre nous espère que le commérage, la lecture, le théâtre, la télévision vont alléger l'inconfort. Nous avons de la sorte besoin de consommer une vaste quantité d'histoires vraies, fausses ou fictives, à la fois pour échapper à nos soucis et pour considérer la manière dont d'autres êtres humains font face aux leurs.

J'ai utilisé à dessein le terme *souci*, dont la fortune a été considérable dans la philosophie du ^{xx}e siècle. Ce terme est ambigu, car il signifie aussi bien ce que l'anglais désigne par le terme *care*, soin (comme dans *to take care*, « prendre soin de », « avoir souci de »), et ce que cette même langue appelle *worry*, inquiétude (comme dans *this or that causes me lots of worries*, « ceci ou cela me cause beaucoup de souci,

m'inquiète beaucoup »). Pour des raisons qu'il ne m'appartient pas d'examiner ici, l'utilisation de ce terme dans la philosophie française du ^{xx}^e siècle a surtout mis l'accent sur les connotations qui évoquent la crainte, l'anxiété, l'angoisse et le tourment. Or nos soucis moraux et axiologiques ont également un aspect pour ainsi dire constructif. Se soucier de quelque chose signifie s'en préoccuper, lui consacrer son attention, le considérer comme important, le prendre à cœur. Dans un bel ouvrage publié en 1988, le philosophe américain Harry Frankfurt note que : « Se soucier de, c'est être actif d'une certaine façon, et l'activité en question est essentiellement réflexive. Cela est le cas non pas tant parce que l'acteur, en orientant son comportement, agit nécessairement *sur* lui-même. Plutôt, c'est parce qu'il fait, à dessein, quelque chose *avec* lui-même⁸. » Se soucier d'une chose, la prendre à cœur, ajoute Frankfurt, est une attitude essentiellement prospective, et la personne qui prend cette attitude considère nécessairement qu'elle a l'avenir devant elle. Le souci, le soin, est donc lié au temps, mais non pas pour d'obscures raisons dites ontologiques : tout simplement parce que prendre une chose à cœur implique la possibilité d'une activité

- qui se déroule dans le temps ;
- dont le résultat n'est pas donné d'avance ;
- et qui est intimement liée au caractère de la personne plutôt qu'aux seules décisions volontaires et explicites prises par cette personne.

Je n'insisterai pas ici sur les autres aspects des analyses de Frankfurt (sur les liens compliqués et contradictoires que le souci, le soin, entretiennent avec la volonté, avec la liberté et avec l'autonomie, qu'ils rehaussent tout en les contredisant), ni sur les aspects de la vie active sur lesquels Frankfurt aurait peut-être pu s'étendre un peu plus – et je pense en particulier aux liens entre souci et décision ainsi qu'aux rapports qui s'établissent entre, d'une part, *la perte de soi* impliquée par

8. Harry Frankfurt, *The Importance of What We Care about: Philosophical Essays*, p. 83. Ma traduction.

l'acte de se consacrer aux choses que nous prenons à cœur et, d'autre part, *le repli sur soi* exigé par la manière dont le souci, le fait de prendre quelque chose à cœur, nous incite à agir. Pour exprimer plus simplement cette dernière distinction, je dirai que dans certains cas, prendre une chose à cœur signifie y découvrir une *valeur* qui nous attire, devant laquelle notre soi s'efface, alors que dans d'autres cas, ce qu'on prend à cœur est une manière d'agir, ou une *norme* à laquelle nous adhérons au plus profond de nous-mêmes.

Quoi qu'il en soit, il est dès lors et déjà évident qu'envisager l'action morale par le biais du souci, par le biais du « prendre à cœur », accorde au temps une place centrale. Et que si, effectivement, la curiosité pour les récits de la vie des autres, récits vrais, faux ou fictifs, nous sert à échapper à nos soucis (évasion, divertissement, perte de soi ! s'offusqueraient ici les moralistes classiques) aussi bien qu'à comprendre comment d'autres êtres humains gèrent leurs propres soucis (précieuses leçons de droiture morale ! admirables occasions pour examiner notre propre situation ! s'exclameraient les moralistes contemporains), la manière dont ces récits traitent le temps devient essentielle. Et c'est le mérite des œuvres littéraires qui racontent des histoires (en tant qu'opposées au commérage habituel), soit que ces œuvres prennent comme point de départ des personnages et des événements tenus pour vrais (à l'exemple de l'épopée ou de beaucoup de tragédies), soit qu'elles affichent délibérément leur caractère fictif (comme le font la plupart des romans) – c'est le mérite des œuvres littéraires, donc, d'élaborer en détail le profil des personnages, d'en scruter les actions, d'en mettre en lumière les conséquences et d'en spécifier les rapports avec le temps.

Pour montrer, maintenant, que l'usage du temps dans la littérature narrative et dramatique converge avec le traitement de l'action et de ses enjeux, je distinguerai entre deux manières d'examiner ces actions et ces enjeux. S'il est vrai que les êtres humains agissent parce qu'ils prennent certaines choses à cœur (parce que, autrement dit, ils sont attirés, captivés par des valeurs ou mus, régis par des normes), la manière la plus saisissante, la plus évidente aussi, de représenter l'action humaine consiste à mettre l'accent non pas sur la complexité

(au fond assez obscure) des individus qui agissent, mais à représenter de préférence et pour ainsi dire en priorité les valeurs et les normes qu'ils prennent à cœur.

Et, effectivement, une immense partie de la littérature prémoderne a pris précisément ce parti. Ni le poème épique, ni la tragédie, ni le roman ancien ne se lancent à la poursuite des labyrinthes enfouis dans les personnages mis en scène. Ce qui intéresse en premier lieu ces genres, c'est ce que les personnages prennent à cœur, ce sont les valeurs qu'ils poursuivent et la manière dont ils se laissent régir par les normes. Cette littérature présente à son public l'action humaine par le biais des soucis qui l'animent, et non pas en se concentrant sur le caractère mobile et nuancé des réactions individuelles envers ces soucis. Les valeurs et les normes y sont prioritaires, et la psyché individuelle, perçue indirectement et à travers leur opération, y paraît d'ordinaire assez simple, voire schématique⁹.

Roland, le héros de *La chanson de Roland*, tout comme Céladon, le protagoniste masculin de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, sont des personnages simples, non pas parce que les auteurs qui les ont créés auraient été moins habiles que les écrivains du XIX^e siècle, mais parce que la représentation des actions humaines dans *La chanson de Roland* et dans *L'Astrée* se propose avant tout de saisir les enjeux axiologiques et normatifs de ces actions. Ce ne sont pas seuls les mouvements intérieurs de Roland et de Céladon qui importent ici, mais les choses qu'ils prennent à cœur, les idéaux normatifs dont ils se soucient, à savoir, le courage guerrier chez le premier et la délicatesse amoureuse chez le deuxième. L'accent tombe avec une telle force sur ces idéaux que les personnages, dont l'individualité propre n'est pas le principal objet de l'attention de l'auteur ni des lecteurs, semblent n'être là qu'afin de les incarner, simplement et clairement.

9. Soit dit en passant, c'est, nul doute, dans cette particularité de la grande littérature d'avant le XVIII^e siècle que certains penseurs ont puisé leur conviction selon laquelle dans le passé, les rapports des individus aux normes et aux valeurs étaient moins laborieux que de nos jours.

Une des conséquences de ce type de représentation, que j'ai appelé ailleurs *idéographique*, est que les événements qui composent le récit seront présentés de manière assez concise. Puisque ce qui compte, ce sont les valeurs et les normes qui motivent les personnages, le récit ne verra dans les diverses actions que l'effort de réaliser ces valeurs et de satisfaire ces normes. L'action sera donc racontée « de front », pour ainsi dire, et la temporalité du récit bénéficiera, elle aussi, d'une certaine simplicité. Ce choix artistique est particulièrement visible dans *La chanson de Roland*, où pratiquement toutes les actions apparaissent à leur place chronologique, les enjeux passionnels et normatifs sont bien explicités (ainsi la haine de Ganelon contre Roland et la complicité du traître avec le roi Marsile) et la durée de chaque épisode est déterminée uniquement par le besoin d'en clarifier les points essentiels. Cela ne veut pas dire que le poème évite d'entrer dans les détails des actions racontées, car la bataille entre les troupes de Roland et celles de Marsile occupe à elle seule une grande partie du texte, comme si le poète avait décidé de régler son *zoom temporel* de façon à bien saisir chaque épisode guerrier.

Une fois cette décision prise (décision qui donne au déroulement du poème une certaine lenteur majestueuse), le poète s'évertue à présenter les actions individuelles des personnages avec une remarquable rapidité. Ce qui frappe surtout le lecteur moderne est la précipitation avec laquelle les personnages se lancent pour défendre ce qui leur tient à cœur. Ainsi, lorsque le neveu de Marsile insulte les Français en leur adressant « de laides paroles », Roland l'entend et « Dieu, il en a une si grande douleur. Il éperonne son cheval, le laisse courir à plein élan, va frapper Aelroth le plus fort qu'il peut. Il lui brise l'écu et lui déclôt le haubert », etc. Par contraste avec la relative lenteur obtenue par le *zoom temporel*, les personnages traversent instantanément *le pont entre le souci et l'action*. D'où l'impression simultanée de majesté et de vivacité que donne la lecture du poème.

Comme il s'agit de surcroît d'événements tenus pour vrais, la marque de cette vérité et de cette vivacité est l'usage du présent de l'indicatif dans la presque totalité du poème, le passé étant employé

rarement, d'ordinaire lorsqu'il s'agit d'indiquer de brèves sorties de la scène immédiatement visible pour raconter, par exemple, certains rêves de Charlemagne, mais non pas tous, ou pour renvoyer à « l'ancienne geste » censée être la source du poème. L'usage prépondérant du présent de l'indicatif crée comme une sorte de « neutralité » de la temporalité grammaticale qui, j'ose spéculer, s'abstient d'intervenir directement dans les effets temporels, en permettant ainsi à l'équilibre entre majesté et rapidité d'être pleinement perçu. Cet exemple souligne, s'il en était encore besoin, que l'usage des temps grammaticaux est loin d'épuiser la totalité des effets temporels dans une œuvre littéraire, voire d'en souligner les plus importants.

Pour bien ajuster le zoom temporel et ralentir l'avance de l'histoire sans pour autant enlever aux actions individuelles leur force et leur rapidité, le poète compte sur les descriptions d'objets et sur les dialogues et débats publics entre personnages. Dans *La chanson de Roland*, comme d'ailleurs dans toute la littérature prémoderne appartenant au registre noble, la somptuosité de ces descriptions et l'élégance rhétorique des débats rehaussent la majesté du récit, l'élégance cérémonieuse de sa progression.

Ces procédés, qui réapparaissent dans le roman courtois, y jouent pourtant un moindre rôle. Dans les récits mis en scène par ce genre littéraire, l'attention se concentre en premier lieu sur les héros exemplaires (mais imaginaires) qui s'efforcent de garder l'ordre dans un monde perpétuellement menacé par la déloyauté et par la violence. Dans cette configuration, la *multiplicité des épisodes* est une manière de souligner la nature de l'action des chevaliers errants, dont les résultats ne sont décisifs qu'au niveau local, en sorte que, dès qu'une aventure a été menée à bien, une autre surgit et les appelle. La structure temporelle de ces histoires est par conséquent cyclique et le problème de construction auquel doivent s'affronter les romans de chevalerie est l'organisation de la multiplicité d'aventures dans une totalité cohérente. Le principe de cette organisation peut être fourni par une quête, qu'elle soit celle d'un objet terrestre (l'entente entre le chevalier et sa dame, comme dans *Éric et Énide*, dans *Le chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes ou

dans la deuxième partie d'*Amadis de Gaule*), ou d'un objet mystique (comme dans *La quête du Graal*), ou encore par l'existence de vastes conflits d'ordre politique (comme dans les troisième et quatrième parties d'*Amadis*).

Sans doute préoccupés par la convergence entre la direction générale du récit et son caractère nécessairement épisodique, les auteurs des romans courtois ont montré moins d'intérêt à unifier la portée du zoom temporel, qui souvent varie considérablement à l'intérieur du même roman, ou à stabiliser la durée qui sépare la formulation du souci et l'action qui en représente la conséquence. Grâce à cette instabilité, il devient possible de présenter des personnages plus complexes que ceux des chansons de geste. Dans *Le chevalier à la charrette*, par exemple, Lancelot hésite souvent avant de répondre en vrai chevalier aux provocations de ses adversaires. Au lieu d'empoigner sa lance, il rêve. L'amour pour sa dame brouille sa capacité de décision. Dans des situations où la seule chose qu'il devrait prendre à cœur est l'honneur, il hésite : son cœur est déjà pris. Le conflit entre devoir de chevalerie et devoir de courtoisie parfois ralentit le rythme de l'histoire, parfois l'accélère. De nouveau, les enjeux mis en relief par l'intrigue jouent un rôle essentiel dans la temporalité du récit.

Les grands romans du xvi^e et du xvii^e siècle, de *L'Astrée* à *Artamène ou le grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, proposent diverses solutions au conflit entre la temporalité générale de l'histoire et son caractère épisodique. Dans *L'Astrée*, le poids de l'idéographie est particulièrement lourd, peut-être parce que cette œuvre ne se contente pas de présenter les soucis des personnages et les actions qui en découlent, mais s'engage à développer une véritable encyclopédie normative de toutes les variétés de conflit amoureux. Le résultat est un va-et-vient continu entre, d'une part, l'histoire principale parsemée de descriptions et de conversations et dont les méandres conduisent avec une belle lenteur au mariage, fort prévisible, de Céladon et d'Astrée, et d'autre part, la multitude de récits enchâssés, beaucoup plus rapides, qui reprennent, par divers biais, la thématique de l'amour. Un vaste mouvement lent parsemé de brefs scherzi et d'allegretti étaye la structure temporelle de *L'Astrée*.

Plus qu'aucune œuvre de la littérature française, *L'Astrée* a été conçue pour disperser l'attention, pour miner l'unité de ce que j'ai appelé *la portée projective* de la lecture. Tiraillée entre les récits encadrés, qui appellent la lecture d'un trait, et la vaste construction de l'ensemble, l'attention que ce texte tend à façonner est celle de l'interruption et de la reprise continue de la lecture. Une interruption et une reprise qui sont habilement prévues et justifiées par le texte, et qui mettent en valeur le contraste entre la réflexion sur le souci amoureux dans ses rapports avec la formation de la personnalité (dans l'histoire de Céladon) et la présentation des innombrables cas de figure que ce souci est susceptible d'occasionner (dans les histoires encadrées). Et comme l'amour éclaire et égare en même temps, les deux grandes variétés de récit promues par *L'Astrée* décrivent, chacune à sa façon, les méandres de la folie et de la sagesse amoureuses.

Artamène ou le grand Cyrus est, lui aussi, un texte conçu pour être divisé en séances de lecture multiples. Mais à l'inverse de l'auteur de *L'Astrée*, l'effort (couronné de succès) de Madeleine de Scudéry a été de construire une action si compliquée, avec tant de ramifications et d'intrigues secondaires, et pourtant si bien calibrée et si parfaitement calculée dans ses moindres détails, que les interruptions de la lecture n'en détruisent pas le majestueux effet d'unité. Comme peu de gens trouvent de nos jours le temps de lire cette œuvre pourtant remarquable, je comparerai son effet à celui qu'obtiendra un siècle plus tard, et dans le registre comique, Henry Fielding dans *Tom Jones*, roman où la suite effrénée d'épisodes comiques s'organise dans un mouvement général qui ne manque pas de grandeur. Cette structure épisodique orientée par le sens global de l'œuvre sert à mettre en évidence aussi bien l'association intime entre les caprices de la Fortune et la bravoure des protagonistes (d'une grande noblesse dans le cas d'Artamène et tout à fait irréfléchie chez Tom Jones), que le cheminement initiatique de ceux-ci vers le bonheur.

En examinant les rapports qui s'établissent entre la réflexion axiologique incorporée dans les œuvres narratives et dramatiques et les jeux de la temporalité, j'ai cité quelques œuvres prémodernes dans lesquelles la présentation de l'histoire procède « de front » et se concentre sur les valeurs et les normes qui gouvernent les actions des personnages.

Appliquées à la littérature d'après 1700, en revanche, une littérature qui se propose en priorité de présenter l'action humaine par le biais du souci *vécu* plutôt que par celui de son objet, les catégories analytiques que j'ai proposées – la portée projective de la lecture, le zoom temporel, la distance entre le souci et l'action, la multiplicité épisodique et la cohésion temporelle de l'ensemble – dévoileraient sans aucun doute une série d'effets temporels inédits. Et l'on pourrait facilement imaginer une histoire de la littérature française dont la tâche serait de mettre en lumière à la fois l'évolution de ses grands enjeux axiologiques et celle des procédés artistiques, y compris les jeux temporels, qu'ils favorisent.

Bibliographie

Bouveresse, Jacques, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil (Liber), 2001.

Frankfurt, Harry, *The Importance of What We Care about: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Genette, Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972, p. 67-273.

Husserl, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. de l'allemand par Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), [1905] 1996.

Ricœur, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1984.

texte

Du texte et de la notation textuelle et musicale

Franc Schuerewegen

1.

Daniel Ferrer évoque en 2010 « l'ordre implicite de répétition qui accompagne chaque texte ». Il ajoute : « On peut dire que chaque texte comporte, quelle que soit la signification qu'il véhicule, une dimension prescriptive implicite qui enjoint la répétition, et plus précisément l'exactitude de la répétition¹. » Apparaît alors l'analogie avec la partition musicale, que j'avais risquée à ma manière dans *Introduction à la méthode posttextuelle* : « On commence par déchiffrer une partition, puis on l'exécute : on l'*interprète*, mais au sens musical, qui n'est pas le sens herméneutique². » Mais Daniel Ferrer dit la même chose plus élégamment et rigoureusement :

Un peu comme une partition musicale véhicule une suite d'instructions prescrivant la manière dont un morceau de texte doit être exécuté, le texte transmet lui aussi une instruction, un unique commandement :

-
1. Daniel Ferrer, « Critique génétique et philologie : racine de la différence », p. 21 et ss. Voir aussi du même auteur *Logiques du brouillon*, p. 43 et ss.
 2. Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle*, p. 221.

répétez-moi sans rien changer. Comme une œuvre qui ne prend corps qu'à partir du moment où les prescriptions de la partition sont exécutées, le texte n'existe, ou du moins ne subsiste, qu'à la condition que soit respecté cet ordre de répétition³.

2.

Je signale dans l'analyse de Daniel Ferrer une hésitation entre les verbes *exister* et *subsister* : « Le texte n'existe, ou du moins ne subsiste ». *Subsister* n'est pas la même chose qu'*exister*. La survie du texte certes *suppose* son existence, mais la question se pose aussi de savoir *à partir de quel moment nous pouvons dire que le texte existe*. Force est d'admettre que cette question est loin d'être réglée ici. Quand et par qui, en effet, un texte est-il *créé* ? L'image de la partition est en ce sens ambiguë. Elle dit qu'une chose existe *déjà*, et dont nous possédons donc la notation, ou l'archive. Mais en même temps, la même image nous fait comprendre que, sans le geste de l'exécution, il n'y a point d'œuvre musicale. Une ambiguïté similaire apparaît dans le cas de l'œuvre littéraire, dans son rapport au texte. Elle *existe* et *subsiste* grâce au texte qui la transcrit et l'archive, mais elle n'est pas réductible au texte. En un mot : l'œuvre déborde sa notation, dont elle a pourtant besoin pour exister.

3.

Rappel pour mémoire. Littérature et musique sont, pour Nelson Goodman, des arts *allographiques*. Une œuvre allographique a pour particularité de ne pas être réductible à son support. Que l'on compare avec la peinture, qui est un art typiquement *autographique*. Une carte

3. Daniel Ferrer, « Critique génétique et philologie : racine de la différence », p. 23.

postale représentant la *Vue de Delft* de Johannes Vermeer *n'est pas la* Vue de Delft *de Johannes Vermeer*. Celui qui a acheté la carte postale a seulement acheté une copie, il ne possède pas l'œuvre ; d'ailleurs, il s'en rend parfaitement compte. En régime *allographique*, en revanche, plusieurs supports différents peuvent véhiculer la *même* œuvre et, donc, en littérature, le même *texte*, qui est lui-même le support de l'œuvre littéraire. Il s'ensuit que, quand l'œuvre est allographique – prélude de Frédéric Chopin, poème de Charles Baudelaire –, elle a le statut d'un objet *idéal*, qui doit donc être actualisé, *exécuté*⁴. On retrouve ici le couple ambigu *exister-subsister*. Je pense aussi, qui ajoute une métaphore de plus à la série, à ce qu'on appelle de nos jours le stockage de données sur *cloud* : je veux garder disponible pour un usage futur tel fichier qui m'est précieux ; je n'ai plus besoin de clé USB ni de disque dur ; j'envoie tout simplement mes documents, mes données, en cyberspace, dans un environnement protégé : « L'intérêt est d'accéder à ses données depuis n'importe quel ordinateur connecté à Internet et de les synchroniser sur plusieurs appareils. Les bénéfices y sont multiples : gain d'espace, de ressources, de temps et d'argent. L'utilisateur peut accéder librement à ses documents sans se soucier de la machine qu'il utilise⁵. » L'allographie, au sens goodmanien, est à peu près cela. Les « données » restent les mêmes, seule la « machine » est différente. Exécuter un prélude de Chopin, ou lire un sonnet de Baudelaire, est peut-être aussi comparable, et selon la même métaphore toujours, à une forme de *téléchargement*.

4.

Il faut dire un mot aussi de l'improvisation, courante dans le jazz, le rock, le flamenco, etc. Donnez-moi un piano, ou une guitare – ce sont les

4. Je renvoie, bien sûr, à Nelson Goodman, *Langages de l'art*.

5. CommentÇaMarche, « Est-il temps de vous mettre au Cloud ? ».

deux instruments que je pratique un peu – et je me *lance*, point besoin de partition pour jouer... Quelle serait une improvisation *littéraire*, quand je produis – si je suis suffisamment doué – une œuvre qui n'a donc pas été préalablement notée, et qui ne le sera peut-être jamais ? On peut penser à toute une série de performances orales au statut plus ou moins « littéraire » : rap, slam, etc. Je rappelle que la chanson de geste au Moyen Âge était d'une certaine façon une forme de slam avant la lettre. Le textualisme et la pensée de « l'immanence du texte », dont on se souvient qu'ils ont pendant plusieurs décennies été l'idéologie dominante dans les facultés de lettres, ont préféré passer sous silence cette évidence, pour eux gênante : on peut écrire *sans texte*, comme on peut faire de la musique *à partir de rien, ou de presque rien*. Bien sûr, la chose s'explique par la fugacité du matériau verbal, et musical. Comme le veut le proverbe : seuls les *scripta manent*. Mais notre problème est toujours le même : les *scripta* sont à la fois en littérature ce qui permet à l'œuvre d'exister, et de subsister. En d'autres mots encore : si le texte est une série d'instructions pour l'exécution de l'œuvre, *s'il n'est que cela*, on est *en manque d'œuvre*, quelles que soient les richesses de la bibliothèque que nous avons à notre disposition. Comme le disait à peu près Marcel Proust, si mes souvenirs sont bons, on peut être bibliophile averti et ne rien comprendre à la littérature. La chose arrive, me semble-t-il, assez fréquemment.

5.

Il s'agit peut-être, après tout, d'une question de vocabulaire. Qu'appelle-t-on une œuvre ? Je vois au moins trois significations possibles à ce terme :

1. l'œuvre comme *performance* (Pablo Picasso dessinant sur une vitre, Thelonious Monk jouant *Round Midnight* dans un bar de Greenwich Village, tel slameur disant ses mots devant ses fans) ;

2. l'œuvre comme *souvenir* d'une performance (je me souviens d'avoir vu Picasso peindre, entendu Monk jouer, et il y a, à partir de ce souvenir, pour moi, moyen de reconstituer la performance ; je puis donc *noter* mon souvenir et l'*allographier*) ; et
3. l'œuvre comme *support matériel*, qui est alors soit allographique (texte, partition), soit autographique (tableau, sculpture).

Le problème est toujours ici qu'en régime allographique, un malentendu est possible qui, quand il s'agit de littérature, apparaît assez régulièrement à mon sens. La notation est alors prise pour l'œuvre : ce qui permet à l'œuvre de *subsister* serait aussi ce qui la fait *exister*. Sans doute est-ce aller un peu vite en besogne. Je compare ici encore, si on veut bien me suivre dans mon raisonnement, avec l'exemple musical : la partition de *Round Midnight* que j'ai sur mon piano ne remplace en rien Monk jouant ce même morceau à tel moment dans tel endroit devant ses auditeurs fascinés. Mais nous faisons sans trop de scrupule croire à nos étudiants que, quand ils feuilletent *Les fleurs du mal* en librairie ou en bibliothèque – ou quand ils font apparaître le texte des poèmes sur l'écran de leur *smart phone*, ou sur Kindle –, ils ont été en contact avec *l'œuvre de Baudelaire*. Hypocrite enseignant, mon semblable, mon frère.

6.

Il existe, dans la conception que nous nous faisons des artistes et des créateurs, quelque chose comme un *fantasme autographique* qui a pour effet de tirer la production allographique vers l'autographie, justement, me semble-t-il, afin de rendre l'œuvre allographique plus saisissable, ou maîtrisable. Par exemple, toute une imagerie représente Honoré de Balzac en robe de chambre griffonnant frénétiquement le texte de son roman sur des feuilles volantes. C'est le mythe du « forçat des lettres ». L'artiste est au travail, et ce travail est tout physique. Balzac sue et souffre, donc, il crée. Je me souviens, dans le même genre ou presque, du film de Milos Forman sur Wolfgang Amadeus Mozart,

où l'on voit le compositeur en train d'écrire sa partition, pendant un moment d'inspiration « forte » : gestes rapides, alcool, génie, inspiration, transpiration. Il y a là un rapport entre Mozart et Balzac. La physicalité de la création – alors que la création musicale est allographique et, donc, itérable – est mise en évidence. Mozart est Picasso peignant sur vitre, Banksy taguant les murs new-yorkais. Et pourtant, nous le savons bien, le lieu de l'œuvre musicale n'est pas un support graphique, en tout cas : ce lieu ne peut en rien être réduit à une série de passionnés griffonnages sur papier réglé. Mais *où est alors le lieu de l'œuvre* ? Où est l'œuvre dès lors que l'on admet qu'il est possible qu'elle ne coïncide pas avec son support ? C'est tout le problème, je le dis encore une fois, du texte, de notre pensée actuelle du texte, et de la confiance que nous avons en l'existence des textes comme garantie de l'existence des œuvres.

7.

S'il existe un fantasme autographique, il existe en outre, et de manière parfaitement symétrique, un *fantasme allographique*, à la fois chez les créateurs d'œuvres et chez ceux à qui ils s'adressent. Que l'on pense entre autres à Jean Racine écrivant ses tragédies « dans sa tête », à Baudelaire composant mentalement des poèmes en « flânant ». Du point de vue du poète dandy, en effet, la poésie est « salie » dès lors qu'on la voit imprimée, quand, donc, une durée de vie lui est accordée, bref : quand le phénomène allographique s'installe. Je rappelle pour mémoire une strophe du *Soleil* :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés⁶.

6. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 83.

Le message est qu'écrire est facile, et ne devrait pas s'appeler *écrire* d'ailleurs. Le poète dandy compose les mains dans les poches. Fastoche ! Mais le contenu refoulé refait surface dans telle remarque grinçante de *Mon cœur mis à nu* : « Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole⁷. » On peut expliquer la sorte de *Spaltung* ou *double bind* qui sépare les deux fragments baudelairiens que je viens de rappeler (*j'écris, je flâne ; j'écris, j'attrape une sale maladie*) en revenant ici encore aux termes de Daniel Ferrer : d'une part, l'œuvre *existe* quand elle est créée, puis recrée par la lecture ; d'autre part, l'œuvre *subsiste* grâce à sa notation, ou archivage. Or la notation, qui est forcément matérielle, a aussi un effet aliénant sur l'œuvre, et elle peut même la détruire. Le texte, qui est le support de l'œuvre, s'avère alors incompatible avec l'œuvre, ce qui est ici formulé à la manière d'un dilemme moral : le poète a mauvaise conscience. Je note en passant qu'un Balzac, déjà, qui aime pourtant se montrer à ses lecteurs les mains dans le cambouis – son fantasme à lui est plutôt autographique –, écrit pourtant dans l'« Avertissement du *Gars* » (1828) : « Il n'appartient plus qu'à un homme d'esprit de trouver une ruse nouvelle contre cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication*⁸. » Même problème que chez Baudelaire, ajouterais-je. L'œuvre véritable ne peut exister que dans un espace intime que sa concrétisation, sous la forme de texte, et de livre, vient, en vérité, anéantir.

8.

En littérature comme en musique, le chemin de la transcription à l'exécution est semé d'embûches. Le contraire serait étonnant. On arrive alors au délicat problème de la fidélité dans l'exécution. De l'œuvre au texte, il y a perte, déformation, dénaturation. N'essayons

7. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 694.

8. Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, p. 1669.

pas de surmonter ce handicap, il est indépassable. Je cite ici encore Proust faisant parler son protagoniste à propos d'un ouvrage littéraire : « [...] comme une jeune fille de province qui dénature les œuvres qu'elle joue parce que personne ne lui a indiqué le mouvement où il faut les prendre, je chantais tout le livre en le lisant à la fois trop *andante* et trop *piano*, ce qui en augmentait la mollesse et en changeait le caractère⁹. » *Dénaturer*, le verbe apparaît et il est à sa place. Quelque chose comme une vérité de la lecture littéraire nous est ici communiquée. Puisque l'œuvre est différente de sa notation, toute exécution de l'œuvre a son caractère et son atmosphère « propres ». Cela est vrai en musique, et en littérature. Mais, encore une fois : si la chose est généralement acceptée en musique, en littérature, elle ne l'est pas, et il nous reste, de ce point de vue, un bout de chemin à faire. J'appelle de mes vœux une *poétique de la lecture dénaturante et déformante*, et qui pourrait aussi nous aider à mieux définir ce qu'est le texte pour la recherche littéraire. Les gens de ma génération ont grandi dans une sorte de fétichisme du Texte, qui était autrefois un cri de guerre. Le moment est venu de nous en départager¹⁰.

9.

À propos de l'idée de l'exécution *fidèle*, je donne un autre exemple encore. J'imagine que la partition de *Round Midnight* dont il a été question plus haut – je l'ai sous les yeux : *The Best in Jazz Guitar, includes SUPER-TAB Notation*, Warner Bros, 1989, p. 3 – arrive dans les mains – je suppose que ces êtres-là sont équipés, comme nous, de bras et de mains – d'un Martien. Celui-ci dispose chez lui d'un piano et d'une guitare absolument semblables aux instruments de musique sur

9. Marcel Proust, « Esquisse XXIV », p. 830.

10. Je développe plus longuement cet aspect de la question dans *Introduction à la méthode posttextuelle*, chap. II.

lesquels il m'arrive de m'exercer quand je n'ai rien d'autre à faire. Mon Martien n'a jamais entendu la mélodie en question, il ignore tout du jazz, il ne sait pas qui est Thelonious Monk, ne connaît donc pas non plus la place que prend Monk dans toute une tradition pianistique où il introduit par ailleurs une rupture, etc. Mon Martien a beau connaître le solfège, et être habile à manipuler son piano et sa guitare, arrivera-t-il à jouer *Round Midnight* ? Il arrivera sûrement à quelque chose, mais la question se pose de savoir si je vais être ou non capable de reconnaître la chose jouée par lui. N'en suis pas sûr ! La partition certes est la même mais, comme mon Martien vit sur une planète différente, rien ne garantit que sa conception de l'œuvre, si, déjà, il a une conception de l'œuvre, soit aussi la mienne. Bref, on se dirige tout droit, alors qu'il s'agit de musique, et de sons, vers un dialogue de sourds.

10.

Je l'ajoute un peu tardivement, mais on m'attendait sans doute au tournant. On ne peut pas, ici, ne pas faire référence aux travaux de Stanley Fish, le très iconoclaste auteur de *Is There a Text in this Class ?* (1981), ouvrage traduit tardivement, et partiellement, en français par Étienne Dobenesque¹¹. L'œuvre littéraire, soutient Fish, doit être pensée comme phénomène « communautaire ». D'où le terme de *interpretive community*. L'existence de l'œuvre, et sa survie, sont liées à toute une série de facteurs non textuels, qu'on appellera plutôt des faits de mémoire, de tradition, d'institution, etc. L'œuvre, à la limite, peut être une hallucination collective ; je suis prêt à aller jusque-là. Je me pose souvent la question quand j'entends des enregistrements de musique ancienne, par exemple telle messe polyphonique du XII^e siècle (car je n'écoute pas que du Thelonious Monk) : qui peut me garantir que les notes qu'on me joue sont bien celles qui ont été originalement

11. Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*.

pensées et/ou exécutées par les premiers exécutants/compositeurs de la pièce ? Et on peut être tout aussi soupçonneux quant à notre corpus de textes littéraires. Un spécialiste de littérature comparée n'a-t-il pas fait un livre sur la tragédie grecque pour expliquer, *grosso modo*, qu'il nous est tout bonnement impossible, de nos jours, de comprendre ce que la tragédie était, à l'origine¹² ? Je pense ici à un exercice possible qui consisterait à croiser le modèle fishien avec les catégories goodmaniennes dans *Langages de l'art* : la « communauté interprétative » ne réservera peut-être pas le même traitement aux œuvres autographiques et aux œuvres allographiques, justement parce que la consistance des œuvres, ou leur densité matérielle, n'est pas la même dans les deux cas. Exemple : je puis aller voir tel retable du Moyen Âge au musée, ou dans la cathédrale où il est conservé, et je sais donc qu'il *existe* et *subsiste*, même si je n'y comprends peut-être pas grand-chose, ou même si je comprends l'œuvre de travers. Cela arrive aussi : je la trouve « jolie », alors qu'elle n'a nullement été exécutée dans un souci esthétique, etc. Les historiens de l'art se sont penchés sur ce problème. Mais je m'empresse d'ajouter qu'une composante « mentale » est à n'en pas douter cruciale aussi en régime autographique. L'art est *cosa mentale*, disait Léonard de Vinci, et Proust, encore lui, a repris la formule.

11.

Gérard Genette, dans le premier tome de *L'œuvre de l'art*, après avoir distingué entre « immanence » – l'œuvre telle qu'en elle-même – et « manifestation » – je dirai, dans mon vocabulaire à moi : le support, *l'exemplaire*, qu'il soit allo- ou autographique –, propose en outre de séparer les « propriétés de l'immanence » de l'œuvre des « propriétés de la manifestation¹³ ». Pour définir l'identité d'une œuvre, seules les

12. William Marx, *Le tombeau d'Edipe*.

13. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 143.

premières doivent être prises en compte, *dixit* Genette. Exemple : votre exemplaire d'*Andromaque* a une préface d'Alain Viala, moi, je lis Racine dans l'édition de la Pléiade établie par Georges Forestier. Mais ces différences ne concernent que les « propriétés de la manifestation », non les « propriétés de l'immanence ». Nous lisons bien, vous et moi, le même texte. Voire. Le même Genette, dans le même ouvrage, essaie – car il s'agit alors d'isoler les traits d'immanence – « d'individuer » – c'est son terme – un autre fameux vers baudelairien : « *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.* » Qu'y a-t-il là de spécifique ? Comment faire exister, et subsister, le texte de Baudelaire ? Je rappelle l'analyse. On repère un « schéma formel », un système de rimes (*a b b a, a b b a, c c, d e e d*), un « schéma grammatical » : *verbe à l'impératif, adjectif, exclamation, adjectif possessif féminin, nom féminin, conjonction de coordination, impératif réfléchi, adverbe comparatif, adjectif*. En principe, on peut espérer dégager, à l'aide de ces schémas, en les superposant, quelque chose comme une formule « mathématique » – je précise que j'utilise ce terme pour mon propre compte – du poème, et qui serait donc à l'œuvre littéraire ce que la recette de cuisine – oui, je sais : encore une métaphore, ça commence à bien faire... – est au plat préparé. Mais l'utilité de la démonstration est surtout à mon sens que Genette la juge insatisfaisante et finit donc par la rejeter. Il est en effet difficile d'en arriver, malgré toute la méticulosité, et toute la rigueur que l'on peut mettre dans une opération de ce genre, à un schéma d'individuation parfaitement convaincant. Autrement dit : on court toujours le risque – proustien, si l'on veut – de la dénaturation et de la déformation. Genette, qui a de l'humour – je l'admire aussi pour son sens de l'humour –, donne alors à son analyse un tour oulipien. C'est une façon de remettre les choses à plat, me semble-t-il. Croit-on, en faisant l'exercice d'individuation, pouvoir réduire Baudelaire à son *essence stylistique et textuelle* ? Aucunement car on peut aussi générer, à partir du même moule, par exemple, et je cite toujours Genette : « *Sois sale, ô ma douzaine, et tords-toi plus transie* »... Ce vers, clairement, n'est pas de Baudelaire et il n'est guère autre chose qu'un mauvais pastiche d'une grande poésie. Pourtant, c'est à partir de Baudelaire que ce « texte »

est généré. Le pastiche suppose l'existence de l'œuvre, l'œuvre peut être réduite à l'état de pastiche, pour la conserver... *Exister, subsister*. On n'en a décidément pas fini avec ce couple.

12.

Pour ma part, je retiens surtout de la démonstration son caractère négatif, voire dissuasif : il est loin d'être sûr que l'on puisse obtenir « un niveau de spécification » permettant d'isoler de façon *décisive* et *définitive* une « immanence ». Et j'irai même de ce point de vue un peu plus loin encore. Cela ne me choquerait pas trop d'apprendre que l'« immanence », ce que nous appelons ainsi, serait en fin de compte un mirage, ou un leurre. Certes, nous avons besoin d'un consensus s'agissant des contours de l'œuvre, de sa forme, de ses possibilités d'actualisation, d'exécution. Sinon, en littérature, il n'y aurait pas moyen de distinguer la dyslexie de la lecture, en musique, le chef d'orchestre ne pourrait reprocher à un musicien de *jouer faux*. Encore que : on sait que Monk se vantait de jouer faux *exprès*... Or c'est cette sorte de mobilité du vrai et du faux, du *jouer juste* et du *jouer de travers* qui invite au relativisme, je le pense vraiment. Sommes-nous réellement obligés de chercher l'identité de l'œuvre du côté du *texte* et, donc, de l'*exactitude de la partition* ? Ne ferions-nous pas mieux de raisonner, à la Stanley Fish, en termes de consensus communautaire ?

13.

Dans un de ses derniers livres, Genette revient, en se servant ici encore de l'exemple musical, à ce qu'il appelle un « embarras "théorique" » qui tient à ce que les philosophes appellent le "statut ontologique" (*vulgo* : le

mode d'existence) de l'œuvre musicale¹⁴ ». Je note que l'auteur d'*Épilogue* met le mot « théorie » entre guillemets. Je trouve cela presque émouvant. L'immense théoricien et poéticien à qui nous avons affaire tient à nous faire savoir qu'il veut être théoricien sans être métaphysicien, qui est la meilleure manière de ne pas tomber dans la facilité que permettent les fausses certitudes. Je suis d'accord, évidemment. On lit alors ceci, qui fait allusion aux pages de *L'œuvre de l'art* dont il vient d'être question : « Je crois en être arrivé jadis à l'idée qu'une telle œuvre [il s'agit donc de l'œuvre musicale, F.S.] réside ("immane") *également* dans sa notation, quand notation il y a, prescriptive ou descriptive après coup, et dans son exécution. » Puis on a droit à une palinodie :

Une pratique, si l'on peut dire, croissante de l'écoute [...] m'ébranle un peu, aujourd'hui, dans cette position équilibrée, ou égalitaire : à l'audition de tel Prélude de Chopin, je n'entends pas *seulement* cette œuvre, mais *aussi* la manière dont l'exécute (la *médiatise*) ce pianiste, disons Cortot ou Pollini. Et si je veux bien (et je veux absolument) considérer cette performance elle-même comme un accomplissement artistique, et donc comme une œuvre, je dois reconnaître que son audition me propose *deux* œuvres à la fois, quoique de nature différente et de statut inégal (puisque la seconde dépend de la première), celle de Chopin et celle de Cortot ou Pollini [...] alors que la lecture de la partition ne m'en offre qu'*une seule*, celle de Chopin.

Genette finit son paragraphe sur un « Voire » dubitatif. Je reprends avec la permission de mon lecteur ce nouveau « voire » à mon compte. Il me semble en effet que l'on pourrait dire aussi, qui certes force un peu l'analyse – plus exactement : qui la *radicalise* mais, à mon sens, ne la contredit en rien –, que le prélude de Chopin ne vient à l'existence qu'au moment où il est joué et qu'il importe en fait très peu à ce niveau si l'exécutant s'appelle Cortot, Pollini ou... Tartempion. Cortot et Pollini sont de bien meilleurs musiciens que Tartempion, mais on ne les a pas tous les jours sous la main. Imaginons que ni le premier ni le

14. Gérard Genette, *Épilogue*, p. 62 et ss., également pour les diverses citations à suivre.

second ne sont disponibles, et qu'on a quand même envie d'écouter de la musique : on peut alors être amené à faire appel aux services de Tartempion, faute de mieux, en quelque sorte, à moins qu'on n'adhère au principe selon lequel *on n'est jamais mieux servi que par soi-même*, qui est également valable à mon sens. Mais il est vrai qu'il faut alors disposer d'un piano à la maison, et d'un minimum d'habileté technique.

14.

Quant au Martien que j'ai mentionné plus haut, et qui, lui, on s'en souvient, était plutôt intéressé par le jeu pianistique de Thelonious Monk, je me méfie de lui, pour une raison que j'ai déjà expliquée. Un extraterrestre appartient à une autre « communauté interprétative » que moi, et je risque donc de ne pas pouvoir reconnaître le morceau joué par lui, dans une version, pour moi, trop excessivement *dénaturante*. Mais qui sait ? La logique, ici, est réversible. Il existe peut-être une communauté de mélomanes chopinolâtres sur Mars et qui jugent quant à eux les enregistrements de Pollini et de Cortot fort médiocres, pire encore : qui ne reconnaissent tout simplement pas « leur » Chopin... De leur point de vue aussi, il y a dénaturation... Bref, la musique aussi est *cosa mentale*, et chose « communautaire ». Léonard et Stanley Fish font ici bon ménage. Et aussi : la lecture « nue » d'une partition doit déjà, pour moi, être pensée comme une *exécution*, et c'est bien pourquoi je considère l'acte de déchiffrement musical, plus ou moins contraint, plus ou moins lié au respect d'un support, de sa partition, comme emblématique ou représentatif de la lecture littéraire. Je note que Gérard Genette, dans sa « théorie révisée » du statut ontologique de l'œuvre musicale, va d'ailleurs, *in fine*, dans le même sens : « On pourrait donc dire que la partition de papier est (pour qui sait la lire, mais je laisse de côté cette condition extérieure et fluctuante, que je suis loin de bien remplir) une *exécution graphique* de ce texte musical – comme une page écrite ou imprimée est l'exécution (*une* exécution)

graphique d'un énoncé verbal, "littéraire" ou non –, ni plus ni moins fidèle que son exécution (correcte) par performance orale. »

15.

Résumons. Il a été clairement établi par ce qui précède, qu'en musique comme en littérature, la manifestation crée l'immanence, rétroactivement en quelque sorte. J'ai dit l'essentiel, je m'arrête ; je passe à mon autre clavier, pour me détendre un peu.

Bibliographie

- Balzac, Honoré de, *La comédie humaine*, t. VIII, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n° 39), 1978.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 1), 1975.
- Charles, Michel, *Composition*, Éditions du Seuil, 2018.
- CommentÇaMarche, « Est-il temps de vous mettre au Cloud ? », février 2014, <https://web.archive.org/web/20140217055523/http://www.commentcamarche.net/contents/2191-est-il-temps-de-vous-mettre-au-cloud>.
- Ferrer, Daniel, « Critique génétique et philologie : racine de la différence », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 21-23.
- Ferrer, Daniel, *Logiques du brouillon*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1997.
- Fish, Stanley, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires (Penser/Croiser), 2007.
- Genette, Gérard, *Épilogue*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction et Cie), 2014.
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1994.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon (Rayon Art), 1990.
- Marx, William, *Le tombeau d'Édipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2012.
- Proust, Marcel, « Esquisse XXIV : L'adoration perpétuelle », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *À la recherche du temps perdu*, t. 4, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n° 356), 1989, p. 798-832.
- Schuerewegen, Franc, *Introduction à la méthode posttextuelle : l'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier (Théorie de la littérature), 2012.
- Schuerewegen, Franc, *Le vestiaire de Chateaubriand*, Paris, Hermann (Fictions pensantes), 2018.

transitionnalité

La transitionnalité de la littérature : une dis/continuité historique

Hélène Merlin-Kajman

[...] un trait essentiel des phénomènes et des objets transitionnels est dans une certaine qualité de notre attitude, dans le temps même où nous les observons.

Donald WINNICOTT¹

1 – *La littérature ?*

« Les sciences du texte travaillent plus que jamais à l'intérieur d'un dispositif qui oppose la modernité littéraire à un ancien régime littéraire », constate Claire Badiou-Monferran en 2013². Du point de vue de l'écriture, l'opposition serait « celle de deux logiques langagières » : « logique de l'exemplarité pour les *belles-lettres* », dont la langue constituerait seulement « le versant haut, normé, de la langue commune » ; mais « écart par rapport à la langue commune pour la *littérature* ».

1. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 134.

2. Claire Badiou-Monferran (dir.), *La littérature des belles-lettres*, p. 9-10. Je souligne. Voir aussi, de la même auteure, « Présentation. Le dialogue interdisciplinaire : un "conte de peau d'âne" ? ».

Pour Claire Badiou-Monferran, il est en fait douteux qu'on dispose de critères stylistiques pour refuser la littérarité aux belles-lettres. C'est que l'opposition en reflète une autre, purement contemporaine : les productions littéraires postérieures à la Révolution française (« la littérature », au sens actuel du mot) font l'objet d'une analyse stylistique alors que la recherche concernant celles des siècles antérieurs est dominée par l'analyse du discours, quand ce n'est pas par l'analyse rhétorique comme le soulignait, pour s'en étonner, François Cornilliat dans un article récent³. Or, l'analyse du discours et l'analyse rhétorique ont une caractéristique commune : toutes deux insistent sur la pragmatique des textes, non sur leur esthétique. Si l'analyse du discours se préoccupe comme l'analyse rhétorique du contexte d'énonciation, la rhétorique, savoir partagé sous l'ancien régime, paraît fournir la base d'une contextualisation plus pertinente encore et arracher ainsi les textes d'ancien régime aux anachronismes commis par la « théorie » issue des divers courants de la Nouvelle critique. La conséquence paradoxale est de réserver cette « théorie » (littéraire), malgré ses ambitions à la généralité, aux spécialistes de la littérature postérieure à l'ancien régime, comme si seule cette dernière pouvait en être l'objet, tout cela aboutissant à ce que François Cornilliat appelle un « mur de Berlin des études littéraires ».

Le mur, en vérité, se trouve démultiplié par de nombreux murets dressés un peu partout pour des raisons sensiblement analogues, chaque genre, chaque période, chaque mouvement étant supposé requérir, au nom de la précision historique, des outils différents qui n'arrêtent pas de défaire l'unité d'un objet : *feu la littérature* – et du même coup : feu la théorie littéraire.

Je voudrais proposer ici une définition de *la littérature* (à la fois les textes et l'activité historiographique et théorique qui s'en empare) qui, d'un côté, fasse droit à des *facteurs de continuité* inaperçus de son histoire, et de l'autre, au contraire, à une *rupture historique* récente que les critiques actuels oublient soit parce qu'ils en ont été les acteurs, soit

3. François Cornilliat, « La rhétorique revient : où va la littérature ? ».

parce qu'ils en sont les héritiers inconscients. Aujourd'hui régulièrement passée sous silence, cette rupture récente a pourtant largement causé non seulement la représentation que les littéraires se font d'une discontinuité radicale entre l'ancien régime et la modernité littéraires mais, surtout, le soupçon général porté à l'égard de toute espèce de continuité culturelle⁴.

En 1971, dans un numéro de la toute jeune revue *Littérature* consacré aux relations entre la psychanalyse et la littérature, André Green évoquait un thème qui « de surnois devient d'une insolite insistance, celui de la mort de la littérature » : « Tandis que certains pleurent sur cette agonie, d'autres qui se veulent pourtant à la pointe du combat (mais de quel combat ?) l'appellent de leurs vœux⁵. »

De fait, dans les années 1960-1980, nombreuses auront été les voix pour déclarer la mort de la littérature : cette mort, on le sait, accompagnait celle du sujet, de l'auteur, des personnages, du récit, de la représentation. Il fallait détruire le mythe de la littérature, c'est-à-dire l'idéologie (bourgeoise) de son universalité, l'illusion de son essence suprahistorique. En 1983 par exemple, dans *Critique et théorie littéraires*, le critique marxiste Terry Eagleton affirmait que, puisque la littérature, au sens moderne du terme, n'existait pas dans les époques antérieures au XIX^e siècle, il fallait la considérer comme « un nom que les gens donnent de temps en temps pour différentes raisons à certaines formes d'écrits dans le champ général de ce que Michel Foucault a appelé "pratiques discursives"⁶ ». C'était donc « ce champ général de pratiques plutôt que ces pratiques plus obscures appelées "littérature" » qu'il fallait se donner pour objet d'étude. De ce changement de paradigme disciplinaire, Terry Eagleton attendait une véritable « libération » des

4. Il n'est pas d'année où ne sorte un livre intitulé *L'invention de* ou *L'émergence de...*, chargé de révéler combien nous vivons dans l'illusion de la permanence, et/ou de la « naturalité », des formes culturelles qui nous entourent. Voir tout particulièrement, pour notre sujet : Florence Dupont, *L'invention de la littérature*.

5. André Green, « La déliaison », p. 33.

6. Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires*, p. 201.

textes, laquelle « pourrait bien entraîner la mort de la littérature » et même la libération du peuple que l'idéologie bourgeoise de la littérature contribuait à aliéner⁷.

Dans les décennies 1980 et 1990 se sont développées côte à côte l'analyse du discours et la sociologie bourdieusienne : deux armes convergentes pour « démythifier » la littérature, c'est-à-dire la sortir de son autonomie esthétique illusoire et ramener les textes à leur pragmatique sociale intéressée. On sait que, dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu s'est concentré sur les ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, période où il situe l'émergence et le développement d'un champ littéraire sous l'effet duquel la littérature prendrait alors ses caractéristiques proprement esthétiques : si le texte est investi pour lui-même, si la forme s'autonomise par rapport au contenu, c'est, suggère Bourdieu, parce que la littérature ne fait que refléter sans le savoir la structure autonome de son champ socio-économique. Le mépris professé parallèlement à l'égard des valeurs utilitaristes dominantes n'est alors que la qualité nécessaire pour réussir dans ce même champ : un intérêt spécifique dissimulé, pour les acteurs eux-mêmes, en un désintérêt paré des couleurs idéalisées de l'absolu littéraire.

Certes, quelques années plus tôt, Alain Viala avait daté du ^{xvii}^e siècle la naissance de ce champ littéraire : la création de l'Académie française, l'émergence d'un mécénat d'État et la naissance d'un marché littéraire constituaient, selon lui, les signes manifestes d'une autonomisation des professions littéraires⁸. La rupture entre l'ancien et le nouveau reculerait alors du début du ^{xix}^e au début du ^{xvii}^e, ou serait anticipée dans cette première modernité. Mais ce changement de périodisation ne change pas grand-chose à la perspective générale d'une discontinuité radicale des moments de l'histoire littéraire, qui ne forme pas *une* histoire.

7. « Je terminerai par une allégorie. *Nous* savons que le lion est plus fort que le dompteur et le dompteur le sait aussi. Le problème est que le lion ne le sait pas. Il n'est pas impossible que la mort de la littérature n'aide le lion à se réveiller » (Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires*, p. 213).

8. Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*.

Le nominalisme, qui n'attribue qu'une valeur d'usage au mot « littérature », mot qui n'aurait de signification qu'institutionnelle, en sort au contraire renforcé. Alain Viala a du reste proposé de lui substituer l'adjectif substantivé « le littéraire », catégorie supposée subsumer les réalisations textuelles (« belles-lettres », « littérature », etc.) que leur contexte et leur pragmatique différencient, mais qui sont toutes passibles d'un traitement sémiologique (poétique, rhétorique, stylistique, analyse du discours...) mené sous le contrôle d'une approche sociohistorique. L'atomisation de l'objet cache ainsi l'exercice d'un même soupçon : *toutes* les activités littéraires doivent être regardées comme des luttes d'intérêt nouées autour des biens symboliques et du pouvoir spécifique que ces biens confèrent à ceux qui les détiennent. Le symbolique ne lie personne : il établit des rapports de domination. Pour comprendre la littérature, il suffira, dans cette perspective, de la rapporter à la bonne échelle des interactions sociales (le champ littéraire naissant ou constitué, ou bien les champs spécifiques où elle intervient comme moyen dans une stratégie sociale hétéronome – mécénat par exemple) et des outils rhétorico-politiques ou discursifs mobilisés pour que les textes servent au mieux ces luttes et stratégies symboliques.

2 – « Partages du sensible »

Dans *La parole muette*, Jacques Rancière a proposé un déplacement de perspective important, mais à mes yeux insuffisant. L'introduction s'intitule éloquentement « D'une littérature à l'autre ». Rancière y reparcourt rapidement la question de la définition de la littérature. Il rappelle la position relativiste de John Searle, pour qui « c'est aux lecteurs de décider si une œuvre est ou non de la littérature⁹ », et l'objection de Gérard Genette, pour qui *Britannicus* appartient sans hésitation possible à la littérature puisqu'il s'agit d'une pièce de théâtre,

9. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 6.

donc d'un texte appartenant « constitutivement », par son genre, à la littérature. À cela, Jacques Rancière objecte à son tour l'historicité du découpage des discours¹⁰ : certes, au xvii^e, *Britannicus* est à la fois un *spectacle* et de la *poésie* dramatique ; mais cela ne caractérise en rien la tragédie comme « littérature » puisque « littérature » est alors, dans le contexte de production de Jean Racine, « le nom d'un savoir et non d'un art ». Si cependant *Britannicus* appartient tout de même à la littérature, en un sens anachronique cette fois, c'est en raison de sa place « dans un panthéon des grands écrivains, une grande encyclopédie de morceaux choisis que le livre et l'enseignement, non la scène, ont constitués » : la tragédie a quitté le spectacle et la poésie dramatique pour devenir une tragédie « classique », « selon un statut rétrospectif que l'âge romantique a inventé pour elle en inventant une "idée" nouvelle de la "littérature" »¹¹.

Jusque-là, pas de vraie surprise, et l'on pourrait penser que Rancière développe la même position qu'Eagleton ou que Bourdieu. Mais il n'en est rien. Le philosophe ironise au contraire sur notre époque qui, « se vant[ant] volontiers de la sagesse relativiste qu'elle aurait durement conquise sur les séductions de la métaphysique », prétend expliquer les « absolutisations du discours de l'Art » par « les pratiques prosaïques ». Non que Rancière défende l'absolu littéraire. Mais il récuse le « ne... que... » qui rabat l'absolu littéraire sur l'intérêt propre à un champ¹². Pour lui, les idées ne sont pas simplement des illusions chargées de dissimuler aux acteurs le prosaïsme de leurs intérêts¹³ : elles constituent des « systèmes de raisons », lesquels informent des pratiques. Pour celles qu'on appelle « littérature », nom d'une « poétique contradictoire¹⁴ », elles

10. « [A]ucun critère, ni universel ni historique, ne fonde l'inclusion du genre "théâtre" dans le genre "littérature" » (Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 7).

11. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 7.

12. Voir Hélène Merlin-Kajman, « Ne... que ou la traque amère des vanités ».

13. « Les simples pratiques des arts ne se laissent pas séparer des discours qui définissent les conditions de leur perception comme pratiques d'art » (Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 8).

14. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 28.

se trouvent prises *constitutivement* dans l'oscillation entre dévaluation et mythification, réalisme « bas » et idéalisme « haut », « la littérature expression de la société » et « l'art pour l'art¹⁵ ».

C'est ici que Rancière introduit un concept important. L'enjeu de la littérature n'est pas celui des « biens symboliques », mais celui du « partage du sensible », ce « découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience¹⁶ ». Dans la tradition politique occidentale, il s'offre à la fois comme « commun partagé », les hommes étant tous des animaux doués du *logos* ; et comme partage inégal de « parts exclusives », les dominants réputant les dominés incapables de *déterminer* le juste et l'injuste, c'est-à-dire incapables de faire beaucoup plus qu'*exprimer* des sentiments de plaisir et de peine comme les animaux. Bref, le *logos* est mordu par une contradiction première entre égalité et domination.

La « littérature » en est la traduction esthétique démocratique parce qu'elle ne résorbe pas la contradiction mais s'y maintient, mobilisant le *logos* dans sa puissance d'égalité et de liberté sans exclure les risques de trivialisation que cela comporte. Elle est en cela fidèle aux deux grands troubles démocratiques dénoncés par Platon : celui de la mimesis et celui de l'écriture. On connaît bien le premier : la mimesis remue les passions et conduit poètes et comédiens à imiter les vices comme les vertus. Rancière insiste sur le second trouble. « Mise en scène particulière de l'acte de parole », traçant, en l'absence de tout père autorisé, « un certain rapport des corps à leur âme, des corps entre eux et de la communauté à son âme », l'écriture, cette « parole muette bavarde », circule en désordre auprès de tous, échappe aux autorités qui voudraient en contrôler la pureté ou la légitimité, se prostitue dans toutes les bouches, dans toutes les têtes ou dans tous les cœurs.

15. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 55.

16. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 13-14.

Avant l'âge moderne et démocratique de la littérature, d'autres « figures de communauté » avaient été, selon Rancière, proposées et pratiquées par des « polices » esthétiques chargées de contenir la double menace. La première, c'est la « symphonie communautaire¹⁷ » imaginée par Platon : « À la tragédie représentée s'oppose le poème vivant : le chœur ou la danse de la cité mimant son principe et s'enchantant de son air ou de son ton ». Alors « la cité elle-même devient la réalité du poème vivant, l'accomplissement de la bonne imitation¹⁸ ». La seconde, développée par Aristote, a fourni ses bases au « système de raisons » classique, affirme Rancière. Il s'agit à la fois de hiérarchiser les genres de l'éloquence en organisant notamment la polarité de l'éloge et du blâme, et d'arrimer l'espace-temps-parole de la mimesis à son dehors social, celui « de la parole socialement agissante des assemblées ou des tribunaux ». À la hiérarchie sociale extérieure correspondrait ainsi, sans tension ni contradiction, la hiérarchie des styles et des genres rhétoriques et poétiques, par exemple celle qui réserve la comédie aux personnages du peuple et la tragédie aux personnages princiers¹⁹.

C'est cette dernière « structuration spécifique du monde commun » par l'esthétique classique que « la grande poétique romantique de l'écriture universelle » aurait renversée. Mais en voulant instaurer une symphonie communautaire *littéraire* autour de (et par) l'absolu littéraire²⁰, elle aurait également rencontré, et ranimé, « l'autre trouble, caché derrière le règlement de la fiction, le trouble indissolublement poétique et politique de la parole muette et bavarde ». Née de la démocratie et de l'effondrement du partage du sensible classique, *la littérature*, dans ses pratiques, ne trancherait pas, ne se réfugierait pas dans une police mais joindrait, non sans tensions, non sans conflits, « les mots plus purs de la tribu » à « l'universel reportage ».

17. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 83.

18. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 85.

19. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 30-31.

20. Ce que, quant à lui, Jean-Luc Nancy appellerait « partage mythique » (dans *La communauté désœuvrée*).

3 – « Donner au public » : des formes de destination en débat

Tout spécialiste des productions lettrées antérieures à la Révolution française sait bien que les poétiques se déclinent au pluriel malgré la référence commune à Aristote ; et il ne peut qu'éprouver un sentiment de familiarité étrange à l'égard de la description que fait Rancière de la « lettre muette bavarde ».

Pour ne prendre qu'un exemple, la « querelle de l'éloquence » provoquée par la publication, en 1624, des *Lettres* de Jean-Louis Guez de Balzac met en prise l'épistolier et un religieux, le père Goulu, dont la culture humaniste est entièrement baignée de néoplatonisme. Les défenseurs du premier s'enthousiasment de la liberté de ton d'un recueil qui mêle éloge et blâme, style sublime et style burlesque, affaires d'État et matières frivoles voire franchement « basses », destinataires chargés de dignités publiques ou simples particuliers voire courtisanes ; et cela, en tout sens. Le second défend un modèle ecclésial, organiciste, participatif de la hiérarchie sociale, et se fait une idée cicéronienne quasi mystique du rôle de l'éloquence. À ses yeux, Guez de Balzac, qui ose prétendre, dans ses *Lettres*, élever sa prose au rang de la grande rhétorique, est un faux orateur, qui empoisonne le public par l'imprimé en contaminant indistinctement tous les ignorants, notamment la jeunesse et les femmes.

De fait, le recueil épistolaire délocalise l'éloquence²¹ en la mettant en circulation en dehors de ses lieux institués (la chaire, le parlement) et en la faisant circuler horizontalement de for intérieur à for intérieur, dans ce que Goulu juge être une chaîne d'amour-propre proprement démoniaque. La « lettre muette bavarde » s'adjoint la puissance du dispositif *mimétique*, puisque le recueil *donne à voir* des échanges épistolaires en fait privés, même quand ils se font passer (mais fictivement) pour des échanges publics en raison de leur sujet. Le phénomène

21. Voir Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature* ; Hélène Merlin-Kajman, *L'excentricité académique* ; Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres*.

produit ainsi un effet globalement *comique*, si l'on prend ce terme au sens qu'il a alors au ^{xvii}^e siècle, à savoir la qualité de ce qui est égalisé parce que privé de dignité²² ; à ceci près qu'ici, l'égalisation passe aussi par la généralisation du haut style – un rehaussement tragique du comique, pourrait-on dire.

Ce qui scandalise Goulu, c'est que ces *Lettres* soient « données au public²³ », c'est-à-dire prises dans le sérieux et la dignité d'une destination publique. Le ^{xvii}^e formule en effet les enjeux du partage du sensible à travers l'allégation du « public ». Le mot n'a pas alors le sens moderne qui, même quand il apparaît (« ensemble des consommateurs ou usagers d'objets mis en circulation publiquement »), reste entièrement nappé du sens général. Parfois négatif, il désigne alors la multitude informe, le collectif en tant qu'il engage la contagion physique (maladie, prostitution...) ou la circulation comique du privé, ou encore l'échange purement marchand, mercenaire. Mais il renvoie le plus souvent à tout le paradigme de la *respublica*. La diffusion des belles-lettres n'échappe pas à ce qui caractérise tout phénomène public : elle instaure des liens, engage de la communication de pouvoir, de la communication éthico-passionnelle, de la communication d'idées et de représentations, circule à travers les corps et le langage en obéissant à des schèmes instituants (hiérarchiques ou égalitaires, disciplinés ou anomiques, etc.). C'est ce que, dans mon livre *Public et littérature en France au ^{xvii}^e siècle*, j'avais appelé des « formes de destination », notion très proche, en somme, de ce que Rancière appelle « partage du sensible ». Outre une « figure de communauté », pour reprendre son expression²⁴, j'y incluais le partage de repères symboliques, de valeurs, de figures d'identification,

22. Guez de Balzac mesure parfaitement ce qu'il fait, comme le prouvent les termes dans lesquels il a pu défendre la comédie : « [P]our juger des compositions de cette nature, il faut prendre l'esprit de bourgeois, et quitter celui de courtisan : il faut être accoutumé à l'égalité et au bon ménage de Venise, et n'avoir pas dans la tête le luxe et les superfluités de Paris », écrit-il dans l'une de ses dissertations critiques. (Jean-Louis Guez de Balzac, « Réponse à deux questions ou Du caractère et de l'instruction de la comédie », p. 509.)

23. Voir Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au ^{xvii}^e siècle*.

24. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 15.

sans oublier la circulation des fantasmes qui articulent l'imaginaire de chacun à un certain état général de l'imaginaire collectif. Je voulais dire par là que jamais la communication littéraire ne se jouait exclusivement entre un auteur (ou un groupe de lettrés, ou un texte) et un destinataire (lecteur, spectateur ou public cible) : mais que, présupposant ce public qui les destinait non moins qu'ils se destinaient à lui, textes et spectacles théâtraux relançaient et déplaçaient ce au nom de quoi ou de qui ils étaient posés là, entre auteur et lecteurs ou spectateurs, actualisant ainsi une configuration de rôles et d'émotions susceptibles d'entrer en écho homologique avec les configurations sociopolitiques qui parcouraient le public à l'extérieur des textes.

Cependant, il ne s'agit là en rien d'une homologie structurale entre texte et champ social, au sens de Bourdieu.

Par exemple, la querelle du *Cid* oppose notamment Pierre Corneille aux doctes. Du côté de Corneille – soutenu du reste par Guez de Balzac –, on observe la mise en avant d'une figure d'auteur souverain absolu, souveraineté dont le modèle est fourni aussi bien par la théologie que par les débats politiques ardents qui ont marqué les guerres de religion. Mais cette puissance absolue s'autorise d'un *applaudissement universel*. Corneille mobilise ici un schème de raisonnement familier aux monarchomaques qui tiraient de l'existence d'une acclamation populaire lors de la cérémonie du sacre la preuve que la puissance royale venait de Dieu *par la médiation du peuple*. La volonté créatrice du dramaturge se trouve alors légitimée par le plaisir du public, cause finale de l'œuvre. Nous sommes très loin du système de raisons classique tel que le résume Rancière, et très proches d'un raisonnement proto-démocratique. Car dans cette perspective, la représentation littéraire se fonde sur la rencontre de deux « *il me plaît* » souverains : celui de l'auteur, celui des spectateurs.

Telle n'est pas la perspective des doctes qui, au nom d'une certaine idée du bien public, blâment les effets de contagion passionnelle incontrôlée des représentations théâtrales. Pour eux, les spectateurs ne sont pas dépositaires de la légitimité du public : ce sont les spécialistes du métier

qui doivent établir les règles de la poétique, conçue comme une sorte de constitution gardée par des magistrats, gouvernement aristocratique (les doctes, l'académie) qui doit non seulement contrôler le texte, mais aussi en quelque sorte le préordonner pour ne pas faire dépendre sa « réussite » de sa représentation théâtrale et de son succès populaire.

Deux formes de destination s'affrontent, qui opposent tout à la fois deux idées de « bien », deux définitions de l'auteur, deux théories de la représentation, en particulier dans la définition du vraisemblable, deux temporalités, car la première forme de destination fait place à l'événement quand la seconde repose sur la reconnaissance préalable d'une exécution réussie ; enfin deux configurations de l'esprit humain, puisque la représentation est censée opérer en chaque spectateur (ou lecteur) une hiérarchisation de ses facultés : dans un cas, les deux facultés reines sont l'imagination et la volonté ; dans le second cas, il s'agit de la raison et du goût.

Bien sûr, ces conceptions se reflètent dans les réalisations théâtrales. On peut schématiquement observer que le théâtre de Corneille communique au public des représentations du collectif, c'est-à-dire des représentations de ce qui, faisant communiquer ses membres, configure tant leurs liens hiérarchiques que leurs liens horizontaux. *Le Cid* légitime notamment les droits de l'amour, autre puissance absolue autorisée par le roi à côté de la sphère de la puissance politique : le roi soutient le lien amoureux contre le lien naturel. Et cela a fait scandale. La querelle du *Cid* se focalise particulièrement sur la scène où Chimène reçoit chez elle Rodrigue, meurtrier de son père ; on y voit la relation amoureuse empiéter sur la piété filiale et le respect aux morts. L'amour *propre* – l'amour exclusif, réciproque et privé, des amants – s'autonomise. Comme dans le cas des *Lettres* de Guez de Balzac, les spectateurs peuvent imaginaiement jouir d'une sorte de marge libertine. Expérimenté fictivement, le territoire de l'intime s'élargit à l'abri de la représentation littéraire et d'un schème absolutiste *partagé*.

Les spectateurs ont frémi lors des premières représentations de cette scène. Or, comme le suggère ironiquement Guez de Balzac, les

membres de l'Académie qui vont condamner *Le Cid* au nom du modèle discipliné de la poétique ont très probablement éprouvé aussi du plaisir, participé aussi à « l'applaudissement universel ». Cette remarque révèle que les individus (qu'ils soient auteurs, lecteurs, critiques, etc.) sont susceptibles de « répondre » à plusieurs formes de destination. Cette plasticité s'explique par deux raisons.

La première, c'est que seuls les régimes totalitaires s'efforcent d'imposer une forme de destination unique à l'ensemble de la société et de faire de ses membres des individus à identification unique. Au xvii^e siècle, il ne faut évidemment pas croire réalisé – ni réalisable – l'ordonnancement musical, harmonique, longtemps assigné comme fin au corps politique. La superposition de formes de destination différentes, la possibilité de leur conciliation, est peut-être ce qui, au bout du compte, assure la *vraisemblance* du collectif, sa cohésion relative²⁵.

La seconde raison, c'est l'économie figurale des homologues elles-mêmes : il est peu probable que les sociétés réalisent des modèles structuraux parfaitement logiques, et les homologues, qui s'adossent aux analogies, aux métaphores, aux métonymies, aux malentendus en tout genre, sont fatalement boiteuses, déplacées, déformées sous le travail du fantasme et des rapports de force. Il faut donc penser le social lui-même comme un agencement plus ou moins souple et ouvert, de formes de destination pouvant glisser les unes sous les autres, s'additionner, se compléter, se contrarier, etc. – et d'actions qui les manifestent.

La communication de textes littéraires se joue à l'intersection de tous ces dispositifs dynamiques. Les « lettres (« belles-lettres » ou « littérature ») ont sans doute ceci en commun de s'inscrire dans le présupposé d'un aléa dans la destination, d'une indétermination du sens (et dans une certaine mesure de leur propre définition) et d'un suspens ou d'un différé de leurs fonctions sociales, ce qui achève d'en

25. Les moments de crise apparaissent sans doute quand ces diverses formes deviennent au contraire incompatibles, auquel cas la déliaison l'emporte comme dans la guerre civile, les scènes sombrant alors dans les massacres. Mais la violence elle-même obéit encore à des formes de destination...

démultiplier les effets proprement esthétiques. Ceci est d'autant plus vrai que l'investissement littéraire sur le langage s'appuie, en les intensifiant, non seulement sur ses formes sensibles (rythme, signifiants, syntaxe, etc.), mais encore sur son potentiel figural et son opacité incontournable, dont la littérature tire des effets esthétiques spécifiques quoique variés.

La critique a longtemps voulu ignorer que le « public » incarnait, au xvii^e siècle, cette indétermination. Depuis Paul Valéry, l'idée prévaut au contraire que l'œuvre « classique » serait celle qui répond à un public dont on connaîtrait les attentes, l'opinion et les jugements de goût. Rien n'est plus faux. On vient de le voir, « donner au public » ne signifie pas que le public soit le destinataire de l'œuvre : il est ce qui enveloppe la totalité de la communication, y compris l'instance suprapersonnelle dont l'auteur comme le lecteur ou le spectateur sont membres. Évoquer le public au xvii^e, c'est évoquer des formes de destination dont on débat : les querelles qui émaillent le siècle en sont la preuve. L'univers des *belles-lettres* n'est donc pas moins contradictoire que celui de la *littérature* : les formes de destination, qui ont chacune leur système de raison, s'enchevêtrent et se recomposent, notamment à partir d'un certain nombre de références culturelles sans cesse retravaillées au fil du temps – Platon et Aristote au premier chef bien sûr.

4 – « Donner au public » : horizon de rétrospection et horizon de prospection

Mais « donner au public » engage encore une autre dimension, lisible tant à travers le verbe qu'à travers le mot.

Le verbe témoigne en effet de l'importance, dans la communication littéraire, de ce que Marcel Mauss a appelé l'économie du don. Les dédicaces en témoignent du côté de l'auteur ; et, du côté des lecteurs, les innombrables relations de don auxquelles se prête le livre. Je ne m'étendrai pas sur les exemples. Il suffit de mesurer que, même si cette dimension est devenue invisible à mesure que le livre (ou le spectacle

théâtral) devenait un objet de plus en plus marchand, elle reste cruciale dans la définition de la transmission de la littérature : il suffit de penser au syntagme « donner à lire », d'emploi courant dans l'enseignement.

Le mot « public », quant à lui, attire notre attention sur le rapport au temps qu'un tel don engage. À côté des marchandises, aliénables et aliénées, et des objets de don, inaliénables mais aliénés, Maurice Godelier distingue, dans les biens nécessaires à la reproduction de *toute* société, « des choses inaliénables et inaliénées (par exemple, les objets sacrés, les textes de loi)²⁶ ». Ces choses sacrées contiennent quelque chose que les membres de la société tiennent pour « indispensable à leur existence et qui doit circuler pour que tous et chacun puissent [*sic*] continuer d'exister²⁷ », quelque chose par quoi « s'affirme une identité historique qu'il faut transmettre ». L'anthropologue prend pour exemple paradigmatique de ces derniers biens les *sacra* romains. Or, pensé à partir de la division des biens dans le droit romain, le public est, au xvii^e siècle, le nom général de ces biens sacrés, non moins que le nom de la personne fictive chargée de les garder.

Dans les querelles littéraires du xvii^e siècle, les textes sont évalués par rapport à cette incroyable prétention de leurs auteurs à les donner, non seulement à des mécènes, à des lecteurs ou des spectateurs, mais au *public*, c'est-à-dire à les donner comme *sacra*, dignes d'être conservés pour la postérité afin d'assurer la perpétuation de la société elle-même. La question est de savoir si les *belles-lettres* – et non pas seulement les « bonnes lettres » comme les ouvrages de théologie – peuvent acquérir un tel statut : les poètes, les auteurs dramatiques seront-ils plus que des dispensateurs de beauté plus ou moins frivoles ou des amuseurs publics ?

Il faut cependant souligner que la question ne date pas du xvii^e siècle : elle est au cœur de la définition de la poésie depuis Pétrarque²⁸, qui lui-même la relance à partir de l'exemple antique (les « filles de Mémoire »...). Les

26. Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines*, p. 88.

27. Maurice Godelier, *L'énigme du don*, p. 100.

28. Voir François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet*.

textes des poètes, des auteurs d'histoires fictives, des dramaturges, des moralistes investissant la forme, etc., mériteront-ils de faire partie de ce que l'on garde et de ce que l'on transmet non seulement comme *signes* de perpétuité, mais comme *sources* d'expériences cognitives, morales et esthétiques susceptibles d'un partage qui assure le sentiment de continuité sociale sans lequel aucune société ne survit au renouvellement des générations ?

Certes, le syntagme « donner au public » a aujourd'hui disparu. Mais l'intégration de la littérature aux *sacra* ne fait aucun doute : elle est garantie par l'enseignement scolaire de la littérature. C'est là que nous retrouvons notre question initiale. Pour Rancière, si *Britannicus* appartient à la littérature, ce n'est pas en fonction d'une cause présente au xvii^e siècle, mais en raison du « statut rétrospectif que l'âge romantique a inventé pour elle en inventant une “idée” nouvelle de la “littérature”²⁹ ». Rancière pense le partage du sensible en synchronie, tandis que la diachronie historique obéit manifestement, pour lui, à une logique qui voit le présent chasser le passé, ou l'intégrer à nouveaux frais dans la logique de sa propre structure. Mais le syntagme « donner au public » nous montre une dimension capitale du partage du sensible littéraire : les textes littéraires ont tous en commun d'avoir été écrits dans la perspective du futur – de la postérité. Voilà un facteur de continuité majeur, que les théories de l'Histoire élaborées depuis le xviii^e siècle, en rupture avec l'idée de salut ou de tradition, ont rendu invisible. La transmission littéraire se nourrit tout à la fois d'un horizon de *rétrospection* et d'un horizon de *prospexion*³⁰.

À la vérité, l'un ne va pas sans l'autre : l'activité littéraire se joue dans un rapport au temps qui implique une forme de contemporanéité de tous les textes ; et, en raison même de leur présence *présente* sensible, d'une ouverture indéterminée et inconditionnée à l'avenir. C'est parce que des textes ont été destinés à la postérité (laquelle, bien sûr, peut prendre des figures très différentes selon les formes de destination

29. Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 7.

30. J'emprunte ces concepts à Sylvain Auroux, qui les a élaborés pour l'histoire des sciences : voir notamment « L'historicité des sciences », dans *La question de l'origine des langues* suivi de *L'historicité des sciences*.

dans lesquelles elle est convoquée) qu'ils peuvent devenir le passé des écrivains et des lecteurs des siècles suivants.

Nous pouvons maintenant employer un mot unique – *littérature* – pour désigner ces textes dont l'importance sociale, et même publique, est tenue pour acquise, même quand leur définition est en débat, parce qu'ils sont faits pour plaire, instruire, émouvoir, et surtout pour lier dans la durée, donc se transmettre.

5 – Transitionnalité

Il faut donc penser la littérature comme un réservoir d'objets symboliques particulièrement puissants en raison de leur plasticité, de leur disponibilité temporelle. C'est ici que la théorie winnicottienne des phénomènes transitionnels s'avère utile. Tout le monde en connaît au moins un rejeton : le « doudou ». Selon Winnicott, le nourrisson commence par vivre le sein de la mère comme une partie indistincte de lui-même. Le doudou, pour le nourrisson, n'est déjà plus le sein de la mère, mais n'est pas encore un objet *factuel* – séparé de lui. Pour Winnicott, le bébé a besoin, pour grandir, d'un espace où les objets qui y apparaissent ont une sorte de certitude absolue provenant du fait qu'à leur propos, on ne pose pas au nourrisson la question de savoir d'où ils viennent. On s'abstient d'une démarche de suspicion, en somme. On suspend l'esprit critique. On partage avec le bébé cet espace transitionnel, que Winnicott appelle aussi « aire de jeu » : pour ce travail de séparation et d'objectivation du monde externe, le nourrisson mobilise des substituts symboliques avec lesquels il va jouer. Winnicott insiste sur la dimension libre de ce jeu auquel il réserve le nom de « *playing* », par différence avec le jeu à règles, le « *game* ».

Mais Winnicott élargit la perspective. Selon lui, cette aire de pure potentialité ne concerne pas que le passage du bébé d'un stade indifférencié à un stade bien individualisé. Elle concerne en quelque sorte définitivement ou constitutivement chacun de nous, car « l'acceptation

de la réalité est une tâche sans fin » dont la « tension peut être soulagée par l'aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.)³¹ ». Winnicott souligne alors que la culture³² présente notamment la double caractéristique d'être héritée et cependant sans cesse réinventée, obéissant ainsi à la même tension entre union et séparation que celle qu'il observe chez les nourrissons³³. Au niveau collectif aussi existe donc quelque chose comme une aire potentielle permettant à chacun de jouer, non selon les règles de la réalité sociale, de ses institutions et de ses conventions, fussent-elles celles des loisirs, mais selon un jeu libre et créatif.

Cet élargissement met en évidence la nature temporelle très particulière des phénomènes transitionnels. Il ne s'agit pas seulement de ce qui permet au nourrisson de *passer* d'un état où il ne fait pas la différence entre monde interne et monde externe, à l'état où il est capable de se situer face à un monde de personnes et d'objets séparés de lui-même. Il s'agit aussi de tout ce qui n'arrête pas de circuler « entre », non pour passer d'un point à un autre, mais pour *lier*. Il est probable que l'on tient là l'un des fondements anthropologiques de l'économie du don. En outre, il est aisé de comprendre que sa récurrence est rendue nécessaire par la dimension métahistorique des sociétés humaines. L'être humain naît dans un état d'inachèvement qui nécessite des apprentissages pour survivre et pour adapter sa *physis* (c'est-à-dire d'abord son cerveau) aux exigences du monde social : la transition exige, et repose sur, la transmission et l'éducation.

Or, dans l'aire transitionnelle éducative, deux âges au moins sont en contact. L'adulte anticipe (ou parie) sur l'avenir du nourrisson, puis de l'enfant ; il figure aussi la forme que le nourrisson prendra ; mais s'il peut jouer, c'est qu'il se souvient, en quelque manière, de l'enfant qu'il a été : il peut jouer parce qu'il peut régresser. Nous reconnaissons

31. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 24.

32. Il s'agit de la « culture » au sens classique du terme, quoique Winnicott y ajoute la religion et les mythes.

33. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 138.

le temps à double détente, rétrospectif et prospectif, que nous avons vu caractériser la communication littéraire. Dans une telle perspective, la question de savoir quelle est la définition historique, contextuelle, de la littérature se trouve alors entièrement déplacée : car c'est l'usage transitionnel *actuel* qui en fixe légitimement la définition.

6 – Conclusion : la critique transitionnelle

La mise en avant de l'historicité transitionnelle de la littérature, cette historicité qui justifie, on l'a vu, qu'on puisse parler de « littérature » sans craindre le contresens anachronique, a donc des conséquences importantes sur l'enseignement et sur les pratiques critiques. Je voudrais les aborder rapidement en affrontant une objection possible : la référence à la théorie de Winnicott n'imposerait-elle pas une lecture psychanalytique des textes littéraires ?

L'idée de définir la littérature à l'aide de la théorie des phénomènes transitionnels n'est pas nouvelle. Pour ne prendre qu'un exemple, elle affleure souvent chez Roland Barthes. Mais c'est bien sûr la théorie psychanalytique qui semble la soutenir avec le plus d'efficacité, car elle la complète d'une démonstration analysant le fonctionnement de l'inconscient à l'œuvre dans la communication littéraire. C'est ainsi que dans l'article cité au début de mon propos, André Green définit le texte littéraire comme « un objet transitionnel transnarcissique », et la littérature en général comme « un lieu métaphorique, un *espace potentiel* comme dit Winnicott, [...] constitué entre écrivain et lecteur³⁴ » : l'écrit transforme « quelque chose venu du corps désirant en une activité de liaison, exclusivement formée de caractères langagiers, unis par une chaîne orientée et obéissant aux lois de la grammaticalité ». Ce que la psychanalyse appelle « les processus primaires » se plie aux lois de la secondarité, à la fois aux lois de la représentation propres

34. André Green, « La déliaison », p. 44.

au psychisme et aux lois de la représentation et de la signification propres à la littérature, mais sans cesser d'être actif pour autant. De là se déduit le plaisir pris à la lecture, symétrique et inverse. Et de là peut s'opérer une lecture proprement psychanalytique. Ainsi, dans *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, où il définit la tragédie comme un « *objet transitionnel collectif* », André Green mobilise le filtre théorique du complexe d'Œdipe pour analyser les processus primaires que la secondarité de la mise en forme théâtrale a « liés », ordonnés, transformés, c'est-à-dire finalement à la fois voilés et dévoilés.

Un système interprétatif psychanalytique soutient également la démarche de Michel Picard. En systématisant l'emprunt théorique à Winnicott dans son livre *La lecture comme jeu*, il a développé à partir de lui une théorie de la lecture et du lecteur assez sophistiquée qui divise le lecteur en trois instances décalquées de la topique freudienne :

[L]e *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc.³⁵

Or, cette théorie s'accompagne d'une étonnante perspective moralisatrice, pour autant qu'elle cherche à décrire la bonne lecture, le bon lecteur³⁶, et même le bon texte³⁷ à partir du critère du bon

35. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 214.

36. Les mauvais lecteurs sont les lecteurs aliénés, eux-mêmes de deux sortes : le lecteur psychotique, qui sort du jeu en restant coincé dans l'activité hallucinatoire procurée par la lecture ; et le « consommateur de livre, l'anti-lecteur » qui, « "[i]nterpellé" par les sirènes idéologiques du livre, [...] ne joue pas, il est joué » (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 252).

37. « [I]l y a bel et bien de "mauvais livres" comme il y a de mauvais jouets » : « Cosette peut toujours jouer à la poupée avec un petit sabre emmaillotté, certes, mais ce serait tout de même mieux d'utiliser une vraie poupée ; si j'ai des pions noirs, je ne peux faire en sorte de jouer la partie des blancs, et les morceaux d'un puzzle ne se placent pas n'importe où » (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 151).

développement des trois instances, notamment l'instance critique, dont on voit bien qu'elle est censée veiller sur les deux autres. De là à ce qu'elle s'incarne dans ce type particulier de lecteurs que sont les chercheurs ou professeurs, éducateurs désignés des lecteurs ordinaires, il n'y a qu'un pas. La théorie psychanalytique est ici mise au service d'une étrange police de la littérature qui relance en fait la condamnation post-platonicienne du plaisir naïf, condamnation réinvestie ici par l'assimilation post-marxiste d'une certaine littérature à l'opium du peuple³⁸.

C'est ici que nous butons, à mon sens, sur une aporie. Dans son article, André Green notait que la critique psychanalytique « délie le lecteur des sortilèges du texte » : « Si partielle que soit l'interprétation psychanalytique, elle est reçue avec un certain regret, parce qu'elle engendre un sentiment de désillusion, de lèse-majesté³⁹. » Il s'était pourtant demandé « si le critère de la littérature n'est pas justement de produire des écrits qui ne peuvent éluder leur relation au plaisir⁴⁰ ». Le paradoxe est criant : si « elle engendre un sentiment de désillusion », l'interprétation psychanalytique prive le lecteur de ce plaisir. Ne le prive-t-elle pas également du *playing*, et par conséquent des bénéfices de l'aire transitionnelle selon la définition qu'en donne Winnicott ? Ce risque ressemble fort à celui que dénonçait Winnicott à propos de la psychothérapie d'enfants :

Le moment clé est celui où *l'enfant se surprend lui-même*, et non celui où je fais une brillante interprétation. L'interprétation donnée quand le matériel n'est pas mûr, c'est de l'endoctrinement qui engendre la soumission. Le corollaire est que la résistance naît de l'interprétation donnée en dehors de l'aire où analyste et patient jouent ensemble⁴¹.

38. C'est la raison pour laquelle *Les trois mousquetaires* ou *Le grand Meaulnes* sont versés par Michel Picard du côté des mauvais textes.

39. André Green, « La déliaison », p. 40.

40. André Green, « La déliaison », p. 41.

41. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 72.

Il est donc manifeste que la référence à la théorie winnicottienne n'impose aucune voie critique particulière. En revanche, elle met en lumière deux pièges dans lesquels la critique des dernières décennies est peut-être tombée, entraînant, au moins pour une part, la désaffection actuelle des études littéraires. Les théories critiques qui ont fait la chasse aux lectures « naïves », ou de premier degré⁴², ont fait de la désillusion le fondement de l'esprit critique. Celles qui ont voulu établir qu'un texte littéraire ne se comprenait que dans son contexte l'ont rejeté dans un passé où il n'apparaît quasiment que comme objet de connaissance. Les deux démarches se rejoignent en ceci qu'elles font du texte littéraire un *objet* radicalement séparé d'un sujet : elles sont toutes deux destructrices de la transitionnalité de la littérature. Ou pour le dire autrement, le nominalisme de la discipline analysé au début de ma réflexion aboutit au paradoxe suivant : il entre en contradiction radicale avec la *transmission* de la littérature. Si les fondements actuels de la connaissance historique d'un côté, des « sciences des textes » de l'autre visent à « dénaturaliser » (à *objectiver*) les textes littéraires, alors ceux-ci ne peuvent plus être *transmis*. Mais la littérature existe-t-elle si elle n'est pas transmise, c'est-à-dire sans le postulat d'une certaine continuité, sans l'affirmation qu'elle institue une relation – relation par exemple entre le passé, le présent et le futur ?

Peut-être faudrait-il repenser le discours critique (et l'enseignement de la littérature) à la lumière de cette phrase de Barthes, qui défendait le mot d'ordre de la « mort de la littérature », mais non sans embarras : « J'ai du plaisir à lire, et je ne vais pas aussi loin que certains de l'équipe de *Tel Quel* qui brûlent toute la littérature. » Et il ajoutait : « Je pense qu'il faut lire dans le désir du texte futur ; lire le texte du passé dans une visée nihiliste ; en quelque sorte, dans ce qu'il n'est pas encore⁴³. »

Forts du parcours précédent, nous pourrions simplement corriger et dire : non pas « lire le texte du passé dans une visée nihiliste », mais

42. Sur la question, voir Jérôme David (dir.), *La littérature au premier degré*.

43. Roland Barthes, « Roland Barthes critique », p. 990.

« lire le texte du passé dans une visée transitionnelle ». C'est-à-dire faire crédit à tout ce qui indique sa disponibilité temporelle (témoin de la trame et de la chaîne de l'histoire, la littérature documente le temps : voilà ce qui pourrait indiquer une nouvelle piste pour les historiens), son potentiel relationnel, son ouverture. Donner toute sa chance au *playing*, en somme : parce qu'il fait bouger le texte – et le lecteur. Et le « public », à terme.

Bibliographie

- Auroux, Sylvain, « L'historicité des sciences », dans *La question de l'origine des langues suivi de L'historicité des sciences*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- Badiou-Monferran, Claire (dir.), *La littérarité des belles-lettres. Un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Badiou-Monferran, Claire (dir.), « Présentation. Le dialogue interdisciplinaire : un "conte de peau d'âne" ? », dans Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (Au cœur des textes), 2010, p. 5-13.
- Barthes, Roland, « Roland Barthes critique », dans *Œuvres complètes, tome III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Bombart, Mathilde, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres. Écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Cornilliat, François, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses arguments*, Genève, Droz, 2009.
- Cornilliat, François, « La rhétorique revient : où va la littérature ? », *Transitions*, 2011, <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/517-la-rhetorique-revient-ou-va-la-litterature>.
- David, Jérôme (dir.), « La littérature au premier degré », *Versants*, vol. 1, n° 57, 2010.
- Dupont, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, P.O.L., 1994.
- Eagleton, Terry, *Critique et théorie littéraires. Une introduction*, Paris, Presses universitaires de France, [1983] 1994.
- Godelier, Maurice, *Au fondement des sociétés humaines*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Godelier, Maurice, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1996.
- Green, André, « La déliaison », *Littérature*, n° 3, octobre 1971, p. 33-52.
- Guez de Balzac, Jean-Louis, « Réponse à deux questions ou Du caractère et de l'instruction de la comédie », dans *Les œuvres*, tome II, Genève, Éditions Slatkine, 1665, p. 509-519.

- Jouhaud, Christian, *Les pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000.
- Merlin-Kajman, Hélène, *L'animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.
- Merlin-Kajman, Hélène, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.
- Merlin-Kajman, Hélène, *L'excentricité académique. Institution, littérature, société*, Paris, Belles Lettres, 2001.
- Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
- Merlin-Kajman, Hélène, « Ne... que ou la traque amère des vanités », dans Jean Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.
- Merlin-Kajman, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994.
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- Rancière, Jacques, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-Éditions, 2000.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.
- Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.

vie

Le concept de vie en théorie littéraire

Tiphaine Samoyault

La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit.

Guy DE MAUPASSANT, *Une vie*

Tantôt on oppose à la littérature « la vraie vie », tantôt on soutient que la vraie vie, « la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature¹ ». Rien de moins théorique a priori que la « vie ». Le terme a longtemps pu paraître archaïque, renvoyant plus aux hagiographies médiévales qu'à des entreprises fictionnelles, voire biographiques. Il a surtout été le repoussoir de la théorie littéraire telle qu'elle s'est instituée – du *Contre Sainte-Beuve* à la sacro-sainte « Mort de l'Auteur » – contre le programme de l'histoire littéraire reliant l'œuvre à la vie des écrivains, soumettant l'interprétation à des données biographiques ; tout comme inversement il a pu être le contraire même de l'histoire, ainsi que le rappelle Arnaldo Momigliano dans *Les origines de la biographie en Grèce ancienne*, avant de devenir ensuite pleinement

1. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, 1927.

une catégorie de l'histoire². Le terme a ainsi pu acquérir une fonction et des usages dans la théorie littéraire sans qu'il y ait retour pour autant à la critique biographique. Mais un tournant sémantique s'est opéré, où l'on est passé du terme de vie pensée comme vie *de* quelqu'un au concept de vie sans complément de nom. Sous l'influence de la philosophie et de l'éthique, dans le sillage de la distinction proposée par Giorgio Agamben entre *zoë* et *bios*, de la réflexion sur la « vie bonne » développée par Judith Butler et d'autres théoriciennes du *care*³, la littérature est devenue un espace privilégié pour penser la vie, à la fois parce qu'elle se présente comme une réserve pour la sagesse pratique et parce qu'elle cherche à lui donner un sens ; en retour, la théorie littéraire peut en faire, outre un concept poétique (la vie comme genre littéraire), le concept de la puissance et de la mémoire des œuvres (vie, survie, organicité des œuvres dans le temps), et un concept visant à déterminer la portée éthique et la relation de la littérature aux espaces et à l'exercice du vivant.

Le développement qui suit envisage successivement ces usages, en gardant pour horizon la question de l'inclusion, légitime ou non, du concept de vie dans la théorie littéraire.

1. De la *Vita* à la *Life*: un usage poétique de la vie

La vie est un genre, même si elle est parfois un mauvais genre. Elle a fait l'objet de descriptions et s'est déclinée dans des formes variées qui ont toutes pour point commun de déployer une existence, au sens de la succession comme au sens de l'explication, l'une ayant parfois l'ascendant sur l'autre. Michel de Certeau a ainsi souligné l'organisation

2. Arnaldo Momigliano, *Les origines de la biographie en Grèce ancienne*, p. 10-17. Voir aussi l'opposition posée comme première par Michel de Certeau entre hagiographie et historiographie : Michel de Certeau, « Hagiographie ».

3. Voir Joan Tronto, *Un monde vulnérable* et Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ?*.

textuelle de la vie de saint en montrant comment l'interprétation prenait le pas sur les données factuelles de l'existence concrète. Il a caractérisé, plutôt, la vie de saint comme une organisation textuelle, qui se réfère moins à « ce qui s'est passé », ressort de l'histoire, qu'à « ce qui est exemplaire ». Il y a de plus un clivage entre deux séries, celle des biographies savantes et celle des vies qui sort progressivement de la question du vrai. « L'extraordinaire et le possible s'appuient l'un l'autre pour construire la fiction ici mise au service de l'exemplaire⁴. » Liée à la vacance, au loisir, à la distraction par rapport à l'étude des écritures, des textes canoniques et pédagogiques, l'hagiographie se situe ainsi au plus près de la fiction ou de ce qu'on appelle aujourd'hui la littérature, en se distinguant de la légende, en entretenant un certain rapport au vrai et à l'authentique.

L'hétérogénéité des pratiques textuelles est assez bien rassemblée par la dimension métonymique du terme de « vie », qui renvoie en même temps au texte et à l'existence. Qu'est-ce qui est premier, la vie ou la vie comme texte ? Malgré l'écart qu'il y a entre les biographies à caractère historique et les vies à finalités pédagogiques ou morales, dans leurs versions profanes comme dans leurs versions sacrées, écart portant principalement sur le rapport entretenu avec la vérité, la spécialisation lexicale ne se fait pas rapidement, comme le souligne Daniel Madelénat dans sa belle synthèse sur la biographie. Le mot biographie apparaît à la fin du xvii^e siècle, par emprunt au grec tardif *biographia*, pour dénoter « un acte et une œuvre avec une rigueur “scientifique”, par opposition implicite aux anciennes formes [...] de l'éloquence sacrée ou vulgaire⁵ ». Mais Madelénat souligne aussi que le succès du terme est entravé par ses connotations abstraites, ce qui favorise le maintien dans l'usage du terme de vie. S'il n'y a pas de paradigme unique pour penser l'existence, la souplesse de la catégorie permet de l'accorder à des épistémès distinctes ; le même phénomène finit par toucher le

4. Michel de Certeau, « Hagiographie ».

5. Daniel Madelénat, *La biographie*, p. 14.

terme de « biographie » lui-même, qui peut aussi bien renvoyer à des documents historiographiques qu'à des fictions exemplaires.

Si la vie est un genre, elle n'est pas un seul genre. Elle admet aussi bien le référentiel que le non-référentiel. La biographie fictive est au moins aussi nécessaire à la poétique du genre que le récit de la vie des hommes illustres. L'autobiographie est, elle aussi, une forme de la vie. Il ne sert donc à rien de chercher à cartographier le territoire de manière stricte. Le roman lui-même adopte très souvent comme fil narratif le parcours d'un personnage au cours de sa vie ou d'une partie de sa vie. Le schéma qui conduit à la mort du héros en est l'un des paradigmes dominants. Cela tient aussi à la proximité du romancier avec la vie, ce qui fait dire à Georg Lukács, dans *Théorie du roman*, que si l'épopée façonnait « une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie⁶ ». Virginia Woolf en donne la formule intime dans un essai de 1926 intitulé : *L'écrivain et la vie*. Le romancier, écrit-elle, est « terriblement exposé à la vie » :

Il peut observer la vie de sa chaise et engendrer son livre à partir de l'écume et de l'effervescence même de ses émotions ; ou bien il peut reposer son verre, se retirer dans sa chambre et soumettre son trophée à ces processus mystérieux grâce auxquels la vie devient, comme le manteau chinois, capable de tenir par elle-même – une sorte de miracle impersonnel. Mais, dans l'un comme dans l'autre cas, il rencontre un problème qui n'affecte pas autant ceux qui pratiquent les autres arts. À grands cris stridents, la vie clame sans cesse qu'elle constitue l'authentique aboutissement de la fiction et que, plus l'écrivain la fréquente et se nourrit d'elle, plus son livre sera réussi. Elle se garde pourtant bien d'ajouter qu'elle est extrêmement impure ; et que le

6. Georg Lukács, *La théorie du roman*, p. 54. Il ajoute un peu plus bas : « [I]l faut que, dans cette forme s'incorporent toutes les failles et les abîmes que comporte la situation historique et qui ne peuvent ni ne doivent être recouvertes par des artifices de composition. Ainsi l'esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesques ; ces héros sont toujours en quête. »

côté dont elle fait le plus parade ne présente, bien souvent, aucun intérêt pour le romancier⁷.

La vie, en vertu de sa dimension métonymique, est encore une fois le contexte et le texte. But recherché par le travail de l'écriture, la vie « capable de tenir par elle-même » est tout autant ce dont on s'imprègne et ce qui parasite. L'absence d'autonomie de l'art littéraire, et en particulier de la fiction, à l'égard de l'existence est à la fois sa grandeur et son écueil. Cela explique la difficulté à élaborer une théorie de ce qui se prend toujours dans les fils qu'il cherche à attraper. Comment abstraire en effet, quand le plan et l'arrière-plan se confondent avec l'objet ?

Cette limite à la pensée théorique de la « vie » est ce qui fait dire à Ann Jefferson que la pensée de la littérature peut aller jusqu'à la préférer à toute théorie : « Lorsque la littérature est renvoyée à la temporalité ouverte de la biographie, elle est dégagée d'une définition théorique fixe et prend des directions aussi originales que celle que peut choisir un sujet vivant dans le cours de sa vie⁸ », écrit-elle, en allant jusqu'à faire l'hypothèse que l'analyse de l'idée de littérature puisse être « mieux servie par le modèle biographique que par la théorie littéraire⁹ ». Alexandre Gefen, qui a rendu compte de cet ouvrage dans *Acta fabula* et qui a lui-même consacré des travaux importants à la biographie, la biographie fictive et à ce qu'il appelle la « biofiction¹⁰ », tout en reconnaissant la malléabilité de la catégorie, se demande cependant si le modèle d'explication biographique est lui-même vraiment exempt de toute téléologie, « surtout dans le contexte idéologique du XIX^e siècle où il trouve son origine – ou si, dans ce dégagement apparent, nous ne

7. Virginia Woolf, *L'écrivain et la vie*, p. 119.

8. Ann Jefferson, *Biography and the Question of Literature in France*, p. 389.

9. Ann Jefferson, *Biography and the Question of Literature in France*, p. 390.

10. La « biofiction est le schéma dominant du récit qui mène jusqu'à la mort du héros qui donne le sens de son parcours et de sa vie ; la biographie fictive, un « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) ». (Alexandre Gefen, *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, p. X)

faisons qu'échanger une série de théories pour quelques autres¹¹ ». C'est souligner qu'une définition de la littérature, même si elle accepte de se fonder sur des données extratextuelles comme la vie qui le reste toujours dans une certaine mesure, ne s'affranchit pas de toute théorie, même implicite. C'est reconnaître aussi, à bon droit, que de nouvelles valeurs, philosophiques ou éthiques, accordées à la vie donnent à ce terme un contenu théorique. La *bio-graphie* n'est plus simplement le genre du récit de vie, autographe ou allographe, c'est aussi l'écriture de la vie en général et la pensée de tout ce que l'écriture dit de la vie, fait à la vie.

La très grande vitalité des « vies » dans la littérature contemporaine, en particulier française, montre que ce modèle peut aussi constituer une forme-sens de notre époque, configurer le littéraire en ce que d'une part, il fait trembler les genres et que d'autre part, il noue un lien étroit entre littérature et histoire, fiction et témoignage. Ainsi les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou sa *Vie de Joseph Roulin* doivent plus au témoignage des oubliés, des marginaux ou des exclus qu'aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob qui, elles, s'inscrivaient explicitement dans la fiction. *Ravel* de Jean Echenoz ou *Courir*, consacré à l'athlète Émile Zatopek, s'inscrivent aussi dans les blancs de l'historiographie tout en engageant la langue dans le réel de l'histoire. Les anecdotes présentes dans les volumes du *Dernier royaume* de Pascal Quignard sont prélevées dans des biographies anciennes. Elles transmettent du jadis des détails dont la puissance poétique agit maintenant. La littérature joue donc un rôle décisif pour définir la « relation biographique » telle que la nomme Martine Boyer-Weinmann dans un livre qui traite à la fois de la relation du biographe à son sujet et de celle du biographe à son livre¹². L'attention aux existences concrètes qui ont fait la matière du passé, au quotidien qui en a constitué la trame, touche jusqu'à la perception du critique ou du théoricien. *Vie du lettré* de William Marx explore ainsi les heures qui organisent à la fois l'ordinaire et la destinée de l'homme du livre¹³.

11. Alexandre Gefen, « La littérature : une biographie ».

12. Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique*.

13. William Marx, *Vie du lettré*.

De la naissance (premier chapitre) à la mort (dernier chapitre), cette vie, sans récuser la contingence ou l'accident, différents pour chacun, obéit à un programme qui touche à la fois le temps – considérablement étendu – et l'espace – relativement restreint. Autant en effet le territoire du lettré est défini par sa bibliothèque, son bureau, son jardin, autant son temps excède les limites de son propre temps, puisque aussi bien il sait que ce temps n'est qu'un parmi d'autres et qu'il choisit de rester dans les marges de son époque, d'appartenir autant, et davantage, à des temps antérieurs. Ainsi, ce que toutes ces entreprises attachées à la vie nous enseignent de notre époque, c'est un souci du témoignage doublé d'une relation particulière au passé. Un présent versatile, insuffisamment engageant, semble imposer de raviver une puissance du passé, mais d'un passé qui manque, qui a été oublié ou qui n'a jamais été ouvert ; pas le passé qui conduit au présent dans le récit causal et continu qu'en donnerait le discours officiel de l'histoire, mais un passé retranché, qui pourrait rendre possible un autre récit et un autre présent.

2. La vie comme valeur

C'est après que la destruction de la vie eut été programmée que le concept de « vie » s'est trouvé considérablement valorisé par la philosophie. Par le témoignage de la violence la plus extrême, il s'agit de rendre compte, moins des chiffres et des faits, que de la façon dont on vivait malgré tout, dont la vie se maintenait malgré et contre la machine de mort¹⁴. Les textes d'*Homo sacer* sur la « vie nue », révélée

14. Voir à ce propos le premier témoignage recueilli dans *Des voix sous la cendre* : « Aussi ne s'agit-il pas pour nous de collecter faits et chiffres, de rassembler de froids et secs documents – cela se fera même sans nous. On pourra sans notre aide reconstituer l'histoire d'Auschwitz. Comment on mourait à Auschwitz, il y aura des images, des témoins, des documents pour le raconter. Mais nous voulons, ici, créer le tableau de comment on "vivait" à Auschwitz. À quoi ressemblait un jour normal, un jour de travail ordinaire au camp. Un jour tissé d'un enchevêtrement de vie et de mort, de terreur et d'espoir, de résignation et de volonté de vivre » (*Des voix sous la cendre*, p. 248).

de façon exemplaire par le statut du déporté, permettent de mettre en évidence la distinction entre deux types de vie, dont rend compte la distinction en grec entre *zoë*, la vie biologique, et *bios*, la vie politique. Privé de tout droit par l'État lui-même, l'homo sacer est maintenu dans sa vie biologique tandis que sa vie politique n'existe plus¹⁵. La possibilité d'isoler ainsi en chaque sujet la vie nue n'est donc pas à comprendre comme le contraire de l'institution, mais comme le principe qui lui est immanent. Tout en poursuivant la réflexion de Michel Foucault sur la biopolitique, développée dans le premier tome de l'*Histoire de la sexualité*, Agamben sort la réflexion sur la vie du « tout politique », faisant même de la politique un reste et non un tout. Ce tournant épistémique entraîne dans son sillage, avec la valorisation de la vie comme concept, la pensée écologique et l'interrogation sur le « dispositif anthropogénique » (Agamben) par comparaison avec les autres dispositifs biologiques, et en considération de ceux-ci. L'intérêt récent de la critique littéraire pour l'animalité, les animaux et les autres formes de vie s'inscrit pleinement dans cette lignée.

Si la philosophie d'Agamben n'est pas directement adoptée par la théorie littéraire – sauf parfois pour la pensée du témoignage, et encore est-ce souvent dans une démarche oppositionnelle¹⁶ –, c'est dans la prise en compte de cette dimension philosophique de la vie que le terme fait son entrée dans les perspectives théoriques récentes que sont le pragmatisme et « Droit et Littérature ». Martha Nussbaum, Vincent Descombes, Jacques Bouveresse, Dominique Rabaté, Frédérique Leichter-Flack disent tous, chacun à leur manière cependant, l'importance de la littérature pour penser la vie et inversement l'importance de la promotion du mot vie pour la compréhension du littéraire.

La littérature, dit Martha Nussbaum, est une extension de la vie non seulement horizontalement, mettant le lecteur en contact avec des événements ou des lieux ou des personnes ou des problèmes qu'il

15. Giorgio Agamben, *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*.

16. Voir par exemple Claudine Kahan et Philippe Mesnard, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*.

n'a pas rencontrés en dehors de cela, mais également, pour ainsi dire, verticalement, donnant au lecteur une expérience qui est plus profonde, plus aiguë et plus précise qu'une bonne partie des choses qui se passent dans la vie¹⁷.

Cette pensée de la littérature comme « la vraie vie », portée par les écrivains (Marcel Proust, Bernard Pingaud...) avant d'être reprise par les théoriciens, fait des œuvres, de manière presque tautologique, le moyen le plus approprié pour connaître la vie, précisément parce qu'elles sont la vie même¹⁸. Dès lors cette connaissance n'est pas totalisante, philosophique ni scientifique, mais pratique et morale ; c'est celle que l'on tire de l'expérience vécue. Comme l'écrit Jacques Bouveresse, « la conception selon laquelle la littérature est en mesure de nous communiquer une forme de connaissance spécifique et même absolument unique en son genre, qui a sur la science l'avantage d'être à la fois essentielle et immédiate, fait partie de celles qu'un écrivain comme Musil a combattues avec une énergie particulière et, me semble-t-il, avec les meilleures raisons qui soient¹⁹ ». Et pourtant, poursuit Bouveresse, il est difficile de renoncer au terme de « connaissance » si le savoir apporté par l'écriture et la lecture « nous permet d'accéder à quelque chose comme la vérité la plus importante de toutes, à savoir celle de la vie elle-même²⁰ ». Si la philosophie pouvait rêver de saisir la valeur de la vie en général, de la vie quelconque, la littérature propose un autre type de compréhension par l'identification de la vie digne, de la vie réellement vécue, à la littérature. Ce qui signifie, comme le

17. Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, p. 48.

18. De cette idée dérive la notion d'« effet de vie » de Marc-Mathieu Münch (*L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*) : l'auteur repère dans de très nombreuses œuvres le sentiment de vie nouvelle qui se superpose à la vie réelle par l'écriture ou par la lecture, la limite de son approche provenant de sa volonté d'en faire un « invariant » (méthode d'Adrian Marino). Il cite cette phrase où Michel Chaillou en vient même à vouloir remplacer le mot littérature par celui de vie : « Le mot de littérature m'ennuie. Pour moi, c'est l'intériorité qui compte. Je voudrais effacer à la pierre ponce le mot littérature et le remplacer par la panique de la vie » (Michel Chaillou, « Salut la lecture ! entretien avec J.B. Pontalis », p. 23).

19. Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, p. 28.

20. Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, p. 212.

souligne par ailleurs aussi Jacques Rancière, que la vie est esthétique, que sa pensée passe, c'est la leçon proustienne, par l'esthétique. Mais si l'essence de la vie, sa valeur ne peuvent être pressenties que par l'œuvre d'art, qu'en est-il de toutes les vies insignifiantes, non prises en charge par la littérature ? Jacques Rancière, dans *Politique de la littérature*, répond en quelque sorte à cette question en parlant de l'avènement de la « littérarité démocratique », qui rendrait indistincts l'art et la vie non artistique, qui serait caractérisée par « l'absence de toute frontière entre le langage de l'art et celui de la vie quelconque²¹ ». Cette position, quel que soit l'accord que l'on puisse trouver sur ses détails, a le grand mérite de ne plus opposer de façon absolument binaire les théories autonomistes du littéraire et les théories contextualistes. On peut affirmer nettement la singularité de la littérature tout en disant qu'elle a pour objet les existences concrètes et que ce sont elles qu'elle éclaire. La promotion horizontale des choses triviales, muettes, est bien ce par quoi la littérature prend de l'importance pour penser les choses différemment des paradigmes fondés sur la grandeur ou sur l'exception.

Choisir dès lors de faire du mot vie un terme de théorie littéraire revient à accepter ce rôle historique et épistémologique de la littérature, ce qui ne va pas forcément de soi. Cela implique de penser que le roman contribue à la philosophie pratique et que cette contribution ne se limite pas à faire des situations fictionnelles ou des configurations littéraires de simples échantillons, des illustrations ou des exemples. Depuis la question posée en 1975 par Hilary Putnam, « Comment vivre²² ? » – par laquelle il s'agissait moins de proposer une prescription qu'une réflexion sur la façon dont on peut arriver à vivre –, c'est la littérature elle-même, plus que les situations, qu'elle met en scène, qui doit être considérée comme porteuse d'une pensée. Si l'instrumentalisation du littéraire reste un risque encouru par ces approches éthiques de la littérature,

21. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p. 22.

22. Hilary Putnam, « Littérature, science et réflexion », cité par Jacques Bouveresse, « La question "Comment vivre ?" et l'éducation du regard. Putnam, Wittgenstein », dans *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, p. 52-57.

notamment chez Vincent Descombes ou chez Martha Nussbaum, certaines pensées critiques parviennent à y échapper en prenant la dimension de tout le système du texte et non d'un seul de ses aspects (psychologique ou moral) : personnage, situation, langues, langages. C'est le cas par exemple de Marielle Macé qui choisit, avec *Façons de lire, manières d'être*, de se placer du côté de l'expérience de la lecture dans sa globalité. Pratique d'individuation, la lecture offre tout un spectre de conduites que Foucault appellerait « éthopoiétiques », par quoi un être intervient sur ses propres modes d'être. L'hypothèse qui guide le propos est que la lecture est moins une activité en concurrence avec la vie qu'une pratique qui lui est intimement et extérieurement liée, que lire offre à la fois des promesses d'existence et des *manières d'être* contribuant à inscrire la signature de l'être dans le monde. Dans une lettre à Hervé Guibert, Roland Barthes expose pour lui-même l'homologie qu'il voit entre lire et vivre : « [J]e vis, écrit-il, selon la littérature, j'essaie de vivre selon les nuances que *m'apprend* la littérature²³. » Il s'agit de vivre non seulement en conformité avec les modèles littéraires, mais en se plaçant sous la dictée des phrases. Si le bovarysme est un conformisme, c'est parce qu'il est une façon de s'identifier à des modèles en s'y aliénant. Il est possible de se concevoir autre que l'on est, de se mettre en empathie avec des visions du monde ou des destinées sentimentales, d'imiter même tout en s'individuant. Comme Roland Barthes permet de le penser, la vie selon la phrase peut fournir un modèle stylistique, une figure « pour ainsi dire chorégraphique, du mécanisme même de la subjectivation, avec ses pressions et ses paradoxes²⁴ ».

Dans *Le roman et le sens de la vie*, Dominique Rabaté ne cherche pas non plus à faire de la littérature le réservoir de cas offrant solutions ou simulations nécessaires à la sagesse pratique ; mais en partant du fameux texte de Walter Benjamin sur le narrateur, il tente de vérifier l'intuition selon laquelle le roman est le lieu « d'une recherche passionnée

23. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 3, p. 1298.

24. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, p. 195.

du sens de la vie pour des consciences séparées et solitaires²⁵ ». L'opacité de l'expérience vécue, la difficulté que l'on a à dominer la matière d'une existence fait selon lui que l'exemplarité change de nature avec le roman moderne. Ce dernier ne renonce pas à saisir la globalité d'une existence, mais en fait le terrain d'un questionnement éthique contribuant à l'enquête conceptuelle sur le terme de vie.

3. Organicité des œuvres

Comme je le signalais en ouverture, c'est donc comme « la vie » et non comme « vie de » que le terme a pu rencontrer des enjeux théoriques. Il reste cependant un syntagme présent dans la théorie littéraire qui active le complément de nom qui est celui de « vie des œuvres ». À côté de l'expression aussi usée que controversée de « la vie comme œuvre²⁶ », celle de « vie des œuvres » met l'accent sur l'organicité propre aux textes littéraires comme aux autres formes artistiques²⁷. C'est Walter Benjamin qui en a donné la formulation la plus aboutie en réfléchissant philosophiquement sur la traduction. Tout le texte de *La tâche du traducteur* repose sur les déclinaisons du mot vie (*leben*, *fortleben*, *überleben*). La survie de l'œuvre, *fortleben* (continuité) et *überleben* (sur-vie), correspond au temps de son autonomie et donc de sa traduisibilité. Ce n'est pas en tant que telle que la traduction assure la survie de l'œuvre. C'est parce que l'œuvre a atteint cet état de survie que la traduction est possible. Il est important de comprendre qu'il ne s'agit plus ici de la vie biologique (engendrement, reproduction), mais de la vie en tant qu'elle est historicité (expérience, mémoire, transmission, tradition) – point qui me paraît déterminant pour donner un vrai contenu théorique au mot. La vie est histoire : « Ainsi naît pour

25. Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, p. 10.

26. Voir Michel Fabre, « Faire de sa vie une œuvre ».

27. Dans *Les métaphores de l'organisme*, Judith Schlanger explore les mots et les images qui disent cette organicité.

le philosophe la tâche de comprendre toute vie naturelle à partir de cette vie, de plus vaste extension, qui est celle de l'histoire²⁸. » Qu'elle soit histoire signifie non seulement qu'elle est faite de transformations et d'approfondissements, mais encore qu'elle est régie par un but. Or cette finalité est toujours au-delà d'elle, *über-*, donc dans la sur-vie. Comme le commente Antoine Berman dans *L'âge de la traduction*, patient commentaire de *La tâche du traducteur* :

[L]a vie, jamais, n'est sa propre fin. Ou encore : elle n'est pas une valeur absolue. La vie doit parfois être sacrifiée pour que son « sens » (ou sa « fin ») s'accomplisse – et même *apparaisse*. C'est donc que ce sens constitue à la fois sa signification et son essence les plus intimes et « quelque chose » qui est distinct d'elle. On peut appeler cela *la séparation de la vie et de son essence* : la vie est dominée par une finalité qui lui est simultanément immanente et transcendante : ce qu'exprime le *über...* allemand. La fin de la vie est au-delà et au-dessus d'elle, et pourtant *en* elle (sinon ce ne serait pas *sa* fin)²⁹.

C'est ainsi que la vie se fait histoire et que l'œuvre vit : non pas seulement dans sa contingence, dans son expérience concrète, mais dans sa capacité ultime à se révéler dans son essence. C'est la tâche dévolue à la traduction que de la révéler. En étant tardive, débarrassée de la relation de l'œuvre à la vie de son auteur, la traduction l'ouvre à une vérité qui va même jusqu'à s'affranchir de tout lien avec l'original. La survie de l'œuvre de la traduction n'est pas seulement sa vie continuée – la mémoire du texte dans le temps –, mais sa vie enfin découverte et éclaircie, la vie.

28. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 247. « *Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, allers natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen.* »

29. Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, p. 89.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1997.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, t. 3, Éditions du Seuil, 2002.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 244-262.
- Berman, Antoine, *L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Intempestives), 2008.
- Bouveresse, Jacques *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone (Banc d'essais), 2008.
- Boyer-Weinmann, Martine, *La relation biographique*, Ceyzérieu, Champ Vallon (Défauts), 2005.
- Certeau, Michel de, « Hagiographie », *Encyclopedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedia/hagiographie/>.
- Chaillou, Michel, « Salut la lecture ! entretien avec J.B. Pontalis », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 37, 1988, p. 21-28.
- Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, trad. du yiddish par Batia Baum, Paris, Calmann-Lévy (Mémorial de la Shoah), 2005.
- Fabre, Michel, « Faire de sa vie une œuvre », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 33/4, 2004, p. 535-549.
- Gefen, Alexandre, « La littérature : une biographie », *Acta Fabula*, vol. 9, n° 8, 2008, <https://www.fabula.org/acta/document4509.php>.
- Gefen, Alexandre, *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, thèse de doctorat, Université de Paris 4, 2003.
- Jefferson, Ann, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Kahan, Claudine, et Philippe Mesnard, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris, Éditions Kimé (Histoire / Le sens de l'histoire), 2001.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard (Tel), 1968.

- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2011.
- Madelénat, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1984.
- Marx, William, *Vie du lettré*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2009.
- Molinier, Pascale, Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot et Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2009.
- Momigliano, Arnaldo, *Les origines de la biographie en Grèce ancienne*, trad. de l'anglais par Estelle Oudot, Paris, Circé, 1971.
- Münch, Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de littérature générale et comparée), 2004.
- Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. VII. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927.
- Rabaté, Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti (Les Essais), 2010.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée (La philosophie en effet), 2007.
- Schlanger, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan (Histoire des sciences humaines), [1971] 1995.
- Tronto, Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. de l'anglais par Hervé Maury, Paris, La Découverte (Textes à l'appui / Philosophie pratique), [1993] 2009.
- Woolf, Virginia, *L'écrivain et la vie*, trad. de l'anglais par Élise Argaud, Paris, Rivages (Rivages poche / Petite Bibliothèque), 2008.

Notices bio-bibliographiques des autrices et des auteurs

Gwenaëlle Aubry (sur la *survie*)

Gwenaëlle Aubry est l'autrice de romans traduits dans une dizaine de langues, parmi lesquels *Personne* (Prix Femina 2009), *Partages* (Mercure de France, 2012), *Perséphone 2014* (Mercure de France, 2016) et *La Folie Elisa* (2018). Philosophe, directrice de recherche au CNRS, elle a notamment publié une *Archéologie de la puissance en deux volets : Dieu sans la puissance. Dunamis et energeia chez Aristote et Plotin* (Vrin, 2006 ; nouvelle édition revue et augmentée parue en 2020) et *Genèse du Dieu souverain* (Vrin, 2018). Dernier titre paru : *Saint Phalle. Monter en enfance* (Stock, 2021).

René Audet (sur la *diffraction*)

René Audet est professeur titulaire au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et membre du centre de recherche Figura. Il a créé et dirige le Laboratoire Ex situ. Études littéraires et technologie, ainsi que l'éditeur numérique Codicille. Il s'intéresse aux formes actuelles de la narrativité, aux écritures contemporaines et numériques, ainsi qu'aux enjeux numériques de la diffusion du savoir. Il a dirigé la collection « Contemporanéités » aux Éditions Nota bene et la revue savante numérique *temps zéro*. Directeur du pôle Québec du projet « Littérature québécoise mobile » (subventionné par le CRSH), il développe une expertise sur l'édition actuelle et la publication numérique, autour du chantier de la Fabrique du numérique. Il a récemment codirigé le collectif *Ce que le personnage contemporain dit à la critique* (avec Nicolas Xanthos, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019) et corédigé le livre blanc « L'intelligence artificielle et le monde du livre » (avec Tom Lebrun, 2020). Il s'intéresse actuellement au secteur émergent des arts littéraires, ces pratiques littéraires hors du livre.

Raphaël Baroni (sur l'énergie)

Raphaël Baroni est professeur associé à l'Université de Lausanne. Il est l'auteur de *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009), *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017) et *Lire Houellebecq* (Slatkine, 2022). Il a co-dirigé de nombreux numéros de revue et ouvrages collectifs, parmi lesquels *Introduction à l'étude des cultures numériques* (Armand Colin, 2020), « Ricoeurs' legacy: From Plot to Experientiality » (*Poetics Today*, 2021), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (Ohio University Press, 2016) et *Le savoir des genres* (PUR, 2007). Il préside actuellement l'Association internationale des chercheurs en littératures populaires et cultures médiatiques.

Anne Emmanuelle Berger (sur le genre)

Anne Emmanuelle Berger est professeure émérite de littérature française et d'études de genre à l'université Paris 8 et professeure invitée aux universités de Northwestern et de SUNY Buffalo (USA). Initialement spécialiste de poésie du XIX^e siècle, elle a également travaillé sur les Lumières, la théorie postcoloniale et la politique des langues dans divers contextes contemporains. Elle consacre depuis une quinzaine d'années une grande partie de ses travaux au champ des études de genre et de sexualité (théories, histoire intellectuelle, philosophies féministes du langage). Son dernier livre sur le sujet, *Le grand théâtre du genre* (2013), a été traduit en plusieurs langues. Elle rédige actuellement un livre intitulé *La fin de la sexualité*.

Emmanuel Bouju (sur l'épimodernisme)

Emmanuel Bouju est professeur de littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle, directeur du CERC et membre senior honoraire de l'Institut universitaire de France. Il est l'auteur de *Réinventer la littérature. Démocratie et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman* ainsi que sa version anglaise *Epimodernism. Six Memos for*

Literature Today. Il a dirigé plusieurs collectifs (au titre du *Groupe phi*) sur les notions de contrat, d'engagement, d'autorité, d'exemplarité et de pouvoir. Dernier livre paru : *Titres d'impropriété. Dette, imposture, désappropriation* (avec Loïse Lelevé et Mazarine Pinget), Éditions Raison publique (2022).

Jérôme David (sur l'engagement ontologique)

Jérôme David est professeur à l'Université de Genève. Il a notamment publié *L'Implication de texte* (2010), *Balzac, une éthique de la description* (2010), *Spectres de Goethe* (2011), *Martin Bodmer et les promesses de la littérature mondiale* (2018).

Vincent Ferré (sur le médiévalisme)

Professeur de Littérature générale et comparée à l'université Sorbonne Nouvelle (Centre d'Études et de Recherches Comparatistes), travaille sur les liens entre littérature et philosophie et sur le médiévalisme, à partir de Proust et Tolkien. A publié *Sur les rivages de la Terre du Milieu* (Bourgois, 2001) ; *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch et Dos Passos* (Champion, 2013) ; *Lire J.R.R. Tolkien* (Pocket, 2014) et (co-)dirigé une quinzaine de volumes dont *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge* (2010) ; *Dictionnaire Tolkien* (CNRS Ed., 2012) ; *Marcel Proust et le roman moderne. Perspectives comparatistes* (2017) ; *Tolkien, Voyage en Terre du Milieu* (BnF Editions / Bourgois, 2019) ; *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire* (2022)

Philippe Forest (sur la reprise)

Né en 1962, Philippe Forest a enseigné dans plusieurs universités britanniques et est aujourd'hui professeur de littérature à l'Université de Nantes. Il est l'auteur de nombreux essais consacrés à l'art, à la littérature et aux avant-gardes ainsi que d'une dizaine de romans publiés aux éditions Gallimard. Plusieurs fois primée en France et à l'étranger, son œuvre littéraire et critique est traduite dans une douzaine de pays.

Bertrand Gervais (sur l'illittéraire)

Professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Bertrand Gervais est le directeur du NT2, créé en 2004, et il est le chercheur principal du partenariat CRSH *Littérature québécoise mobile* (2019-2024). Il a repris en 2022 la direction de Figura, le Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire qu'il a fondé en 1999. En 2018, il a reçu le Prix d'excellence pour l'informatique dans les arts et les sciences humaines de la Société canadienne des humanités numériques et il a été élu à l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines de la Société royale du Canada. Il mène des recherches sur les théories de l'imaginaire, sur le contemporain et sur la culture numérique.

John Hamilton (sur l'esthétique noétique)

John Hamilton est professeur de littérature comparée et de littérature allemande à l'Université Harvard. Ses recherches portent sur les histoires intellectuelles et de réception de l'Antiquité à nos jours, sur la musique et le langage et sur la nouvelle philologie. Il est l'auteur de sept ouvrages, dont le plus récent est *Philology of the Flesh* (2018), *Complacency* (2022) et *France/Kafka : An Author in Theory* (2023).

Ben Hutchinson (sur le style tardif)

Ben Hutchinson est professeur de littérature européenne à l'University of Kent, ainsi que rédacteur de littérature allemande au *Times Literary Supplement*. Parmi ses nombreux ouvrages : *Lateness and Modern European Literature* (2016), *Comparative Literature : A Very Short Introduction* (2018), *The Midlife Mind* (2020) et *On Purpose* (2023).

Jean-Louis Jeannelle (sur l'inadaptation)

Jean-Louis Jeannelle est Professeur de littérature du xx^e siècle à Sorbonne Université. Il est l'auteur de *CinémaMalraux : essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma* (Hermann, 2015) et de *Films sans images : une*

histoire des scénarios non réalisés de « *La Condition humaine* » (Seuil, coll. « Poétique », 2015), et a précédemment publié *Résistance du roman : genèse de « Non » d'André Malraux* (CNRS Éditions, 2013), *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau* (Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008) et *Malraux, mémoire et métamorphose* (Gallimard, 2006), ainsi que les *Mémoires* de Simone de Beauvoir en Pléiade (2018) en collaboration avec Éliane Lecarme-Tabone. Il publiera prochainement *Vies mémorables : variations littéraires sur le genre des mémoires de la Libération à nos jours* (Sorbonne Université Presses) et *Clio* de Charles Péguy (GF Flammarion).

Joseph Jurt (sur la *génétique sociale*)

Professeur émérite de littérature française à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. Co-fondateur directeur du Frankreich-Zentrum de cette université. Professeur invité à l'EHESS, à la Sorbonne Nouvelle et à l'université fédérale de Rio de Janeiro. Il a publié récemment *Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu* (2012) ; *Sprache, Literatur und nationale Identität* (2014, 2017) ; *Naciones literarias : Una sociología histórica del campo literario* (2014) ; *Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans* (2018) ; *La réception littéraire en France et en Allemagne. André Malraux, Georges Bernanos, Emile Zola, Günter Grass* (2020) ; *Assaigs d'història comparada dels intellectuals* (2021), *Le champ littéraire. Le concept de Pierre Bourdieu : contextes, théorie, pratiques* (2023).

Françoise Lavocat (sur les *populations fictionnelles*)

Françoise Lavocat est professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle et docteur HC de l'Université de Chicago. Elle est membre de l'Institut universitaire de France et de l'Academia Europaea (présidente de la section littéraire). Elle a publié notamment : *Usages et théories de la fiction* (PUR, 2004), *La théorie littéraire des mondes possibles* (éd. CNRS, 2010), *Fait et fiction, pour une frontière* (Seuil, 2016, traduit en italien en 2021, en chinois en 2022) et *Les personnages rêvent*

aussi (Herman, 2021). Elle dirige depuis 2018 la Société internationale de recherche sur la fiction et la fictionnalité (<https://fiction.hypotheses.org>). Elle travaille actuellement à une approche démographique des populations fictionnelles.

Hélène Machinal (sur le *posthumain*)

Hélène Machinal est professeure en Études anglophones à l'Université Rennes 2 et membre de ACE (EA 1796). Elle est spécialiste de littérature fantastique, du roman policier et de la fiction spéculative du ^{xix}^e au ^{xxi}^e siècle. Elle travaille par ailleurs sur les séries TV et les représentations du posthumain, plus particulièrement l'imaginaire de la science dans les fictions policières, fantastiques et de science-fiction. Dernières publications : *Posthumains en série, les détectives du futur* (PU François Rabelais, 2020) et Hélène Machinal, Lucie Bernard et Sylvie Bauer (dir.), *Mutations 3 : posthumain et écran, Otrante* (2022).

Hélène Merlin-Kajman (sur la *transitionnalité*)

Hélène Merlin-Kajman est professeure émérite de littérature française à l'Université de la Sorbonne nouvelle et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Elle dirige le groupe de recherche en ligne Transitions.

Oana Panaïté (sur la *mondialité*)

Oana Panaïté est Ruth N. Halls Professor of French and Francophone Studies et directrice du Centre d'excellence de l'ambassade de France à l'Université Indiana – Bloomington. Auteure des ouvrages *Des littératures-mondes en français* (2012), *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French* (2017) et *Necrofiction and the Politics of Literary Memory* (2022), elle prépare actuellement un essai portant sur le dialogue critique entre Édouard Glissant et Jacques Derrida.

Joëlle Papillon (sur l'autothéorie)

Joëlle Papillon est professeure agrégée à l'Université McMaster, en Ontario. Ses recherches actuelles s'inscrivent dans une perspective féministe décoloniale et portent sur la littérature des femmes au Québec et en contexte autochtone.

Yolaine Parisot (sur l'intersectionnalité)

Yolaine Parisot est professeure à l'Université Paris-Est Créteil (LIS - UR 4395), spécialiste des littératures postcoloniales. Elle s'intéresse aux relations entre littérature, histoire et biopolitique, et dirige l'École universitaire de recherche FRAPP (« Francophonies-Plurilinguismes : Politique des langues »). Ses publications récentes comptent l'essai *Regards littéraires haïtiens. Cristallisations de la fiction-monde* (Classiques Garnier, 2018) et les volumes collectifs *Pouvoir de la littérature. De l'énergie à l'empowerment*, Presses universitaires de Rennes, 2019 (en codir. avec E. Bouju et C. Pluvinet) et *Crises de la démocratie. Quelles médiations des arts « francophones » contemporains ?* (Nouvelles Études Francophones, 2021). Son prochain essai, *La fiction peut-elle être (encore) postcoloniale ?* (titre provisoire), paraîtra aux éditions Classiques Garnier.

Thomas Pavel (sur la temporalité littéraire)

Thomas Pavel a étudié à l'université de Bucarest, Roumanie, et a obtenu son doctorat à l'Université de Paris 3. Actuellement à la retraite, il a enseigné la littérature française et comparée aux universités de Chicago (1998-2021), de Princeton (1989-1998), de Californie, Santa Cruz (1985-1988), et du Québec à Montréal (1980-1985). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Univers de la fiction* (Seuil, 1988), *Le mirage linguistique* (Minuit, 1988), *L'art de l'éloignement* (Gallimard, 1996), *De Barthes à Balzac* (en collaboration avec Claude Bremond, Albin Michel, 1998) et *La pensée du roman* (Gallimard, 2003 ; nouvelle édition revue et refondue, 2015).

Dominique Rabaté (sur la *plainte*)

Ancien élève de l'ENS Ulm, Dominique Rabaté est professeur de littérature française du ^{xx}e siècle à l'Université de Paris Cité. Il a écrit de nombreux livres : sur Louis-René des Forêts, Pascal Quignard, Marie NDiaye ; sur le roman et le récit au vingtième siècle, et sur le sujet lyrique. Derniers titres parus : chez Corti, *La passion de l'impossible. Une histoire du récit au ^{xx}e siècle* (2018) et *Petite physique du roman* (2019). En 2015, *Désirs de disparaître* chez Tanguence au Québec.

Alexandra Saemmer (sur le *prisme*)

Alexandra Saemmer est professeure en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 8 et co-directrice du Centre d'étude sur les médias, les technologies et l'internationalisation. S'inscrivant dans une sémiotique sociale de productions culturelles (textes, images, vidéos, sites web de médias, plateformes), ses recherches portent sur la construction du sens par le sujet humain. Elle est également théoricienne et auteure de littérature numérique. Publications récentes : A. Saemmer, N. Tréhondart et L. Coquelin, *Sur quoi se fondent nos interprétations ? Introduction à la sémiotique sociale* (Presses de l'Enssib, 2022) ; « Vers une poétique post-numérique de l'illisibilité », *Recherches & Travaux* (2022) ; A. Saemmer, S. Appiotti, A. Brunel *et al.*, *Logbook de la Colonie. Dystopie polyphonique* (éditions publie.net, 2022).

Tiphaine Samoyault (sur la *vie*)

Tiphaine Samoyault est directrice d'études à l'EHESS. Ses recherches actuelles portent sur les liens entre littérature et sciences humaines et sur la traduction. Parallèlement à ses recherches, elle est engagée dans le champ littéraire contemporain : elle a créé la revue en ligne de littérature et d'idées, *En attendant Nadeau*. Elle fait partie de plusieurs comités de rédaction de revues et tient le feuilleton du *Monde des livres*. Elle est également traductrice et a publié plusieurs récits (aux éditions Maurice Nadeau et au Seuil, dans la collection « Fiction &

Cie »). Elle lie étroitement son travail de recherches à ses activités de création et de critique.

Gisèle Sapiro (sur l'opérateur axiologique)

Gisèle Sapiro est directrice d'études à l'EHESS et directrice de recherche au CNRS, membre de l'Academia Europae. Elle est l'auteure de *La guerre des écrivains, 1940-1953* (Fayard, 1999) ; *La responsabilité de l'écrivain* (Seuil, 2011) ; *Les écrivains et la politique en France* (Seuil, 2018) ; *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* (Seuil, 2020) et *Des mots qui tuent* (Points Seuil, 2020). Elle a aussi (co)dirigé : *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (CNRS Éditions, 2008) ; *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (Nouveau Monde, 2009) ; *L'espace intellectuel en Europe* (La Découverte, 2009) ; *Traduire la littérature et les sciences humaines* (DEPS, 2012) ; *Sciences humaines en traduction* (Institut français, 2014) ; *Profession ? Écrivain* (CNRS Éditions, 2017) ; *Ideas in the move in the social sciences and the humanities* (Palgrave, 2020) ; *Dictionnaire international Pierre Bourdieu* (CNRS Éditions, 2020).

Jean-Marie Schaeffer (sur l'immersion)

Jean-Marie Schaeffer est directeur de recherche émérite au CNRS et directeur d'études à l'EHESS. Il a publié, entre autres, *Pourquoi la fiction* (Seuil, 1999), *La fin de l'exception humaine* (Gallimard, 2007), *Lettre à Roland Barthes* (Éditions Thierry Marchaisse, 2015), *L'expérience esthétique* (Gallimard, 2015) et *Les troubles du récit* (Éditions Thierry Marchaisse, 2021).

Franz Schuerewegen (sur le texte)

Franz Schuerewegen enseigne la littérature française à l'Université d'Anvers. Il est le coordinateur du groupe de recherches international *LEA!* (Lire en Europe aujourd'hui). Parmi ses livres les plus récents, on signalera *Introduction à la méthode posttextuelle*.

L'exemple proustien (Classiques Garnier, 2012) et *Le vestiaire de Chateaubriand* (Hermann, 2018). Un ouvrage sur Racine et la méthode « posttextuelle » est en préparation.

Myriam Suchet (sur *l'indiscipline*)

Myriam Suchet cherche, et se perd beaucoup. Son parcours littéraire s'est indiscipliné chemin faisant. Depuis 2012, elle dirige le Centre d'études québécoises de la Sorbonne Nouvelle dans une perspective de recherche-action-crédation. Elle a publié notamment *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Classiques Garnier, 2014), *Indiscipline ! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens* (Nota bene, 2016) et *L'horizon est ici. Pour une prolifération des modes de relations* (Éditions du commun, 2019). Depuis 2020, ses recherches (IUF) sur la traduction du français aux français au pluriel prennent trois formes complémentaires : des livrets trimestriels qui paraissent aux Éditions du commun, un kit de désapprentissage de « la langue » (réalisé avec les Tables des Matières) et le site *En français au pluriel* (créé avec Figures libres).

Peter Szendy (sur *le fiduciaire*)

Peter Szendy est professeur en humanités à l'Université Brown et conseiller musicologique pour les éditions de la Philharmonie de Paris. Parmi ses publications récentes : *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique* (La Découverte, 2022) ; *Pour une écologie des images* (Minuit, 2021) ; *Coudées. Quatre variations sur Anri Sala* (Mousse, 2019) ; *Le supermarché du visible. Essai d'économie* (Minuit, 2017) ; *À coups de points. La ponctuation comme expérience* (Minuit, 2013). Il a été le commissaire de l'exposition *Le supermarché des images* au Jeu de Paume (février-juin 2020).

Marie-Jeanne Zenetti (sur *la lecture située*)

Marie-Jeanne Zenetti est maîtresse de conférences en littérature des ^{xx^e} et ^{xxi^e} siècles à l'Université Lumière Lyon 2. Spécialiste d'arts et de littératures documentaires, de théorie littéraire et d'études de genre, elle a notamment publié *Factographies, écritures de l'enregistrement à l'époque contemporaine* (Classiques Garnier, 2014). Elle a codirigé le numéro « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés » (*Fabula LhT*, 2021). Ses recherches actuelles portent sur les liens entre littérature et savoirs situés.

Table des matières

<i>Avant-propos</i> , Emmanuel Bouju	p. 5
<i>Autothéorie</i> , Joëlle Papillon	p. 27
<i>Diffraction</i> , René Audet	p. 45
<i>Énergie</i> , Raphaël Baroni	p. 59
<i>Engagement</i> , Jérôme David	p. 77
<i>Épimodernisme</i> , Emmanuel Bouju	p. 101
<i>Esthétique noétique</i> , John Hamilton	p. 127
<i>Fiduciaire</i> , Peter Szendy	p. 143
<i>Génétique sociale</i> , Joseph Jurt	p. 157
<i>Genre</i> , Anne Emmanuelle Berger	p. 173
<i>Illitéraire</i> , Bertrand Gervais	p. 189
<i>Immersion</i> , Jean-Marie Schaeffer	p. 215
<i>Inadaption</i> , Jean-Louis Jeannelle	p. 235
<i>Indiscipline</i> , Myriam Suchet	p. 253
<i>Intersectionnalité</i> , Yolaine Parisot	p. 267
<i>Lecture située</i> , Marie-Jeanne Zenetti	p. 293
<i>Médiévalisme</i> , Vincent Ferré	p. 311
<i>Mondialité</i> , Oana Panaïté	p. 327
<i>Opérateur axiologique</i> , Gisèle Sapiro	p. 343
<i>Plainte</i> , Dominique Rabaté	p. 355
<i>Populations</i> , Françoise Lavocat	p. 367

<i>Posthumain</i> , Hélène Machinal	p. 383
<i>Prisme</i> , Alexandra Saemmer	p. 397
<i>Reprise</i> , Philippe Forest	p. 417
<i>Style tardif</i> , Ben Hutchinson	p. 437
<i>Survie</i> , Gwenaëlle Aubry	p. 449
<i>Temporalité</i> , Thomas Pavel.....	p. 463
<i>Texte</i> , Franc Schuerewegen	p. 487
<i>Transitionnalité</i> , Hélène Merlin-Kajman	p. 503
<i>Vie</i> , Tiphaine Samoyault	p. 503
 Notices bio-bibliographiques des autrices et des auteurs ...	 p. 544

Conception graphique et mise en page : Hugues Skene (version papier) ;
Benjamin Arteau-Leclerc, William Pépin
et Frédérique Veilleux-Patry (version web)

Révision : Viviane Asselin

Direction d'édition : René Audet

Coordination : Marie-Ève Muller

Polices de caractère de couverture : Avenir Light et Blacker Display

Polices de caractère texte intérieur : Adobe Garamond Pro et Blacker Display

Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Partage dans les mêmes conditions 4.0 International. Pour voir une copie de cette licence, visitez <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Codicille éditeur

René Audet, directeur

Laboratoire Ex situ, Université Laval (Québec)

ISBN (papier/POD) : 978-2-924446-32-4

ISBN PDF : 978-2-924446-33-1

ISBN web (version pubpub de l'ouvrage) : 978-2-924446-34-8

DOI : 10.34847/nkl.d25aizi5

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire / [textes réunis et présentés par] Emmanuel Bouju.

Autres titres: Fragments d'un discours théorique

Noms: Bouju, Emmanuel, éditeur intellectuel.

Description: Édition revue et augmentée. | Publié antérieurement sous le titre : Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015. | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20230065546 | Canadiana (livre numérique) 20230065554 | ISBN 9782924446324 (couverture souple) | ISBN 9782924446331 (PDF) | ISBN 9782924446348 (plateforme pubpub)

Vedettes-matière: RVM: Littérature—Histoire et critique—Théorie, etc. | RVM: Critique—France—Histoire—21e siècle. | RVM: Critique—Terminologie. | RVM: Littérature française—21e siècle—Histoire et critique. | RVM: Littérature—Esthétique.

Classification: LCC PN45.F659 2023 | CDD 801—dc23

Achevé d'imprimer
en juillet 2023
pour le compte de Codicille éditeur

Dépôt légal, 3^e trimestre 2023 Bibliothèque
et Archives nationales du Québec

Cet ouvrage est bien autre chose qu'un dictionnaire, un glossaire ou même un lexique ordinaire. C'est une collection de fragments d'un discours théorique sur la littérature qui ne serait pas pétri de certitudes mais de potentialités. On n'y trouvera pas des réponses « toutes cuites », comme aurait dit Sarraute. Ou Deleuze : « Les trucs tout faits, oh là là ! les catastrophes ! Bon. » Plus que des notions et leurs définitions, cette collection rassemble des valeurs de pensée, des paris maïeutiques et des façons nouvelles de poser la question de la littérature, et le problème de sa théorie. Chaque article engage son auteur, parfois assez ouvertement, en même temps qu'il illustre une sensibilité contemporaine et la forme d'écriture qui lui est associée. Dans ce trajet qui va d'*autothéorie* à *vie*, même des notions *a priori* bien établies comme celles de *texte*, de *temporalité* ou de *genre* en viennent à être réexaminées – tandis que sont aussi proposés des termes nouveaux, comme *épimodernisme* ou *illittéraire*. Pas de « fin » ni d'« épuisement » ici. On y pratique *l'indiscipline* et *l'inadaptation*. On use de *prisme* et d'*opérateur axiologique*. On configure des *populations* fictionnelles. On conjoint *médiévalisme* et *posthumanisme*.

Édition revue et augmentée des Fragments d'un discours théorique, d'abord paru aux Nouvelles éditions Cécile Defaut, cet ouvrage offre une large exploration de notions possibles pour mieux comprendre le phénomène littérature.

Avec des contributions de Gwenaëlle Aubry, René Audet, Raphaël Baroni, Anne Emmanuelle Berger, Emmanuel Bouju, Jérôme David, Vincent Ferré, Philippe Forest, Bertrand Gervais, John Hamilton, Ben Hutchinson, Jean-Louis Jeannelle, Joseph Jurt, Françoise Lavocat, Hélène Machinal, Hélène Merlin-Kajman, Oana Panaïté, Joëlle Papillon, Yolaine Parisot, Thomas Pavel, Dominique Rabaté, Alexandra Saemmer, Tiphaine Samoyault, Gisèle Sapiro, Jean-Marie Schaeffer, Franc Schuerewegen, Myriam Suchet, Peter Szendy et Marie-Jeanne Zenetti.


Codicille
ÉDITEUR

codicille.info

ISBN 978-2-924446-32-4



9 782924 446324