

Sous la direction de
Jean-François Hamel,
Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Engagements et subjectivités



CONTEMPORANÉITÉS

NOTA
BENE

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE.
ENGAGEMENTS ET SUBJECTIVITÉS

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE.
ENGAGEMENTS ET SUBJECTIVITÉS
EST LE SEPTIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE : ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

LES AUTEURS

Mathilde BARRABAND
Yves BAUELLE
Bruno BLANCKEMAN
Simon BROUSSEAU
Anne-Renée CAILLÉ
Nicole CALIGARIS
Eric CHEVRETTE
Laurence CÔTÉ-FOURNIER
Jean-François HAMEL
Barbara HAVERCROFT
Élise HUGUENY-LÉGER
Jean-Louis JEANNELLE
Audrey LASSERRE
Julien LEFORT-FAVREAU
Pascal MICHELUCCI
Joëlle PAPILLON
Pascal RIENDEAU
Anne ROCHE
Françoise SIMONET-TENANT
Julie ST-LAURENT

Sous la direction de
JEAN-FRANÇOIS HAMEL,
BARBARA HAVERCROFT
et JULIEN LEFORT-FAVREAU

Politique de l'autobiographie

Engagements et subjectivités

NOTA
BENE

Le Groupe Nota bene remercie le Conseil des arts du Canada
et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.



Gouvernement du Québec
Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the government of Canada



La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval
et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

© Éditions Nota bene, 2017
ISBN : 978-2-89518-588-8
ISBN PDF : 978-2-89518-589-5

AVANT-PROPOS

Jean-François Hamel

Université du Québec à Montréal

Barbara Havercroft

Université de Toronto

Julien Lefort-Favreau

Université de Sherbrooke

«D'où parles-tu, camarade?», demandait-on autour de Mai 68 à quiconque prenait la parole publiquement. Cette interpellation avait certes quelque chose d'intimidant, voire de policier: elle tentait d'assigner une place à l'interpellé, l'obligeant à décliner son identité. Mais elle en appelait également à un retour sur soi et à une réflexivité critique que l'on considérait, non sans raison, comme la condition du dialogue entre des individus aux origines sociales diverses et aux itinéraires politiques singuliers. Cette interrogation, nous l'avons placée au cœur du colloque international intitulé «Politique de l'autobiographie: engagements et subjectivités», qui a eu lieu à l'Université de Toronto du 20 au 22 mai 2015 et dont le présent ouvrage rassemble les actes. Il s'agissait pour nous d'observer les points de rencontre entre les écritures de soi et les politiques de l'écriture dans la littérature française depuis la Deuxième Guerre mondiale. Nous voulions ainsi examiner une série de textes autobiographiques se situant à la frontière de l'espace privé et de l'espace public, portés à la fois par l'affirmation d'une subjectivité et par un désir

d'appartenance, dynamisés par une tension vive entre la parole intime et la rumeur collective.

Depuis *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune, l'histoire et la poétique de l'autobiographie ont fait l'objet de recherches nombreuses dans le domaine francophone aussi bien que dans le domaine anglophone, donnant par ailleurs lieu à plusieurs ouvrages qui, aujourd'hui encore, demeurent des références incontournables, comme ceux de Georges Gusdorf (*Les écritures du moi*, 1991) ou de Michael Sheringham (*French Autobiography: Devices and Desires*, 1993). Cet intérêt a été ravivé au cours des dernières décennies par le développement rapide du genre littéraire de l'autofiction et par l'importance qu'ont acquise les écritures testimoniales dans les études littéraires et culturelles, particulièrement aux États-Unis. Cependant, les travaux sur le croisement de l'autobiographie et des écritures politiques demeurent relativement rares et dispersés, malgré de notables avancées critiques et théoriques. Pourtant, de Jean-Paul Sartre à Liliane Giraudon, des écrivaines du Mouvement de libération des femmes à Édouard Louis, la littérature a donné de multiples exemples de ces entreprises d'élucidation de soi par lesquelles le sujet de l'écriture s'emploie à démêler le réseau de déterminations à l'origine de son être et à infléchir le tracé du devenir collectif.

Cela dit, notre interrogation n'est pas sans précédent. Les recherches tardives de Michel Foucault, rendues accessibles par la publication de ses séminaires, notamment *L'herméneutique du sujet* (2001) et *Le gouvernement de soi et des autres* (2008), démontraient que les pratiques de dévoilement de soi, tout particulièrement l'aveu, la confession et le témoignage, peuvent servir d'appui aux processus de subjectivation politique. De même, les études féministes et les théories du *gender* ont maintes fois souligné la perméabilité entre l'espace public et l'espace privé en abordant la construction sociale de l'identité sexuée. S'inspirant de Louis Althusser et de Jacques Lacan, Judith Butler a ainsi mis en lumière la fonction d'assujettissement du pouvoir, qui est à la fois créateur et oppresseur du sujet (*The Psychic Life of Power*, 1997), de même que les enjeux éthiques et politiques des pratiques

autobiographiques visant à « rendre compte de soi » (*Giving an Account of Oneself*, 2005). Dans le domaine de l'histoire littéraire, on peut également penser aux travaux de Jean-Louis Jeannelle (*Écrire ses mémoires au XX^e siècle*, 2008), qui ont fait redécouvrir le genre des mémoires, souvent méconnu malgré des représentants aussi illustres que Chateaubriand et André Malraux, au sein duquel le récit d'une trajectoire individuelle se double du portrait d'une période historique et des événements politiques qui lui ont donné sa physionomie.

Dans le sillage de ces travaux fondateurs, notre colloque avait donc pour objectif d'interroger la part politique des pratiques de subjectivation et des technologies de soi à l'œuvre dans les écritures autobiographiques. Si nombre de chercheurs ont réaffirmé la fonction politique de la fiction littéraire et réactivé la notion d'engagement à propos du roman, qu'en est-il des divers récits non fictionnels qui reposent sur le pacte autobiographique défini autrefois par Lejeune ? Au-delà des références explicites au bruit et à la fureur de l'histoire contemporaine, quel rapport à la vie politique entretiennent les textes qui aspirent à la transparence d'un dire vrai, à ce que Foucault appelait, dans ses ultimes cours au Collège de France, « le courage de la vérité » ? En quoi l'écriture autobiographique, par sa fonction testimoniale, rend-elle lisibles les tensions idéologiques constitutives des subjectivités politiques ? Comment le récit de soi contribue-t-il à accroître la puissance d'agir du sujet (son agentivité) et sa capacité de résistance aux dispositifs oppressifs du pouvoir ? Ces retours littéraires sur soi ne sont-ils pas aussi le lieu privilégié d'une interrogation sur les normes qui fondent le sujet et à travers lesquelles il se constitue entre assujettissement et subjectivation ?

Pour mener à bien cette enquête collective sur la politique de l'autobiographie, il nous a semblé essentiel d'adopter une perspective historique afin d'inscrire les transformations contemporaines dans la moyenne et la longue durée de l'évolution littéraire. Nous avons ainsi voulu mettre en évidence la manière dont la littérature française, de la Deuxième Guerre mondiale à nos jours, a redéfini son rapport à la conflictualité politique et à l'espace

social, non à travers l'essai, le roman et la dramaturgie, qui sont les genres traditionnels dans lesquels s'expriment les politiques de la littérature, mais dans l'éventail le plus large possible des pratiques autobiographiques (récits de soi, autocritiques, autofictions, mémoires, témoignages, etc.). Cette périodisation retrace les moments forts de l'évolution des pratiques autobiographiques en France afin d'examiner leur rapport avec les scissions historiques que sont la Libération, la guerre froide, la guerre d'Algérie, Mai 68 ou encore la chute du mur de Berlin. Par là, il devient aussi possible d'inscrire l'évolution des écritures de soi dans l'histoire des politiques de la littérature depuis la formulation de la célèbre doctrine sartrienne de l'engagement dans *Les Temps modernes* en 1945. Si les contributions de ce colloque portent majoritairement sur la littérature des trois dernières décennies, l'ensemble de l'ouvrage est néanmoins guidé par une perspective d'archéologie du contemporain, qui envisage dans leur dimension historique les corrélations entre l'écriture de soi et la vie politique en veillant à saisir à la fois la provenance de la littérature contemporaine et la manière dont elle reçoit les textes du passé. Cette perspective permet enfin de porter attention aux événements dont les autobiographes sont témoins et acteurs, mais aussi de reconstituer les contextes de production et de réception de leurs œuvres.

Ces orientations critiques et théoriques se traduisent dans la structure de notre ouvrage. La première partie, « Un genre à l'épreuve du siècle : le sujet en révolutions », regroupe les contributions qui posent les grands jalons historiques de l'évolution politique de l'autobiographie. Jean-Louis Jeannelle se penche sur un cas particulier de cette évolution, celui des mémoires. Des mutations récentes du champ théorique – tant du côté anglo-saxon que du côté francophone –, provoquées par les études culturelles et les approches identitaires du texte, ont transformé les marqueurs d'identité (le genre sexuel, la classe sociale, l'origine ethnique, etc.) en autant de facteurs politiques, au détriment de l'étude des mémoires. Privilégiant une approche poétique, Jeannelle s'interroge sur le statut actuel du genre, qui est selon lui à concevoir non pas comme une simple variante dépassée de

l'autobiographie, mais plutôt comme un « pôle » important des récits de soi qui éclaire les liens entre engagement politique et écriture autobiographique. En comparant les mémoires à l'autobiographie *stricto sensu* et au témoignage, Jeannelle montre que les mémoires se distinguent nettement de ces deux autres pratiques, car le mémorialiste s'adresse directement à un groupe social ou à une communauté nationale, se donnant comme mandat d'imbriquer sa vie personnelle dans le contexte sociohistorique partagé avec les membres de sa génération, mettant ainsi en évidence « la physionomie d'une époque ». Cette double articulation du soi et de l'identité collective se manifeste également chez Jean-Paul Sartre, dont Jean-François Hamel étudie le cycle autobiographique (1960-1964), où le rapport à l'autre s'avère nécessaire à la narration de soi, conforme à la théorie marxiste relationnelle de la société. Partant de la distinction entre deux traditions rivales du mouvement communiste à partir de la fin du XIX^e siècle, à savoir celle entre le communisme autoritaire et le communisme libertaire, Hamel explique comment les textes autobiographiques de Sartre témoignent du lien étroit entre la nécessité révolutionnaire et une éthique aristotélicienne de l'amitié, basée sur l'égalité et la réciprocité. Le cycle autobiographique sartrien consiste en une démarche scripturale de la désindividualisation de soi, ce que suggèrent les portraits de Paul Nizan et de Maurice Merleau-Ponty qu'on y trouve : ils mettent en avant ce qu'Hamel nomme « le communisme des autres », fondé sur l'amitié comme expérience sensible de la communauté espérée.

Le rapport entre le sujet autobiographique et la visée révolutionnaire se présente autrement dans *La règle du jeu* de Michel Leiris. Bien que la politique demeure le plus souvent en arrière-plan dans cette œuvre, Laurence Côté-Fournier constate que Leiris y ranime un espoir révolutionnaire, ce qui se manifeste entre autres dans son emploi de lieux communs, souvent représentés par des slogans. Elle le souligne dans son analyse de *Fibrilles* et de *Frêle bruit* (les deux derniers tomes de *La règle du jeu*), en s'attardant aux récits des voyages de Leiris en Chine et à Cuba, ainsi qu'aux fragments relatifs à Mai 68. Ces lieux communs

ont une double fonction : ils permettent d'abord à Leiris de se servir de la force du langage pour construire ses arguments, ses exemples et son récit et ils lui donnent aussi l'occasion d'explorer sa propre subjectivité, de même que son ambivalence concernant une pensée politique nette qui serait en mesure de bien représenter l'ambiguïté d'une situation. En somme, les différents tomes de *La règle du jeu* constituent pour Côté-Fournier le journal du « non-avènement » de la révolution idéale, mais expriment pourtant la possibilité d'y croire. Pour sa part, Audrey Lasserre montre qu'à la suite des événements de Mai 68, au moment de l'essor du Mouvement de libération des femmes en France, le récit autobiographique devient un outil puissant pour les femmes en lutte, puisque, tel que l'affirme le célèbre slogan du Mouvement, *le privé est politique*. Lasserre dégage deux phases distinctes dans la publication de ces textes intimes au féminin : une première, à partir de 1970, où il s'agit pour les auteures de dénoncer l'oppression des femmes et la condition féminine dans la logique des groupes de conscience et une deuxième, allant de 1975 jusqu'au début des années 1980, marquant la fin du Mouvement, où les écrivaines signent des textes concernant leurs situations d'opprimées en employant certaines caractéristiques des mémoires en vue de créer des autobiographies politiques. Lasserre examine de près certains textes relevant de ces deux phases, rédigés par des auteures telles que Emmanuèle de Lesseps (Durand), Xavière Gauthier et Marguerite Duras, Anne Zelensky (Tristan) et Annie Sugier (de Pisan), de même que Cathy Bernheim, tout en soulignant l'influence importante de la traduction française (1975) de l'autobiographie d'Angela Davis, la féministe militante américaine, qui représente un symbole puissant pour les femmes françaises du Mouvement de libération des femmes.

S'intéressant lui aussi à la postérité littéraire de Mai 68, Julien Lefort-Favreau se penche sur le caractère politique des récits autobiographiques de Leslie Kaplan et discute le rapport de filiation de cette œuvre avec celles de ses aînés Robert Antelme et Maurice Blanchot, particulièrement le lien entre littérature et responsabilité mémorielle. Il s'agit chez Kaplan de superposer une réac-

tivation des enjeux politiques de Mai 68 et une mémoire de la Shoah. Lefort-Favreau relève dans *L'excès-l'usine* et *Mon Amérique commence en Pologne* une écriture du constat et de la fragmentation qui mêle le personnel et le collectif et situe ainsi le sujet autobiographique dans l'histoire. De la même façon que l'anonymat a constitué une « vertu politique cardinale » pendant Mai 68, la subjectivation politique est mesurée à la désidentification rendue possible par la littérature, qui mine de l'intérieur toute identité voulue stable. Enfin, le dernier article de cette partie sur « le sujet en révolutions » propose une étude du deuxième tome de la trilogie autobiographique de Régis Debray, ce philosophe marxiste qui connaît une vie politique active, d'abord à Cuba à l'invitation de Fidel Castro et ensuite en Bolivie comme guérillero avec Che Guevara, avant de passer quatre ans dans une prison bolivienne et de s'adonner, à son retour en France, à l'étude des médias. Comme Yves Baudelle le montre, *Loués soient nos seigneurs* emprunte des traits textuels aux mémoires et au *Bildungsroman*, son narrateur occupant une position d'observateur vis-à-vis des événements et des « seigneurs » politiques (Castro, Che Guevara, Mitterrand et Allende). D'après l'analyse que propose Baudelle de cette « méditation désenchantée sur la politique », la critique mordante chez Debray de l'ambivalence des réalités politiques aboutit à l'emploi d'une rhétorique de la désillusion, où le paradoxe et la satire du pouvoir sont à l'honneur. En fin de compte, cette autocritique individuelle et collective n'est ni uniquement le texte d'un mémorialiste, racontant ses expériences avec certains grands hommes politiques de gauche, ni la simple narration d'un trajet politique personnel, mais une combinaison des deux qui fait également le bilan des illusions et des erreurs de toute la génération de l'auteur.

Intitulée « Contemporanéités : héritages critiques et réinventions littéraires », la deuxième partie de notre collectif propose une exploration tous azimuts de la production littéraire récente. Anne Roche ouvre son article en soumettant l'interrogation suivante : comment la disparition de la bipolarité du monde, qui ne se réduit plus à une opposition binaire entre blocs capitaliste et non capitaliste, influe-t-elle sur la façon dont s'articule le rapport

entre le politique et l'écriture d'un sujet individuel à la recherche de repères relatifs à son rôle et à sa place? Pour y répondre, Roche s'attarde à certains récits contemporains qui, sans être des autobiographies proprement dites, manifestent néanmoins une présence importante du politique et un engagement certain de l'auteur. Tel est le cas de quelques romans de Patrick Deville, où le protagoniste est associé à un personnage historique connu (Che Guevara dans *Pura vida*, Pol Pot dans *Kampuchéa*, Léon Trotsky et Malcolm Lowry dans *Viva*), et d'Antoine Volodine (*Terminus radieux*, *Une recette pour ne pas vieillir*), où une vision politique s'exprime dans le tissage du récit personnel et du récit historique, rapport complexe entre le politique et le littéraire que l'on constate aussi chez Jean-Marie Gleize (*Tarnac, un acte préparatoire*, *Le livre des cabanes*). D'après Roche, les textes de Deville, de Volodine et de Gleize, qui abondent en événements et vocabulaire politiques, mettent en avant non pas un activisme chez les trois auteurs, mais un engagement distancié, qui confère à leurs textes une force critique singulière. Pour sa part, Mathilde Barraband examine l'écriture de soi chez Pierre Bergounioux, dont les textes autobiographiques publiés à partir de 2002 ont la double vocation de narrer sa propre initiation politique et de rappeler l'histoire révolutionnaire. Ce projet autobiographique, accompagné de plusieurs entretiens portant sur la politique de la littérature de l'auteur, ainsi que sur son parcours marxiste militant, montre une fraternité avec certains écrits de Pierre Bourdieu, notamment avec ses essais d'«auto-analyse». Barraband se propose d'élucider la démarche autobiographique de Bergounioux par le biais de quelques textes de Bourdieu, dans le but de mettre en relief comment l'écriture de soi peut fonctionner comme «un exercice d'autodéfense et de combat». Ces exercices d'auto-analyse chez l'écrivain et le sociologue soulignent les divisions à l'intérieur de la société, l'importance de leur origine provinciale ainsi que leur exclusion des hauts cercles intellectuels, ce qui a déterminé leurs parcours professionnels. Enfin, Anne-Renée Caillé s'intéresse à la poésie de Liliane Giraudon, écriture qui est marquée par une hybridité générique et formelle, où le vers libre côtoie la prose

narrative, le fragment, le dessin et l'énoncé proche de la didascalie, et qui déploie de cette façon des modes singuliers d'analyse de soi. Caillé explore les divers éléments relatifs au politique et à l'autobiographie tels qu'ils se présentent dans des textes que Giraudon qualifie d'« homobiographies ». Dans cette tentative de « travestir » l'autobiographie, Giraudon lie sa propre vie à d'autres, réelles et fictives, convoquant à cet effet artistes et poètes (souvent des exclues et des oubliées), des figures rebelles et insubordonnées et même divers animaux auxquels elle s'identifie. Comme l'affirme Caillé, la dimension politique chez Giraudon se situe surtout dans ses observations sociales et critiques, ainsi que dans sa mise à distance d'un sujet autobiographique bourgeois.

Françoise Simonet-Tenant analyse *Qu'as-tu fait de tes frères?* de Claude Arnaud, un récit qui donne une place de choix aux événements de Mai 68, tout en tenant compte des autres périodes de la vie de cet auteur. Le narrateur, qui n'avait que 13 ans lors de ce moment de grande agitation, raconte son expérience de ces événements qui ont chamboulé la France, d'abord dans des lycées et ensuite dans la Sorbonne occupée. Comme Simonet-Tenant le précise, Mai 68 bouleverse la famille Arnaud, car la crise politique et sociale provoque de surcroît une crise familiale, où le père autoritaire s'oppose à ses trois fils. Dans cet « autoroman de formation », qui peut également se lire comme une chronique sociologique et historique, Arnaud se sert de certains procédés textuels spécifiques afin de rendre présente l'expérience du passé et d'immerger le lecteur dans l'actualité des événements de cette époque frénétique : l'emploi du présent de narration, l'inscription de slogans de Mai 68, les portraits d'acteurs politiques et l'appel aux impressions olfactives produisent une appréhension sensorielle de 1968. Le rapport à la famille joue un rôle tout aussi important dans le texte hybride *Le jour où mon père s'est tu* de la documentariste Virginie Linhart, auquel s'attarde Pascal Riendeau. Dans ce récit auto/biographique, l'auteure réfléchit non seulement à l'engagement politique de son père, Robert Linhart, mais surtout à l'héritage des enfants des militants maoïstes en France. Riendeau se propose d'analyser les quatre dimensions du livre –

autobiographique, biographique, sociologique et essayistique –, afin de montrer comment ce texte, ancré dans la sphère politique, devient littérature. Observatrice attentive, Linhart tente de redécouvrir la pensée et les convictions des militants maoïstes et, ce faisant, elle enquête sur l'héritage politique que ces derniers ont légué à leurs enfants. Motivée par la honte et le désir d'expliquer le silence de son père, stimulée par sa rencontre avec Samuel Castro, autre enfant de mao, Linhart tisse une histoire collective générationnelle.

Dans une démarche semblable, alliant le littéraire avec le documentaire, *Dora Bruder* de Patrick Modiano est un récit personnel qui accorde son attention à un sujet ayant glissé dans les interstices de l'histoire: l'auteur revient sur son roman *Voyage de noces*, sa première tentative de faire sortir l'adolescente Dora de l'oubli occasionné par la Shoah. D'après Eric Chevrette, la dimension autobiographique de *Dora Bruder* témoigne de ce qu'il appelle une «politique du maldicible», selon laquelle le récit emploie sa nature fragmentaire pour mettre en évidence «sa visée aporétique», transformant paradoxalement le manque en parole. Inspiré par Paul Ricœur, Chevrette se sert du concept de l'évocation pour analyser ce texte qui avance à tâtons, reflétant la nature parcellaire de la mémoire et offrant des hypothèses concernant les possibles pensées et actions de Dora. *Dora Bruder* s'avère en fait un récit double: une biographie fragmentaire de Dora et la démarche autobiographique de l'auteur en quête de détails sur la vie et la disparition de l'adolescente, qui puise dans ses propres souvenirs et expériences de Paris et consulte des archives et autres sources. Cette combinaison des dimensions autobiographique et biographique se voit aussi dans les récits de Jean Hatzfeld, journaliste et écrivain, où le sujet intersubjectif et relationnel – un sujet éthique, selon Simon Brousseau – se projette dans l'expérience d'autrui afin de représenter la souffrance du monde. Se servant des théories de Wayne Booth, de Simon Critchley, de Yves Citton et de Carol Gilligan, entre autres, Brousseau examine la façon dont Hatzfeld résiste au nihilisme passif, prônant une «éthique du souci». Il montre comment Hatzfeld, en s'attardant à l'expé-

rience inintelligible de la guerre, en ex-Yougoslavie et au Rwanda, par exemple, écrit pour lutter contre l'indifférence et l'apathie de la communauté internationale, en cédant souvent la parole aux autres. La question primordiale qui ressort des récits de Hatzfeld est celle de « la perceptibilité de l'altérité » et de l'attention que l'on accorde à autrui.

La troisième partie de notre ouvrage, « D'un genre à l'autre : l'écriture de soi et les rapports de sexe », est tout entière consacrée à l'inscription autobiographique des identités sexuelles et à la force politique que cette écriture engendre. D'abord, Barbara Havercroft s'intéresse au concept d'agentivité, tel qu'avancé par des théoriciennes féministes anglo-américaines, et surtout à la théorie de Judith Butler, selon laquelle la capacité d'agir réside dans la variation d'une répétition. Comme Havercroft le propose, la conception butlerienne de l'agentivité s'avère propice à l'analyse de certaines formes de répétition discursive dans des textes récents de femmes où il s'agit de mettre en question les normes contraignantes du genre sexuel. Havercroft se penche sur un type particulier de répétition discursive – l'intertextualité – afin d'analyser l'inscription et le fonctionnement de l'agentivité dans *L'événement* d'Annie Ernaux, *Philippe* de Camille Laurens et *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume. Une autre forme d'agentivité se manifeste dans l'autobiographie de Pierre Seel, le seul et unique texte qui témoigne de la déportation d'un homosexuel lors de la Deuxième Guerre mondiale. Selon l'étude de *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* de Pascal Michelucci, Seel y raconte en fait deux luttes successives : celle des souffrances subies pendant la guerre et celle pour la reconnaissance, contre vents et marées, de son statut de déporté. Michelucci place l'histoire douloureuse de Seel dans son contexte historique, politique et social, montrant les effets sur les homosexuels non seulement de la guerre, mais aussi de la loi de 1942 qui recriminalise la pratique homosexuelle, et ce, jusqu'à son abrogation en 1982.

Il est également question d'engagement homosexuel dans l'article d'Élise Huguény-Léger, qui examine le récit autobiographique *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis, victime de

la violence et de l'homophobie de son milieu ouvrier avant d'accéder aux cercles intellectuels parisiens. Comme Huguény-Léger l'avance, on trouve dans ce texte la confrontation de deux sujets : Eddy Bellegueule, celui d'avant, l'objet de moqueries et d'injures qui se rebelle contre son orientation sexuelle, et Édouard Louis, celui d'aujourd'hui, qui assume son homosexualité et son corps. En recourant à certains procédés textuels – l'emploi de différents registres de langue et de l'italique pour mettre en relief la parole du milieu d'origine, l'usage de métaphores animales pour qualifier les corps ouvriers ainsi que les comportements brutaux et inacceptables, etc. –, le narrateur crée un récit qui met en lumière la violence et les conséquences néfastes de la domination sociale et de la normalisation sexuelle qu'il a subies. Autre récit autobiographique où se conjuguent violence et genre sexuel, *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris tourne autour d'un fait divers survenu en 1981, impliquant deux de ses camarades de faculté : le meurtre, le démembrement et les actes d'anthropophagie perpétrés par Issei Sagawa sur Renée Hartvelt. Comme le constate Julie St-Laurent, la narration de ces événements répugnants permet à Caligaris de réfléchir à son propre rapport au monde et à la « dévoration sociale » des femmes, tout en explorant l'idée d'une subjectivité au féminin et sa propre relation à l'identité féminine. Selon St-Laurent, la narratrice s'érige en tant que sujet politique, faisant preuve d'une agentivité s'inscrivant dans la combinaison de l'autobiographie littéraire et de l'autobiographie sociale. Au fil du livre, à travers l'histoire de Sagawa et Hartvelt, la narratrice évoque l'enlèvement mythique de Coré-Perséphone par Hadès afin de présenter l'*exemplum* que constitue Perséphone, une nouvelle figure féminine à laquelle s'identifier et qui ne répond pas aux injonctions sociales typiques, sachant se mesurer au pouvoir masculin et en tirer parti.

Joëlle Papillon se penche elle aussi sur la construction de la subjectivité au féminin telle qu'elle se déploie dans un corpus tout autre, en l'occurrence celui des textes autobiographiques qui mettent en scène des expériences vécues marginalisées par la société. Il est question d'écrivaines telles que Virginie Despentes,

Ovidie et Raffaëla Anderson narrant leurs vies de prostituées, et aussi d'auteurs *queer* ou trans (Wendy Delorme et Beatriz/Paul Preciado), qui racontent leurs expériences du corps, du genre sexuel et de la sexualité non normative dans le but de proposer une politique sexuelle et identitaire révolutionnaire. D'après Papillon, ces productions « postpornographiques », mettant en relief les sexualités dissidentes et minoritaires, tentent de défaire l'opposition binaire entre sujet et objet du discours pornographique et de contrer le discours victimisant que tiennent les féministes critiques de la pornographie. Plusieurs de ces textes expriment le désir de créer une communauté déviante pour faire advenir une politique sexuelle qui met en question l'imposition de la féminité normative. S'intéressant lui aussi aux récits de soi dont les narrateurs s'éloignent des contraintes hétérosexuelles, Bruno Blanckeman explore comment ces textes axés sur l'homosexualité masculine affirment l'engagement de leurs auteurs dans la Cité. Après une mise en perspective culturelle et historique relative à l'émergence de textes mêlant autobiographie et homosexualité, Blanckeman analyse deux textes où pratique littéraire et disposition érotique se rejoignent : le *Journal du voleur* de Jean Genet et *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis. Malgré les différences entre ces deux textes qui reflètent les mœurs de leurs époques respectives, malgré l'écart dans les dates de leur publication, il n'en reste pas moins qu'ils affichent certaines similarités notables concernant leur représentation de l'homosexualité, soit le détournement des traits typiques de l'autobiographie, l'expérience de la honte, une posture victimaire et la conviction d'une exclusion qui établit leur rapport au politique. Cela dit, Blanckeman croit qu'on peut « lire en miroir inversé » ces deux ouvrages, puisque Genet met la portée politique de son journal en arrière-plan au profit d'un traitement « baroque » de la scène homosexuelle, tandis que Louis double sa représentation sociologique de son milieu d'origine d'un acte d'accusation politique explicite.

Enfin, un texte de Nicole Caligaris, jusqu'alors inédit, clôt le volume. Dans cet essai métatextuel, Caligaris revient sur la

rédaction de son ouvrage *Le paradis entre les jambes*, entre autres pour expliquer son refus d'endosser l'autobiographie *stricto sensu* dans cette représentation des faits abjects de l'affaire Issei Sagawa/Renée Hartevelt. Ce faisant, elle réfléchit également aux attentats terroristes parisiens, tout aussi monstrueux, de janvier et de novembre 2015, déclarant que de tels actes entraînent «la paralysie de la pensée». À partir des réflexions de plusieurs écrivains (André Breton, Adelbert von Chamisso, Friedrich Dürrenmatt, Gilbert Sorrentino, Franz Kafka), elle s'interroge sur le rôle du langage dans la transformation en texte de tels événements scandaleux et terrifiants, dont le sens nous échappe. Contrairement à une autobiographie proprement dite qui se présenterait comme la représentation transparente ou mimétique d'une vie, seul le matériau d'expression de la littérature, pour Caligaris, est susceptible d'en frôler l'incompréhensible et l'étrangeté sans les réduire.

Nous ne pouvons conclure le présent avant-propos sans nommer les collaborateurs et collaboratrices sans lesquels ces actes de colloque n'auraient pu voir le jour. Nous tenons à remercier Marie-Pier Tardif et Julie St-Laurent pour leurs patientes relectures du manuscrit. Pour leur soutien financier et logistique, nous exprimons notre gratitude au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, au Centre de recherche *Figura sur le texte et l'imaginaire*, au Département d'études françaises de l'Université de Toronto, au Centre de littérature comparée de l'Université de Toronto, au Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA) et au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Nous remercions enfin les écrivaines Nicole Caligaris et Leslie Kaplan tout autant que les chercheuses et les chercheurs qui ont généreusement pris part à cette rencontre scientifique et à notre ouvrage collectif.

I.
UN GENRE À L'ÉPREUVE DU SIÈCLE :
LE SUJET EN RÉVOLUTIONS

LE « MANDAT MÉMORIAL »

Jean-Louis Jeannelle

Université de Rouen

J'aimerais prendre le titre de ce colloque, « Politique de l'autobiographie », comme le symptôme d'une mutation essentielle, et certainement irréversible, survenue dans le champ des récits de soi depuis les années 1980. Dans un article consacré aux raisons de la relative indifférence de la critique universitaire à l'égard des *Antimémoires* (1967) d'André Malraux, Michel Murat a souligné le rôle joué par la restructuration de la critique des écrits factuels à la première personne autour du *Pacte autobiographique* (1975), à la fois parce que c'était là la condition pour que l'autobiographie soit reconnue en tant que « quatrième genre » dans le canon de la littérature restreinte (au détriment par conséquent de genres comme les Mémoires¹, soumis à un processus accéléré d'anachronisation) et parce que le critère de définition de ce nouvel archigenre, subsumant désormais tous les autres récits factuels à la première personne, était d'ordre moins poétique qu'éthique :

Le pacte passe par un serment, celui de « dire toute la vérité » ; il implique que toute falsification soit une faute ; il suppose l'authenticité, et le refus des « histoires carrément inventées » – dès lors qualifiables de mythomanie. D'autre part, le pacte a un objet privilégié, presque exclusif, et depuis longtemps connu des confesseurs : c'est « l'aveu sexuel », dont l'exemple type est la fessée de Rousseau – un

1. J'emploie ici « Mémoires » avec une majuscule afin de distinguer le genre littéraire (au masculin pluriel) de toutes les formes de mémoires collectives (au féminin pluriel).

nœud éthico-psycho-sexuel, où la morale, la conscience et le désir s'enchevêtrent. De cette définition se dégage un « bon » corpus, susceptible d'être décliné selon trois variantes structurales : la confession (de Rousseau à Gide) ; la construction de soi (Sartre) ; le jeu et la règle (Leiris) (Murat, 2011 : 21).

La promotion de tels critères de définition excluait d'emblée une œuvre telle que *Le miroir des limbes* (dont les *Antimémoires* constituent le premier tome), indifférente aussi bien à l'opposition fiction/non-fiction qu'à ce que Malraux nommait le « misérable petit tas de secrets » ([1948] 1996 : 659).

Or un tel diagnostic vaut bien au-delà de Malraux. Philippe Lejeune notait lui-même dans « Autobiographie et histoire littéraire » que les histoires des récits de soi reposent sur une illusoire impression d'objectivité : en la matière, non seulement nous ne disposons d'aucune bibliographie réellement exhaustive (ce qui impliquerait de couvrir aussi bien les pratiques ordinaires que d'innombrables œuvres littéraires²), mais de plus toute entreprise de récapitulation masque le plus souvent la promotion des modèles privilégiés ou de valeurs qui lui sont associées³. Prenons le cas anglo-saxon, qu'illustre la vaste synthèse dirigée en 2001 par Margaretta Jolly, *Encyclopedia of Life Writing* ; on y voit parfaitement à l'œuvre le bouleversement générique provoqué par la vague, depuis les années 1980, des études culturelles et des approches identitaires : *women's, gay and lesbian, African-American, postcolonial studies*... Une telle redistribution du champ théorique anglo-saxon n'a pas seulement révélé de tout nouveaux corpus de textes (et de ce fait occulté d'autres), elle a surtout accentué le renversement de la hiérarchie des genres à la première personne. Ainsi la

2. À la suite de Georg Misch, Philippe Gasparini (2013) a récemment entrepris une histoire globale des écrits de soi. Reste qu'une telle entreprise ne compense pas l'absence de bibliographie générale.

3. Voir Lejeune ([1975] 1996 : 311-341). Cela était vrai en son temps de Charles Caboche, aveugle, comme Lejeune le montre parfaitement, à tout ce qui n'était pas Mémoires, mais cela l'a été tout autant de la promotion de l'autobiographie depuis les années 1970, et le reste aujourd'hui encore à l'heure où ce modèle dominant est à son tour progressivement écarté au profit de l'autofiction.

catégorie de *memoirs*, analysée par Helen M. Buss dans le second tome de l'*Encyclopedia*, n'est-elle sauvée qu'*in extremis* – *a priori* quel intérêt aurait-on de s'intéresser à un genre aussi officiel et aussi nettement tourné vers l'histoire? –, et à condition seulement d'être soumise à la nouvelle grille de lecture, que Jolly et ses collaborateurs nomment «*gender, class, race, and sexual orientation*» (2001 : 595), en sorte qu'y dominent très nettement les écrits de femmes, dans la lignée d'un programme de recherches que Buss a elle-même contribué à fixer dans ses différents travaux⁴.

Ce dont témoigne la formule «autobiographie politique» ici utilisée, c'est qu'une mutation tout aussi importante est survenue dans la sphère française et francophone, mais cela d'une manière légèrement différente. La dynamique y a résulté, en effet, moins des approches identitaires, appliquées en France avec un certain retard, on le sait, que de l'influence exercée par les sciences sociales (ethnologie, histoire, sociologie, psychanalyse), de la lente constitution des «récits de vie» en un véritable genre, de la redécouverte des anonymes grâce à l'histoire des mentalités et des «infâmes» sous l'influence de Michel Foucault, ou encore de la sociologie d'obédience bourdieusienne ayant eu pour effet de transformer les principaux marqueurs identitaires, comme la race, le sexe ou la classe sociale, en facteurs proprement politiques.

Cette politisation des identités rend compte d'une partie non négligeable des œuvres publiées depuis les années 1980, et l'on peut juger qu'elle s'accroîtra certainement au cours des décennies à venir. Je m'interroge toutefois sur le risque qu'il y a à embrasser sans distance critique cette grille de lecture contemporaine. Car une telle mutation a pour point aveugle cette nouvelle extension donnée au politique, dont le sens s'avère très différent de celui qu'on donnait auparavant à ce terme. Il y a néanmoins fort à parier que cet élargissement s'accompagne d'un déplacement, ce qui occulte ainsi d'anciennes conceptions du politique ou de la place du sujet dans l'histoire. Faute d'historiciser les changements induits par ce déplacement conceptuel, nous restons aveugles au

4. Voir Buss (1999 et 2002) et Quinby (1992).

coût théorique d'une telle opération et surtout aux corpus voués peu à peu à décliner, voire à disparaître, par manque de correspondance avec les critères de définition et d'évaluation désormais en vigueur.

J'aimerais proposer ici d'inverser la perspective en privilégiant une approche poétique, obéissant à trois règles simples : 1) les genres sont des cadres régulateurs dont la pertinence ou la fonction ne sont pas invalidées sous prétexte que les textes existants les débordent sans cesse ; 2) il existe une pluralité de noms de genre dont aucun n'est substituable aux autres et qui, resitués dans une histoire longue, se maintiennent, tout en évoluant au fur et à mesure que de nouveaux textes en déplacent le modèle en exercice ; 3) ces noms de genre forment un vaste continuum nécessaire à la définition de chacun d'entre eux, par contiguïté aussi bien que par contraste, ce que masque d'ordinaire l'émergence d'un archigenre (en France, au XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle, c'est le terme « mémoires » qui joua ce rôle, avant d'être remplacé par celui d'« autobiographie »). Dans ce cadre, la locution « autobiographie politique » repose sur un effet de paradoxe entre intimité du récit de vie personnelle d'un côté, visée publique, sociale ou idéologique de l'autre, là où le genre des Mémoires implique d'emblée une articulation entre ces deux sphères. En quelque sorte, cette formule laisse penser que l'autobiographie s'est renouvelée en s'ouvrant à des préoccupations politiques qui lui étaient, auparavant, étrangères, là où les récits de Vies mémorables se définissent depuis longtemps précisément par cette double préoccupation – les Mémoires de Simone de Beauvoir, de Louis Althusser, d'Elie Wiesel, de Régis Debray, ou plus récemment de Claude Lanzmann, de Daniel Cordier, de Mona Ozouf et de Bernard Pingaud mêlent étroitement sphère intime et cadre historique.

Il s'agira donc ici d'envisager les Mémoires non pas comme une variante ou une alternative historiquement datée (et dépassée) de l'autobiographie – ce qui ne correspondrait à rien d'un point de vue historique –, mais comme l'un des deux pôles du vaste ensemble formé par les récits de soi, et ce, afin de mesurer

ce que ce nom de genre attesté depuis le xv^e siècle (mais dont le modèle n'a cessé d'évoluer et reste aujourd'hui encore bien vivant) apporte concrètement à une réflexion sur les liens entre écriture de soi et engagement politique.

LES MODALITÉS DE REMÉMORATION

Le principal obstacle à l'étude des Mémoires contemporains tient à une forme de darwinisme générique, autrement dit au fait que nous projetons spontanément une grille évolutionniste selon laquelle les récits de soi obéiraient, au cours de leur histoire, à une logique introspective de plus en plus poussée (conforme en quelque sorte à la naissance, puis au déploiement supposé de l'individualisme), et par conséquent à l'apparition de modèles génériques de plus en plus conformes à cette exigence, ce qui revient à cantonner les Mémoires dans une archéologie des récits à la première personne et à orienter à l'inverse ce domaine des écrits de soi vers l'avènement de l'autobiographie puis de toutes les formes postmodernes censées lui succéder comme l'autofiction et d'autres (l'autobiographie politique par exemple)⁵.

Il me semble qu'une relance des études sur les récits de soi n'est possible qu'à la condition d'échapper à cet évolutionnisme sous-jacent, obsédé par l'apparition de nouvelles formes contemporaines. La principale raison en est qu'aucune forme d'autonarration n'est pensable isolément, selon des lois qui ne

5. Un rapide exemple de cette forme d'eugénisme littéraire: dans un petit manuel souvent cité, Thomas Clerc fait des Mémoires «une modalité ou un sous-genre» de l'autobiographie (ce qui va bien sûr totalement à l'encontre de l'histoire) – l'argument invoqué est que ceux-ci relèvent «d'une individualisation narrative moindre» parce que la dimension historique y domine «celle d'une conscience décrite dans son intériorité» (2001 : 17). On voit le biais d'une telle analyse: «Les mémoires, ajoute Clerc, se situent sur le côté le plus latéral de l'axe autobiographique, forcément décalés puisque l'impératif du genre consiste moins en l'analyse de soi que dans sa mise en perspective historique.» Mais de fait, saisis selon «l'axe autobiographique», les Mémoires ne peuvent que paraître «forcément décalés» (2001 : 61)... Il y a peu de chances qu'une lecture aussi biaisée nous permette d'en comprendre la spécificité.

vaudraient que pour elle. Mémoires, chroniques, journaux, souvenirs, autobiographie, témoignage... appartiennent à un vaste continuum, soumis à une incessante dynamique de rivalités et d'influences réciproques. Il en résulte une interaction continue entre les différentes modalités en présence⁶. Tenir compte de cette interaction revient à délaissier une réflexion purement taxinomique pour s'attacher, ainsi que Jean-Marie Schaeffer y invitait, aux modulations génériques, autrement dit aux variations observables dans un ensemble constitué en réseau. Si le conseil peut valoir également pour d'autres domaines (comme la fiction en prose), il s'avère d'autant plus indispensable dans le cas des récits de soi que ceux-ci forment un tout échappant aux régulations que le milieu littéraire impose d'ordinaire aux genres : là où, pour la fiction, la poésie ou le théâtre, les écrivains ou les critiques légifèrent directement (comme dans le cas du théâtre au XVII^e siècle) ou indirectement en influençant l'identité et la hiérarchie des genres par toutes sortes de discours d'accompagnement, du simple paratexte jusqu'à l'essai (comme dans celui du roman au XIX^e et au XX^e siècle), le domaine des récits de soi déborde largement la sphère littéraire, au sens restreint du terme, et il est avant tout soumis aux variations complexes des pratiques sociales d'autonarration.

Aussi me semble-t-il intéressant de repérer, à l'intérieur des récits de soi, différentes postures génériques. Par « posture », il faut entendre à la fois les *conditions pratiques et sociales* dont part l'individu qui entend raconter son existence, son *positionnement* par rapport aux modèles disponibles qu'il peut reconduire passivement ou dont il peut au contraire se démarquer, enfin *l'image de soi* qu'il livre à travers son récit et qui lui confère ce que l'on pourrait nommer une certaine « contenance ». L'exercice d'une telle

6. Interaction d'autant plus complexe à saisir qu'il n'y a pas forcément coïncidence entre les différents niveaux d'appréhension d'un genre : ainsi le terme « mémoires » fonctionne-t-il à la fois comme catégorie (permettant par exemple de classer ou de définir) et comme titre ou comme modèle de composition – selon le niveau auquel on se place, les effets produits par les interactions entre genres peuvent être plus ou moins déterminants.

posture est particulièrement évident dans le cas des Mémoires, puisque le genre implique que l'auteur dispose d'un certain capital (du fait des fonctions qu'il a exercées, des actions dont il peut se prévaloir ou de la notoriété symbolique qui est la sienne), qu'il s'inscrit dans la continuité d'une tradition multiséculaire (en sacrifiant aux *topoi* des vies mémorables ou au contraire, mais cela est plus rare, en déjouant les attentes du public) et surtout qu'il adopte, dans son récit, une attitude à laquelle sont liées certaines valeurs clés de l'entreprise de justification que représente tout récit mémorial. La principale d'entre elles n'est autre que la *fidélité*, valeur politique par excellence, puisque là où l'autobiographe s'astreint à une exigence de sincérité, le mémorialiste s'efforce quant à lui de corriger une réputation préalable à son récit en faisant converger au fur et à mesure de son récit le *sujet remémoré* (aux différentes étapes de sa vie) et l'*instance mémoriale* qui en gère la mise en scène, de manière à convaincre de l'extrême cohérence de son parcours, même s'il s'agit bien entendu avant tout d'un effet d'optique permis par l'acte de remémoration. De manière plus manifeste que l'autobiographe ou le témoin, le mémorialiste adopte une posture: il fait état d'un crédit préalable à son récit, recourt aux dispositions d'un modèle littéraire dont les combinaisons ou les prestigieux prédécesseurs sont bien connus du public, et donne à voir une manière d'être, un type de comportement dont il tire toute sa crédibilité. En partie toutefois, cela vaut également pour les genres connexes: chaque fois, il s'agit bien de trouver un équilibre entre une image de soi préalable, des conditions d'énonciation et un ethos construit à travers la mise en récit de son existence.

Sur ce point, la comparaison avec l'autobiographie et le témoignage s'avère parlante. J'ai tenté, dans *Écrire ses mémoires au XX^e siècle* (2008), de distinguer les «vies mémorables» (Mémoires et souvenirs), les «Vies réfléchies» (autobiographies, autopoitrtraits, autofiction ou journal intime) et les «Vies bouleversées» (témoignages). Dans chacun des cas, l'auteur part d'un capital radicalement différent: si le mémorialiste s'autorise de son passé, de ses fonctions ou de son crédit symbolique, l'autobiographe

justifie l'entreprise de son récit par l'auto-analyse à laquelle il se soumet et par le gain psychologique ou existentiel que les lecteurs pourront en tirer, alors que le témoin se voit imposer le passage à l'écriture par les événements traversés – dans son cas, il s'agit d'une entreprise de réparation dont les raisons premières ne sont pas dues à sa volonté, mais à un traumatisme subi. De même le positionnement par rapport aux modèles disponibles est-il très différent, puisque là où le mémorialiste privilégie le plus souvent la référence à ses prédécesseurs (moins par allégeance que par un procédé rhétorique relevant de la fausse modestie: débiter par une déclaration d'incompétence de manière à bénéficier, même en s'en prétendant indigne, de cette compagnie prestigieuse), l'autobiographe et plus encore le témoin se veulent à l'origine de leur récit, le premier pour en mettre en évidence l'accent de sincérité, le second du fait même de la scénographie propre au genre, par laquelle le témoignage fait irruption dans les discours sociaux et appelle à corriger un oubli ou un silence. Le témoin s'engage sur la seule foi de son intégrité personnelle, et ce, afin de corriger une opinion publique faisant autorité. Ses conditions d'exercice – le sentiment d'urgence à l'origine du témoignage, l'émotion que celui-ci engage, l'appel à réparation adressé au public – expliquent la relative fragilité du modèle: parce qu'il ne choisit pas d'écrire pour répondre à un désir de statufication de soi ou d'introspection, chaque témoin semble redécouvrir pour son propre compte le genre, comme s'il s'agissait moins d'un modèle que d'une nécessité à laquelle le conduisait l'expérience historique traversée⁷. Une dernière distinction en découle: alors que le mémorialiste s'adresse à un groupe social ou à une communauté nationale, l'autobiographie instaure un dialogue entre deux subjectivités – l'auteur fait part de sa singularité à un lecteur auquel il s'adresse comme à un égal et qu'il invite à s'identifier à lui-même –, et le témoin (le plus œcuménique de ce point de vue) interpelle l'ensemble de ses semblables à propos des faits qui ont marqué son existence. Ainsi envisagés, les modèles de récits

7. Sur ce point, je me permets de renvoyer à Jeannelle (2004).

de soi obéissent à des stratégies qui fonctionnent comme autant de repères, même si elles ne permettent pas de décider du statut de chaque texte en particulier avec certitude – *La force de l'âge* et *La force des choses* peuvent être lus aussi bien comme Mémoires que comme autobiographies et *La force des choses* comporte de longs extraits de journal intime. En la matière, il importe moins de trancher que d'examiner les interférences entre ces différentes modalités d'autonarration.

L'INFATUATION

Quelles que soient l'infinie diversité des œuvres considérées et les stratégies que chacune d'entre elles déploie pour transgresser les formes établies, celles-ci n'en subissent pas moins la «loi du genre». Dans le cas des récits de soi, cette loi tient notamment à certaines conditions qui en ordonnent l'exercice. L'une de ces conditions me semble fondamentale: en effet, contrairement à l'autobiographe ou à l'auteur d'un journal intime, le mémorialiste ne trouve pas en lui seul la justification de son geste, au sens où il n'accède pas à des sphères cachées de son identité pour «montrer à [ses] semblables un homme dans toute la vérité de la nature» (Rousseau, 2012: 47), et contrairement à un témoin, ne peut avancer, même si les événements auxquels il a fait face sont exceptionnels, que ceux-ci lui imposent de parler. C'est de l'intrication entre sa vie personnelle et le contexte sociohistorique partagé avec ses contemporains que son projet tire sa raison d'être.

Or c'est précisément le geste même d'exhaussement de soi-même, à travers la récapitulation de tout un parcours de vie (ou la reconstitution d'une étape centrale coïncidant avec le cours des événements, par exemple dans les *Mémoires de guerre* du général de Gaulle), qui s'est vu soumis au soupçon au xx^e siècle. Au cours du séminaire donné à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) sur le «lexique de l'auteur» en 1973 et 1974, Roland Barthes énumère quelques-unes des impasses qu'il lui faut éviter pour rédiger son propre volume dans la collection «Écrivains de toujours» (*Roland Barthes par Roland Barthes*,

qui pousse l'escalade réflexive jusqu'à se présenter comme un autoportrait valant, en même temps, comme la déconstruction d'un tel geste). Il se trouve qu'aux yeux de Barthes, l'une des impasses les plus manifestes relève de ce qu'il nomme « l'infatuation », définie comme la propension narcissique chez tout sujet à investir son identité, à la gonfler d'imaginaire. Aussi Barthes s'impose-t-il comme condition négative, destinée à écarter ce risque d'infatuation, que « le Texte (sur moi) ne soit pas de *gestion* (ne pas se mettre en position, même détournée, de *faire-valoir*) » : « ne pas se mettre non plus (ou le moins possible), ajoute-t-il, en position de *souvenir*: éviter la gestion, "l'ennui d'un faux passé" » (2010: 98). Il me semble ne pas forcer la pensée de Barthes en voyant dans ces quelques lignes une allusion aux Mémoires, cela d'autant plus qu'un peu après, celui-ci fait référence au « risque d'outre-tombe » (2010: 99)⁸. La charge axiologique des termes employés par Barthes est très lourde : infatuation ou vanité, l'exercice suppose bien une sorte de morale négative, le rejet de toute exhibition mnémonique de soi. Même si Barthes ne nomme à aucun moment directement le genre des Mémoires, sa formulation des interdits qu'impose le surmoi formaliste me paraît parfaitement résumer le reproche adressé, explicitement ou non, aux vies mémorables. Les Mémoires reposent sur un geste d'institution de soi que l'on perçoit comme une prérogative indue, une tentative condamnable d'autostatufication, incompatible avec l'accès à l'« espace littéraire » qui a pour condition, aux yeux de la plupart des théoriciens de la littérature de l'après-guerre jusqu'aux années 1980, que le sujet se dessaisisse de lui-même – il y a là un surprenant mélange de spéculation théorique et de moralisme, caractéristique de cette période⁹...

8. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le terme d'« infatuation » fera place à un autre contre-modèle, nommé « texte de vanité » ([1975] 1995: 176), mais l'intention est bien toujours la même : faire de ce genre traditionnel un repoussoir.

9. La réception des *Mémoires de guerre* témoigne parfaitement de l'évolution survenue sur ce point : à l'époque de leur publication, les différents volumes (notamment les deux premiers) reçurent de la part de la critique un accueil

LE «MANDAT MÉMORIAL»

Notre conception des récits de soi, telle que l'élabore et l'entretient la critique, nous empêche en quelque sorte de penser l'idée même d'un *mandat mémorial*. Car tel est bien, *in fine*, le noyau dur du genre des Vies majuscules. Il s'agit d'en examiner les caractéristiques pour débusquer les présupposés qui orientent notre réception des textes où un individu se raconte et qui biaisent notre lecture de cette forme littéraire si particulière, dont les origines remontent très loin.

Avec le pacte autobiographique, en effet, notre conception des récits de soi ne s'est pas simplement modelée autour du «nœud éthico-psycho-sexuel» (Murat, 2011 : 21), elle s'est de plus conformée à un idéal supposant les valeurs d'égalité, d'échange, de réciprocité ou d'universalité au nom desquelles tout ce qu'un individu raconte vaut pour chacun de ses semblables, ainsi que Beauvoir le formule au début de *La force de l'âge* en écrivant que «si un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus ou moins, se trouve mis en jeu» (1960 : 10), de même que Jean-Paul Sartre à la fin des *Mots* : «Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut toujours et que vaut n'importe

enthousiaste, dû notamment aux qualités littéraires du texte – Barthes fut l'un des seuls à dénoncer en 1959 dans l'admiration pour le style du général le symptôme d'un attachement idéologique des Français à la figure de l'«écrivain au pouvoir, et au pouvoir suprême», ce qui revient à dire «un héros politique, tel que n'a cessé de le penser la Littérature» ([1959] 1993 : 831). Or, la polémique survenue en 2010 lorsque le troisième tome, *Le salut*, fut mis en programme du baccalauréat de terminale L a montré qu'aux yeux de beaucoup d'enseignants de français, les *Mémoires de guerre* ne relevaient de toute évidence plus de la littérature. Là où en 1959 Claude Roy, pourtant situé à l'époque très loin sur le spectre politique, saluait en de Gaulle «un des bons écrivains latins de langue française» (1959 : 131), nombre de professeurs chargés de le faire lire aux élèves de terminale n'y ont plus vu qu'un texte intéressant les historiens, dont le ton boursoufflé et le caractère autojustificatif étaient incompatibles avec les modèles de récits de soi adoubsés dans le domaine littéraire, bref une œuvre coupable d'infatuation.

qui » (1964 : 213)¹⁰ – idéal auquel le journal intime, l'autoportrait ou l'autofiction n'ont cessé de donner plus de réalité. Mais cela au détriment de cet autre idéal, totalement opposé et dont la pratique se confond avec l'histoire même, des origines à nos jours, des récits de soi, à savoir la revendication d'un mandat mémorial.

Si le modèle du pacte implique une homogénéité structurale entre l'énonciateur et ses destinataires, ou plutôt chacun d'entre eux, au sens où tous peuvent faire l'expérience de se reconnaître dans le récit qui leur est proposé, le mandat implique une relation unilatérale. Un mandat repose sur un processus de délégation ou de procuration par lequel un individu reçoit le pouvoir de faire quelque chose au nom de son mandataire ou transmet à un autre individu (ou groupe d'individus) la possibilité d'agir à sa place. Il construit en quelque chose une chaîne de représentations, fait circuler une forme d'autorité, réelle ou symbolique. Le pacte suppose un engagement contraignant un individu à l'égard de ses semblables ; le mandat repose sur un processus de représentation par lequel un pouvoir s'exerce en passant d'un sujet à ceux auxquels il s'adresse¹¹. Or les destinataires du mémorialiste ne sont

10. Voir également *L'atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet : « Il y a quatre ans environ, j'étais dans le train. En face de moi, dans le compartiment un épouvantable petit vieux était assis. Sale, et, manifestement, méchant, certaines de ses réflexions me le prouvèrent. Refusant de poursuivre avec lui une conversation sans bonheur, je voulus lire, mais, malgré moi je regardais ce petit vieux : il était très laid. Son regard croisa, comme on dit, le mien, et, ce fut bref ou appuyé, je ne sais plus, mais je connus soudain le douloureux – oui, douloureux sentiment que n'importe quel homme en "valait" exactement – qu'on m'excuse, mais c'est sur "exactement" que je veux mettre l'accent – n'importe quel autre. "N'importe qui, me dis-je, peut être aimé par-delà sa laideur, sa sottise, sa méchanceté". [...] Je dis ce que j'éprouve : cette parenté manifestée par [les figures d'Alberto Giacometti] me semble être ce point précieux où l'être humain serait ramené à ce qu'il a de plus irréductible : sa solitude d'être exactement équivalent à tout autre » ([1958] 1992 : 37-38).

11. Il existe certes de multiples formes de mandat, tels le « mandat représentatif » (qui confère à un individu élu la possibilité d'exercer une autorité allant au-delà des engagements tenus auprès de ses mandants), le « mandat postal » (par lequel un expéditeur peut faire verser une somme par l'administration des Postes sans transfert matériel d'argent) ou le « mandat de comparution » (destiné à mettre en demeure une personne de se présenter devant un juge), mais

pas ses semblables, mais une collectivité, plus ou moins large, qui se confond le plus souvent avec sa communauté nationale. Cette circulation de l'autorité me semble être le principe fondamental des Mémoires, dont l'auteur est à la fois mandataire d'un pouvoir qu'il a reçu en raison soit de ses fonctions exercées, soit de ses actions passées, soit encore de ce dont il s'est rendu le témoin au cours de sa vie, et le mandant auprès de la communauté (présente et à venir) à laquelle il s'adresse pour lui confier la mémoire de son existence, plus précisément de ce dont celle-ci se veut porteuse – une expérience de vie qu'accompagnent un savoir et les valeurs qui lui sont liées. De manière générale, le mémorialiste écrit parce qu'au cours de son existence, il s'est vu confier une charge (qu'elle relève de son activité politique ou professionnelle ou encore d'événements qu'il a pu observer) destinée à être à son tour confiée à la collectivité à laquelle il appartient – et par-delà à un public qui se confond avec la postérité.

À l'origine et au terme d'un récit de Vie mémorable, il y a bien ce geste qui consiste à *agir au nom de...* : un individu fait état, publiquement, des mobiles qui ont conduit son existence et appelle ses destinataires à être les dépositaires des principes auxquels, au cours de son existence, il a su se montrer fidèle. À ce titre, on peut bien parler des récits mémoriaux comme des *vies instituées*, quel que soit le caractère « officiel » de l'existence en question – car les Mémoires ne sont pas réservés aux hommes politiques ou aux militaires ; chacun peut s'y adonner, à condition du moins d'envisager son passé comme traversé par une ligne de force l'autorisant à confier sa vie à la mémoire des membres de sa communauté.

C'est bien ce phénomène d'institution de soi qui heurte aujourd'hui notre sensibilité, modelée par d'autres gestes d'autonarration comme l'autobiographie, le témoignage ou l'auto-fiction : l'exercice d'une autorité nous apparaît invariablement monolithique et suspect, cachant mal l'intention de manipuler

tous ont pour point commun l'exercice d'un pouvoir par un phénomène de transmission.

les lecteurs en leur imposant un récit de vie rigide, voué à la complaisance, soucieux exclusivement des faveurs de la postérité. Du mandat, nous ne voyons plus qu'une sorte de contrat, politique, moral ou symbolique, dont le mémorialiste se prévaut et qu'il imposerait à ses lecteurs. Ce que nous avons en quelque sorte perdu de vue, c'est que le mandat est également ce qui autorise quelqu'un à reconstituer un passé vécu en commun avec les membres de sa génération, à trouver dans sa vie les ressources nécessaires, les capacités suffisantes pour en faire un point de vue privilégié sur un passé partagé. À faire, en quelque sorte, de son existence – c'est là précisément que se déploie le geste d'institution – un cadre d'appréhension partagé des événements traversés par une génération et propre à alimenter le sentiment d'appartenance à une même époque. L'attention portée à ce geste conduit à envisager le genre d'une tout autre manière et à y déceler l'élaboration d'un *mémorable*. Car les Mémoires sont avant tout un récit où *un individu se raconte dans sa condition historique et vise moins la connaissance de soi que l'accord de ses contemporains ou de ses successeurs sur la représentativité historique et la rectitude de son parcours de vie*.

L'enjeu véritable des Mémoires tient à ce travail d'articulation entre deux lignes temporelles, l'une singulière et l'autre historique. Si les événements vécus en commun offrent un contexte dont les repères bien connus servent de support à la reconstitution d'une vie, celle-ci en retour vaut comme perspective pour donner sens à ce qui a été vécu en commun, offrant d'innombrables ressources de configuration. C'est en effet à l'échelle d'un parcours qu'il est possible de faire apparaître la physionomie d'une époque: les circonstances d'une entrée dans l'existence, les choix effectués à quelques moments déterminants, les prises de position assumées par la suite, les bifurcations que chacun peut opérer à un moment ou à un autre, les contradictions qui apparaissent chez une même personne, tous ces moments où se mêlent dans une existence des circonstances, des décisions et des valeurs, représentent autant de carrefours, d'embranchements qui, entrecroisés au cours des événements historiques, permettent d'en éclairer le sens pour les

lecteurs de Vies mémorables. De l'articulation entre d'un côté les points d'attache ou les modulations d'une vie et de l'autre le contexte d'une époque résulte un effet de synthèse plus ou moins éclairant, selon l'exemplarité dont l'auteur sait faire preuve à travers son récit. Transmettre le mémorable d'une vie exige de créer une forme d'accord sur la représentativité de son existence, d'élargir celle-ci aux dimensions d'un passé à la fois subi et continuellement dépassé à la faveur des choix opérés (ou même de l'absence de choix), et ainsi d'en partager les facteurs d'intelligibilité. En cela, il y a bien un geste d'institution de soi, mais qui ne se réduit pas à cette infatuation que nous recevons désormais avec méfiance: l'auteur de Mémoires est un *sujet capable*, dont la courbe de vie dessine par ses scansion, ses choix et ses valeurs revendiqués un point de vue à partir duquel il devient possible de reconstituer, certes de manière orientée et intéressée, le passé vécu en commun.

Au cœur du genre mémorial se trouve donc ce mandat auquel un individu revendique s'être montré fidèle au cours de son existence, faisant ainsi de ses lecteurs des héritiers (parfois de manière très directe comme dans certains avant-propos où l'auteur s'adresse à ses descendants ou à quelques destinataires privilégiés). C'est à ce titre qu'un individu s'est cru bon d'opérer un travail de sélection, de configuration et de perpétuation de souvenirs partagés qui lui sont propres, mais sur lesquels il espère de la part de ses contemporains et de ses successeurs un accord aussi large que possible.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland ([1959] 1993), «De Gaulle, les Français et la littérature», dans *Cœuvres complètes*, t. I: 1942-1961, Paris, Éditions du Seuil, p. 830-832.
- BARTHES, Roland ([1975] 1995), *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Cœuvres complètes*, t. III: 1974-1980, Paris, Éditions du Seuil, p. 79-249.
- BARTHES, Roland (2010), *Le lexique de l'auteur: séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974* suivi de *Fragments inédits du Roland Barthes* par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Traces écrites».)
- BEAUVOIR, Simone de (1960), *La force de l'âge*, Paris, Gallimard.
- BUSS, Helen M. (1999), *Memoirs from Away: A New Found Land Girlhood*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press.
- BUSS, Helen M. (2002), *Repossessing the World: Reading Memoirs by Contemporary Women*, nouvelle édition, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press.
- CLERC, Thomas (2001), *Les écrits personnels*, Paris, Hachette. (Coll. «Ancrages».)
- GASPARINI, Philippe (2013), *La tentation autobiographique, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)
- GENET, Jean ([1958] 1992), *L'atelier d'Alberto Giacometti*, photographies de Ernest Scheidegger, Decines, L'Arbalète.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2004), «Pour une histoire du genre testimonial», *Littérature*, n° 135 (septembre), p. 87-117.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2008), *Écrire ses mémoires au XX^e siècle: déclin et renouveau*, Paris, Gallimard. (Coll. «Bibliothèque des idées».)
- JOLLY, Margareta (dir.) (2001), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, t. I et II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn.
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), «Autobiographie et histoire littéraire», dans *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, p. 311-341. (Coll. «Points essais».)

LE «MANDAT MÉMORIAL»

- MALRAUX, André (1996), *Les noyers de l'Altenburg* (1948), dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard. (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade».)
- MURAT, Michel (2011), «Une certaine idée de la littérature», dans Henri GODARD et Jean-Louis JEANNELLE (dir.), *Modernité du «Miroir des limbes» : un autre Malraux*, Paris, Classiques Garnier, p. 15-24.
- QUINBY, Lee (1992), «The subject of memoirs: *The Woman Warrior's* technology of ideographic selfhood», dans Sidonie SMITH et Julia WATSON (dir.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis, Minnesota University Press, p. 297-320.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2012), *Les confessions*, t. I: livres I à VI, Paris, Le Livre de poche. (Coll. «Les Classiques de poche».)
- ROY, Claude (1959), «Général de Gaulle», *Libération*, 3 novembre, repris dans «De Gaulle, la France et la littérature», *Les Temps modernes*, n° 661 (novembre-décembre 2010), p. 131.
- SARTRE, Jean-Paul (1964), *Les mots*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)

LE COMMUNISME DES AUTRES.
AMITIÉ ET POLITIQUE
DANS LE CYCLE AUTOBIOGRAPHIQUE
DE JEAN-PAUL SARTRE (1960-1964)

Jean-François Hamel

Université du Québec à Montréal

Dès la fin du XIX^e siècle, deux traditions entrent en rivalité au sein du mouvement communiste, l'une favorisant une organisation centralisée et hiérarchique, qui donnera naissance au léninisme, l'autre, profondément antiautoritaire, qui se disséminera dans les courants d'inspiration anarchiste et libertaire. Comme le rappellent les préfaciers de *Maintenant, il faut des armes*, une anthologie des écrits d'Auguste Blanqui, cette rivalité est au cœur du différend entre les marxistes et les anarchistes qui mène l'Association internationale des travailleurs à sa dissolution quelques années après la Commune: «Au fond, le conflit entre Marx et Bakounine autour de l'Internationale [...] porte sur ce point: d'un côté, il y a une politique fondée sur les programmes et de l'autre une politique fondée sur l'amitié» (Parti imaginaire, 2007: 21). Aussi schématique soit-elle, cette distinction entre un communisme autoritaire, qui exige l'obéissance des militants aux appareils et aux partis, et un communisme de l'amitié, s'éprouvant en marge des organisations constituées, à travers une sociabilité affinitaire, éclaire l'actualisation du thème aristotélien de l'amitié comme vertu politique dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre. Dans la foulée du rapport Khrouchtchev et de l'écrasement de la

révolution hongroise, mais aussi de la guerre d'Algérie et de l'instauration de la Cinquième République, Sartre se détourne du Parti communiste français, qui, depuis la Libération, avait exercé sur les intellectuels un immense pouvoir d'attraction, et se rapproche peu à peu des mouvements d'extrême gauche (Birchall, [2004] 2011). Comme nombre d'intellectuels contestataires de l'époque, qui s'organisent en dehors des partis politiques et des institutions parlementaires, le plus souvent contre eux, Sartre maintient sa fidélité au projet révolutionnaire, mais rejette les idées léninistes sur la conscience de classe et le parti d'avant-garde, marquant ainsi la transition entre le « temps des compagnons de route » et « celui des gauchistes » (Christofferson, [2004] 2014 : 61-162). L'illustre la *Critique de la raison dialectique*, en 1960, qui n'attribue plus l'action révolutionnaire au parti d'avant-garde ni à la classe ouvrière, mais au groupe en fusion, rassemblement d'individus sans hiérarchie, à l'exemple des émeutiers prenant d'assaut la Bastille lors de la Révolution française, qui trouve sa consistance dans l'expérience de la fraternité, dont l'amitié serait selon Sartre une variante. Les écrits autobiographiques manifestent aussi ce nouage de l'exigence révolutionnaire et de l'expérience de l'amitié. Si les jeux et les singeries qui marquent l'enfance bourgeoise du jeune Sartre se lisent, dans *Les mots*, comme l'allégorie de sa venue tardive au communisme, le portrait de Paul Nizan et le tombeau de Maurice Merleau-Ponty, à travers lesquels l'intellectuel raconte son entre-deux-guerres et son après-guerre, esquissent une éthique de l'amitié selon laquelle l'égalité et la réciprocité des amis sont les conditions d'une vie politique affranchie de l'autorité et du pouvoir. De même que l'expérience du compagnonnage de route, au début des années 1950, pousse Sartre à s'approprier l'exercice de l'autocritique pour rendre compte de sa trajectoire politique, tout porte à croire que c'est la rupture définitive avec le Parti communiste, quelques années plus tard, qui l'incite à parachever ce projet autobiographique en y intégrant les figures de Nizan et de Merleau-Ponty. À travers le portrait des intercesseurs de son engagement politique, la théorie matérialiste de la subjectivité qui imprègne *Les mots* s'ouvre à un communisme

de l'amitié, indissociable de la fraternité politique, qui étend à l'action révolutionnaire le serment de réciprocité des amis. L'appropriation sartrienne du genre de l'autobiographie apparaît à cet égard indissociable de la *Critique de la raison dialectique*.

« QUE D'AMIS J'AI PERDUS QUI VIVENT ENCORE » :
LA VIE COMMUNISTE

La révolution russe fut l'un des premiers souvenirs politiques de Sartre. Le hasard a d'ailleurs voulu qu'il naisse en 1905, l'année de la « répétition générale » de l'insurrection d'Octobre selon la formule canonique de Lénine ([1920] 1962 : 21). Si l'essentiel des *Mots* se tient « entre la première révolution russe et le premier conflit mondial » (1964 : 49), c'est néanmoins en 1917, abruptement, que se clôt le récit d'enfance, à la veille du remariage de la mère et du déménagement de la famille à La Rochelle. Sartre prend soin de situer son premier âge entre deux révolutions, l'une écrasée, l'autre victorieuse, inscrivant le pacte de lecture de son autobiographie sous le signe de la politique¹. Dans la préface destinée à la traduction russe des *Mots*, qui paraît à l'automne 1964, quelques mois seulement après l'édition française, Sartre insiste sur cette séquence historique dont les bornes sont indistinctement celles de son enfance et de l'avènement du communisme :

Les mots risquent de déplaire : j'y raconte une enfance qui paraîtra fort étrangère aux hommes de mon âge, c'est-à-dire aux sexagénaires, et aux plus jeunes, proprement exotique ou impensable. Mes contemporains soviétiques sont nés au moment de la première Révolution russe, ils avaient douze ans en 1917. Ces premières années, prises entre deux grands mouvements de masse, dont le premier fait ressortir l'autre, ils ne les ont certainement pas vécues comme nous. [...] La grande affaire de notre vie aura été votre Révolution ; nous ne l'avons pas vécue directement, mais de loin, avec retard, avec un certain provincialisme mais cette confrontation permanente des hommes de

1. Sur la politique de l'autobiographie chez Sartre, on consulera les contributions incontournables de Michel Contat (1996), Jean-François Louette (1996) et Benoît Denis (2006).

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

l'Occident avec les grands événements de l'URSS suffit à prouver que le monde n'a qu'une seule histoire, qui révèle à chacun l'une ou l'autre de ses faces, mais qui nous unit tous dans la mesure même où elle divise et oppose ([1964] 2010 : 1259).

Sartre n'est pas dupe des contretemps et des retards de cette histoire universelle, qui totalise la multiplicité des histoires singulières: les révolutions qui secouèrent la Russie ne modifièrent pas les jeux des petits Parisiens du jardin du Luxembourg, pas plus que les Soviétiques ne se glissèrent parmi les rois et les chevaliers dans les rêveries des écoliers français. C'est pourquoi *Les mots*, au lieu de fondre l'individuel et le collectif, le proche et le lointain en une continuité sans faille, ne cessent de creuser le décalage entre la France de la Troisième République et les révoltes de Saint-Petersbourg, de marquer le contraste entre la cérémonie de l'enfance, par laquelle s'impose à Sartre la religion de la littérature, et la vérité politique du siècle, qui l'amènera, au début des années 1950, à entreprendre de raconter sa vie sous la forme d'une autocritique. Formé par son grand-père, qui lui a inculqué des croyances d'un autre siècle, lui imposant « les idées en cours sous Louis-Philippe », Sartre affirme avoir pris « le départ avec un handicap de quatre-vingts ans » (1964 : 49) ; et, comme le suggère sa conversion tardive au communisme, des décennies lui seront nécessaires pour se faire contemporain de la prise du Palais d'hiver. Dans l'autobiographie de Sartre, la date de 1917 prend ainsi une dimension allégorique : elle désigne la fin de l'enfance, mais plus essentiellement l'événement politique à l'aune duquel sa vie entière, bien au-delà du roman familial, se trouve mesurée et interprétée. En se découvrant comme un universel singulier, c'est-à-dire comme « un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » (1964 : 213), Sartre aurait enfin rattrapé son retard et rejoint l'aventure communiste. C'est du moins ainsi qu'il présentera son projet à Simone de Beauvoir : « je voulais écrire toute ma vie d'un point de vue politique, c'est-à-dire mon enfance, ma jeunesse et mon âge mûr, en lui donnant ce sens politique d'arrivée au communisme » (1981 : 274).

Au-delà des *Mots*, dont l'essentiel était rédigé à la fin des années 1950, il faut rappeler que la question communiste traverse l'ensemble du cycle autobiographique de Sartre, dont font partie la préface d'*Aden Arabie* de Nizan, en 1960, et « Merleau-Ponty vivant », qui paraît dans *Les Temps modernes* à la mort de ce dernier, en 1961. Ces autobiographies obliques, médiatisées par le portrait d'un disparu, qui seront réunies dans le quatrième volume des *Situations* en 1964, l'année même de la parution des *Mots*, mettent en scène les successifs décalages de Sartre face à la politique, esquissant ce que Merleau-Ponty appelait, à propos de son ami, « une sorte de communisme du dehors » ([1960] 2003 : 53). Si la *Critique de la raison dialectique* est « un ouvrage écrit contre les communistes, tout en étant marxiste » ([1975] 1976 : 150), il faut en dire autant du cycle autobiographique, qui donne voix à un communisme oppositionnel. En 1959, quand François Maspero lui demande de préfacier une réédition des *Chiens de garde*, Sartre propose plutôt d'introduire *Aden Arabie*, récit du voyage du jeune Nizan dans la péninsule arabique au retour duquel il donnera une expression politique à sa colère en entrant au Parti communiste. Mais au récit de la conversion, la préface de Sartre ne manque pas d'adjoindre le récit de la rupture : à l'annonce du pacte germano-soviétique, Nizan quittera le Parti, devenant un « communiste solitaire » ([1960] 1964 : 186), bientôt calomnié par ses camarades. Or, le portrait se renverse en autoportrait : Sartre se présente aux « jeunes gens » comme un vieillard d'une « province attardée », appartenant à une génération de « grands-pères » ([1960] 1964 : 138), qui, pour avoir multiplié les compromissions avec le Parti communiste, n'a de leçon à donner à personne. Sartre s'accuse en somme d'avoir répété la tragédie de Nizan avec un quart de siècle de retard en devenant compagnon de route. Déplaçant la scène autobiographique de l'entre-deux-guerres à l'après-guerre, « Merleau-Ponty vivant » met à son tour l'accent sur les décalages de Sartre face au communisme. C'est au contact du « marxisme attentiste, sévère, et désillusionné » ([1961] 1964 : 205) de Merleau-Ponty, à qui il a confié, à la Libération, la rédaction des éditoriaux politiques des *Temps modernes*,

que Sartre prend conscience des tours et des détours de l'histoire, de cette historicité primordiale qui ne cesse de déjouer la volonté des acteurs. Mais en pleine guerre de Corée, devant la répression qui frappe les communistes, Sartre rompt avec la politique de non-alignement exposée dans *Humanisme et terreur*. À Merleau-Ponty qui écrivait : « On ne peut pas être anticommuniste, on ne peut pas être communiste » (1947 : xvii), Sartre répond : « un anticommuniste est un chien, je ne sors pas de là, je n'en sortirai plus jamais » ([1961] 1964 : 248). La rupture est inévitable : « Je croyais rester fidèle à sa pensée de 1945 et qu'il l'abandonnait ; il croyait rester fidèle à soi-même et que je le trahissais ; il prétendait poursuivre son œuvre, il m'accusait de la ruiner » ([1961] 1964 : 254). Comme la préface à *Aden Arabie*, comme le récit autobiographique des *Mots*, prolongeant un « débat entre Sartre et Sartre à travers le passé, le présent et les autres » ([1960] 2003 : 42), cette oraison funèbre met de nouveau en relief les chassés-croisés de Sartre avec ce que Merleau-Ponty appelait « la vie communiste » ([1960] 2003 : 55).

Si le cycle autobiographique de Sartre est hanté par le communisme des autres – celui des Soviétiques de 1917, celui de Nizan pendant l'entre-deux-guerres, celui de Merleau-Ponty à la Libération, et, à travers eux, celui du Parti communiste français –, il ne l'est pas moins par le thème de l'amitié, qui va bien au-delà de la référence à la camaraderie des militants. Merleau-Ponty, quelques mois avant sa mort, dans la préface à son recueil d'essais intitulé *Signes*, avait souligné la fonction dialectique de l'amitié dans le portrait sartrien de Nizan, dans lequel il voyait se nouer la connaissance de soi et la connaissance de l'autre, sans cependant dispenser ni du malentendu ni de la mésentente : « Ce qui donne au récit de Sartre sa mélancolie, c'est qu'on y voit les deux amis apprendre lentement des choses que dès le début ils auraient pu apprendre l'un de l'autre » ([1960] 2003 : 48). Un an plus tard, le tombeau de Merleau-Ponty s'ouvrira par ces mots : « Que d'amis j'ai perdus qui vivent encore. Ce ne fut la faute de personne : c'était eux, c'était moi, l'événement nous avait faits et rapprochés, il nous a séparés » ([1961] 1964 : 189). Comme

s'il répondait à Merleau-Ponty, Sartre laissera entendre, quelques pages plus loin, que l'on ne peut en effet acquérir un savoir sur soi sans élucider l'œuvre de l'ami : « Il n'en faut point douter : ses lecteurs peuvent le connaître ; il leur a "donné rendez-vous dans son œuvre" ; chaque fois que je me ferai son lecteur, je le connaîtrai, je me connaîtrai mieux » ([1961] 1964 : 282). La pratique autobiographique de Sartre suggère ainsi que la capacité à l'autoréférence, qui permet non seulement de parler de soi, mais aussi de rendre compte de soi et de ses actions dans une perspective politique, à plus forte raison dans une perspective communiste, s'ancre dans la relation privilégiée à autrui qu'est l'amitié. La reconnaissance de l'autre apparaît comme un passage obligé de la narration de soi, comme si la vérité du sujet se trouvait hors de lui, comme excentrée par la réciprocité des amis². Conformément à l'ontologie marxiste de la réalité sociale, qui est fondamentalement relationnelle, l'autobiographie sartrienne repose sur l'idée qu'un sujet ne peut reconstituer sa propre vie qu'à condition de la reconnaître impliquée dans la vie des autres. Si la nature relationnelle de toute subjectivité manifeste l'aliénation originare des hommes, qui sont dès leur naissance assujettis à l'extériorité du monde social, l'imbrication de la connaissance de soi et de la reconnaissance de l'autre a un versant positif, voire utopique : elle rend pensable une communauté des égaux, qui accomplirait la promesse de l'amitié, que la *Critique de la raison dialectique* associe à la fraternité révolutionnaire. Au seuil des années 1960, après sa rupture avec le Parti communiste, Sartre s'approprie le thème de l'amitié non seulement pour arracher son autobiographie à « l'atomisme bourgeois » ([1960] 1985 : 487), qui réduit la société

2. L'implication réciproque des subjectivités engage la connaissance de soi et de l'autre dans un véritable cercle herméneutique. Car si l'on ne se connaît soi-même qu'à travers l'autre, la vérité de l'ami n'est elle-même accessible qu'à celui qui a élucidé son propre itinéraire. Ainsi, selon la préface d'*Aden Arabie*, la trajectoire de Nizan ne devient intelligible à Sartre qu'au cours des années 1950, quand il a amorcé la rédaction de son autobiographie : « Nos chemins n'ont cessé de s'écarter l'un de l'autre, voilà le vrai ; il aura fallu beaucoup d'années et que je comprenne enfin ma route pour que je puisse aujourd'hui parler sans erreur de la sienne » ([1960] 1964 : 150).

à un rassemblement sériel, séparant tout un chacun, mais, plus fondamentalement, pour y inscrire l'exigence d'un communisme libertaire, étranger au pouvoir, extérieur aux institutions, au sein duquel la liberté de chacun serait garantie par l'égalité de tous.

« UN COMMUNISTE SOLITAIRE EST PERDU » :
L'UNIVERSALITÉ ABSTRAITE
DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Pour comprendre la pratique autobiographique de Sartre et repérer le nouage qu'elle opère entre le communisme et l'amitié, il faut rappeler la théorie matérialiste de la subjectivité élaborée dans *Questions de méthode* et systématisée dans *L'idiot de la famille*. D'inspiration marxiste, la méthode biographique de Sartre met en lumière, au cœur de toute subjectivité, une dialectique d'assujettissement et de subjectivation, qui place l'individu au croisement d'un double processus de « constitution » ([1971] 1976 : 98) et de « personnalisation » ([1971] 1976 : 101). La constitution a lieu dès la première enfance par l'intermédiaire des structures familiales, qui réfractent les contradictions du monde social. Dans « les violences du dressage et l'égarément de la bête dressée » ([1957] 1985 : 56), l'enfant émerge peu à peu comme un être constitué. Mais à cet « enlèvement natal » réplique bientôt une subjectivation par laquelle le conditionnement abstrait du sujet se trouve dépassé sous le mode de la personnalisation ; s'invente alors une manière de vivre, un « style de vie », aurait dit Merleau-Ponty. Peu à peu, la subjectivité se singularise à travers la *praxis* ; en s'appropriant le monde extérieur, l'être constitué se transforme en être constituant. Dans la « fable dialectique » des *Mots* (Lejeune, 1975 : 209), la division du texte en deux parties correspond à cette distinction entre assujettissement et subjectivation : « Lire » détaille la constitution de Sartre, qui intériorise le rôle que lui imposent la « comédie familiale » (1964 : 55) et la « comédie de la culture » (1964 : 57) ; « Écrire » relate sa personnalisation, c'est-à-dire l'appropriation concrète des déterminations à l'origine de son « idéalisme épique » (1964 : 96), dont il mettra longtemps à se

défaire. Parce que la personnalisation de la subjectivité s'effectue dans les limites d'une situation imposée du dehors, Sartre considère non seulement que l'aliénation précède chronologiquement la construction de soi, mais aussi qu'elle en est la condition de possibilité. L'assujettissement du premier âge est le fond obscur de toute subjectivation, et l'enfance, même heureuse, reste le lieu d'une dépossession primitive. Dans *Les mots*, Sartre traduit cette intériorisation du dehors en une hantise, qui mêle les voix des morts et des vivants, et qui persiste la vie durant :

[...] la voix de mon grand-père, cette voix enregistrée qui m'éveille en sursaut et me jette à ma table, je ne l'écouterais pas si ce n'était pas la mienne, si je n'avais, entre huit et dix ans, repris à mon compte dans l'arrogance, le mandat soi-disant impératif que j'avais reçu dans l'humilité (1964 : 137).

Cette temporalité inversée, qui leste la subjectivité d'une histoire sédimentée, antérieure à la naissance, Sartre la reconnaît aussi dans la vie de ses amis : Nizan « déchiffrait ce présent laborieux, désenchanté, troué par de brèves exaltations, à la lumière sinistre d'un avenir qui n'était autre que le passé de son père » ([1960] 1964 : 150) ; obsédé par le paradis perdu de son enfance, Merleau-Ponty « découvrait le sens de ce qui *se passe* dans ce qui *s'est passé* et, finalement, faisait de l'inventaire et du constat une prophétie » ([1961] 1964 : 191).

Si l'on suit Sartre, le narrateur de l'autobiographie s'efforce donc de rendre compte d'une histoire qui n'est jamais pleinement la sienne : l'histoire d'une vie est l'effet d'une préhistoire, à la fois antérieure et extérieure à celui qui se raconte. C'est ce que rappelle la préface au *Traître* d'André Gorz, qui met en lumière l'aliénation originaire de la subjectivité :

Longtemps avant notre naissance, avant même de nous avoir conçu, les nôtres ont défini notre personnage. On a dit de nous : « Il », des années avant que nous puissions dire « je ». Nous avons existé d'abord *comme des objets absolus*. À travers notre famille, la société nous assignait une situation, un être, un ensemble de rôles ; les

contradictions de l'histoire et les luttes sociales déterminent d'avance le caractère et le destin des générations à venir ([1958] 1964 : 55).

C'est cette emprise du passé sur le présent que la narration de soi a pour vocation de renverser. En tant que pratique de soi, la véridiction sert à conformer sa conduite éthique à ses engagements politiques, à concilier le gouvernement de soi et le gouvernement des autres, mais surtout à reconnaître la part des autres en soi (Foucault, [1981] 2001 ; 2008 ; 2009). En effet, si la subjectivité émerge à la faveur de l'intériorisation du monde social, l'autobiographie ne saurait en retracer le devenir sans dissoudre l'intériorité individuelle dans l'extériorité des structures objectives et des conditions matérielles à son origine. En rapportant la constitution de la subjectivité au dehors qui la fonde, l'autobiographie a pour effet d'évider l'individualité de tout contenu propre, de la révéler en quelque sorte sans qualité, de la restituer à son indétermination première, au risque de la confondre avec le monde social dont elle est issue. L'écriture de soi apparaît ainsi comme un exercice ascétique par lequel un individu se raconte, moins pour se connaître lui-même que pour « s'abolir en tant qu'individu, c'est-à-dire comme porteur d'exceptionnalité » (Ireland, 2009 : 35)³. C'est à la lumière de cette destitution de soi qu'il faut entendre la célèbre clause des *Mots* : une fois sa narration achevée, l'autobiographe se manifeste sous une forme générique, sans qualité, dépouillé de ses particularités indi-

3. Dans un article lumineux consacré à la fascination de Sartre pour la révolution cubaine, John Ireland montre que le refus sartrien de toute forme de distinction individuelle est inséparable d'une critique du pouvoir charismatique, que peuvent incarner aussi bien l'écrivain consacré que le chef d'État. C'est d'ailleurs un même mouvement que partagent selon Ireland l'autoportrait des *Mots* et le portrait de Fidel Castro que réalise Sartre dans la série d'articles intitulée « Ouragan sur le sucre », publiée en 1960 : « C'est le mouvement par lequel un individu exceptionnel se désindividualise au nom d'une appartenance et d'une identité collectives qu'il juge moralement et ontologiquement supérieures » (2009 : 34). C'est un mouvement analogue que dessine le cycle autobiographique dans son ensemble, *Les mots* représentant une entreprise de désindividualisation, les portraits de Nizan et de Merleau-Ponty marquant le passage, à travers l'amitié, à une identité collective.

viduelles, délesté des marqueurs de sa singularité, comme « un enfant qui vient de naître » (1964 : 200) ou comme « un unique n'importe qui » ([1958] 1964 : 79). Mais Sartre n'ignore pas que cette « négation intime et radicale de ce qu'on a fait de nous » ([1961] 2002 : 22) ne peut produire qu'une universalité abstraite, purement négative, obtenue par la soustraction des particularismes et l'éradication des distinctions : la contestation de soi par soi ne suffit pas à instituer la communauté des égaux. L'autobiographe, affranchi de son individualité par l'autocritique, reste seul parmi ses semblables, isolé dans une série inerte, coexistant passivement avec ses contemporains. Et comme l'écrit Sartre au sujet de la rupture de Nizan avec le Parti, « un communiste solitaire est perdu » : sans ses camarades, il retombe dans « la révolte, la vieille révolte anarchique et désespérée » ([1960] 1964 : 186)⁴.

« LE COMMENCEMENT DE L'HUMANITÉ » : LA FRATERNITÉ POLITIQUE

Du point de vue de la dialectique de la subjectivité qui donne sa cohérence au cycle autobiographique, l'écriture des *Mots* constitue un moment négatif, insuffisant en lui-même, qui appelle une relève politique, un dépassement de l'universalité abstraite en une universalité concrète. Pour échapper à l'atomisme bourgeois, une subjectivité doit se lier à d'autres subjectivités et, pour s'affranchir de son assujettissement, faire l'épreuve du

4. Ces passages peuvent être lus comme une réponse indirecte, d'un ami à l'autre, à travers le souvenir d'un tiers, aux accusations de subjectivisme extrême que Merleau-Ponty lui avait adressées dans « Sartre et l'ultra-bolchevisme » : « Sartre fonde justement l'action communiste en refusant toute productivité à l'histoire, en faisant d'elle, pour ce qu'elle a de connaissable, le résultat immédiat de nos volontés, et pour le reste une opacité impénétrable. [...] Et si le social n'est que le résidu inerte et confus de nos actions passées, on ne peut y intervenir et y mettre de l'ordre que par création pure. » Et plus loin : « Telle est la situation du solitaire qui incorpore le communisme à son univers, et le pense sans égard à ce qu'il pense de lui-même » ([1955] 2000 : 139 et 141). Cinq ans plus tard, Sartre reconnaît, en pensant aux derniers mois de la vie de Nizan, qu'un communiste solitaire est en effet perdu.

rassemblement en intériorité. Autrement dit, seule l'invention de l'être commun peut renverser l'aliénation de l'être social et donner accès à la vie communiste. Un passage des *Mots*, qui reprend le vocabulaire de la *Critique de la raison dialectique* pour distinguer les rassemblements sériels des groupes en fusion, évoque ce passage d'une socialisation première, à la source d'une dépossession originaire, à une socialisation seconde, comme conquête de l'égalité. La scène, fortement symbolique, se déroule sur la place du Panthéon, « entre l'Hôtel des grands hommes et la statue de Jean-Jacques Rousseau » (1964 : 185), chargée des souvenirs de la période révolutionnaire. À l'écart de « la comédie familiale » (1964 : 55), le jeune Sartre, déjà saisi par les vertiges de la contingence, découvre soudain sa « nécessité » au milieu des cris de ses camarades de lycée, parmi lesquels se trouve Nizan ; les jeux de la petite bande lui procurent une première expérience du groupe en fusion, que la *Critique de la raison dialectique* illustrera par le peuple de Paris prenant la Bastille :

Nos jeux nous « surexcitaient », comme disaient nos mères, et transformaient parfois nos groupes en une petite foule unanime qui m'engloutissait ; mais nous ne pûmes jamais oublier longtemps nos parents dont l'invisible présence nous faisait vite retomber dans la solitude en commun des colonies animales. Sans but, sans fin, sans hiérarchie, notre société oscillait entre la fusion totale et la juxtaposition. Ensemble, nous vivions dans la vérité mais nous ne pouvions pas nous défendre du sentiment qu'on nous prêtait les uns aux autres et que nous appartenions chacun à des collectivités étroites, puissantes, primitives, qui forgeaient des mythes fascinants, se nourrissaient d'erreur et nous imposaient leur arbitraire (1964 : 185).

L'expérience enfantine du groupe en fusion, même si elle donne le sentiment de vivre « dans la vérité », reste incomplète du fait que les lycéens ne parviennent pas à s'extraire des « collectivités étroites, puissantes, primitives » que sont leurs familles et à se défaire des « mythes fascinants » de la bourgeoisie qu'elles leur ont imposés. La « solitude en commun » de la vie bourgeoise, si l'on en croit le cycle autobiographique, Sartre ne s'en affranchira qu'à la faveur de la réciprocité vécue au sein du groupe Socialisme

et liberté, où il retrouvera Merleau-Ponty, après une séparation de plusieurs années, dans le contexte plus large de la Résistance, période durant laquelle régnait une « amitié nationale qui préférerait tout d'avance en chacun pourvu qu'il détestât les nazis » ([1961] 1964 : 193). La collectivité historique ne surmonte la sérialité qu'« en resserrant ses liens contre l'ennemi et en prenant conscience d'elle-même comme unité d'individus solidaires » ([1960] 1985 : 450). Les actions concertées et la peur de l'ennemi dévoilent les relations de réciprocité à travers lesquelles les multiplicités groupées, normalement maintenues dans l'impuissance sous l'effet de la confiscation institutionnelle de la politique, peuvent conquérir leur liberté en s'inventant collectivement un « être commun ». Mais Merleau-Ponty, précise Sartre, l'avait précédé dans cette découverte puisqu'il avait rencontré le marxisme avant la guerre et éprouvé dans le communisme, en marge du Parti cependant, dont il refusait de rejoindre les rangs en raison des procès de Moscou, « l'unité future d'une société sans classes et, en attendant, une chaude amitié de combat » ([1961] 1964 : 205). Par un autre de ces contretemps qui ponctuent la vie communiste, Sartre se trouve, au début des années 1960, là où se trouvait Merleau-Ponty à la fin des années 1930 : après l'épisode du compagnonnage de route, interrompu par la répression soviétique de la révolte hongroise, Sartre refuse la passivité sérielle des organisations communistes et se réfugie, en attente d'une société sans classes, dans l'expérience de l'amitié, qu'Aristote considérait comme « l'expression la plus haute de la justice » ([1990] 2012 : 411).

Dans *Critique de la raison dialectique*, rédigé en pleine guerre d'Algérie, entre une première version des *Mots* et la préface à *Aden Arabie*, l'amitié est décrite comme une variante de la fraternité politique, « une libre spécification de cette structure première » ([1960] 1985 : 536). Grâce à la réciprocité que provoque le dépassement des rassemblements sériels, chaque subjectivité saisit « sa propre naissance d'individu commun » et découvre en même temps « le droit de tous à travers chacun sur chacun » ([1960] 1985 : 536). C'est « le commencement de l'humanité », insiste

Sartre: dans la fraternité, « nous sommes les mêmes parce que nous sommes sortis du limon à la même date, l'un par l'autre, à travers tous les autres » ([1960] 1985 : 536). À ce titre, la théorie des ensembles pratiques répond à la théorie de la subjectivité: la fraternité politique transforme le monde social en renversant un pouvoir d'aliénation en une puissance d'émancipation. À la subjectivité à la fois constituée et constituante dont *Questions de méthode* décrit la genèse, la *Critique de la raison dialectique* reconnaît la capacité à se constituer soi-même par l'invention de l'être-de-groupe. Le cycle autobiographique opère une fidèle transposition de cette anthropologie philosophique. L'écrivain qui, dans *Les mots*, s'est dépris de lui-même au nom du communisme dépasse l'universalité négative de son individualité générique grâce aux obligations mutuelles de l'amitié; il se constitue en individu commun, affranchi de la sérialité qui le séparait de lui-même et des autres, à travers les serments de l'amitié. Autrement dit, si l'autocritique des *Mots* raconte comment Sartre s'est fait le contemporain de la révolution d'Octobre, le cycle autobiographique, considéré dans son ensemble, attribue cette conversion tardive non au gouvernement de soi, mais au communisme des autres, en l'occurrence au communisme des amis auprès desquels il a fait l'apprentissage de la vie politique. L'utopie d'une communauté des égaux qui accompagne son engagement communiste, Sartre ne la tiendrait donc ni d'un événement historique dont il aurait médité les leçons (la Révolution française) ni d'une doctrine philosophique qu'il aurait assimilée (le matérialisme historique de Karl Marx), mais plus essentiellement de l'expérience de l'amitié dont témoignent la préface d'*Aden Arabie* et « Merleau-Ponty vivant ». Si cette expérience ne fut jamais préservée du malentendu et du mensonge, l'événement menaçant toujours de séparer ceux qu'il avait réunis, l'égalité des amis portait néanmoins l'exigence communiste au-delà d'elle-même, en l'associant à une mise en commun des existences qui ignore la distinction des gouvernés et des gouvernants. Comme le suggère Sartre dans son hommage à Merleau-Ponty, la puissance de l'amitié manifeste une exigence de justice qu'aucun pouvoir politique

ne saurait satisfaire, mais qui demeure l'idée directrice du communisme : « Nous sommes tordus : les liens qui nous unissent aux autres sont faussés ; il n'est aucun régime qui, par lui seul, suffirait à les détordre mais peut-être que les hommes qui viendront après nous, tous les hommes ensemble, auront la force et la patience d'entreprendre ce travail » ([1961] 1964 : 279). Au croisement du communisme des autres et du gouvernement de soi, le cycle autobiographique de Sartre laisse entendre, dans la continuité de l'éthique aristotélicienne, qu'il ne saurait exister ni communauté ni communisme sans l'égalité et la réciprocité des amis. Sans doute est-ce pourquoi, d'un point de vue éditorial, Sartre s'est refusé à publier *Les mots*, dont des dizaines de pages étaient écrites à la fin des années 1950 avant la parution des portraits des intercesseurs de sa vie communiste. Avant de rendre compte de soi, le communisme de l'amitié exigeait de rendre compte de ce qui, en soi, appartient aux autres⁵.

5. Une dernière remarque, qui permet de corréler plus étroitement encore le thème de l'amitié et la critique des organisations politiques dans la pensée sartrienne. Dans les entretiens qui composent *On a raison de se révolter*, Sartre insiste à nouveau sur l'expérience de l'amitié, qu'il dit regretter de n'avoir pas connue avec les militants du Parti communiste, mais qu'il affirme avoir enfin trouvée, après les événements de Mai 68, auprès des maoïstes de la Gauche prolétarienne. En somme, l'amitié est du côté des gauchismes, ces groupes en fusion, qui remettent en question la sérialité des partis ouvriers (Gavi, Sartre et Victor, 1974 : 185-186). Mais toute la question, et c'est l'interrogation qui habitera Sartre dans ses dernières années, comme le suggèrent les entretiens avec Benny Lévy ([1980] 1991 : 44-70), est de savoir comment disjoindre la fraternité révolutionnaire de la terreur politique, c'est-à-dire comment faire l'économie de la violence que le groupe en fusion exerce sur lui-même dès lors qu'il menace de se dissoudre et de retomber dans la sérialité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE ([1990] 2012), *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin. (Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».)
- BEAUVOIR, Simone de (1981), *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Sartre (août-septembre 1974)*, Paris, Gallimard.
- BIRCHALL, Ian H. ([2004] 2011), *Sartre et l'extrême gauche française. Cinquante ans de relations tumultueuses*, traduit par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique.
- CHRISTOFFERSON, Michael Scott ([2004] 2014), *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, traduit par André Merlot et Françoise Jaouën, Marseille, Agone. (Coll. « Éléments ».)
- CONTAT, Michel (1996), « Une autobiographie politique », dans Michel CONTAT (dir.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les mots. Genèse d'une autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1-41. (Coll. « Perspectives critiques ».)
- DENIS, Benoît (2006), « Politiques de l'autobiographie chez Sartre », *Les Temps modernes*, n° 641 (novembre-décembre), p. 149-167.
- FOUCAULT, Michel ([1981] 2001), « Subjectivité et vérité », dans *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, p. 1032-1037. (Coll. « Quarto ».)
- FOUCAULT, Michel (2008), *Le gouvernement de soi et des autres*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil. (Coll. « Hautes Études ».)
- FOUCAULT, Michel (2009), *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil. (Coll. « Hautes Études ».)
- GAVI, Philippe, Jean-Paul SARTRE, et Pierre VICTOR (1974), *On a raison de se révolter*, Paris, Gallimard. (Coll. « La France sauvage ».)
- IRELAND, John (2009), « “Ouragan sur le sucre” : Sartre, Castro et la révolution cubaine », *Les Temps modernes*, n° 656, p. 9-37.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LÉNINE, Vladimir ([1920] 1962), *La maladie infantile du communisme*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)

LE COMMUNISME DES AUTRES

- LOUETTE, Jean-François (1996), « Sur l'engagement sartrien : *Les mots* », *Les Temps modernes*, n° 587 (mars-avril), p. 70-99.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1947), *Humanisme et terreur*, Paris, Gallimard. (Coll. « Essais ».)
- MERLEAU-PONTY, Maurice ([1955] 2000), *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- MERLEAU-PONTY, Maurice ([1960] 2003), *Signes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- PARTI IMAGINAIRE (2007), « À un ami », dans Auguste BLANQUI, *Maintenant, il faut des armes*, Paris, La Fabrique, p. 9-28.
- SARTRE, Jean-Paul ([1957] 1985), *Questions de méthode*, dans *Critique de la raison dialectique. Théorie des ensembles pratiques*, Paris, Gallimard, p. 17-32. (Coll. « Bibliothèque de philosophie ».)
- SARTRE, Jean-Paul ([1958] 1964), « Des rats et des hommes », dans *Situations, IV. Portraits*, Paris, Gallimard, p. 38-81.
- SARTRE, Jean-Paul ([1960] 1964), « Paul Nizan », dans *Situations, IV. Portraits*, Paris, Gallimard, p. 130-188.
- SARTRE, Jean-Paul ([1960] 1985), *Critique de la raison dialectique. Théorie des ensembles pratiques*, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de philosophie ».)
- SARTRE, Jean-Paul ([1961] 1964), « Merleau-Ponty », *Situations, IV. Portraits*, Paris, Gallimard, p. 189-287.
- SARTRE, Jean-Paul ([1961] 2002), « Préface », dans Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, p. 17-36. (Coll. « Poche ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1964), *Les mots*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul ([1964] 2010), « Préface destinée à la traduction en russe des *Mots* », dans *Les mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, p. 1258-1260. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- SARTRE, Jean-Paul ([1971] 1976), « Sur *L'idiot de la famille* », dans *Situations, X. Autobiographie et politique*, Paris, Gallimard, p. 91-115.
- SARTRE, Jean-Paul ([1975] 1976), « Autoportrait à soixante-dix ans », dans *Situations, X. Autobiographie et politique*, Paris, Gallimard, p. 133-226.
- SARTRE, Jean-Paul, et Benny LÉVY ([1980] 1991), *L'espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier.

LES «TENACES VELLÉITÉS
RÉVOLUTIONNAIRES»
DE MICHEL LEIRIS,
DE LA CHINE MAOÏSTE À MAI 68

Laurence Côté-Fournier
Université du Québec à Montréal

«Aucun homme vivant dans le monde inique, mais indiscutablement modifiable [...] qu'est le monde où nous vivons ne saurait se tenir pour quitte moyennant une fuite et une confession» (Leiris, [1934] 1981 : 15). Cette déclaration conclut la première préface de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, qui sera augmentée d'un préambule trente ans plus tard. Ces deux textes représentent deux mea-culpa renouvelés, reformulés, dans lesquels Leiris affirme les limites de son expérience et son incapacité à rendre compte adéquatement des sociétés africaines qu'il était venu étudier durant la mission Dakar-Djibouti, de 1931 à 1933. *L'Afrique fantôme* (1934) constitue le journal quotidien de cette mission. Dans la préface ajoutée en 1950, Leiris revient sur la vision de l'Afrique qui se dégage du journal, une Afrique qui n'est pas à la hauteur de l'idéal exotique qu'il s'en faisait avant d'y mettre les pieds. Leiris, en Afrique, n'a fait aucune plongée libératrice dans la « mentalité primitive » ([1934] 1981 : 13) et n'a pas pu ressembler à un personnage de Conrad perdu « au cœur des ténèbres » ([1934] 1981 : 12), comme il fantasmait de le faire. Le journal d'alors reflète sa déception, une déception que Leiris condamnera dans la préface en s'accusant d'avoir complètement méconnu les

enjeux politiques liés à l'exploitation coloniale des peuples africains. Avec le recul que lui ont donné les presque vingt années qui se sont écoulées, il juge avec sévérité sa « comédie d'enfant gâté » et la « suffisance de l'Occidental cultivé » ([1934] 1981 : 14) qu'il était. Depuis, un changement de perspective a eu lieu, amené par de nouveaux voyages aux Antilles et en Afrique, ainsi que par les mouvements de libération au sein des colonies, qui lui ont fait comprendre « qu'il n'y a pas d'ethnographie ni d'exotisme qui tiennent devant la gravité des questions posées [...] par l'aménagement du monde moderne » ([1934] 1981 : 13). Cette préface très critique, qui ne cherchait pas qu'à présenter les torts personnels de Leiris, avait d'ailleurs pour visée initiale de susciter une réflexion éthique sur les pratiques ethnographiques¹.

Le préambule a été ajouté en 1981. Leiris revient alors non seulement sur le voyage d'origine, mais aussi sur la préface de 1950, avec laquelle, à son tour, il prend ses distances. « L'Afrique n'a pas besoin de moi » ([1934] 1981 : 9), écrit-il. Si les peuples visités dans les années 1930 ont commencé à se libérer, cela s'est fait « sur un mode assez Charybde en Scylla pour que soit tristement justifié l'emploi du terme néo-colonialisme » ([1934] 1981 : 9). Une double désillusion est donc survenue ; politique, puisque les espoirs de 1950 pour l'Afrique et les Antilles n'ont pas débouché sur de grands triomphes, et littéraire, puisque Leiris semble plus dubitatif que jamais quant au pouvoir de ses mots et de sa subjectivité comme instruments de transformations sociales. Les désillusions sont exhibées au lecteur d'entrée de jeu : celui qui s'avance dans *L'Afrique fantôme* le fait en étant averti de l'intérêt limité qu'y porte désormais son auteur.

Ce regard rétrospectif sur la foi d'autrefois en la possibilité de changements politiques comme en l'efficacité de la littérature se trouve dans les différents tomes de *La règle du jeu*, œuvre à laquelle

1. La préface a été rédigée dans le prolongement d'un exposé tenu devant la section des sciences humaines de l'Association des travailleurs scientifiques et publié dans *Les Temps modernes* sous le titre « L'ethnographie et le colonialisme » (Maubon, 1994 : 121).

Leiris a travaillé de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1970. Le doute est le même dans les deux œuvres : peut-on se livrer à une entreprise autobiographique consacrée à une subjectivité, exposée au moyen de certains paramètres esthétiques et stylistiques, tout en ne négligeant pas de participer aux affaires du monde et à la transformation, les ambitions littéraire et politique idéalement réalisées à travers un même acte ? Nous nous pencherons plus particulièrement sur les deux derniers tomes de *La règle du jeu*, *Fibrilles* (1966) et *Frêle bruit* (1976), en nous arrêtant sur les voyages de Leiris en Chine et à Cuba, ainsi que sur les fragments consacrés à Mai 68. Tandis que *L'Afrique fantôme* apparaît comme le journal d'une déception, qui ne sera que brièvement éclairée d'un espoir de transformation, les récits sur la Chine maoïste ou Cuba sont ceux d'un optimisme réel, à tout le moins initialement. Toutefois, le montage des différentes scènes, dans *La règle du jeu*, remplit une fonction cruciale et invite à relire des passages proprement politiques dans le contexte de réflexions sur la capacité d'action de la littérature ainsi que sur la possibilité de rendre compte avec authenticité non seulement d'une individualité, mais aussi de dynamiques sociales et politiques complexes. Bien que la politique n'occupe pas une place centrale dans *La règle du jeu*, tout se passe comme si Leiris ne pouvait s'empêcher d'y revenir pour réactiver un espoir révolutionnaire que des déceptions précédentes avaient éteint. Une notion rhétorique cristallise à la fois les hésitations et les enthousiasmes de Leiris autour de la tension entre collectivité et individualité, celle des lieux communs. En effet, les slogans, les assertions pour galvaniser les foules et les noms de héros reviennent avec régularité. D'une part, ils permettent à Leiris de mesurer la force potentielle du langage, soudainement tout entier voué à aider une cause en martelant un argument, un exemple, un microrécit, auxquels tous, dans une communauté donnée, peuvent se référer. D'autre part, ils servent à Leiris d'espaces d'investigation pour déployer sa subjectivité et son ambivalence quant aux conditions d'existence d'une pensée politique claire et capable de rendre compte de l'ambiguïté d'une situation. Ils jouent en cela un rôle semblable aux référents

littéraires et religieux, omniprésents dans toute son œuvre, et plus particulièrement dans *L'âge d'homme*, articulé autour des figures de Judith, Lucrèce et Holopherne. Cette récurrence des « lieux communs », variables selon les circonstances mais similaires dans leur rôle, me servira de fil conducteur à travers les époques.

DE LA CHINE À L'ITALIE : DE NOUVEAUX LIEUX COMMUNS

Leiris a été associé tour à tour aux surréalistes, au Collège de Sociologie et à l'existentialisme, sans pourtant qu'il ait fait partie du cœur de chacun de ces groupes. En raison de cette position particulière, Vincent Kaufmann, dans *Poétique des groupes littéraires*, en fait le héros insoupçonné des avant-gardes, ou à tout le moins le meilleur représentant des apories de leurs projets. Si Kaufmann le présente comme souffrant « d'un accès aigu d'avant-gardisme » (1997 : 19), c'est que la subjectivité de Leiris, toujours à l'avant-plan, vient faire entrave au rêve utopique, et voué à l'échec, d'une « idéale communauté, appelée à advenir dans l'équivoque limite entre la littérature et l'"action" politique » (1997 : 13). Son « je » n'arrive pas à céder à un « nous » fusionnel, ce que trahissent autant son parti pris autobiographique que son rapport réticent, prudent, aux événements politiques qui se succèdent tout au long du siècle. Pourtant, les révolutions communistes réactivent le fantasme communautaire en lui donnant une réelle possibilité d'advenir.

Le voyage en Chine de Leiris se déroule de septembre à novembre 1955, six ans après la révolution de Mao Tsé-toung. Ce n'est pas encore la Chine de la révolution culturelle, celle que visiteront les membres de *Tel Quel* dans les années 1970, mais plutôt celle qui, à la suite de la conférence de Bandung en 1955, annonce sa volonté d'accueillir des visiteurs qui constateront les progrès accomplis. Leiris participe à une expédition de cinq semaines et s'y trouve entouré de Jean-Paul Sartre, de Simone de Beauvoir et du cinéaste Chris Marker. Cette période de pèlerinage en terre chinoise marque le début de l'idylle des intellectuels

français avec ce pays, qui se traduira par la publication d'une pléthore de livres sur le sujet dans les décennies suivantes. Dans son journal, qui ne sera publié qu'en 1994, Leiris conjugue quelques impressions personnelles avec de nombreuses observations scientifiques sur le pays visité, fidèle en cela à sa pratique ethnologique. Cette posture convient au rôle qui lui a été attribué, typique des intellectuels invités en URSS, en Chine ou à Cuba au xx^e siècle : il est là comme témoin, et sa subjectivité a moins d'importance que son objectivité pour valider la réalité des promesses de la révolution. On trouve donc peu d'entrées de journal où une réflexion de fond est développée, mais plutôt une tonne de statistiques sur le système de santé et d'informations (fournies par des guides chinois) sur la criminalité, l'éducation, les pratiques culturelles. Le résumé d'une visite dans une école maternelle contient par exemple des informations précises sur le nombre d'écoles dans la région, le nombre d'enfants et leur âge, la durée de l'enseignement, ses objectifs ainsi que sur les valeurs qu'on cherche à transmettre (1994 : 74-75). Leiris ne s'efface pas complètement du portrait, mais se confine le plus souvent dans des anecdotes sur les visites guidées, sur les villes qu'il découvre et sur les comportements de ses hôtes. Le ton est enthousiaste, optimiste (« Jamais, sans doute, on a poussé aussi loin l'art de vivre » – 1994 : 141) et les critiques sont rares, limitées à des éléments secondaires et relativement anodins de ses visites. Leiris appuie la révolution qui a eu lieu, et qui rejoue, avec de nouveaux espoirs de réussite après Staline, la révolution initiale, celle de 1917, considérée par lui comme l'événement majeur de son époque, celui qui « aura représenté l'ultime espoir de voir l'humanité s'atteler à une tâche, certes, grosse de périls et de difficultés mais défendable dans ses visées » (1966 : 37).

Toutefois, à son retour, Leiris ne livrera pas de récit de voyage comme on pouvait s'y attendre, seulement un article scientifique sur l'éducation des illettrés. C'est plutôt dans la première partie de *Fibrilles*, dix ans plus tard, que Leiris reviendra sur son expérience, en l'insérant dans le reste de son projet autobiographique. Le chapitre inaugural s'ouvre en 1955, quelques semaines après le

retour de Leiris, alors qu'il peine toujours à mettre en mots ce que son séjour lui a révélé: « Comment ces cinq semaines de plénitude [...] se sont-elles vidées de leur substance à tel point que je me demanderais pour un peu si je les ai rêvées? » (1966: 8). Cette difficulté tient à ce qu'il appelle son sentiment d'« envoûtement » aussi bien qu'à celui de se livrer à une forme de trahison politique. Son récit de voyage, dans *Fibrilles*, est inséré au cœur d'une entreprise axée sur l'examen d'une subjectivité, la subjectivité, de surcroît, d'un « bourgeois », comme il se qualifie lui-même. Certes, cette culpabilité est naturelle au genre de l'autoportrait², comme Michel Beaujour l'a écrit dans *Miroirs d'encre*:

L'autoportrait, de Montaigne à Barthes, est [...] écrivainerie coupable: non parce qu'il confesse ou dissimule un crime, mais en tant qu'écrivainerie. [...] Car l'inutilité et l'oisiveté de l'autoportrait révèlent brutalement, par contrecoup, un trait fondamental de notre culture, et que les brouillages idéologiques de la modernité n'ont fait que masquer. La rhétorique ancienne l'affirmait sans cesse, et les poétiques aussi: l'écriture doit servir à quelque chose et à quelqu'un; l'écriture est une modalité de l'action, du civisme, elle doit être efficace et transitive: persuader, blâmer, dissuader, louer. [...] Cette inquiétude quant à l'engagement, c'est l'autre façon dont l'autoportrait rend un paradoxal hommage à la vertu (1980: 13-14).

Néanmoins, le contexte dans lequel se trouve Leiris n'est pas anodin. La responsabilité de l'écrivain, même dans un cadre aussi « coupable » que celui de l'autoportrait, est accrue par la rareté du privilège qui a été accordé à ceux pouvant témoigner des effets de la révolution. Aux yeux de Leiris, l'écriture de ses souvenirs personnels, mis en mots avec le style et les thèmes qui sont les siens, ne pourrait qu'aller à l'encontre des désirs de ceux qui l'ont reçu avec bonne volonté. Ils l'ont pris à témoin des transformations majeures en cours, pour qu'il rapporte au monde occidental les

2. Suivant la distinction faite par Beaujour (1980), l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par sa structure, qui n'est pas organisée autour de la temporalité et d'une chronologie suivie, et donc d'un récit, mais plutôt autour de thématiques ou de rubriques.

réussites du communisme³. Avec la tendance au ressassement qui lui est habituelle, il expose son dilemme :

[...] je vois mal comment une activité du genre de celle qui m'absorbe pourrait y être classée ailleurs que parmi ces reliquats bourgeois [...] qui appellent une rééducation. [...] Mauvaise conscience mise à part, le rigorisme des faiseurs de plans est cependant pour moi une cause de malaise et m'oblige à me poser personnellement cette question : est-ce agir dans un sens correct (pour soi comme pour ceux qui viendront après) que travailler à quelque chose dont on sait aussi que chacun doit s'y consacrer pleinement (la demi-mesure étant exclue en matière de révolution) mais dont on sait aussi qu'y adhérer sans réserve peut amener à se nier en ce qu'on a de plus intime et tuer ainsi dans l'œuf ce qui serait notre véritable apport à l'œuvre collective (1966 : 34-35).

Pris entre ces deux feux, Leiris annonce que la tâche de recréer ce séjour est un pari perdu d'avance. Or, cet échec anticipé ne met pas un frein à l'écriture ni au dévoilement de ses impressions. Si Leiris mentionne ne rien avoir à rapporter de politiquement utile de son séjour, il ne se lance pas moins dans des descriptions de moments vécus là-bas, en particulier des manifestations artistiques auxquelles il a été convié, l'art devenant le fil conducteur pour donner forme à son expérience. Chants, pièces de théâtre, opéras, danses folkloriques : ces présentations organisées, offertes aux visiteurs, sont celles dont il parvient le plus aisément à rendre compte lorsqu'il commence le récit de son voyage dans *Fibrilles*, en les liant, selon l'idée et le principe qui structurent *La règle du jeu*, à d'autres expériences passées, souvent tirées de son enfance.

Une scène fait culminer ce jeu d'associations et de correspondances. Leiris est amené en visite dans un centre pour les enfants et se promène de salle en salle avec une fillette. Il est toutefois incapable de lui parler, faute d'un langage commun. La petite fille dirige leur promenade et l'amène devant un tableau reproduisant un épisode révolutionnaire. Là, l'enfant prononce finalement un mot que Leiris sait reconnaître, « Lénine ». Cette intimité recrée

3. Sur l'importance de la vision et de la position de témoin dans le récit de Chine de Leiris, voir Hughes (2003).

autour de ce nom ouvre un espace de réflexion sur les nouveaux lieux communs qu'a apportés le communisme :

De même que le latin fut pour la chrétienté une sorte d'espéranto et que le symbole du poisson servit de signe de reconnaissance aux tenants de la foi nouvelle, un nom tel que celui de Lénine et des symboles comme la faucille et le marteau [...] peuvent aujourd'hui constituer un vivant trait d'union entre des êtres que séparent la race, la langue, voire l'âge par surcroît. Ce qui, à mon sens, est la vertu inappréciable du communisme c'est qu'il relie effectivement par quelque chose de commun des individus qui, sans cela, resteraient tout à fait étrangers les uns aux autres, dispersés comme ils le sont aux quatre coins de la terre (1966 : 40).

Le vocabulaire religieux n'est pas anodin, et la communion permise par un imaginaire partagé transparait dans l'écriture même de Leiris. D'une part, le nom magique de Lénine, par ses vertus symboliques et le lien qu'il tisse entre des hommes de diverses conditions, lui permet de racheter, au moins brièvement, la mièvrerie du tableau réaliste socialiste que lui a montré la fillette. En cela, le symbole en vient à dépasser les limites esthétiques de l'œuvre, devenue secondaire par rapport à ce qu'elle représente. D'autre part, Leiris intercale dans ce passage le souvenir d'un voyage à Palerme, au cours duquel il assiste à une fête organisée par la section locale du Parti communiste. Il constate du même coup la pauvreté ambiante. Une phrase en particulier, inscrite sur un panneau de propagande, est répétée à quelques reprises par Leiris comme pour justifier l'importance du combat communiste : « Un crime tous les cinq jours et les prix les plus hauts de l'Italie » (1966 : 40-41). Lénine, la faucille et le marteau ; ces symboles, bannière à la cause, coupent court à la nécessité du discours. Leur force d'attraction est assez grande pour lier l'Italie à la Chine, pour trouver un écho et un prolongement d'un centre d'enfants chinois à une fête locale italienne. Le tableau de Lénine est peut-être sentimental, sa valeur esthétique est peut-être nulle mais implicitement, pour Leiris inquiet de l'inutilité de son œuvre, il montre que malgré tout il peut agir, tout comme le panneau de propagande, avec sa phrase-choc sur la situation locale,

fournit à lui seul l'argument qui justifie l'importance de Lénine et de ses idées.

Mais le portrait émerveillé de la Chine des premières pages prend fin sur une note qui explique pourquoi Leiris n'ose plus commenter davantage ce qui s'est produit là-bas. La Chine a, depuis le début de l'écriture de *Fibrilles*, appuyé l'URSS dans sa décision d'écraser brutalement la rébellion de Budapest (1956). Leiris en conclut : «Après avoir désespéré de tant de choses, le temps serait venu de désespérer aussi du communisme?» (1966 : 45). La réponse n'est pas claire, comme le séjour de Leiris à Cuba le montrera, mais l'idylle semble terminée. Hormis quelques allusions succinctes dans le reste du chapitre, le séjour en Chine sera mis de côté. Comment, en effet, conjuguer son envoûtement, et le témoignage qu'il en a fait, avec la possibilité d'avoir été trompé par les détails de la réalité immédiate, sans comprendre leur contexte? Si cela ramène à son incompréhension initiale de l'Afrique, on se rappellera aussi tous les témoignages de visiteurs enthousiastes en URSS dans les années 1930, témoignages dont les failles ont été révélées par la connaissance ultérieure des horreurs staliniennes se déroulant en parallèle. L'écriture rétrospective de Leiris sur ce séjour apparaît donc comme une forme de compromis. Il ne renie pas l'espoir et l'enthousiasme qu'il a ressentis là-bas, admettant par les souvenirs qu'il choisit de relater son émotion devant la bienveillance des gens et leur croyance sincère en la révolution. Toutefois, l'autobiographie reste prudente dans son investigation des enjeux politiques liés à la situation chinoise, malgré les espérances du début. La révolution et ses potentialités s'expriment avant tout dans des rapports individuels, comme le rapprochement survenu devant un portrait de Lénine, sans qu'elles soient accompagnées d'analyse politique véritable. Les doutes que cette absence révèle ne se manifestent pas seulement dans la mise à l'écart de la Chine, mais aussi dans l'enchaînement des scènes qui suivent le récit de voyage, dans le même chapitre de *Fibrilles*. Ces scènes ramènent Leiris vers d'autres engagements et d'autres voyages, qui rejouent son soupçon initial, c'est-à-dire

que ses engagements tant littéraires que politiques ne soient que le prétexte d'une nouvelle mise en scène de lui-même.

Il revient ainsi sur les années 1920 et son engagement à la fois surréaliste et communiste, les deux allant de pair dans les cercles qu'il fréquente. Se présentant comme « l'ombre d'un militant » (1966 : 67), Leiris décide alors de tout laisser pour partir en Égypte, puis en Grèce, suivant explicitement le modèle d'Arthur Rimbaud. La fuite qu'il fait annonce le lâcher-tout ultime, qui clôt cette section du livre, celui de la mort. En effet, quelque temps après son voyage en Chine, en 1957, Leiris fait une tentative de suicide en avalant une provision de médicaments, mais confesse à sa femme son geste. Sa femme lui rappellera plusieurs jours après la phrase prononcée avant de sombrer dans le coma : « Tout ça, c'est de la littérature » (1966 : 106). Ainsi, par l'effet du montage, par ce rapprochement des faits autobiographiques, cette section qui débute par les espoirs de la Chine et se termine par une volonté morbide concentre l'impuissance des deux pôles, le littéraire et le politique, comme si le spectacle offert en Chine pour convaincre Leiris ne s'était avéré, lui aussi, « que de la littérature », et une littérature qui indique ici un vide et un désengagement. Ce n'est pas sans raison qu'en Chine, Leiris s'attarde le plus souvent sur des descriptions de manifestations culturelles. Déjà art de la mise en scène, de l'artifice, elles lui permettent d'échapper au soupçon de l'insincérité et de l'incompréhension ; en y prenant part, non seulement il reste du côté de la littérature et ne se salit pas les mains au jeu de la politique, mais il met aussi de côté le réel et son exigence de vérité.

LA FORCE DES SLOGANS

Un nouveau voyage en terre communiste, raconté dans *Frêle bruit*, se déroule du 15 juillet au 7 août 1967, avant un second séjour du 27 décembre 1967 au 22 janvier 1968, tous deux à Cuba. Leiris a d'abord été invité à Cuba pour participer aux célébrations du 26 juillet, date de l'assaut, quatorze ans plus tôt, de la caserne Moncada par Fidel Castro. Leiris montre la même

volonté de s'approcher concrètement des lieux où se produisent les bouleversements politiques, d'y prendre part à sa manière. À son retour, il réfléchit dans son journal à la valeur révolutionnaire à conférer – ou non – à son art. Les mises en garde qu'il s'adresse reviennent sur des désirs déjà énoncés, entre autres par rapport au récit de son voyage en Chine : « Ne pas s'ingénier à écrire une œuvre "révolutionnaire", car il ne faut jamais se forcer ! Viser plutôt à une œuvre telle que les têtes de la Révolution pourraient en tirer, à tout le moins, une parcelle de quelque chose, si jamais elles avaient le loisir de la lire... » (1992 : 624). L'exigence qu'une œuvre puisse comparaître sans que l'auteur en rougisse devant ceux qui l'ont inspirée n'est pas nouvelle. Mais Leiris reste vague sur la manière dont sa plume pourrait servir les causes politiques qu'il endosse, comme s'il se refusait à examiner les usages politiques de ses écrits. Les fragments sur Cuba s'ouvrent aussi sur une prière, qui invoque implicitement les déceptions passées, celle, peut-être, de la Chine : « À aucun prix, il ne faut qu'un jour vienne où j'aurai si grand-honte de moi en pensant à la révolution cubaine, que je bifferai mentalement d'un trait de plume cette cause de mauvaise conscience » (1976 : 135).

La structure de *Frêle bruit* diffère de celle adoptée dans les tomes précédents : plutôt que de longs chapitres entremêlant les époques et les réminiscences autour de quelques fils conducteurs, *Frêle bruit* est fait d'une succession de fragments. Les passages sur la visite à Cuba de Leiris avaient déjà été publiés en partie, à son retour, dans la revue *L'Éphémère*, mais *Frêle bruit* les complète d'autres fragments plus réflexifs sur l'importance de la révolution et de ceux qui la défendent. Ces segments, qui décrivent les villes visitées, dont La Havane et Santiago de Cuba, laissent une grande place aux portraits de la population locale, aux cérémonies auxquelles il prend part, et surtout, à la figure de José Martí, poète et pamphlétaire tué comme chef d'armée en luttant pour l'indépendance, dont Leiris commente longuement un portrait

en réfléchissant à son rôle⁴. Le poète possède le mérite immense d'avoir été capable de réconcilier les deux aspects qui s'emboîtent malaisément pour Leiris, celui de l'action et de la parole, sans que l'un ou l'autre en pâtisse, en parvenant à utiliser son regard subjectif sur le monde pour faire œuvre utile.

Leiris en tire des leçons : « Ne pas éluder, ne pas biaiser, tâcher d'avoir une pensée droite et d'en suivre la ligne, c'est cela que je crois pouvoir – à des fins d'implacables mises en pratique – retenir des enseignements de José Martí » (1976 : 149). Il se répète donc des phrases de Martí, des phrases qu'il voit inscrites sur l'île un peu partout avec d'autres de Che Guevara ou de Castro : « La vérité une fois réveillée, ne se rendormira plus » (1976 : 148) ou « Le devoir de tout révolutionnaire, c'est de faire la révolution » (1976 : 156). Ces injonctions simples, affirmatives, qui expriment un souhait ou un ordre clair, s'opposent en tout à la démarche dubitative de Leiris. Comme l'a déjà évoqué Philippe Met en traitant de l'usage des formules chez Leiris, elles exposent, à travers le langage, son rapport tendu mais nécessaire à la masse : « L'articulation problématique du singulier et du général au niveau du langage ne cesse de hanter un Leiris à la fois fasciné par le pouvoir de la formule à portée universelle et rebuté par la perspective d'une oblitération de son particulier au sein du collectif » (1999 : 134). Ces injonctions occupent paradoxalement, de façon récurrente dans ses écrits, une place importante et sont longuement disséquées, comme si Leiris ne parvenait pas à se contenter de leur simplicité apparente, mais devait absolument les augmenter de son propre regard subjectif. Mises en italique, elles sont ressassées et répétées, réinsérées pour donner sens à de nouvelles situations ; ce qui pourrait apparaître comme un cliché est présenté comme une vérité, ou annoncé comme tel pour la faire advenir. Le slogan

4. La position du portrait en ronde-bosse de Martí, près de l'Hotel Nacional à La Havane, capte notamment son attention : « Manière de faire qui m'a frappé dans bien des villes cubaines, ce portrait pas même buste était disposé tout au plus à hauteur de regard, comme s'il était entendu, en ce pays, qu'il n'est pas de héros ou de grand homme qui ne doive se tenir de plain-pied, c'est-à-dire à hauteur de dialogue » (1976 : 146).

est rassembleur, supprime les demandes individuelles et les hésitations pour unir chacun autour d'une volonté collective, pour le bien commun. Déplié par Leiris pour en tirer un enseignement, le slogan, impératif et fort de sa certitude, pousse curieusement ses récits de voyage vers le futur et la projection des révolutions qui ne peuvent qu'advenir, si on leur prête foi. Les événements en France quelques mois plus tard lui donneront l'occasion d'y revenir.

En effet, les pages consacrées à Mai 68 dans *Frêle bruit* sont peu nombreuses, mais elles aussi accordent une grande importance aux slogans et à l'aspect purement langagier des événements, aux mots et aux formules qu'ils créent ou détournent. Dans son journal, Leiris ne note rien, durant Mai 68, des événements qui occupent les rues, et ne mentionne rien non plus de sa décision de signer la lettre envoyée au *Monde* avec Sartre et Beauvoir, entre autres pour montrer son appui aux étudiants. Ce n'est qu'en septembre 1968 qu'il consacra une longue entrée aux événements passés pour comprendre le sens de cette révolte, notamment par rapport aux instances communistes :

Comprendre ce qui s'est passé avec le mouvement étudiant international : ce ne sont pas les barricades (moyen romantique, symbolique, peut-être un peu puéril) qui comptent, c'est le renvoi de tous les partis dos à dos et l'expression fortement accusée d'un état d'esprit tant soit peu anarchiste. Le « libertarianisme » (si l'on peut dire) est partout perdant – cf. Tchécoslovaquie, Cuba, etc. – c'est donc cela qu'il faut défendre à tout prix (1992 : 628).

La mention de Cuba n'est pas anodine. Le 23 août 1968, Cuba appuie l'intervention militaire en Tchécoslovaquie, ce qui causera l'éloignement de nombre d'intellectuels français. Leiris avance un peu plus loin qu'il est essentiel de ne pas « user de ces grands principes pour donner des leçons de révolution » (1992 : 628), en mentionnant le « ridicule » de Dionys Mascolo et de Maurice Blanchot. Peut-être en raison du refus de Leiris de se transformer en « donneur de leçon », *Frêle bruit*, dans les passages consacrés à Mai 68, se tient à bonne distance des explications et analyses

politiques. Ce sont encore une fois les slogans qui sont travaillés, et Leiris décortique un nombre appréciable d'entre eux. Ce choix n'est pas surprenant : les slogans constituent, parmi les vestiges les plus importants de Mai 68, ce qu'on a retenu de l'événement au détriment d'autres facettes, comme l'a déploré Kristin Ross dans *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Elle y analyse comment, chez Gilles Lipovetsky, qui a mis à l'avant-plan les graffitis en parlant de l'événement, cet intérêt pour le « délire verbal » de Mai 68 n'était pas innocent :

Mai, en tant que fête de l'auto-expression ludique, ressemble à s'y méprendre au consumérisme des années 1980. [...] Résumer le discours de Mai à quelques expressions poétiques du style « Il est interdit d'interdire » ou « Sous les pavés la plage » facilite considérablement son intégration à une vision de la société propre aux années 1980, libérée de tous les conflits et les confrontations ([2002] 2005 : 197).

Cette lecture de la « fête de Mai », où sont préfigurés l'hédonisme et l'individualisme des années 1980, tend à occulter le souvenir des expériences maoïstes de rapprochement vers le peuple, comme en témoignent les pratiques d'établissement. L'abnégation militante, présentée défavorablement comme une manière d'« échanger sa voix personnelle contre les stéréotypes du langage militant » ([2002] 2005 : 103), est désormais dépassée. Or, cette langue militante n'est pas étrangère aux formules des slogans et des graffitis valorisés par Lipovetsky ; leur capacité, dans le contexte de Mai 68, à représenter autant une fête de l'expression que la langue de bois militante, reflète leur manière inusitée d'investir le politique, la malléabilité de leur message.

Le regard de Leiris sur les slogans de Mai 68 porte les traces de cette ambiguïté. « Intellectuels apprenez à ne plus l'être », « Soyez réalistes demandez l'impossible », « Plus jamais Claudel », « Volez, planez, jouissez » (1976 : 166-168) : ces phrases lapidaires, auxquelles Leiris avoue qu'il aurait aimé parvenir dans sa propre œuvre, s'opposent, pour les étudiants, mais aussi sans doute pour lui, à l'esprit bureaucratique qui aurait étouffé toute spontanéité révolutionnaire. Ne pouvant être contenues, elles débordent sur

les murs et dans la rue. Mais, loin de les présenter comme des raccourcis de pensée ou le produit d'une jeunesse hédoniste, Leiris essaie de décrypter leurs potentialités, le bien-fondé de leurs messages, les lie à ses propres souvenirs de Mai 68. « Plus Jamais Claudel » est interprété, non sans enthousiasme critique de la part de Leiris, comme « foin de ce gymnaste mammothéen du verbe, ferme appui du statu quo bourgeois, sous le masque tantôt d'une ferveur de pastourelle illuminée, tantôt d'un exotisme très mandarin colonial, tantôt d'une mystique de fort-en-thème » (1976: 167). Or, ces slogans sont autrement plus vagues que les messages de Martí inscrits à Cuba, et remplissent une mission différente. S'ils sont prescriptifs eux aussi, ce n'est cependant pas pour tendre les énergies vers une cause commune. À l'inverse des phrases de Martí, de Castro ou de Che Guevara, à l'inverse aussi du nom de Lénine qui sert d'élément de communion, ils émanent d'une masse anonyme et n'incarnent plus la parole ou la vie d'un héros, mais la voix de forces nettement plus insaisissables, aux revendications disparates et multiples, que ne chapeaute aucune autorité centrale.

Le dernier fragment sur Mai 68, très bref, parle de la « phrase à grand spectacle » qu'a été cet événement, une phrase faite de « pavés lancés », de « matraquages policiers », de « gaz à faire pleurer ou suffoquer », une phrase qui réduit à rien la syntaxe de Leiris, « trop volubile et fuyante comme une eau » (1976: 171). Leiris, réduit au silence par la force de l'événement-phrase, se taira donc. Pourquoi faire de cet événement une phrase, traiter ses parties comme si elles s'organisaient selon les règles d'une syntaxe? La « phrase » ne pourrait être, d'après les visions décrites, qu'une phrase brutale, impérative, succincte, la phrase de l'autorité écrasante, après laquelle plus rien, plus aucun espoir, plus aucune réflexion, plus aucune introspection ne sont permis: le slogan, poussé à son intensité maximale, au point d'atteindre une puissance dévastatrice. Mai 68, contrairement à tous les autres événements racontés, n'est le lieu d'aucune projection révolutionnaire, mais le constat d'une brutalité qui défait tout discours. Après

Mai 68, la période des espérances communes, nées en URSS en 1917 et relayées par la Chine et Cuba, se termine.

La règle du jeu, dans son traitement du politique, se lit comme la matrice souhaitée des révolutions à venir. Leiris y retrouve une affirmation de Jean Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes*: «Le mot de Liberté, disait Novalis, a fait des millions de révolutionnaires. Sans doute: tous ceux pour qui la Liberté était le contraire d'un mot» (Paulhan, [1941] 1990: 90). Pour ce faire, l'œuvre rapatrie une succession d'injonctions et de rappels, des lieux communs rassemblant ceux qui partagent les mêmes espérances. Avec la distance temporelle, il s'avère que ces lieux communs émanent des événements politiques eux-mêmes: les récits de voyage en Chine et à Cuba, issus de visites étroitement encadrées, ont formé un genre rempli de poncifs, comme l'a montré François Hourmant (2000) dans *Au pays de l'avenir radieux*. De même, la focalisation de Leiris sur les slogans de Mai 68 rejoint les lectures canoniques de l'événement, qui accorderont à ces formules une attention disproportionnée, comme le soulignait Ross. Les différents tomes de *La règle du jeu* deviennent ainsi le journal du non-avènement de la révolution, ou à tout le moins de la révolution idéale, et de ses échecs successifs. Si elle n'advient pas, alors le slogan se sera avéré vide, impuissant, instrument de propagande, telle la phrase brutale de Mai 68. En cela, par ses doutes et ses espoirs parallèles évoluant au fil des bouleversements, le projet autobiographique de Leiris peut être considéré comme le témoin exemplaire de la capacité, fragile mais persistante, de croire, au ^{xx}e siècle, en la possibilité d'une révolution nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)
- HOURMANT, François (2000), *Au pays de l'avenir radieux*, Paris, Aubier. (Coll. «Historique».)
- HUGHES, Alex (2003), «The seer (un)seen: Michel Leiris's China», *French Forum*, vol. XVIII, n° 3 (automne), p. 85-100.
- KAUFMANN, Vincent (1997), *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Écriture».)
- LEIRIS, Michel ([1934] 1981), *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard. (Coll. «Tel».)
- LEIRIS, Michel (1966), *Fibrilles*, Paris, Gallimard. (Coll. «L'imaginaire».)
- LEIRIS, Michel (1976), *Frêle bruit*, Paris, Gallimard. (Coll. «L'imaginaire».)
- LEIRIS, Michel (1992), *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard. (Coll. «Blanche».)
- LEIRIS, Michel (1994), *Journal de Chine*, Paris, Gallimard. (Coll. «Blanche».)
- MAUBON, Catherine (1994), *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti.
- MET, Philippe (1999), *Formules de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Écriture».)
- PAULHAN, Jean ([1941] 1990), *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essais».)
- ROSS, Kristin ([2002] 2005), *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Paris/Bruxelles, Le Monde diplomatique/Complexe. (Coll. «Questions à l'histoire».)

LE PRIVÉ EST POLITIQUE.
TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES
DE FEMMES EN MOUVEMENT

Audrey Lasserre

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Dans le sillage de Mai 68, la prise de parole des femmes, notamment des écrivaines, est au début des années 1970 l'un des enjeux fondamentaux du Mouvement de libération des femmes en France, lequel se définit tant par la participation des littératrices¹ à l'action militante que par le déplacement de la lutte des femmes sur le terrain littéraire. «Le Mouvement de Libération des femmes: [...] – C'est toutes les femmes en révolte qui prennent la parole» indique un tract de l'époque² alors que *Parole de femme* d'Annie Leclerc, qui paraît chez Grasset en 1974, et *Les parleuses*, désignant chez Minuit la même année Xavière Gauthier et Marguerite Duras, sont publiées par des maisons d'édition littéraires et ouvrent ainsi la voie à l'affirmation esthétique d'une écriture féminine.

1. Nous employons ici les termes «littératrice» et «littérateur» au sens de celle ou celui qui s'intéresse à la littérature avec une connaissance approfondie et professionnelle (écrivaine ou écrivain, éditrice ou éditeur, critique, etc.).

2. Ce tract peut être consulté dans le fonds Anne Zelensky, boîte MLF, 1970-1972, à la bibliothèque Marguerite Durand (Paris).

Or, à l'origine du Mouvement des femmes³, cette prise de parole est fermement liée à la constitution et à la mise en commun d'un récit autobiographique individuel dans le cadre des groupes de prise de parole aussi appelés groupes de prise de conscience. Ceux-ci reposent sur le principe du partage du récit d'une vie que l'on pense singulière, mais qui se révèle, malgré sa singularité, exemplaire d'un fonctionnement oppressif. Le récit et l'analyse au sein du groupe de parole sont chargés de permettre la prise de conscience de l'oppression. C'est là que le privé apparaît éminemment politique.

On en vient à prendre conscience que « ce qui se joue dans les cuisines et les chambres à coucher » (Storti, 2012: 25), que l'on songe au travail domestique, aux sexualités ou au contrôle de la fécondité, relève de l'organisation globale de la société. On en vient également, comme le raconte l'écrivaine et philosophe Françoise Collin, à tenter de redonner au privé sa liberté, tant la sphère de l'intime semble placée sous le joug du politique, c'est-à-dire du patriarcat (Collin et Kaufer, [2005] 2014: 39-42). Les femmes apparaissent alors comme privées de privé.

Étudiant les textes autobiographiques de femmes en mouvement, il semble possible de constater deux phases distinctes mais unies dans la permanence de ce slogan du Mouvement de libération des femmes qu'est devenu *Le privé est politique*: d'abord, on observe, à partir de 1970, la publication de textes autobiographiques pour penser l'oppression ou plus largement la situation des femmes (dans la logique des groupes de conscience), au point que le récit autobiographique devient un lieu commun et un passage obligé des textes de femmes en lutte, puis, à partir de 1975 jusqu'au début des années 1980 qui signent la fin du Mouvement, on assiste à l'émergence de textes autobiographiques qui poursuivent dans cette veine, mais qui empruntent de surcroît au

3. Les deux appellations «le Mouvement de libération des femmes» et «le Mouvement des femmes» coexistent. La première est le nom donné par les journalistes et la deuxième est celui donné par les actrices elles-mêmes.

genre des mémoires pour donner forme à ce qui relève de l'autobiographie politique.

TENDANCES ET AUTOBIOGRAPHIE

La majorité des écrivaines du Mouvement qui publient un texte autobiographique sont de la tendance des féministes révolutionnaires, féministes matérialistes et radicales, à laquelle participent les femmes qui ont défilé sous l'Arc de triomphe en 1970. Emmanuèle de Lesseps, Anne Zelensky et Cathy Bernheim (qui ont écrit les textes dont il est question ici) sont en effet parmi la dizaine de femmes qui, avec Christiane Rochefort et Monique Wittig, défilent en août 1970 pour déposer une gerbe à la femme plus inconnue que le soldat inconnu, faisant ainsi signe à des milliers de femmes et impulsant ce que la presse a baptisé dès le lendemain le Mouvement de libération des femmes.

Les textes considérés sont ainsi des autobiographies *féministes*, puisqu'à l'époque seules les féministes révolutionnaires et matérialistes revendiquent le terme et le concept de féminisme. La tendance Psychanalyse et politique derrière l'éditrice Antoinette Fouque comme les tenantes de l'écriture féminine, notamment Hélène Cixous, refusent sans ambiguïté le terme «féministe» comme l'idée. De ce principe, il est possible d'avancer trois remarques qui nous serviront pour la suite.

D'abord, la position des féministes matérialistes implique qu'elles ne livrent pas des autobiographies de femmes mais de femmes en lutte, et la nuance est tout à fait essentielle. Reprenant les positions de Simone de Beauvoir pour les dépasser en les radicalisant, les féministes matérialistes partent du principe que, si l'on ne naît pas femme, on ne le devient pas nécessairement non plus. La visée du féminisme matérialiste est en effet la suppression de la classe des femmes comme de la classe des hommes dans et par la lutte qui doit aboutir à une révolution. Pour Zelensky, par exemple, «le rejet de l'identification à l'image de la femme» est le «premier stade du féminisme» (Pisan et Tristan, 1977: 21): «[...] j'avais en quelque sorte trop bonne opinion de moi-même

pour accepter de “devenir une ‘femme’” (1977 : 21), écrit-elle dans son autobiographie.

Ensuite, dans les textes qui s'inscrivent dans la mouvance différentialiste de Psychanalyse et politique – Éditions des femmes, on pourrait tout à fait trouver des rais autobiographiques, explicables par le projet même de l'écriture féminine, mais le travail de subversion de ce que l'époque appelle le phallogocentrisme exclut de fait la pratique du récit, réputé être un genre littéraire masculin. On trouvera en effet sous la plume des différentialistes, par exemple sous celle des contributrices de la revue d'avant-garde *Sorcières*, une typologie des genres littéraires réputés masculins ou féminins : le récit, parce qu'il est « le contraire de l'écriture féminine » (Collectif, 1977 : 5), est disqualifié selon la rhétorique de l'époque comme masculin et impropre à la femme qui souhaite écrire comme une vraie femme, et ne pas singer l'homme. De façon générale, les écrivaines différentialistes ou proches de Psychanalyse et politique, et donc des pratiques d'avant-garde, déploient plusieurs genres au sein de leurs textes dans la logique du brouillage et de la dissémination. *La cause des oies* de Geneviève Mouillaud et Anne Roche, roman épistolaire d'inspiration autobiographique qui paraît en 1978, en est exemplaire par la fragmentation et le collage propres à l'écriture sous contrainte.

Enfin, si les textes autobiographiques sont majoritairement signés par des féministes radicales, on remarquera néanmoins qu'ils sont publiés par les écrivaines les plus récemment entrées en écriture : Wittig ne pratique pas l'autobiographie ; quant à Rochefort, elle ira jusqu'à totalement déconstruire un entretien avec le journaliste et écrivain Maurice Chavardès pour produire en 1978 un texte entièrement remanié, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, analysé par Catherine Viollet comme « une anti-autobiographie » (2005 : 100). Il est possible de faire, pour Wittig et Rochefort, l'hypothèse d'une méfiance à l'égard de l'écriture autobiographique, qui va jusqu'à sa prohibition. Le récit de soi est en effet fréquemment utilisé par la critique littéraire de l'époque comme un signal déclencheur de la catégorie dépréciative de la « littérature féminine ». Or, toutes deux refusent cette assignation à rési-

dence littéraire sexuée et s'opposent d'ailleurs ouvertement au courant de l'écriture féminine. La pratique de l'autobiographie ne saurait ainsi s'accorder aux positions déjà reconnues de ces écrivaines qui ne verseront pas non plus leur contribution aux mémoires en fin de décennie, car elles sont à l'époque, sur des modalités différentes, en rupture pour Wittig, à distance pour Rochefort, par rapport au Mouvement qu'elles ont avec d'autres pourtant contribué à faire advenir (Lasserre, 2014).

TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES POUR PENSER LA SITUATION DES FEMMES OU LES RÉCITS DE PRISE DE CONSCIENCE

À partir de 1970, on assiste à la publication de textes autobiographiques pour penser l'oppression ou plus largement la situation des femmes dans la logique des groupes de conscience. « Mais d'où parles-tu ? De quel lieu suis-je en train de parler ? » (Bourdieu, 1992 : 166) est l'un des lieux devenus communs de Mai 68. Les années 1970 et les mouvements de libération des femmes déclinent la formule en la transformant en une révélation d'un point de vue *sexué*. Tout commence avec les groupes de prise de conscience du Mouvement des femmes qui sont des groupes de parole, sur le modèle des groupes du Mouvement américain ; on y défend le principe de la non-mixité afin de ne pas entraver la parole des femmes. Mais on y demande aussi et surtout, pour prendre conscience des phénomènes d'oppression, de repartir de sa propre expérience, de sa propre vie, en fonction de son propre point de vue. Rapidement, cette pratique orale du récit de vie au sein des groupes devient non seulement récurrente, mais encore systématique.

Cette pratique croise la mise en œuvre d'une révolution culturelle, en particulier littéraire. Dès 1970, « La culture, le génie et les femmes », texte de Jacqueline Feldman (Aline, 1970) publié au sein du numéro historique de *Partisans* « Libération des femmes : année zéro », pose comme projet, pour la libération des femmes, la libération d'une création *au féminin*. Le Mouvement

se transforme alors en vaste atelier d'écriture. À partir de 1973, l'avenir se décline au présent: le temps est venu non seulement de dénoncer les entraves des créatrices, mais aussi d'entériner leur prise du bastion créatif, en particulier littéraire. La libération de cette place forte qu'est la création, et que l'on dit et croit encore à l'époque réservée aux hommes, s'accompagne ainsi de la pratique démultipliée de l'écriture par les femmes, au point que Wittig, interrogée sur la lecture de son aînée Virginia Woolf, peut affirmer « que toutes les femmes devraient être des écrivains » (1973: 61).

Cette conjonction entre récit autobiographique de prise de conscience et venue à l'écriture se traduit par l'apparition de récits de vie, cette fois-ci publiés dans les collectifs du Mouvement des femmes dès 1970. C'est le cas du récit « Le viol » de de Lesseps (Durand, 1970), qui incarne cette première série textuelle. Emmanuèle, dite Mano, de Lesseps est licenciée de sociologie. En 1969, elle a publié au Mercure de France un recueil de nouvelles écrites au sortir de l'adolescence, *L'époque de Bertrand*, qui l'a fait remarquer. C'est « Le viol », publié quelques mois après la manifestation de l'Arc de triomphe, dans le manifeste « Libération des femmes: année zéro », qui signe son entrée en écriture littéraire au sein de la lutte des femmes. Elle a 24 ans. « Partir de soi comme terrain⁴ »: tels sont à la fois le principe et la devise du féminisme selon de Lesseps. Confirmant que le personnel est aussi politique, et que la prise de parole éveille la prise de conscience féministe, comme le théorisent deux des textes américains traduits dans la première partie du numéro « Libération des femmes: année zéro »⁵, le processus textuel de « Viol » ne se limite pas à l'examen attentif de soi.

4. La citation comme l'ensemble des informations relatives au parcours d'Emmanuèle de Lesseps sont issues d'un entretien personnel avec l'auteure le 16 janvier 2013, mené dans le cadre de la thèse de doctorat (Lasserre, 2014).

5. Voir dans ce numéro « Problèmes actuels: éveil de la conscience féminine. Le "personnel" est aussi "politique" » de Carol Hanisch (1970) et « Un programme pour l'"éveil d'une conscience" féministe » de Kathie Sarachild (1970).

Le texte de de Lesseps se partage en effet matériellement en deux ensembles discursifs distincts : l'un, narratif, retrace l'histoire du viol et ouvre aux commentaires du « je » narratif, qui introduisent à leur tour un ensemble argumentatif, analysant le fonctionnement social de l'agression. Il n'y est plus question uniquement d'Emmanuèle, ou même d'une femme, d'ailleurs peu individualisée, violée par un homme, mais bien *des* femmes et *des* hommes confrontés dans un rapport social de sexes, où la femme est hiérarchiquement en position de sujétion. À l'instar de Christine Delphy se faisant Christine *Dupont* pour signer « L'ennemi principal », article qui clôt en miroir la deuxième partie du numéro, le pseudonyme ici retenu par de Lesseps pour ouvrir cette même deuxième partie – Emmanuèle Durand – traduit, par le choix du patronyme le plus commun qui soit, une volonté d'universalisation du récit et de l'analyse de l'oppression des femmes qui en découle. Emmanuèle *Durand* est une femme comme les autres, violée en France. Le récit d'une expérience personnelle est le point de départ d'une prise de conscience féministe et d'une analyse de l'oppression des femmes. Or, la narration, d'une part, et l'analyse, d'autre part, constituent deux étapes successives de la conquête par une femme, et pour toutes les femmes, d'une liberté, à plusieurs reprises déniée par la société patriarcale. Mise en récit et analyse principielle permettent non seulement de ne plus être la victime d'un événement passé traumatique, mais également de le comprendre pour qu'il ne se reproduise plus – le changement idéal se situant à l'échelle collective de la révolution.

Prendre conscience de l'oppression en tant que sujet, ici de la narration et de l'analyse, permet d'exercer une liberté retrouvée. « Le viol » dévoile le pouvoir du langage où « les mots qui déshabillent en nommant sont une façon comme une autre de s'approprier le corps de l'autre » (Durand, 1970 : 94) mais aussi, dans un effet de balancier, où les mots qui pensent l'agression permettent de la panser. Les mots agissent comme des révélateurs ; ils permettent de voir et de comprendre l'agression sexuelle comme l'exercice d'un rapport de domination.

À consulter le journal du Mouvement de libération des femmes, *Le Torchon brûle*, publié de 1971 à 1973, on trouverait de nombreux autres exemples de ces récits de vie écrits dans la logique de la prise de conscience et de l'analyse de l'oppression. Celui de de Lesseps est certainement le plus abouti du point de vue littéraire, mais il ne doit pas occulter le fait que cette veine du récit autobiographique, loin de se tarir, enfle de plus en plus au fil des premières années du Mouvement jusqu'à la publication en 1974 à un mois d'intervalle de *Parole de femme* de Leclerc chez Grasset et des *Parleuses* de Gauthier et Duras chez Minuit. Ces deux textes peuvent être vus comme une interface entre une pratique autobiographique originellement liée aux groupes de conscience et une pratique textuelle différentialiste fondée par une parole de femme. Le récit de vie y est ainsi ponctuellement présent, *Les parleuses* de Gauthier et Duras mimant d'ailleurs l'échange égalitaire entre femmes, mais c'est surtout la polygénéricité qui caractérise déjà ces textes. *Parole de femme* se décline ainsi sous plusieurs formes : du mythe à l'utopographie – écriture de l'utopie –, en passant par le récit de vie, la réflexion philosophique, le discours féministe et le texte programmatique.

Par ailleurs, le matérialisme, présent dans les deux ouvrages, cède le pas au différentialisme qui annonce une nouvelle veine littéraire, celle de l'écriture féminine, dont on connaît l'exemplaire texte manifestaire de Cixous en 1975, « Le rire de la Méduse ». S'il est envisageable d'interroger un geste autobiographique dans les productions ultérieurement associées à l'écriture féminine puisque la présence de l'autobiographique se justifie par le projet même de l'écriture féminine, le travail de subversion de ce que l'époque appelle le phallogocentrisme exclut de fait la pratique du récit, réputé être, comme nous l'avons précisé, un genre littéraire masculin.

Quoi qu'il en soit, la prise de parole autobiographique est si fréquente parmi les femmes du Mouvement qui prennent la plume qu'elle en devient rapidement un lieu commun. Ainsi l'avocate Gisèle Halimi souscrit-elle à ce passage obligé qu'est devenu en 1973 le récit de sa propre vie, publiant *Choisir la cause des femmes*,

texte réalisé à partir d'entretiens avec l'écrivaine Marie Cardinal, dans lequel elle aborde la création de l'association Choisir, la lutte pour l'avortement et le procès de Bobigny. La multiplication des textes autobiographiques est telle que Gauthier, écrivaine et animatrice de la revue différentialiste *Sorcières*, connue pour son soutien aux textes de femmes, en vient à fustiger en 1977 dans l'éditorial du numéro consacré aux « Écritures » la prolifération des « textes-témoignages ou déballages, à ras du vécu et au brut des fantasmes » (Collectif, 1977 : 3).

En l'espace de sept ans, on peut donc observer comment une pratique politique a encouragé la publication de textes, en particulier de textes littéraires, subversifs, mais dont la multiplication a transformé la radicalité de l'innovation en lieu commun, ce qui a affaibli la valeur esthétique attribuée à ces textes. On voit ainsi comment le système d'évaluation littéraire des pratiques d'avant-garde s'accorde mal avec la pratique collective et la multiplication des textes (voire s'y oppose) qu'implique un mouvement d'une telle ampleur.

AUTOBIOGRAPHIE POLITIQUE

À partir de 1975 jusqu'au début des années 1980, qui signent la fin du Mouvement, apparaissent des textes autobiographiques qui poursuivent le projet initial du récit de prise de conscience, mais empruntent de surcroît au genre des mémoires pour réaliser ce que nous désignerons comme une autobiographie politique.

Le premier texte qui s'impose alors en France n'est pas un texte du Mouvement français, mais un texte traduit en français par l'une des pionnières du Mouvement de libération des femmes : l'autobiographie de l'Américaine Angela Davis. On ne saurait en effet restituer l'histoire des textes autobiographiques de femmes en mouvement sans mesurer sur cette chronologie l'influence de l'*Autobiographie* de Davis, publiée à New York en 1974 et traduite par Bernheim en 1975 pour Albin Michel. Bernheim est l'une des femmes qui ont défilé sous l'Arc de triomphe à Paris en août 1970, au moment où Davis venait d'être placée par le

directeur du FBI sur la liste des dix fugitifs les plus recherchés d'Amérique. Bernheim est également de celles qui vont publier une autobiographie qui emprunte aux mémoires en retraçant l'histoire du Mouvement de libération des femmes.

À tout juste 30 ans, Davis est un symbole pour les femmes du Mouvement français. Noire, intellectuelle militante des droits civiques, marxiste et féministe, elle combat l'oppression sous toutes ses formes, raciale et sexuelle notamment. Son existence est exemplaire de ce qu'une vie révèle du politique qui l'a façonnée et qu'elle tente de façonner en retour. Dans la préface de ce qu'elle désigne comme «une autobiographie *politique*», Davis prend ainsi le soin de préciser qu'«un aspect essentiel de [s]on existence [est] le fait que les forces qui l'ont faite ce qu'elle est sont les mêmes que celles qui ont formé et déformé des millions de vies au sein de [s]on peuple» ([1974] 1975 : 11). Son analyse de l'oppression est matérialiste. Elle voit par exemple, dans le quartier d'isolement psychiatrique où on la place pour l'isoler des autres détenues, l'impuissance de la psychologie à «reconnaître les origines sociales des maladies mentales» ([1974] 1975 : 45). Elle définit le racisme comme le corollaire du capitalisme, ce qui la rapproche intellectuellement⁶ de la tendance des féministes révolutionnaires du Mouvement des femmes, féministes matérialistes et radicales, qui publient une autobiographie en tant que femmes en lutte.

Ce récit d'une vie privée éminemment politique se retrouve au fil même de son vécu des événements, notamment de son incar-

6. Ce rapprochement intellectuel et idéologique est majeur : elle a par exemple été l'élève de Marcuse alors que Wittig a donné en français la première traduction du philosophe en 1968 (Marcuse, 1968). Mais la convergence est également linguistique et littéraire. Davis parle la langue française depuis l'enfance. À l'université, elle choisit le français comme matière principale et lit avec intérêt l'intégralité de l'œuvre de Jean-Paul Sartre disponible au début des années 1960. Elle séjourne d'ailleurs en France à plusieurs reprises à cette époque et suit des cours à la Sorbonne grâce au programme de l'Université d'Hamilton où elle étudie la littérature française contemporaine. Elle consacre ainsi son mémoire de fin d'études à la phénoménologie dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet.

cération préventive et de son procès, où Davis « lutt[e] contre sa tendance à individualiser [s]a situation » ([1974] 1975 : 38) et fait le choix de ne laisser passer aucune des décisions de l'institution carcérale en répétant avec force qu'il n'est pas question d'elle en tant qu'individu mais de toute femme noire communiste incarcérée, c'est-à-dire de toute prisonnière ou de tout prisonnier politique. Et c'est justement son incarcération puis son procès jusqu'à l'acquittement qui ouvrent et ferment l'autobiographie, donnant sens aux chapitres intérieurs qui racontent son enfance dans la ville de Birmingham, en Alabama, sa formation à l'université et ses voyages en Europe, contexte de son engagement militant pour les droits civiques.

C'est là le principal apport de ce texte dans la chronologie restituée ici, puisqu'il constitue une première occurrence sur la scène française non d'un texte autobiographique permettant de saisir le caractère politique de l'oppression des femmes à partir d'un récit de vie individuel, mais bien d'une autobiographie politique qui, comme l'écrit Davis, « doit mettre l'accent sur les gens, les événements et les forces qui ont entraîné [s]a vie vers son engagement actuel » ([1974] 1975 : 12) : l'autobiographie d'une femme en lutte devient alors l'histoire d'un mouvement.

Deux ans plus tard, la France voit paraître, chez Calmann-Lévy, *Histoires du MLF*. L'ouvrage en deux parties, à l'interface de l'autobiographie, des mémoires et de l'essai, est signé Anne Tristan, pseudonyme d'Anne Zelensky, et Annie de Pisan, pseudonyme d'Annie Sugier. Préfacé par Beauvoir, *Histoires du MLF* voit le jour grâce à Blandine Kriegel, philosophe de formation et directrice de la collection « L'ordre des choses » chez Calmann-Lévy, qui demande à Zelensky un texte sur le Mouvement des femmes.

Le pseudonyme des auteures est choisi, selon l'usage du Mouvement des femmes, contre le nom du père, et dans une filiation féministe et littéraire : Zelensky choisit Flora Tristan, mêlée à Tristan et Iseult, Annie Sugier Christine de Pisan, écrivaine souvent proposée comme la première à embrasser la cause des femmes en France. Ce ne sont donc pas les tensions avec le groupe Psychanalyse et politique qui font naître l'ouvrage, mais

bien l'envie de laisser une trace, une source de première main, pour témoigner, de l'intérieur, de la réalité et du quotidien du féminisme. La prise de conscience de la dimension historique du Mouvement des femmes coïncide à la même période avec l'affirmation de l'histoire des femmes et des féminismes du point de vue universitaire en France.

Zelensky, à qui Kriegel a laissé le choix du genre, opte ainsi pour l'autobiographie. Elle justifie sa décision dans le premier chapitre de l'ouvrage :

On écrit habituellement sur sa vie que quand on est « connu ». Je ne suis pas « connue », sinon d'un petit cercle. Pourtant il est devenu impératif pour moi d'écrire ce qui m'est arrivé. À la fois pour m'en débarrasser et pour que ça éclaire l'expérience d'autres femmes. Mais il y a quelques années, je n'avais pas assez conscience d'exister pour accomplir cette série d'actes qui conduisent à la publication d'un livre autobiographique. Avec le recul, ma vie, ma portion de vie, m'apparaît essentiellement comme un long cheminement vers « l'existence ». Ma rencontre avec le Mouvement des femmes est l'aboutissement d'une recherche et d'une réflexion qui ont tendu vers cette existence. Comme un miracle longuement préparé (Pisan et Tristan, 1977 : 15).

Ce que Zelensky nomme sa rencontre avec le Mouvement de libération des femmes, mouvement qu'elle a contribué à impulser et à animer pendant sept années, coïncide donc avec la prise de conscience de son existence en tant qu'individu à part entière, condition préalable et *sine qua non* de l'écriture autobiographique. Cette superposition de la naissance du Mouvement des femmes, pour reprendre le sous-titre du texte de Bernheim dont il sera en dernier lieu question, et de la naissance symbolique de l'individu par la réappropriation de soi dans et par le Mouvement des femmes n'est pas une singularité du récit de Zelensky. C'est un point commun à l'ensemble de ces textes. L'autobiographie d'une femme enfin sujet de sa propre vie grâce au Mouvement des femmes se superpose aux mémoires d'une militante d'un mouvement où il s'agit non de militer pour les autres mais, comme en témoigne Françoise Picq, historienne et ancienne de VLR (Vive

la révolution), de «se faire soi-même l'objet de sa propre lutte» (dans Rydger et Szymanski, 2010).

L'affirmation de Zelensky permet aussi d'interroger le partage générique entre autobiographie et mémoires. Si l'on reprend la proposition de distinction entre autobiographie et mémoires donnée par Jean-Louis Jeannelle⁷, on voit à quel point le texte de Zelensky comme celui de Bernheim témoignent de leur double inscription dans le genre de l'autobiographie (par la compréhension de soi) et dans celui des mémoires (par la transmission d'une condition et d'une libération des femmes mémorables). L'indécidabilité est telle que c'est plutôt l'indissociabilité des projets qui nous semble devoir être mise en valeur, et qui justifie le choix de l'appellation «autobiographie politique», d'ailleurs en usage à l'époque.

Il y aurait bien d'autres choses à dire du texte de Zelensky, qui relate pour la première fois l'histoire du Mouvement des femmes du point de vue d'une féministe matérialiste, tout en retraçant sa vie et le sexage dont elle a fait l'objet. Elle y raconte aussi ses expériences hétérosexuelles et lesbiennes. Mais pour respecter notre projet initial, nous resterons centrée sur la question générique afin d'aborder le dernier texte du corpus convoqué dans ce cadre : *Perturbation, ma sœur*.

Perturbation, ma sœur. Naissance d'un mouvement de femmes publié en 1983 au Seuil par Bernheim procède du même ancrage générique qu'*Histoires du MLF*. Le texte relève des mémoires puisque, le sous-titre l'indique, il s'agit d'écouter le récit de l'une des pionnières de ce mouvement sur les premières années de celui-ci. La commande explicitement passée par l'éditrice, Monique Cahen, directrice de la collection «Libre à elles», est d'ailleurs celle de mémoires. Mais ces mémoires se fondent sur une autobiographie à la troisième personne, qui prend la forme d'une fausse autofiction, celle de *Perturbation*, personnage fictionnel d'inspiration autobiographique : *Perturbation* est à la fois un double sororal et une fraction passée de l'auteure, mais qui

7. Voir l'article de Jean-Louis Jeannelle dans le présent volume.

ne coïncident pas tout à fait avec elle. Voici comment la décrit Bernheim dans l'introduction de l'ouvrage :

C'était quelqu'un qui l'habitait depuis longtemps, une image ni sage ni folle [...]. C'était elle, mais ce n'était pas elle seulement et ce n'était pas entièrement elle. C'était plutôt cette part de nous toutes qui a fait son chemin comme elle a pu entre les écueils de la féminité pour voguer au plus prêt [*sic*] de ses désirs, toujours obstinément (1983 : 21).

De la même façon que Zelensky considère son histoire comme « exemplaire » (Pisan et Tristan, 1977 : 15), la vie de Perturbation semble à son auteure exemplaire de l'expérience commune des femmes qui se sont unies au sein du Mouvement de libération des femmes, menant leurs vies de femmes entre contraintes sociales et affirmation de soi.

Le choix de Perturbation peut certes trouver son explication dans le contexte même de ce début de décennie. En 1979, l'éditrice Antoinette Fouque a déposé le Mouvement de libération des femmes comme association selon la loi de 1901 à la Préfecture, puis comme marque commerciale à l'Institut national de la propriété intellectuelle, dépossédant ainsi les autres femmes du Mouvement de libération des femmes de la possibilité de se réclamer d'un mouvement auquel elles participent depuis plusieurs années. En 1983, au moment où le texte de Bernheim est publié, le Mouvement des femmes a périclité, mais la situation n'est pas résolue, les tensions sont encore palpables, et Fouque est connue pour être procédurière.

Néanmoins, il est possible de donner une interprétation intertextuelle et littéraire à ce choix qui n'est pas uniquement fait de nécessité. *Perturbation, ma sœur* était en effet le titre adopté par Beauvoir pour sa préface au numéro spécial des *Temps modernes* « Les femmes s'entêtent » au printemps 1974, numéro auquel participaient une quarantaine de femmes du Mouvement. « Les femmes s'entêtent », ce titre qui projetait de faire du préjugé sexiste (des femmes *sans tête*) une force révolutionnaire (l'entêtement célébrant la persévérance de celles qui luttent), est bien évidemment un hommage à *La femme 100 têtes* (1929) de Max

Ernst, roman-collage surréaliste dont on trouve certaines caractéristiques dans ce numéro spécial : le parti pris de l'hétéroclite, l'absence de hiérarchie textuelle, le monde onirique par la présence de rêves intercalés. Le titre retenu par Beauvoir pour introduire le numéro – « Perturbation ma sœur » – appelait à la révolution tout en poursuivant l'hommage à *La femme 100 têtes* par la référence à sa protagoniste éponyme.

La reprise du personnage de Perturbation dans l'autobiographie politique de Bernheim affirme alors l'influence de la littérature sur une vie – Bernheim est écrivaine – tout comme elle témoigne de l'appropriation possible d'un patrimoine (ici surréaliste) par une écrivaine pour le subvertir et faire œuvre. La reprise du personnage de Perturbation dit enfin l'influence majeure de la littérature sur un mouvement social et politique – puisque, comme le sous-titre le précise, il est question de raconter la « naissance d'un mouvement de femmes ». Perturbation est ainsi le personnage le plus adéquat pour montrer en quoi la littérature, actrice majeure du Mouvement des femmes, a, pour reprendre le mot d'ordre surréaliste devenu féministe, transformé le monde et changé la vie⁸.

8. « Transformer le monde a dit Marx ; changer la vie, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. » Voir le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Collectif, 1969 : 17).

BIBLIOGRAPHIE

- ALINE [pseudonyme de Jacqueline Feldman] (1970), «La culture, le génie et les femmes», *Partisans*, «Libération des femmes: année zéro», n^{os} 54-55 (juillet), p. 133-143.
- BEAUVOIR, Simone de (1974), «Présentation: Perturbation, ma sœur», *Les Temps modernes*, «Les femmes s'entêtent», n^{os} 333-334 (avril-mai), p. 1719-1720.
- BERNHEIM, Cathy (1983), *Perturbation, ma sœur. Naissance d'un mouvement de femmes (1970-1972)*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Libre à elles».)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, avec Loïc J. D. Wacquant, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Libre examen politique».)
- CIXOUS, Hélène (1975), «Le rire de la Méduse», *L'Arc*, n^o 61, p. 39-54.
- COLLECTIF (1969), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti.
- COLLECTIF (1977), *Sorcières, «Écritures»*, n^o 7 (janvier), p. 2-54.
- COLLIN, Françoise, et Irène KAUFER ([2005] 2014), *Parcours féministe*, nouvelle édition revue et augmentée, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe. (Coll. «Racine de iXe».)
- DAVIS, Angela ([1974] 1975), *Mon autobiographie*, traduit par Cathy Bernheim, Paris, Albin Michel.
- DURAND, Emmanuèle [pseudonyme d'Emmanuèle de Lesseps] (1970), «Viol», *Partisans*, «Libération des femmes: année zéro», n^{os} 54-55 (juillet), p. 91-96.
- DURAS, Marguerite, et Xavière GAUTHIER (1974), *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit.
- ERNST, Max (1929), *La femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour.
- HALIMI, Gisèle (1973), *Choisir la cause des femmes*, Paris, Bernard Grasset.
- HANISCH, Carol (1970), «Problèmes actuels: éveil de la conscience féminine. Le "personnel" est aussi "politique"», *Partisans*, «Libération des femmes: année zéro», n^{os} 54-55 (juillet), p. 61-64.

LE PRIVÉ EST POLITIQUE

- LASSERRE, Audrey (2014), « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivains et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3. [À paraître dans une version remaniée aux Presses universitaires de Lyon.]
- LECLERC, Annie (1974), *Parole de femme*, Paris, Grasset.
- MARCUSE, Herbert (1968), *L'homme unidimensionnel. Études sur l'idéologie de la société industrielle*, traduit de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, Paris, Éditions de Minuit.
- MOULLAUD, Geneviève, et Anne ROCHE (1978), *La cause des oies*, Paris, Les Lettres nouvelles/Maurice Nadeau.
- PISAN, Annie [pseudonyme d'Annie Sugier], et Anne TRISTAN [pseudonyme d'Anne Zelensky] (1977), *Histoires du MLE*, préface de Simone de Beauvoir, Paris, Calmann-Lévy.
- RYDGER, Constance, et Josiane SZYMANSKI (2010), *Encore elles!*, La Huit production, film, 52 min.
- SARACHILD, Kathie (1970), « Un programme pour l'éveil d'une conscience féministe », *Partisans*, « Libération des femmes : année zéro », n^{os} 54-55 (juillet), p. 65-69.
- STORTI, Martine (2012), « Et ils résumèrent leur vie », *La Faute à Rousseau*, « Politique et autobiographie », n^o 60 (juin), p. 25.
- VIOLLET, Catherine (2005), « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », dans Martine SAGAERT (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle : conservation, valorisation, interprétation, édition*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 99-115. (Coll. « Lecteurs-Bibliothèques-Usages nouveaux ».)
- WITTIG, Monique (1973), « Virginia Woolf, précurseur du Mouvement de libération des femmes », dans Viviane FORRESTER, *Virginia Woolf*, Paris, Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) et La Quinzaine littéraire, p. 55-63.

L'IMPOSSIBILITÉ D'UN «JE».
EFFACEMENT DE SOI
ET EXPÉRIENCE COLLECTIVE
DANS L'ŒUVRE DE LESLIE KAPLAN

Julien Lefort-Favreau
Université de Sherbrooke

Il peut s'avérer ardu de mesurer avec précision la nature de la postérité littéraire de Mai 68. Dans «Les héritages littéraires de Mai 68», Dominique Viart dit bien les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de mesurer avec précision l'influence de ces événements sur la littérature contemporaine :

[...] à quelle littérature l'adresser, à quels critères la mesurer? S'agit-il des œuvres littéraires qui *parlent* des «événements» de 68, de celles qui, sans en parler expressément, trouvent leur origine ou leur possibilité dans les mutations engendrées par ces événements, ou encore des transformations plus profondes, plus souterraines aussi, de l'écriture même, de ses formes et de ses enjeux? (2008 : 9).

Viart remarque qu'«il est certain que ces quelques semaines et celles qui suivirent ont radicalisé des ruptures, favorisé des émergences, fussent-elles, les unes et les autres, retardées par ce qui nous apparaît aussi comme les contradictions, finalement, fructueuses de cette époque» (2008 : 29). Non seulement ces contradictions animent un certain imaginaire politico-historique de la littérature, mais elles éclairent également plusieurs des traits esthétiques caractéristiques de la littérature post-68. L'œuvre de Leslie Kaplan

alimente très clairement une mémoire de ce moment politique qui n'est pas réductible à une simple héroïsation de l'action militante du passé, pas plus qu'à une dévaluation réactionnaire des idéaux gauchistes.

Dans le présent article, nous nous intéresserons au caractère politique des récits autobiographiques de Kaplan, qui se font le relais simultanément d'un destin individuel et d'un ensemble d'expériences collectives. La politique de l'autobiographie chez Kaplan est avant tout mémorielle et superpose à une réactivation des enjeux politiques de Mai 68 une mémoire de la Shoah et de la littérature du groupe de la rue Saint-Benoît¹. C'est cette superposition qui nous permettra d'interroger à la fois les représentations de Mai 68 dans l'œuvre de Kaplan et les conceptions de la littérature qui en découlent.

En 1982, Kaplan entre dans le champ littéraire avec la parution de *L'excès-l'usine*, qui adopte un regard rétrospectif sur 1968. À cette époque, alors que d'autres étudiants occupent la Sorbonne, Kaplan est engagée dans le mouvement Vive la révolution, groupe maoïste prônant l'établissement en usine et dont l'engagement a pour objectif de miner l'idéologie qui maintient la division du travail manuel et intellectuel. À l'instar d'environ 3 000 jeunes issus de différents groupes politiques (principalement maoïstes, mais aussi trotskystes), Kaplan va travailler en usine de janvier 1968 à 1971. *L'excès-l'usine* témoigne de ce phénomène singulier : l'abandon par nombre d'intellectuels de leur statut et de leur occupation principale pour adopter une identité politique et sociale autre. Ce livre de prose poétique restitue avec minutie le « réel » de l'usine et le choc que constitue la découverte empirique de la dureté des conditions de travail. Razmig Keucheyan remarque dans son livre *Hémisphère gauche*, qui propose un panorama des pensées critiques des quarante dernières années, que les « voyages sociaux » que sont les établissements en usine « participaient de la

1. Le détail de l'histoire de ce groupe littéraire est raconté dans le film de Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964* (1992).

part des étudiants d'une volonté délibérée, rendue possible par le climat de désidentification générale autour de Mai 68, de rompre avec leur identité d'"étudiants" et de se réidentifier avec d'autres catégories sociales à des fins politiques» (2010: 222). Les livres de Kaplan mettent en jeu la notion de subjectivation qui, selon le philosophe Jacques Rancière, est un processus politique marqué par une « désidentification ou [une] déclassification » ([1998] 2004: 119) qui rend visibles des identités politiques jadis occultées par l'ordre social. Cette notion nous apparaît cruciale pour saisir la nature des événements de Mai 68 et la littérature qui en découle.

LE GROUPE DE LA RUE SAINT-BENOÎT

L'excès-l'usine, s'il rend compte d'une période où intellectuels et ouvriers faisaient parfois front commun, est publié peu de temps après l'élection de François Mitterrand dans un climat politique fort différent. Le livre est rapidement reçu avec enthousiasme par Marguerite Duras et Maurice Blanchot, qui ont en commun d'avoir fait partie du Comité d'action étudiants-écrivains (CAEE) en mai 1968. Dès la fin des années 1950, Blanchot et Duras sont liés alors que se réunissent chez cette dernière, rue Saint-Benoît, nombre d'écrivains et d'intellectuels, dont Dionys Mascolo et Robert Antelme, à qui Kaplan a consacré plusieurs textes de réflexion. Pour bien comprendre la portée de l'autobiographie chez Kaplan et l'importance de Mai 68, il est nécessaire de comprendre comment se noue, au cœur de la génération qui la précède, une politique de la littérature qui articule engagement politique et expérience subjective de l'histoire.

La déportation d'Antelme est centrale dans l'expérience du groupe de la rue Saint-Benoît. À son retour, il fait paraître *L'espèce humaine*, dont Kaplan dira qu'il s'agit d'un livre qui permet à son lecteur de « vivre le paradoxe le plus grand: éprouver en même temps le désespoir devant l'existence de l'enfer réel, et la joie devant la force du travail actif de la pensée » (1996: 106). Sur le retour d'Antelme des camps, Mascolo écrira en 1987 *Autour d'un*

effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme, où il revient sur ce qui fait la singularité de la communauté de pensée de la rue Saint-Benoît. La déportation, puis le retour d'Antelme viennent tout à la fois sceller leur amitié et complètement bouleverser leurs schèmes de pensée :

À l'imitation de ce qu'il [Antelme] avait lui-même vécu, comme dans son sillage, nous n'avons fait que subir un dépaysement, déplacement ou transport de l'imaginaire et des sens. Accompagné pour nous tout au plus, sur le moment, d'un certain malaise, il devait cependant nous faire atteindre un point d'où, nous retournant, il nous était donné, sans échappatoire, de nous voir nous-mêmes du dehors. Et toujours à la ressemblance de ce qu'il découvrirait en lui, nous avons connu bientôt un état proche de celui qu'il nomme *indétermination*. D'où suivait ce qu'il nomme encore *la possibilité de se préférer autre*. Nous perdant, nous nous trouvions. Du moins avons-nous pu en juger après coup. Car ce que nous trouvions n'était d'abord que manque, tout étant à refaire dans une incertitude redonnée. Toutefois, dans le moment même où nous étions victimes, comme on pourrait dire, de cette dépersonnalisation, ce n'était déjà plus l'exil où nous étions jetés, ou notre étrangeté nouvelle, mais bien le risque d'être repris par l'identité personnelle de naguère qui nous semblait le plus à craindre. C'est de là, je l'ai dit, que nous nous sommes retrouvés, avant d'y avoir rien compris, judaïsés et communisés à jamais. Qui sont aussi deux modes selon lesquels il est possible en effet de se dérober à toute détermination définitive (1987 : 62-63).

Ni Antelme ni Mascolo ne sont juifs et pourtant, l'expérience de la déportation dans les camps les force à adopter une nouvelle identité politique qui allie communisme et judaïsme. C'est parce qu'Antelme s'est rendu aux limites de l'humanité que devient possible pour eux l'adoption d'une identité nouvelle. Leur « judaïsation » et leur « communisation » se font dans la crainte de retrouver leur identité ancienne, dans une volonté partagée d'appartenir à une nouvelle communauté. C'est sur cette base qu'ils deviennent membres du Parti communiste à la fin des années 1940 et que l'ensemble du groupe élaborera une pensée politique de la littérature marquée par les questions de l'anonymat et de l'impersonnalité.

En Mai 1968, ces mêmes écrivains animent le CAEE. Dans ce texte, Blanchot exprime à ses camarades ses intentions quant à la publication du *Bulletin du CAEE* qui paraîtra en octobre :

Les textes seront anonymes. L'anonymat n'est pas seulement destiné à lever le droit de possession de l'auteur sur ce qu'il écrit, ni même à l'impersonnaliser en le libérant de lui-même (son histoire, sa personne, le soupçon qui s'attache à sa particularité), mais à constituer une parole collective ou plurielle : un communisme d'écriture ([1968a] 2008 : 150).

De la *dépersonnalisation* de Mascolo à l'impersonnalisation de Blanchot se dessinent les contours d'une communauté de pensée, désignée par l'appellation « communisme d'écriture ». Entre la fin des années 1940 et Mai 68 se cristallise l'idée d'une subjectivation politique rendue possible par la littérature, c'est-à-dire qu'elle participe à l'affirmation d'une identité politique autre, à la constitution d'un « nous » qui procède d'une logique de l'autre. Le sujet politique se constitue ici dans la littérature, mais après une désidentification, rendant possible ce « communisme d'écriture » qui vise à précariser la centralité de la figure de l'auteur. Certes, le désir d'anonymat de Mai 68 n'est équivalent ni au sentiment de désobjectivation d'Antelme au retour des camps ni à la pulsion de tous ceux qui, dans la foulée de Duras, ont adhéré au Parti communiste français. Il y a pourtant là un dénominateur commun : faire communauté et affirmer une identité politique ne sont pensables pour ce groupe d'écrivains qu'à condition de faire l'expérience d'une désidentification.

LES HÉRITAGES LITTÉRAIRES DE LESLIE KAPLAN

Dans sa contribution au *Cahier de L'Herne* consacré à Blanchot, Kaplan évoque principalement les textes les plus explicitement politiques de l'écrivain, mettant en évidence la manière dont son œuvre accompagne certaines des grandes scissions de l'histoire récente, perméabilité particulièrement sensible dans ses *écrits politiques* qui traitent de Mai 68 : « J'ai commencé à lire

Maurice Blanchot avec *L'espace littéraire*, bien avant de connaître ce qu'il avait écrit en 1968, et pourtant il m'a toujours semblé que ce qu'il disait là de l'écriture résonnait avec la question de la Révolution » (2014 : 89). Kaplan y évoque également un autre texte de Blanchot, celui-là à peu près contemporain de l'élection de Mitterrand, événement qui a bien pu provoquer quelques espoirs à gauche, mais qui a néanmoins marqué un fort ressac des idéaux révolutionnaires, tant dans le champ politique que dans l'espace littéraire. Lorsque *Le Nouvel Observateur* demande à Blanchot de se prononcer sur l'engagement des écrivains, c'est un vocabulaire du refus qui domine : il préfère le « non-pouvoir » à la maîtrise et le silence à la « parole d'absolue vérité » ([1981] 2008 : 222). Cette posture de refus indique bien les effets pérennes de Mai 68 et, lorsque Blanchot cherche des modèles de « littérature d'engagement », c'est vers le récit de l'Exode qu'il se retourne² :

S'il fallait citer des textes qui évoquent ce qu'aurait pu être une littérature d'engagement, je les trouverais aux époques anciennes où la littérature n'existait pas. Le premier et le plus proche de nous, c'est le récit biblique de l'Exode. Là tout se trouve : la libération de l'esclavage, l'errance dans le désert, l'attente de l'écriture, c'est-à-dire l'écriture législatrice à laquelle on manque toujours, de telle sorte que seules sont reçues les tables brisées qui ne sauraient constituer une réponse complète, sauf dans leur brisure, leur fragmentation même ; enfin la nécessité de mourir sans achever l'œuvre, sans atteindre la Terre promise qui en tant que telle est inaccessible, cependant toujours espérée et par là déjà donnée. Si dans la cérémonie de la pâque juive, il est de tradition de réserver une coupe de vin pour celui qui précèdera et annoncera l'avènement messianique du monde juste, on comprend que la vocation de l'écrivain (engagé) n'est pas de se croire prophète ni messie, mais de garder la place de celui qui viendra, d'en préserver l'absence contre toute usurpation, et aussi de maintenir le souvenir immémorial qui nous rappelle que nous avons été esclaves, que,

2. Je note au passage que le récit de l'Exode est présent dans nombre de récits d'anciens gauchistes, notamment dans une autocritique signée par Olivier Rolin, publiée sous le titre d'« Objections contre une prise d'armes » et sous le pseudonyme d'Antoine Liniers (1985). L'Exode est très souvent utilisé comme grille de lecture politique, tant dans un contexte d'extrême gauche que dans un récit plus libéral de Mai 68. Voir Lefort-Favreau (2017).

même libérés, nous restons et resterons esclaves aussi longtemps que d'autres le seront, qu'il n'y a donc (pour le dire trop simplement) de liberté que pour autrui et par autrui : tâche certes infinie qui risque de condamner l'écrivain à un rôle didactique et d'enseignement et, par là même, de l'exclure de l'exigence qu'il porte en lui et qui le contraint à n'avoir pas de place, pas de nom, pas de rôle et pas d'identité, c'est-à-dire à n'être jamais encore écrivain ([1981] 2008 : 222-223).

Blanchot dépeint l'écrivain engagé comme celui qui refuse, d'abord de manière intransitive, ensuite au nom de l'obéissance à l'injonction mémorielle du récit de l'Exode. L'écrivain n'est ni prophète ni messie, postures qui, on le devine, incarneraient les pires excès du sartrisme. L'écrivain politique serait sans nom, sans rôle et sans identité, caractéristiques qui ne sont évidemment pas sans rappeler les exigences d'anonymat du CAEE de Mai 68, treize ans plus tôt.

Dans les parages de ceux qui gravitèrent autour du groupe de la rue Saint-Benoît, la politique de la littérature s'appuie sur tout autre chose qu'un « volontarisme subjectiviste³ », et se forge l'idée que l'engagement de l'écrivain trouve sa puissance d'agir dans les valeurs d'impersonnalité et d'anonymat plus que dans une figure d'intellectuel-écrivain qui agit comme un porte-parole aux velléités universalistes. En Mai 68, l'anonymat est une vertu politique cardinale, parce qu'il devient chez ces écrivains la possibilité de réactiver les idéaux communautaires qui présidaient à leur engagement communiste et de se départir de la figure de l'intellectuel guidant les masses vers leur émancipation. Kaplan est l'héritière de cette conception de l'engagement littéraire, héritage explicite dans les nombreux textes qu'elle a consacrés à Antelme et à Blanchot, lectures qui chaque fois témoignent d'une grande sensibilité politique.

Mais si nous posons Kaplan en héritière de ces écrivains, c'est aussi parce qu'ils rendent explicite le legs qu'ils lui destinent. En 1987, au moment de la première réédition de *L'excès-l'usine*,

3. Nous empruntons l'expression à Érik Bordeleau (2014) qui, de manière certes un peu caricaturale, l'utilise pour désigner la philosophie du sujet de Jean-Paul Sartre.

Blanchot mesure d'emblée l'importance considérable du travail de Kaplan. Il reçoit son œuvre dans des termes qui reconnaissent cette filiation dont nous venons de définir les lignes de force :

L'impersonnalité [y] est d'autant plus impersonnelle qu'elle est vécue au féminin. Usine de femmes. Comme si l'anonymat gardait des caractères génériques. « *On est assise, [...] on est folle, c'est normal.* » Le « on » est le trait d'un « je » – sujet sans sujet – qui a renoncé à la singularité sans parvenir à rien de commun. [...] L'usine est immense, mais l'immensité est en morceaux, nous sommes dans l'infini morceau. Voilà ce qu'apprend Leslie K., fort loin de Pascal : l'infini, mais l'infini en morceaux. La discontinuité a fait son œuvre. On vit, on meurt : est-ce la « vraie » mort ? La fatigue seulement, le travail inutile, la vérité à chaque instant désarticulée. [...] L'usine n'est pourtant pas l'univers concentrationnaire. L'enfer a ses cercles. On les parcourt. On croit dans la naïve terreur que le terrible a son terme. Ce qui nous attend restera sans témoignage. Nous ne le pressentons pas. Du moins, gardons comme une sauvegarde les mots que nous donne, en deçà de toute culture, celle qui a su dire « *l'espace divisé* » : ce qui sans origine a toujours détruit la mémoire, « *Usine, l'usine, première mémoire* ». L'immémorial ([1987] 2008 : 234-235).

Un fil entre littérature et responsabilité mémorielle lie donc Kaplan à ses aînés, fil relevé par Blanchot dans ces mots adressés à celle avec qui il entretiendra une abondante correspondance. À la lumière de sa propre conception des politiques de la littérature de l'impersonnalité, il remarque avec justesse que *L'excès-l'usine* participe à la fois à une mémoire de la Shoah et à une mémoire ouvrière, autant d'assujettissements que l'écrivain a la responsabilité de transmettre. On sait, par l'entretien de Kaplan avec Duras, que *L'excès-l'usine* met en récit l'expérience d'une établie en usine. Mais il faut noter que le livre, par sa narration au « on », mêle le sujet autobiographique à l'expérience des autres ouvrières et ne singularise pas la posture de l'écrivain-témoin. La narratrice témoigne, certes, mais en mettant son regard à égalité du réel observé.

Au moment de la publication du livre, Duras s'entretient également avec Kaplan et, à l'instar de Blanchot, elle remarque dans *L'excès-l'usine* la présence d'une mémoire de la Shoah : « Dans

l'usine il y a un archaïsme millénaire que vous avez reconnu, qui est de l'ordre de la persécution» ([1982] 2003 : 220). Toutefois, Duras se garde bien de faire une adéquation trop nette entre l'expérience des camps et l'aliénation de la vie ouvrière : « On ne meurt pas dedans, et l'usine est institutionnelle partout, dans le monde entier, elle existe partout, les camps, ça reste encore l'exception » ([1982] 2003 : 221). Sur l'usage grammatical du « on », Kaplan affirme dans ce même entretien ceci : « Je pense que c'est une chose dont on a beaucoup de mal à parler, mais je suis tout à fait d'accord avec ça, que là, derrière la tête, quand on travaille dans l'usine, il y a ça, il y a ce "on" et il y a l'impossible d'un "je" qui soit un "je", ça j'en suis sûre » ([1982] 2003 : 222). En faisant de l'usine le lieu d'un « manque de subjectivation absolu », d'« un en deçà du désir » ([1982] 2003 : 223), Kaplan situe précisément la position de l'auteur par rapport à la vie ouvrière représentée. La jeune établie qu'est Kaplan abandonne son identité d'étudiante pour revêtir celle d'ouvrière. Toutefois, *L'excès-l'usine* met en relief le caractère désubjectivant de la vie ouvrière plutôt que l'euphorie de l'identité nouvelle. Il ne s'agit pas pour autant du récit d'un échec politique qui viendrait *a posteriori* ridiculiser l'ambition maoïste d'unir les forces intellectuelles et manuelles ; il problématise plutôt les rapports entre militantisme et politique dans et par la littérature. En effet, Kaplan refuse de gommer les difficultés de la vie ouvrière, tout comme elle refuse de procéder à une forme d'autocritique exagérément sévère. La littérature de Kaplan se définit donc, dès son premier livre, à partir d'une expérience politique qui est à la fois une mise en doute des pouvoirs de la culture et une remise en cause de la fixité des identités sociales. Cette entreprise littéraire est d'emblée placée sous les auspices à la fois d'une mémoire de la Shoah et d'une mémoire de Mai 68, qui, dès la fin des années 1970, sont soumises à une réévaluation critique⁴.

4. Voir Ross ([2002] 2005).

UNE AUTOBIOGRAPHIE COLLECTIVE

Lorsqu'en 2009, Kaplan décide d'écrire son autobiographie, *Mon Amérique commence en Pologne*, elle revient encore une fois sur Mai 68, qui y occupe une place centrale. Ce livre reconstitue à la fois les menues anecdotes provenant de son enfance, les œuvres d'art qui contribuent à sa formation intellectuelle et les événements politiques qui, graduellement, aiguissent sa conscience politique naissante. La fragmentation de *L'excès-l'usine* remarquée par Blanchot caractérise également *Mon Amérique commence en Pologne*. Ici, elle marque la place du sujet dans l'histoire. Si dans son premier récit la fragmentation formelle et énonciative pouvait être interprétée comme le signe d'un manque de subjectivation, d'une forme de désidentification du sujet et d'une difficulté pour la littérature à atteindre le réel, la fragmentation épouse ici à la fois le rythme irrégulier du souvenir et une forme d'accélération du temps qui correspond à l'expérience des années 1960.

La première partie du récit revient sur les premières années de la vie de Kaplan, née à Brooklyn, puis élevée à Paris dans une famille juive américaine. C'est sous le signe de cette double culture, de ces deux langues et de ces multiples déplacements que s'ouvre le récit autobiographique. Mais c'est aussi sous le signe d'une mémoire de l'exil : « Mon Amérique commence en Pologne, où je ne suis jamais allée, elle est présente et absente comme dans la comptine que j'avais inventée enfant, *Be my ghost / Be my guest / Come to America / Nobody knows but me. / Sois mon fantôme / Sois mon invité / Viens dans mon Amérique / Personne la connaît sauf moi* » (2009 : 11). Kaplan naît durant la Deuxième Guerre mondiale, écartelée entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre les profondes racines européennes et le fantasme américain de recommencement, entraînée par cet « aller-retour rapide, sur deux générations » (2009 : 11). La fragmentation de l'identité s'incarne dans la genèse d'une vie d'emblée partagée entre les langues et les cultures différentes, entre les événements vécus et les exils des générations précédentes.

La fin des années 1950 arrive également par le biais du cinéma :

Hiroshima mon amour. Emmanuelle Riva sous la douche. « Tu me tues, tu me fais du bien. » Sa silhouette sur le vélo, traversant la campagne. Son crâne rasé. Comment elle attend son amant japonais seule, au café, avant l'avion. Les morceaux de corps brûlés, les cheveux, les peaux, exposés dans le musée d'Hiroshima (2009 : 58).

Le début de la frénésie des années 1950, incarnée par la modernité du cinéma d'Alain Resnais et par la liberté des mœurs de son personnage principal, ne sont pas une *tabula rasa* amnésique ; la Deuxième Guerre mondiale est encore fraîche dans les mémoires et la conscience historique fonctionne par sédimentation.

La guerre d'Algérie est fondatrice de la conscience politique de la génération de Mai 68 au même titre que le conflit mondial. Plusieurs énoncés isolés de *Mon Amérique commence en Pologne* rendent compte de l'irruption dans la vie des jeunes Français de la violence du conflit en Algérie : « Des barricades à Alger » (2009 : 60) ; « La torture. Djamila Boupacha. / Le manifeste des 121 pour le droit à l'insoumission » (2009 : 68-69). Ces phrases informatives, sans pathos, sans commentaires polémiques, rappellent l'écriture du constat qui caractérisait le style de *L'excès-l'usine*. Ce qui agissait comme une éthique du réel du sujet observateur, à la fois spectateur et acteur de la vie en usine, est ici une manière de situer le sujet autobiographique dans l'histoire. La narratrice raconte son passé au présent, mêlant le collectif et le personnel. Non seulement les faits sont mis sur le même plan que les événements personnels (relations amicales, amoureuses ou familiales, lectures, cinéphilie), mais ils ne sont pour ainsi dire jamais hiérarchisés. Sont présentées pêle-mêle l'agitation à Alger, la question centrale de la torture⁵, mais aussi une pétition signée par des écrivains (notamment Blanchot, Duras, Mascolo et Antelme).

5. Notons que la présence de la torture dans les « listes » de Kaplan montre bien comment pour cette génération, la France victorieuse de la Résistance devient celle qui se range du côté des bourreaux ; le politique devient conscience d'un ennemi intérieur.

Le caractère fragmentaire de *Mon Amérique commence en Pologne* dévoile une esthétique du collage qui n'est pas sans évoquer les techniques d'un montage cinématographique hachuré et apparent qui ne tente pas de camoufler les trous de l'histoire et le désordre du souvenir. Ces questions esthétiques révèlent une position politique, une stratégie imposant un partage politique qui se démarque de celui de l'idéologie dominante, qui naturalise les places et les parts de chaque sujet. Le premier film de Jean-Luc Godard incarne à la perfection ce désordre temporel et subjectif, où les hiérarchies sont brouillées au profit de rapports désordonnés et imprévisibles entre sujets :

À bout de souffle. On vit et on pense sur tous les plans en même temps, amour, sexe, politique, ville, découverte, idées, en même temps et sans hiérarchie, comme dans l'enfance. La liberté on l'éprouve, on la met à l'épreuve, quelque chose de pas vraiment défini, d'encore informe, une pensée en train de se faire, mais c'est fluide, léger et vivant, ça rebondit, comme la souplesse du récit dans le film. Et c'est sérieux, aussi, et brutal. Urgence de penser l'événement, urgence et nécessité. Irruptions. Pas d'a priori. Tout arrive, tout peut arriver, par association, libre, justement, ça coule (2009 : 61-62).

Les propos de Kaplan sur le cinéma de Godard sont en quelque sorte un condensé de sa propre poétique. Son œuvre, garante de toute une histoire politique des avant-gardes, tente de réconcilier pratiques artistiques et formes de vie. Dans *Mon Amérique commence en Pologne*, sa formation intellectuelle se fait autant par le cinéma que la littérature, ce qui dénie à celle-ci tout statut d'exception. Par les images de Jean-Luc Godard, d'Alain Resnais, de Jacques Demy ou de Jacques Rivette, la jeune Leslie se projette dans d'autres vies que la sienne et moule, sur ces modèles divers et variés, à la fois des désirs politiques ambitieux et des styles de vie, des postures, des manières de parler. Ultimement, la forme fragmentaire de cette autobiographie s'érige en refus systématique de l'ordonnancement – refus qui est d'ordre artistique et politique. L'arrivée des années 1960 est donc pour Kaplan un moment de bouleversement social qui touche à l'ensemble des sphères de la vie.

Reconfiguration, certes, des modes de vie, des manières sensibles d'appréhender le monde, mais aussi de la manière de saisir le temps :

C'est en septembre 68, une assemblée générale à la cité universitaire d'Antony. Une fille très jolie passe, elle va, elle vient, elle danse en parlant, elle porte quatre montres à chaque poignet. Expansion du temps. À côté d'elle un garçon pâle, hirsute, presque en haillons, il murmure, il répète sans arrêt, C'est la fin du monde / *O.K., the sixties* (2009 : 56).

Cette anecdote, vécue par Kaplan, n'est pas sans rappeler le fragment de Walter Benjamin dans les thèses « Sur le concept d'histoire » où il raconte qu'en juillet 1830, les gens tiraient sur les horloges ([1940] 2000 : 440). Blanchot fait également usage de cette fable politique dans le texte du *Bulletin du CAEE* que Kaplan cite dans le texte du *Cahier de L'Herne* plus haut évoqué :

Dès que, par le mouvement des forces tendant à la rupture, la révolution se manifeste comme possible, d'une possibilité non pas abstraite, mais historiquement et concrètement déterminée, c'est qu'en ces instants la révolution a eu lieu. Le seul mode de présence de la révolution est sa possibilité réelle. Alors, il y a arrêt, suspens. Dans cet arrêt, la société de part en part se défait. La loi s'effondre. La transgression s'accomplit : c'est pour un instant l'innocence ; l'histoire interrompt. Walter Benjamin : « *Le désir conscient de rompre la continuité de l'histoire appartient aux classes révolutionnaires au moment de l'action. C'est une telle conscience qui est affirmée par la révolution de juillet. Dans la soirée du premier jour de lutte, simultanément mais par des initiatives indépendantes, à plusieurs endroits, on tira des coups de feu sur les horloges des tours de Paris* » ([1968c] 2008 : 189).

Benjamin fait de cette fable une allégorie d'un temps révolutionnaire, moment suspendu qui échappe à la téléologie du progrès. Pour lui, comme pour Blanchot et pour Kaplan, le temps de l'insurrection est dialectique et réunit en lui à la fois l'événementialité du présent, la remémoration des défaites du passé et les espérances du futur. Le sujet autobiographique mis en place par *Mon Amérique commence en Pologne* est conforme à cette temporalité singulière ; lorsque vient le temps d'évoquer Mai 68 et le

climat qui règne dans les universités, Kaplan fait jouer un inter-texte benjaminien en appelant à un mode de narration de l'histoire qui ne prend pas le passé comme un point fixe et dont la remémoration permettrait de s'en rapprocher.

Ainsi, le récit de Kaplan construit son propre temps, de la même manière que Kaplan découvre, toujours avec Godard (ici, avec *Une femme est une femme*), que la subjectivité peut être multipliée et que, quand «on construit un film, on montre qu'on le fait», ajoutant: «[...] pourquoi on ne construirait pas sa vie»? (2009: 79). Contre la fausse naturalité d'une mise en forme de l'histoire, qu'elle soit personnelle ou collective, où les événements s'enchaînent dans une parfaite causalité, Kaplan propose un récit avec une temporalité singulière qui nous rappelle que le politique est ce qui rend possible la construction des identités, s'inscrivant en faux contre l'idée d'une fixité des places assignées et imposées comme naturelles.

Cette contestation, qui s'étend sur toutes les années 1960, trouve sa pleine réalisation dans l'établissement: «On parle de la Révolution culturelle en Chine. Ce qu'on retient: l'alliance des travailleurs intellectuels et des travailleurs manuels. Enthousiasme» (2009: 1260). Vingt-cinq ans après *L'excès-l'usine*, Kaplan revient sur son établissement, entraînée par une «série d'enquêtes, d'«analyses concrètes» [...] lancée par les étudiants marxistes-léninistes» (2009: 126). La subjectivation politique provoquée par l'établissement en usine est aussi une opération qui s'inscrit dans l'ordre du discours: «circuler, plutôt qu'être à sa place / circuler partout / et les mots circulaient / prenaient des drôles de sens» (2009: 132). Pour Rancière, il y a une subjectivation première qui, par les actions et les énoncés, rend possibles les nouvelles identités. Le mélange du «je» et du «nous», ultimement, s'incarne dans l'idée que les mots forment les identités et ont un effet dans le réel: «Les mots sont actifs. Les renversements, ils font rire de plaisir. Politique, poésie» (Kaplan, 2009: 82).

Le processus de subjectivation est en quelque sorte redoublé par les choix opérés par Kaplan au moment de faire une autobiographie qui a pour cadre les années 1960. Les livres de Kaplan

ont ceci d'intéressant qu'ils ne restituent pas les occupations des locaux de la Sorbonne ou la prise de l'hôtel de Massa (à laquelle ont participé nombre d'écrivains liés aux revues *Change*, *Action poétique* et *Tel Quel*). Ils représentent plutôt en scène l'abandon, par le jeune intellectuel, de ses attributs intellectuels pour aller en usine, processus qui vient remettre en question son identité politique imposée (celle de l'intellectuel petit-bourgeois, prédestiné à l'enseignement) pour la troquer contre celle de l'ouvrier. Et ce geste met directement en cause la capacité de la littérature à changer le monde, à renverser l'idéologie et à figurer les conditions matérielles d'existence des ouvriers. La multiplication subjective qui caractérise *Mon Amérique commence en Pologne* indique un autre versant de la subjectivation politique telle que la pense Kaplan ; le sujet doit plutôt y multiplier les identifications afin de devenir acteur de l'histoire. C'est pour lui la seule manière de s'inscrire pleinement dans une mémoire morcelée et non téléologique.

UNE POLITIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ

L'œuvre de Kaplan est tout à fait singulière dans le champ de la littérature contemporaine, notamment lorsqu'il s'agit d'interroger les rapports entre autobiographie et politique. Dans une étude d'un corpus représentatif (Jean-Pierre Martin, Olivier Rolin, Daniel Rondeau) de récits autobiographiques d'anciens maos (Lefort-Favreau, 2017), nous avons remarqué la persistance de l'idée d'une cohabitation impossible entre politique et littérature. Le dispositif autobiographique devient souvent le lieu de l'aveu des fautes du passé, une manière de se débarrasser des erreurs politiques d'hier, de mettre à distance toute forme d'engagement. On aura compris, à la lumière du présent article, que le travail de Kaplan repose sur un équilibre fort différent.

D'une part, l'auteure montre, tant dans *L'excès-l'usine* que dans *Mon Amérique commence en Pologne*, que Mai 68, contrairement à ce qu'en dit une doxa libérale, a provoqué des changements profonds et durables chez ceux qui l'ont vécu. Ces effets

sont de nature subjective et induisent des conceptions politiques de la littérature, observables chez elle dans un fantasme de l'abolition de la division du travail manuel et intellectuel qui se mêle à la foi que la littérature est une force contre-idéologique. On peut également observer cet héritage de Mai 68 dans la mise en doute du statut d'exception de la littérature ainsi que dans une réflexion riche sur la culture et le refus de la marchandisation de l'art.

D'autre part, cet héritage est sensible dans une pratique singulière de l'autobiographie politique qui mêle la connaissance de soi aux événements historiques, et tout particulièrement aux événements qui viennent redéfinir les identités et les conditions de la subjectivité. En Mai 68, le slogan *Nous sommes tous des Juifs allemands*, que Blanchot ([1968b] 2008 : 170) ou Rancière ([1998] 2004 : 120) ont ultérieurement commenté, circulait beaucoup. En effet, cette identification impossible produit un rapport entre un mot et une identité qui n'est pas sans rappeler les hypothèses de Judith Butler qui, dans *Excitable Speech* (1997), affirme que les identités politiques naissent en retournant les injures afin de constituer des identités positives. Cette réversibilité des mots du slogan *Nous sommes tous des Juifs allemands* crée un « nous » inédit, signale également une forme de précarité des identités politiques. L'entreprise autobiographique de Kaplan, par le partage fluctuant entre anonymat et personnalisation, rend visible cette puissance performative du discours. Elle construit sa propre vie en la mêlant à celle des autres, elle comprend son propre parcours à la lumière d'une mémoire insurrectionnelle. Le discours fait advenir un sujet politique : la subjectivation est d'abord identitaire, elle s'incarne dans un acte politique, dans une pratique ; puis, un texte actualise la capacité de la littérature à tenir compte de cet écart entre les mots et les choses, entre les identités imposées et celles que l'on construit sur la base d'expériences politiques collectives. De l'anonymat de *L'excès-l'usine* à la multiplication subjective de *Mon Amérique commence en Pologne*, ces stratégies de présentation de soi construisent un sujet autobiographique et politique constitué d'enthousiasme et de mélancolie, mais surtout d'intermittence – la puissance d'action du sujet et des mots devant sans cesse être

L'IMPOSSIBILITÉ D'UN « JE »

vérifiée pour être en mesure d'accueillir les révolutions subjectives et politiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTELME, Robert ([1947] 1978), *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BENJAMIN, Walter ([1940] 2000), « Sur le concept d'histoire », traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, p. 427-443. (Coll. « Folio essais ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1968a] 2008), « [Les caractères possibles de la publication...] », dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, p. 149-151. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1968b] 2008), « Les actions exemplaires », dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, p. 168-170. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1968c] 2008), « Rupture du temps : révolution », dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, p. 189. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1981] 2008), « Refuser l'ordre établi », dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, p. 221-223. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1987] 2008), « "L'excès-l'usine" ou l'infini morcelé », dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, p. 233-235. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- BORDELEAU, Érik (2014), *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier.
- BUTLER, Judith (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge.
- KAPLAN, Leslie ([1982] 1987), *L'excès-l'usine*, Paris, P.O.L.
- KAPLAN, Leslie ([1982] 2003), « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, Paris, P.O.L, p. 211-224.
- KAPLAN, Leslie (1996), « Penser la mort », dans Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur l'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, p. 106-113.
- KAPLAN, Leslie (2009), *Mon Amérique commence en Pologne. Depuis maintenant*, 6, Paris, P.O.L.

- KAPLAN, Leslie (2014), « M.B. Constructions », dans Éric HOPPENOT et Dominique RABATÉ (dir.), *Cahier Maurice Blanchot*, Paris, L'Herne, p. 89-94. (Coll. « Cahiers de L'Herne ».)
- KEUCHEYAN, Razmig (2010), *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux. (Coll. « Futur proche ».)
- LEFORT-FAVREAU, Julien (2017), « La légende dorée de l'établissement. Autocritique et adieu à la littérature », *Dissidences*, n° 16.
- LINIERS, Antoine (1985), « Objections contre une prise d'armes », dans François FURET, Antoine LINIERS et Philippe RAYNAUD, *Terrorisme et démocratie*, Paris, Fayard, p. 137-224.
- MASCOLO, Jean, et Jean-Marc TURINE (1992), *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964*, Paris, Éditions Benoît Jacob.
- MASCOLO, Dionys (1987), *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau.
- RANCIÈRE, Jacques ([1998] 2004), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- ROSS, Kristin ([2002] 2005), *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Paris/Bruxelles, Le Monde Diplomatique/Complexe. (Coll. « Questions à l'histoire ».)
- VIART, Dominique (2008), « Les héritages littéraires de Mai 68 », dans [COLLECTIF], *Écrire, Mai 68*, Paris, Argol, p. 9-29. (Coll. « Écritures ».)

LOUÉS SOIENT NOS SEIGNEURS
DE RÉGIS DEBRAY.
UNE « ÉDUCATION POLITIQUE »

Yves Baudelle
Université de Lille

Faut-il présenter Régis Debray ? En France, voilà près de cinquante ans qu'il est une figure en vue de l'intelligentsia. Donnons toutefois quelques jalons biographiques. Né en 1940, Debray est d'abord un pur produit de l'élitisme républicain¹ : reçu premier au concours de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, il y passe avec succès l'agrégation de philosophie (1965). Normale sup' est alors l'un des foyers de l'agitation gauchiste, et l'originalité de Debray n'est donc pas d'avoir milité à cette époque dans les groupuscules communistes. En revanche, il se distingue de la plupart de ses condisciples en passant de la spéculation marxiste à l'action. Dès 1965, il part pour Cuba à l'invitation de Fidel Castro, avant de suivre Che Guevara en Bolivie comme guérillero. Debray devient célèbre du jour au lendemain quand, en avril 1967, la France stupéfaite découvre que ce jeune et brillant intellectuel, qui est aussi une tête brûlée de la Révolution, a été capturé par la police militaire bolivienne. Condamné à trente ans de prison, il est libéré au bout de quatre ans, au terme d'une campagne de soutien lancée par Jean-Paul Sartre. L'autre titre

1. Debray revient sur son cursus et sa formation dans le dernier tome de son autobiographie : *Par amour de l'art, une éducation intellectuelle* (1998).

de gloire de Debray est d'avoir été appelé à l'Élysée par François Mitterrand dès son élection en mai 1981. Il y sera notamment chargé d'écrire les discours du nouveau chef de l'État, premier président socialiste.

Ayant renoncé à toute charge officielle en 1992, Debray s'est depuis consacré à l'étude des médias, et c'est comme fondateur d'une discipline nouvelle, la médiologie, qu'il est aujourd'hui connu. Sa conviction, au demeurant peu originale, selon laquelle nous serions passés vers 1968 de la « graphosphère » (1996a : 118²) à la « vidéosphère » (LS : 208), du « culte du Livre » au « culte de l'Image » (LS : 108), structure d'ailleurs en partie la méditation sur trente ans de vie politique³ qu'il a donnée dans le texte qui m'occupera ici, *Loués soient nos seigneurs*. Cet ouvrage, couronné par le prix Novembre (1996), est assurément un « grand livre » (Lecarme, 1997 : 36), salué comme tel à sa parution⁴, et qui a déjà fait l'objet de plusieurs études universitaires⁵, dont le remarquable *Faut-il brûler Régis Debray ?* (Dagognet, Damien et Dumas, 1999)⁶. Cependant, l'essentiel de ce volume touffu de 600 pages n'est pas dans sa réflexion médiologique. Comme l'indique son sous-titre – « Une éducation politique » –, nous sommes au cœur de la problématique qui fait l'objet du présent ouvrage collectif, où il s'agit de croiser autobiographie et politique. En effet, l'œuvre autobiographique de Debray, *Le temps d'apprendre à vivre*, est une trilogie dont chaque tome affiche son unité thématique : « Une éducation amoureuse » (1987), « Une éducation politique » (1996a), « Une éducation intellectuelle » (1998). Pour

2. Les renvois à *Loués soient nos seigneurs* seront désormais indiqués par la mention LS, suivie du numéro de la page.

3. Sur cet « apport épistémologique des sciences sociales », qui offre « de nouveaux modèles » au récit de soi, voir Jeannelle (2008 : 281).

4. Voir, entre autres, Amalric (« Sa lucidité rétrospective au service d'une froide cruauté fait merveille », 1996) et Gibier (« Dans sa forme, cette "éducation politique" est impressionnante de maîtrise », 1996).

5. Voir Lecarme (1997), Reader (1997), Spoiden (2001), Golsan (2006), Jeanneney (2015).

6. Voir notamment le chapitre « La revanche du style », signé Robert Dumas (1999).

ce deuxième volume, l'auteur n'a donc retenu de sa vie que ce qui concerne la politique⁷. Cela explique qu'il ait pu l'écrire à 56 ans, âge où il est encore trop tôt pour faire l'histoire de sa vie mais où il est possible de publier ses mémoires, pourvu qu'on en ait fini avec la vie publique. De fait, chronologiquement le récit s'arrête en 1992, Debray reproduisant sa lettre de démission du Conseil d'État (*LS*: 477-481). Désormais, il n'occupera plus de fonctions officielles, s'écartant définitivement du pouvoir (se consacrant désormais à la recherche, il soutiendra même une thèse en 1993). L'auteur redevient le clerc qu'il n'aura jamais cessé d'être, son texte étant d'ailleurs fondé sur une antithèse entre l'intellectuel et l'homme politique.

Ce malentendu est affiché d'emblée : Debray, en se prenant pour un « révolutionnaire professionnel » (*LS*: 22) alors qu'il était fait pour servir les muses (*LS*: 16), s'est trompé de vocation, et le livre sera le récit de cette erreur. Du reste, Debray n'a jamais exercé de mandat électif – « mon idéal : faire pencher le globe sans loucher sur les cantonales » (*LS*: 22), ironise-t-il –, il est toujours resté en marge du pouvoir, cette position latérale d'observateur l'inscrivant dans la lignée des grands mémorialistes – Retz, Saint-Simon, Chateaubriand (*LS*: 18) : « À seize ans, je blêmissais à la seule vue des *Mémoires* de Churchill sur une devanture » (*LS*: 17). Mais il n'est point nécessaire d'avoir été un acteur de l'histoire pour publier ses mémoires, il suffit d'avoir fréquenté les grands de ce monde, ces « seigneurs » (1996b : 4) qui donnent son titre à l'ouvrage : si « l'autobiographe » est « un protagoniste », le mémorialiste n'est qu'« un témoin », un « “deuteragoniste” ».

Je commencerai par observer ce travail du mémorialiste qui portraiture les hommes d'État, avant de montrer que le propos s'élargit à l'histoire d'une génération, empruntant au « *récit d'apprentissage* », sinon au « *Bildungsroman* » (1996b : 4) une

7. Le livre *Les masques* (Debray, 1987) relatait sensiblement les mêmes événements (Cuba, la Bolivie, l'Élysée), mais dans un style plus factuel, et surtout l'accent était mis sur la vie sentimentale du narrateur.

rhétorique du désenchantement qui conduit Debray, en moraliste, à démystifier la politique sur le mode de la dérision.

Un premier paradoxe de cette autobiographie est donc que l'auteur y occupe moins de place que les figures politiques auxquelles il s'est successivement voué comme à autant de « pères adoptifs » (*LS*: 247): Fidel Castro, Che Guevara, François Mitterrand et, plus brièvement, Salvador Allende. Le philosophe se moque d'ailleurs de sa fascination pour les grands hommes quand il raconte qu'il fut marqué à jamais, à 17 ans, « d'avoir de [s]es yeux vu filer [...] la DS 19 noire de Charles de Gaulle »; c'était « à une centaine de mètres » et il n'est pas sûr « d'avoir aperçu [s]es traits », mais ce fut comme « une élévation miraculeuse » (*LS*: 17)... L'autodérision suggère ici que la position en retrait occupée par le narrateur n'est pas seulement une règle énonciative qui s'impose à tout mémorialiste, elle paraît en même temps refléter l'hostilité persistante de l'auteur envers les écritures de soi. Dans *Les rendez-vous manqués*, épousant sans beaucoup de distance la pensée de Pierre Goldman, Debray développait déjà un long réquisitoire contre l'autobiographie, « genre suspect » (1975: 23), et même contre les mémoires, confessions toujours teintées de « ridicule » (1975: 7), d'« impudeur » (1975: 16), de facticité, d'insignifiance morose et même d'« infamie » (1975: 23). C'était, en 1975, le point de vue d'un classique – « le moi est haïssable » (1975: 26) – mais surtout d'un idéologue marxiste tout juste défroqué, pour lequel « un révolutionnaire ne parle pas de soi » (1975: 26), « un militant ne raconte pas sa vie » (1975: 21). L'autobiographie, dans cette optique, est réservée aux « “petits-bourgeois” », entendons par là, « avec Gorki, tous “ceux qui se préfèrent” » (1975: 18). Or, il est frappant de voir vingt ans plus tard l'auteur réaffirmer avec une vigueur intacte sa « répulsion » (1996b: 2) envers l'écriture de soi: « Je ne suis pas et ne serai jamais un autobiographe! » (1996b: 1), s'exclame-t-il, alors même qu'il vient de publier *Loués soient nos seigneurs*. De sa « résistance à l'autobiographie » (1996b: 1), il distingue plusieurs raisons – le primat de la philosophie, sa haine du moi, son tempérament inapte à l'introspection –, dont la principale est l'incompatibilité

de «l'intimisme» (1996b: 7) et du politique. Et de reprendre à son compte cette formule de Jacques Lecarme: «L'autobiographie politique est une contradiction dans les termes» (1996b: 7).

Du fait de cette contradiction de principe entre le régime autodiégétique et les aspirations collectives de l'apparatchik à peine repenti, *Les rendez-vous manqués* étaient l'œuvre d'un mémorialiste coincé. «Autobiographie collective» (1975: 8) d'une «génération» (1975: quatrième de couverture), «hétéro-biographie» (1975: 15) surtout, centrée sur Goldman, dont l'histoire «parle *pour* nous tous» (1975: 15), ce premier bilan d'un parcours politique était en même temps une autobiographie indirecte, et cette structure hybride se retrouve dans *Loués soient nos seigneurs*, que dominent les figures tutélaires de Castro (Livre I: «*Los comandantes*») et Mitterrand (Livre II: «Les gouvernants»).

Dans ce volumineux récit, toutefois, la place accordée à chacun des personnages historiques qu'a croisés le narrateur n'est pas la même, et ce déséquilibre s'explique assez facilement. À Allende, qui l'a accueilli à sa sortie de prison, Debray consacre une dizaine de pages (*LS*: 219-227), tout simplement parce que son séjour à Santiago, en 1971, n'a duré qu'un mois; à Mitterrand, qui occupe en apparence la moitié du livre, comme il a occupé la moitié de la vie politique de l'auteur, Debray n'accorde en fait que 70 pages (*LS*: 275-344), au motif que tous ceux qui l'avaient approché y sont allés de leur portrait et qu'après tant de témoignages, il n'a plus «que des riens à ajouter» (*LS*: 299); plus singulièrement, Che Guevara, que le mémorialiste a pourtant très bien connu puisqu'il fut en 1967 son compagnon d'armes au cours de la guérilla bolivienne, n'a droit qu'à une vingtaine de pages (*LS*: 174-196). Ce sont, il est vrai, les plus émouvantes du récit, qui relatent le chemin de croix héroïque et tragique d'un «preux» inflexible, qui se sera «immol[é]» (*LS*: 196) à la cause révolutionnaire – mais pourquoi Debray brode-t-il si peu sur un si beau sujet, digne de la *Chanson de Roland* (*LS*: 196), sinon à cause de sa part de responsabilité dans l'élimination du Che,

responsabilité qu'il reconnaît du bout des lèvres⁸, avant de passer à autre chose, au motif qu'il a déjà tout raconté en détail dans *Les masques*⁹? Effet de la mauvaise conscience de l'auteur, cette ellipse a pour contrecoup de mettre en valeur la figure tonitruante de Castro, qui domine de sa haute stature toute la première partie du livre, soit plus de 200 pages. Cette amplification procède aussi de l'in vraisemblance initiale, dont elle fait rayonner l'onde de choc : comment, « sur la seule foi d'un texte » sur le castrisme « publié quelques mois plus tôt [...] dans la revue de Jean-Paul Sartre », *Les Temps modernes*, un jeune prof de philo de 25 ans, en poste au lycée de Nancy, fut mandé à La Havane par Castro soi-même, « demi-dieu en exercice » (LS: 47)...

Malgré la fascination du narrateur pour les personnages historiques, qu'on ne s'y trompe pas : *Loués soient nos seigneurs* n'est pas une hagiographie, tant s'en faut ! Certes, cette autobiographie intellectuelle s'apparente à un « roman [...] d'éducation » (LS: 310)¹⁰. Pour le « novic[e] » (LS: 34) qu'était le jeune révolutionnaire idéaliste, ces « pères adoptifs » (LS: 247) – le mot « père » est récurrent – sont autant de tuteurs, de figures initiatrices qui l'auront « dessill[é] » (LS: 248) et converti au principe de réalité. Du coup, la tonalité générale qui donne son unité d'éclairage au récit est celle, explicite, du désenchantement, de l'« amertume » (1996b: 9). Parce que Debray est un philosophe, épris par définition des idées générales, cette peinture des hommes d'État qu'il a côtoyés s'inscrit dans un tableau des mécanismes du pouvoir, dont il livre une analyse brillamment conceptuelle, dans le prolongement de sa *Critique de la raison politique* (1981). Mais, on le devine, chez cet essayiste fougueux, volontiers lyrique ou caus-tique, ce « témoignage » (1996b: 4) sur l'exercice du gouverne-

8. « C'est cela, la vraie responsabilité : celle dont on ne peut répondre, et qu'on découvre vingt ans après » (LS: 239). Cet épisode, toujours pas éclairci, reste controversé.

9. Voir Debray (1987: 53-98).

10. D'ailleurs, « la meilleure chronique de 1968 et de la génération Mitterrand a été publiée à Paris en 1869, et c'est *L'éducation sentimentale* » (LS: 511). *Loués soient nos seigneurs* tire son épigraphe du roman de Gustave Flaubert.

ment n'a jamais la froideur d'un jugement impartial : au contraire, le moraliste n'est jamais loin, qui mesure, sinon les impostures, du moins la distance entre l'idéal politique et son incarnation par les gouvernants.

Cette entreprise de démystification qui déboulonne les statues porte, à un premier niveau, sur les grandes figures historiques, qu'il est d'autant plus facile de rapetisser qu'elles sont vues depuis les coulisses¹¹. Compte tenu de sa sortie peu glorieuse, Mitterrand est la victime toute désignée de ce meurtre du père ; et le trait, particulièrement mordant, souligne les médiocrités du personnage – « écrivain manqué » (LS: 327), « le moins intellectuel des présidents de la v^e République » (LS: 321) – autant que l'inconstance cynique d'un homme « qui unit déficit de valeurs et défaut de rigueur » et pour lequel « tout est égal, tout se vaut » (LS: 326), le « soldat de la *Wehrmacht* et le FFI » (LS: 335). Mais à cette sévérité du mémorialiste n'échappent ni Allende ni le « légendaire » (LS: 186) Che Guevara, dont Debray dénonce les aveuglements « sectaire[s] » (LS: 186) et la « cruauté » (LS: 191). Il reste que la charge se concentre sur Castro. Même si sa peinture n'est pas tout d'une pièce, le moins qu'on puisse dire est que le héros de la révolution ne sort pas grandi du livre : despote incompetent, imprévisible, infantile, dépourvu d'humour, fermé aux débats d'idées, paranoïaque et mégalomane, Castro apparaît avant tout comme un dictateur et même un « monarque » (LS: 137) qu'entoure une sorte de « périmètre magique » (LS: 167)¹².

À partir de ces figures saillantes, la démystification s'étend alors aux dévoilements des idéaux politiques dans l'exercice du pouvoir. La critique n'est pas originale, elle remonte au moins à Charles Péguy, à qui le polémiste emprunte son vocabulaire quand il évoque les « petits réalistes » (LS: 23) ou « la classique succession des profiteurs aux mystiques » (LS: 249). Car, plus

11. L'auteur prétend pourtant avoir donné des gouvernants non « des portraits-charge », mais « de vrais portraits d'histoire » (1996b : 5).

12. Sur cette « régression idolâtre » du « passage au socialisme », voir Debray (1981 : 458).

que les massacres auxquels conduisent les idéologies, en l'occurrence « l'hécatombe latino de ces années de plomb » (*LS*: 197), *Loués soient nos seigneurs* met surtout à nu le « grand écart » (*LS*: 387) entre les discours et les conduites, le livre montrant d'abord comment les vainqueurs de la révolution cubaine ont établi une dictature bureaucratique et policière – telle est « l'institutionnalisation du charisme » (*LS*: 231) – et le règne d'une nomenklatura affairiste jalouse de ses privilèges matériels. Au passage, l'autobiographe ironise rétrospectivement sur ses propres complaisances : « ces gâteries en accès libre », « l'avant-garde politico-militaire y goûtait en premier ; rien d'anormal à cela » (*LS*: 80), mais le jeune « prof de lycée » logé dans « un palace » (*LS*: 76) a profité lui aussi, de ce « communisme de cocagne » (*LS*: 79) : « J'avais vingt-quatre ans et une voiture avec chauffeur jour et nuit à ma disposition » (*LS*: 76-77), « le réfrigérateur se remplissait tout seul » (*LS*: 92) et « comment ne pas chérir à titre personnel la libération des peuples, quand elle commence par vous libérer de tout contact avec carnet de chèques, déclaration d'impôts et notes d'électricité ! » (*LS*: 78). Dans la deuxième partie, « Les gouvernants », on passe à la peinture, corrosive, de la « gauche caviar » (*LS*: 382), essentiellement caractérisée par son arrivisme : en vérité, seules comptent les places et la voiture de fonction, le reste n'ayant « strictement aucune importance » (*LS*: 280). D'où les petites gens d'un personnel politique minable, dominé par une succession de petites peurs dérisoires – « [p]eur de se planter, de rater le coche, de se mouiller, de se faire piéger » (*LS*: 483) –, ce que résume avec verve le croquis ironiquement « ethnographi[qu]e » (*LS*: 398), façon La Bruyère, du cocktail (*LS*: 385 *sq.*) comme codification des rapports de force, comme « dans une troupe de macaques » (*LS*: 397). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'exercice du pouvoir au sommet de la République soit décrit comme une sorte de chaos : impossible de trouver « des causes et des raisons dans ce cahin-caha » où les faits résultent « de caprices et d'incidents de dernière minute » (*LS*: 368), autant de dysfonctionnements dont l'affaire Greenpeace fut « l'exemple tragicomique » (*LS*: 333), mais qu'illustre aussi le fait que, par les hasards de la configura-

tion des lieux, Debray, simple conseiller à l'Élysée, a eu accès « en libre-service, jour et nuit », à « tous les dossiers secret-défense », devenant ainsi, s'amuse-t-il, « l'homme de France [...] le mieux renseigné sur l'état du monde » (LS: 287). Fustigeant « l'expéditive désinvolture des décideurs » (LS: 366), « le stupéfiant amateurisme des professionnels » (LS: 364) et le prétendu pragmatisme des politiciens qui n'est qu'« esbroufe et désarroi » (LS: 369) – ainsi le mot de « perestroïka » fut-il lancé par étourderie! –, le mémorialiste, acide, conclut que la politique, en fin de compte, n'est qu'un leurre, une « inconsistante exhibition » (LS: 376).

Chez le philosophe qu'est Debray, la dénonciation de l'ambivalence des réalités politiques et des impostures étatiques développe une rhétorique de la désillusion dont la figure systématique est le paradoxe, posture socratique d'autant plus affichée – « il faut habiller la vérité de paradoxes » (LS: 399) – qu'un homme d'État comme Mitterrand, incapable, contrairement à De Gaulle, de « déconstruire les évidences » (LS: 327), est réduit à la doxa, aux préjugés de son époque. Les paradoxes tombent en cascade – « c'est en prison que je suis devenu libre » (LS: 203), « seule une école rétrograde [...] peut ouvrir les esprits à l'avenir » (LS: 463) –, surtout quand il s'agit de politique: « *Si vis pacem, para bellum* » (LS: 461), « pas de meilleur remède au nationalisme que la nation républicaine » (LS: 463), « seul un conservateur radical peut faire un révolutionnaire » (LS: 118), « nos Princes sont les moins libres des hommes [...]. Peu de chose dépend d'eux; eux dépendent de tout » (LS: 484), etc. Les castristes? « Des dirigeants "anti-impérialistes" pétris de culture impériale [...], férus de base-ball, d'ice-creams et de *comic strips* [...] (pas plus américanomaniaque [...] que Fidel Castro) » (LS: 72). Telle est la politique, un monde à l'envers: « [...] quand la poudre aux yeux devient le grain des choses, c'est ce qui ne marche pas politiquement qui marche le mieux médiatiquement, et vice versa [...], le moins opérationnel devenant le plus crédible » (LS: 462). La comédie du pouvoir révèle un monde sens dessus dessous: « [...] la commémoration de la Révolution française [en 1989] [a] coïncidé avec son enterrement, [...] les socialistes [ont] présidé à la

disparition de l'idée socialiste dans ce pays, [...] la gauche [a] fait une politique de droite» (LS: 473). Cuba, surtout, est décrit comme un régime où les rôles sont distribués à contre-emploi, où « tout fai[t] quiproquo » (LS: 72) : voici donc « des hidalgos dépenaillés en guérilleros », « un caudillo à l'ancienne campant en leader d'avant-garde » (LS: 72) et respectant à son insu « l'étiquette de Buckingham Palace » (LS: 146) – autant d'« erreurs de casting » (LS: 73).

Cet univers éminemment bakhtinien se prête alors à une peinture carnavalesque qui cherche « le trivial, le détail qui dégonfle » (LS: 45) et rapetisse. Dès l'incipit, à la faveur d'un titre ironique – *Loués soient nos seigneurs* –, la vie politique est ramenée au bas corporel, à l'« appareil digestif et dentaire (vins d'honneur, banquets, pots de rentrée) » (LS: 15). À l'Élysée, le bureau du conseiller Debray « communiqu[e] avec un ancien cabinet de toilette réaménagé en débarras », tandis que « le fameux “téléphone rouge” reliant Moscou à Paris » n'est « qu'un téléscripteur au fond d'un cagibi, remise à balais et détergents divers qui sentait l'eau de javel » (LS: 285). Aussi cette méditation désenchantée sur la politique est-elle en même temps un livre très drôle et plein de verve, une satire du pouvoir fondée sur le rabaissement cocasse. Ici les grands hommes sont vus par le petit bout de la lorgnette, ce qui donne lieu à des scènes savoureuses. Ainsi Castro croqué en agent immobilier : « [...] il passa me prendre à l'hôtel dans sa voiture pour m'exposer [...] les avantages et les inconvénients de l'appartement [...] : voisinage, ravitaillement, exposition de la terrasse, entrée de service, garage » (LS: 149). Bien des saynètes doivent leur piquant à une situation renversée, à une structure en tête-bêche, comme lorsque le narrateur, en 1965, croise un apprenti énarque : « [...] Servir un gouvernement bourgeois, quand les cadres prolétariens allaient prendre le manche demain à l'aube... Quelle candeur ! [...] Je plains ce chimérique [...], qui se retrouverait bientôt à l'Élysée au cabinet du président Pompidou » (LS: 58).

En définitive, si la peinture du pouvoir vire à la « comédie » (*LS*: 454), façon « Courteline » (*LS*: 296)¹³, c'est surtout parce qu'elle met en scène « une génération de série B » « condamnée par [...] l'Histoire au pastiche des destins hors série » qui l'ont précédée, lui « laissant les doublures – sous-Blum, sous-de Gaulle, sous-Malraux, sous-Bernanos » (*LS*: 26). Quand « les Napoléon le Petit se mettent à pulluler » (*LS*: 27), toute référence à la grande histoire ne peut être que « sketch » (*LS*: 26) ou « parodie » (*LS*: 27). Parce que cette génération née trop tard est celle de l'auteur, *Loués soient nos seigneurs* n'est pas seulement l'œuvre d'un mémorialiste, et encore moins le simple récit d'un parcours politique personnel. En réalité, à travers cet autoportrait qui tient de « l'examen de conscience », Debray fait le bilan des illusions et des « faux pas » (*LS*: 18) de toute une « génération » (*LS*: 28), la sienne. Foin d'égotisme : dans son récit, assure d'emblée l'autobiographe réticent, beaucoup se « reconnaîtront » (*LS*: 18). Archétype du « jeune bourgeois rebelle » (*LS*: 120) qui s'est pris pour un révolutionnaire, Debray, parce qu'il a payé son engagement de quatre ans de prison, était sans doute mieux placé que quiconque pour retracer les errements, puis les renoncements d'une jeunesse exceptionnellement homogène dans ses croyances et ses abandons. C'est pourquoi *Loués soient nos seigneurs* occupe une place à part dans ces « récits de désaveu » que Jean-Louis Jeannelle désigne comme un « sous-genre du récit de soi » (2008 : 274), à l'intersection de la pratique mémorialiste, à visée historique¹⁴, et de la fonction d'élucidation de soi propre à l'autobiographie.

De même que *Les mots*, son « modèle » (Debray, 1996b : 6) déclaré, est entièrement structuré par une question – comment devient-on écrivain ? – et une démonstration, cette autobiographie

13. À noter que Debray est l'auteur d'un vaudeville inédit, *Happy Birthday!* (Théâtre du Vieux-Colombier, 2011). Voir Assouline (2011).

14. Relevons toutefois que Debray n'entend pas faire un travail d'historien. Au « mémorialiste » (*LS*: 126), qui n'est qu'un témoin, manque selon lui le recul nécessaire pour déjouer les pièges du souvenir. Si les mémorialistes ne sont pas des historiens, c'est que « l'Histoire n'est pas la mémoire mais sa critique » (*LS*: 126).

est axée sur une problématique, celle de l'engagement, ou plus précisément celle de l'emballement révolutionnaire des gauchistes, de leurs aveuglements et du lent « décroire » (LS: 226) qui s'en suivit. À ce titre, faisant écho au *Journal d'un petit-bourgeois entre deux feux et quatre murs* (Debray, [1976] 2004), ce récit n'est pas seulement la synthèse d'un itinéraire personnel et d'une vocation ratée – celui d'un ex-guérillero castriste devenu, sous Mitterrand, le « favori » du prince –, il est l'histoire d'une aliénation collective : « Pourquoi renonce-t-on un beau matin à tout ce qui nous a fait courir notre vie durant ? Nous sommes quelques millions à lever le pied, qui aimerions bien comprendre “ce qui nous est arrivé” » (LS: 19). Ainsi, à travers son propre exemple, tenu pour un paradigme, il s'agit de reconstituer la chronique d'un changement d'époque et la transformation d'un marxisme « délirant » (LS: 372) en un cynisme désabusé. Parcourant trente ans d'histoire avec sa fougue et sa causticité ordinaires, le mémorialiste nous offre ici une âpre méditation sur la « passion politique » (LS: 20), le dévoiement des idéaux et le reniement de ces soixante-huitards exaltés passés de la « fumée des utopies » (LS: 13) à la *Realpolitik*. Aussi le diptyque Castro/Mitterrand fait-il sens : « Se retrouver au terme de cette Longue Marche – 1965-1995 – en Charente intérieure [...] fut le dégrisement d'une génération distraite » (LS: 337). La maturité aidant, Debray peut enfin écrire ce « bilan » d'une « génération perdue » – « ceux qui [...] ont eu vingt ans et la volonté de faire la Révolution, en France, aux alentours des années soixante » –, bilan dont *Les rendez-vous manqués* n'avaient été qu'une « amorce » (1975, quatrième de couverture)¹⁵.

Dans *Loués soient nos seigneurs*, cette autocritique individuelle et collective, pour être rigoureusement démonstrative, n'en fait pas moins miroiter toutes les facettes de la question de l'engagement déçu et des lucidités tardives, alternant l'autodérision et le registre apologétique, l'amertume des déceptions et les mea-

15. Au passage, *Les rendez-vous manqués* nous livraient une belle définition de ce qu'est une génération, « cette couleur particulière qu'une époque confère aux rêves des hommes et qui en fait des “contemporains” » (Debray, 1975 : 14).

culpa, l'aveu de la persévérance dans l'erreur et les efforts pour l'expliquer, la confession faussement contrite et de fugitifs règlements de comptes, les concessions de bonne foi et la réfutation des censeurs. Parce que le narrateur est dans la position de surplomb du quinquagénaire qui, ayant vécu, peut faire la leçon au jeune idéaliste qu'il fut et, avec lui, à tous ceux qui lui ressemblaient, le ton dominant, dès lors, n'est pas tant celui d'un spécialiste de sciences politiques que celui d'un « moraliste » (LS: 337). Homme de culture, Debray se plaît aux vues cavalières et aux enseignements de l'histoire longue. De plus, le philosophe épris de vérité affectionne les énoncés gnomiques, au risque de paraître parfois sentencieux: « Les purs vont droit au pire » (LS: 180), « trop de considérants nuit à la décision, comme trop de lucidité à l'amour » (LS: 365). Philippe Lejeune soulignait déjà « la place qu'occupe le discours dans la narration autobiographique », « la perspective, *principalement* rétrospective », n'excluant pas une réflexion « sociale ou politique » (1975: 14-15). On peut toutefois s'étonner, en l'occurrence, de l'ampleur accordée à ce métadiscours, qui occupe les 150 dernières pages du livre, et du pas qu'il prend sur la relation des événements, au point qu'on a pu parler d'un « ouvrage inclassable », à cheval entre « mémoires » et « essai » (Dumas, 1999: 7) – mais soit! Après tout, nous avons affaire à un clerc, qui n'aime rien plus que le débat d'idées. Ce qui stupéfie davantage, c'est le fond du propos, la section qui va des « Conseils aux jeunes générations » (LS: 345-400) au « Petit lexique militant » (LS: 521-590) n'étant rien d'autre qu'une ahurissante leçon de cynisme politicien. Car on est ici bien au-delà du « pragmatisme » (LS: 369) auquel se serait finalement résolu l'idéologue dessillé. La corruption qu'il dénonçait dans *Le pouvoir intellectuel en France* (1979)? Normale! « N'ayez pas trop de convictions, assure-t-il aux jeunes générations, restez professionnels! » (LS: 360). « La mystification? » Un métier! « Votre devoir est de fabriquer des faux-semblants » (LS: 379). Debray se prendrait-il pour Machiavel ou Mazarin (LS: 348-349)? Un livre comme *La puissance et les rêves*, dont le but est de « fonder une *Realpolitik* de gauche » (1984: quatrième de couverture), plaide en

ce sens, de même que la justification épitextuelle de cet « appendice » (1996b : 5), censé formuler sous la forme de « vérités générales » « les conclusions anthropologiques de l'examen de soi par soi » (1996b : 6). Mais il semble plutôt que, dans cette dernière section de *Loués soient nos seigneurs*, nous ayons affaire à quelque chose comme l'*Éloge de la folie*. Le « Petit lexique militant » laisse peu de doutes à cet égard, ce « précis de décomposition » dont les entrées ne sont que « des entrées de service » se proposant d'examiner la vie politique sous l'angle de « la déraison » (LS : 523). Lorsque l'auteur décrit le pouvoir, non comme une vocation, mais comme une « jouissance » (LS : 574), et la politique comme une « phraséologie », une « rhétorique » (LS : 577) creuse, lorsqu'il affirme qu'il souhaiterait « pouvoir dire : je n'ai jamais été un intellectuel engagé » (LS : 547), il est clair que « la jubilation polémique » se fait ici « provocation » (LS : 217) ou canular – deux spécialités normaliennes.

Ce cynisme déguisé en « réalisme » (LS : 367) n'est pourtant pas nihilisme. Car ce que montre, en acte, cette histoire d'un long malentendu – s'être cru un destin politique –, c'est que cette fascination pour les affaires publiques n'a que trop retardé la vocation de Debray : caresser la lyre. Robert Dumas (1999 : 39-55) a bien montré que, chez Debray, le révolutionnaire a longtemps étouffé l'écrivain et, de fait, abandonnant la politique, voilà qu'en 1996 il s'assumait désormais comme tel, revirement que le troisième tome de son autobiographie, *Par amour de l'art*, ne fera que confirmer. En définitive, comme s'il s'agissait d'affirmer ce nouveau statut auctorial – face au militant, à l'intellectuel, au savant qu'il fut successivement –, c'est en écrivain, en styliste et presque en romancier que Debray nous livre sa confession politique, multipliant les allusions littéraires qui établissent une connivence avec le lecteur cultivé. Je terminerai donc en soulignant, succinctement, les qualités artistiques de cette autobiographie qui, en dépit de quelques faiblesses (son emphase, surtout), apparaît comme l'un des grands livres de cette fin de siècle.

On ne se refait pas : Debray, en bon normalien¹⁶, aime par-dessus tout briller et concède d'ailleurs ce goût du « brio » (*LS*: 18) et de la « virtuosité » (Dumas, 1999 : 50) souligné par la critique. Son principal défi réside dans l'injonction voltairienne : « tous les genres, sauf le genre ennuyeux » (Dumas, 1999 : 54). Aussi fait-il feu de tout bois : mots d'esprit, calembours (« comme le temps tasse ! » – *LS*: 125), maximes percutantes, paronomases serrées (« ni enrôlé, ni enjôlé » – *LS*: 20 ; « l'impudent et l'imprudent » – *LS*: 176 ; « seigneurs »/« saigneurs » [Staline et Mao] – *LS*: 28), dérivations piquantes (« un logorrhéique [Castro] m'a prémuni du logocentrisme » – *LS*: 272), parallélismes enlevés (« Egolâtres et légers, si nous l'ouvrons ; amnésiques et légers, si nous la bouclons » – *LS*: 18), raccourcis puissants (« le tube cathodique et la dévaluation du politique faisaient deux *has been* d'un coup » – *LS*: 107), chiasmes assassins (Mitterrand : « un extraordinaire sens des moyens au service de fins aussi peu extraordinaires » – *LS*: 338), formules qui tuent (« anciens contestataires, nouveaux conformistes » – *LS*: 338) et autres saillies féroces d'un caricaturiste corrosif. Autant de traits fulgurants dont la structure est souvent une antithèse (« Là où de Gaulle parlait de la France, Mitterrand parlait de lui-même » – *LS*: 300), un chiasme (« je suis passé de la foi sans la méthode [Castro] à la méthode sans foi [Mitterrand] » – *LS*: 339), un oxymore (Castro, « dissimulé expansif » et « naïf roublard » – *LS*: 147 ; Mitterrand, ce « satrape débonnaire » – *LS*: 338), figures adversatives où s'expriment tout à la fois la vigueur du polémiste, l'ironie socratique du philosophe à paradoxes et le laconisme du moraliste. Semblables antithèses, on le voit, ont une fonction de démystification quand elles soulignent les inconséquences du politique – ainsi Mitterrand causant « révolution en public, et flicage en privé » (*LS*: 319) – ou du moins ses ambivalences : « [...] le drapeau rouge fut une bonne

16. Keith A. Reader écrit au sujet de Debray : « [...] *the rhetorical flourishes of normalien style* » (2000 : 45). Je traduis : « les fleurs de rhétorique du style normalien ».

école de bravoure et d'imbécillité», « une régression côté esprit et [...] une avancée côté cœur » (*LS*: 264).

À ce style nerveux, lapidaire, répond, sur le plan de la composition, une organisation thématique et non pas chronologique, qui suppose que les événements rapportés sont connus. Aux entraves d'une exposition et d'une relation méthodiques des faits, Debray préfère le désordre savant et la vivacité d'une narration souvent allusive et elliptique, qui renvoie volontiers à ses ouvrages précédents pour plus ample information, notamment aux *Masques*. L'écrivain a beau faire l'éloge de la concision, il pratique volontiers la *copia* cicéronienne, l'éloquence périodique, les déferlantes tribunitiennes. Son style est celui d'un rhéteur, qui multiplie les apostrophes, les dialogismes, les questions rhétoriques et les véhémences du polémiste, sinon du pamphlétaire. Se moquant lui-même de ses phrases « ronflantes » (*LS*: 279), il préfère à l'atticisme de l'agrégé l'ampleur un peu verbeuse de l'asianisme, dont le tour favori demeure l'amplification, c'est-à-dire, le thème une fois posé, le développement de l'idée-force dans tous ses replis. Le rythme de son récit est fait de ces séquences oratoires puissamment déroulées sur quatre ou cinq pages : antithèse de Castro et du Che – le « guérillero politique » et le « guérillero héroïque » (*LS*: 186 *sq.*) –, tergiversations mitterrandiennes (*LS*: 328 *sq.*), poltronnerie des parasites (*LS*: 482 *sq.*), etc. Autant de morceaux d'éloquence dont beaucoup, filant des métaphores concentriques, se transforment en saynètes symboliques, suivant un procédé visionnaire emprunté au Bernanos des écrits de combat. Ainsi du déclin de la gauche, vivant « au-dessus de ses moyens » (*LS*: 340) :

On s'était raconté des histoires [...]. Comme la France dans le monde, la gauche en France, depuis 1945, voyageait en première avec un billet de seconde. Un contrôleur charentais est arrivé, affable et malin, et nous avons regagné en douceur le bon compartiment (*LS*: 340).

Mais l'amplification est aussi la manière ordinaire de l'aède et, de fait, chez Debray, « l'œil critique [...] de l'intellectuel » le dispute au « souffle puissant » (Dumas, 1999: 56) du récitant épique, sans cesse tenté par le grandissement légendaire, façon

André Malraux¹⁷. Tout est ici médiatisé, voire magnifié, par les modèles littéraires, les antécédents culturels, les exemples historiques. Voici Allende « en héros romain » (*LS*: 223) et Che Guevara en « gladiateur esseulé » descendant « dans l'arène » (*LS*: 186), en « chrétien des catacombes aux prises avec l'Empire romain » (*LS*: 179), en « paladin s'immolant en silence à son Charlemagne, tel le comte Roland refusant jusqu'au bout de sonner l'olifant » (*LS*: 196). Même la présidence de Mitterrand se voit transfigurée en « principat » (*LS*: 300).

Encore ce dernier exemple est-il teinté d'ironie. Car il est évident que l'épopée n'a plus sa place dans un monde postgaullien qui a dévoyé la politique, rabaissé l'exercice de l'État et l'idéal militant. Aussi est-ce principalement, on l'a vu, dans une veine vaudevillesque que le mémorialiste déploie tout son talent. Ainsi corrodée par le persiflage, la nostalgie des temps épiques transforme l'histoire en un théâtre burlesque où la verve sarcastique de l'écrivain est à son avantage, tandis que le comique prend ici tout son sens. Debray use avec un égal plaisir des deux façons de parodier l'épopée : tantôt d'authentiques héros sont traités sur un mode trivial (c'est le burlesque *stricto sensu*) : ainsi « l'écroulement de l'Empire ottoman mit Lawrence d'Arabie en chômage technique » (*LS*: 23) ou « le Cuba révolutionnaire » (*LS*: 72) comparé « à une version doublée [en] espagnol des *Visiteurs* » (*LS*: 73) ; tantôt des hommes ordinaires sont magnifiés à contre-emploi en personnages de légende, dans une veine cette fois héroï-comique, à l'image de « Malraux le barde psalmodiant devant son Charlemagne » (*LS*: 45) ou de Debray en « écuyer du Prince noir » (*LS*: 313). Les deux registres de la dérision épique sont parfois difficiles à démêler, mais le comique de décalage est toujours délectable, comme lorsque le narrateur, sur le point d'être fusillé, ressent « une intense envie de pisser » (*LS*: 25) (ce n'était du reste qu'un « simulacre d'exécution » – *LS*: 25). Dans tous les cas, bien

17. Le parallèle avec Malraux est développé par Dumas (1999: 29 *sq.*) Voir aussi le double hommage rendu à l'auteur des *Conquérants* dans *Éloges* (Debray, [1977] 1986) et Debray (2011).

entendu, la parodie est rabaissante, qui joint l'autodérision à la satire d'un pouvoir sans grandeur – « [e]n 1986 », au retour de la droite, « je demandai [...] à revenir au Palais [...] pour faire rempart devant notre chef outragé, [...] la garde meurt et ne se rend pas » (*LS*: 425) – en des fictions jubilatoires qui jouent avec humour sur le heurt des époques :

Un jour, dans les livres d'histoire, j'apparaîtrais comme ayant été à François le Prudent ce que fut Cassiodore à l'empereur Théodoric (ou, pour les modernistes, Commynes à Charles le Téméraire). [...] Comme le préfet du prétoire du VI^e siècle s'était servi des Nordiques à cheveux longs, des pillards illettrés aux lourds bijoux d'or pour répandre dans l'empire l'Écriture Sainte et les belles-lettres, je noyauterais l'*establishment* des commissaires aux comptes et des publicitaires avec saint Augustin (*LS*: 289).

Ou encore : « [...] je me sens, interrogé sur cet hier soir, tel un scribe de chancellerie mérovingienne devant répondre aux curiosités amusées d'un Ph. D. du MIT : "Alors, vous qui avez vécu sous Chilpéric, comment c'était, la fin des Rois fainéants ?" » (*LS*: 30).

Dans cette comédie, on aurait tort de voir le seul effet de l'amertume ou un artifice destiné à s'exonérer de ses fautes. La drôlerie a en effet ici une portée philosophique dont la clé se trouve dans *Les rendez-vous manqués*, livre très éloigné du ton volontiers caustique adopté dans *Loués soient nos seigneurs* en ce qu'il évoque un militant – Goldman – qui avait pris l'histoire au tragique. Or, la tragédie, dit Hegel (cité par Debray), c'est quand les individus se hissent au-dessus d'eux-mêmes parce qu'ils ont reconnu la souveraineté de leur destin – position absolue. Au contraire, la comédie commence quand « l'homme, en tant qu'individu, s'érige en souverain absolu de toutes les réalités », produisant « un monde dont les fins se détruisent d'elles-mêmes en vertu de leur propre inconsistance » (Debray, 1975 : 70). Ultime paradoxe du marxiste apparemment passé à une philosophie hégélienne de l'histoire !

Bien que l'ancien communiste hostile à toute écriture de soi ait toujours gardé la nostalgie de la fiction, il semble que son regard sur l'autobiographie ait changé. Dès 1977, du reste,

année où paraissait la première autofiction déclarée, il prenait acte d'«un nouvel âge esthétique – le nôtre – [...] renversant la subordination traditionnelle du “vivre” à l’“écrire”» (Debray, [1977] 1986: 113): «[...] au fond de nous-mêmes nous ne tolérons plus d'œuvre qu'autobiographique, ou, à tout le moins, gagée sur une vie» (1986: 114), «la valeur littéraire» (1986: 115) étant désormais liée à «l'authenticité» d'une «expérience» ([1977] 1986: 113). Mieux, «la consistance d'une œuvre, [...] sa nécessité intime se mesureraient à sa capacité» (1986: 70) à s'inscrire «dans la prose brutale de son temps politique» ([1977] 1986: 138). En somme, Debray a beau la présenter comme une «gageure» (1996b: 9), en réalité il n'est pas à ses yeux de plus haute littérature que l'autobiographie politique.

BIBLIOGRAPHIE

- AMALRIC, Jacques (1996), « Autopsie d'un rêve. Régis Debray : *Loués soient nos seigneurs : une éducation politique* », *Libération*, 13 mai, [En ligne], [http://www.liberation.fr/tribune/1996/05/13/autopsie-d-un-reve-regis-debray-loues-soient-nos-seigneurs-une-education-politiquegallimard-140f_171811], (7 août 2016).
- ASSOULINE, Pierre (2011), « Le vaudeville philosophique de Régis Debray », *Le Monde des livres*, 24 juin, p. 8.
- DAGOINET, François, Robert DAMIEN et Robert DUMAS (1999), *Faut-il brûler Régis Debray?*, Seyssel, Champ Vallon.
- DEBRAY, Régis (1975), *Les rendez-vous manqués. Pour Pierre Goldman*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Combats »).
- DEBRAY, Régis ([1976] 2004), *Journal d'un petit-bourgeois entre deux feux et quatre murs*, Paris, La Table ronde. (Coll. « La petite vermillon ».)
- DEBRAY, Régis ([1977] 1986), « André Malraux ou l'impératif du mensonge », dans *Éloges*, Paris, Gallimard, p. 109-146.
- DEBRAY, Régis (1979), *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay.
- DEBRAY, Régis (1981), *Critique de la raison politique, ou l'inconscient religieux*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- DEBRAY, Régis (1984), *La puissance et les rêves*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY, Régis (1987), *Les masques, une éducation amoureuse. Le temps d'apprendre à vivre I*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY, Régis (1996a), *Loués soient nos seigneurs, une éducation politique. Le temps d'apprendre à vivre II*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY, Régis (1996b), « La gêne autobiographique », séminaire de Philippe Lejeune sur « L'autobiographie en procès », Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 19 octobre, [En ligne], [<http://regisdebray.com/litterature:articles>], (31 octobre 2015).
- DEBRAY, Régis (1998), *Par amour de l'art, une éducation intellectuelle. Le temps d'apprendre à vivre III*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY, Régis (2011), « Nous, ses débiteurs, ses détracteurs », dans Henri GODARD et Jean-Louis JEANNELLE (dir.), *Modernité du Miroir des limbes. Un autre Malraux*, Paris, Classiques Garnier, p. 265-272.

LOUÉS SOIENT NOS SEIGNEURS DE RÉGIS DEBRAY

- DUMAS, Robert (1999), «La revanche du style», dans François DAGOGNET, Robert DAMIEN et Robert DUMAS, *Faut-il brûler Régis Debray?*, Seyssel, Champ Vallon, p. 39-55.
- GIBIER, Henri (1996), «*Loués soient nos seigneurs. Une éducation politique*, Régis Debray, Gallimard», *L'Express, L'Expansion*, 11 juillet, [En ligne], [http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/loues-soient-nos-seigneurs-une-education-politique-regis-debray-gallimard-596-pages-140-francs_1372287.html], (7 août 2016).
- GOLSAN, Richard J. (2006), *French Writers and the Politics of Complicity*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2008), «Les “récits de désaveu” ou comment faire son autocritique de manière critique?», dans Rolf WINTERMEYER (avec la collaboration de Corinne BOUILLOT) (dir.), *Moi public et moi privé dans les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*, Mont-Saint-Aignan/Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre/L'Harmattan, p. 273-284.
- JEANNENEY, Jean-Noël (2015), «*Loués soient nos seigneurs: une éducation politique* (R. Debray)», *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/loues-soient-nos-seigneurs-une-education-politique/>], (10 mai 2015).
- LECARME, Jacques (1997), «L'autobiographe dans l'Histoire comme catastrophe (Chateaubriand – Drieu la Rochelle – Régis Debray)», dans Jean-François CHIANTARETTO (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, p. 23-41. (Coll. «Réflexions du temps présent».)
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)
- READER, Keith A. (1997), «(Con)versions of commitment: The case of Régis Debray's *Loués soient nos seigneurs*», *L'Esprit créateur*, vol. XXXVII, n° 2 (été), p. 34-40.
- READER, Keith A. (2000), «The State they're in: Bourdieu, Debray, and the revival of engagement», *SubStance*, vol. 29, n° 3, p. 43-52.
- SPOIDEN, Stéphane (2001), «Régis Debray. De l'idéologie à la médiologie», *L'Esprit créateur*, vol. XLI, n° 1 (printemps), p. 73-84.

II.
LES CONTEMPORANÉITÉS :
LES HÉRITAGES CRITIQUES
ET LES RÉINVENTIONS LITTÉRAIRES

AUTOBIOGRAPHIE IMPERSONNELLE OU ROMAN IMPLIQUÉ?

Anne Roche

Université de Provence Aix-Marseille 1

L'articulation historique entre politique et écriture d'un sujet individuel fait face aujourd'hui à un changement de paradigme, dont l'un des aspects est la disparition ou la transformation de la bipolarité du monde: «[...] nous sommes les orphelins d'un temps où le monde se partageait faussement en suppôts et en ennemis du bloc capitaliste. Avec l'effondrement du leurre soviétique, toute grille d'interprétation géopolitique simple s'est perdue» (Comité invisible, 2014: 132). Devant une complexité croissante, le sujet qui tente de s'orienter dans le cours du monde est en quête de repères, mais surtout de définitions de sa place et de son rôle: «Un sujet politique, ce n'est pas un groupe qui prend conscience de lui-même, se donne une voix, impose son poids dans la société. C'est un opérateur qui joint et disjoint les régions, les identités, les fonctions, les capacités existant dans la configuration de l'expérience donnée» (Rancière, 1995: 188). C'est précisément ce que peut faire le texte littéraire, placé alors devant un double défi: mettre en question les anciennes catégories qui entouraient la littérature engagée, «tels l'idéologue des Lumières, le poète messianique issu du Romantisme, le maître à penser et directeur de conscience de l'âge moderne» (Blanckeman, 2012: 71), et pour autant ne pas renoncer à la réflexion politique.

Or, si des points de jonction existent à l'évidence entre l'autobiographie et le politique, il s'agit plus d'interférences que de

véritable recouvrement : contrairement aux mémoires, les autobiographies ne semblent pas définir leur sujet (au double sens de thématique et de construction de la personne) dans sa relation au politique, ou du moins pas de façon globale. C'est ainsi que des livres comme *L'organisation* de Jean Rolin (1996) ou *Tigre en papier*¹ d'Olivier Rolin (2002), témoignages personnels et impliqués des deux écrivains alors militants de la Gauche prolétarienne, ne concernent qu'une période de leur vie. Mais ne faut-il pas alors mettre en question les définitions canoniques de l'autobiographie ? Un déplacement pourrait se trouver dans des textes comme *Terminus radieux* d'Antoine Volodine (2014) ou *Viva* de Patrick Deville (2014), intitulés « romans » mais où coexistent une forte présence du politique et une implication non moins forte des auteurs, quoiqu'elle ne soit pas autobiographique *stricto sensu*. *Le livre des cabanes* de Jean-Marie Gleize (2015) offre encore un autre déplacement, générique cette fois. Ne pourrait-on alors chercher dans ces directions les linéaments d'une « autobiographie de tout le monde » ([1937] 1978), pour reprendre le titre de Gertrude Stein, articulant l'unicité du projet autobiographique et la connexion au collectif ?

J'envisagerai d'abord le « roman impliqué » de Deville. Les textes de Deville, s'ils appartiennent au genre du roman, se révèlent néanmoins être « hors fiction », dans la mesure où, d'une part, ils sont en général dotés d'un ancrage historique précis et où, d'autre part, ils comportent une discrète mise en scène de l'auteur, sans qu'on puisse vraiment parler d'autobiographie, puisque c'est plutôt la présentation d'un dispositif formel : « Le narrateur [...] ne suivrait l'histoire que de loin, à la lecture des journaux. [...] Le livre qu'il écrirait serait un travail purement formel et binaire : il lirait deux journaux, dans deux capitales de deux pays frontaliers, deux vendredis consécutifs » (Deville, 2004 : 279). Cette déclaration d'intention se démarque *a priori* de la littérature « engagée » :

1. Plus récemment, *Le météorologue* (2014) du même auteur propose, à travers une biographie singulière, une critique du stalinisme différente de l'implicite de *Tigre en papier*.

le narrateur suit l'histoire « de loin », encore ne s'agit-il que de l'actualité la plus éphémère, l'écume des choses. Mais en fait les textes puisent aussi dans un passé plus lointain, fonctionnant en général en forme de Vies parallèles, biographies de personnages dont certains sont connus, d'autres beaucoup moins. La focale est le plus souvent placée sur un personnage historique de second plan, comme s'il fallait, en le sortant de l'oubli, proposer une sorte d'histoire alternative – ce qui est déjà en soi un projet politique.

Deville s'est d'abord intéressé à William Walker dans *Pura vida*: un aventurier, président autoproclamé du Nicaragua et fusillé par les Honduriens (1815-1860). Il n'est pas inutile de rappeler la révolution sandiniste de 1979 au Nicaragua, où l'on a pu voir le dernier événement présentant les traits d'une révolution au sens traditionnel, alors que la même année éclatait la révolution iranienne, dont Michel Foucault a montré en son temps la radicale nouveauté ([1979] 2001). Par la suite, Deville se réfère à Savorgnan de Brazza, explorateur du Congo, dans *Equatoria* (2009), à Alexandre Yersin, qui découvrit le bacille de la peste, dans *Peste et choléra* (2012a), à Henri Mouhot (1826-1861), lépidoptériste et entomologiste, dans *Kampuchéa* (2011). Mais ces vies parallèles sont généralement bancales, car le protagoniste est associé à un personnage également historique mais beaucoup plus connu : Che Guevara dans *Pura vida*, Pol Pot dans *Kampuchéa*... Toutefois, ce système atteint une sorte de climax, mais contradictoire, avec *Viva* (2014), livre à double foyer : Léon Trotsky et Malcolm Lowry, l'auteur d'*Au-dessous du volcan* (1947).

Leurs vies parallèles sont divergentes, non pour la notoriété respective de chacun, mais pour leur rôle en quelque sorte croisé : d'un côté l'homme d'action (qui aurait pu être un écrivain majeur), de l'autre l'écrivain (qui a vaguement honte de n'être qu'un écrivain). Ce portrait en diptyque, peut-être autoportrait rêvé, est fondé sur un fragile point de suture, la coïncidence géographique. Lowry a vécu au Mexique de 1936 à 1938, puis y a brièvement séjourné en 1945-1946 ; Trotsky est arrivé au Mexique en 1937 et y a vécu jusqu'à son assassinat, en 1940. Deville imagine que Lowry, venu à México pour toucher sa pension, découvre que

Trotsky vit à Coyoacán. La « preuve », c'est que Lowry « écrira la phrase trotskyste du Consul, "le péché originel fut d'être propriétaire foncier"² » (2014 : 143). Et Deville relate fidèlement ce que l'on peut savoir par diverses sources de la vie et des rencontres de Trotsky à Coyoacán (Diego Rivera, Frida Kahlo, etc.) et de la vie de Lowry.

Partant du présent de ses personnages (les années 1937-1940), Deville rencontre une difficulté narrative (relater le passé de Trotsky, des origines de ses premières armes de révolutionnaire jusqu'à l'exil et à la persécution) qu'il contourne par le procédé d'une anamnèse : Trotsky pendant son voyage vers le Mexique se remémorant son passé. Le procédé en soi est classique et ne déparerait pas un roman historique. Mais Deville s'en démarque en pratiquant à la fois l'intertextualité interne et le télescope d'époques et des personnages hétérogènes. Nous voyons ainsi réapparaître un personnage qui jouait déjà un petit rôle dans *Pura vida*, c'est un jeune mécanicien de marine nommé Sandino. Il va à une réunion clandestine animée par un certain Ret Marut, l'une des identités de Traven, un ancien militant de la République des conseils de Bavière. Rencontre donc, pas impossible mais improbable, entre le futur leader de la guérilla sandiniste et le futur auteur du *Trésor de la sierra Madre* et du *Vaisseau des morts*. Et recul dans le temps, puisque cette rencontre pourrait se situer dans les années 1920, soit bien avant l'intrigue principale. Cette déstabilisation dans le temps et ce brouillage des frontières intertextuelles ont pour effet de déréaliser le personnage historique de Sandino, mais aussi, indirectement, de souligner l'importance de

2. Le Consul émet l'idée qu'Adam fut le premier propriétaire foncier et que Dieu, « le premier agrarien » (2014 : 137), le chassa du paradis pour cette raison. La phrase « trotskyste » vient de Friedrich Engels, dans *Anti-Dühring* ([1878] 1950), [En ligne], [https://www.marxists.org/francais/engels/works/1878/06/fe18780611t.htm], (20 septembre 2015), et on la trouve en effet, mais pas *verbatim*, dans divers textes de Trotsky, notamment *La révolution permanente* ([1928-1931] 1964), [En ligne], [https://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/revperm/rp01.html], (20 septembre 2015).

la transmission historique révolutionnaire et ses apories – ce qui est précisément l'une des tâches du texte littéraire.

Le texte, qui se caractérise donc par l'apport important d'information factuelle et par la part non moins importante de l'imagination pour « justifier » la coïncidence des différentes intrigues, amène forcément à se demander où se situe l'auteur. Il paraît abusif de parler d'autobiographie, car Deville raconte la vie des autres, nullement la sienne, même si, comme dans les précédents ouvrages, il se met en scène, assez discrètement, et valide son droit à raconter en décrivant en détail ses voyages. Pourtant, son implication paraît réelle, et tous ces voyages sont peut-être une façon d'expérimenter, sans douleur, l'exil: « Comme si toute la littérature devait être inventée par un seul écrivain exilé sous pseudonyme » (2014: 131)³.

J'en viens à l'« autobiographie impersonnelle », notion aventurée peut-être imprudemment pour parler de *Terminus radieux*. Le dernier ouvrage de Volodine s'achève sur un personnage (féminin), « seule survivante à se donner cette peine [de composer des livres] » (2014: 598) et la définition de son œuvre vaut avertissement au lecteur :

Si l'on cherche à la rattacher à un genre, sa prose devrait être portée au catalogue des œuvres à fort contenu onirique, avec, du point de vue politique, un rapport désabusé à la Deuxième Union soviétique. À l'origine, c'est-à-dire dans ses premiers ouvrages personnels, on aurait certainement pu déceler des traces de son propre vécu, mais par la

3. Il faut signaler que Deville expérimente de nouveaux médias, pour « étoiler » le texte, même si c'est du côté biographique et non autobiographique, avec *Vie et mort de sainte Tina l'exilée* (2012b) : il s'agit de Tina Modotti, actrice et militante, amie de Kahlo, qui figure également dans *Vida*. « Alors intervient le numérique. En complicité avec les équipes de Wikipédia, chaque nom propre, de personne ou de lieu, et pas mal d'autres mots disséminés, de façon très discrète et sans briser la continuité du texte, nous proposent de revenir à la source, de visiter les lieux, de compléter la biographie de ceux qui ici sont les passants de l'extraordinaire. C'est exprès : comme la doublure d'un beau tissu, plus de 140 liens externes accompagnent le texte d'une quarantaine de pages. Alors, sous le destin tragique de Tina l'exilée, un nouveau pacte peut-être entre la littérature, l'aventure et le monde... » (Bon, 2011).

suite ces traces s'étaient à tel point diluées qu'il eût fallu être un fin critique pour les relever, les mettre en évidence et avec cela produire quelque glose illisible ou malveillante (2014: 598).

Mise en abyme de l'œuvre volodinienne elle-même (oniro-politique avec exclusion du vécu, fût-ce à l'état de traces) et de la position du lecteur, sommé de ne pas être trop « fin » s'il ne veut pas devenir flic, ce qui était déjà le cas dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998). Mais c'est suggérer aussi qu'il y a peut-être eu une évolution de l'œuvre, tendant à l'épurer de plus en plus de toutes « traces » de vécu, et en corollaire tendant à une vision politique et historique de plus en plus sinistre (Roche, 2013).

Les premières œuvres de Volodine, sous l'étiquette éditoriale de « science-fiction », décrivaient un univers fort sombre, mais où se faisaient des luttes, des résistances, même si elles semblaient vouées à l'échec. De *Terminus radieux*, toute lutte semble bien avoir disparu, sauf dans les rêves. Mais le rapport à l'histoire politique réelle a toujours été médiatisé par la fiction, et l'auteur – s'il s'est expliqué parfois dans des entretiens sur sa sensibilité politique – ne l'a jamais directement mise en jeu dans ses textes, sauf peut-être dans *Écrivains* (2010) où le chapitre « Kouriline » utilise franchement un matériau historique (les massacres du stalinisme). D'ailleurs, il n'utilise jamais le pronom de première personne, sauf quand ses personnages en ont besoin, et dans les entretiens. On peut certes extrapoler à partir de certains textes qu'il a vécu certains événements, mais rien ne permet de l'affirmer.

Terminus radieux, qui n'est toujours pas plus autobiographique que les précédents, intègre peut-être des souvenirs d'enfance remaniés que Volodine prête à certains personnages, et assume certainement une vision politique, mais moins évidente qu'il n'y paraît. Certaines lectures ont insisté sur une sorte de thématique écologique, ce qui n'est pas dénué de pertinence à l'époque de Tchernobyl et de Fukushima. Mais si message il y a sur ce plan, il serait au moins ambigu, si l'on en juge par le personnage pittoresque de la vieille devenue immortelle grâce aux radiations...

Si l'on examine en revanche le système de valeurs sous-jacent qui porte les personnages, il paraît sans ambiguïté. Kronauer, l'un des protagonistes⁴, doit la formation de sa sensibilité aux lectures de son enfance : « [...] les bylines russes et les images de prairies illimitées liées à des millénaires d'histoire, de l'empire scythe à la Deuxième Union soviétique, en passant par le tonnerre des chevaux de Gengis Khan et par le crépitement des mitrailleuses de Tchapaïev » (2014 : 33), autrement dit la Russie archaïque et la Première Union soviétique représentée par la figure de Tchapaïev, la Deuxième Union soviétique étant (provisoirement) imaginaire. De ce fait,

sa vision du monde était illuminée par la morale prolétarienne : abnégation, altruisme et combat. Et comme nous tous, bien sûr, il avait souffert des reculs et des effondrements de la révolution mondiale. Nous n'arrivions pas à comprendre comment les riches et leurs mafias réussissaient à gagner la confiance des populations laborieuses. [...] L'optimisme marxiste nous interdisait d'y voir les preuves de graves défauts dans le patrimoine génétique de notre espèce, une attirance imbécile pour l'autodestruction, une passivité masochiste devant les prédateurs, et peut-être aussi et surtout une inaptitude fondamentale au collectivisme (2014 : 35-36).

L'humour est sensible dans ce pseudo-monologue intérieur écrit à la première personne du pluriel, comme dans la description de l'univers romanesque, qui n'est que rien moins que « radieux ». Les protagonistes ne peuvent qu'errer dans un désert irradié et mortel et chercher un « abri » dans un camp de concentration, lieu d'enfermement devenu un refuge désirable. Mais cette « réalité » est partiellement démentie par l'écriture même, qui forge un monde réticulé, polyconnecté, notamment par la magie. Il se fait donc une contradiction d'une extraordinaire efficacité entre ce que « raconte » le roman et sa modalité textuelle : c'est

4. Elli Kronauer est également un hétéronyme de Volodine, qui signe les traductions ou réécritures des bylines russes parues à l'École des loisirs, depuis *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* (1999). Voir Roche (2014).

là que réside, non pas le message volodinien, mais sa capacité d'interrogation.

En contrepoint, on examinera un texte relativement peu exploité, *Une recette pour ne pas vieillir* (1994), où Volodine traite d'une façon originale le nouage du récit personnel et du récit historique. C'est un récit d'enfance, mais fondateur, qui contient en filigrane les thèmes et les tonalités de l'œuvre. Le texte est construit sur l'opposition entre le « réel », lui aussi truqué, et un irréel désiré :

J'aurais tant aimé pouvoir déclarer j'ai été mis au monde sous une yourte, très loin, aux confins, dans un pays où d'une maison de feutre à sa voisine il faut marcher un jour [...] j'aurais tant aimé pouvoir dire je vous parle d'ici et j'ai habité ici mais j'appartiens aux nuages fuyants et aux herbes des hauts plateaux et j'en suis fier, et je revendique le droit que là-bas j'ai reçu de rêver loin, et bien que par principe je sois peu attaché au sang et à la terre, j'aurais aimé pouvoir donner ici ce genre d'images, mais en fait non, je mentirais [...] je suis né à des altitudes et à des latitudes raisonnables, dans une bourgade, dans une petite ville, pas très loin d'ici, quand on y pense, mais pas ici (1994: 7-8).

En affirmant qu'il va ne pas mentir, le narrateur nous engage à croire exact ce qu'il nous livre : « J'ai vu le jour près de ce fleuve, l'Orbise. Xiao-Long le nom de cette ville » (1994: 8). L'Orbise existe : c'est une rivière française de Saône-et-Loire. Dans la suite de l'œuvre de Volodine, ce mot désignera à la fois une entité géographique et politique, et un idéal (« égalitariste ») qui survit à la disparition de l'Orbise « historique » (*Terminus radieux*). Xiao-Long existe aussi, mais ce n'est pas un lieu, c'est un auteur chinois de romans policiers⁵. Selon la prononciation, il n'est pas interdit d'y entendre le signifiant « Chalon », ville natale de Volodine. Mais l'effet de surface est un dépaysement extrême-oriental, qui rejoint le « j'aurais aimé... » du début. Peu importe d'ailleurs, car on rejoint la réalité peu après :

5. Voir Xiaolong (2001).

AUTOBIOGRAPHIE IMPERSONNELLE OU ROMAN IMPLIQUÉ?

C'était après la guerre. Partout sur le globe on continuait à étripier et à mitrailler au nom des principes sacrés de la liberté de conscience et du commerce, mais il est d'usage de désigner cette période sous le vocable pince-sans-rire d'après-guerre. Je suis né au temps des soubresauts nationalistes, des bains de sang en outre-mer, au temps des sales guerres coloniales (1994: 8).

L'enfant n'en est peut-être pas conscient; l'adulte qui écrit, lui, prend clairement position.

L'enfance est le lieu d'expériences inhabituelles dans le genre bien balisé de ce type de récit. La grand-mère, en fait de contes de fées, évoque pour l'enfant « le passé historique de Xiao-Long, marqué par les guerres, les invasions, les combats de rue » (1994: 11). Elle lui montre la prison, les remparts où imaginer un siège et ses péripéties cruelles, la place où avaient lieu jadis les exécutions publiques: « Ma grand-mère soulignait la relativité des destins selon les pays et les siècles: on pouvait être pendu, décapité au cimeterre, à la hache, roué, guillotiné, fusillé. Les chaudières, le brûlage dans les chaudières, je l'ai su plus tard, en lisant » (1994: 12)⁶. » Les exécutions ont encore lieu⁷, mais en privé: « Seuls des privilégiés assistaient aux mises à mort. Mon frère et moi, nous envions ces hommes » (1994: 12)⁸. Le titre est expliqué lorsque les gamins observent à plusieurs reprises des enterrements d'enfants « qui malgré leur apparente dépendance intellectuelle avaient tout seuls trouvé la recette pour ne pas vieillir » (1994: 10):

Beaucoup plus tard j'ai cherché ce secret, cette recette qu'à l'époque mes contemporains minuscules n'avaient pas hésité à mettre en pratique, j'ai consulté dans les bibliothèques les livres [...] j'ai lu et relu le *Livre des morts* tibétain, mais il était déjà trop tard, la magie et les connaissances essentielles s'étaient évanouies (1994: 11).

6. C'est une allusion à la mort de Katow, dans *La condition humaine* (Malraux, 1933).

7. La peine de mort a été abolie en France en 1981.

8. Le frère de Volodine est mort en 1976. À ma connaissance, Volodine n'y a jamais fait allusion dans ses textes publiés.

L'enfant fait donc face à une violence médiatisée par les récits et les livres, mais une violence qui appartient à un passé ancien ou récent : il prendra conscience plus tard du « silence des adultes pour tout ce qui concernait les étripages en cours » (1994 : 13-14), c'est-à-dire les guerres coloniales. Le texte prend acte de la fin de l'enfance et de la naissance de la fiction : « L'enfance s'est détachée de ses couleurs, il n'en reste qu'un tissu élimé sur lequel je me suis mis à peindre des mots qui mentent [...] je ne saurai plus retrouver le chemin mongol, je ne pourrai m'exiler que dans le mensonge [...] les yourtes de feutre n'existent pas » (1994 : 20-21). Texte qui n'est plus « impersonnel », malgré les modalités de mise à distance, récit de vocation qui révèle, et d'abord pour soi, les origines de l'invention poétique en l'articulant à l'expérience historique, c'est dans la mesure où il se situe en dehors du réalisme qu'il parvient à donner à entendre quelque chose du politique.

J'en viens pour finir à l'œuvre de Gleize, qui réitère sans cesse la généalogie complexe de son rapport au politique et au littéraire. Le foyer de l'œuvre est un lieu, ou un nom de lieu : Tarnac, mot où se nouent l'enfance (la mémoire d'enfance), une forme de constitution du moi (avec les figures du père et de l'aïeul) et l'aujourd'hui de l'écriture et de l'attention au politique. Avant même le livre qui s'intitule *Tarnac* (2011), le signifiant était présent de longue date, dès *Simplification lyrique* (1987), comme le rappelle Geneviève Mouillaud-Fraisse : « [...] le trouble de l'écriture à l'approche de ses sources, constitutif du Tarnac de Gleize, se reconstruira dans ce dernier livre (*Tarnac*) avec le bref retour d'un TRNC privé de sa voyelle "noire" » (2011 : 136). Gleize s'en explique :

Tarnac pour l'enfant est surtout une terre « d'après » guerre, ce qui signifie que de la guerre il n'est pas (jamais) (directement) question. Ce qui se comprend (à force et par recoupements) c'est que la forêt, le Plateau, est une terre de maquis (communiste) et que beaucoup ont été tués, là. « Après » signifie surtout le silence. Le père (« inconnu à tête d'os ») ne parlera plus, plus vraiment, et les cinq ans qu'il aura passés prisonnier en Bavière, cette nuit de Bavière, ne fera l'objet d'aucun récit, aucun. [...] Pendant plusieurs années s'élabore l'idée que lentement quelque chose de cette nuit de Bavière passe du sang

de l'un dans le sang de l'autre, transfusion, un sang noir, un sucre noir (2010 : 40).

Tarnac, un acte préparatoire juxtapose des éléments d'ordre distinct. Tout d'abord, des autobiographèmes au sens strict, par exemple des bribes d'enfance, datées : « Tarnac, 1953, il est sept ans, l'âge normal. [...] Je veux dire qu'il apprend à lire en fermant les yeux, oui » (2011 : 27). Le moi est, non pas clivé, mais distribué entre une troisième personne qui désigne l'étrangeté radicale de l'enfance, ou du passé, et une première personne qui désigne celui qui écrit, ou le présent. Proche encore des autobiographèmes, puisqu'il s'agit de souvenirs de famille, la mort de l'aïeul, tertiaire de l'ordre de Saint-François, mort qui n'est pas accompagnée par le narrateur : « [...] cet avril 1964 il n'est pas à Tarnac. Il ne verra pas le corps » (2011 : 30). Ici encore, l'emploi de la troisième personne désigne sans ambiguïté le narrateur, mais ce n'est plus l'enfance. Or, l'aïeul est à la racine de la généalogie politique, ou plus exactement, la généalogie politique articule l'éducation catholique, rejetée, et l'engagement politique qui paradoxalement en présente des traits communs.

Les citations des carnets privés tenus par l'aïeul pendant des années⁹ développent l'idéal franciscain : « Si nous avions des biens il nous faudrait des armes et des lois pour les défendre. C'est pourquoi nous ne devons rien posséder, rien » (2011 : 47). L'aspect assertif de ces axiomes est en quelque sorte tempéré par l'irruption du doute : « [...] ai-je bien suivi la règle : renoncement aux biens de la terre, écoute du vent, amour des ruisseaux et de dieu jusqu'au mépris de soi ? Je ne sais » (2011 : 54). Gleize en tout cas les met en corrélation avec l'esprit de la Gauche prolétarienne des années 1970, défini comme un « idéal strictement égalitariste, à coloration franciscaine (les médecins aux pieds nus...) » (2009 : 432). Il semble d'ailleurs que le message de l'aïeul ait été quelque peu brouillé, ou du moins contredit par ses

9. La mise en page de ces textes, justification à gauche et occupation d'un seul tiers de la largeur de la page, suggère sans l'imiter la tenue manuscrite des carnets et rompt – comme le fait le texte poétique – la continuité typographique.

comportements familiaux : « Étrange de retrouver et de réactiver, chez cet ancêtre qui faisait peser sur ses descendants le poids de la pénitence, le côté subversif du refus de la propriété et du choix de la vie précaire » (Mouillaud-Fraïse, 2011 : 139).

L'engagement ancien des années 1970 va se trouver réactivé par la rencontre avec le Comité invisible, ce groupe de jeunes gens d'extrême gauche installé à Tarnac et auteur de *L'insurrection qui vient* (2007)¹⁰. Ce qui nous amène à constater la présence, en scansion avec ces autobiographèmes, de bribes politiques qui font l'objet d'un montage serré : ainsi les fragments de l'acte d'accusation contre Julien Coupat et ses camarades, langue de bois rendue à une certaine mobilité comique par le découpage, ou, plus loin, des inserts plus ou moins allusifs à l'assassinat de Pierre Overney (1972) ou à des luttes récentes comme l'occupation du terrain de Notre-Dame-des-Landes (2012-2013). Un tel usage du fragment, qu'on associe généralement à la modernité, se trouve théorisé et pratiqué dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, où Walter Benjamin s'en empare pour « faire exploser l'homogénéité de l'époque », c'est-à-dire défaire l'idéologie dominante, qui « a à cœur de fabriquer une continuité. [...] Elle néglige les passages où la tradition s'interrompt et donc les escarpements et les aspérités qui, dans l'œuvre, offrent une prise à celui qui veut aller au-delà » ([1935] 1989 : 491-492)¹¹.

Mais il y a un autre type d'hétérogène dans ces textes, plus inhabituel en régime autobiographique. En effet, à côté de l'écriture du constat (descriptions, « placement » de mots concrets en pierres sèches, sans liant), on trouve des ordres, des injonctions, du performatif. La dédicace de *Tarnac* (« Pour Julien Coupat et ses camarades ») et la suite de son titre (*un acte préparatoire*) sont dans le registre, sinon exactement du performatif, du moins d'un engagement actif : « acte préparatoire » est repris au langage de la répression pour être, non pas retourné en son contraire, mais revendiqué. *Le livre des cabanes* (2015) poursuit dans le même

10. Voir Hamel (2014).

11. Voir Roche (2010).

sens, dès son sous-titre générique : il ne s'agit ni de roman ni de poésie, mais de « *politiques* » au pluriel. Comme en témoignent des injonctions comme « Détruisez vos cabanes / déplacez-vous » (2015 : 59-60) ou « la reprise du conseil de Blanqui sur la défense des barricades, citée aussi dans *L'insurrection qui vient* : “Faire de chaque étage un poste de tir” où “étage” alterne avec “page” ou “phrase” » (Mouillaud-Fraisse, 2011 : 139).

De façon générale, le récit disparaît au profit de mots lancés sur la page, comme le mot « insurrection », qui revient à plusieurs reprises, le plus souvent comme citation, en écho à l'insurrection qui vient : « *la constante insurrection de l'herbe* » (2011 : 77) (Francis Ponge), « *[l]’insurrection est le plus saint des devoirs* » (2011 : 105) (Maximilien de Robespierre). Ou le mot « communiste », réitéré mais à tout moment mis en question. Ce peut être une assertion d'ordre historique : « Le capitalisme n'a qu'un seul contraire dont le nom historique est *communisme* » (2015 : 53). Mais le plus souvent, le mot est amarré à une expérience historique et personnelle que le lecteur peut décrypter : « Je reprends à partir du mot “communiste”. *Communiste* est ce mot enfermé dans l'eau, ce corps enfermé dans l'eau. [...] Aucune revendication aucun message, *la politique comme négation de la politique*. [...] Il faut (il faut construire des cabanes) » (2011 : 99). Ce « corps enfermé dans l'eau », c'est le corps de Gilles Tautin, qui s'est noyé à Flins en 1968 en essayant d'échapper aux policiers. Et « les cabanes », c'est bien le projet de changer la vie qui s'élaborait en 1968. Le mot désigne enfin une expérience qu'on pourrait qualifier d'intérieure/extérieure :

Le communisme n'est ni un fantasme ni une projection utopique
c'est la possibilité d'amplifier l'expérience d'une joie. [...]

Il y avait aussi des gestes et d'autres mots pour que la pluie vienne,
pour que soient lavées les feuilles et les choses, pour que les branches
pourrissent, s'écrasent et disparaissent. Voilà pourquoi je suis com-
muniste. *Oui ceci est un projectile, oui nous habitons vos ruines, mais.*

C'était trouver ici qu'il fallait (2015 : 44 et 55).

Il est clair qu'on ne peut tirer aucune conclusion explicitement politique de ces textes, qui sont truffés d'événements et de mots politiques, mais qui ne comportent évidemment pas de consignes en matière d'engagement répertorié. À la différence des textes du Comité invisible, dont Coupat a pu écrire que

[d]e mémoire française, il ne s'était pas vu depuis bien longtemps que le pouvoir prenne peur à cause d'un *livre*. On avait plutôt coutume de considérer que, tant que les gauchistes étaient occupés à écrire, au moins ils ne faisaient pas la révolution. Les temps changent, assurément. Le sérieux historique revient. Ce qui fonde l'accusation de terrorisme, nous concernant, c'est le soupçon de la coïncidence d'une pensée et d'une vie; ce qui fait l'association de malfaiteurs, c'est le soupçon que cette coïncidence ne serait pas laissée à l'héroïsme individuel, mais serait l'objet d'une attention commune¹² (2009 : 34).

Le Comité invisible, dans son dernier texte, *À nos amis*, prend acte des échecs des mouvements révolutionnaires des dernières années¹³, mais il ne renonce pas pour autant à changer la vie, voire le monde. Au contraire, il s'oppose à ce qu'il appelle « le langage informe de la vie séparée » (2014 : 61), formule qui n'est pas sans faire songer à Adorno (celui de *Minima moralia*), c'est-à-dire l'isolement individualiste. « Soudain, la vie cesse d'être découpée en tronçons connectés. Dormir, se battre, manger, se soigner, faire la fête, conspirer, débattre relèvent d'un seul mouvement. Tout n'est pas *organisé*, tout *s'organise* » (2007 : 61). En écho, l'évocation de l'insurrection dans *Les années 10* de Nathalie Quintane :

[...] bref, un travail, et l'idée qu'il n'y a pas de clôture à l'événement, qu'il ne va pas falloir cesser de fabriquer, même si on peut se reposer, aussi... On peut dormir, pendant une insurrection. On peut manger. On peut cuire un bœuf mironton [...]. On n'aurait le droit à tout ça

12. Coupat, en prison, relate son arrestation en parodiant un récit journalistique de fait divers : « Une bande de jeunes cagoulés et armés jusqu'aux dents s'est introduite chez nous par effraction. Ils nous ont menacés, menottés, et emmenés non sans avoir préalablement tout fracassé. [...] À ce jour, mes ravis-seurs courent toujours » (2009 : 29).

13. « Les insurrections, finalement, sont venues. [...] Mais [...] la révolution semble partout s'étrangler au stade de l'émeute » (2014 : 11-12).

AUTOBIOGRAPHIE IMPERSONNELLE OU ROMAN IMPLIQUÉ?

qu'après, comme on finit ses devoirs? C'est donc qu'on attendrait la fin, au fond, qu'on attendrait sans cesse la fin pour pouvoir *revivre* « normalement ». Mais si la vie continue – et la vie continue, de toute façon et de toutes les façons –, alors il n'y a rien besoin d'arrêter et tout est à poursuivre. [...] il est absolument nécessaire d'envisager ce moment comme un moment ordinaire où il faudra résoudre des problèmes ordinaires, et non comme un truc spécial, du jamais vu, de l'inouï [...] (2014 : 123-125).

Le texte de Gleize, dans une énonciation certes différente, rejoint cette sensibilité à l'événement : « dissoudre la poésie dans l'acide de la prose en prose » (2010 : 17), c'est entre autres refuser la « poésie » conçue comme retrait, ou retraite.

Les trois auteurs évoqués, en dépit de leurs différences, se rejoignent dans leur *implication* au sens que Bruno Blanckeman a donné à ce terme : « [...] un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel » (2012 : 73). On peut penser que c'est précisément en dehors du politique traditionnel que se cherchent les chances d'une voie autre, et que la tâche de l'intellectuel consiste à élaborer « la mise sur pied de “cartes cognitives” même provisoires et incomplètes [qui] participe, comme l'a suggéré Fredric Jameson, du processus par lequel la gauche surmontera les défaites subies au cours des dernières décennies » (Keucheyan, [2010] 2013 : 113). En ce sens, les romans de Deville et de Volodine ainsi que les *politiques* de Gleize, dans la mesure où ce sont des textes *personnels*, peuvent représenter « un retranschement critique susceptible de garantir un fonctionnement sain du politique et de remédier à ses déficiences » (Montémont et Simonet-Tenant, 2012 : 8).

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter ([1935] 1989), *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf. (Coll. « Passages ».)
- BLANCKEMAN, Bruno (2012), « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la Cité », dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 71-81.
- BON, François (2011), « Wikipédia, Patrick Deville et miroir du monde », *Le tiers livre, web & littérature*, [En ligne], [http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article 2484], (10 octobre 2015).
- COMITÉ INVISIBLE (2007), *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique.
- COMITÉ INVISIBLE (2014), *À nos amis*, Paris, La Fabrique.
- COUPAT, Julien (2009), « La situation est excellente », *Nioques*, n° 6, p. 27-37.
- DEVILLE, Patrick (2004), *Pura vida. Vie & mort de William Walker*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- DEVILLE, Patrick (2009), *Equatoria*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- DEVILLE, Patrick (2011), *Kampuchéa*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- DEVILLE, Patrick (2012a), *Peste et choléra*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- DEVILLE, Patrick (2012b), *Vie et mort de sainte Tina l'exilée*, [sans lieu], *publie.net*. (Coll. « Temps réel ».)
- DEVILLE, Patrick (2014), *Viva*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- ENGELS, Friedrich ([1878] 1950), *Anti-Dühring*, traduit par Émile Bottigelli, deuxième édition révisée, Paris, Éditions sociales.
- FOUCAULT, Michel ([1979] 2001), « L'esprit d'un monde sans esprit », entretien avec Pierre Blanchet et Claire Brière, dans *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, p. 743-755. (Coll. « Quarto ».)

AUTOBIOGRAPHIE IMPERSONNELLE OU ROMAN IMPLIQUÉ?

- GLEIZE, Jean-Marie (2009), *Sorties*, Paris, Questions théoriques. (Coll. «Forbidden Beach».)
- GLEIZE, Jean-Marie (2010), «Entretien avec Katy Rémy», *Faire part*, «Jean-Marie Gleize. La poésie n'est pas une solution», n^{os} 26-27, p. 38-46.
- GLEIZE, Jean-Marie (2011), *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Fiction & Cie».)
- GLEIZE, Jean-Marie (2015), *Le livre des cabanes*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Fiction & Cie».)
- HAMEL, Jean-François (2014), «De Mai à Tarnac. Montage et mémoire dans les écritures politiques de Nathalie Quintane et Jean-Marie Gleize», dans Gianfranco RUBINO et Dominique VIART (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Rome, Quodlibet Studio, p. 445-464.
- KEUCHEYAN, Razmig ([2010] 2013), *Hémisphère gauche. Cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte. (Coll. «Hors collection Zones».)
- MALRAUX, André (1933), *La condition humaine*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio»)
- MONTÉMONT, Véronique, et Françoise SIMONET-TENANT (dir.) (2012), *Intime et politique*, Paris, Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires (Université Paris 13)/L'Harmattan. (Coll. «Itinéraires. Littérature, textes, cultures».)
- MOULLAUD-FRAISSE, Geneviève (2010), «Tarnac, coïncidences», *Faire part*, «Jean-Marie Gleize. La poésie n'est pas une solution», n^{os} 26-27, p. 136-141.
- QUINTANE, Nathalie (2014), *Les années 10*, Paris, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (1995), *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- ROCHE, Anne (2010), *Exercices sur le tracé des ombres. Walter Benjamin*, Cadenet, Chemin de Ronde. (Coll. «Strette».)
- ROCHE, Anne (2013), «“Vrai à cent pour cent”. Une évolution du réalisme au fantastique dans l'œuvre de Volodine? Le cas d'Écrivains», dans Cécile DE BARY (dir.), *La fiction aujourd'hui*, Paris,

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- L'Harmattan, p. 109-121. (Coll. « Itinéraires. Littérature, textes, cultures ».)
- ROCHE, Anne (2016), « Les “histoires de brigands” d'Elli Kronauer », *Revue des sciences humaines*, « Antoine Volodine et la constellation post-exotique », n° 322 (avril-juin), p. 141-155.
- ROLIN, Jean (1996), *L'organisation*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- ROLIN, Olivier (2002), *Tigre en papier*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- ROLIN, Olivier (2014), *Le météorologue*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- STEIN, Gertrude ([1937] 1978), *Autobiographie de tout le monde*, traduit par Marie-France de Paloméra, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- TROTSKY, Léon ([1928-1931] 1964), *La révolution permanente*, traduction non signée, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- VOLODINE, Antoine (1994), *Une recette pour ne pas vieillir*, Vendôme, Agir.
- VOLODINE, Antoine (1998), *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- VOLODINE, Antoine (2010), *Écrivains*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- VOLODINE, Antoine (2014), *Terminus radieux*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- XIAOLONG, Qiu (2001), *Mort d'une héroïne rouge*, Paris, Liana Levi. (Coll. « Policiers ».)

PIERRE BERGOUNIOUX,
L'AUTOBIOGRAPHIE
COMME SPORT DE COMBAT

Mathilde Barraband

Université du Québec à Trois-Rivières

Le début des années 1990 marque un tournant dans l'œuvre de Pierre Bergounioux, à partir duquel l'écrivain se détache du roman et se tourne résolument vers l'écriture de soi. Si jusqu'alors un livre sous-titré « roman » paraissait sous son nom chez Gallimard à peu près tous les ans, ce sont désormais jusqu'à quatre volumes qui paraissent chaque année, sous les couvertures diverses de Verdier, William Blake ou Fata Morgana notamment, prenant le plus souvent la forme de brefs récits méditatifs et parfois celle de réflexions sur des œuvres littéraires ou artistiques, d'hommages, d'entretiens ou encore de carnets de notes. Certains titres relèvent de formes autobiographiques plus canoniques. *Le premier mot*, paru en 2001, est peut-être ce qui ressemble le plus au récit rétrospectif décrit par Philippe Lejeune ([1975] 1996). Quant aux trois volumes du *Carnet de notes*, publiés entre 2006 et 2011, qui couvrent trois décennies, de 1980 à 2010, ils reprennent en effet la périodicité et les fonctions du carnet. Mais l'ensemble des textes publiés depuis *L'orphelin*, en 1992, est travaillé par le même enjeu autobiographique et réflexif. À bon droit, comme le soutient l'écrivain lui-même, on pourrait parler à propos de ces publications d'un seul et même livre, auquel siérait parfaitement le sous-titre « essais » (Bergounioux, 1999).

Il reste qu'on peut dégager dans cet ensemble des modulations, voire des cycles, et que, depuis une dizaine d'années, une politisation du propos est manifeste. L'invitation de Bergounioux à Cuba à l'occasion du Salon du livre de La Havane en 2002 marque une sorte de coup d'envoi. Dans une série de textes (2002a, 2002b, 2003), l'écrivain a décrit le rêve éveillé que fut son voyage. Cuba lui est apparu « comme un fragment préservé de [ses] jeunes années » (2003 : quatrième de couverture), celles des années 1968. Rappeler l'histoire révolutionnaire et raconter sa propre initiation politique, voilà le double projet de ces textes qui va être reconduit dans toute une série de livres publiés à partir de 2002 et notamment après 2010. *Le baiser de la sorcière*, *Le récit absent*, *Trente mots* et *Une passion française* égrenent les dates et les noms symboliques : 70, 1791, 1871, 1917, 1968 ; Spartacus, Voltaire, Rousseau, Robespierre, Marx, Lénine, Mao. *La fin du monde en avançant*, *Trois années* et *Géologies* mettent en scène sur un mode plus personnel l'envolée des années 1960 et la cruelle déception qui s'ensuit. Pendant la même période, Bergounioux accorde des dizaines d'entretiens, parfois très longs (2006b, 2007b, 2014a ; Bergounioux et Bergounioux, 2002), qui constituent une forme intéressante et décalée d'exercice autobiographique et viennent jeter une autre lumière sur sa politique de la littérature, sur sa conception de l'enseignement et enfin, très concrètement, sur son parcours militant, tout entier placé sous le signe du marxisme.

Ces différents textes à la fois prolongent l'enquête autobiographique de l'écrivain et permettent de repenser sa portée politique. À partir d'eux, je reviendrai sur l'ensemble du projet autobiographique tel qu'il se façonne depuis les années 1990, c'est-à-dire comme un exercice politique de subjectivation et d'émancipation. En cela, il entretient bien des points communs avec les travaux du sociologue Pierre Bourdieu et plus particulièrement avec ses essais d'« auto-analyse », autour de l'Algérie, du Béarn et de l'université, essais que Pascale Casanova n'hésite pas à qualifier

d'«autobiographie» (Bourdieu, [1990] 2002: 52)¹. On connaît l'importance du sociologue pour l'écrivain (Bergounioux, 2010b; Korthals Altes et Montfrans, 2002), comme pour d'autres auteurs français contemporains (Meizoz, 2011²; Viart, 2010). Je m'attacherai donc moins à retracer un jeu d'emprunts, un travail d'influence, qu'à éclairer de manière indirecte la démarche de Bergounioux par celle de Bourdieu, considérant que la fraternité des deux recherches dépasse le jeu d'imitation. Les travaux du sociologue et de l'écrivain me permettront de mettre en lumière combien l'écriture de soi peut être un exercice de connaissance, de résistance et aussi d'argumentation, en somme, un exercice d'autodéfense et de combat.

L'EXERCICE POLITIQUE DE SUBJECTIVATION : CONNAISSANCE ET RÉSISTANCE

L'œuvre de Bourdieu, comme celle de Bergounioux, peut sembler s'être politisée sur le tard. Le sociologue s'est vu vertement reprocher, pour la forme comme pour le fond, ses prises de position après les grèves françaises de 1995, comme si le scientifique, tardivement, et traîtreusement, pourrait-on dire, était descendu de son piédestal pour se compromettre dans le militantisme. Le recueil posthume de ses textes politiques chez Agone montre à rebours la grande cohérence de son engagement depuis ses premiers travaux sur l'Algérie, en pleine guerre de décolonisation, jusqu'à ses textes sur les médias ou la banlieue. En somme, chez lui comme chez Bergounioux, les interventions les plus tardives ne font que rendre manifeste pour le grand public un mouvement ancien. Comme le formulent les éditeurs du recueil chez Agone,

1. Je distingue ici des essais particuliers d'auto-analyse, mais toute la sociologie bourdieusienne se fonde sur le principe de l'objectivation participante. Voir Hamel (2008).

2. Dans son article, Jérôme Meizoz tente de répondre à ces deux questions : «Quels types d'outils sociologiques les récits d'Annie Ernaux mettent-ils en œuvre?» et «Quels dispositifs littéraires déploie-t-elle pour se faire sociologue de sa propre expérience?» (2011 : 98).

les premiers travaux ethnologiques de Bourdieu, déjà, « cherchent à rompre avec un usage apolitique de l'ethnologie pour en faire un instrument de lutte symbolique » (Bourdieu, 2002a: 18). Franck Poupeau et Thierry Discepolo décrivent en introduction de ces textes un scientifique impliqué, si ce n'est engagé puisque le mot lui répugne, dont l'implication consiste justement, en premier lieu, à interroger l'incidence de sa position et de son regard sur son observation. Plus le terrain est familier, plus Bourdieu cherche à « politiser les choses en les scientificisant » (Sayad, 1996, cité dans Bourdieu, 2002a: 11), pour reprendre la formule de son collaborateur algérien Abdelmalek Sayad. Ses travaux sur l'Algérie mais aussi sur le Béarn auront été, en ce sens, fondateurs et formateurs, ainsi que le souligne Roger Chartier: « À un moment donné, parce qu'il y a une situation limite, qui n'est pas de l'ordinaire de la recherche et qui implique directement l'individu dans une société qui est aussi la sienne, un déclic se produit » (Bourdieu et Chartier, [1988] 2010: 63). Dans l'Algérie en guerre où il fait son service militaire, dans son Béarn natal, mais aussi, plus tard, dans les institutions de savoir où il professe, Bourdieu est tout à la fois sujet et objet de l'analyse. La situation d'enquête, qu'elle soit dérangeante voire dangereuse (c'est l'Algérie), ou parfaitement habituelle (c'est le Béarn ou l'école), est toujours *sa* situation: il n'est guère possible de la quitter pour y revenir avec la distance de l'observateur extérieur. À propos de ses premiers travaux, le sociologue affirmera d'ailleurs, en 1997, qu'il était déjà convaincu « qu'il fallait s'éloigner pour se rapprocher, se mettre soi-même en jeu pour s'exclure, s'objectiver pour désobjectiver la connaissance » ([1997] 2000, repris dans 2002a: 41). Connaissance, connaissance de soi et conscience politique se tissent ainsi étroitement chez le sociologue.

Une semblable expérimentation épistémologique et la même position d'enquêteur enquêté sont à l'origine du projet littéraire de Bergounioux. Dans ses premiers récits, où l'expérience personnelle est ressaisie sur un mode allégorique, cette position est masquée par le travail romanesque. L'écrivain propose tout de même, ironiquement mais significativement, de les sous-titrer « faune

et flore du Sud-Ouest, rites de passage et structures de parenté dans l'ethnie corrézienne... » (1990: 11), mettant en évidence leur dimension réflexive et référentielle. Le jeu d'objectivation du proche et la ressemblance avec les premières enquêtes ethnologiques de Bourdieu sur le Béarn seront encore plus saisissants dans les récits et entretiens subséquents. Dans *Pierre Bergounioux, l'héritage* (Bergounioux et Bergounioux, 2002), qui ponctue dix ans de publications plus directement autobiographiques, une abondante documentation, constituée d'extraits d'ouvrages scientifiques, de cartes géographiques ou de photographies administratives, illustre l'entretien que l'écrivain accorde à son frère. Les photographies de proches sont quant à elles accompagnées de commentaires qui les rapportent à des objets ethnographiques: « cousins matrilatéraux croisés », « Famille haute-corrézienne ». Cet assemblage étrange fait très directement penser aux études de Bourdieu sur le Béarn, que le sociologue qualifie de « *Tristes tropiques* à l'envers » (2002b: 11) et décrit en ces termes :

Signe le plus visible de la conversion du regard qu'implique l'adoption de la posture de l'observateur, l'usage intensif que je fais alors de la carte, du plan, de la statistique et de la photographie: [...] et je livre au lecteur le plan anonyme d'une maison familière où j'ai joué pendant toute mon enfance (2004: 81-82)³.

Il y a manifestement, pour l'un comme pour l'autre, quelque chose de profondément libérateur à « mettre au service du plus subjectif l'analyse la plus objective » (Bourdieu, 2004: 8). Le sociologue évoque même « la frénésie scientiste de celui qui découvre le plaisir d'objectiver » (2002b: 10). Il en va ainsi parce que l'objectivation, en mettant le vécu à distance, crée un espace pour la connaissance. Le sujet se détache de l'objet, c'est-à-dire de lui-même, et, tout en mesurant combien il se connaissait sans se connaître, tout en se perdant en somme, il se trouve. L'expérience est si puissante que Bourdieu et Bergounioux ne cessent d'en

3. Ernaux aussi se décrit en ethnologue et emprunte à Bourdieu « la notion de "distance objectivante" ». Voir Meizoz (2011: 112) et Ernaux (2005: 167).

décrire le mouvement. Tout l'enjeu, martèlent-ils, et la sociologie ou l'ethnologie du proche rencontrent ici la psychanalyse, est de se délivrer de l'impensé et plus spécifiquement de se dépendre du passé⁴. Or l'élucidation n'est pas une fin en soi : « [...] nous naissons déterminés et nous avons une petite chance de finir libres ; nous naissons dans l'impensé et nous avons une toute petite chance de devenir des sujets », résume le sociologue (Bourdieu et Chartier, [1988] 2010 : 40). Et Bergounioux reprend, comme en écho : « [...] comprendre reste la première de nos obligations et le préalable à toute action efficace. Nous ne saurions consentir à devenir ce que les puissants de la terre ont intérêt à vouloir que nous soyons, et d'abord consentants » (1994c : 6). L'objectivation est joyeuse, libératrice, parce qu'elle est l'autre nom, ou plus exactement le revers, de la subjectivation. Et la subjectivation est libératrice, joyeuse, parce qu'elle permet de passer de l'agir à l'action, d'échapper au consentement passif et à l'impuissance.

On a souvent reproché à Bourdieu et à Bergounioux leur déterminisme et leur pessimisme. Pour autant, on perdrait le sens de leur démarche si l'on ne rappelait combien la sociologie pour l'un et la littérature pour l'autre sont portées par un besoin de comprendre pour mieux intervenir, combien elles reviennent à entrer en résistance contre l'ignorance et l'aveuglement, en particulier lorsqu'ils touchent aux rapports de domination. Pour preuve, ces variations que l'on trouve chez Bourdieu et Bergounioux autour de la fameuse formule de Pascal et de sa reprise chez Émile Durkheim :

4. L'intérêt de l'écrivain et du sociologue pour la psychanalyse est évident. Bergounioux, qui revient régulièrement à la pensée de Jacques Lacan, collabore à la revue de psychanalyse *Penser/rêver* et a accordé un long entretien au psychanalyste Michel Gribinski (2007b). Quant à Bourdieu, il affirme à plusieurs occasions la complémentarité de la sociologie et de la psychanalyse : « [...] on ne naît pas le sujet de ses pensées, on en devient le sujet, à condition, entre autres choses – je pense qu'il y a d'autres instruments, il y a aussi la psychanalyse, etc. –, de se réapproprier la connaissance des déterminismes » ([1988] 2010 : 41) ; « [...] le rôle de la sociologie c'est d'analyser le travail que les espaces sociaux font subir à la libido qu'analyse la psychanalyse [...] il n'y a aucun antagonisme de frontière... » ([1990] 2002 : 53).

La sociologie ne mériterait peut-être pas une heure de peine si elle avait pour fin seulement de découvrir les ficelles qui font mouvoir les individus qu'elle observe, [...] si elle ne se donnait pour tâche de restituer à ces hommes le sens de leurs actes (Bourdieu, 1962, repris dans 2002b : 128).

La littérature ne mériterait pas une heure de peine si elle ne jetait sur notre destinée, qui nous est essentiellement obscure, des clartés qui ne sont que d'elle. [...] La littérature, qui explicite l'expérience commune, offre à ceux qui n'ont pas le temps de la tirer au clair cette vision d'eux-mêmes et du monde qui est joie, comme toute connaissance authentique, et permet d'agir autrement, d'être plus libre (Bergounioux, 2004 : 12).

Si la sociologie ou la littérature sont émancipatrices pour Bourdieu et Bergounioux, c'est comme pratique d'écriture mais aussi de lecture. Ils ne cessent de se mettre en scène comme lecteurs ou d'évoquer le lecteur auquel ils s'adressent et qu'ils espèrent éclairer. Il faudrait donc encore préciser : la sociologie et la littérature ne vaudraient pas une heure de peine si elles ne procédaient d'une auto-analyse et si elles ne l'entraînaient.

Pour qualifier la joie qu'elles procurent, Bourdieu et Bergounioux parlent encore de la « réconciliation » qu'elles opèrent, quand elles touchent juste, entre connaissance pratique et connaissance anthropologique, entre réflexion abstraite et vie immédiate, entre vision première et vision savante⁵. Les notes de

5. « Preuve que le parcours heuristique a aussi quelque chose d'un parcours initiatique, à travers l'immersion totale et le bonheur des retrouvailles qui l'accompagne, s'accomplit une réconciliation avec des choses et des gens dont l'entrée dans une autre vie m'avait insensiblement éloigné et que la posture ethnographique impose tout naturellement de respecter, les amis d'enfance, les parents, leurs manières, leurs routines, leur accent. C'est toute une partie de moi-même qui m'est rendue, celle-là même par laquelle je tenais à eux et qui m'éloignait d'eux, parce que je ne pouvais la nier en moi qu'en les reniant, dans la honte d'eux et de moi-même » (Bourdieu, 2004 : 82). « Je défais pour les récrire complètement deux pages sur les deux vies que j'aurai eues, les deux univers mentaux sans commune mesure ni communication, que j'ai successivement – et, au début, alternativement – habités, la tâche difficile, déchirante, de les tenir ensemble, de reconsidérer le premier à la lumière du second, d'employer les clartés que j'étais allé chercher au loin à dissiper le mystère originel,

lecture de Bergounioux fourmillent de condamnations de telle grammaire ou de telle étude sociologique qui reste une « science grise », décevante et sèche, parce qu'elle échoue à combiner ces deux aspects de la connaissance (2007a : 1226, 27 août 2000). Cette réconciliation signifie encore autre chose pour le sociologue comme pour l'écrivain. Il s'agit de rendre commensurables les deux segments de leur trajectoire sociale que la scolarisation a disjoint. Dans *Esquisse pour une auto-analyse*, Bourdieu retrace son parcours de transfuge d'une basse extraction sociale jusqu'à une haute consécration scolaire et la construction de ce qu'il appelle son « habitus clivé » (2004 : 127). Bergounioux analyse de même ses intériorisations successives de schèmes d'action, de perception et de réflexion opposés, et explique son projet littéraire par la tentative de les concilier. La joie, le plaisir, que tous deux évoquent, de réconcilier leurs visions première et savante est donc à la mesure de la souffrance sociale, du coût psychique que cause leur séparation.

L'EXERCICE ARGUMENTATIF

Les essais d'auto-analyse de Bourdieu et de Bergounioux sont loin de répondre aux lois canoniques de l'autobiographie selon lesquelles l'autobiographe met « l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, [1975] 1996 : 14), et tente de « rendre compte de l'irréductible singularité de toute individualité » (Plasse, 2003 : 109). Il faut dire que le sociologue et l'écrivain partagent une aversion pour « l'individu, la personne, le moi, “le plus irremplaçable des êtres”, comme disait Gide, vers lequel nous porte irrésistiblement une pulsion narcissique socialement renforcée » (Bourdieu, 1986 : 72). Plus de quinze ans après avoir publié ces lignes, extraites de « L'illusion biographique », alors qu'il entame son *Esquisse pour*

les vieilles tutelles, les grands mystères, les drames inexpliqués, qui tenaient à l'arriération où ma petite province était plongée, encore, lorsque j'ai commencé » (Bergounioux, 2007a : 1200, 12 juin 2000).

une auto-analyse, Bourdieu n'en démord pas : « Je n'ai pas l'intention de sacrifier au genre, dont j'ai assez dit combien il était à la fois convenu et illusoire, de l'autobiographie » (2004 : 11). Dans l'« auto-socioanalyse » qu'il commence ne seront retenus que les traits « pertinents du point de vue de la sociologie » (2004 : 12). Son but est la définition, non pas d'une personnalité, non pas d'un « moi », mais d'un habitus, cette « identité pratique » dont la conceptualisation permet au sociologue d'échapper à une philosophie de l'existence et à une philosophie de l'histoire, tout en répondant à la vieille interrogation empiriste sur l'existence d'un « moi », d'une entité, qui ne serait pas réductible à la rhapsodie des sensations singulières.

Bergounioux n'est pas moins réfractaire à une conception de l'individu comme singleton fermé, simple monade : « L'individu n'existe qu'imparfaitement. Sa façon d'agir, de penser et de sentir est l'œuvre de la communauté. À quelques exceptions près, nous sommes interchangeables » (2002c). Dans *Pierre Bergounioux, l'héritage*, il renvoie significativement à l'*Esquisse d'une théorie de la pratique* pour rappeler que « [l]'histoire de l'individu n'est jamais qu'une certaine spécification de l'histoire collective de son groupe ou de sa classe » (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 114). De cela, l'usage des pronoms personnels dans ses récits méditatifs est particulièrement significatif. Souvent, le « on » le dispute au « je », signalant le caractère de généralité du propos (« On est les choses auxquelles on naît » – 1994b : 9). Quand elle est utilisée, la première personne du singulier elle-même ne renvoie pas simplement au sujet de l'énonciation : « Sous le signe du “je”, c'est du groupe auquel j'ai appartenu qu'il est question » (2001b, repris dans 2006d : 99), précise Bergounioux. Elle peut même cesser tout à fait d'être sujet d'énonciation historique pour se constituer en pur sujet d'énonciation théorique, proche de celui que l'on trouve chez Michel de Montaigne ou René Descartes⁶. Le

6. « J'écris dans les limites de ma condition originelle, avec peu de matière et de ma plus pauvre espèce, je veux croire encore, avec Montaigne, qu'avec cela ou malgré cela, je porte en moi l'humaine condition » (Bergounioux, 1998 :

«je» chez Bergounioux est ainsi comptable de la communauté à laquelle il appartient et, en dernière instance, de l'humaine condition.

Loin d'uniformiser le social, Bourdieu et Bergounioux rappellent constamment les divisions qui travaillent les sociétés et la société, les luttes pour le pouvoir qui s'y jouent et la violence qui s'y exerce. Lorsqu'ils retracent leurs trajectoires dans leurs exercices d'auto-analyse, ils se présentent toujours eux-mêmes comme des particules prises dans un champ de forces. Ces deux récits de formation que sont *Le premier mot* et *Esquisse pour une auto-analyse*, publiés à quelques années d'intervalle, illustrent ainsi la construction complexe d'une identité d'intellectuel qui se constitue contre les intellectuels. À cela le sociologue et l'écrivain avancent la même raison : leurs expériences sociales primordiales leur ont appris qu'ils n'appartenaient pas à ce monde et n'y appartiendraient jamais tout à fait. Ils décrivent d'ailleurs de manière remarquablement similaire les mêmes étapes de leur formation : l'enfance provinciale est le temps de l'indistinction sociale⁷ ; l'adolescence, celui de la première expérience de la distinction⁸ ; le départ pour l'internat puis l'École normale à Paris,

48). Je renvoie à ce propos aux analyses de Sabrinelle Bédane (2005 : 163), qui reprend la classification proposée par Käte Hamburger entre sujet d'énonciation historique et sujet d'énonciation théorique ([1977] 1986).

7. «Je pense que mon expérience enfantine de transfuge fils de transfuge [...] a sans doute beaucoup pesé dans la formation de mes dispositions à l'égard du monde social : très proche de mes camarades d'école primaire, fils de petits paysans, d'artisans ou de commerçants, avec qui j'avais à peu près tout en commun, sauf la réussite qui me distinguait un peu, j'en étais séparé par une barrière invisible» (Bourdieu, 2004 : 109-110). Bergounioux décrit la vie sociale très remplie de son père et conclut : «La conséquence de tout ça, c'est qu'à douze ans nous avions une idée assez exacte de la société locale, une connaissance pratique des classes ou fractions de classes qui la composaient de leurs langages, de leurs usages» (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 41).

8. Bourdieu dit être né dans «dans un petit village du Béarn particulièrement reculé», «inconnu de [ses] camarades de lycée qui en plaisantaient» (2004 : 109) et Bergounioux manque rarement une occasion de qualifier sa Brive natale de «trou». Bourdieu rapporte que ses compatriotes, devenus garçons de table, servaient le noyau dur des étudiants communistes de Louis Althusser (2004 : 110, 113) et Bergounioux raconte : «C'est au même confinement que j'attribue-

le moment de la découverte de la domination de la province par la capitale et la tentative de lissage des particularismes sociaux : l'accent, le tempérament, les gestes, l'habillement, etc.⁹. C'est leur origine provinciale, marginale, l'expérience de l'exclusion des hautes sphères intellectuelles qui, selon eux, a dicté leurs carrières professionnelles et, partant, le choix moins prestigieux d'enseigner dans le secondaire, dans un lycée de Moulins pour Bourdieu et dans des collèges de la banlieue parisienne pour Bergounioux (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 139).

Ce sont aussi leurs tropismes politiques et intellectuels qu'ils expliquent par leur trajectoire sociale. Selon Bourdieu, c'est son parcours social qui l'a incliné à préférer les « petits » aux « grands », le réalisme au romantisme, le matérialisme à l'idéalisme (2004 : 111), ou encore la critique sociologique au « culte du sacré littéraire hölderlino-heideggero-blanchotien » (2004 : 136). Au tournant de l'an 2000, il écrit :

J'ai le sentiment, qui s'enracine peut-être dans les particularités d'un *habitus* [...], que seule l'attention aux données les plus triviales, que d'autres sciences sociales [...] se sentent fondées à ignorer, au nom d'un droit à l'abstraction qui serait constitutif de la démarche scientifique, peut conduire à la construction de modèles empiriquement validés et susceptibles d'être formalisés (2002b : 14).

Il voit dans la métaphore du regard éloigné de Claude Lévi-Strauss une tentative de théoriser et de légitimer une défiance à l'égard du monde social que l'anthropologue préfère tenir à distance. De façon exactement similaire, Bergounioux justifie ses affinités politiques par son expérience sociale : en 1968, il est proche des maoïstes parce qu'ils sont soucieux des paysans auxquels il s'identifie, puis, dès 1970 et jusqu'en 1985, il adhère au Parti

rais la fréquentation prolongée de gosses avec lesquels j'avais fait le primaire, que j'aimais bien et que j'ai continué de voir après qu'ils eurent trouvé un emploi de peintre en bâtiment, d'ouvrier à l'usine électrique ou de mécanicien tandis que je continuais d'abstraites études au lycée » (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 63).

9. Voir Bourdieu (2004 : 114) ainsi que Bergounioux et Bergounioux (2002 : 158).

communiste français parce qu'il y voit le lieu le plus propice à la fédération et à l'organisation des classes populaires auxquelles il s'associe (1994b : 73). Les mêmes identifications sont au principe de ses goûts en matière de littérature et de savoir. Les années qu'il passe dans l'enseignement supérieur (1966-1978) concordent presque exactement avec les « dix glorieuses » du structuralisme. S'il fait une thèse sur Gustave Flaubert sous la direction de Roland Barthes, à l'École pratique des hautes études (EPHE), il se tiendra toujours à l'écart de ce qu'il nomme la « littérature de pointe, du "texte" [...] que produisent les cénacles de la capitale » (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 123). Ses charges sont courantes contre le « tour théorique » que prennent les écrits parisiens des années 1960 et 1970 : « Je regarde les jeux formels et autres exercices textuels comme un divertissement sélect pour citadins de vieille roche [...]. Pour donner toute son attention aux seules propriétés d'un texte, effectuer, sur les mots, des expériences de laboratoire, il faut être à peu près quitte des réclamations du réel » (Bergounioux et Bergounioux, 2002 : 158). Lui a besoin que théorie et pratique s'étayent et, en fin de compte, sa thèse s'appuiera très peu sur les travaux de Barthes, et de manière beaucoup plus marquée sur la psychanalyse lacanienne et, déjà, sur la sociologie bourdieusienne.

Tout au long de sa carrière, de manière tout à fait remarquable et persistante, Bergounioux définit sa propre poétique en fonction de son habitus, comme Bourdieu l'avait fait avec Flaubert auparavant (1981 et [1992] 1998). En 1987, dans l'un des premiers entretiens qu'il a accordés, en l'occurrence à la revue communiste *La Pensée*, Bergounioux se présente ainsi :

À l'économie précaire de la société que je figure, correspond une pénurie chronique de l'économie narrative qui s'y réfère, cette pénurie m'oblige à veiller de fort près à l'usage des ressources dont je dispose. Rien ne doit se perdre. Je me fais à moi-même l'effet de ces pay-sans dont je me sens proche et qui s'évertuaient à tirer toute l'utilité enclose dans le moindre bout de chandelle ou de ficelle (1987 : 104).

Dix ans plus tard, toujours dans un entretien, alors qu'il a abandonné le genre romanesque, il persiste et signe avec ce contre-portrait :

Il faut avoir été de plain-pied avec les choses du monde dont se nourrit la fiction, s'être d'emblée reconnu dans l'image de ce monde qui la fonde, avoir respiré l'air supérieurement délié des grandes villes, spécialement, de la capitale, pour avoir quelque chance de se faire romancier et, de surcroît, se prétendre tel (1995 : 24).

En écho à Flaubert, pour qui « on n'écrit pas ce qu'on veut », et que Bourdieu cite en exergue des *Règles de l'art* ([1992] 1998 : 17), Bergounioux le réaffirme : « Des faits indépendants de ma volonté m'ont imposé non seulement la matière de mes livres mais leur manière et l'inclination à les faire » (2001b, repris dans 2006d : 89).

La dimension argumentative et même l'intention polémique des exercices d'auto-analyse de Bourdieu et Bergounioux n'échapperont à personne. Nadine Kuperty-Tsur a d'ailleurs souligné qu'elles n'étaient pas rares dans le discours autobiographique qui est « à l'évidence un discours qui vise à convaincre, à persuader, et qui, en ce sens, mobilise tous ses efforts pour transmettre une image soigneusement construite du sujet » (2000 : 8). Les récits que Bourdieu et Bergounioux livrent de leur formation intellectuelle ne se contentent pas de décrire une figure d'intellectuel clivé : ils la défendent. L'intellectuel « naturel » est au contraire une cible privilégiée, tout comme la philosophie éthérée, le structuralisme antihistorique (auquel ils ont d'abord adhéré), l'idéalisme ou, pour le dire en un mot, le parisianisme. Jean-Paul Sartre, en tant que philosophe, bourgeois et parisien, est constamment épinglé, la forme de son engagement se constituant en repoussoir, quand bien même il a mené des combats communs, quand bien même il inspire leurs travaux sur Flaubert, malgré qu'ils en aient. Bourdieu disait de la sociologie qu'elle est un sport de combat, soutenu par une éthique : elle doit servir à se défendre contre la violence symbolique mais pas à attaquer. Il semble cependant que la meilleure défense soit parfois l'attaque. Ce sont toutefois moins

des personnes que des positions que Bourdieu et Bergounioux visent. Ainsi les charges contre certains intellectuels « naturels » servent-elles ultimement la dénonciation de la division du travail et plus particulièrement du travail intellectuel – thème central de la méthodologie bourdieusienne comme des derniers essais de Bergounioux. Cette division délétère, explique l'écrivain, tient en effet séparés la vie et l'écrit, les spécialisations nationales ou encore les attributions disciplinaires. On comprend mieux le rôle de William Faulkner, Karl Marx ou Pierre Bourdieu dans l'univers de Bergounioux, si l'on saisit qu'ils sont justement les héros de la lutte contre la division du travail. L'écriture de Faulkner est le symbole de la réconciliation entre l'action et l'écriture. La philosophie de combat de Marx, qui conjoint l'histoire révolutionnaire française, la philosophie allemande et l'économisme anglais, est l'exemple de ce que peut faire le dépassement des spécialisations nationales. Les enquêtes de Bourdieu sont un modèle du décloisonnement des disciplines et de la conciliation entre théorie et pratique. Enfin, l'œuvre de Bergounioux elle-même, inquiète de l'écart dans laquelle elle se produit, tout entière nourrie de sciences sociales, s'affronte, par sa forme, ses visées, ses références, aux frontières discursives instituées. En ce sens aussi, son geste autobiographique est informé par une réflexion politique.

Les enquêtes de Bourdieu hier et de Bergounioux aujourd'hui montrent bien quel rapport fondamental peut lier écriture de soi et travail politique. Ce n'est pas (que) le contenu de l'auto-analyse ou de l'autobiographie qui est ici politique, c'est leur principe, celui d'une pulsion objectiviste, c'est ce qu'elles rendent possible, c'est-à-dire une subjectivation. Si, comme j'ai cherché à le montrer, le projet littéraire de Bergounioux a toujours été un projet d'élucidation et d'émancipation, si le marxisme constitue depuis toujours pour lui l'horizon indépassable de la pensée (2012 : 105), en somme, si rien n'a changé sur le fond, pourquoi l'écrivain éprouve-t-il désormais le besoin d'affirmer d'où il parle ? Pourquoi la passion égalitaire et le projet communiste reviennent-ils maintenant au centre de ses réflexions ? On peut donner à cela au moins deux explications, l'une externe, l'autre interne à l'œuvre.

Le voyage à Cuba et, plus largement, le contexte économique, politique ont peut-être été des incitatifs. Ces quinze dernières années, devant le consensus anti-soixante-huitard et l'affirmation néolibérale, on peut penser que la tentation était forte de faire entendre une voix discordante. J'aurais tendance toutefois à insister davantage sur une logique propre à l'œuvre. Le projet littéraire de Bergounioux est un projet de connaissance de soi et du monde. Si l'effort pour voir clair permet de se constituer en sujet, d'être libre autant qu'il est possible, de lutter contre la violence symbolique, il est aussi désenchantant, sacrilège, générateur de conflits. L'exercice d'autodéfense embrasse successivement diverses modalités : il a pris d'abord la forme de l'exploration romanesque des *possibles*, puis celle de l'enquête autobiographique sur le *réel* et se mue enfin, peut-être inévitablement, avec le temps et les déceptions, en *constat*. Par ailleurs, le retour que Bergounioux mène sur son parcours depuis plus de trente ans en était là : dans les années 1980, l'exploration romanesque a permis de faire retour sur le temps de l'enfance ; dans les années 1990, l'enquête autobiographique est revenue de manière privilégiée sur l'adolescence et l'entrée dans l'âge adulte ; depuis le tournant de l'an 2000 environ, l'écriture explore logiquement la séquence suivante, celle qui s'ouvre au mitan des années 1960 et qui commence par une révolte.

En convoquant dans ses derniers essais de manière toujours plus obsédante l'histoire révolutionnaire et l'histoire de sa propre initiation politique, en rebattant un même répertoire de figures et d'événements électifs personnels et communs, Bergounioux fait ce qu'il a toujours fait : tracer un grand récit explicatif où le plan général et le plan personnel se confondent. Mais désormais les références et le vocabulaire signalent des options politiques, les analyses explicitent l'enjeu proprement politique de l'écriture. Ils interdisent dès lors de décrire la retraite dans laquelle se tient Bergounioux comme atemporelle : au contraire, elle est un refus du monde tel qu'il est, elle résulte d'une déception politique (Demanze, 2015 : 317). De même, son érudition n'est pas le résultat d'une *libido sciendi* qui touche de sa grâce, de toute

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

éternité, quelques esprits élus. Elle naît d'un besoin circonstanciel de savoir pour pouvoir, elle vise à déconstruire la division néfaste, conservatrice du travail intellectuel.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉDRANE, Sabrinelle (2005), «À la recherche du premier mot», dans Marie-Odile ANDRÉ et Johan FAERBER (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 155-166.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1987), «Deux romanciers en question(s) ; Pierre Bergounioux», entretien non signé, *La Pensée*, n° 258 (juillet-août), p. 97-104.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1990), «Parole d'écrivain», entretien avec Lucien Ruh, dans *Le français dans tous ses états*, Centre régional de documentation pédagogique (CRDP) de Montpellier, n° 14 (septembre), p. 6-12.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1992), *L'orphelin*, Paris, Gallimard. (Coll. «Blanche».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (1994a), *Le chevron*, Lagrasse, Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1994b), «Un cœur noir», entretien avec Thierry Bayle, *Magazine littéraire*, n° 319 (mars), p. 70-73.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1994c), «Rencontre avec Pierre Bergounioux», entretien avec Paul Martin, *L'Œil de la lettre*, juillet, p. 4-8.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995), «Entretien», avec Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, n°s 5-6 (juillet-septembre), p. 24.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1998), *Conversations sur l'Isle: entretiens avec Tristan Hordé*, Bordeaux, Éditions William Blake & Co.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1999), «Ultimum», entretien avec Yves Charnet, *Prétexte Éditeur. Revue*, [En ligne], [http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétexte/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/pierre-bergounioux-2.htm], (29 novembre 2015).
- BERGOUNIOUX, Pierre (2001a), *Le premier mot*, Paris, Gallimard. (Coll. «Blanche».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2001b), «Dedans, dehors», *Revue des sciences humaines*, n° 263 (mars), p. 35-42.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2002a), «Foire du livre à Cuba», *La lettre d'information de la Maison des écrivains*, n° 37 (mai), p. 14.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2002b), «Back in the sixties», *L'Amateur de cigares*, juin.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- BERGOUNIOUX, Pierre (2002c), «Entretien», avec Catherine Argand, *Lire*, novembre, [En ligne], [http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-pierre-bergounioux_807026.html], (14 novembre 2015).
- BERGOUNIOUX, Pierre (2003), *Back in the sixties*, Lagrasse, Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2004), *Bréviaire de littérature*, Paris, Bréal.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2006a), *Carnet de notes*, t. I: 1980-1990, Lagrasse, Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2006b), *École: mission accomplie*, entretiens avec Frédéric Ciriez et Rémy Toulouse, Paris, Les Prairies ordinaires. (Coll. «Contrepoints».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2006c), *La fin du monde en avançant*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2006d), *L'invention du présent*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2007a), *Carnet de notes*, t. II: 1991-2000, Lagrasse, Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2007b), *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, Éditions de l'Olivier. (Coll. «Penser/rêver».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2010a), *Le baiser de la sorcière/Le récit absent*, Paris, Argol.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2010b), «Un savant lettré», dans Jean-Pierre MARTIN (dir.), *Bourdieu et la littérature, suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 237-243.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2011a), *Carnet de notes*, t. III: 2001-2010, Lagrasse, Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2011b), *Trois années*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2012), *Trente mots*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2013), *Géologies*, Paris, Galilée. (Coll. «Incises».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2014a), *Exister par deux fois*, Paris, Fayard. (Coll. «Essais».)

- BERGOUNIOUX, Pierre (2014b), *Une passion française*, Bordeaux, Éditions William Blake & Co.
- BERGOUNIOUX, Pierre, et Gabriel BERGOUNIOUX (2002), *Pierre Bergounioux, l'héritage*, Paris, Éditions Flohic. (Coll. « Les singuliers/Littérature ».)
- BOURDIEU, Pierre (1962), « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, n^{os} 5-6 (avril-septembre), p. 32-135.
- BOURDIEU, Pierre (1981), « Mais qui a créé les créateurs? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 207-221.
- BOURDIEU, Pierre (1986), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63 (juin), p. 69-72.
- BOURDIEU, Pierre ([1990] 2002), « Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner ». *Entretien avec Antoine Spire*, assisté de Pascale Casanova et Michel Benassayag, Paris, Éditions de l'Aube. (Coll. « Le monde en cours/Interventions ».)
- BOURDIEU, Pierre ([1992] 1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- BOURDIEU, Pierre ([1997] 2000), « Entre amis », reprise de l'intervention au colloque organisé par Tassadit Yacine à l'Institut du monde arabe le 21 mai 1997, *Awal*, n^o 21, p. 5-10.
- BOURDIEU, Pierre (2002a), *Interventions, 1961-2001. Science sociale et action politique*, Marseille/Montréal, Agone/Comeau et Nadeau. (Coll. « Contre-feux ».)
- BOURDIEU, Pierre (2002b), *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- BOURDIEU, Pierre (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir. (Coll. « Cours et travaux ».)
- BOURDIEU, Pierre, et Roger CHARTIER ([1988] 2010), *Le sociologue et l'historien*, entretien avec Roger Chartier, préface de Roger Chartier, Marseille/Paris, Agone/Raisons d'agir. (Coll. « Banc d'essais ».)
- DEMANZE, Laurent (2015), *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, José Corti. (Coll. « Les essais ».)

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- ERNAUX, Annie (2005), «La littérature est une arme de combat...», entretien avec Isabelle Charpentier, dans Gérard MAUGER (dir.), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Bellecambes-en-Bauge, Éditions du Croquant, p. 159-175. (Coll. «Hors collection».)
- HAMBURGER, Käte ([1977] 1986), *La logique des genres*, traduit par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)
- HAMEL, Jacques (2008), «Qu'est-ce que l'objectivation participante? Pierre Bourdieu et les problèmes méthodologiques de l'objectivation en sociologie», *Socio-logos*, n° 3, [En ligne], [<http://socio-logos.revues.org/1482>], (14 novembre 2015).
- KORTHALS ALTES, Liesbeth, et Manet van MONTFRANS (2002), «Pierre Bergounioux: un Limousin entre Descartes et Bourdieu», *European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics*, vol. XIIX, n° 1 (juin), p. 125-149.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (2000), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses universitaires de Caen.
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Points essais».)
- MEIZOZ, Jérôme (2011), «Annie Ernaux: l'auteure en sociologue», dans *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, p. 97-116. (Coll. «Érudition».)
- PLASSE, Christine (2003), «Les écritures du moi: conscience de soi et représentations sociales», *OPuS 3. Sociologie de l'art*, t. I, p. 107-130.
- SAYAD, Abdelmalek (1996), «Portrait-entretien», réalisé par Hassan Arfaoui, *Le Monde arabe dans la recherche scientifique (MARS)*, n° 6 (printemps-été), p. 7-56.
- VIART, Dominique (2010), «“L'illusion biographique” ou Bourdieu après la bataille?», dans Jean-Pierre MARTIN (dir.), *Bourdieu et la littérature, suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 207-235.

L'HOMOGRAPHIE, LES DÉPLACEMENTS
ET LE POLITIQUE DANS LA POÉSIE
DE LILIANE GIRAUDON

Anne-Renée Caillé
Université du Québec à Montréal

Née en 1946, Liliane Giraudon est d'origine française et vit à Marseille. Active dans le champ de la poésie française depuis trente-cinq ans, elle est une auteure prolifique ayant publié une trentaine de livres de poésie, dont une quinzaine chez P.O.L, quelques romans et nouvelles, en plus d'avoir participé à de nombreux ouvrages collectifs, collaboré régulièrement à des revues comme *Action poétique*, cofondé les revues *Banana Split*, *If* et, récemment, *La Gazette des jockeys camouflés*. Elle écrit et met en scène des pièces de théâtre, prend part à des projets de traduction de poésie en langue étrangère et expose ses travaux en tant que plasticienne.

Fidèle à une pratique poétique peu conventionnelle, telle que soutenue par P.O.L depuis longtemps, Giraudon propose des livres de poésie qui se situent à la croisée de plusieurs formes; il n'est pas rare de voir au sein du même texte une prose parfois plus narrative, d'autres fois plus fragmentée, du vers libre, des indications du type didascalique et des dessins. Cette hybridité générique et formelle se lit dans l'esthétique générale de l'œuvre de Giraudon, qui évite de s'en tenir à la progression d'une pensée linéaire, à des unités temporelles claires ou à des voix dont l'identité est fixe. Le lecteur est appelé à reconnaître des motifs

thématiques et des images récurrents d'un livre à l'autre. Pièce par pièce, l'œuvre construit progressivement sa mosaïque. Pour cette raison, le corpus sélectionné est assez vaste et la méthode privilégiée ici n'est pas la microlecture, mais plutôt l'agencement d'éléments renvoyant à l'autobiographie et au politique dans une majorité de textes génériquement définis par l'auteure comme des « homobiographies » – par exemple *Homobiographie* (2000), *Sker* (2002), *Greffe de spectres* (2005b) et *La poétesse* (2009) –, ainsi que dans d'autres livres ayant des mandats et fonctions similaires même s'ils ne sont pas définis comme tels, par exemple *La divagation des chiens* (1988) et *Madame Himself* (2013).

En investissant ce genre inventé et fait sien de l'homobiographie, qui vise à allier sa propre vie à d'autres existences, réelles et fictives, dans le matériau de l'écriture, Giraudon pluralise le concept d'identité – du poète, de la femme et du *bios* –, qu'elle soumet à une déconstruction. En intégrant les figures du double et de l'hybride dans ses textes, Giraudon tente de travestir de diverses façons l'autobiographie. De plus, comme la poète n'est jamais seule¹, son œuvre est parsemée des présences d'autres artistes et poètes. Ces « fantômes », « anges » ou corps réels tantôt forment un « théâtre des voix » révolutionnaires dans *Lomelette rouge* (2011), tantôt constituent des « bustes » dans *Les pénétrables* (2012), lequel revisite cette fois le genre biographique. Ce faisant, tout en exposant sa bibliothèque imaginaire, Giraudon éclaire des œuvres de femmes (Hannah Höch, Hélène Bessette, Huguette Champroux, Danielle Collobert, etc.) que l'histoire ou l'institution n'ont pas conservées, ou bien peinent à le faire. L'homobiographie se construit par jeux de miroirs avec plusieurs exclues et oubliées : ces jeux ont comme fonction de projeter son récit dans d'autres histoires et, ultimement, de le décentrer. La poète intègre aussi à ses textes des figures qui se refusent à la domestication ou à

1. Comme Giraudon l'écrit dans *La poétesse*, si « un poème n'existe jamais seul » (2009 : 73), nous pensons qu'il en va de même du poète qui s'accompagne des autres, dont la poésie est constamment alimentée par ceux-ci, mais aussi modifiée et confrontée.

la loi : des Amazones, des gitans et autres insubordonnés auxquels elle s'identifie. Il en est de même des diverses bêtes qu'elle met en scène ; comme ces bêtes, elle se désire sauvage comme elle désire son poème sauvage : « État de crise. Déclaration de crise. Issue de crise. Je suis un animal. N'écrirai jamais que du Poème-Animal. [...] L'habitation du poème qui se blesse à sa propre langue. Coupe sa propre bande. Espace-chien » (1988 : 173-175). Un espace qui, par choix, est toujours mouvant, et même, *divagant*.

L'homobiographie est un exercice successif de découpages, de déplacements et de montage d'éléments provenant de la généalogie, de souvenirs, de fictions, de ce qui ne nous appartient plus ou de ce qui ne nous appartient carrément pas et qu'on emprunte à l'histoire, à la rumeur, aux œuvres d'art afin de chercher, malgré les apparences premières, quelque chose sur soi. L'invention générique qui revisite l'autobiographie naît d'une méfiance envers une tendance assez marquée dans une certaine poésie à envisager le texte comme un dépôt pour ses viscères, une poésie aux relents thérapeutiques qui prend sa petite histoire comme un matériau principal à partir duquel écrire, sans distance critique. Or, chez Giraudon, cette distance critique se dévoile dans un travail des formes, un montage de voix, un dialogue avec d'autres histoires, mais aussi avec l'Histoire, travail qui s'effectue sans oublier la reconnaissance des écrits de ceux qui la précèdent. Un paradoxe présent dans l'œuvre doit toutefois être souligné : si pour Giraudon sa propre vie n'est pas l'unique réservoir dans lequel puiser pour écrire, il faut néanmoins l'intégrer à l'œuvre afin qu'elle ne devienne pas insulaire. « Je pars des faits, j'écris des simulacres. (Dispositif d'énonciation) » (2002 : 127). La pratique de la poésie renvoie à un « vivre-écrire » qui est toujours en arrière-plan.

LE « VIVRE-ÉCRIRE » DE L'HOMOBIOGRAPHIE

Quand Giraudon publie *Homobiographie* en 2000, malgré ce que le titre suggère, il ne s'agit pas d'un texte programmatique qui expose de façon précise ce qu'elle entend par homobiographie. Dans le chapitre intitulé « Asger Jorn n'est pas Jasper Johns », elle

commence à élaborer ce genre défini par néologisme. Sur la base de la mise en scène d'une erreur sur la personne entre Asger et Jasper², Giraudon décide de profiter du mélange d'identités entre les deux hommes et de faire se croiser leurs existences, provoquant ainsi des rencontres insoupçonnées. Le jeu se situe à ce moment davantage dans le spectre du double et ne la concerne pas directement. Or, près de quinze ans plus tard, elle explique le motif principal l'ayant conduite à développer l'idée d'homobiographie : « Face à la vague déferlante de ce qui s'appelait l'autofiction je me suis bricolé un barrage protecteur. [...] Plus je vieillissais, plus je m'aperçois que tout peut être une fiction de voix » (2015 : 25). *Sker*, publié deux ans après *Homobiographie* (le titre devient ici un sous-titre), reprend presque à l'identique ce chapitre (« Asger Jorn n'est pas Jasper Johns »), renommé « Autodécollation ». Giraudon donne alors une incarnation plus complète et complexe à son invention générique alors que le jeu des doubles (le mélange entre la vie des deux hommes) devient une réflexion plus vaste qui touche les implications et finalités du genre même du livre. Le terme « autodécollation » permet d'approcher une première définition de l'homobiographie.

Outre un jeu qui vise à amalgamer les différentes catégories que sont le biographique, l'autofiction et les mémoires, outre un brouillage délibéré entre les « enveloppes³ » que sont la vie réelle, la vie inventée et les vies empruntées ou « citées », l'homobiographie a comme fondement symbolique ce geste d'autodécollation : avant toute chose, la poète se tranche la tête. La décollation est rarement entendue comme un acte que l'on se fait, mais plutôt que l'on subit. Étant donné que tout est possible dans l'exercice d'écriture, la poète, ici, se décapite seule. Giraudon expliquait

2. Les deux hommes pratiquent la peinture ; le premier, danois, est l'un des fondateurs du mouvement d'avant-garde CoBrA et de l'Internationale situationniste et le second, américain, est célèbre pour son pop art et ses ready-made.

3. L'homobiographie opère des déplacements entre les différentes enveloppes que constituent le soi, l'autre et la fiction. Cette forme hybride permet aussi d'accueillir les vies et les morts qui nous parcourent : Giraudon expose ce qui pluralise l'identité « poète ».

récemment ce que l'autodécollation signifie dans sa pratique: «Parfois je suis un corps sans tête, ce sont mes exercices d'auto-décollation. La tête doit être déposée à côté du cahier avant de dessiner dans le cahier. Peut-être s'agit-il de retrouver son corps. Ou habiter un corps ancien, perdu. Imaginaire» (2005a). Il s'agit de trouver d'autres vies et voix qui n'ont *a priori* rien à voir avec soi («une fiction de voix»), mais peut-être aussi tout à voir lorsqu'il se produit des rencontres imprévues. Chose sûre, l'exercice homobiographique vise, avant même de prendre la plume, une sortie hors de soi, une prise de distance volontaire avec sa vie, sa langue, ses habitudes de mémoire – dont la «tête» déposée à côté du cahier est la métonymie. Une tête qui, peut-être, ne cesse de la regarder.

Le terme «enveloppes» renvoie également au corps (l'enveloppe corporelle), élément important dans l'écriture de Giraudon, lequel met en tension cette initiale mise à distance que provoque la pratique homobiographique avec une nécessité de *mettre* néanmoins *de soi* dans l'écriture. Sa propre existence, malgré tous les jeux de déplacements, reste liée à l'exercice d'écriture. Cette place centrale du corps est répétée: «*auto-bio-graphie / le jeu de la / peau*» (1988: 86). Dans *La poétesse*, Giraudon cite un aphorisme de Friedrich Nietzsche, tiré d'*Humain, trop humain*, qui permet à notre avis de saisir en quoi le travail de la «chair» est chez elle toujours sous-jacent: il faut, selon elle, «[t]ourner le dos aux squelettes tatoués (*“les squelettes tatoués, ce sont les auteurs qui aimeraient remplacer ce qui leur manque de chair par des couleurs artificielles”* – c'est Nietzsche qui parle)» (2009: 118). Ce n'est pas tant qu'il faille écrire avec ses tripes – il ne s'agit pas de ce type de lyrisme: avec cette citation du philosophe, Giraudon signale plutôt la nécessité pour un auteur de s'engager entièrement dans l'écriture. Même si les homobiographies s'amuse avec les travestissements identitaires, elles attestent essentiellement à quel point nous sommes toujours le réceptacle d'autres voix et corps qui nous concernent de près ou de loin:

[...] on sent bien dans ce qui résiste tout le poids (cette graisse) du corps comme les voix ou les corps de ceux qu'on enferme, ces chemins pris depuis si longtemps quand soudain d'autres voix, neuves toutes et incertaines (Ma chérie n'aie pas peur), ces visages dessinent de nouvelles portes, un autre monde (2009 : 119).

Judith Butler, dans *Le récit de soi*, montre bien qu'il est impossible de se raconter d'un bout à l'autre, avec fidélité :

Même l'histoire de ce corps n'est pas complètement racontable. Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. [...] Je suis toujours en train de récupérer des choses, de reconstruire, et j'en suis réduit à romancer ([2005] 2007 : 39-40).

Giraudon sait que l'entreprise autobiographique n'expose jamais fidèlement et que son impudicité est vaine. D'après elle, elle devient beaucoup plus profonde lorsqu'elle s'épaissit des corps, des vies et des voix rencontrés dont on portait jusqu'alors les traces, consciemment ou non. C'est ainsi que le « manque de chair », la sienne comme celle des autres qui l'ont nourrie, est pros- crit dans le projet homobiographique. Dans *Madame Himself*, la poète parlera d'un « travail de la viande » : « Ici un peu de viande hachée doit s'introduire dans le texte. / C'est un contrat. / Et toujours l'auteur se doit d'honorer un contrat. / Après il peut sortir. / Regarder la lune briller » (2013 : 36). C'est un processus de reconstruction décrit comme une opération physique : « Face à ce travail de la viande informations ou distraction. / Des bouts de morceaux raccordés manuellement. / La main sur la page opère des connexions. / Quelque chose de tactile » (2013 : 47).

POUR UNE ANTI-HAGIOGRAPHIE : LA PETITE SANTÉ

Se situant dans une mouvance expérimentale, les exercices homographiques de Giraudon ont l'intention claire de déjouer le genre, mais aussi ce que sa tradition force comme subjectivités. Même s'il est du côté du genre biographique, son livre *Les péné-*

*trables*⁴ est exemplaire à ce chapitre. Sa lecture permet de faire des liens essentiels avec les choix qu'a faits ou que fait Giraudon dans son traitement général de l'autobiographique. Il y a plusieurs similitudes entre sa façon d'approcher le récit de la vie de ses *bien-aimé(e)s* et sa façon d'approcher la sienne.

Les pénétrables rassemble de courts portraits d'auteurs, des sortes de vie en accéléré, en quelques pages, qui sont scandées en phrases courtes, lesquelles exposent brièvement une sélection de biographèmes; Giraudon compare ces effets stylistiques au cinéma. Elle sélectionne des célébrités qui sont déjà des monuments de l'histoire littéraire (Baudelaire, Rimbaud, Sappho, Nietzsche, Benjamin) aussi bien que des auteurs moins connus, dont la reconnaissance est soit plus fragile, soit tardive, puis plusieurs carrément oubliés par l'histoire littéraire, ce qu'elle déplore (comme Hugnette Champroux, Djuna Barnes, Louise Michel – une écrasante majorité féminine). Chacun des brefs syntagmes relance le nom de l'auteur, écrit systématiquement en lettres majuscules (pour ces femmes, ce sont les noms et prénoms). Cette répétition impose un rythme particulier qui devient mélodieux à la longue, même si, chaque fois que le nom apparaît, il produit une dissonance avec la teneur des faits évoqués sur leurs vies. C'est-à-dire que «les deux corps du Roi» se brisent l'un contre l'autre continûment – pour emprunter très vite l'idée à Ernst Kantorowicz (1989), en pensant aussi à Pierre Michon (2002): on a le corps qui est éternel, auratique, le corps de papier contenu dans le nom scandé, et on a le corps de chair, faillible, mortel. Celui-ci domine les portraits dressés par Giraudon, alors qu'il devient le dénominateur commun de tous les *pénétrables*, célèbres ou non. Elle souligne plusieurs faits qui se rapportent aux corps malades, à la «petite santé» de ces femmes et hommes qui ont signé des livres. «C'est curieux comme les grands penseurs ont à la fois une vie personnelle fragile, une santé très incertaine», disent Gilles Deleuze et Claire Parnet, «en même temps qu'ils

4. Le livre est une réédition augmentée de *Mes bien-aimé(e)s*, paru en 2007 chez Inventaire/Invention.

portent la vie à l'état de puissance absolue ou de "grande Santé" » (1996: 12).

De la mauvaise mémoire de Montaigne à «NIETZSCHE insomniaque [et] dyspepsique» (2012: 42) et à «ALPHONSE ALLAIS neurasthénique et alcoolique» (2012: 224), jusqu'aux maladies de la peau de Racine et à la faiblesse des yeux d'Emily Dickinson, Giraudon souligne bien l'écart entre la vulnérabilité des êtres et la monumentalité des écrits. Le cas le plus exemplaire étant sûrement celui d'Artaud, dont elle cite la phrase suivante: «*La seule question est d'avoir un corps*» (2012: 313). L'auteure insiste sur l'ingratitude du corps d'Artaud, sa nervosité, son bégaiement et sa scatologie: «ARTAUD une nuit de décembre, baignant dans son sang. Le pull-over d'ARTAUD rempli de merde» (2012: 317). Si la poète au début du livre se dit bustière, elle dit aussi qu'elle fabrique des pénétrables, un terme d'architecture. Giraudon offre ainsi des «voies d'accès» à des corps qui ont écrit des livres en critiquant l'approche hagiographique. Cet accès particulier aux vies sensibles et privées donne paradoxalement envie de retourner à leurs œuvres de papier et non à leurs biographies.

Il y a dans l'œuvre de Giraudon une extension de son rapport critique au biographique développé dans *Les pénétrables*: rien n'est embelli dans ce qu'elle donne à lire de sa propre vie, comme en témoigne ce qu'elle dit de son corps tailladé par le cancer dans *La poétesse*. Elle rappelle aussi souvent que possible que l'œuvre est portée par un corps de sang, attaquable, qui est toujours là à marteler les talons du corps de papier. Celui-ci n'est d'après elle pas souverain et ne doit pas «blanchir» le «corps d'expérience» (2011: 39). Ce qu'elle applique aux figures d'écrivains, elle l'applique à sa propre œuvre dans laquelle son corps n'est jamais «lav[é] à l'eau de Cologne⁵». Le livre de poésie n'est pas le

5. Au sujet des anges qui parcourent son œuvre, elle écrit: «ils partagent (mélancolie appliquée) / leurs petits corps lavés à l'eau de Cologne / autrement nommée Habit rouge / puis la crème absorbante / et "Hop! En avant pour les limbes!" » (2011: 47).

lieu pour embaumer sa vie et le corps qui la porte. Dans *La poétesse*, parlant d'elle à la troisième personne du singulier (elle écrit «cette poète-là», comme s'il y avait une succession de poètes, de doubles de soi), elle réitère cette idée voulant que «son livre est son corps» (2009 : 42) ; par ailleurs, sur la quatrième de couverture des *Pénétrables*, on peut lire : «PRENEZ ET MANGEZ. Ceci est du livre» (2012).

CHOISIR SES ASSIGNATIONS ET SES DÉPLACEMENTS

Giraudon révèle sa véritable année de naissance et le lieu où elle habite, Marseille ; elle dit qu'elle a choisi cette ville portuaire complexe aux populations nomades. Cependant, elle ne révèle nulle part son lieu de naissance : «[...] je peux dire pourquoi je ne le dis pas, c'est une façon de ne pas être assignée» (2015 : 16). Cette pudeur, doublée d'une peur de l'assignation, insiste sur une mesure de ce qu'on laisse aller de soi, de ce qu'on laisse fuir, car, une fois que cela a fui, on ne peut pas le rattraper. Elle ajoute que l'autobiographique est une «réinvention», une «reconstruction de la mémoire», une «reconquête d'une image de soi» (2015 : 25) ; les trois présences du préfixe *re-* illustrent bien le geste de reprendre son récit. L'autobiographique se distingue du biographique en ce que personne d'autre que soi ne va «laisser fuir» et revenir sur son récit pour le dominer. C'est Giraudon qui, de son vivant, choisit ses assignations.

Cet extrait de *Skér* a la fonction d'une petite genèse personnelle – avec omission du lieu de naissance – et détermine la nature même de l'homobiographie :

Exercices répétés d'autodécollation. / 1946. Cette année, déterminante pour le reste de ma vie. La mère. Qu'on doit ouvrir. Comme une boîte. Un livre. Le frère, la sœur. Lui et moi. Dépôts ajoutés au fantôme d'une actrice ; Lilian Harvey. Star du muet. Idole de la mère. Détruite par le parlant. On baptisera les jumeaux. Le garçon Hervé. La fille Liliane. Les noms propres sont communs. Complexité de cet état des choses faisant que j'écris ce que j'écris et pas autre chose.

Composer de l'expérience. [...] déplacer un peu son attention. [...] [U]ne pensée pour Danielle Collobert. Relue incessamment relue. Son projet, inséparable de ses errances (2002: 132-133).

Giraudon place une origine qui est déjà sous le signe du double en la gémellité, mais aussi en ce détail: la mère choisit un seul nom pour les jumeaux, lequel sera scindé en deux, signifiant ainsi qu'ils seront à jamais soudés. De plus, elle signale qu'on peut choisir de quoi on parle et d'où on le fait, mais tous ces artifices ne peuvent abolir certains faits – année de naissance, simple ou double, nom: l'origine réside à peu près là. La fin de l'extrait présente néanmoins rapidement les feintes possibles: « composer l'expérience », « déplacer son attention » et « errer ». C'est là que se tient le pouvoir de décentrement exercé par la poète dans ses livres.

La notion de déplacement est opératoire dans le fonctionnement de l'homobiographie. Appartenant au lexique de Giraudon, le motif est omniprésent. Dans la citation précédente, elle renvoie aux errances de la poète nomade Collobert; l'identification est conséquente dans la mesure où les voyages de Giraudon jalonnent ses textes. Cette forme de déplacement qui marque son écriture est concrète et volontaire – elle adopte une stratégie de déplacement de son récit par le rapport à l'autre et aux territoires étrangers foulés: « comme la collure, [le voyage] déplace. Ouvre » (2005a). Il y a plusieurs autres acceptations et significations du déplacement chez elle. Dans *La divagation des chiens*, le déplacement, caractérisé aussi par l'errance, est considéré comme forme poétique digressive (faite de morceaux de textes et de correspondances transférés vers le livre), mais il est aussi lié à la « divagation des chiens », qui renvoie à un interdit. En appendice, Giraudon recopie un article du Code rural des communes qui explique que les citoyens ont le droit de tuer les chiens errants non identifiés qui représentent une menace pour les troupeaux. Clôturant le livre sur cette note laisse entendre que la poète prend à revers ce règlement et qu'elle se positionne du côté des bêtes sans surveillance, divagantes, non domestiquées.

Lors de ses voyages, la poète traîne ses cahiers d'écriture de diverses couleurs, qu'elle met en scène dans ses textes et à partir desquels elle bricole, taille, colle, déchire, coud – ce sont ses mots. Les fragments prélevés forment un chantier d'écriture, eux-mêmes étant déplacés vers les livres à publier. Ce processus de collage est une autre forme de duplication. De plus, Giraudon rappelle à plusieurs reprises à quel point le processus d'écriture implique un « moi » instable – « Si les frontières du moi ne sont pas stables, pourquoi les livres le seraient ? » (2009 : 43) –, soulignant ainsi que le déplacement a aussi lieu d'un point de vue symbolique. La poète s'associe sans aucun doute à cette citation présente dans *La divagation*, dont elle ne nomme pas l'auteur, qui appartient à un de ses *pénétrables*, Robert Walser : « un livre du moi abondamment découpé ou déchiré », c'est-à-dire un « moi » abondamment déplacé. « Le corps reçoit des morceaux, écrit des morceaux, déplace des morceaux » (2002 : 23). Cette tendance au déplacement devient même parfois pathologique : « Se déplacer. Dromomanie. Il lui dit tu es atteinte de dromomanie » (2009 : 112). Se couper la tête, ou les poignets, est un geste de dépossession symbolique volontaire, conditionnelle à l'écriture. Dans *Greffé de spectres*, Giraudon parle d'« âmes compactes [qui] se déplacent, nourrissant des moi dissous, cousues à l'intérieur de chacun » (2005b : 108). On remarque que, si le déplacement est parfois délibéré, il y a une part de celui-ci qui est indépendante de la volonté, on se *laisse visiter* par d'autres âmes, voix ou fantômes. Cette prise de distance avec soi constitue une forme de dépossession qui met en danger ses habitudes d'écriture.

LA DÉPOSSESSION ET LES (IN)SOUMISSIONS

Dans l'avant-propos de *Madame Himself* (2013 : 9-17), la poète explique qu'une expérience de dépossession déclenche l'idée générale du livre. Tout part de la lecture de cette phrase de Gertrude Stein : « *C'est un nom merveilleux, cela, Mlle Pierrette d'Avignon* » (2013 : 15). La figure de Mlle d'Avignon va se « déposer » en elle et, en rêve, elle entendra cet autre énoncé :

«*Mlle Davignon est devenue M. Daudignan*» (2013: 15)⁶, qui sera le fil conducteur du livre dans lequel prennent place plusieurs transferts d'identités, de voix et de sexes. La poète précise que lorsqu'elle était enfant, chez les nonnes trinitaires, les Amazones, ces femmes insoumises et libérées de l'ordre patriarcal, la fascinaient. Elle rapporte ce fait essentiel de leur légende: les Amazones se brûlent le sein droit pour mieux tirer à l'arc. Ces guerrières la hanteront jusqu'à ce qu'elle ait le projet d'écrire son propre *Penthésilée*, à la suite de Heinrich von Kleist – rappelons que Penthésilée tombe amoureuse d'Achille, mais que la loi de la horde l'en empêche; au combat elle tue Achille, dans un état d'absence, pour réaliser ce qu'elle a fait; et devant une loi qui n'a plus de sens pour elle, elle se désolidarise des siennes et rejoindra celui qu'elle a tué. Les Amazones n'apparaissent nettement que dans l'avant-propos, mais leur figure a une importance dans la teneur générale du texte: la loi du corps fermé peut être cruelle. L'un des pouvoirs de la poète est de l'abolir, le temps de créer cette figure hybride de Mlle Davignon et M. Daudignan, tour à tour femme et homme, devenant une voix neutre; c'est à force de déplacements que l'illusion de la neutralité des corps se met à exister.

Toutefois, la présence de la poète dans son récit ne nous confond pas. Elle apparaît pour dire qu'on lui a détecté une masse dans le sein gauche et qu'il devra être brûlé par des rayons. Plus tard, ce sera le tour du sein droit. Tout à coup, les Amazones reviennent obliquement dans le texte. Celle qui voulait plus jeune faire partie de leur horde et se brûler le sein pour combattre la loi des sexes doit mener un combat contre son propre corps. L'exercice de dépossession à la source du livre lui permet de retourner à sa fascination ancienne et provoque ce faisant une homobiographie imposée, alors que les enveloppes se sont déplacées, sans qu'intervienne la volonté de l'auteure cette fois: l'enveloppe de la fiction s'est insérée dans celle de la vie. La poète poursuit son

6. Notons que Giraudon modifie l'orthographe du nom d'Avignon pour Davignon.

combat contre un corps fermé d'avance, fermeture qui prend ici la forme du cancer du sein et de l'ablation des ovaires. Si cela ne s'invente pas, cela se réinvente dans un livre, lequel se termine sur une note fictive : à la fin, il n'y a ni sexe ni trace de maladie, le corps s'est « ouvert ».

Les manifestations du déplacement et de ses différentes incarnations dans les homobiographies confirment l'hypothèse voulant qu'une telle entreprise décentre la petite histoire de sa vie et de son quotidien. De l'autodécollation à la dépossession qui lui fait affirmer « j'écris sous la dictée » (2013 : 16), un changement de vision s'opère. Avec l'homobiographie, l'objectif est de produire une série de déplacements qui embrouillent le centre de l'autobiographie, lequel serait vrai et *authentique*. Si l'homobiographie vise à protéger l'auteure, elle évite également la facilité. Pour Giraudon, l'authenticité n'est pas liée strictement aux faits. Se déplacer, se décoller, prendre ses distances, se mettre en équilibre et jouer du faux permettent d'atteindre une vérité non complaisante. La poète parfois ne sait plus qui écrit et d'autres fois, *l'existence et l'écriture sont confondues* (2009 : 117).

Afin d'opérer ce brouillage homobiographique, Giraudon use d'une autre stratégie, soit le dédoublement critique de la voix poétique. Dans *Greffe de spectres*, elle met en scène « La chorégraphe » et, dans *La poétesse*, « La Poète », mais c'est sûrement dans *Sker* que le procédé tend le plus à faire l'autocritique de *soi écrivain*, avec le personnage de La Marquise : « cet autre moi [...] qui serait "Elle en clocharde"... Car écrire se place entre voler et recevoir. L'affrontement, la nécessité et la honte. [...] Car toujours celle qui écrit se déplace. Fouille en elle dans les poubelles du monde » (2002 : 12-13). La Marquise incite la poète à accueillir « la honte », à se faire « voleuse » et glaneuse d'ordures, de saletés, parce que la poésie ne doit pas être qu'un dépôt pour la beauté. Quand l'action de *Sker* se déplace en Haïti, Giraudon met ainsi en scène le souffle vulgaire et violent de son interlocutrice contestataire : « La Marquise retourne sa vieille jupe, entrouvre les jambes. Son rire pue. *Tu es venue jusqu'ici pour voir si tu es blanche?...* » (2002 : 51). Puis, cette diatribe résume assez bien

son rôle de double autocritique qui force à décentrer ses habitudes de mémoire et de langue :

Perfide, La Marquise déclare entre ses dents : « Tu inventes ta petite archéologie, sale conne, secoue ta langue, bouge ton cul, tu manques de courage, arrête de t'attacher au classique, préfère le mauvais neuf, chéris les sales phrases, ce qu'il faut c'est regarder dedans, tes pattes arrière sont encore collées dans l'ancienne idée, celles de devant battent dans le vide, tiens commence plutôt par te faire sauter un œil, borgne tu verras déjà autrement les choses » (2002 : 56).

La plupart des éléments qui composent l'architecture de l'homobiographie jusqu'ici abordée sont réunis : réinventer son « archéologie » personnelle en essayant de renouveler les formes existantes, en regardant hors de soi en se faisant « borgne » ; changer sa vision en voyant d'un seul œil sa vie et le monde, et pourquoi pas aussi se faire bègue du langage, pour paraphraser Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*⁷. Faire bégayer sa langue majeure, faire bégayer son histoire majeure pour inscrire en elles toutes les mineures et, ultimement, en faire une poésie dans laquelle on n'aura peut-être jamais été aussi présente et engagée.

POUR UNE POÉSIE SANS ORGANES GÉNITAUX, RÉVOLUTIONNAIRE

L'engagement plus personnel de Giraudon croise un engagement à plus large spectre. À travers ses observations critiques et ses constats historiques et sociaux, l'œuvre a une dimension politique. Nous l'avons dit, aucun livre de Giraudon ne parle strictement d'elle, il y a un souci et une éthique de l'autre, qui s'accomplissent par effleurements successifs d'événements ou de rencontres, du génocide arménien aux femmes dadas rejetées par l'histoire de l'art, jusqu'aux gitans croisés dans *Skér* qui ignorent que le mois d'octobre existe – le gitan étant la figure par excellence d'une non-domestication.

7. Voir « Postulats de la linguistique » (Deleuze et Guattari, 1980 : 95-139).

Avec ses homobiographies, Giraudon met à distance un sujet autobiographique bourgeois et complaisant. Parcourent son œuvre les oubliées et oubliés par l'histoire, les dominées et dominés, les refus d'assignation et l'idée voulant que sa poésie ne soit pas « féminine », mais écrite par une femme qui « essui[e] un féminin terrible » (2009 : quatrième de couverture) et qui fait un pied de nez au suffixe grammatical *-esse* de *Poëtesse* en privilégiant « La Poète ». Puis, la mise à nu de sa bibliothèque imaginaire ne met pas tant en valeur son érudition que l'inscription d'une historicité des formes poétiques, visant à affirmer haut et fort qu'elle ne trace pas sa « petite archéologie » dans son coin, *ex nihilo*, mais que bien d'autres la précèdent, des spectres à qui elle prête des voix qu'elle place et déplace, sans égard pour leurs lieux d'appartenance établis. Pas plus qu'aux siens. Giraudon dit d'ailleurs que

[l]e politique, qui est un mot difficile à manipuler, c'est peut-être laisser la place au fantôme, dans tout ce que l'on traverse, la mettre à l'intérieur de la boîte du livre. Il faut laisser cette place à ce qui n'est pas vu ou non-ouï. [...] [C]e fantôme entre à l'intérieur des phrases, comme sans nous, sans nos vies privées, et là il trouve sa place... donne peut-être à voir quelque chose d'autre, une torsion active, dans nos mots, des états du monde tel qu'il vient... (2015 : 26)

Pensant que l'histoire ne la retiendra pas, Giraudon prépare peut-être, si une telle chose est possible, son statut d'oubliée. Aussi bien choisir de s'amuser avec les traces de sa vie qui resteront dans les livres, avec ce portrait de soi qui se dessine à travers eux. Ce buste d'elle-même qu'elle dresse est fait de tous ces autres bustes qui ont une place de choix dans son œuvre. Choisir qui nous accompagne, sa communauté, est certainement un choix engagé, autant que de choisir ce que l'on révèle de soi peut l'être.

Giraudon s'évertue à multiplier les identités sexuelles des voix présentes dans sa production jusqu'à les rendre parfois neutres, sans genre fixe. Après tout, « les organes génitaux de la poésie, vous les avez vus » (2009 : 43) ? « “Mon livre” sera un roman. Mais un roman plutôt destiné au théâtre. Les personnages sont des voix. Les voix n'ont pas de genre. [...] Le genre c'est l'indice

de l'opposition entre les sexes. Le masculin n'est que le général. Le personnage c'est une matière sonore» (2005b : 90). On reconnaît la phrase de Monique Wittig – «[...] le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin» (2001 : 112) – citée préalablement (sans référence⁸) par Giraudon dans la préface de l'*Anthologie de la poésie des femmes*, signée à quatre mains avec Henri Deluy, dans laquelle on peut lire: «Il n'y a pas d'écriture féminine. Ne pas se laisser enfermer dans les cercles des anatomies manifestes et des sexualités militantes (où l'identité tente de repérer les secrets de son apparence pour y transformer ce qu'elle symbolise...)» (Deluy et Giraudon, 1994 : 11). Giraudon va reprendre l'énoncé de Wittig une troisième fois, dans *Madame Himself*, texte qui milite pour une indifférenciation des sexes et des rôles et fantasme une écriture qui ne serait pas enfermée dans un corps: «M. Daubignan n'est plus Mlle Davignon. On l'aura compris. / Le masculin n'étant pas le masculin mais le général» (2013 : 55). D'ailleurs, l'*Anthologie* insiste bien sur cela, ce n'est pas parce qu'on regroupe 29 femmes que l'entreprise cherche à faire ressortir une essence féminine des écritures. S'il y a toujours le risque de ghettoïser les auteures, l'objectif est plutôt de combattre le déséquilibre qui existe en matière de représentativité des hommes et des femmes dans les anthologies et le manque de diffusion flagrant de certaines de ces poésies qui, malgré leur qualité ou leur innovation, ont manqué le train d'une histoire littéraire française misogyne. C'est pour cette raison qu'à côté de Baudelaire et Artaud dans *Les pénétrables* se tiennent sur un pied d'égalité de reconnaissance une Louise Michel travestie et combattante, «féministe avant l'invention du mot» (2012 : 210), Djuna Barnes et son «invention des genres indéfinissables» (2012 : 325) et Huguette Champroux, qui veut abolir sexe, origine et rôles dans l'écriture («*quand je ne serai plus celte ni femme ni fille ni mère*» – 2012 : 89). Ces femmes guerrières et insoumises sont des exemples de persévérance et d'individualité forte pour la poète. Il en est de même de Sarah Bernhardt,

8. Voir Wittig ([2001] 2013 : 100).

figure pivot de *L'omelette rouge*, grande tragédienne du XIX^e siècle spécialisée dans le travestissement, qui plus est, une courtisane qui levait le nez sur les conventions et se battait contre la peine de mort. Il n'y a d'ailleurs pas seulement des femmes révolutionnaires chez Giraudon. *L'omelette rouge* est un bon exemple, alors qu'on croise une série d'hommes qui ont chacun fait leur petite révolution artistique, cassé leur *œuf* contre tel académisme ou telle régression formelle, pensons à Lucas, Fondane, Tzara, Blok, Khlebnikov ou Arp. Giraudon met une fois de plus en mouvement sa bibliothèque imaginaire critique : « quand organiser sa bibliothèque / est une manière modeste / d'exercer l'art de la critique » (2011 : 53).

Cette dimension de l'exercice homobiographique se place dans une lignée benjaminienne dans la mesure où il va à contre-courant de l'histoire pour ramener à la surface autant de précurseurs oubliés et d'*écrasés* que possible, pour faire en sorte que ce soit eux qui écrivent l'histoire. « Se souvenir. Ne pas oublier de se souvenir. Ce qu'on a fait pour personne sera alors à l'usage de tous ceux que Benjamin appelait *les écrasés*, ceux précisément avec lesquels historiquement on ne fait pas de détail » (1988 : 48-49). Tous les fantômes ou les anges qui volent dans les pages de Giraudon reviennent pour hanter la petite et la grande histoire. C'est à ce moment que l'homobiographie se double d'une « angélographie » (2009 : 40) et étend son pouvoir d'action.

BIBLIOGRAPHIE

- BUTLER, Judith ([2005] 2007), *Le récit de soi*, traduit par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Pratiques théoriques ».)
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1980), « Postulats de linguistique », dans *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, p. 95-139.
- DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET (1996), *Dialogues*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs essais ».)
- DELUY, Henri, et Liliane GIRAUDON (1994), *Poésies en France depuis 1960, 29 femmes, une anthologie*, Paris, Stock. (Coll. « Versus ».)
- GIRAUDON, Liliane (1988), *La divagation des chiens*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2000), *Homobiographie*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2002), *Sker*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2005a), « Éciredessiner », entretien avec Xavier Girard issu d'un remaniement de « Que fait le dessin ? » (2005), [En ligne], [<http://www.lilianegiraudon.com/eciredessiner/>], (1^{er} novembre 2015).
- GIRAUDON, Liliane (2005b), *Greffé de spectres*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2009), *La poétesse*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2011), *L'omelette rouge*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2012), *Les pénétrables*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2013), *Madame Himself*, Paris, P.O.L.
- GIRAUDON, Liliane (2015), « Liliane Giraudon et Jean-Jacques Viton », dossier comprenant un entretien avec Emmanuel Laugier, *Le Matricule des anges*, n° 160 (février), p. 16-26.
- KANTOROWICZ, Ernst (1989), *Les deux corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit par Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des Histoires ».)
- MICHON, Pierre (2002), *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- WITTIG, Monique ([2001] 2013), « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à *La passion* de Djuna Barnes », dans *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 99-106.

QU'AS-TU FAIT DE TES FRÈRES?
DE CLAUDE ARNAUD.
AUTOBIOGRAPHIE POLITIQUE
ET «AUTOROMAN DE FORMATION»

Françoise Simonet-Tenant
Université de Rouen

Les relations des écrivains français avec le mouvement de Mai 68 et ses répercussions ont été longuement analysées dans le travail de Patrick Combes (1984), mais son enquête s'arrête aux années 1980. D'autres ouvrages qui ont paru ces deux dernières décennies donnent à voir «leur» Mai 68: on peut citer pour mémoire *L'organisation* de Jean Rolin (1996), *Rouge c'est la vie* de Thierry Jonquet (1998), *Tigre en papier* d'Olivier Rolin (2002), *Étourdissements* de Jean-Pierre Le Dantec (2003), *Le jour où mon père s'est tu* de Virginie Linhart (2008) et le dernier paru, *Un an après* d'Anne Wiazemsky (2015). C'est également Mai 68 que Claude Arnaud, biographe de Nicolas de Chamfort et de Jean Cocteau, a choisi de mettre au centre d'un récit paru en 2010. Comment s'inscrit dans *Qu'as-tu fait de tes frères?* l'articulation de l'autobiographique et du politique? Comment l'auteur parvient-il à transmettre l'effet de souffle de 1968? En quoi ce récit qui se veut petite fabrique d'une identité se singularise-t-il dans la longue série des romans et mémoires qui ont pris 1968 pour centre?

UN « AUTOROMAN DE FORMATION¹ »

Dans ce qu'il se plaît à appeler un « autoroman de formation », Arnaud évoque son enfance et sa jeunesse. Troisième enfant d'une fratrie de quatre garçons, il est élevé dans une famille de la classe moyenne aisée à Boulogne-Billancourt. Quand le récit commence, le narrateur se présente : « J'ai sept ans, les joues rondes et un sourire malicieux, un torse qui pointe et des cuisses dodues. Le fouillis de boucles auburn qui se dressent sur ma tête, comme autant de points d'interrogation, m'a fait surnommer Clodion le chevelu, du nom du premier souverain mérovingien » (2010 : 13-14²). À la même page, l'on apprend son nom patronymique : Arnaud. Il faudra attendre quelques pages pour apprendre son prénom, révélation qui sera assortie d'une brève réflexion sur le trouble dans le genre : « Lassés d'avoir des garçons, ils [les parents] ont passé un compromis en me baptisant Claude, et confusément je fais mon possible pour qu'ils ne regrettent pas la petite fille enjouée qu'ils n'ont pas eue » (QF : 24). Le lecteur ne manque pas de noter l'identité onomastique entre auteur et narrateur, observation qui fut sans doute celle des jurés du prix Jean-Jacques Rousseau, lesquels décernent à Arnaud en 2011 un prix réservé aux récits de nature autobiographique. Ce récit obéit à une structure chronologique qui épouse le fil du temps, de 1962 à 1996. Très régulièrement, le narrateur donne au lecteur des repères dans le temps en indiquant son âge ou l'année : « naît en 1964 un quatrième fils, Jérôme, mon cadet de neuf ans » (QF : 27) ; « Nous sommes le 2 juillet 1966 au soir, la délivrance approche » (QF : 31) et c'est le départ pour les vacances en Corse ; « le jeudi, jour de congé et de liesse, devient jour de deuil à partir de la rentrée 1967 : douze heures sans frères ni jeux » (QF : 73), etc. Néanmoins, l'apparente continuité chronologique ne doit pas

1. Expression utilisée par Arnaud lui-même pour désigner son récit lors du séminaire du groupe Genèse et autobiographie de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) le 31 mai 2014.

2. Les renvois à *Qu'as-tu fait de tes frères ?* seront désormais indiqués par la mention QF suivie du numéro de la page.

masquer un traitement du temps en accordéon : 80 pages pour la période de 1962-1967, 174 pages pour la période de 1968-1975, 97 pages pour la période de 1976-1996. Une place de choix est donc accordée, au cœur du récit, aux événements de 1968 à proprement parler ainsi qu'aux formes de contestation qui suivent Mai 68 jusqu'au milieu des années 1970. Tout au début du récit, Claude a 7 ans, ses deux frères Philippe et Pierre, respectivement 11 et 14 ans. La famille habite 35, avenue Ferdinand-Buisson, à Boulogne-Billancourt, à la frontière entre le parisien et bourgeois 16^e arrondissement et une banlieue « sans délinquance » : « [...] les problèmes ont été repoussés vers les usines de Billancourt, ou vers Malakoff et ses blousons noirs » (QF: 12). De ce « monde dévitalisé de la porte de Saint-Cloud » (QF: 107), le narrateur donne l'image d'un lieu à la lisière, sans histoire, vide de tout fait divers, de tout événement notable comme de toute trace mémorable : « Ni la guerre ni l'Histoire n'ont laissé la moindre trace dans ces artères désertes. L'actualité même y est indétectable : rien ne s'y passe jamais de moderne ou de prestigieux » (QF: 64). Les trois frères comblent le vide événementiel et la platitude du quartier par des lectures effrénées, dans une « union sectaire secrète » (QF: 26) et une « autarcie passionnée » (QF: 29) tandis que les parents ne leur « accordent qu'une existence périphérique, à l'image de ces *dominions* exotiques que la reine d'Angleterre visite en vacances » (QF: 26). Une fois par an, les Arnaud partent en vacances dans le berceau de la famille maternelle, la Corse ; le chef incontesté du clan, le grand-oncle, Jean Zuccarelli, député depuis 1962, « dirige la section corse du Parti radical » (QF: 35) et les interminables repas familiaux sont le moment où les « histoires politiques burlesques croisent les blagues les plus salaces » (QF: 42). La politique est alors aux yeux de Claude une affaire de grandes personnes.

Il faut attendre quelques pages pour que la politique entre dans le roman avec le chapitre intitulé « Les événements ». La première manifestation étudiante du 3 mai au Quartier latin n'est encore qu'un événement rapporté par le grand-père et l'oncle, puis par la radio. « Tout m'apparaît brumeux, à moi qui n'ai jamais mis les pieds au Quartier latin », avoue Claude (QF: 89).

Quelle physionomie Mai 68 va-t-il prendre pour le garçon de 13 ans? C'est d'abord l'agitation des lycées – le sien, le lycée Claude-Bernard, « qui se change en un forum fébrile » (QF: 90), et celui de son frère Philippe, le lycée Michelet de Vanves, « symbole du lycée-caserne, avec ses trois mille élèves et ses bataillons de pensionnaires » (QF: 93), qui fait sécession le 10 mai; ce sont aussi de grands et petits désordres: la Corse est devenue injoignable par téléphone, car « les opératrices, chargées de prévenir la famille, depuis le poste de Sermano, [ont] décroché leur combiné » (QF: 94); « les fossoyeurs eux-mêmes ont posé leurs pelles, au cimetière de Boulogne, et les cercueils s'entassaient dans les allées » (QF: 94); Mai 68 pour Claude, c'est enfin une expédition en solitaire à Paris qui lui permet de découvrir la Sorbonne occupée et l'Odéon: au mépris des strictes consignes de prudence parentale, il remonte « l'avenue de Versailles en tendant le pouce » (QF: 97), se fait prendre en auto-stop par une voiture Ami 6 qui a trouvé de l'essence et parvient sur le boulevard Saint-Michel. « Je découvre enfin Paris et Paris, par un hasard bouleversant est en révolution » (QF: 99). Ce premier choc est suivi d'un second en écho: « Je découvre enfin l'Histoire, cette dimension du temps dont je croyais avoir été exclu à jamais en naissant porte de Saint-Cloud » (QF: 101). De l'Odéon occupé, « espace-temps utopique » (Loyer, 2008: 396), reste une image carnavalesque où se croisent des étudiants fatigués qui hurlent des consignes, des occupants qui se sont affublés des costumes du *Cid*, de *Phèdre* et du *Mariage de Figaro*, trouvés dans des réserves, une foule épuisée et fébrile. Dans son « autoroman de formation », Arnaud suggère la conjonction de la crise politique et de la crise familiale. Mai 68 suscite le débat familial: « On parle pour la première fois politique en famille » (QF: 93). La fratrie se scinde: les deux frères cadets font équipe dans une même exultation, tandis que l'aîné, en classes préparatoires aux concours scientifiques, « vit très mal cette flambée d'anarchie anti-scolaire » (QF: 93) et adhère aux « Comités de défense de la République » (QF: 102) lancés par Charles Pasqua. La suite du récit s'emploie à élucider l'explosion familiale, à montrer comment dans l'immédiat après-68, la crise

politique et sociale retentit au sein de la famille jusqu'à en ébranler les fondements. En fait, le premier chapitre annonçait déjà, en une saynète comique, la subversion de la loi patriarcale. Alors que l'ensemble du récit est un récit autodiégétique, le premier chapitre au titre significatif d'« Anticipation » fait exception : un narrateur hétérodiégétique y brosse le tableau de trois frères réunis, le soir, dans leur chambre, chacun employé à lire alors que le père, Hubert, a intimé à ses fils l'ordre de dormir : le benjamin lit une fresque retraçant la percée alliée de juin 1944, le cadet dévore les *Mémoires d'outre-tombe*, l'aîné lit Thucydide. Hubert se rue dans la chambre pour les surprendre. « Furieux d'être encore désobéi, le père dérape sur le parquet tout juste ciré, tente de se rattraper à une poignée et se casse le nez en tombant la tête première sur le parquet » (QF: 11). Les trois frères, immergés dans leurs récits historiques respectifs, ont bafoué et ridiculisé l'autorité paternelle. Cette ouverture aux accents d'apologue prend tout son sens dans la suite du récit. Le père pris dans la tourmente des événements politiques voit ses fils lui échapper : la dérive de son aîné qui va être déclaré schizophrène³ et la contestation des cadets

décuple[nt] l'autoritarisme d'Hubert. [...] Le père affectueux et lointain se change en un *pater familias* d'une autre ère, impatient d'appliquer *enfin* les recettes éducatives de sa jeunesse. Autrefois moderne, l'officier élégant et sportif ne nous paraît plus qu'un vieux con sentencieux. Il nous donne des directives comme à ses matelots obéissants, fomenté malgré lui la révolte du *Potemkine*, version familiale (QF: 158-159).

Cette dernière expression qui associe, en un raccourci humoristique, le souvenir de la mutinerie du cuirassé Potemkine lors de

3. « Par son autorité naturelle, notre père a toujours su s'imposer sans avoir trop à forcer la voix, dans les navires qu'il a commandés ou les bureaux qu'il dirige. Ayant la prestance de l'ancien chef de l'État, il s'offre comme son représentant implicite à la maison : mort depuis deux ans, de Gaulle se perpétue sans le savoir dans notre foyer. Mais Pierre ne tolère plus cette monarchie prolongée. Il veut en finir avec l'ordre patriarcal, achever à domicile le travail accompli dans la société : sans pères, la Patrie et l'oppression s'effondreront. Pour établir la République, il faut "décapiter" Hubert » (QF: 156).

la révolution russe de 1905 au démembrement de la famille est caractéristique du style d'Arnaud : le rapprochement de la scène politique du huis clos familial intimise l'une et fait signifier l'autre avec une vivacité narrative qui va conduire le lecteur, au cours du récit, du comique au tragique.

À certains égards, cet « autoroman de formation » peut se lire également comme une chronique historique et sociologique. La narration des événements de Mai 68 et de l'après-68 donne lieu à une intéressante galerie de portraits qui prête au récit la couleur des mémoires : tour à tour défilent Daniel Cohn-Bendit, nouveau « Robin des bois » aux yeux du personnage adolescent (*QF*: 103), Pierre Victor à « l'intelligence démoniaque » et à « l'esprit vélocé » (*QF*: 172-173) qui « aurait hypnotisé un poulet » (*QF*: 176), Robert Linhart, Félix Guattari « qui rêve d'être Joyce et Lacan » (*QF*: 233), Hélène Cixous « aux yeux-poisson soulignés de khôl », au « timbre diffus et capiteux qui s'insinue dans la psyché comme un opium » (*QF*: 267)... C'est une archéologie affective qui s'élabore avec des objets tels des totems ou des marqueurs d'époque comme la voiture prénommée Ami 6 (*QF*: 97) ou la rubrique « Agitation » du *Monde* (*QF*: 183) et des lieux emblématiques comme le théâtre de l'Odéon et l'Université de Vincennes où le personnage-narrateur devient étudiant en 1975. C'est aussi l'inscription des slogans dans le récit tels des fragments graphiques de Mai éparpillés dans le roman ; le garçon de 13 ans qui se promène dans la Sorbonne occupée se sent renvoyé à son statut d'enfant qui se heurte au langage incompréhensible des adultes lorsqu'il déchiffre sur les murs « « La chienlit, c'est lui » sur les affiches montrant de Gaulle, bras levés » (*QF*: 98) ou « À bas le crapaud de Nazareth ! » (*QF*: 98). Intitulé roman par l'éditeur, primé comme autobiographie et malaisément défini par son auteur qui reconnaît ne pas sentir spontanément les frontières des genres, qu'ils soient sexuels ou littéraires⁴, le récit comporte huit notes en bas de page : cet ensemble de notes assez disparate

4. Réflexion faite par Arnaud lors du séminaire du groupe Genèse et autobiographie de l'ITEM le 31 mai 2014.

comprend des citations de Georges Perec et de Gilles Deleuze, des portraits de gens que Claude a côtoyés – un ouvrier des Imprimeurs libres et l'écrivain Daniel Guérin –, l'explicitation du sigle UDR, « [i]nitiales du parti gaulliste, au pouvoir alors » (*QF*: 199), un trait anecdotique concernant le père, une allusion au meurtre de Bruay-en-Artois, fait divers de 1972 très médiatisé et exploité par des militants d'extrême gauche. Comment interpréter la présence des notes en bas de page, emblèmes des livres de sciences humaines et sociales et indices de probation? On peut y voir les signes de présence d'un auteur soucieux d'être compris d'un lecteur peu au fait de l'actualité des années 1970; on peut y voir aussi une volonté éparse de véridiction ou, plus sûrement, comme le suggère Ivan Jablonka dans son « Manifeste pour les sciences sociales » (*L'Histoire est une littérature contemporaine*), le fait qu'il existe « un point de contact entre littérature et sciences sociales » (2014: 221) et une « littérature du réel » (2014: 225) désireuse non d'inventer mais de mettre en intrigue le réel, pour mieux le comprendre et le cerner.

L'EFFET DE SOUFFLE DE 1968

Quelle que soit la signification à donner aux notes en bas de page, l'écriture de *Qu'as-tu fait de tes frères?* répond à une intention certaine: il s'agit non pas de représenter le passé, mais de faire renaître l'expérience du passé, de « rendre la dimension vécue de l'Histoire » (Ernaux, [2008] 2011: 1082), de « restituer l'air si particulier de ce temps-là, avec son piquant fait de pollens, de haschich et de gaz lacrymogènes » (*QF*: 370). C'est une appréhension sensorielle de 1968 qui nous est donnée avec un accent mis dans le roman sur les impressions olfactives, fort nombreuses. Il faut restituer non un monde en noir et blanc, semblable à une vieille photo d'époque ou une page imprimée, mais un monde en couleurs et qui sent et qui résonne. Claude pénètre dans l'Odéon occupé:

Je reste à regarder, bouche bée, sinus ulcérés. J'éternue comme un damné, pleure des narines autant que des yeux. [...] Il est cinq heures de l'après-midi, je ne sais plus où je suis, les gens affluent de partout en criant, comme impatients de se défaire de leurs complets grisâtres pour s'affubler de redingotes et de sabres en toc, en spectateurs impatients de monter sur la scène. Toute la vie qui fait défaut dans mon quartier converge vers ce lieu plein, chaud, bizarre, que la fumée des cigarettes, la pâleur des lustres et le cliquetis des « armes » rendent encore plus désirable (*QF*: 100).

La volonté de faire renaître le passé dans son actualité bruisant explique le choix du présent de narration. Arnaud a évoqué dans le dernier chapitre du roman intitulé « Da capo », ainsi que dans de nombreux entretiens journalistiques, les conditions de la genèse du récit et du déclenchement de l'écriture : une opération à l'hôpital Cochin pendant l'été 2008. « L'impression d'être dans l'antichambre de ce pays sans fond où [ses] aînés [l']attendent » (*QF*: 378) et la prise de protoxyde d'azote requise par l'opération suscitent un afflux de souvenirs d'enfance et d'adolescence d'une intensité telle que l'opéré a la sensation d'avoir de nouveau accès à ses moi antérieurs. Le corps malade lui restitue dans sa fraîcheur une vie d'avant qu'il s'empresse de prendre en notes. L'élaboration des notes en récit sera étayée par la consultation de photos utilisées comme un puissant médium, par la relecture des lettres gardées de cette période et du « journal sauvage⁵ » qu'il a tenu, étudiant. Un présent de narration extensif s'impose – seul l'avant-dernier chapitre, « L'Odyssée », adopte une posture rétrospective – pour restituer « l'électricité ambiante » (*QF*: 35) de l'avant et de l'après-68 ainsi que l'impression liée de profusion des possibles. Le choix du présent, associé à l'utilisation de la première personne, et de la perspective du personnage de Claude donne l'illusion que l'histoire est contemporaine de sa narration, ce qui refoule le narrateur dans les coulisses et met au premier plan un récit riche en péripéties. Le lecteur, ainsi immergé dans l'actualité de l'événement, ressent l'« extension du champ

5. Expression utilisée par Arnaud lors du séminaire du groupe Genèse et autobiographie de l'ITEM le 31 mai 2014.

des possibles⁶», telle qu'elle semblait s'offrir à l'adolescent des années 1970 : pour celui-ci, toutes les expériences paraissent envisageables, expérimentations politiques mais aussi sexuelles, ivresse des sens sollicités jusqu'à plus soif : « [...] la drogue et la musique me paraissent les meilleures façons de forcer les enceintes de la perception » (*QF*: 145). L'apparente « défatalisation du monde » (Gobille, 2005) suscitée par la crise politique et son ouverture sur l'inconnu conduit le personnage-narrateur à « cherch[er] confusément à vivre de façon romanesque » (*QF*: 165) : il y a aussi dans *Qu'as-tu fait de tes frères?* la volonté de rendre le romanesque de cette époque débridée et frénétique :

À force d'arpenter la capitale, j'en viens à m'identifier au mouvement même de l'Histoire. Je veux croire que les imbéciles, les peine-à-jouer, les colonels à médaille, les ingénieurs fumant la pipe, les psychologues, normatifs, les dames catéchistes finiront par tomber sous nos assauts répétés. Comme les enfants des croisades qui déferlaient vers les Saintes-Maries-de-la-Mer en balayant tout sur leur passage, sous prétexte de délivrer la Terre sainte, je pense précipiter l'avènement d'un monde fondé sur la communauté des biens et des corps. Je porte une torche imaginaire à bout de bras. [...] J'en viens à acquérir un titre sauvage de propriété sur certains coins de Paris. [...] Je suis Fantômas semant la police par les toits : Paris m'appartient (*QF*: 160).

L'intertextualité est convoquée, de *La croisade des enfants* de Marcel Schwob à Fantômas, la créature des romans-feuilletons de Pierre Souvestre et Marcel Allain ; le brouillage incongru des références donne à cette page l'allure d'un roman d'aventures parodique où le narrateur pose sur le personnage qu'il fut un regard bienveillant et amusé. L'une des vertus du présent de narration est également de favoriser l'humour et de jouer sur le procédé du

6. Expression de Jean-Paul Sartre tirée d'un entretien avec Daniel Cohn-Bendit paru dans *Le Nouvel Observateur*, édition spéciale du 20 mai 1968. Sartre à Cohn-Bendit : « Ce qu'il y a d'intéressant, dans votre action, c'est qu'elle met l'imagination au pouvoir. [...] Quelque chose est sorti de vous, qui étonne, qui bouscule, qui renie tout ce qui a fait de notre société ce qu'elle est aujourd'hui. C'est ce que j'appellerai l'extension du champ des possibles. N'y renoncez pas » (Cohn-Bendit et Sartre, [1968] 2008).

regard neuf. Partageant le présent du héros, le lecteur sourit à sa naïveté et à l'humour né du décalage entre l'innocence prétendue du héros et le savoir probable du narrateur adulte. Dans certains épisodes, en particulier dans celui du préadolescent harcelé, dans la Sorbonne occupée, par « un tout petit homme aux traits lisses, insignifiants » (QF: 98) dont la main baladeuse frôle le froc et les fesses du garçon, on trouve quelque chose du roman d'apprentissage et de l'une de ses formes avant-courrières : le récit picaresque.

LA FABRIQUE DE L'IDENTITÉ

S'il importait à Arnaud de restituer dans son récit l'effet de souffle de 1968, il s'agissait aussi pour lui de montrer la fabrique de l'identité, de décliner les étapes de la construction d'un être, d'expliquer comment un sujet se fabrique au moment où tout se défait, où la société et la famille vacillent. Au début, il y a un enfant lecteur, qui lit passionnément et pour lequel « le seul monde digne de foi repose à vrai dire dans les livres » (QF: 66). D'abord élevé dans une petite société fraternelle à trois membres, Claude se retrouve seul et désemparé quand l'aîné quitte le foyer familial pour une chambre de bonne parisienne et que le cadet Philippe est expédié par le père comme pensionnaire au lycée Michelet de Vanves: « Je trouve rude d'avoir à me construire seul, après avoir commencé à trois; incapable de donner forme au fluide que j'abrite, je me vois comme un pot-pourri de traits propres et d'éléments d'emprunt: cela ne fait pas un *moi* crédible » (QF: 84). Heureusement, les événements de 1968 arrivent; Claude sort de sa solitude, trouve une nouvelle complicité avec Philippe, est porté par un mouvement collectif et se trouve « tout heureux de dire à nouveau *nous...* » (QF: 91). Au refus de la loi patriarcale succède le salut par l'idéologie :

L'idéologie a l'avantage de m'offrir une vision globale du monde, à l'inverse de l'ensemble disparate d'habitudes, de bon sens et de lieux communs qui sert de pensée à mes parents. En proposant une explication à tout, elle donne sens et consistance aux choses, en attendant de les remettre à l'endroit, de les *révéler* à elles-mêmes. Cette dénon-

ciation en règle achève de me sauver du vide qui régnait au 35 (QF: 119).

Claude s'essaie successivement au militantisme trotskyste puis au militantisme maoïste. Recruté d'abord dans la cour du lycée par Thierry Jonquet⁷, Claude prend le pseudonyme de Bastien, imposé par Jonquet, et va vendre *Lutte ouvrière*, dans les couloirs du métro et dans les banlieues bétonnées. La discipline monacale qui règne à la Ligue communiste révolutionnaire et « l'esprit d'abnégation [qui] domine l'organisation, de la pointe à la base » (QF: 123), ne conviennent guère au Bastien de 15 ans qui se sent plus l'âme d'un rêveur anarchisant que d'un militant. « Exit Bastien » (QF: 124). Deux ans plus tard, Claude découvre la Gauche prolétarienne maoïste. Cette fois, c'est lui-même qui choisit son pseudo et ce sera « Arnulf », véritable nom de guerre dans une mouvance politique qui prend volontiers pour référent la Résistance armée dans la France occupée. « Quand Lutte ouvrière [l]e confinait dans un rôle de supplétif, la Gauche prolétarienne "interdite" [l]e hisse d'emblée au sommet ; le petit marxiste jouant au flipper se sent devenir un acteur de l'Histoire en marche » (QF: 179). Et l'adolescent de diffuser des tracts et de vendre *La Cause du peuple*, mais aussi d'occuper la faculté de Jussieu, de défilier aux quatre coins de Paris, de prêter main-forte aux immigrés ou « aux filles qui exigent des avortements libres et gratuits » (QF: 155) et de travailler chez les Imprimeurs libres. Néanmoins, la violence, symbolique, est devenue physique: la Nouvelle Résistance populaire – aile de choc de la Gauche prolétarienne dirigée par Olivier Rolin – « achève de militariser l'organisation » (QF: 184); la mort de Pierre Overney, jeune militant maoïste tué par un vigile de l'usine Renault en février 1972, la prise en otage d'un cadre de la Régie Renault, Robert Nogrette, en mars 1972, l'obs-cure affaire Pierre Goldman, militant d'extrême gauche devenu truand, qui défraie la chronique médiatique et judiciaire, sont

7. « Thierry Jonquet, qui me fit entrer à Lutte ouvrière, s'est imposé comme l'un des auteurs du renouveau du polar français, à la suite de Jean-Patrick Manchette » (QF: 374).

autant d'épisodes qui résonnent comme une sanction de l'euphorie précédente et qui dégrisent le personnage de Claude, soulagé⁸ quand la Nouvelle Résistance populaire s'est dissoute en 1973. Désintoxication idéologique et esprit critique retrouvent leur place :

Mai 68 a dégagé une chaleur orgiaque, mais je ne me vois pas souffler *ad vitam aeternam* sur les braises. Les révolutions sont belles à leur aurore, mais l'âge leur est cruel, et je ne veux pas vieillir en défilant. Après m'avoir semblé l'origine de toute pensée, l'idéologie, par son systématisme même, s'impose à mes yeux comme une forme incomplète d'intelligence, un facteur *ultime* d'obscurissement. J'apprends à moins dire « nous » et à penser « je » (QF: 200).

En fait, la fabrique de l'identité dans *Qu'as-tu fait de tes frères ?* entrecroise deux fils : l'apprentissage politique et la sexualité, autre fil rouge du récit. Pierre, le frère aîné, est enfermé dans une abstinence sexuelle, impasse vécue douloureusement, et Philippe, bien qu'ayant assumé son homosexualité, reste prisonnier d'interdits profondément intériorisés. Seul Claude multiplie les expériences, aimant femmes, hommes et travestis : « La présence de ces êtres à l'identité réversible m'euphorise » (QF: 228). La « subtile odeur de sacristie » (QF: 124) qui émanait du « clergé laïc » (QF: 124) trotskyste l'avait éloigné de la Ligue communiste révolutionnaire ; plus tard le puritanisme de Pierre Victor, dirigeant de la Gauche prolétarienne, sème le doute dans son esprit. Révolution et plaisir sont-ils nécessairement incompatibles ? S'il est une révolution dans laquelle Claude se reconnaît et qu'il poursuit bien au-delà de 1968, c'est celle de la libération du corps et du désir, c'est celle de la quête d'une sexualité dissociée de l'engagement, de la procréation et de la famille. « Quelle chance j'ai eu de grandir dans une époque encourageant le désir ! » (QF: 346), reconnaît-il sans ambages. L'« extension du champ des possibles », selon l'expression sartrienne, est passée du plan politique au plan identitaire et sexuel dans une époque qui a privilégié la politisation des

8. « Pour moi qui perds la foi, c'est un soulagement, mais d'autres rejettent cette capitulation désinvolte » (QF: 190-191).

corps. Pendant toutes ces années d'apprentissage, le jeune Claude «refuse de choisir entre tous [s]es possibles» (QF: 163), n'hésitant pas à invoquer son «caméléonisme⁹». Au personnage de Claude âgé de 22 ans est attaché cet aveu: «J'aimerais détenir *ma* définition, conforme à *mon* désir mais suis bien incapable de la produire» (QF: 317). La résurrection des différents personnages qu'il fut, de Clodion à Claude en passant par Bastien et Arnulf, répond au «besoin de se récapituler – chaque tournant biographique, chaque conversion culturelle, religieuse ou même sexuelle révélant une part de *soi* tenue dans l'ombre, laquelle viendra enrichir, mais aussi déstabiliser, le récit identitaire» (Arnaud, 2006: 47).

Sans doute n'est-il pas un hasard que l'écriture de soi narrative ait succédé à l'essai *Qui dit je en nous?* La réflexion théorique sur le processus qui fait de soi un sujet et la thèse selon laquelle l'époque contemporaine est propice à la fabrication d'ego morcelés et volatils sont parfaitement illustrées par *Qu'as-tu fait de tes frères?*. Arnaud a trouvé la formule narrative capable de dire les «je» successifs. L'on sait que le modèle de la somme autobiographique organisée et centripète paraît périmé à beaucoup d'écrivains depuis les années 1970; pour autant, Arnaud n'a pas opté pour la miniaturisation, l'hybridation et la fragmentation des récits autobiographiques en faveur auprès de ses contemporains. Il entreprend un cycle au large empan chronologique puisque le récit d'enfance et d'adolescence, qui constitue l'essentiel de *Qu'as-tu fait de tes frères?*, sera suivi d'un deuxième récit, *Brèves saisons au paradis* (2012), qui évoque les années 1980, et que Arnaud compose actuellement le troisième tome de cette trilogie. S'il renoue avec un projet totalisant, il ne s'agit pas non plus d'un récit à la posture rétrospective qui viserait à expliciter la construction d'une identité unique. Le récit permet de dire comment l'individu se bricole, «par à-coups, rebonds et rejets» (Arnaud, 2006: 53), représentant d'une génération qui a eu, plus

9. On rappellera que le premier roman d'Arnaud s'intitule *Le caméléon* (Grasset, 1994). L'auteur a reçu pour ce livre le prix Femina du premier roman.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

que d'autres générations, la possibilité de s'inventer avec, dans cette ivresse de liberté, une part d'ombre. Le récit, où le narrateur est plus embarqué qu'engagé, ne constitue ni une écriture de justification ou de confession, ni un reniement, ni un exercice de nostalgie, ni une démonstration ou une apologie. C'est avant tout un effort de compréhension, d'élucidation, de reviviscence, le récit vitaliste d'un narrateur qui s'est construit contre le rejet suicidaire du monde que manifestaient ses deux frères :

C'est un privilège d'être en vie. Ce le fut doublement de l'être dans les années 70, tout est plus morne et âpre aujourd'hui. Je remercie le sort d'avoir permis à Bastien le trotskyste puis à Arnulf le maoïste de s'épanouir alors, et de les avoir retirés sans trop de dommage du jeu. Ils m'ont fait vivre des choses dont j'aurais tout ignoré, loin du climat si particulier d'alors. Ils m'ont donné le plaisir d'être sur terre au moment précis où j'aurais souhaité surgir (*QF*: 369).

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, Claude (2006), *Qui dit je en nous? Une histoire subjective de l'identité*, Paris, Grasset & Fasquelle. (Coll. « Essais français ».)
- ARNAUD, Claude (2010), *Qu'as-tu fait de tes frères?*, Paris, Grasset & Fasquelle. (Coll. « Français ».)
- ARNAUD, Claude (2014), « Claude Arnaud: De la biographie à l'autobiographie », entretien avec Catherine Viollet, séminaire du groupe Genèse et autobiographie de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), Paris, École normale supérieure de la rue d'Ulm, séance du 31 mai.
- COMBES, Patrick (1984), *La littérature et le mouvement de Mai 68. Écriture, mythes, critique, écrivains, 1968-1981*, Paris, Seghers.
- COHN-BENDIT, Daniel, et Jean-Paul SARTRE ([1968] 2008), « L'imagination au pouvoir », *Le Nouvel Observateur*, [20 mai] 31 octobre, [En ligne], [<http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/le-congres-du-ps/20081023.OBS7477/l-imagination-au-pouvoir-une-interview-de-daniel-cohn-bendit-par-jean-paul-sartre-1968.html>], (7 août 2016).
- ERNAUX, Annie ([2008] 2011), *Les années*, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard. (Coll. « Quarto ».)
- GOBILLE, Boris (2005), « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 30-61.
- JABLONKA, Ivan (2014), *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La librairie du XXI^e siècle ».)
- LOYER, Emmanuelle (2008), « Odéon, Villeurbanne, Avignon: la contestation par le théâtre », dans Philippe ARTIÈRES et Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, p. 395-401.

LES ENFANTS DE MAOS.
SILENCE, HÉRITAGE ET FILIATION
CHEZ VIRGINIE LINHART

Pascal Riendeau
Université de Toronto

Documentariste dont les films traitent surtout de sujets politiques et sociologiques, Virginie Linhart a également publié quelques livres, dont *Volontaires pour l'usine* (1994) et *La vie après* (2012), sur les survivants de la Shoah. En 2008, elle fait paraître *Le jour où mon père s'est tu* et réalise un film intitulé *68, mes parents et moi*. L'œuvre cinématographique de Linhart s'avère plus considérable que son travail d'écriture, plutôt situé en marge de la littérature. Néanmoins, *Le jour où mon père s'est tu* se distingue tant par le sujet traité que par sa forme hybride, c'est-à-dire par son ancrage plus fort du côté de la littérature personnelle et de la littérature d'idées¹. À la fois récit autobiographique, biographie de son père, enquête sociologique et essai, le texte offre une perspective unique sur le rapport entre autobiographie et politique. Quarante ans après Mai 68, l'auteure revient sur l'engagement politique de son père, mais cherche surtout à évaluer l'héritage de la génération des enfants de militants maoïstes en France – que l'on appelle familièrement les « enfants de maos ». Combiner ces éléments permet à Linhart d'accentuer la portée réflexive de

1. Les Éditions du Seuil présentent *Le jour où mon père s'est tu* comme un récit, mais il a remporté le Prix de l'essai de *L'Express* en 2008.

son ouvrage autour du silence de son père, tout en l'imprégnant d'une dimension éthique qui transforme le rapport au politique (héritage et filiation). Pour mieux comprendre l'ensemble du projet, il convient d'interroger les quatre orientations du livre : autobiographique, biographique, sociologique et essayistique.

ROBERT LINHART ET LES MAOÏSTES EN FRANCE

Robert Linhart, le père de Virginie, s'est imposé comme l'une des principales figures du mouvement maoïste en France, en particulier durant les années 1964 à 1968. Intellectuel talentueux, excellent orateur, il devient le numéro un de l'Union de la Jeunesse communiste marxiste-léniniste – UJC(ml) –, décrite par Christophe Bourseiller comme « un rassemblement d'étudiants ultrabrillants, parfois issus des plus riches familles françaises, et séduits par le vent qui souffle de Chine populaire » (1996 : 60). L'UJC(ml) ne constitue en fait qu'un des trois mouvements prochinois qui sont alors connus et très actifs vers la fin de l'année 1966. Le noyau dur de l'UJC(ml) est composé d'étudiants de l'École normale supérieure, d'abord réunis au sein du cercle d'Ulm ; ils sont très influencés par Louis Althusser et surtout par sa nouvelle lecture de Karl Marx. Ces militants maoïstes créent de nombreuses publications, forment des cellules de combat, établissent des relations avec l'ambassade de Chine en France et des délégations reçoivent une invitation pour aller en Chine. À l'été 1967, Robert Linhart est à l'origine du mot d'ordre nouveau, la « ligne d'établissement ». En décidant de joindre la théorie à la pratique, des militants prochinois ont cherché à se faire embaucher dans différentes usines partout en France afin d'aider les travailleurs et de les sensibiliser à leur cause. On peut qualifier cette nouvelle stratégie de radicale, étant donné qu'ils « doivent abandonner tout carriérisme, toute ambition, tout rêve matériel, pour s'immerger dans la classe ouvrière, s'établir en usine, et y chercher le contact avec les ouvriers les plus conscients » (Bourseiller, 1996 : 83).

Ironiquement, les étudiants qui travaillent en usine depuis la rentrée de 1967 ratent complètement le mouvement de protestation qui secoue bientôt la France, ce qui devient Mai 68. Dans *Volontaires pour l'usine*, Virginie Linhart précise : « Absorbés par l'organisation de la masse ouvrière, ils ne quittent pas leur usine lorsqu'éclatent les premières manifestations étudiantes à Paris » (1994 : 37-38). En réalité, l'UJC(ml) va beaucoup plus loin : elle

condamne immédiatement les manifestations étudiantes, qu'elle juge « petites-bourgeoises ». Pire : [elle] est persuadée que les étudiants sont les victimes d'un complot social-démocrate visant à les jeter dans un piège. Mai 68 n'est selon elle qu'[...]une immense provocation du pouvoir gaulliste. Pas question d'aller sur les barricades (Bourseiller, 1996 : 91).

Tous ces événements dépassent l'univers de la politique pour Robert Linhart et sa famille. Ce dernier connaît une période très difficile au cours du printemps ; on parle d'un délire qui culmine le 11 mai 1968 ; c'est suivi d'un internement en « cure de sommeil ». Après l'élection de juin 1968, on assiste à un éclatement des groupes révolutionnaires. En septembre, Linhart et les principaux dirigeants de l'UJC(ml) sont chassés de leur poste : « L'édifice politique fondé par Robert Linhart trois années auparavant n'est plus » (Linhart, 1994 : 43). Pourtant, son engagement pour la cause prolétarienne s'accroît alors, car c'est précisément à ce moment-là qu'il choisit d'aller lui-même s'établir en usine. Il restera un an comme ouvrier spécialisé à l'usine Citroën de Choisy (dans le 13^e arrondissement de Paris). En 1978, il revient sur cette expérience en publiant *L'établi*, un ouvrage considéré aujourd'hui encore comme une référence sur le sujet². En dépassant le simple témoignage, Linhart raconte et analyse, avec une grande sensibilité et beaucoup d'acuité, les conditions des travailleurs en usine, tout en rappelant au lecteur pourquoi il avait décidé de s'intégrer aux ouvriers :

2. Voir Viart et Vercier ([2005] 2008 : 253-254).

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Je ne suis pas entré chez Citroën pour fabriquer des voitures, mais pour « faire du travail d'organisation dans la classe ouvrière ». Pour contribuer à la résistance, aux luttes, à la révolution. Dans nos débats d'étudiants, je me suis toujours opposé à ceux qui concevaient l'établissement comme une expérience de réforme individuelle: pour moi, l'embauche d'intellectuels n'a de sens que politique (1978: 62).

Si son expérience en usine donne de maigres résultats, son livre, au contraire, a permis au public de mieux comprendre la signification de son action. Trois ans plus tard, sa tentative de suicide et la longue convalescence qui a suivi le transforment irrémédiablement. Cet événement devient le point de départ de l'enquête de Virginie Linhart dans *Le jour où mon père s'est tu*.

UN TÉMOIGNAGE ET UNE RÉFLEXION

Pour Virginie Linhart, l'idée de se consacrer à l'analyse des pratiques politiques de Robert Linhart et des maoïstes français se trouve favorisée par un écart temporel important, mais aussi par la publication antérieure d'un ouvrage sur la vie d'établis dans les années 1960 et 1970. De facture plus classique, *Volontaires pour l'usine* contient une brève histoire du mouvement, puis une série de 18 entretiens avec des personnes qui ont accepté le mot d'ordre de l'UJC(ml) d'aller s'installer en usine. Nicole Colas-Linhart, sa mère, fait partie du groupe, mais pas son père. Ce type d'enquête sociologique à la base de *Volontaires pour l'usine*, l'auteure affirme avoir voulu l'éviter dans *Le jour où mon père s'est tu*. Cela ne l'a toutefois pas empêchée de conserver une démarche qui s'inspire de la sociologie. Ce qu'elle reprend dans le second livre, c'est la même volonté de reconstituer une mémoire. Le code déontologique³, qui relève de la méthodologie en sciences sociales, est bien présenté dans *Volontaires pour l'usine*, mais il se transforme dans *Le jour où mon père s'est tu*. En étant plus présente au sein même de son essai, l'auteure diminue la distance entre elle et les autres. Chacun des 11 chapitres aborde une problématique plus

3. Elle l'explique clairement dans son introduction (1994: 9-13).

spécifique (l'histoire collective, le « nous » des enfants de maos, le judaïsme, l'héritage, Althusser). Linhart consigne les réponses de plus d'une vingtaine de personnes de sa génération qu'elle a rencontrées et qui acceptent presque toutes de participer à l'enquête. Adoptant un point de vue à la fois rétrospectif et introspectif, elle favorise la réflexion et l'analyse. Contrairement à *Volontaires pour l'usine*, les témoignages ne sont pas présentés intégralement et ils sont subordonnés à son propre récit. Si la rigueur chronologique importe peu, c'est sans doute dans le dessein de mieux construire un texte plus complexe sur le plan narratif, sans pour autant sacrifier la perspective intellectuelle et la recherche.

Pour Jacques Rancière, parler de « "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature » (2007 : 11). Cette proposition nous aide à mieux saisir comment le projet de Virginie Linhart, centré sur l'univers politique, devient littérature. L'auteure valorise d'emblée une mise en récit du processus d'enquête qu'elle a suivi, mais elle se livre surtout à une rédaction plus essayistique. L'autobiographie réflexive et l'autobiographie critique paraissent inséparables, dans la mesure où le récit ne peut pas faire l'économie de la pensée sur l'engagement politique. Entre une fille et son père, une tension résiste : la vie politique. C'est ce que montre l'entrée dans le texte :

J'avais quinze ans lorsque c'est arrivé. J'étais une adolescente qui s'essayait à la rébellion. Je ne travaillais pas au lycée, je faisais tout le temps la gueule, j'étais amoureuse de garçons qui ne me regardaient pas. Et puis soudain, mon père a disparu de ma vie. C'était au printemps 1981, le printemps de mes quinze ans, de ses trente-six ans – nous sommes tous deux nés au mois d'avril – à une poignée de jours de l'élection de François Mitterrand. La gauche enfin au pouvoir, après une si longue attente, ça allait être gai vraiment ; mais non, ça ne l'a pas été, du tout (2008 : 9⁴).

Alors que *Le jour où mon père s'est tu* renvoie à un moment spécifique, soit le début de la période de silence du père, l'attaque

4. Les renvois au *Jour où mon père s'est tu* seront désormais indiqués par la mention *J*, suivie du numéro de la page.

(la phrase initiale) porte sur la situation de l'auteure elle-même. L'incipit – intégralement cité ici – se caractérise par l'inscription d'un récit de soi dans un rapport essentiel avec autrui, et surtout il précise comment l'action d'autrui a bouleversé la vie de l'auteure. L'événement lui-même n'est pas mentionné d'emblée ; seul l'euphémisme – la disparition du père – indique bien la cause du désarroi de l'adolescente. Le ton plus familier valorise la présence immédiate de la confiance. L'incipit instaure une relation étroite entre l'autobiographie et la politique marquée à la fois par un signe positif (la victoire de la gauche) et un signe négatif (l'impossibilité de se réjouir). La lecture des premières pages établit que le dévoilement de soi ne prédominera pas, qu'il sera plutôt marqué par la redécouverte d'une période de la vie de l'auteure enfouie sous le silence. Tout en réunissant le récit et l'essai, la biographie et l'autobiographie, l'ouvrage de Linhart insiste sur l'importance de l'authenticité de la démarche, des circonstances, des événements. La mise en récit de la disparition de son père en 1981 et l'exploration qu'elle poursuit un quart de siècle plus tard ne glissent jamais du côté de la fiction. Le « dire vrai » constitue l'horizon principal du récit de soi et de l'ensemble de ce qu'elle tente de mettre au jour. Si Linhart s'accorde des libertés sur le plan de l'organisation narrative et de l'interprétation de ce que les enfants de maos ont vécu, elle reste fidèle aux faits avérés.

Elle évoque brièvement les circonstances entourant la tentative de suicide de son père, sa décision de se réfugier dans le silence par la suite, ainsi que les longs déjeuners en famille orchestrés par son grand-père paternel qui ont continué dans le silence de ce qui s'était passé et de l'état lamentable dans lequel se trouvait Robert Linhart. L'origine de la parole se situe au cœur d'une série de silences. Ce sont les conséquences de ces silences qu'elle cherche d'abord à élucider. D'emblée, elle explique son entreprise en recréant un dialogue avec son père qui illustre son laconisme – ses réponses sont brèves, hésitantes –, mais aussi son incrédulité et ses réticences initiales. Pour lui, l'aventure des maoïstes en France, « c'est vieux... » (*J*: 12). Malgré le manque d'enthousiasme de son

père, elle développe un projet qu'elle expose de manière beaucoup plus décisive :

Mais maintenant, c'est terminé. Mon grand-père et ma grand-mère sont morts, les repas dominicaux n'ont plus lieu d'être, et je viens de trouver enfin comment raconter cette histoire. En parlant du silence de mon père, j'allais en finir avec la honte qui m'avait aussi taraulée toutes ces années – la honte est un héritage familial qui se transmet remarquablement bien. J'étais prête, j'étais fière, j'en jubilais presque. J'avais trouvé le titre : *Le jour où mon père s'est tu* (J: 19).

LA HONTE, LA CULPABILITÉ ET LA FILIATION

La fierté et l'exubérance manifestées à la fin du premier chapitre restent toutefois indissociables de l'élément ambivalent qui précède : la honte. Mettre l'accent sur la honte que l'on cherche à outrepasser possède une signification différente puisqu'elle s'inscrit dans l'idée d'une filiation. L'importance du passage du temps et la nécessité de dresser un bilan de cette longue période habitée par la honte lui confèrent une perspective plus critique. La honte, le regret, l'embarras, la culpabilité et le remords, affirme Ruwen Ogien, font partie d'un ensemble d'émotions morales qui « présentent quatre traits communs », soit d'être « dirigées vers soi », « négatives », « liées à des fautes ou des défauts présumés » et « contrefactuelles » (2004 : 860). Mais « à la différence de l'envie ou de la jalousie, qui sont des relations affectives à *autrui*, la honte est une relation affective à *soi* » (2002 : 52). Pourtant, Virginie Linhart évoque une émotion morale dont la relation relève bien d'autrui. Ogien précise encore qu'en ce qui concerne « la honte dite “pour” l'autre, c'est à nous-mêmes que nous adressons des reproches, comme dans la honte de soi » (2002 : 54). Il faut donc insister sur la différence entre la cause de la honte – le silence, la négligence des parents et des grands-parents à l'égard des enfants de Robert – et l'objet de cette honte, soit Virginie Linhart elle-même.

Deux éléments de la citation précédente de Linhart paraissent plus étonnants : le premier relève de la manière de présenter la

honte tel un trait familial qui affecte au moins trois générations, comme si elle devenait un legs dont on devait s'acquitter. Cette capacité à accepter la honte est liée à une incompréhensibilité de sa propre responsabilité à l'égard des événements qui confinent l'ensemble de la famille au silence. Le désir de Linhart de rompre la transmission familiale de la honte constitue une façon de pouvoir évaluer la réussite du récit, une fois celui-ci terminé. La volonté de réparer une faute commise ou de se débarrasser d'une faute acquise constitue un horizon moral possible du texte. L'auteure ne cesse pas d'avoir honte en le déclarant ; avouer ce qui cause sa honte ne représente qu'une première étape afin de l'évacuer. Le second élément, c'est la construction d'une histoire cohérente. La honte reste au cœur de son analyse des événements, mais jamais n'exprime-t-elle une quelconque forme de honte de l'engagement politique de ses parents. Attachée au silence imposé, à l'incapacité de la famille de refuser ce silence, la honte désigne une tare dont elle doit se débarrasser. Sortir de la honte, c'est accéder à la parole et oser dire ce qui a trop longtemps été caché. Dans *Le jour où mon père s'est tu*, c'est également donner au témoignage un statut réflexif plus substantiel.

Dans la pensée de Linhart, la honte et la culpabilité de la famille demeurent tributaires du judaïsme. Lorsqu'elle est convoquée, la question du judaïsme est analysée de manière plus essayistique, principalement dans le dessein de mieux expliquer la filiation, et très peu à propos de l'activité ou de la pensée politique des nombreux militants maoïstes juifs. Il faut dire que la judaïté de Linhart, elle ne la conçoit et ne la vit qu'indirectement. Sa mère n'étant pas juive, Virginie ne peut donc pas le devenir, selon la loi hébraïque : « [...] combien de fois me l'a-t-on répété... » (*J* : 109). Le judaïsme des grands-parents paternels reste explicitement associé à la culpabilité, à leur condition de « survivants », un trait caractéristique que Linhart attribue également aux autres juifs qui ont réchappé de la Shoah : « Je n'aurais jamais imaginé que l'on pouvait être heureux d'avoir survécu. Et je comprenais soudain que mes grands-parents en avaient eu honte. Je crois que mon père a été élevé avec la profonde culpabilité d'être vivant et

une immense difficulté à jouir de cette chance-là» (*J*: 110-111). Les deux dernières phrases montrent qu'elle ne distingue pas toujours la honte de la culpabilité dans *Le jour où mon père s'est tu*. On peut même observer une certaine confusion entre ces émotions contrefactuelles et résiduelles. Pour Ogien, « [l]a seule différence importante entre la honte et la culpabilité concerne l'*attitude à l'égard de la responsabilité*» (2002: 30). Virginie Linhart insiste surtout sur l'idée d'insatisfaction à l'égard de soi, peu importe la responsabilité face aux événements ou aux situations. À l'intérieur de cette filiation complexe, la honte se transmet autour du silence familial, tandis que la culpabilité relève de la survivance: « Je crois qu'à son tour il nous a élevés dans cette culpabilité-là, mon frère, ma sœur et moi. Il fallait payer pour le fait d'être en vie parce que ce n'était pas normal » (*J*: 111). Au-delà de l'acceptation première de filiation, celle-ci doit aussi se comprendre au sens d'une descendance politique. Voilà pourquoi l'enquête sur les militants maoïstes correspond à une tentative d'attribuer une signification au silence de son père et à la façon dont elle a vécu ce silence :

Je ne peux pas continuer indéfiniment à vérifier auprès de tout le monde ce que mon père a été et n'est plus. C'est son histoire. J'ai dit la folie, la tentative de suicide, puis le silence. [...] J'ai dit aussi la chape de plomb tombée sur ma famille. Une famille, terrassée par l'effondrement de son héros révolutionnaire, s'enfermant à son tour dans un silence honteux et nous y entraînant, nous les enfants. Mais je n'ai pas encore raconté qu'avec ce silence, c'est toute mon enfance qui a été engloutie du jour au lendemain (*J*: 32).

Ce constat survient après que Linhart a au préalable sollicité d'anciens camarades de son père durant sa période de militantisme, dont l'écrivain Olivier Rolin, une fois qu'elle comprend que personne parmi eux ne pourra l'aider à apprendre de nouvelles choses. En revanche, une longue citation de *Tigre en papier* ajoute une nuance intéressante sur le rapport entre les maoïstes et la génération suivante. Un passage du roman de Rolin confirme ce qu'elle avait pressenti: le narrateur admet à sa jeune interlocutrice – à qui s'identifie Virginie Linhart – qu'il n'arrive pas à lui parler de son ami de jeunesse sans parler de tous, que le « je »

reste inclus dans le « nous » : « Sans nous son image se fanerait – sans “nous”, toutes nos mémoires s’effacent. On était ensemble, jusqu’à l’absurde⁵ » (2002 : 59).

Virginie Linhart a pu appuyer sa recherche sur de nouvelles hypothèses grâce à Samuel Castro, premier enfant de mao avec qui elle discute de son projet. Parce qu’il ne s’intéresse pas aux mouvements maoïstes ou à la contribution de son père, Roland Castro, à cette époque, il arrive à mieux appréhender la situation et ses enjeux. Elle avoue, quant à elle, se sentir porteuse d’une mémoire que les autres ne cherchent pas à posséder : « Soudain, la liberté de Samuel vis-à-vis de ce passé me fait entrevoir une chose simple, que j’avais complètement oubliée, absorbée par ma douleur de fille à la recherche d’un père perdu : derrière eux, il y a nous » (*J* : 27). À partir de cette rencontre décisive, le « je » (autobiographique) ne se détache plus du « nous », groupe à la fois réel et fantasmé. Le projet d’origine se transforme : il ne s’agit donc plus de redécouvrir les militants maoïstes en tenant compte de leurs idées politiques, leurs convictions, leurs actions, mais bien d’examiner quelle sorte d’héritage politique ils ont légué à leurs enfants. Comme elle privilégie ce que ceux-ci ont vécu, cela autorise Linhart à continuer d’occuper son rôle habituel d’enquêtrice (étudier les conséquences d’un mouvement politique d’extrême gauche), tout en se plaçant au centre de la narration (créer un récit autobiographique et une réflexion sur celui-ci) afin de mieux comprendre sa propre génération.

LE « NOUS », LA POLITIQUE ET L'HÉRITAGE DES ENFANTS MAOS

Pourquoi s’intéresser aux enfants de maos ? Comment évaluer et comprendre l’héritage qu’ils ont reçu ? L’explication est double : « J’ai été seule trop longtemps, je suis à la recherche de mon histoire collective, je parie sur l’idée d’une série de thématiques qui ont joué un rôle central dans nos vies d’enfants » (*J* :

5. Linhart n’inclut pas la dernière phrase dans son livre.

43). Expression qui frôle l'antinomie, que l'on doit situer entre « notre histoire collective » et « mon histoire personnelle », « mon histoire collective » illustre parfaitement bien l'intention de ses recherches dont les résultats viseraient à prouver l'existence de ce « nous », même si Linhart constate au fil des entretiens à quel point il forme une entité hétérogène :

À partir du moment où j'ai décidé de m'intéresser à « nous », les enfants, plutôt qu'à « eux », nos parents, le hasard a voulu que je multiplie les rencontres fortuites qui allaient dans le sens de cette curiosité. Je l'ai pris comme un signe et j'ai suivi cette route. [...] J'ai sans cesse opéré sur le mode du ricochet, de l'association d'idées, du souvenir enfoui et soudain réapparu, de la rencontre inattendue (*J*: 45).

Parmi les enfants de maos qui acceptent de la rencontrer, deux d'entre eux remettent pourtant en cause son idée d'un collectif générationnel. Après la mort accidentelle de son frère Pierre, François Geismar confirme le refus préalable des deux frères de participer à l'enquête. Pourtant, un premier entretien avec l'un et l'autre avait eu lieu. Le compte rendu qu'elle fait de son échange avec François Geismar témoigne d'un souci d'authenticité du projet, car il n'en partageait pas les prémisses : « D'emblée, François réfute toute existence du "nous". Il n'y a pas de "nous", dit-il, nous n'avons rien en commun les uns les autres, nous, les enfants. Ce collectif est imaginaire » (*J*: 69). Elle accepte la critique et l'intègre à sa réflexion, mais cela ne suffit pas à ébranler les fondements de son hypothèse concernant sa génération. La diversité des expériences des enfants de maos ne l'empêche pas de trouver de nombreux éléments communs. Parmi les plus importants, on note une éducation très libre, une grande valorisation de l'instruction, une subordination de la vie privée à la politique et la sensation (voire la certitude) que l'action politique prédominait sur la vie familiale, donc sur les enfants.

Une plus grande latitude face à la rigueur méthodologique habituelle et plus de souplesse dans les interventions ouvrent de meilleures options narratives, tout en rendant les réflexions essayistiques et autobiographiques plus complexes. « C'est toute

la question ; toujours la même : quelle place occupions-nous dans la tête, dans la vie de nos parents, au cours de ces années ? Cette question est presque devenue pour moi un signe de reconnaissance » (*J*: 86). La volonté de faire émerger l'existence d'une identité collective semble faciliter la construction autobiographique. En plus des sentiments partagés, des situations familiales analogues, de multiples anecdotes viennent rehausser cette impression de posséder un passé commun, malgré des parcours fort dissemblables. Par exemple, lorsqu'elle s'entretient avec Ève Miller – selon qui « c'est cette conscience du peuple [...] qui constitue [leur] héritage de 68 » (*J*: 61) –, les deux femmes illustrent l'un de leurs beaux souvenirs d'enfance en entonnant la chanson « Les nouveaux partisans »⁶. Linhart précise : « Ce disque, c'est notre madelaine à nous » (*J*: 61).

Favoriser une construction thématique plutôt que de miser sur le témoignage de chaque individu présenté de manière continue, cela autorise non seulement le retour des mêmes voix, celles dont les propos s'avèrent les plus porteurs, mais aussi le croisement des histoires. L'auteure réussit à insuffler un réel dynamisme au récit et à laisser place à une réflexion permanente en commentant toujours les entretiens que lui accordent les autres, ainsi qu'en s'interrogeant sur le sens de sa démarche. De cette manière, le « nous » tant recherché apparaît. Ainsi semble-t-elle accepter l'interprétation d'Ève Miller alors que celle-ci admet pleinement l'hypothèse de Linhart qu'il existe un collectif regroupant les enfants de militants maoïstes. Parmi les autres stratégies qui consolident le sens de son récit, on note l'insistance à opposer le « nous » au « eux », et à maintenir cette opposition à partir de *conséquences*, comme l'illustre bien un extrait du témoignage de Lamiel Barret-Kriegel : « Cette notion du bonheur n'était pas pour eux au cœur du débat. C'est peut-être idiot, cette idée du

6. La chanson a été écrite et composée par Dominique Grange en 1969, alors qu'elle était elle-même établie en usine. Le refrain : « Nous sommes les nouveaux partisans / Francs-tireurs de la guerre de classe / Le camp du peuple est notre camp / Nous sommes les nouveaux partisans ».

bonheur, d'ailleurs? Mais j'ai le sentiment que c'est une chose à laquelle nous tenons. Eux non. [...] Ce qui était important, c'était l'état du monde» (*J*: 127). Malgré ce que les enfants de maos récusent ou la partie de l'héritage qu'ils rejettent, ce qui domine dans l'écriture du livre, c'est un refus du pathos et du ressentiment envers les parents.

Deux constats principaux s'imposent après les discussions portant sur le rôle de la politique dans la vie des enfants de militants: alors qu'un seul (Mao Péninou⁷) est devenu un militant politique, aucun d'entre eux ne possède la fibre révolutionnaire. La politique semble avoir bel et bien agi comme un repoussoir chez eux: «La politique, notre grande rivale à nous tous» (*J*: 77-78). Ce lourd et complexe héritage a laissé des traces, qui sont exprimées chez quelques-uns par l'amertume et le regret. Non seulement l'engagement politique se fait rare – il s'exprime plutôt par le féminisme ou la défense des droits des homosexuels –, mais aussi on le perçoit comme néfaste. La distance temporelle aide sans doute à évaluer et à mieux comprendre sans juger. Bien qu'elle accueille toutes les paroles, Linhart ne fait pas siennes les critiques les plus acerbes des autres membres du groupe. À l'occasion, les propos deviennent même plus humoristiques et ironiques⁸, notamment quand elle commente l'écart entre l'éducation (très libre, sans règles) et l'instruction. Les enfants de maos devaient recevoir la meilleure instruction et les parents insistaient souvent pour qu'ils soient premiers de classe: «[...] nos parents voulaient mettre à mal l'ordre bourgeois mais ils ne plaisaient pas avec l'école de la République. Dans ce domaine, nous avons quasiment tous les mêmes souvenirs» (*J*: 93).

7. Il travaille au Parti socialiste au moment de la rédaction du livre. En 2014, il est devenu adjoint de la maire de Paris.

8. Virginie Linhart raconte avec ironie l'«acrobatie savoureuse» (*J*: 94) de son père qui a tenu à ce que sa fille fréquente le lycée le plus huppé de Paris.

DU SILENCE AU SILENCE :
L'ENCHÂSSEMENT DU RÉCIT

Quand on utilise comme point de départ pour son livre le silence dans lequel s'est enfermé son père depuis près d'un quart de siècle, le retour à la parole paraît improbable :

Il était étrange qu'au moment même où je me décidais enfin à raconter l'histoire de mon père, pour m'en libérer, où je me décidais à la raconter précisément par là où elle m'avait fait tant souffrir, son silence, il n'y avait plus de silence, le silence avait disparu, mon père se remettait à parler! [...] Et puis il s'est mis à réécrire aussi, et c'est là que les choses se sont de nouveau mises à tanguer (*J*: 190).

L'heureux problème auquel fait face Virginie Linhart est relaté dans le dernier chapitre de l'ouvrage, intitulé ironiquement «*Hibernatus*⁹». À la suite d'une opération nécessitant une anesthésie, Robert Linhart recommence à vivre comme avant sa tentative de suicide. La référence à la comédie mettant en vedette Louis de Funès témoigne d'une certaine légèreté à l'égard de cette situation nouvelle. Virginie Linhart explique en détail comment s'est passé le retour de son père, lui qui a d'abord fait publier un texte dans *Le Monde* contre son ancien camarade Jacques-Alain Miller, puis qui a tenté de convaincre tout son entourage de voter «non» au référendum sur la Constitution européenne (en 2005), enfin qui a soudainement replacé l'activité politique au centre de sa vie. Cet élément inattendu au moment de la conception du livre devient un fabuleux ressort dramatique que Virginie Linhart a bien exploité, mais qui lui a surtout permis d'approfondir sa réflexion.

«*Hibernatus*» illustre le glissement qui survient dans le récit. Robert Linhart prend désormais toute la place dans la vie de sa fille et l'empêche d'avancer son travail. Le père redevient le personnage principal du texte dans cette dernière partie, la plus

9. Il s'agit d'une référence au film éponyme réalisé par Édouard Molinaro en 1969. Il raconte l'histoire d'un homme qui revient à la vie après avoir été conservé intact dans la glace pendant soixante-cinq ans.

biographique, celle durant laquelle la narratrice s'efface le plus. Le retour au biographique devient l'occasion de recentrer l'analyse autour de la politique, mais aussi de voir ce que réserve cette renaissance: «Alors, petit à petit, mon bonheur a laissé place à l'angoisse. Lorsque j'ai réalisé que le réveil avait été trop violent pour mon père, celui-ci était loin déjà sur la route du délire. Personne ne pouvait plus le rattraper» (*J*: 193). Après l'aveu terrible de ces deux dernières phrases, il devient évident qu'aucun dénouement heureux ne sera possible. On contraint de nouveau Robert Linhart à l'hospitalisation, période où il déploie des efforts pour résister au traitement médical et qui est décrite non sans humour par sa fille. Elle voit le retour d'une personnalité forte évoquant les traits du militant politique d'autrefois :

[O]n lui a confisqué sa carte bleue. Il se ruinait en cadeaux pour les patients de la clinique. Il faisait un chambard pas possible, il a même fait une grève de la faim pour protester contre la nourriture infecte, disait-il. Et appelé le Samu pour être secouru parce qu'il avait fait un malaise. Quand on est hospitalisé, il faut quand même le faire... (*J*: 195).

Conclure son récit par le retour au silence – qui ne constitue pas le dernier épisode du point de vue chronologique –, c'est privilégier une forme d'enchâssement. Du silence au silence, ce récit sur les enfants de maos se trouve encadré par le récit du père. Si l'on parle beaucoup de lui, sa présence demeure limitée au cœur du récit principal, au sens où il n'intervient pas, il n'est plus convoqué directement. Bien qu'il n'y ait pas de changement de narratrice au sens strict, on peut estimer que la fille de Robert Linhart, qui narre le premier et le dernier chapitre, cède sa place, dans le récit encadré, à Virginie, celle qui parle à la fois au « je » et au « nous », en son nom propre et au nom des enfants de maos qui s'expriment à travers elle. Il s'agit bien de la même personne, mais elle délègue sa parole à une autre voix narrative; en d'autres termes, elle passe du rôle de témoin à celui de protagoniste. D'un côté, l'enchâssement sert habilement la construction générale du récit, évitant ainsi une linéarité narrative trop prévisible; de l'autre, il

accorde une plus grande pertinence à l'idée d'un parcours complexe (éthique, psychologique, intellectuel) effectué par l'auteur.

UN CONSTAT

La politique joue un rôle déterminant dans *Le jour où mon père s'est tu*, même si Virginie Linhart reste essentiellement une observatrice attentive et non une analyste du mouvement maoïste des années 1960 en France. Elle donne cette fois-ci la parole aux enfants de ces militants d'extrême gauche qui ont fait de l'activité politique un mode de vie. Sa position privilégiée lui permet de créer un texte réflexif et autobiographique qui se conjugue aux premières personnes du singulier et du pluriel. En favorisant sa génération et en acceptant la part d'imaginaire qui se trouve dans ce collectif des enfants de maos, elle montre bien que l'entreprise ne s'avère pas fortuite. Sa voix intime parvient toujours à percer dans l'expression de ce « nous », et le « je » revient davantage dans les parties réflexives. Grâce à la technique du récit encadré, elle utilise le silence de son père comme point initial et point final, tandis que son histoire perce en filigrane dans les témoignages et les analyses. Ce qui semble certain, c'est que le désir de se débarrasser de la honte a servi de moteur à l'entreprise de Linhart, qui voulait mieux comprendre le silence et le silence sur le silence. Le texte autobiographique contient le récit biographique, celui d'une vie brisée, mais la conclusion insiste surtout sur l'idée d'un constat, celui des raisons profondes du silence de son père et une acceptation de la situation.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURSEILLER, Christophe (1996), *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Plon.
- LINHART, Robert ([1978] 1981), *L'établi*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- LINHART, Virginie (1994), *Volontaires pour l'usine. Vies d'établis 1967-1977*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'épreuve des faits ».)
- LINHART, Virginie (2008), *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- MOLINARO, Édouard (1969), *Hibernatus*, Gaumont/Rizzoli Films, film, 78 min.
- OGIEN, Ruwen (2002), *La honte est-elle immorale?*, Paris, Bayard. (Coll. « Le temps d'une question ».)
- OGIEN, Ruwen (2004), « Honte », dans Monique CANTO-SPERBER (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, t. 1, Paris, Presses universitaires de France, p. 860-822. (Coll. « Quadrige ».)
- RANCIÈRE, Jacques (2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée. (Coll. « La philosophie en effet ».)
- ROLIN, Olivier (2002), *Tigre en papier*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER ([2005] 2008), *La littérature française au présent*, deuxième édition augmentée, Paris, Bordas.

L'ÉVOCATION ET LA POLITIQUE
DU MALDICIBLE DANS *DORA BRUDER*
DE PATRICK MODIANO

Eric Chevrette
Université de Toronto

Dans un entretien de 1992, deux ans après la parution de *Voyage de nocces*, Patrick Modiano a confié qu'il procédait à un « nettoyage par le vide » une fois un livre écrit, affirmant « [qu']on ne peut plus revenir sur les choses dont on a parlé¹ » (1992 : 103). L'écriture d'un livre semblait nécessiter une évacuation de ces *choses dont on a parlé* – qu'on entende par là le développement du récit, les actions et attitudes des personnages, etc. Modiano reviendra pourtant sur l'histoire ayant inspiré le roman de 1990 avec *Dora Bruder* en 1997, récit personnel et touchant d'un souci devenu obsession visant à extirper une adolescente juive de l'oubli provoqué par l'énormité de la Shoah.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont motivé Modiano à effectuer un tel retour : le « nettoyage par le vide » de l'écriture n'aurait-il pas été aussi exhaustif ? L'écrivain n'aurait donc pas été satisfait entièrement par son roman ? Bien sûr, *Dora Bruder* n'est pas un simple décalque de *Voyage de nocces*. Mais leur rapprochement peut mettre en perspective un procédé narratif essentiel à

1. « À chaque livre, je me débarrasse de quelque chose qui m'encombrerait pour écrire quelque chose qui me satisfera entièrement. Mais, une fois qu'on a écrit un livre, on ne peut plus revenir sur les choses dont on a parlé. Alors, c'est un nettoyage par le vide » (Modiano, 1992 : 103).

l'entreprise du récit *Dora Bruder*: l'évocation. Ce procédé pourrait même régler l'insatisfaction provoquée par le roman *Voyage de noces*, insatisfaction qui atteint un tel niveau qu'elle aura nécessité un second texte sept ans plus tard.

Une étude de l'évocation permet également d'accéder à la dimension autobiographique de *Dora Bruder*, dimension qui manifeste et soutient ce que je propose d'appeler une politique du maldicible. Entendons par maldicible cet état paradoxal du récit qui doit subir certaines de ses défaillances en se servant de sa nature fragmentaire pour affirmer sa visée aporétique, et ainsi transformer le défaut inéluctable du manque en qualité inhérente du dire. Je propose ce terme autant pour m'épargner les inévitables connotations métaphysiques et esthétiques que portent l'indicible et l'ineffable que pour insister sur la dimension paradoxale d'une telle mise en récit. Le concept du maldicible rendra compte de la démarche de souvenance et de l'expérience d'écriture, lesquelles ont permis à Modiano d'atteindre un certain degré de satisfaction. Mais cette satisfaction ne pourra intrinsèquement mener à une évacuation complète, à ce nettoyage par le vide auquel il a pu prétendre en 1992. L'étude de l'évocation sera alors l'occasion de voir ce que dit le texte plutôt que ce qu'il cache, de comprendre comment le texte fait deux pas en avant pour un pas en arrière, hésitant toujours à extrapoler sur les possibles actions, possibles pensées et possibles impressions de Dora. Le texte se contente de mal dire faute de mieux, le silence total et définitif n'étant absolument pas une option pour aborder les expériences de l'extrême, car un tel mutisme en connaissance de cause avaliserait *de facto* les atrocités commises. Cette position délicate reconnaît en outre les ancrages politiques du maldicible: l'histoire en amont est traversée de politique (Dora vit sous l'Occupation, elle sera arrêtée, puis déportée) tandis qu'en aval, Modiano est conscient de la réalité historique et de la sensibilité discursive dans lesquelles il inscrit son récit.

Ce dernier point est d'autant plus important que *Voyage de noces* et *Dora Bruder* partagent ouvertement une origine commune: une rubrique de journal datée du 31 décembre 1941 sur

laquelle Modiano est tombé par hasard à la fin des années 1980, rubrique d'une telle importance qu'elle est reprise dans les deux livres. La version de *Voyage de noces*² apparaît toutefois comme une sorte de succédané de la version du *Paris-Soir*, laquelle est reproduite à l'identique dès l'ouverture de *Dora Bruder*³. Les modifications mineures de la version romanesque témoignent bien d'un camouflage discret – prenons simplement comme exemple l'adresse qui, du 41 boulevard Ornano, passe au 39 *bis* du même boulevard; 39 *bis*: un peu plus que le 39, mais pas encore tout à fait le 41, sorte d'ersatz de 41...

Pendant un temps, l'histoire de *Voyage de noces* a donc fait office de remplacement à l'histoire bien réelle de la petite Dora Bruder, histoire condamnée à ne jamais être qu'incomplète, histoire demeurée tout à fait inaccessible avant que Modiano s'attelle à une recherche d'archives et de témoignages. Cette tâche fut facilitée entre autres par Serge Klarsfeld, avocat et historien à l'origine du *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, lequel a par cette entreprise « rassemblé inlassablement les photos pour qu'on puisse connaître leurs visages » (Modiano, cité dans Cosnard, 2015), comme l'a souligné Modiano le 1^{er} juin 2015 à l'occasion de l'inauguration de la promenade Dora-Bruder dans le 18^e arrondissement de Paris. On peut donc dire du récit *Dora Bruder*, et d'autres l'ont constaté avant moi, qu'il s'agit d'une première *stèle*, d'un « lieu de mémoire où se joignent l'absence des corps et la présence des mots » (Meyer-Bolzinger, 2010: 211). Il y a là assurément un désir de préservation de la mémoire des disparus, et j'ajouterais même un désir de ne pas fondre ces disparus en

2. « On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noirs. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 *bis* boulevard Ornano, Paris » ([1990] 1991: 153).

3. « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » ([1997] 1999: 7). La version originale du *Paris-Soir* est aisément accessible dans les archives numériques de la Bibliothèque nationale de France (Gallica).

une masse compacte (*les disparus*), mais plutôt de reconnaître la singularité de l'expérience qu'ils ont faite de la barbarie.

Après le roman *Voyage de noces*, il y a donc eu une certaine insatisfaction, voire une certaine gêne à l'égard de la fictionnalisation de l'histoire de Dora. En reconnaissant qu'une fiction (objet clos) ne pouvait répondre à un devoir de mémoire (action requérant un renouvellement constant), Modiano a mis en perspective l'illusion soulignée par Paul Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit*, illusion contre laquelle le philosophe met en garde : « Dès lors que l'idée d'une dette à l'égard des morts, à l'égard des hommes de chair à qui quelque chose est réellement arrivé dans le passé, cesse de donner à la recherche documentaire sa finalité première, l'histoire perd sa signification » ([1985] 1991 : 216). Avec le récit de 1997, ce vide de sens est comblé par la défictionnalisation de l'entreprise littéraire du roman de 1990 et par le maintien à vif de l'idée de dette à l'endroit de Dora. Le manque d'information, les trous de mémoire et les blancs historiques sont compensés (en partie) par une implication directe de la subjectivité de l'auteur. D'où le caractère central et essentiel de l'évocation, qui agira comme pilier conceptuel pour la présente étude. Entendons par le terme « évocation » « la survenance actuelle d'un souvenir » (Ricœur, [2000] 2003 : 32). La biographie fragmentaire de Dora se doublera en effet d'une autobiographie modianienne soucieuse de son rôle, soucieuse autant de ses capacités que de ses incapacités. Cette autobiographie suit essentiellement deux axes temporels : le premier, celui des souvenirs de jeunesse, permet à Modiano d'effectuer des rapprochements personnels avec la fugue parisienne de Dora, sa vie possible sous l'Occupation, ses arrestations et sa disparition ; le second, celui de l'enquête elle-même, relate les démarches entreprises par Modiano pour accéder aux archives et confirmer ou infirmer tel événement, telle hypothèse, tel point de détail.

Parler du caractère maldicible d'une telle entreprise est judicieux : l'état paradoxal de ce maldicible réside dans l'insatisfaction inhérente à la tentation de rapiécer le récit d'une disparue un demi-siècle plus tard, et dans la volonté malgré les trous d'en

proposer le récit. Cette vie depuis longtemps oubliée et n'ayant laissé aucun témoignage direct doit subir les défaillances de la mémoire et de l'interprétation pour être ravivée. Or, cette insatisfaction devient un moteur pour toute l'entreprise de recherche documentaire et pour la stratégie d'évocation qui en découle – c'est là toute la force aporétique de la démarche du maldicible. La nature fragmentaire des renseignements que Modiano récolte ne devient alors pas tant un défaut qu'une qualité. À juste titre, Modiano reconnaît pleinement le caractère ouvert et incomplet de son entreprise: « En écrivant ce livre, je lance des appels comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours » ([1997] 1999: 42⁴). Ces appels, pour avoir un sens, doivent se sortir de la seule lumière éblouissante de la quête de vérité historique et prôner une intermittence, reconnaître leur propre incertitude. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater que l'ellipse, le blanc et le silence sont des traits qui traversent l'œuvre de Modiano et qui sont autant de manifestations de l'état morcelé de la mémoire; or, même si l'ellipse est souvent utilisée dans *Dora Bruder*, cette incapacité devient plutôt une façon de surmonter la fragmentation et d'outrepasser le silence, en lui ajoutant une plus-value à laquelle la fiction n'a pas nécessairement accès. Par la même occasion, une telle démarche éclaire le pouvoir du non-dit et la portée du maldicible.

Dès lors, dans *Dora Bruder*, le récit de Modiano se fait davantage sur le mode de l'évocation que sur celui de l'interprétation inventive (la création et l'extrapolation ayant par ailleurs été mises en pratique dans le roman de 1990). L'auteur franchit un point décisif supplémentaire qui redonne à « l'histoire sa signification », pour reprendre les mots de Ricœur, grâce à l'évocation. Le romancier mettra à profit ses souvenirs, ses propres expériences de Paris ainsi que les témoignages qu'il a pu entendre sur l'Occupation (il est né en 1945), et les confrontera aux documents

4. Les renvois à *Dora Bruder* seront désormais indiqués par la mention *DB* suivie du numéro de la page.

d'archives, registres de police et autres mentions écrites de l'existence de Dora. L'évocation acquiert une fonction déclarative plus qu'affirmative, permettant au sujet non pas de se dire, mais de se construire une identité par des moyens détournés – d'abord par l'intermédiaire de l'autre (ici, en l'occurrence : Dora), par ce qu'il a été, ce qu'il a pu faire. Ce faisant, Modiano peut s'associer à cette figure de l'autre tout en se gardant incertain, mouvant, sa propre mémoire n'étant pas infaillible. Il s'agit donc d'une entrée dans l'expérience de l'histoire par l'intermédiaire de l'évocation.

Modiano tisse un lien avec Dora grâce à l'évocation, mais il ne tente évidemment pas d'en banaliser le destin tragique par association en y accolant son destin d'après-guerre à lui. Il cherche plutôt à donner de la consistance à une personne évanescence qui autrement disparaîtrait dans les fentes de l'histoire. Plus précisément, l'évocation est une façon de limiter l'apport de la fiction dans sa quête de Dora, puisqu'il peut miser sur sa propre expérience et la mettre en rapport avec celle de la jeune fille. Et quand il y a interprétations, celles-ci sont aussitôt désamorçées, et ce, de diverses manières : par le doute, par l'absence de renseignement, par ses propres incertitudes à lui... Si les écarts d'imagination remplissent partiellement les blancs, Modiano les neutralise pour en atténuer le poids fictionnel, cependant que l'évocation telle qu'il la pratique s'efforce de rendre apparente la « trace en creux [de Dora], uniquement perceptible dans le sentiment de vide éprouvé par le narrateur » (Heck, 2009 : 333). On touche à la difficulté, mais aussi à la richesse du maldicible, aux défis que cet effort d'énonciation représente, défis qui forment du même souffle son essence et son importance. Et puisque le négatif de la présence n'est pas forcément l'absence, le fait de dire l'autre malgré les défaillances tout en reconnaissant la position à partir de laquelle le sujet parle, recherche, analyse et témoigne, constitue le noyau même d'une politique du maldicible.

L'évocation tout en parallélismes pratiquée par Modiano joue un rôle central dans cette proposition politique, laquelle en vient à refléter davantage la subjectivité nuancée du sujet – qu'il s'agisse d'un sujet parlant ou d'un sujet dont on parle. À la base, cette

pratique d'une remémoration mitoyenne (c'est-à-dire la remémoration propre à Modiano et celle qu'il tente conjointement de reconstituer à partir des traces de Dora) a une double fonction : dépasser les capacités des seules archives et désamorcer les libertés imaginatives de la fiction. À cela vient inévitablement s'ajouter une troisième fonction, la plus importante, sans doute, dans le cas qui nous intéresse : celle de lever de quelques millimètres le voile de noirceur autour de ce qu'a été Dora et de la façon dont elle a pu vivre ces événements barbares, lesquels sont la raison funeste pour laquelle Modiano tente justement d'en préserver la mémoire. Ces ténèbres sont aussi à l'origine de *Voyage de nocces*, Modiano ayant tout de suite ressenti « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (*DB* : 53), dès la lecture de l'avis de recherche de Dora, en 1988. Mais les libertés que la fiction peut prendre lui sont insatisfaisantes pour vraiment toucher au but de sa quête, c'est-à-dire sortir la petite Dora de l'opacité de l'oubli. Dans *Voyage de nocces*, Modiano reconnaissait déjà que le travail mémoriel pouvait entraîner un brouillage des expériences : « Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression » ([1990] 1991 : 26⁵). S'il en est ainsi, c'est que la fiction n'a pas su rendre compte de la réalité dans toute sa vraisemblance, dans toutes ses nuances, et surtout, dans toute son incertitude. L'expérience du monde dans sa totalité est inatteignable et ce défaut est doublé par le caractère re-présentatif du récit. Cela accentue les difficultés de la mise en récit ; et lorsque l'enjeu est d'interroger l'expérience d'une morte à qui une tragédie est vraiment arrivée, la fiction pure devient triplement insuffisante.

Modiano le dit lorsqu'à même les pages de *Dora Bruder* il effectue un retour sur *Voyage de nocces* : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (*DB* : 54). Ce vague reflet est celui où le double fictionnel de Dora Bruder, Ingrid Teyrsen, sort du métro et arrive dans les rues enneigées entourant

5. Les renvois à *Voyage de nocces* seront désormais indiqués par la mention VN suivie du numéro de page.

le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, établissement qu'a fréquenté Dora. Sans le savoir, Modiano met en scène un personnage de fiction qui arpente un quartier où a vécu l'adolescente qui en est l'inspiration. La raison en est simple : il connaît bien ces quartiers parisiens pour les avoir lui-même parcourus. Modiano comprend que c'est en se rapprochant de ce qu'il connaît lui (du point de vue de l'espace et du temps) qu'il se rapproche le plus d'elle, et ce, malgré les incertitudes, malgré les vides et malgré les blancs de l'histoire qu'il tente de rapiécer. Il dira d'ailleurs : « Voilà le seul moment du livre [*Voyage de noces*] où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps » (*DB*: 54).

L'évocation ne se résume plus à un simple procédé de rappel, au seul mécanisme narratif de souvenance ; au contraire, l'évocation devient une posture, c'est-à-dire une façon d'être au monde. Cette posture, camouflée d'abord derrière la fiction dans *Voyage de noces* (le titre aux airs festifs est d'ailleurs révélateur de ce camouflage), est pleinement assumée dans *Dora Bruder*, dans la mesure où Modiano désamorçe lui-même ses interprétations et les libertés fictionnelles que le récit peut prendre. Les exemples, qui y sont nombreux, donnent un poids supplémentaire à l'évocation, laquelle supplante la seule supposition en faisant entendre la subjectivité propre de l'auteur. Cela peut prendre la forme d'une affirmation aussitôt mise en doute : « Ses parents ont emmené Dora au cinéma Ornano 43. Il suffisait de traverser la rue. Ou bien y est-elle allée toute seule ? » (*DB*: 34) ; ici, l'utilisation du passé composé (« ont emmené ») pour signaler un fait antérieur est totalement invalidée par la phrase interrogative subséquente, si bien qu'à la relecture, on serait tenté de procéder à l'inversion du pronom dès la première phrase (« Ses parents ont-ils emmené Dora... ? »). Il peut également s'agir d'une incertitude pleinement assumée dès le départ : « J'ignore quel uniforme portaient les pensionnaires. Tout simplement, les vêtements signalés dans l'avis de recherche de Dora. [...] Je devine à peu près les horaires des journées » (*DB*: 39) ; ce procédé est l'inverse du premier, puisque le doute initial vient teinter toute l'affirmation subséquente. Ou encore, on peut trouver des mises en parallèle avec sa propre expé-

rience, qui illustrent (ne serait-ce que partiellement) ses motivations à elle par l'intermédiaire de ses impressions à lui :

Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. [...] Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, ce soit un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre (*DB*: 57).

L'évocation trouve là son poids et sa richesse: les perceptions et l'intériorité demeurent subjectives, mais par le rappel de sa propre expérience, Modiano touche à une part imparfaite de la subjectivité de Dora.

Qu'entendre par là? Par ses démarches, Modiano cherche à obtenir plus de renseignements factuels sur la fugueuse – les horaires des journées, son habillement, ses habitudes, etc. Mais le fond véritable de sa quête demeure inaccessible directement, c'est-à-dire uniquement accessible par un intermédiaire – en l'occurrence, par des analogies avec sa propre expérience des rues de Paris, de la solitude de certains quartiers et de ses fugues à lui. Il est d'ailleurs particulier que le narrateur de *Voyage de noces*, un explorateur documentariste, soit en fugue, fuyant ses responsabilités et sa vie pour mieux remonter le temps et plonger dans ses souvenirs. Comme si son évasion d'adulte, au-delà du seul déni du présent, permettait de faire le pont avec Ingrid Teyrsen s'évadant de Paris occupé.

Cette ambiguïté du rôle de la recherche documentaire est en outre subtilement mentionnée au détour d'un chapitre sur le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie. Modiano se désole en effet de n'avoir pu rencontrer la supérieure, morte trois ans avant qu'il ne découvre l'avis de recherche du *Paris-Soir*; mais c'est pour aussitôt se demander: « Mais, après tout, qu'aurait-elle pu m'apprendre? Quelques détails, quelques petits faits quotidiens? » (*DB*: 43). Il est paradoxal d'énoncer le tout sous la forme de questions, puisque c'est précisément là le rôle du travail d'archives et de la récolte de témoignages: obtenir quelques détails ou petits faits

quotidiens supplémentaires pour dresser un portrait plus clair de la disparue. Modiano est bien conscient que le fond véritable de sa quête demeure accessible uniquement par l'intermédiaire de sa propre subjectivité, ce qui le contraint à embrasser le maldicible jusqu'à en faire un moteur pour développer un regard conscient de ses propres limites. La véritable information recherchée, la phrase qui suit cette dernière citation nous le dit bien :

Si généreuse qu'elle fût [la supérieure du pensionnat], elle n'a certainement pas deviné ce qui se passait dans la tête de Dora Bruder, ni comment celle-ci vivait sa vie de pensionnaire ni la manière dont elle voyait chaque matin et chaque soir la chapelle, les faux rochers de la cour, le mur du jardin, la rangée des lits du dortoir (*DB*: 43).

En d'autres mots, ce sont les impressions, les sentiments, tout ce vécu de l'intérieur que Modiano tente de retracer, qu'il tente de retrouver pour restituer du mieux qu'il peut ce que Dora aura été.

Cela n'est évidemment possible que par l'intermédiaire de ses propres souvenirs, de sa propre expérience des lieux, de ses propres fugues dans Paris et de ses errances dans le 18^e arrondissement. Bref, la subjectivité de l'auteur-narrateur désamorce les libertés d'interprétation, et cette subjectivité demeure essentielle, car elle agit comme un fil sous-tendant toute l'entreprise du récit *Dora Bruder*, fil le reliant par la même occasion à Dora la fugueuse. Ce fil double est d'autant plus important qu'il contre-balance l'incertitude quant aux actions, pensées et sentiments de Dora, par un certain souci d'exactitude dans la mention des documents d'archives qui, reproduits au fil du livre, occuperont de plus en plus d'espace, du registre du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie (*DB*: 36) à celui de l'internement aux Tourelles (*DB*: 112), de la main courante du commissariat de Clignancourt (*DB*: 75-87) aux fiches de la police française (*DB*: 118-119). Ces lieux agissent comme autant de bouées tragiques grâce auxquelles il peut suivre Dora, ou à défaut, en soupçonner la trace. Ce souci d'exactitude est lui-même double, dans la mesure où ses propres impressions, sa propre expérience et l'évocation de ses propres souvenirs peuvent être soumises au même besoin de précision.

Un exemple, parmi d'autres : « Le boulevard Mortier est en pente. [...] Pour le rejoindre, ce dimanche 28 avril 1996, j'ai suivi ce chemin » (*DB*: 130). Les mentions de dates exactes viennent ici compenser l'incapacité à vraiment savoir ce qu'a bien pu faire Dora pendant ses fugues, savoir ce qu'elle a pu ressentir dans son quotidien. À défaut de connaître les dates exactes de ses allées et venues, il se rabattra sur les dates exactes où il a trouvé telle trace de Dora, tel passage, tel détail.

L'évocation joue un rôle compensatoire entre la subjectivité (connue) de Modiano et celle (inaccessible) de Dora. Cela peut se faire de manière très ouverte et très concrète, par exemple au détour d'un souvenir de jeunesse, quand Modiano dit : « Vers *quatorze ans*, ce terrain vague m'avait frappé » (*DB*: 35. Je souligne). Cette image de terrain vague gravée dans sa mémoire d'adolescent sera doublée dès la page suivante, laquelle ouvre un nouveau chapitre : « Le 9 mai 1940, Dora Bruder, à *quatorze ans*, est inscrite dans un internat religieux » (*DB*: 36. Je souligne). C'est par l'intermédiaire de sa subjectivité propre qu'il peut tenter de comprendre l'expérience de Dora. Ajoutons toutefois qu'il le fait sans atténuer tout le tragique de l'histoire de la jeune fille. Et c'est là un élément important de l'évocation pratiquée par Modiano ; il reconnaît que la mise en relation de leurs deux expériences ne doit pas mener à une assimilation de l'une (elle) par l'autre (lui). Cela est clairement établi dans le récit *Dora Bruder* et souligne également l'insatisfaction de Modiano à l'endroit de *Voyage de noces*, puisque la fiction y phagocyte la présence passée et l'histoire bien réelle de Dora, maquillée sous les traits d'Ingrid Teyrsen.

L'évocation à tâtons telle que Modiano la pratique lorsqu'il revient sur l'histoire en 1997 transmet les nuances de l'expérience du monde. Revenons à ce passage cité plus tôt, en insistant cette fois sur la fin : « Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941 » (*DB*: 57. Je souligne). L'évocation sert de pont entre 1996, 1960 et 1941. L'incertitude ici n'est ni un manque ni un défaut, mais plutôt une façon nuancée d'être au monde, jamais figée, jamais synthétisée. Cette

absence de synthèse définitive renforce la vraisemblance de la mise en récit. Modiano préserve ainsi l'aspect pluriel et maldicible de l'expérience humaine – l'expérience fragmentaire de Dora, mais aussi son expérience morcelée (par les perceptions, la mise en récit et le travail du temps) à lui.

Dans un monde pressé de catégoriser et de reléguer à l'oubli, maintenir une incertitude grâce au langage et par le langage, tout en voyant dans le rapprochement et l'évocation une possibilité d'ouverture à l'autre (ce que fait précisément Modiano), met en relief certains aspects de l'expérience qui seraient autrement oblitérés – comme ce peut être le cas, par exemple, avec le document d'archives factuel et sans nuance, ou encore avec le recours à la fiction romanesque qui voit le souci esthétique prendre le pas sur l'histoire d'une jeune femme à *qui quelque chose est réellement arrivé*. La mise en parallèle de leurs deux destins (fort différents, il va sans dire) permet à Modiano de combler certains vides, sans doute les vides qui représentent à ses yeux les éléments les plus importants dans la reconstitution de Dora la fugueuse : les vides de l'expérience, les vides des impressions et les vides des sentiments. Certains vides, mais pas tous les vides, cela va de soi. Il est d'autant plus frappant de voir la construction narrative de Modiano, qui se veut une sorte de pont temporel, quand on pense au nom même de la chronique l'ayant inspiré, *D'hier à aujourd'hui*, parue dans un journal lui-même disparu (en août 1944). La mémoire et le rappel agissent comme doubles raccords entre hier et aujourd'hui, entre son passé à lui et le passé de l'Histoire, et son présent personnel en cours de remémoration et le présent d'une Histoire oubliée.

Si l'on peut dire à la suite de Bruno Blanckeman que « le temps flotte, le temps joue, dans les romans de Modiano » (2009 : 5), le temps flotte différemment dans le récit *Dora Bruder*. L'incertitude est telle à tant d'égards que ce que Modiano peut récupérer des archives (essentiellement des lieux et des dates) est pour lui l'occasion d'entrer à son tour dans le détail de ses propres souvenirs : la date exacte de sa fugue en 1960, la date exacte où il a consulté telles archives en 1996... Le temps s'entremêle donc

entre les traces de Dora, les souvenirs de la jeunesse de Modiano, ses souvenirs de recherche et le temps de l'écriture. L'expérience du temps est également un déclencheur d'évocations, lesquelles auront pour bases ses propres souvenirs de la fuite, de la ville et de l'adolescence. Ce sont là autant d'échos de sa subjectivité : « J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot "gare" évoque la fugue » (*DB*: 129. Je souligne). Il demeure significatif que l'évocation soit explicitement mentionnée. En effet, pour qui le mot « gare » évoque-t-il la fugue ? Pour Modiano, bien sûr, qui se rappelle ses souvenirs de fugue et de voyage, ce qui revient presque au même, comme le montre le narrateur de *Voyage de noces* : « Ma vie n'avait été qu'une fuite » (*VN*: 95). Même si elle demeure purement subjective, cette certitude n'en participe pas moins à l'élaboration du portrait de Dora. Les autobiographèmes de Modiano contribuent à l'approfondissement de la dimension psychologique du personnage de Dora, tandis que les quelques informations sur les possibles allées et venues de la jeune fille donnent l'occasion de les aborder et de les interpréter sous l'angle de l'autobiographie. Cette importance de l'angle autobiographique peut sans doute expliquer l'absence quasi totale⁶ de Serge Klarsfeld dans le récit ; Modiano et lui ont entretenu un échange soutenu, Klarsfeld l'aidant dans ses recherches, lui offrant tel renseignement, telle piste, tel témoignage. Leurs lettres ont d'ailleurs été reproduites dans le *Cahier de L'Herne* consacré à Modiano (Heck et Guidée, 2012), et Klarsfeld s'est désolé de constater son absence après avoir lu *Dora Bruder*.

Cette subjectivité aussi présente que nuancée n'est donc pas tant un défaut qu'une qualité, pour l'entreprise dans laquelle Modiano s'est lancé. Le maldicible révèle que ses impressions

6. « Un ami a trouvé, il y a deux mois, dans des archives du Yivo Institute, à New York, ce document parmi tous ceux de l'ancienne Union générale des israélites de France, organisme créé pendant l'Occupation » (*DB*: 101). Il appert que cet ami est Klarsfeld, dont c'est la seule mention.

ne sont pas moins valides que les témoignages et les documents d'archives pour véritablement entrer dans la tête de Dora, pour dépasser les seuls petits détails quotidiens et pour vraiment comprendre l'expérience de la trace, expérience de l'empreinte, c'est-à-dire expérience du vide, du creux ressenti. Cette expérience, Modiano la rend particulièrement palpable, vivante, présente, dans le lieu. Il écrit :

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai: en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu (DB: 28-29).

Ces impressions *in absentia* sont associées à des impressions bien réelles des lieux eux-mêmes, lesquels transmettent un état d'esprit et un sentiment dont on peut penser qu'ils sont généralisables et contagieux. Cela ajoute un appui supplémentaire à la valeur de la subjectivité dans un récit qui, *a priori*, veut renverser la fiction commise dans *Voyage de noces*. Et cela suggère en outre que subjectivité et fiction ne vont pas forcément de pair. L'exemple suivant semble bien cristalliser cet enjeu: « J'ai marché dans le quartier et au bout d'un moment j'ai senti peser la tristesse d'autres dimanches, quand il fallait rentrer au pensionnat » (DB: 129). On constate ici le renversement du fardeau de la subjectivité, puisque c'est le poids « d'autres dimanches », le poids d'une tristesse d'un autre temps, le poids de la tristesse de Dora, qui pèse maintenant sur les épaules de Modiano.

L'étude de l'évocation dans *Dora Bruder* met en lumière la place que Modiano occupe dans son propre récit, et ainsi une expérience d'écriture et une démarche de souvenance aussi subjectives qu'incomplètes. Cette subjectivité et cette incomplétude invitent à remettre en cause la proposition fictionnelle de *Voyage de noces* en ouvrant vers une expérience du monde plus vraisemblable (et peut-être même plus véritable) parce qu'incertaine. D'où l'importance du maldicible, ancré dans l'expression litté-

raire modianienne au point de devenir la base pour une politique de la littérature qui dit, malgré les manques et malgré l'oubli.

Le maldicible possède bien sûr un ancrage dans la dimension éthique de l'œuvre, entre autres par l'élan sous-tendant l'esthétisation d'un faillible aporétique. Mais la tension entre la trace pâlisante de Dora et l'entreprise de néantisation systématique menée par le régime nazi enjoint à Modiano d'inscrire ses recherches hors de leur seule factualité; c'est pourquoi il cherche tant à reconstituer une part de la subjectivité de Dora. C'est par cet enchevêtrement des temps et des lieux que l'auteur liera cette subjectivité inaccessible à la sienne. L'aspect autobiographique devient alors une voie d'accès privilégiée à une politique de la littérature motivée par le maldicible qui, transformant le défaut du manque en qualité du dire, en vient à conférer à Dora non pas seulement une existence individuelle, mais également une valeur symbolique, alors qu'elle parle au nom des disparus et oubliés du Vel' d'Hiv et de Drancy. Modiano apporte une nuance politique importante à ce manque lorsqu'il raconte ses recherches. Son impression d'avoir à affronter «l'une de ces sentinelles de l'oubli» (*DB*: 16) pour simplement accéder aux archives et aux documents montre comment sa démarche, d'abord éthique, acquiert toute une dimension politique. En se rapprochant le plus possible de Dora, tout en évitant de s'assimiler à elle grâce à un effort de médiation qui cherche moins à comprendre qu'à sentir, Modiano peut alors nuancer et interroger à la fois le passé et le présent. Le résultat ne peut, à juste titre, subir le nettoyage auquel il prétendait en 1992, puisque l'écrivain lutte contre le plus grand des vides: l'oubli.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCKEMAN, Bruno (2009), *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Lire et comprendre ».)
- COSNARD, Denis (2015), « Patrick Modiano : “Dora Bruder devient un symbole” », *Le Monde*, 1^{er} juin, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/06/01/patrick-modiano-dora-bruder-devient-un-symbole_4644883_3246.html#gKFOL4I3V8lw8SQT.99], (12 août 2015).
- HECK, Maryline (2009), « La trace et le fantôme », dans Roger-Yves ROCHE (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 327-345.
- HECK, Maryline, et Raphaëlle GUIDÉE (2012), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne. (Coll. « Cahiers de L'Herne ».)
- MEYER-BOLZINGER, Dominique (2010), « La maison : un lieu de mémoire ? », dans Anne-Yvonne JULIEN (dir.), *Modiano, ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, p. 201-218. (Coll. « Savoir Lettres ».)
- MODIANO, Patrick ([1990] 1991), *Voyage de noces*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MODIANO, Patrick (1992), « Patrick Modiano : travaux de déblaiement », entretien avec Pierre Maury, *Magazine littéraire*, n° 302 (septembre), p. 100-104.
- MODIANO, Patrick ([1997] 1999), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- RICŒUR, Paul ([1985] 1991), *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- RICŒUR, Paul ([2000] 2003), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)

LA STRATÉGIE DE L'EFFACEMENT DANS LES RÉCITS DE JEAN HATZFELD

Simon Brousseau

Université de Toronto

L'une des choses les plus difficiles et les plus importantes que l'on puisse faire en écrivant est d'accorder son attention à autrui. Être suffisamment attentif et consciencieux pour parvenir à esquisser, par les mots, une expérience étrangère. Cet intérêt pour l'extériorité implique parfois l'effacement de celui qui écrit, mais on perçoit toujours les contours d'un auteur implicite à travers la représentation qui est offerte de l'altérité. La notion d'auteur implicite, développée par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* en 1961, donne l'occasion de réfléchir à l'ancrage des valeurs et du contenu émotionnel qu'un texte est porte, qu'il soit fictionnel ou non. Ces valeurs sont choisies, véhiculées par l'écrivain, et permettent au lecteur de se figurer à la fois un auteur derrière le texte, sa vision du monde, les idées qui lui importent et l'intention qui l'anime. Comme l'écrit Booth, « *though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear*¹ » ([1961] 1983: 20).

Les récits de Jean Hatzfeld, en ce sens, laissent deviner un auteur implicite qui préfère ne pas trop parler de lui-même et qui, ce faisant, dévoile néanmoins son rapport au monde. Ils offrent le récit d'un homme qui fait de l'existence des autres, pour un

1. Je traduis: « bien que l'auteur puisse jusqu'à un certain point choisir ses déguisements, il ne peut jamais décider de disparaître du texte ».

certain temps à tout le moins, la substance première de la sienne. L'entreprise d'écriture de Hatzfeld a donc ceci de fascinant qu'elle se trouve au confluent du biographique et de l'autobiographique. Ses récits laissent penser que l'individu ne peut véritablement être appréhendé seul, pour lui-même, puisque ce sont ses relations qui lui donnent toute sa consistance. En cédant la parole, en s'effaçant de ses textes, Hatzfeld révèle silencieusement une éthique du souci, de sorte que l'on voit se profiler dans son œuvre une réflexion sur les aspects relationnel, intersubjectif et donc politique du sujet. Cette éthique du souci permet de comprendre sa poétique, mais il s'agit aussi d'une façon de vivre, une façon de penser sa place dans le monde. Comme tous ses contemporains, Hatzfeld est appelé à résister à ce que le philosophe anglais Simon Critchley ([2008] 2012) qualifie de nihilisme passif, cette tentation de fermer les yeux devant un monde qui se désagrège à une vitesse folle et de se considérer comme une île autonome afin de couper définitivement les ponts avec l'extériorité². Ce que l'on remarque au contraire dans son œuvre, c'est le besoin de se constituer en sujet éthique en se projetant dans l'expérience des autres. Plus encore, on doit lire ses récits comme un exemple pratique de l'éthique développée par Critchley, selon laquelle la relation éthique est « asymétrique », « infiniment exigeante », et requiert en cela un engagement du sujet face à la situation d'autrui³. Cet engagement de l'auteur à dépeindre la souffrance du

2. « *In a world that is all too rapidly blowing itself into pieces, the passive nihilist closes his eyes and makes himself into an island* » (Critchley, [2008] 2012 : 4-5) ; « Dans un monde en train de voler en éclats à une vitesse sans cesse accrue, le nihiliste passif ferme les yeux et se retire en lui-même » (Critchley, 2013 : 26).

3. « *Ethics should be infinitely demanding. There is a curvature of intersubjective space that makes my relation to the other asymmetrical. Furthermore, this curvature shapes the inner space of subjectivity itself, where the subject is defined in terms of a division between itself and an exorbitant demand that it can never meet, the demand to be infinitely responsible. The ethical subject shapes itself in relation to a demand that splits it open* » (Critchley, [2008] 2012 : 69) ; « L'éthique doit être infiniment exigeante. Il existe une courbure de l'espace intersubjectif qui rend asymétrique ma relation à l'autre. Qui plus est, cette courbure façonne l'espace intime de la subjectivité elle-même, où le sujet est défini en termes de division, d'une division entre lui-même et une exigence exorbitante à laquelle il ne peut

monde fonctionne comme un pacte de lecture, car il offre au lecteur la possibilité de rejouer l'attention à autrui qui est le moteur de son écriture, le sujet principal de ses livres.

En m'inspirant librement de la notion d'auteur implicite développée par Booth, je souhaite attirer l'attention sur la façon dont les récits de Hatzfeld constituent un effort soutenu pour résister à la tentation du nihilisme passif, en performant l'engagement à la base de la relation éthique selon Critchley. Le souci qu'il manifeste à l'égard d'autrui et le principe de réciprocité qui l'anime font en sorte que la matière autobiographique n'est jamais chez lui le sujet pris en lui-même et pour lui-même. Il s'agit plutôt de suggérer que le sujet trouve sa consistance, c'est-à-dire son sens, dans ses efforts pour réduire l'écart qui le sépare initialement des autres.

RESPIRER L'AIR DE LA GUERRE

Grand reporter à *Libération* depuis 1977, Hatzfeld se fait écrivain dans un hôpital de Paris, en 1992, alors qu'il se remet d'une grave blessure subie à Sarajevo, où il a été atteint par une rafale de kalachnikov. Le livre qu'il écrit, *L'air de la guerre. Sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine*, paraît aux Éditions de l'Olivier deux ans plus tard. Ce récit saisissant porte les traces du métier de son auteur, qui s'efface presque totalement pour laisser place à la suite complexe d'événements qui ont eu lieu lors de la guerre en ex-Yougoslavie. Toutefois, le texte est clair sur les contraintes et les frustrations du travail journalistique, qui est parfois condamné à l'incomplétude, ne serait-ce que par l'immédiateté de l'écriture, qui ne permet pas toujours de saisir l'ampleur d'un événement. Ainsi, à propos d'un milicien serbe se vantant de n'avoir fait aucun prisonnier dans les dernières semaines, sous-entendant qu'il les avait tous tués, Hatzfeld note

jamais répondre, l'exigence d'être infiniment responsable. Le sujet éthique se façonne en relation à une exigence qui le scinde, jusqu'à le fendre» (Critchley, 2013: 121).

qu'il n'a pu le croire sur le coup et qu'il n'a donc rien écrit à ce sujet pour le journal. Ce n'est que des mois plus tard qu'il a réalisé que le milicien disait la vérité, quand on a découvert les charniers en périphérie de Vukovar (1994 : 105).

L'air de la guerre s'éloigne du travail journalistique et de la nécessité qui l'accompagne de livrer de l'information pour s'attarder à l'expérience de la guerre qui, elle, est faite d'incompréhension, de gestes irraisonnés et irraisonnables. Hatzfeld propose parfois des pistes pour interpréter ce qui se passe sous ses yeux, mais il revient constamment à l'inintelligibilité qui met son écriture en marche : même au plus près de l'événement, sur les lieux de la catastrophe, alors que l'auteur côtoie les milices et les civils, et les interroge, le réel résiste à une saisie totalisante. Hatzfeld l'écrit souvent, lui-même n'est pas toujours certain de savoir pourquoi il est là. Il y a chez lui une impulsion, celle de comprendre ce qui le lie aux victimes de la guerre, cet air qu'il a choisi de respirer avec eux plutôt que de rester en sécurité dans son pays. Très tôt, il évoque la confusion qui règne dans les pays spectateurs, ceux qui assistent à la guerre à distance, grâce au travail que des journalistes comme lui accomplissent :

Au fil des semaines, ces images sordides et d'une totale confusion deviennent si familières que les gens les voient comme nous regardons la première semaine du tournoi de Roland-Garros. Chez eux, en mettant le couvert, dans la rue, devant un magasin de postes de télévision, dans un bistrot, ils suivent deux *sets* d'incendies ou de corps mutilés, et ils vaquent à leurs occupations (1994 : 39).

Ce motif de l'indifférence de la communauté internationale, qui regarde les images de la guerre comme on regarde un tournoi de tennis, revient constamment sous la plume de Hatzfeld. Il remet en question son travail de journaliste, et donc son existence, puisqu'il la met en péril pour informer des gens qui ne se sentent pas concernés par la brutalité de la guerre. Le but de l'écriture, dès lors, est de lutter contre l'apathie – ce symptôme du nihilisme passif – en recontextualisant l'information dans une pratique de

l'attention et du souci. À ce sujet, il propose une distinction éclairante pour comprendre son projet d'écriture :

Dans la confusion de cette guerre, se vérifie le fossé qui sépare l'information cérébrale – je lis et je crois que les musulmans ne sont pas des islamistes, que vingt mille femmes ont été violées, que Vukovar est un tas de ruines –, et l'information fournie par les sens – j'ai dîné chez les Dizdarevic, j'ai parlé dans la cour de l'école avec une femme qui venait de se faire violer, je me suis assis sur un tas de gravats à Vukovar. Je ne vois que ce décalage pour expliquer l'imprévisible apathie des gens, en Europe et en Amérique, lorsqu'ils apprennent, sans trop savoir pourquoi, que les miliciens violent les femmes tous les jours (1994 : 211).

Ces commentaires sur la distinction qu'il y aurait à faire entre « l'information cérébrale » et « l'information fournie par les sens » permettent de comprendre le fossé qui sépare, pour Hatzfeld, le texte journalistique du récit qu'il entreprend d'écrire. Le fait de rapporter l'information ne suffit pas. Les faits de la guerre – le décompte des morts et des disparus, le nombre d'obus lancés quotidiennement sur une ville –, une fois avalés par une logique médiatique spectaculaire, sont paradoxalement privés de leur contenu émotif. Pour que des gens puissent se sentir concernés, ou à tout le moins touchés par une guerre qui se déroule à plusieurs milliers de kilomètres de chez eux, il faut insister sur le fait que les humains qui en souffrent ne constituent pas une multitude abstraite, désincarnée, mais sont au contraire les égaux de ceux qui prennent connaissance de leur existence et qui, en les voyant, perçoivent aussi l'exigence infinie de la relation éthique dont parle Critchley.

On l'a compris, Hatzfeld doute que les médias journalistiques auxquels il contribue parviennent à mettre en évidence la responsabilité du sujet face aux humains qui subissent la guerre. Cette responsabilité est exprimée en une formule puissante d'Emmanuel Levinas, à qui il est difficile de ne pas penser en lisant Hatzfeld, tant il est vrai qu'il fait lui aussi du visage l'occasion d'une révélation. Le philosophe écrit en effet que « [c]'est ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument

étranger qui constitue le fait originel de la fraternité» ([1961] 1971 : 235). Si tel est le cas, semble proposer Hatzfeld, alors il faut tout faire pour rendre ces visages perceptibles, sensibles, et briser l'indifférence solipsiste du sujet qui n'arrive pas à saisir ce qui le lie à ces gens qui meurent à la télé. Pour ce faire, Hatzfeld met en scène le face-à-face où l'humain reconnaît en autrui un égal. Luc Boltanski, dans son livre *La souffrance à distance*, paru un an avant celui de Hatzfeld, a remis en question l'efficacité de la médiation de la souffrance. L'une des idées qu'il y défend est que la souffrance abstraite, universelle suscite difficilement la pitié, ou le fait en tout cas de façon problématique. Il cite en exemple l'action humanitaire, souvent considérée comme une entreprise narcissique, une façon de «cultiver son soi en s'émouvant de sa propre pitié au spectacle de la souffrance d'autrui» ([1993] 2007 : 15). Évidemment, un tel jugement est rendu possible par une abstraction de la souffrance, sans laquelle la grossièreté de l'affirmation sauterait immédiatement aux yeux. Cet effet anesthésiant des médias pousse Hatzfeld à décrire la façon dont les gens vivent la guerre, d'un point de vue subjectif, en dépeignant minutieusement leur quotidien, non pas pour susciter la pitié, mais plutôt pour offrir une possibilité d'identification consistante, afin que l'étranger prenne forme à la lecture. Si cet auteur s'efface de ses textes, sa présence en tant que témoin est donc cruciale, puisqu'il donne à lire des rencontres humaines qui illustrent de façon extrêmement concrète ce que cela signifie que de se sentir responsable à l'égard d'autrui.

Le souci de donner à lire l'expérience de la guerre incite Hatzfeld à céder la parole à ses interlocuteurs et à les écouter avec sollicitude. Il consacre par exemple un chapitre aux traductrices qu'il a côtoyées en Croatie et en Bosnie, des étudiantes et des professeures qui, par la force des choses, se retrouvent sans emploi et qui mettent leurs connaissances à contribution pour aider les journalistes étrangers, mais aussi pour nourrir leurs familles et leurs voisins, puisqu'elles font partie de la minorité encore en mesure de toucher un salaire (1994 : 70-86). Cet intérêt de l'auteur pour les gens pratiquant le *care*, souvent des femmes, ne

se dément jamais d'un livre à l'autre. Dans *L'air de la guerre*, il accorde aussi beaucoup d'attention aux infirmières et aux cuisinières, qui doivent se débrouiller avec presque rien. Cet intérêt pour le travail du *care* est significatif puisque le projet de Hatzfeld entretient certaines affinités avec les théories du *care* développées par Carol Gilligan ([1982] 2008)⁴, notamment par sa méfiance envers les interprétations abstraites, auxquelles il oppose une attention fine aux situations concrètes, vécues par des individus. Son écriture est elle-même une pratique du *care*, ne serait-ce que par la pratique de l'attention qui la sous-tend, mais aussi par l'invitation qui y est faite au lecteur de résister à la tentation de l'isolement. Il faut aussi noter que beaucoup des discussions rapportées par Hatzfeld ont lieu avec des femmes, des vieillards et des adolescents, un choix délibéré qui en dit long sur l'attention qu'il accorde à ceux dont la voix ne porte peut-être pas assez pour être entendue par-dessus le bruit assourdissant des obus.

Hatzfeld, en rapportant ce qu'il voit, laisse imaginer comment la souffrance des autres le traverse et le constitue. En montrant les Bosniaques, les Serbes et les Croates qui sont aspirés dans un vortex d'une violence incommensurable, il dresse un portrait de la guerre comme faillite de la raison, ce qui l'incite à délaisser les schémas de pensée abstraits pour leur préférer une attention fine aux vies trop souvent masquées par les discours globalisants. À propos de la découverte des charniers en périphérie de la ville de Vukovar, il écrit ceci :

[...] les corps ne peuvent mentir qui, cassés, trébuchants et tremblants de froid, trottinent comme des pantins vers une montagne

4. C'est sur cet aspect très concret du *care*, qu'elles opposent à la morale abstraite, que Sandra Laugier et Patricia Paperman insistent dans leur introduction à la traduction française d'*Une voix différente. Pour une éthique du care* de Gilligan : « Entendue d'*une voix différente*, la morale ne se fonde pas sur des principes universels mais part d'expériences rattachées au quotidien et des problèmes moraux de personnes réelles dans leur vie ordinaire. Enfin, cette morale trouve sa meilleure expression, non pas sous la forme d'une théorie, mais sous celle d'une activité : le *care* comme action et plus exactement comme travail » (Gilligan, [1982] 2008 : V).

de sandwiches. [...] L'apparition de ces premiers morts-vivants de la guerre est extravagante. Pourtant, elle ne suscite pas l'ombre d'une émotion ou d'une réaction de la part de l'opinion publique et encore moins de la classe politique (1994 : 203).

Il poursuit en suggérant que c'est la performativité du discours médiatique, la façon dont *le dire* des médias *fait* l'événement, qui entretient l'indifférence, ou qui en tout cas ne parvient pas à susciter une réaction suffisamment forte pour que l'information soit un tremplin vers l'action⁵. Dans son lit d'hôpital à Paris, il discute avec Serge, un historien des camps de concentration. Lorsque ce dernier lui demande ce qui le surprend le plus de cette guerre, il répond que c'est « le détachement des gens à Paris pour ces tueries » (1994 : 297). Son ami réplique alors ceci : « L'indifférence des gens à la sauvagerie de cette guerre ne permet pas de mieux comprendre la passivité de l'opinion face aux camps de la Seconde Guerre mondiale. Mais au moins, on est certain maintenant que ce n'était pas un problème d'information » (1994 : 298). En effet, le livre de Hatzfeld suggère qu'il ne s'agit pas tant d'un problème d'information que d'attention ou de disponibilité face à l'information. Que l'information soit accessible ne suffit pas ; il faut aussi que nous soyons disponibles face à celle-ci, prêts à en saisir toute la portée.

Ce récit pose donc le problème de l'inefficacité de l'information, en soulignant comment elle confine les humains à l'abstraction. Dès lors, on comprend mieux pourquoi Hatzfeld, tout en racontant son travail de journaliste, s'éloigne de l'objectivité journalistique pour se mettre en scène en tant qu'individu face à d'autres individus. À ce sujet, notons que *L'air de la guerre* aurait pu être un récit beaucoup plus autobiographique, tourné vers celui qui écrit. La quatrième de couverture nous apprend que son auteur a frôlé la mort à Sarajevo, laissant présager un témoignage centré sur son expérience. Or, ce qui intéresse l'auteur n'est pas de témoigner de sa blessure, dont il parle très peu et toujours avec un

5. Au sujet de la façon dont la représentation médiatique façonne aujourd'hui l'événement, voir Derrida, Nouss et Soussana (2001).

certain malaise, mais bien de montrer comment, en parcourant l'ex-Yougoslavie, il a trouvé la confirmation de son appartenance au destin collectif de l'humanité. Sa blessure est d'une certaine façon le symbole des liens qu'il a tissés avec tant d'étrangers. Il en parle avec retenue, sachant trop bien que son drame personnel est négligeable devant l'ampleur de la guerre. Ce qu'il y a de proprement autobiographique dans son récit, c'est donc étonnamment cette volonté d'effacement, le choix de minimiser son importance devant l'histoire en marche. L'auteur implicite, l'image de Jean Hatzfeld qui émerge à la lecture du texte qu'il signe, est porteur d'une intention éthique, celle de montrer la guerre dans toute sa brutalité afin que le lecteur puisse lui aussi sentir ce qui le lie à ces humains indifférenciés qu'il aperçoit parfois lors d'un bulletin d'information.

Il y a dans cette façon de faire une revalorisation de la littérature comme média d'expression, dans la mesure où l'auteur semble croire que le récit qu'il livre encourage davantage l'identification que ne le fait l'information journalistique, plaçant ainsi le lecteur devant sa responsabilité face à l'humain. Évidemment, l'absence de médiation, l'expérience directe de la guerre est sans doute infiniment plus engageante, car, comme l'écrit Hatzfeld, « il m'est plus facile d'aimer les gens dans la guerre : le chambarde-ment des habitudes, la peur, le courage, la détresse, l'incertitude qui nous fragilisent ou, à l'inverse, nous renforcent, permettent des rencontres d'une incroyable sincérité » (1994 : 144). Le pari de l'auteur, on le comprend, est de proposer, par l'écriture, un ersatz de ces rencontres, afin que le souci qui l'anime devienne aussi celui des lecteurs. Ce faisant, il se montre hyperconscient des dynamiques d'attention et de distraction à l'ère des médias de masse, alors que nous sommes sollicités, traversés par des flux informationnels qui, par un effet d'accumulation aplanissant, constituent un amas indifférencié duquel il est difficile de tirer du sens.

LES RÉCITS DES MARAIS RWANDAIS

Après *L'air de la guerre*, Hatzfeld a renoué avec le récit en s'attachant aux rescapés du génocide des Tutsis de la région de Nyamata au Rwanda. Depuis 1997, il passe sa vie entre Paris et le Rwanda. Il a consacré trois livres au génocide, adoptant le point de vue des rescapés, avec *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais* (2000), puis celui des génocidaires hutus, avec *Une saison de machettes* (2003a) ; dans un troisième volume, *La stratégie des antilopes* (2007), il dialogue avec ces deux groupes qui cohabitent tant bien que mal, à l'heure de la politique d'unité et de réconciliation nationale au Rwanda⁶. De ces trois livres, *Dans le nu de la vie* est celui où Hatzfeld s'efface le plus. Après une brève introduction où il explique pourquoi il a voulu transcrire des témoignages de rescapés, il leur cède la parole, c'est-à-dire que chaque chapitre est la transcription du témoignage d'une ou d'un rescapé. L'intention derrière son projet est d'ailleurs encore une fois liée à une défaillance du journalisme mondial. Il explique qu'après le génocide, il a suivi comme beaucoup de journalistes l'exode des Hutus vers le Congo, dans des conditions extrêmement précaires, qui ont eu l'effet pervers de détourner l'attention internationale des survivants tutsis et de les réduire ainsi au silence. C'est ce manque d'intérêt à l'égard des survivants qui a poussé Hatzfeld à se rendre à Nyamata pour les rencontrer. Tout son travail d'écriture consiste à créer un dispositif favorisant le rayonnement de leur parole. Pour y arriver, il travaille avec un traducteur, car les échanges ont lieu en kinyarwanda, qui est la langue majoritairement parlée par les cultivatrices avec qui il s'entretient, et en français rwandais, qui se distingue du français hexa-

6. À cette trilogie, on peut aussi ajouter *Englebert des collines* (2014), un récit qui relate la vie d'Englebert Munyambonwa, un Tutsi avec qui Hatzfeld s'est lié d'amitié. Ce livre se distingue des trois premiers puisqu'il est écrit à la première personne du singulier, Englebert étant à la fois le narrateur et l'objet du récit. Notons qu'il s'agit là aussi d'une stratégie d'effacement, plus classique, mais qui n'en est pas moins radicale puisque l'auteur cherche à y rendre compte de l'expérience d'un rescapé.

gonal par diverses expressions et idiosyncrasies que l'auteur met beaucoup de soin à restituer.

Il y a dans ce livre un travail d'écriture particulier qui consiste à donner à lire une parole dans toute sa singularité, ce qui implique que l'auteur apparaît d'abord comme une figure qui écoute et met en valeur ce dont il est témoin. L'occasion qu'il donne aux rescapés de Nyamata de s'exprimer permet non pas de comprendre le génocide, une entreprise qui semble vouée à l'échec, mais plutôt d'entendre les voix du génocide. À propos de ces voix, Hatzfeld dit ceci :

C'est de retour à Paris en travaillant sur ces entretiens que je vois certaines phrases qui me chavirent. Ce sont de très belles phrases, de belles métaphores, très profondes... je sens une blessure qui apparaît au grand jour dans ces mots. Une des personnes dit par exemple «alors il a bien fallu suivre la vie puisqu'elle en avait décidé ainsi». C'est ce que j'appelle inventer une langue (2003b).

D'ailleurs, le titre *Dans le nu de la vie* est emprunté à une rescapée nommée Sylvie Umubyeyi, qui, lorsqu'on lui demande d'où lui viennent ses expressions, répond que «ça coule comme ça, parce que, si on revient de là-bas, on a voyagé dans le nu de la vie» (2000 : 202).

Le choix de se tenir loin de l'universalisme abstrait pour aborder ce génocide tient sans doute en partie au fait que la réduction des individus à une catégorie englobante, celle de la race en l'occurrence, est le propre de la pensée génocidaire, au Rwanda aussi bien qu'en Europe. Il s'explique aussi par l'intention d'aller au plus près de l'expérience du génocide par l'attention portée à ce qu'en disent les survivants et les génocidaires, car, derrière le nombre inimaginable d'un million de victimes, il y a des individus qui se sont levés jour après jour avec l'aube, durant trois mois, pour se cacher dans les marais, et il y a des individus qui les ont poursuivis, jour après jour, machette à la main⁷. Après son livre

7. Notons que des études récentes au sujet de l'empathie suggèrent que celle-ci fonctionne mieux lorsque le sujet se retrouve face à la souffrance d'un seul individu que devant la souffrance abstraite d'un nombre imposant de

consacré aux témoignages des rescapés, il a donc décidé de céder la parole à un groupe de génocidaires emprisonnés au pénitencier de Rilima, qui pour la plupart ont été les voisins des Tutsis interviewés dans le premier livre. Hatzfeld insiste encore sur la parole des individus, montrant cette fois comment les propos des génocidaires sont désindividualisés et tendent vers l'abstraction. On se doute bien que, pour qu'il y ait génocide, il faut que la race que l'on souhaite éliminer soit *déjà* considérée comme n'appartenant plus à l'humanité. Le plus horrible, à la lecture de ces discussions, est de constater comment cette logique déshumanisante fonctionne chez les individus. La plupart des tueurs disent ne pas se souvenir de leurs victimes, sauf parfois la première, dont ils parlent néanmoins avec détachement. Les métaphores qu'ils emploient pour décrire leur crime empruntent au vocabulaire animalier et agricole, rappelant infailliblement la mécanique langagière qui a accompagné la mise en place des camps d'extermination en Europe.

Hatzfeld, qui insiste sur le fait que ces gens ont cohabité durant des années avant que le génocide n'ait lieu, s'étonne de l'absence quasi totale de geste de solidarité :

Sur la commune de Nyamata, pas un réflexe de camaraderie de footeux, pas un geste de compassion pour les nourrissons à relever. Aucun lien d'amitié ou d'amour qui ait survécu, au sein d'une chorale religieuse, d'une coopérative agricole. Aucune insoumission dans un hameau, aucune tentative dans une bande d'adolescents. [...] Est-ce là une particularité d'un génocide? Oui, essentiellement, que n'infirmait pas les trop rares exceptions ici ou là (2003a: 118).

Il rappelle ainsi que l'indifférence face à autrui, ou plutôt le refus de reconnaître son humanité, est un préalable aux pires atrocités. On trouve d'ailleurs dans le témoignage d'un génocidaire hutu

personnes. Les textes de Hatzfeld se construisent à partir de l'intuition qu'il faut briser l'abstraction que représente le nombre d'un million pour renouer avec l'aspect humain de la tragédie. Comme le rappellent Daryl Cameron, Michael Inzlicht et William A. Cunningham dans un article à ce sujet, « *ONE death is a tragedy. One million is a statistic* » (2015).

un écho troublant aux réflexions de Levinas sur le visage comme fondement de la relation éthique :

Je me souviens toutefois de la première personne qui m'a regardé, au moment du coup sanglant. Ça c'était grand-chose. Les yeux de celui qu'on tue sont immortels, s'ils vous font face au moment fatal. [...] Les yeux du tué, pour le tueur, sont sa calamité s'il les regarde. Ils sont le blâme de celui qu'il tue (2003a : 26).

Levinas ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait que « l'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique "matière" possible à la négation totale » ([1961] 1971 : 216). La grande question qui émerge des récits de Hatzfeld, en ce sens, est celle de la perceptibilité de l'altérité, de la responsabilité que l'on a face à autrui, et donc de l'attention, aussi bien dire de la valeur que l'on est prêt à lui accorder.

L'EFFACEMENT COMME PRATIQUE DE L'ATTENTION

Notons enfin la façon dont Hatzfeld articule le problème de l'attention à celui de la responsabilité, puisque c'est bien là que se joue l'imbrication entre les matières biographique et autobiographique dans son œuvre. En faisant de sa sollicitude la matière de ses livres, il laisse entendre que ce sont la solitude, le solipsisme, la réduction à l'abstraction des humains qui rendent possibles la barbarie, mais aussi l'indifférence face à la barbarie. C'est à une certaine idée du sujet déresponsabilisé, autonome et détaché de la souffrance des autres que cet auteur s'attaque. C'est pourquoi ses récits, largement biographiques, proches parents du journalisme sans toutefois prétendre à l'objectivité, touchent au cœur de l'autobiographique, en ce sens que ce sont les autres qui permettent au sujet de se situer, et donc de se raconter en tant qu'individu.

Pour se convaincre de la portée politique d'une telle conception du sujet, il suffit d'évoquer son envers égocentré, où la primauté de l'individu rend secondaire, pour ne pas dire indésirable, sa participation à la vie publique. À la fin de son livre sur les

Origines du totalitarisme, Hannah Arendt a insisté sur la façon dont la solitude, plus précisément l'isolement des citoyens, et leur atomisation sont le préalable, mais aussi le dénominateur commun des régimes tyranniques et autoritaires. Ces types de gouvernement, écrit-elle, « *like all tyrannies, certainly could not exist without destroying the public realm of life, that is, without destroying, by isolating men, their political capacities*⁸ » ([1951] 2001 : 475). Elle poursuit ainsi : « *What prepares men for totalitarian domination in the non-totalitarian world is the fact that loneliness, once a borderline experience usually suffered in certain marginal social conditions like old age, has become an everyday experience of the evergrowing masses of our century*⁹ » ([1951] 2001 : 478). Ces remarques montrent bien comment l'isolement, vécu comme expérience individuelle, a des conséquences sociales, puisque l'appartenance du sujet à la collectivité devient peu à peu une idée sans contenu véritable, des mots qui ne réfèrent à aucune réalité. Il est pertinent de réfléchir à ces remarques sur le rôle de l'isolement dans les régimes politiques autoritaires en revenant sur l'incapacité des médias à instiller à ceux qu'ils informent un sens de la responsabilité, ce qui révèle que la solitude est aussi une question de perception et d'attention : je vois autrui, mais je ne me sens pas concerné, de sorte que je ne le vois pas. Il est en effet permis de croire que l'impression de ne pas être concerné par la souffrance d'autrui contribue à la solitude politique décrite par Arendt. Sans faire des médias traditionnels une entreprise d'abrutissement collectif, on peut douter de l'efficacité du régime attentionnel qu'ils favorisent, les informations politiques de la plus haute importance y figurant souvent sur le même plan que des banalités dont la seule finalité est de nous distraire. À l'inverse,

8. Je traduis : « Ces types de gouvernements ne pourraient pas exister sans détruire la vie publique, c'est-à-dire sans détruire, en isolant les humains, leurs capacités politiques ».

9. Je traduis : « Ce qui prépare au totalitarisme ceux qui vivent dans un monde non totalitaire est le fait que l'isolement, jadis une expérience limitée liée à des conditions sociales marginales comme la vieillesse, devient le lot quotidien d'une masse sans cesse croissante d'individus ».

l'effort attentionnel mené par Hatzfeld constitue une tentative soutenue de rejeter la solitude, en réinjectant dans le discours sur la souffrance d'autrui le souci et la responsabilité qui incombent à ceux qui croient encore à l'égalité des humains.

Son œuvre prend le contrepied de la logique médiatique à laquelle nous sommes habitués, en faisant le pari que c'est d'abord dans un face-à-face que s'institue un rapport éthique à autrui. À ce sujet, je crois que son œuvre s'inscrit dans ce qu'Yves Citton a décrit récemment comme une « écologie de l'attention » (2014), puisqu'il s'y montre conscient, à l'époque de la guerre en direct, des effets pernicioseux des flux d'informations : il y en a tant que, selon Citton, « nous n'avons jamais les moyens de faire assez attention » (2014 : 61). À l'attention *automatique* que requiert un bulletin de nouvelles, Hatzfeld oppose ce que Citton nomme, à la suite de Dominique Boullier, l'attention *intentionnelle* (Citton, 2014 : 66). La solitude de ceux que l'on peut voir à la télé, pour faire écho aux remarques d'Arendt, reposerait sur une « ontologie de la visibilité, qui *mesure le degré d'existence d'un être à la quantité et à la qualité des perceptions dont il fait l'objet de la part d'autrui* » (Citton, 2014 : 75). C'est justement parce que ses récits travaillent à conférer aux gens auxquels il s'attache une visibilité qui leur est due qu'il est pertinent de réfléchir à la démarche de Hatzfeld sous l'angle de l'autobiographie. Leur efficacité réside dans l'authenticité de l'intention qui les anime. Cet auteur, en se présentant comme sujet traversé par l'histoire, réinsère l'information à laquelle on ne fait jamais assez attention dans un cadre existentiel qui lui donne toute sa portée. Ce faisant, il crée un dispositif écrit que Citton qualifierait d'« embrayeur méta-attentionnel » qui fait « porter notre attention sur une autre attention [et] ouvre un espace dont la structure réflexive nous aide à réfléchir sur ce qui conditionne notre attention » (2014 : 236).

Cette pratique du récit, nourrie par une démarche empathique qui vise à mettre en relief l'expérience humaine derrière l'information, est symptomatique d'une certaine insatisfaction actuelle à l'égard des médias traditionnels et de leurs effets jugés anesthésiants. On la trouve de façon exemplaire chez

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

l'écrivain américain William T. Vollmann, qui se fait un devoir de décrire consciencieusement ses rencontres avec les pauvres, les prostituées, les immigrants illégaux, les drogués et les autres laissés-pour-compte de notre époque. On la remarque aussi dans les photographies de Sebastião Salgado, à qui Wim Wenders a consacré son documentaire *Le sel de la Terre* (2014) et qui est reconnu pour sa volonté de donner des visages à la souffrance de l'humanité. On peut aussi penser aux documentaires de Laura Poitras sur l'Amérique post-11 septembre, qui sont des exemples puissants de ce rapport existentiel à l'information. Il émerge de telles démarches une même volonté d'informer, bien sûr, mais aussi et surtout de recontextualiser l'information, afin de la situer comme chez Hatzfeld au cœur d'une pratique soutenue d'attention aux individus, comme pour faire valoir que, derrière les discours et les interprétations, derrière tous ces écrans qui sollicitent nos regards, ce sont des vies comme les nôtres qui sont en jeu.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDRT, Hannah ([1951] 2001), *The Origins of Totalitarianism*, New York, Houghton Mifflin Harcourt.
- BOLTANSKI, Luc ([1993] 2007), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- BOOTH, Wayne C. ([1961] 1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- CAMERON, Daryl, Michael INZLICHT et William A. CUNNINGHAM (2015), « Empathy is actually a choice », *The New York Times*, 10 juillet, [En ligne], [http://www.nytimes.com/2015/07/12/opinion/sunday/empathy-is-actually-a-choice.html?_r=0], (27 mars 2016).
- CITTON, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La couleur des idées ».)
- CRITCHLEY, Simon ([2008] 2012), *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, London/New York, Verso Books. (Coll. « Radical Thinkers ».)
- CRITCHLEY, Simon (2013), *Une exigence infinie. Éthique de l'engagement, politique de la résistance*, Paris, François Bourin Éditeur.
- DERRIDA, Jacques, Alexis NOUSS et Gad SOUSSANA (2001), *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Esthétiques ».)
- GILLIGAN, Carol ([1982] 2008), *Une voix différente. Pour une éthique du care*, traduit par Annick Kwiatek avec la collaboration de Vanessa Nurock, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs essais ».)
- HATZFELD, Jean (1994), *L'air de la guerre. Sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- HATZFELD, Jean (2000), *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- HATZFELD, Jean (2003a), *Une saison de machettes*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- HATZFELD, Jean (2003b), « Une saison de machettes », entretien avec Christophe Dabitch, *Le Matricule des anges*, n° 47 (automne), [En ligne], [http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17361], (6 août 2015).

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- HATZFELD, Jean (2007), *La stratégie des antilopes*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- HATZFELD, Jean (2014), *Englebert des collines*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- LEVINAS, Emmanuel ([1961] 1971), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche. (Coll. « Essais ».)
- WENDERS, Wim, et Juliano Ribeiro SALGADO (2014), *Le sel de la Terre*, Amazonas Images/Decia Film/Solares Fondazione delle arti, film, 110 min.

III.
D'UN GENRE À L'AUTRE :
L'ÉCRITURE DE SOI
ET LES RAPPORTS DE SEXE

AUTOBIOGRAPHIE ET AGENTIVITÉ. RÉPÉTITION ET VARIATION AU FÉMININ

Barbara Havercroft

Université de Toronto

Si la notion d'engagement suscite un regain d'intérêt chez les critiques littéraires du domaine francophone¹, il n'en reste pas moins que plusieurs théoriciennes et philosophes œuvrant principalement en Amérique du Nord s'étaient déjà penchées sur la question depuis la fin des années 1980. En effet, ces chercheuses féministes – Judith Butler, Helga Druxes, Patricia Mann, Rita Felski, Susan Hekman et Shirley Neuman, pour ne nommer que celles-là – ont proposé de nouvelles conceptions de l'engagement, ayant recours à des expressions comme « agentivité » ou « puissance d'agir » (traductions françaises du terme anglais « *agency* »). Leur objectif principal était de développer des théories de l'agentivité capables d'expliquer les possibilités d'action à l'époque actuelle, où le sujet semble plutôt pris dans un état de sujétion, empêtré dans les institutions et les discours qui le créent et l'encerclent. Afin d'atteindre ce but, ces théoriciennes ont interrogé le pouvoir et les moyens requis pour faire advenir des changements sociaux, changements dont elles constataient le besoin urgent, vu les injustices causées par le patriarcat perdurant jusqu'à ce jour. D'après elles, l'important, en l'occurrence, n'est

1. Je pense entre autres à l'ouvrage de Benoît Denis (2000) et aux collectifs dirigés par Emmanuel Bouju (2005a) ainsi que par Jean Kaempfer, Sonja Florey et Jérôme Meizoz (2006).

pas de se contenter de la seule prise de conscience de ces iniquités, mais d'agir de façon significative ensuite. D'où la définition du concept d'agentivité qu'avance Mann : le terme « agentivité » « fait référence aux actions, jugées significantes, effectuées par un individu ou par un groupe, à l'intérieur d'un cadre social ou institutionnel particulier » (1994 : 14. Je traduis). Ainsi conçue, l'agentivité suppose une interaction entre la société et le sujet féminin, dans laquelle ce dernier vise à provoquer des mutations sur le plan des normes, des contraintes ou des limites.

Qu'en est-il du rapport entre agentivité et subjectivité ? S'agit-il de simples synonymes ou existe-t-il une distinction entre ces deux concepts ? La relation évidente entre les deux notions se manifeste dans la définition que propose Neuman de l'agentivité, à savoir « la capacité d'agir de façon autonome, d'influer sur la construction de sa propre subjectivité et sur sa place et sa représentation dans l'ordre social » (1993 : 10. Je traduis). L'agentivité serait donc inextricablement liée à la subjectivité, tout en étant distincte, puisqu'elle est le *modus operandi* du sujet (Druxes, 1996 : 9). C'est ce que montre, de façon exemplaire, un sujet d'énonciation qui ne parvient pas pour autant à devenir un agent, un sujet qui s'exprime sans que son discours produise de changements sociaux ou politiques. À titre d'exemple, pensons au sujet d'énonciation qui ne fait que réitérer des stéréotypes ou des clichés pour les perpétuer, pour soutenir le *statu quo*, sans le critiquer ou le remettre en question. Ainsi s'avère-t-il que le langage joue un rôle fondamental dans le fonctionnement de l'agentivité, ce qui n'est pas surprenant, étant donné la transmission discursive de toute idéologie et le lien étroit entre langage et subjectivité qu'Émile Benveniste (1966) ne cessait de souligner. C'est justement sur ce lien étroit entre langage, subjectivité et agentivité qu'insiste Felski ; selon elle, ce rapport est nécessaire à une théorie « qui cherche à établir des liens entre des textes littéraires et une politique émancipatrice, en forgeant un lien entre la dimension sémantique du texte et des agents sociaux potentiels » (1989 : 163. Je traduis).

Encore importe-t-il de noter que cette relation entre langage et agentivité n'est pas sans rappeler certaines études récentes qui témoignent du renouvellement de l'intérêt pour l'engagement littéraire, tel qu'il se manifeste dans la littérature française de l'extrême contemporain. Comme le constate Alexandra Makowiak, « [l']engagement est étroitement lié à *l'action*, mais aussi à la *parole*: l'engagement se dit, et c'est en se disant qu'il existe; il se signe, se déclare, se formalise dans une parole » (2005 : 24). Que l'engagement soit lié au langage, voilà une idée que Jean-Paul Sartre a déjà bien mise en avant dans *Qu'est-ce que la littérature?*². Ce qui est toutefois plus récent dans ce débat, c'est l'idée que l'engagement saurait s'inscrire dans la forme même du texte, que cela soit dans le genre littéraire en question – Alexandre Gefen parle, par exemple, de l'engagement du témoignage et de l'autobiographie (2005 : 74) – ou dans des stratégies textuelles spécifiques (Havercroft, 2001 et 2015). Si Roland Barthes a prôné un engagement de la forme, déclarant que « [l]a forme est la première et dernière instance de la responsabilité littéraire » ([1953] 1993 : 183), il n'en demeure pas moins que les chercheurs contemporains parlent plutôt de l'engagement littéraire que d'une littérature engagée, constatant un regain d'intérêt pour le sujet et le réel, « une articulation particulière entre éthique et esthétique » (Bouju, 2005b : 12), ainsi qu'un retour de la notion du politique dans la littérature récente³. Et l'emploi du langage occupe évidemment une place non négligeable dans ces discussions de l'engagement post-sartrien.

En plus de ce rapport fondamental entre langage et agentivité, l'idée de liberté joue un rôle essentiel dans les théories actuelles de l'engagement. Dans sa définition du terme « agentivité » (citée plus tôt), Neuman évoque « la capacité d'agir de façon *autonome* » (1993 : 10. Je souligne). Encore faut-il se demander si

2. À ce sujet, voir entre autres Denis (2000 et 2006). Rappelons la phrase célèbre de Sartre : « L'écrivain engagé sait que la parole est action » (1948 : 29).

3. Sur l'« écrivain impliqué », voir Blanckeman (2012) et sur les « fictions critiques », voir Viart (2006).

le sujet possède cette autonomie et cette liberté requises pour agir. C'est déjà la question que soulève Simone de Beauvoir en 1949 dans *Le deuxième sexe* où, d'après la perspective de la « morale existentialiste » qu'elle adopte ([1949] 1976, t. I: 31), elle fait la distinction entre l'immanence de la femme, prise dans un état d'objet passif, et la transcendance de l'homme, associée aux actions et aux projets. Dans la conclusion du deuxième tome du *Deuxième sexe*, Beauvoir affirme qu'« [a]ujourd'hui, [...] la femme [...] ne cherche plus à l'entraîner [l'homme] dans des régions de l'immanence mais à émerger dans la lumière de la transcendance » ([1949] 1976, t. II: 645), sans pour autant expliquer exactement comment le passage de l'immanence, de la « prison » ([1949] 1976, t. II: 644), à la transcendance s'effectue pour celle qui serait l'autre de l'homme. Plus récemment, Makowiak semble consciente du fait que l'autonomie et la liberté d'agir ont bien des limites, puisqu'elle conçoit l'engagement comme « une réponse à une situation donnée », où « [s']engager, ce n'est pas nécessairement faire ce qu'on "veut", mais d'une certaine manière, "ce qu'on peut" » (2005: 22).

C'est justement par rapport à cette question primordiale des actions soi-disant autonomes et des limites qui les freinent que la pensée de Butler est pertinente. Chez cette philosophe, l'agentivité est une notion très complexe, parce qu'elle prend d'abord racine dans un état commun d'assujettissement. En effet, le sujet est toujours et déjà assujetti, le prisonnier d'un énorme filet de discours et d'institutions qui, paradoxalement, le crée: « Aucun individu ne devient sujet sans d'abord être assujetti », sans être « un effet » (1997a: 11. Je traduis) de cette même sujétion qui l'engendre. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le sujet ne crée donc pas les pratiques, les institutions et les discours ambiants, mais ce sont eux qui le font exister, entre autres par la détermination de son sexe, de sa sexualité et de son genre sexuel (Salih, 2002: 10). Que faire donc pour agir? Afin de répondre à cette question épineuse, Butler effectue un renversement théorique habile, en proposant que le pouvoir même qui détermine le sujet, l'assujettissant à son contexte politique et social, lui fournit

les moyens discursifs dont il a besoin pour agir : « Comment se fait-il que le pouvoir dont dépend le sujet pour exister et qu'il est forcé de répéter se retourne contre lui-même lors de cette réitération ? Comment penser la résistance sous l'angle de la réitération ? » (1997a : 12. Je traduis). Le langage donne alors au sujet l'occasion de devenir agent, par le biais de « la répétition d'une subordination originaire pour servir un autre but, dont l'avenir est partiellement ouvert » (Butler, 1997b : 38. Je traduis). Malgré sa sujétion perpétuelle, le sujet saurait néanmoins répéter le même discours qui l'emprisonne pour le critiquer, le mettre en question ou le resituer dans un autre contexte où il est susceptible d'engendrer de nouvelles significations. Il incombe alors au sujet d'employer les « outils » discursifs à sa disposition pour les reconfigurer, même si ceux-ci sont à l'origine de son assujettissement⁴.

Cette réitération discursive fait partie intégrante de la théorie butlerienne de l'agentivité puisque c'est au cours de l'acte performatif de la répétition que le sujet parvient à effectuer une intervention critique dans le discours qui l'assujettit : « [...] toute signification résulte de la nécessité de répéter : l'agentivité est donc à situer dans la variation de cette répétition » (Butler, 1990 : 143. Je traduis), la tâche n'étant pas de simplement répéter les normes, mais de les déplacer par le type de répétition en question (1990 : 148). Signalons que l'itérabilité discursive chez Butler ne va pas sans évoquer celle discutée par Jacques Derrida, même si la dette envers ce dernier ne devient explicite que dans *Bodies That Matter*

4. Butler décrit ce rapport entre agentivité et « outils » (« *tools* ») de la façon suivante : « Il n'y a que l'acte de saisir les outils où ils se trouvent, où l'acte même de les prendre et de les utiliser est rendu possible par le fait que l'outil soit [déjà] disponible » (1990 : 145. Je traduis). Il est intéressant de noter l'affinité entre ce concept butlerien et la notion d'« instrument » de Makowiak, qui précise que nous sommes « pris dans un langage, un monde, une condition, une époque » et que « [s]'engager, c'est agir avec les *instruments* [discursifs] qui existent au lieu d'en inventer d'autres » (2005 : 23. Je souligne). Il importe toutefois de spécifier que Makowiak insiste nettement moins sur la sujétion que Butler ; du moins, la notion reste plutôt implicite dans son article.

(1993), publié trois ans après *Gender Trouble*⁵. Dans « Signature événement contexte », Derrida insiste sur l'itérabilité du signe et sur sa capacité, de par sa citation, à produire du sens en d'autres contextes : « Il faut qu'elle [la "communication écrite"] soit répétable – itérable – en l'absence absolue du destinataire ou de l'ensemble empiriquement déterminable des destinataires » (1972 : 375), condition *sine qua non* de l'écriture, d'après lui. C'est dire que pour Butler, il existe la possibilité d'une nouvelle signification provoquée par une répétition performative, par la variation du discours antérieur qui le place dans un contexte autre, qui le détourne.

Les remarques de Derrida sur l'itérabilité du signe et sur la citationnalité servent de tremplin à la théorie de Butler, qui se démarque néanmoins du philosophe par son attention soutenue aux enjeux du genre sexuel. Force est de constater que la conception butlerienne de l'agentivité en tant que variation dans la répétition est développée dans le contexte d'une performativité liée à une possible transformation : les sujets genrés sont aptes à performer les discours sociaux et les normes sexuelles afin de les perturber, de les resignifier. À cette fin, Butler voit dans cette répétition avec variation la rupture avec des contextes antérieurs et la possibilité d'en instaurer de nouveaux (1997b : 151-152), où les déclarations offensantes quant au genre sexuel ou à l'origine ethnique, une fois recitées, se transforment en affirmations positives. Mais qu'en est-il de l'analyse de l'agentivité dans le texte littéraire ? Si cette démarche ne semble pas intéresser Butler, sa conception de l'agentivité s'applique bien à plusieurs textes littéraires contemporains, où il est justement question d'agir sur certaines formes d'assujettissement qui oppriment le sujet féminin.

Si l'on examine de près certains récits autobiographiques des femmes très récemment publiés, en particulier ceux portant sur

5. À ce sujet, voir le dernier chapitre de *Bodies That Matter* (intitulé « Critically queer »), où Butler discute des pratiques subversives rendues possibles par la citation des performances du genre sexuel dans de nouveaux contextes, autant d'interventions qui critiquent les normes de ces performances, en les révélant comme des échecs (« *failures* ») (1993 : 223-242).

un trauma personnel (que ce soit la violence familiale, l'inceste, le viol, la maladie, l'avortement ou le deuil), on découvre qu'ils constituent en fait des lieux importants d'agentivité scripturale. Ces représentations littéraires donnent l'occasion aux auteures de contester les normes, notamment celles concernant le genre sexuel, qui régissent leur vie. Dans les textes d'écrivaines comme Annie Ernaux, Camille Laurens et Chloé Delaume, l'inscription de l'agentivité va bien au-delà de la seule représentation des actions des personnages. Comme je le montrerai, le discours employé pour (re)présenter le passé dans certains textes autobiographiques contemporains de femmes constitue lui-même une forme d'agentivité scripturale qui parvient à critiquer les contraintes et les mentalités autant antérieures qu'actuelles, agissant à la fois sur les attitudes du lectorat et sur les normes sociales dans le contexte littéraire de leur réitération. Si ces textes manifestent cet effet global d'agentivité par leur visée générale, c'est plus particulièrement l'emploi de certains procédés discursifs d'ordre itératif – l'intertextualité, la métatextualité, la citation, le cliché, le stéréotype et le lieu commun – qui permet une répétition critique dans les ouvrages où ils sont convoqués. Ne visant pas simplement à rendre le passé plus « présent », à faire revivre le temps de jadis, ces stratégies textuelles constituent des moteurs, voire des « outils » d'agentivité scripturale, l'inscrivant à même le texte. À ce propos, l'intertextualité s'avère un type de répétition avec variation qui se présente sous plusieurs formes, dont toutes sont susceptibles d'effectuer le renversement sémiotique crucial proposé par Butler. Que ce soit par la citation, la référence, l'allusion ou le plagiat⁶, ces diverses formes de répétition et de greffe intertextuelles peuvent toutes témoigner de l'agentivité de l'auteur qui les déploie.

Employer un intertexte ayant un but critique et mettre ainsi à l'œuvre l'agentivité du sujet narrant, c'est ce que fait Ernaux dans *L'événement*, ce récit douloureux de son propre avortement,

6. Ce sont les quatre types de renvoi intertextuel qu'évoque Samoyault (2001 : 116).

survenu dans les années 1960 lorsque cette procédure était formellement interdite en France. On le sait, depuis la publication de son premier texte *Les armoires vides* en 1974, Ernaux ne cesse d'explorer le sujet féminin dans toutes ses facettes, en le plaçant dans sa réalité sociale, familiale et passionnelle⁷. Dans *L'événement*, cette représentation de la subjectivité féminine met clairement en évidence toute la série de difficultés que rencontre la narratrice lors de sa quête ardue et clandestine d'un avortement, puis celles subies par la suite, comme l'hémorragie dont elle a failli mourir et le traitement humiliant à l'hôpital. Si Ernaux recourt à de multiples citations dans son récit émouvant, c'est peut-être le renvoi intertextuel à un extrait de l'édition de 1948 du *Nouveau Larousse universel* qui exemplifie le mieux la portée critique de la répétition intertextuelle dans *L'événement*:

Sont punis de prison et d'amende 1) l'auteur de manœuvres abortives quelconques; 2) les médecins, sages-femmes, pharmaciens, et coupables d'avoir indiqué ou favorisé ces manœuvres; 3) la femme qui s'est fait avorter elle-même ou qui y a consenti; 4) la provocation à l'avortement et la propagande anticonceptionnelle. L'interdiction de séjour peut en outre être prononcée contre les coupables, sans compter, pour ceux de la 2^e catégorie, la privation définitive ou temporaire d'exercer leur profession (Ernaux, 2000 : 27).

Dans cet extrait, Ernaux réitère la loi patriarcale, celle qui influe sur toutes ses actions dans ce récit, celle qui forcera la jeune narratrice à mener une quête furtive et désespérée de cet avortement tant convoité mais digne de punitions presque inimaginables aujourd'hui dans la société occidentale. Plutôt que de décrire ou de simplement résumer cette loi en se servant de ses propres mots, la narratrice la cite intégralement, en prêtant sa propre voix à sa réénonciation critique. Cette greffe intertextuelle, bien démarquée du récit environnant par l'emploi de l'italique, remplit une double fonction critique. D'abord, elle met clairement en évidence le dilemme personnel difficile d'Ernaux, qui est aussi celui de toutes les femmes françaises à l'époque, toutes contraintes par

7. À ce propos, voir entre autres Thomas ([1999] 2005).

cette même loi, juxtaposant ainsi le sort d'un individu et celui de la collectivité féminine. De plus, la citation de cette loi et des punitions qu'elle impose nous rappelle à quel point elle pesait lourd sur le libre choix des femmes quant à leur propre corps. Il s'agit donc d'un double rappel éloquent, car cette citation fait référence non seulement à ce « crime » d'autrefois, mais aussi, de façon implicite, aux gains tenus aujourd'hui pour acquis et aux possibles effets néfastes, si jamais une loi pareille était adoptée à nouveau, comme certains le souhaitent encore. Comme l'affirme Antoine Compagnon, la citation fonctionne en tant que « sollicitation » (1979 : 26), provoquant un arrêt dans le texte ; son rôle est d'abord phatique (1979 : 23), puisqu'elle établit la communication avec le lectorat. Cette capacité que possède la citation d'« aguiche[r] comme un clin d'œil » (1979 : 23) dans ce contexte permet à Ernaux à la fois de répéter la loi dans toute sa puissance et de la dénoncer de façon catégorique⁸.

Une dénonciation analogue se manifeste dans *Philippe* de Laurens, un court récit poignant où elle fait le deuil de son fils, mort à peine deux heures après sa naissance à cause d'une série d'erreurs médicales commises par l'obstétricien incompétent, un certain docteur Delignette. Le texte de Laurens relève non seulement d'un désir de dire sa souffrance, mais aussi de celui d'accuser le médecin de ses torts, d'où le recours à de nombreux intertextes lui servant d'appui. Il est surtout question d'ouvrages scientifiques et de rapports médicaux : la narratrice cite, par exemple, des extraits du rapport d'expertise du professeur Papiernik (« expert près de la Cour de cassation » – Laurens, 1995 : 34), du droit médical, du rapport d'autopsie, du partogramme et de son propre « carnet de santé ». Elle recourt aussi à des citations tirées de l'*Encyclopædia Universalis*, du *Guide Papiernik de la grossesse*, du dictionnaire *Le Robert* et du livre du docteur Jean-Marie Cheynier, *Que sa naissance soit une fête*. Comme je l'ai montré ailleurs (Havercroft,

8. Selon Élise Huguéy-Léger, les nombreuses références intertextuelles chez Ernaux, en particulier celles à la chanson, « suscite[nt] chez le lecteur un sentiment de connivence avec la narratrice » (2009 : 103).

2010: 319-342), ces citations sont habilement intercalées dans le texte, ponctuant sa propre narration d'un rythme régulier, de sorte qu'elles se répondent dans un dialogue polyphonique. À la suite d'un extrait cité de son partogramme, qui précise que le nouveau-né souffrait d'une dystocie des épaules et qu'il était « en état de mort apparente » (1995 : 47), Laurens cite un long passage de l'article intitulé « Dystocies » de l'*Encyclopædia Universalis*, qui indique clairement les dangers de la dystocie, ainsi que le rôle du médecin au cas où ce problème grave surgit :

Responsables des dangers courus par la mère et l'enfant au cours de la parturition, les dystocies sont les difficultés survenues lors de la descente du fœtus dans la cavité pelvienne et au moment de la naissance [...]. Le rôle du médecin est de prévoir, d'éviter ou de traiter les dystocies [...]. Au cours de toutes les dystocies, si l'expulsion tarde au prix d'une souffrance réelle et possible du fœtus, il faut utiliser des dispositifs d'extraction – notamment le forceps (Laurens, 1995 : 48).

En s'appropriant la voix de l'expert de l'*Encyclopædia Universalis*, la narratrice répète ces faits médicaux, mais en les situant dans son contexte personnel. Cette greffe intertextuelle en italique lui donne l'occasion d'agir lors de cette situation hautement triste et frustrante : c'est un deuil par accusation – implicite d'abord –, ayant comme but de blâmer le coupable et ainsi de réparer le tort.

La pratique intertextuelle apparaît comme une façon d'accuser le médecin responsable de l'erreur qui a provoqué la mort du bébé, et la stratégie devient évidente dans l'extrait qui suit la citation de l'*Encyclopædia Universalis*. Au lieu de revenir tout de suite à son propre récit, Laurens place une citation du « rapport d'expertise » du professeur Papiernik directement en dessous de celle de l'article sur la dystocie. Cet extrait fonctionne comme une réponse au précédent, rendant l'accusation d'incompétence très explicite : « Je ne sais pas pourquoi le Dr Delignette n'a pas utilisé le forceps – dont l'usage aurait pu et dû raccourcir la période d'expulsion et la bradycardie de 15 minutes qui l'a accompagnée » (1995 : 48). Ici, Laurens fait sienne la voix du professeur Papiernik, en répétant ses paroles pour que le référent

du « je » énonciateur se dédouble, renvoyant à la fois au spécialiste renommé et à la narratrice endeuillée. Or, c'est évidemment Laurens elle-même, appuyée par le savoir médical de l'expert, qui pose cette question épineuse. Par la suite, elle reprend son rôle de narratrice, mais ce retour à son propre récit témoigne d'une répétition lexicale qui fait écho au début de la citation du professeur Papiernik : là où ce dernier déclare « je ne sais pas pourquoi le Dr Delignette n'a pas utilisé le forceps », Laurens enchaîne ainsi : « *Je demande pourquoi l'enfant n'a pas crié, pourquoi on ne me le donne pas* » (1995 : 49. Je souligne). On remarque dans son discours la répétition du pronom « je », celle de l'adverbe interrogatif « pourquoi » et celle de la négation, ce qui met l'accent sur les actions non accomplies. Ainsi Laurens passe-t-elle d'un problème général (quoi faire dans le cas de toute dystocie) à une situation particulière, la sienne, individuelle et intime. Grâce à cette mosaïque de citations intertextuelles qui résonnent et se répondent, telle une chambre sonore, Laurens effectue le passage du statut de victime d'une triste injustice et d'une perte douloureuse à celui d'agent, donnant voix à son deuil et à sa colère. Citer la parole des experts, c'est ajouter du poids à ses propres arguments, c'est agir pour énoncer son deuil et sa colère.

Un autre exemple d'intertexte employé à des fins d'agentivité féminine se trouve dans l'autofiction *Dans ma maison sous terre* (2009) de Delaume. Celles et ceux qui connaissent l'œuvre de Delaume le savent déjà : toute son écriture tourne autour du trauma ravageur qu'elle a subi à l'âge de 10 ans. Comme on l'apprend dans *Le cri du sablier*, le 30 juin 1983, le père de la jeune Chloé tire sur sa mère, la tue, vise sa fille, mais finit par enfoncer le canon du fusil dans sa propre gorge et se suicide. Ensuite, sous le choc, Delaume devient aphasique pendant neuf mois (Delaume, 2001 : 27), habite chez ses grands-parents, puis chez son oncle et sa tante. Ce trauma devient alors le moteur même de son écriture et son agentivité consiste en un emploi de sa plume pour surmonter les effets dévastateurs du trauma et pour se reconstruire, ce qu'elle tente de faire en se métamorphosant en « un personnage de fiction », phrase répétée à maintes reprises pour affirmer cette

nouvelle identité⁹. Ainsi la narratrice de *Dans ma maison sous terre* déclare-t-elle : « Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité. [...] Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction et quiconque m'approchera saura le regretter » (2009 : 204-205).

Exploitant largement l'intertextualité, l'écriture de Delaume est parsemée d'extraits empruntés de sources diverses : textes littéraires, chansons, contes et citations abondent dans son œuvre. Comme le signale à juste titre Valérie Dusaillant-Fernandes (2010 : 150-159), Delaume emploie la technique du *cut-up*, si cher à William Burroughs, pour faire le collage et le montage de divers textes à l'intérieur du sien, exprimant ainsi la fragmentation du soi occasionnée par le trauma d'enfance¹⁰. Mais notons d'abord que sa passion pour la pratique intertextuelle s'inscrit même dans son pseudonyme, qui est doublement intertextuel. Née Nathalie Abdallah, l'auteure adopte comme prénom celui du personnage de Chloé de *L'écume des jours* ([1947] 1974) de Boris Vian, s'appropriant ainsi les connotations de souffrance, de fragilité et de maladie qui se rattachent à cet anthroponyme¹¹. Le travail intertextuel sur le plan onomastique se voit également dans le nom de famille inventé, Delaume, que l'auteure emprunte à Antonin Artaud, plus précisément au titre « L'arve et l'aume ». Il s'agit d'une traduction et d'une réécriture du sixième chapitre de *La traversée du miroir* de Lewis Carroll qu'Artaud publie en 1947, la même année que la publication du roman de Vian. Le nom « Delaume » renvoie donc à l'univers mystérieux, fantastique et poétique du texte de Carroll, traduit et adapté par Artaud ([1947] 1971), mettant en relief les multiples jeux sur le signifiant qui caractérisent l'écriture de ces deux écrivains, aussi bien que celle

9. Voir, par exemple, *La règle du Je* (Delaume, 2010 : 5).

10. Dans son analyse de l'intertextualité dans *Le cri du sablier*, Dusaillant-Fernandes (2010 : 150-159) montre comment Delaume incorpore des extraits de *Bérénice* et d'*Athalie* afin de s'ériger en héroïne tragique digne de Racine.

11. Rappelons que la belle Chloé de *L'écume des jours* souffre d'un nénuphar qui pousse dans son poumon et qu'elle finit par en mourir.

de Delaume. Ainsi le travail onomastique, effectué par l'usage d'intertextes significatifs, fait-il partie de la création et de l'affirmation chez Delaume de sa nouvelle identité qui mettrait à mort celle liée au trauma de l'homicide-suicide de l'enfance.

Delaume poursuit ses jeux intertextuels dans son autofiction *Dans ma maison sous terre*, un roman composé de 38 fragments, autant de courts récits (portant tous un titre), de pages tirées des carnets de l'auteure et d'une lettre à Madame la Mort. Tous ces fragments ont trait aux visites fréquentes de la narratrice à un cimetière où elle rencontre le personnage de Théophile, qui agit comme son interlocuteur. Le roman comprend aussi des références musicales, par exemple à la chanson « Scandale dans la famille », interprétée par Sacha Distel et par Dalida en 1965, qui exprime l'un des enjeux clés du roman, à savoir la révélation que le père meurtrier de Delaume n'était pas en fait son père biologique, secret enfin révélé par la grand-mère à qui la narratrice en veut énormément¹². Un autre intertexte important du roman se présente en deux parties : la répétition et la variation du titre d'un roman de Jean-Jacques Schuhl – conjoint de la chanteuse Ingrid Caven – et une citation tirée d'un de ses textes. Le titre en question, *Rose poussière*, est celui d'un roman de Schuhl publié chez Gallimard en 1972, qui raconte l'histoire d'un homme à identités multiples. Cet homme interchangeable et synthétique, sans identité fixe, est fait de morceaux hétéroclites : des bouts de chansons, des accessoires et des références à toute une gamme de personnages célèbres (Marlon Brando, Mao, Stan Laurel, Marlene Dietrich, les Rolling Stones et ainsi de suite). En se servant des collages évoquant le *pop art*, Schuhl réussit à capter l'atmosphère des années 1960 et 1970 dans cet ouvrage relevant de la « musique-fiction »¹³. Delaume reprend le titre *Rose poussière* à deux reprises, mais elle opère une variante sur le syntagme en mettant le substantif « rose » au pluriel. Lors de la

12. Sur l'emploi que fait Delaume de cette référence intertextuelle, voir Vray (2012).

13. J'emprunte cette expression à Ludovic Bichler (2012).

première occurrence de l'expression-titre, le syntagme fait partie d'un poème qui apparaît soudainement dans le texte, lorsque la narratrice et Théophile contemplent la pierre tombale de Mademoiselle B., dont ils ne savent rien : « *Je ne suis personne / On m'a oubliée / Quand vient l'automne / Aux tombes éventrées / Je suis la fille de réverbère / mes joues sont vernies roses poussière / Je ne suis personne / On m'a oubliée* » (Delaume, 2009 : 37). La source énonciative de ce poème étant ambiguë, le déictique « je » pourrait bien être doté d'un référent double, renvoyant simultanément à la mystérieuse Mademoiselle B. défunte et à la narratrice Chloé, portant les séquelles de son trauma familial. En effet, à la suite du poème, la narratrice mentionne « la souffrance » et « la ritournelle de la douleur » (2009 : 38), résumant ce qu'a évoqué le passage versifié : mort, transformation du corps en poussière, fleurs fanées sur les tombes, oubli et absence d'identité. De fait, tous ces éléments renvoient au sujet « Chloé Delaume », caractérisé par son obsession de la mort et sa quête identitaire.

La deuxième occurrence du même syntagme le présente comme le titre de l'une des 38 séquences du roman. Ici encore, la variation delaumienne est la même, car le substantif « roses » reste au pluriel, mais cette fois-ci il est doté d'une majuscule, ce qui lui rend son statut de titre – doublement, en fait, en tant que titre du roman de Schuhl et titre de la section du roman de Delaume. Cette brève séquence ne comprend qu'une seule phrase, une citation de Schuhl dont le nom propre est clairement indiqué dans le texte de Delaume : « La mort saisit le vif, les morts veulent hériter des vivants, de tous sans exception » (2009 : 197). Selon Jean-Bernard Vray, cette phrase « désigne la hantise de saisissement du vif à quoi s'oppose le retour amont de l'écriture de *Dans ma maison sous terre* comme déjà celle du *Cri du sablier* » (2012). Il y a pourtant plus en jeu dans ces renvois à l'œuvre de Schuhl. En citant cette dernière phrase de Schuhl, Delaume résume sans détour son propre dilemme, son désir viscéral d'échapper à la mort qui a bouleversé son existence, de renaître autre par rapport à cette victime du trauma qu'elle fut jadis. De plus, la référence à l'œuvre de Schuhl tisse de multiples liens entre les pratiques

scripturales des deux auteurs : la pratique du fragment, l'emploi du champ lexical de la mort, le recours fréquent aux chansons et le questionnement, voire la recherche, identitaire¹⁴.

Que ce soit Gérard Genette (1982), Laurent Jenny (1976), Tiphaine Samoyault (2001) ou d'autres, les théoriciens de l'intertextualité nous ont bien montré que l'intertexte peut remplir de nombreuses fonctions au sein du texte-hôte qui l'accueille. Il peut faire avancer la trame événementielle, approfondir les thèmes du texte, servir de base à un jeu de parodie ou de pastiche, créer une atmosphère, développer le caractère des personnages ou même appuyer leurs arguments ou points de vue. Il s'avère que cette forme de répétition discursive, une fois resituée dans un nouveau contexte, est également susceptible de transformer le sujet de la narration en un agent qui critique, qui questionne, qui ébranle le *statu quo* et les idées reçues, en faisant varier le sens du discours d'emprunt. C'est exactement cela que Butler envisage lorsqu'elle nous incite à employer les outils discursifs à notre disposition, les discours qui nous déterminent, qui nous assujettissent et qui tout à la fois s'offrent pourtant à nous comme instruments de résistance. Dans *L'événement*, Ernaux répète la loi contre laquelle elle s'est révoltée ; tout son récit consiste en la mobilisation des stratégies utilisées pour la contourner. Il est question d'une autre forme de contestation par la réitération chez Laurens, qui cite certains experts médicaux pour donner voix à son deuil, à sa colère et à sa vengeance. Tout autre est la répétition avec variation dans le roman de Delaume, où les intertextes ne ciblent pas une loi, ou un principe injuste, ou un médecin incompetent, mais font partie intégrante de son identité textuelle en devenir, de cette reconstruction post-traumatique de soi. Si, comme Hekman l'affirme, « les agents sont des sujets qui créent, qui construisent des

14. Par ailleurs, la mention d'un cimetière dans *Rose poussière* de Schuhl crée un lien avec le lieu lugubre de l'action dans l'autofiction de Delaume. Lorsque le narrateur du roman entre dans le magasin de vêtements Biba à Londres, l'atmosphère et l'environnement lui rappellent ceux d'un cimetière : « Seuls les cimetières sont si somptueux et si mornes en même temps » (1972 : 56).

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

combinaisons uniques d'éléments [différents]» (1995 : 203), les textes examinés ici illustrent avec éloquence ce lien entre subjectivité, agentivité, résistance et créativité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin ([1947] 1971), «L'arve et l'aume: tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui», dans *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, p. 156-174.
- BARTHES, Roland ([1953] 1993), *Le degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 1976), *Le deuxième sexe*, t. I et II, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essais».)
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard.
- BICHLER, Ludovic (2012), «Dire l'Histoire par les chansons : une question littéraire. *Rose poussière* et *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl», *Revue critique de fixxion française contemporaine/Critical Review of Contemporary French Fixxion*, n° 5, [En ligne], [http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix05.05/644], (15 mai 2015).
- BLANCKEMAN, Bruno (2012), «L'écrivain impliqué: écrire (dans) la Cité», dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 71-81.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005a), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BOUJU, Emmanuel (2005b), «Avant-propos», dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 11-15.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres, Routledge.
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York/Londres, Routledge.
- BUTLER, Judith (1997a), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- BUTLER, Judith (1997b), *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York/Londres, Routledge.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELAUME, Chloé (2001), *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DELAUME, Chloé (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- DELAUME, Chloé (2010), *La règle du Je. Autofiction: un essai*, Paris, Presses universitaires de France.
- DENIS, Benoît (2000), *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil.
- DENIS, Benoît (2006), « Engagement et contre-engagement: des politiques de la littérature », dans Jean KAEMPFER, Sonya FLEURY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, p. 103-117.
- DERRIDA, Jacques (1972), « Signature événement contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 365-393. (Coll. « Critique ».)
- DRUXES, Helga (1996), *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Détroit, Wayne State University Press.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2010), « L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980 ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Gallimard.
- FELSKI, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- GEFEN, Alexandre (2005), « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 75-84.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAVERCROFT, Barbara (2001), « Auto/biographie et agentivité au féminin dans "Je ne suis pas sortie de ma nuit" d'Annie Ernaux », dans

- Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 517-535.
- HAVERCROFT, Barbara (2010), « Cette mort-là: l'écriture du deuil chez Camille Laurens », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain: écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, p. 319-342. (Coll. « Contemporanéités ».)
- HAVERCROFT, Barbara (2015), « Lorsque le sujet devient agent: écriture et engagement chez Annie Ernaux », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 81-88.
- HEKMAN, Susan (1995), « Subjects and agents: The question for feminism », dans Judith Kegan GARDINER (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, p. 194-207.
- HUGHENY-LÉGER, Élise (2009), *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford/New York, Peter Lang. (Coll. « Modern French Identities ».)
- JENNY, Laurent (1976), « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- KAEMPFER, Jean, Sonya FLEURY et Jérôme MEIZOZ (dir.) (2006), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes.
- LAURENS, Camille (1995), *Philippe*, Paris, P.O.L.
- MAKOWIAK, Alexandra (2005), « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 19-30.
- MANN, Patricia (1994), *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NEUMAN, Shirley (1993), « ReImagining women: An introduction », dans Shirley NEUMAN et Glennis STEPHENSON (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, p. 3-18.
- SALIH, Sara (2002), *Judith Butler*, Londres/New York, Routledge. (Coll. « Routledge Critical Thinkers ».)

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- SAMOYAULT, Tiphaine (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan.
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- SCHUHL, Jean-Jacques (1972), *Rose poussière*, Paris, Gallimard.
- THOMAS, Lyn ([1999] 2005), *Annie Ernaux, à la première personne*, traduit de l'anglais par Dolly Marquet, Paris, Stock.
- VIAN, Boris ([1947] 1974), *L'écume des jours*, Paris, Hachette.
- VIART, Dominique (2006), « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique », dans Jean KAEMPFER, Sonya FLEURY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, p. 185-204.
- VRAY, Jean Bernard (2012), « Chloé Delaume: la chanson revenante », *Revue critique de fixxion française contemporaine/Critical Review of Contemporary French Fixxion*, n° 5, [En ligne], [www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix05.03/656], (15 mai 2015).

LA HONTE ET LE TÉMOIGNAGE
DANS L'AUTOBIOGRAPHIE DE PIERRE SEEL,
DÉPORTÉ HOMOSEXUEL

Pascal Michelucci
Université de Toronto

Être homosexuel à Paris pose encore de sérieux problèmes, mais pédé à Uckville, Moselle, tu ne t'imagines pas ce que cela pouvait être.

Dominique FERNANDEZ,
L'étoile rose.

Si Pierre Seel, le seul homosexuel français qui ait jamais témoigné publiquement de sa déportation, est une figure marquante et mémorable de l'histoire de la condition homosexuelle au xx^e siècle, son autobiographie *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* (1994) a reçu fort peu d'attention critique. Elle présente pourtant le parcours unique en son genre d'un individu qui, sous le poids de multiples facteurs, a longtemps passé son histoire personnelle sous silence, avant de la révéler au grand jour à l'âge de 70 ans. Ce silence, suivi d'une prise de parole stupéfiante, aurait pu à lui seul justifier que l'on veuille se pencher sur l'autobiographie de Seel comme un document majeur sur un pan méconnu, voire insidieusement escamoté, de la Deuxième Guerre mondiale. D'autre part, et malgré le caractère unique du parcours de Seel, les dimensions historiques et politiques de la mise à l'écart du grand fragment de l'histoire gay qu'il présente dans son autobiographie

sont à mettre en perspective avec la portée de sa prise de parole personnelle. Interné à cause d'une identité sexuelle qu'il n'a pas choisie, puis enrôlé malgré lui dans les batailles de la guerre, il devient avec son autobiographie un missionnaire de la cause homosexuelle en prenant conscience que les raisons personnelles de son silence s'effacent devant l'impératif de parler au nom de la collectivité: «[...] après des dizaines d'années de silence, j'ai décidé de parler, de témoigner, d'accuser» (Seel, 1994: 60¹). Seel est ainsi doublement témoin, mais un témoin contraint qui prend la parole tardivement et presque à son corps défendant. Michel Celse et Pierre Zaoui, dans le collectif *Consciences de la Shoah*, invitent ainsi à

comprendre comment un tel silence sur le sort des homosexuels [...] a pu être possible pendant près de cinquante ans autant dans nos démocraties occidentales que dans les pays de l'Est. On ne défend pas la mémoire en acceptant qu'elle demeure hémiplegique (2000: 204).

Justement à l'inverse de cette amputation de la mémoire, Seel raconte non seulement sa guerre, mais aussi sa lutte pour la reconnaissance de son statut de déporté – puis d'homosexuel déporté – après une longue suppression forcée par les circonstances de son histoire. Ces deux luttes successives mais conjointes forment les deux pans inextricables de sa mémoire et l'intérêt de son parcours. Le premier témoignage de Seel sous son vrai nom est publié dans *Gai pied* en 1982 et il est suivi de nombreuses autres prises de parole dans les médias français, américains et allemands, pendant plus de vingt ans, jusqu'à sa mort en 2005. Le livre de témoignage recueilli par Jean Le Bitoux entre 1988 et 1989 qu'est son autobiographie, publié chez Calmann-Lévy en 1994 sous le titre foucaldien de *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, constitue le résultat d'une collaboration: «Ce livre je ne l'aurais jamais fait s'il n'y avait pas eu Jean Le Bitoux. C'est grâce à lui que j'ai eu le courage de le faire» (Lebrun et Seel, 2008:

1. Les renvois à *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* seront désormais indiqués par la mention *MPS*, suivie du numéro de la page.

76)². C'est un ouvrage unique dans le champ français. Du côté de l'Allemagne, les chiffres, importants, dressent un portrait tout autre de la déportation pour motif d'homosexualité : environ 60 000 homosexuels allemands ont été emprisonnés en application du paragraphe 175, et parmi eux de 5 000 à 15 000 ont été envoyés en camp de concentration, même si l'on estime à 40 % le nombre de ceux qui s'en sont sortis, du fait d'un traitement particulièrement odieux qui leur était réservé³. Mais, sur le sol français, la situation diffère grandement : la déportation homosexuelle n'a pas été un phénomène de masse ni même un système conçu pour l'efficacité. Sur 68 000 déportés de répression acheminés vers les camps depuis la France occupée, on recense seulement 7 cas d'homosexuels (dont un prostitué masculin) : 5 sont morts en camp, un, Aimé Spitz, a été libéré de Dachau où il avait été interné non en raison de son homosexualité mais du fait de ses activités dans le réseau de résistance Uranus-Kléber, et un autre, qui était artiste dramatique, a été envoyé à Buchenwald⁴.

2. Le Bitoux explique en 2003 les circonstances de la laborieuse composition de l'autobiographie de Seel : « Un an durant, j'ai sauté dans le train pour Toulouse. Les souvenirs étaient douloureux. Les larmes coulaient. Parfois, il m'en voulait terriblement. Mes questions ravivaient ses blessures. Il vouait alors notre projet aux gémonies. Pendant l'hiver 1993, à mon domicile parisien, il lut devant moi la version finale de l'ouvrage. [...] Le récit de Pierre Seel relate cette obstination du monde combattant à ne pas vouloir accepter la réalité avec des explications réactionnaires ou homophobes. Je crois que c'est dans l'amitié, la complicité ou la confiance que ce type de témoignage peut être le plus juste. En 1995, un an après la parution de son livre, Pierre Seel obtint sa carte de déporté » (Le Bitoux, Chevaux et Proth, 2003 : 413).

3. Philippe Mesnard souligne comment l'homophobie dominante et le projet politique nazi se sont mutuellement soutenus en Allemagne : « La permanence dans la société allemande [...] des réflexes de rejet "épidermique", mais surtout de l'idée d'un péril homosexuel (pour l'État, pour la Nation, pour la jeunesse, pour la morale) qui justifierait sa répression par la puissance publique, a ainsi conféré à la politique de persécution menée par les nationaux-socialistes un caractère quasi anodin. Les homosexuels, déjà criminalisés sur le plan juridique, clandestins socialement ou diffamés publiquement dès qu'ils devenaient visibles, purent être persécutés à la fois discrètement et sans que, de toute manière, cela choque grand monde » (2000 : 208). Voir aussi Arc (2015).

4. On se reportera utilement aux recensements méticuleux et circonstanciés de Florence Tamagne (2010) et d'Arnaud Boulligny (2010).

Ce dernier est le réel pionnier de la cause de la reconnaissance de la déportation homosexuelle, mais le gouvernement français lui refusera le titre de déporté politique en 1963, au motif qu'il avait été arrêté « à la suite de sa fréquentation d'un homosexuel allemand [durant la guerre] » (Boulligny, 2010 : 56). À ces 7 s'ajoute le sort de 22 Alsaciens et Mosellans arrêtés, dont 18 ont été internés ; 15 ont survécu, dont Seel, le seul qui ait une place importante dans les travaux de chercheurs (Boulligny, 2010 : 58-63)⁵.

PIERRE SEEL, LE DÉPORTÉ HONTEUX

Né en 1923, le jeune Pierre Seel a 17 ans lorsque la « drôle de guerre » (*MPS* : 29) le rattrape. Le récit de guerre occupe une large place dans *Moi, Pierre Seel* et précède le récit plus compact et moins riche en péripéties des « années de honte » (*MPS* : 111). Quoiqu'il soit le cadet de cinq enfants d'une famille catholique très pratiquante de la bonne bourgeoisie alsacienne, il s'habille alors à la mode zazoue. Il fréquente le square Steinbach, un lieu de rencontres homosexuelles de Mulhouse et, un jour de 1940, il se fait voler sa montre et décide de porter plainte au commissariat. Au lieu d'entendre sa requête, le policier qui recueille sa plainte l'humilie et lui reproche de traîner dans des endroits peu recommandables, lui un garçon de bonne famille : « [...] entré au commissariat en tant que citoyen volé, j'en ressortais homosexuel honteux » (*MPS* : 25). À son insu, Seel est alors fiché par la police. L'officier zélé semble d'ailleurs avoir communiqué les listes d'homosexuels de la région à la Gestapo. En mai 1941, Seel est convoqué puis incarcéré, non sans avoir été préalablement battu et torturé⁶, en compagnie d'une douzaine de jeunes hommes de son âge eux aussi fichés comme homosexuels. D'abord emprisonné à Mulhouse, il est rapidement transféré au camp de Schirmeck dans le Bas-Rhin, un camp de rééducation et de travail où il passe envi-

5. Suivant Boulligny (2010 : 54-70), il faudrait ajouter à ce groupe environ une trentaine de ressortissants français arrêtés en Allemagne sous le coup de la loi nazie et enfermés dans le système carcéral ordinaire.

6. On le viole avec un bâton.

ron six mois dans des conditions très éprouvantes. Il est témoin de plusieurs morts et d'exécutions sommaires ou sadiques.

Le thème du secret révélé, qui enclenche la tragédie personnelle et l'articule à la grande histoire, traverse le récit de (sur) vie de Seel de nombreuses manières, déclinées par l'auteur avec beaucoup de profondeur. On relève aussi le thème de l'identité malheureuse, qui se superpose au sujet de sa déportation et qu'il contamine de son caractère de tabou. C'est justement en raison de sa culture du secret que Jean-Paul Sartre voit l'homosexuel comme un homme tronqué (voire un être humain tronqué) à cette époque :

Nous refusons de croire que l'amour d'un inverti présente les mêmes caractères que celui d'un hétérosexuel. Le caractère secret, interdit du premier, son aspect de messe noire, l'existence d'une franc-maçonnerie homosexuelle et cette damnation où l'inverti a conscience d'entraîner avec lui son partenaire : autant de faits qui nous paraissent influencer le sentiment tout entier et jusque dans les détails de son évolution. Nous prétendons que les divers sentiments d'une personne ne sont pas juxtaposés mais qu'il y a une unité synthétique de l'affectivité (1945 : 12-13)⁷.

Comme le montre le récit de Seel, l'homme gay a des compartiments et des secrets en trop ; ce qu'il cache est inavouable, et s'il le révèle au grand jour, on le lui fera bien payer. Le compartiment principal est, sans surprise, celui de l'identité sexuelle. Mais Seel ajoute à cela d'autres raisons d'avoir honte de lui-même. Enfant déjà, il vit dans la « honte du péché » de masturbation inculquée et entretenue par la pratique assidue de la confession (*MPS* : 22). Quand, au retour de la guerre, Seel se tourne vers l'Église pour lutter contre ses désirs, les prêtres lui « refuse[nt] l'absolution », car il a des pensées coupables envers un homme : « Je suis désolé. Vous êtes en état de péché grave. Pas d'absolution » (*MPS* : 135).

7. Cette citation est commentée par Le Bitoux (2002 : 174). On observe rarement que l'acte de naissance de la revue sartrienne consacrée à « défendre l'autonomie et les droits de la personne » (Sartre, 1945 : 19) met cet ukase au cœur de son projet. On pourra aussi s'étonner de cette rhétorique peccamineuse sous la plume de Sartre.

Sa nationalité est une autre raison tout aussi prégnante de vivre dans la honte, tant pendant qu'après la guerre. En effet, l'Alsace et la Moselle sont annexées par le Reich en 1940, malgré les protestations un peu molles de Vichy⁸. Les hommes de la région sont rapidement mobilisés et enrôlés de force dans l'effort de guerre du Reich. Avec une ironie cruelle, les « malgré nous » dont Seel fait partie sont, après la guerre, considérés comme des traîtres à la nation :

Il faudra dire un jour la monstrueuse histoire qui fut celle des « malgré nous, ces natifs d'Alsace et de Lorraine enrôlés pour tuer des résistants, des antifascistes et leurs familles, bref pour assassiner les ennemis du Reich. Humiliante ordonnance que celle du 25 août 1942 qui sonna le glas de la fierté patriotique de la jeunesse alsacienne, obligée d'offrir sa peau au drapeau du Reich (*MPS*: 74).

Ce statut double de « malgré nous » homosexuel fait que Seel ne peut pas être un membre facile à accepter par la communauté des déportés français, durant plusieurs décennies et jusqu'à sa mort. En effet, engagé de force sous la circulaire du Reichsarbeitsdienst (Service du travail du Reich) pendant une partie de 1942 à sa sortie du camp de concentration de Schirmeck, Seel est ensuite enrôlé dans la Wehrmacht, alors qu'il n'a même pas encore 19 ans. Il fait sa guerre sur le front yougoslave au début de l'année 1943 dans l'uniforme nazi (*MPS*: 69, 73). Il doit mettre les armes à la main et tuer un partisan serbe d'un coup de fusil, quand celui-ci l'attaque et lui détruit la mâchoire (*MPS*: 77), à la suite de quoi il perd toutes ses dents. Cette blessure au front lui vaut d'être transféré en convalescence à Berlin, toujours en tant que soldat du Reich, jusqu'au pilonnage de la ville par les Alliés au cours de l'été 1944. En toute fin de guerre, Seel est envoyé sur le front russe durant le terrible hiver 1944, d'où il déserte en compagnie de son officier allemand avec qui il sympathise du fait de leurs origines rhénanes communes. Seel est ensuite rapatrié

8. C'est pour cette raison que pendant longtemps le gouvernement français a soutenu qu'il ne pouvait pas y avoir eu de déportés français dans ces territoires.

par les forces alliées, non sans avoir échappé à l'exécution par l'armée russe en entonnant l'Internationale en français. Durant son rapatriement, Seel doit encore camoufler son origine alsacienne (*MPS*: 105) sur les conseils de ses libérateurs français, pour ne pas être victime de représailles⁹.

Son statut de « malgré nous » ajoute une couche de complexité à celle de l'identité cachée et au double secret, qui lie étroitement homosexualité et déportation, la cause et la conséquence, toutes deux frappées d'un interdit: « [...] un double secret venait de se sceller: celui de l'horreur nazie et la honte de mon homosexualité » (*MPS*: 66). Pourtant, Seel suggère que l'habitude du secret, ainsi que son extrême effacement dans la vie des camps et sur le théâtre de la guerre allemande lui ont probablement valu de s'en sortir, contrairement à bien d'autres qui ne maîtrisaient pas ces codes comportementaux et affectifs. Mais le secret – comme il peut l'être pour les résistants – est une nécessité de temps de guerre et non un mode de la vie civile, et il provoque ici une honte intériorisée, omniprésente comme l'est le terme dans l'autobiographie de Seel, et inavouable.

L'INDIVIDU ET LES COMMUNAUTÉS POSSIBLES

LA COMMUNAUTÉ NATIONALE

Après la guerre, les discriminations contre les homosexuels et la criminalisation de l'homosexualité promulguées par le Reich sont maintenues jusqu'en 1969 en République fédérale d'Allemagne et jusqu'en 1994 en République démocratique allemande. En France, le sort des homosexuels n'est guère plus enviable... Après la Libération, la pratique homosexuelle tombe toujours sous la loi 744 du 6 août 1942 promulguée par Philippe Pétain, sur la proposition de l'amiral Darlan qui s'inquiétait de la belle vigueur de l'homosexualité dans sa marine. Cette

9. Le comble de l'ironie est certainement que Seel doit encore son service militaire à l'État français après la guerre. Il l'effectue à Colmar en 1947.

loi « réinscrit parmi les délits sexuels dans le Code Napoléon l'incrimination homosexuelle » et en fait un facteur aggravant quand des mineurs de 15 à 21 ans sont concernés (Le Bitoux, 2002 : 136-137). Elle recriminalise de fait l'identité sexuelle, ce dont la France était exempte depuis 1791. Ce qui est frappant, c'est que, pendant comme après la guerre, la rectitude morale, la défense de la famille et de la natalité autant que la protection de la jeunesse se conjuguent pour continuer de dessiner en creux une « menace » homosexuelle. La loi de Pétain va rester en place jusqu'à son abrogation en août 1982, abrogation défendue bec et ongles par Robert Badinter. On pourrait par exemple rappeler l'amendement Mirguet voté en novembre 1960, dans le cadre d'un décret visant à lutter contre les « fléaux sociaux » de la tuberculose, de l'alcoolisme et de la prostitution, qui double les peines criminelles applicables aux personnes de même sexe dans le cas d'outrages publics à la pudeur (Le Bitoux, Chevaux et Proth, 2003 : 52)¹⁰. L'homosexuel n'a toujours pas sa place dans la société d'après-guerre et la loi française le lui fait bien entendre, jusque sur les bancs de l'Assemblée nationale, pour des raisons que rappelle Michel Foucault :

Les codes institutionnels ne peuvent valider ces relations aux intensités multiples, aux couleurs variables, aux mouvements imperceptibles, aux formes qui changent. Ces relations font court-circuit et introduisent l'amour là où il devrait y avoir que la loi, la règle ou l'habitude ([1981] 2001 : 983).

LA COMMUNAUTÉ FAMILIALE

Pendant la guerre, lors d'une visite de son frère à sa prison avant son internement à Schirmeck en 1942, Seel apprend avec horreur que sa famille a été dûment informée par la Gestapo de son homosexualité, en des termes à la fois clairs et infâmes –

10. On pourra se renseigner très utilement sur les rudesses persistantes des vues et des comportements envers l'homosexualité durant les Trente Glorieuses dans Revenin (2015 : 164-173).

«Schweinehund» (enculé) (*MPS*: 41). C'est pourquoi à son retour des camps et de la guerre, son père l'accueille d'un « Prends place parmi nous. N'en disons pas davantage » (*MPS*: 65). La famille de Seel se mure dans un silence réprobateur durable, par un « pacte de silence » (*MPS*: 116) honoré jusqu'à la mort des parents. En fait, rien de sa déportation ni de sa guerre ne sera partagé par la suite avec la famille, et c'est sur son lit de mort que sa mère demandera à enfin « savoir », quelques mois avant de mourir (*MPS*: 120). Si Seel fonde aussi sa propre famille, le tabou de l'homosexualité fait qu'il ne peut parler de sa déportation ni à ses connaissances ni à sa propre femme, au risque de révéler son homosexualité avec le motif de sa déportation : « Cette honte, faite de mille hontes, y compris sans doute celle de faire honte à ma famille, m'attirait vertigineusement vers le bas » (*MPS*: 147). Ces années sont particulièrement déprimantes, sous le signe du « cancer » du secret (*MPS*: 144), même si *Moi, Pierre Seel* liquide la rencontre, les fiançailles et l'arrivée des enfants en quelques pages rapidement brossées (*MPS*: 127-134). On relèvera que cet échec à entrer dans la communauté familiale et à y trouver le bonheur, entre 1950 et 1979, adopte une trajectoire descendante, avec plusieurs étapes de sa « déchéance personnelle » (*MPS*: 142), au fur et à mesure que Seel tombe dans l'alcoolisme, perd des emplois et finit par se prendre d'amitié avec des clochards. Les « années de honte » (*MPS*: 111-150) se terminent sur des velléités de consultations pour réinsertion psychologique.

LES SOCIABILITÉS HOMOSEXUELLES

Peu après son retour de la guerre, Seel tente de s'intégrer aux sociabilités homosexuelles de Mulhouse, essentiellement dans des lieux fréquentés par les bourgeois de la ville qui ont été quant à eux épargnés par la guerre, du fait de leur discrétion et de l'affichage de leur identité publique d'hétérosexuel. Seel dénonce leurs faux-semblants avec vigueur. Ces hommes « ne paraissent pas avoir aucunement souffert de l'Occupation » (*MPS*: 113-114); ils continuent leur double vie dans le déni et la mauvaise foi :

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Ils n'avaient peut-être pas vécu entre les barbelés d'un camp, mais ils avaient bien dû entendre parler des rafles d'homosexuels en Alsace. Ils n'avaient peut-être pas été obligés d'assister au massacre de leur ami, mais ils avaient bien dû apprendre au moins que les homosexuels, sur ce sol annexé quatre ans durant, avaient été indésirables et qu'ils avaient été torturés, expulsés et certains assassinés (*MPS*: 114).

Cependant, un voile discret est jeté sur les fréquentations masculines ou les lieux de rencontre durant le récit des décennies qui suivent. C'est soit une absence incroyable, soit un silence volontaire, car on imagine mal que pendant près de trente ans l'attrait de « cette vie interdite » se résume aux cinq lignes que Seel y consacre dans ce chapitre. L'ellipse et le discret usage du récit itératif laissent néanmoins cette partie de la vie privée de Seel dans l'ombre: « Au retour [du supermarché le vendredi soir], je passais par un cours de Toulouse connu pour ses fréquentations homosexuelles. Je stationnais et, protégé par l'obscurité, je rêvais en observant le manège des ombres. Cette vie m'était interdite, mais que valait celle que je m'étais autorisée? » (*MPS*: 144).

LES GROUPES D'ANCIENS COMBATTANTS ET DE DÉPORTÉS

Dans d'autres témoignages, Seel s'est livré plusieurs fois avec sarcasme sur sa méfiance envers la vie associative. Évoquant un essai d'adhésion au Parti communiste français, il se lance dans une diatribe savoureuse:

Non, pas d'association. Je suis libre. Comme Max! Pas d'association, pas de président. Je suis mon président. Je suis mon sous-président. Je suis mon secrétaire. Je suis mon trésorier. [...] Surtout pas d'association. Les associations sont des paniers de crabes. [...] Mais vous croyez que je vais me mettre là-dedans? Je suis seul, libre (Lebrun et Seel, 2008: 8).

Pourtant, lors du 40^e anniversaire de la libération des camps en avril 1985, à Besançon, des membres d'une association de déportés se mettent en fureur et en viennent aux mains à cause de la présence d'une délégation d'homosexuels sur les lieux. Ils leur crient qu'« [i]ls auraient dû être tous exterminés » et on piétine

la gerbe déposée par les homosexuels (Guetta, Greilsamer *et al.*, 1985 : 3). De telles scènes affligeantes se répètent chaque année depuis le début des années 1980 dans plusieurs grandes villes françaises, à partir du moment où les associations homosexuelles tentent de faire valoir leur propre droit de mémoire¹¹. C'est à cette période que Seel, galvanisé par de tels incidents bien médiatisés (*MPS*: 156), situe sa volonté de s'engager comme témoin et de porter sa parole et sa mémoire. Il a alors plus de 60 ans et il commence à secouer quarante années d'une pesante chape de silence ou, pour employer une autre image qu'il fait sienne, à faire passer « ce qu'il n'a toujours pas dit » et qui lui reste « comme un os planté en travers de [la] gorge » (*MPS*: 136). Il témoigne alors à la radio, à la télévision, dans des documentaires primés comme celui de Rob Epstein, livre des conférences, est le sujet d'articles de presse et son témoignage est même enregistré par Steven Spielberg pour les archives audiovisuelles de la mémoire de la Shoah. Cette période, tant pour les diverses associations de défense des droits à qui il sert de mémoire vivante que pour Seel lui-même qui retrouve sa « dignité » à « faire reconnaître la déportation des homosexuels » (*MPS*: 159), ouvre celle des batailles à venir au milieu des années 1990 pour obtenir l'accession aux

11. Voir Schlagdenhauffen (2011 : 163-164). De telles scènes apparaissent encore jusque dans les années 2000. Par exemple en 2002 : « À Lyon, capitale de la résistance, la population est venue plus nombreuse que d'habitude, inquiète face au réveil des vieux démons de l'extrême droite. Les porte-drapeaux des associations d'anciens combattants, résistants et déportés sont émus à la lecture des noms des sinistres camps de concentration. Pour conclure, vers midi, les personnalités civiles et militaires déposent leurs gerbes à la mémoire des déportés devant le Veilleur de pierre. Avant que la cérémonie ne prenne fin, les associations homosexuelles, restées derrière les barrières avec le public, tentent de s'avancer vers le monument. Mais les forces de l'ordre font barrage. Les militants gay et lesbiens, plus d'une centaine, triangle rose sur la poitrine, devront attendre que les officiels aient quitté les lieux, que la foule soit partie et que le drapeau tricolore soit retiré avant de pouvoir déposer leurs deux gerbes à la mémoire des déportés homosexuels » (Anonyme, 2002). Mais aussi à Metz (1999), à Marseille (2002), à Montpellier (2005), à Rouen (2010), à Caen (2012) ou à Tours (2015), où plusieurs « associations d'anciens déportés s'opposaient à la participation d'associations d'homosexuels aux cérémonies tourangelles pour la journée nationale des victimes et des héros de la déportation » (Cros, 2015).

cérémonies de commémoration officielles et à être reconnu en tant que groupe victime de la Déportation¹². Mais Seel a une relation complexe avec ces groupes: «Je ne suis pas survivant de la Shoah. Je ne peux pas l'être. Je sais ce que c'est la Shoah parce que j'ai fait les déplacements pour savoir ce que c'est. [...] Je ne peux pas être Shoah. Je ne peux pas» (Lebrun et Seel, 2008 : 61). Il y a certainement, dans ce sentiment de ne pas pouvoir s'inclure dans le discours central sur l'extermination des camps, la difficulté à être une communauté d'un seul – la «seule personnalité française à avoir témoigné à visage découvert de sa déportation durant la Seconde Guerre mondiale» (Lebrun et Seel, 2008 : quatrième de couverture).

Ce n'est pas sur cette affirmation en demi-teinte que se termine *Moi, Pierre Seel*. S'il trouve un sens dans le témoignage et se donne pour mission de «[t]émoigner pour protéger l'avenir, témoigner pour faire cesser l'amnésie de mes contemporains» (*MPS*: 157), Seel doit encore et toujours faire face à la demande de l'État français qui, à la fin de l'année 1993, juste avant que l'autobiographie paraisse, exige au moins deux attestations par des «témoins oculaires» de sa déportation à Schirmeck (*MSP*: 168). Cette production de documents reste impossible, car même si des survivants existaient, ce qui est hautement improbable, ils devraient eux aussi, à 70 ans, venir faire les mêmes aveux que Seel. La publication de *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel* (1994) constitue alors la production du témoignage qui servira d'attestation au gouvernement français.

12. Ces luttes, âpres et interminables, sont racontées au long dans les mémoires de Le Bitoux, *Citoyen de seconde zone* (Le Bitoux, Chevaux et Proth, 2003).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (2002), « Journée nationale de la Déportation », *Têtu*, 29 avril, [En ligne], [<http://tetu.com/2002/04/29/news/france/journee-nationale-de-la-deportation-2/>] [Au moment de l'édition du présent ouvrage, l'article n'est plus disponible].
- ARC, Stéphanie (2015), « Être gay ou lesbienne au temps du nazisme », *CNRS Le journal*, 22 avril, [En ligne], [<https://lejournal.cnrs.fr/articles/etre-gay-ou-lesbienne-au-temps-du-nazisme>], (17 mai 2015).
- BERTRAND, Mikaël (dir.) (2010), *La déportation pour motif d'homosexualité en France. Débats d'histoire et enjeux de mémoire*, Lyon, Mémoire active.
- BOULLIGNY, Arnaud (2010), « La déportation de France pour motif d'homosexualité », dans Mikaël BERTRAND (dir.), *La déportation pour motif d'homosexualité en France. Débats d'histoire et enjeux de mémoire*, Lyon, Mémoire active, p. 51-72.
- CELSE, Michel (2003), « Nazisme », dans Didier ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, p. 334-338.
- CELSE, Michel, et Pierre ZAOUÏ (2000), « Négation, dénégation : la question des "Triangles roses" », dans Philippe MESNARD (dir.), *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, p. 203-222. (Coll. « Le sens de l'histoire ».)
- CROS, Delphine (2015), « Déportation : les gays et lesbiennes participer aux cérémonies de commémoration », *France Info*, 28 avril, [En ligne], [<http://france3-regions.francetvinfo.fr/centre/2015/04/28/commeration-les-gais-et-lesbiennes-pourront-participer-aux-ceremonies-714053.html>], (17 mai 2015).
- FERNANDEZ, Dominique ([1978] 2012), *L'étoile rose*, Paris, Bernard Grasset. (Coll. « Les cahiers rouges ».)
- FOUCAULT, Michel ([1981] 2001), « De l'amitié comme mode de vie », dans *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, p. 982-986. (Coll. « Quarto ».)
- GUETTA, Bernard, Laurent GREILSAMER *et al.* (1985), « L'anniversaire de la victoire sur le nazisme », *Le Monde*, n° 12519, 30 avril, p. 3.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

- LE BITOUX, Jean (2002), *Les oubliés de la mémoire*, Paris, Hachette Littératures.
- LE BITOUX, Jean, Hervé CHEVAUX et Bruno PROTH (2003), *Citoyen de seconde zone. Trente ans de lutte pour la reconnaissance de l'homosexualité en France (1971-2002)*, Paris, Hachette Littératures.
- LE TALEC, Jean-Yves (2008), *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte. (Coll. « Textes à l'appui ».)
- LEBRUN, Hervé Joseph, et Pierre SEEL (2008), *De pierre et de Seel. Dialogue et photographies, 2 octobre 2000*, suivi de « *Art corporel, torture, et pouvoir* », entretien avec Marie-Claire Cordat, [s.l.n.é].
- MESNARD, Philippe (dir.) (2000), *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé. (Coll. « Le sens de l'histoire ».)
- REVENIN, Régis (2015), *Une histoire des garçons et des filles. Amour, genre et sexualité dans la France d'après-guerre*, Paris, Vendémiaire. (Coll. « Chroniques ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1945), « Présentation », *Les Temps modernes*, vol. I, n° 1 (octobre), p. 1-21.
- SARTRE, Jean-Paul, et Jean LE BITOUX (2005), « Cette épaisseur que n'ont pas les hétérosexuels », dans Jean LE BITOUX (dir.), *Entretiens sur la question gay*, Paris, H&O éditions, p. 33-44.
- SEEL, Pierre (1994), *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, en collaboration avec Jean LE BITOUX, Paris, Calmann-Lévy.
- SCHLAGDENHAUFFEN, Régis (2011), *Triangle rose. La persécution nazie des homosexuels et sa mémoire*, préface d'Annette Wieviorka, Paris, Autrement. (Coll. « Mutations/Sexe en tous genres », n° 264.)
- TAMAGNE, Florence (2010), « Histoire et mémoire : le cas de la déportation pour motif d'homosexualité en Europe », dans Mikaël BERTRAND (dir.), *La déportation pour motif d'homosexualité en France. Débats d'histoire et enjeux de mémoire*, Lyon, Mémoire active, p. 29-50.
- VIDAL-NAQUET, Pierre ([1981] 2005), *Les assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, édition revue par Gisèle Sapiro, Paris, La Découverte/Poche.

VIOLENCE, SEXUALITÉ
ET CONSTRUCTION DE SOI
DANS *EN FINIR AVEC EDDY BELLEGUEULE*
D'ÉDOUARD LOUIS

Élise Hugueny-Léger
Université St Andrews

« EDDY BELLEGUEULE, C'ÉTAIT MOI »

L'écriture autobiographique est presque toujours écriture de clivages, de dualité, d'identités qui se cherchent ou s'opposent au sein d'une instance protéiforme: la fameuse triade auteur-narrateur-personnage. *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis, véritable succès de librairie et phénomène médiatique de 2014¹, annonce d'emblée que ces oppositions sont le noyau même du livre, et qu'elles y sont poussées à l'extrême. L'auteur y relate comment il a été progressivement mis à l'écart du milieu ouvrier et populaire dans lequel il a grandi, en subissant la violence et l'homophobie ordinaires qu'il lie aux mécanismes de domination de classe dont il a pris conscience en lisant Pierre Bourdieu². Formé par les travaux du sociologue, mais aussi par les textes autobiosociographiques de Didier Eribon – à qui le

1. Publié alors que son auteur n'avait que 21 ans, ce livre s'est rapidement vendu à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, et Louis s'est vu convié à de nombreuses rencontres médiatiques.

2. Louis a dirigé un ouvrage intitulé *Pierre Bourdieu, l'insoumission en héritage* (2013).

livre est dédié – et d'Annie Ernaux, Louis examine les dispositifs langagiers et relationnels qui structurent l'identité du « dominé ». Parmi ces dispositifs, on trouve une catégorisation nette des codes genrés devant aboutir à des identités sexuelles reconnaissables. Dans ce contexte, l'entreprise littéraire révèle un conflit identitaire allant bien plus loin que la dualité Stendhal-Henry Brulard ou Jean-Paul Sartre-Poulou. Le nom de l'auteur, « Édouard Louis », ainsi que le titre choisi, marquent le passage de l'univers ouvrier du nord de la France aux cercles intellectuels parisiens, mais surtout ils agissent comme une mise à mort du moi d'avant, avec la formule lapidaire « en finir avec » tout aussi brutale que les violences et attaques subies dans l'enfance – des violences subies, vues, physiquement éprouvées et intégrées comme marqueur de classe. Deuxième marqueur de tensions et d'instabilités : dans un texte qui utilise certains paramètres de l'écriture autobiographique (écriture à la première personne, fonction de témoignage, paratexte, entretiens avec la presse, au cours desquels l'auteur ne cache pas qu'Eddy Bellegueule, c'est lui – ou plutôt, c'était lui), la dissociation auteur-narrateur et la mention « roman » insinuent un conflit portant sur la question de la fidélité au réel. Comme l'ont souligné les polémiques survenues lors de la sortie du livre³, l'expérience vécue se trouve transformée à travers le processus d'écriture du livre et ses motivations : démonter et démontrer les mécanismes de domination et de mise à l'écart dont Eddy Bellegueule a fait l'expérience, dans sa propre famille, au sein de son quartier et à l'école, avant que la fuite ne s'impose comme le seul recours possible. Sous sa plume, ce milieu se fait tour à tour bourreau et victime : victime d'un système de reproduction qui ne laisse presque aucune possibilité d'ascension sociale en neutralisant les ambitions individuelles, victime de mécanismes de violence sociale symbolique incorporés de génération en génération,

3. Polémiques dont on trouve un survol dans l'article « Eddy Bellegueule, le mépris de classe et le “fact-checking” littéraire » de David Caviglioli (2014) et qui ont été réactivées lors de la publication du deuxième livre de Louis, *Histoire de la violence* (2016), qui pousse plus loin la question du recours au « vécu » et à des individus réels dans un texte littéraire.

pour être traduits en une violence physique et verbale qui s'exprime contre ceux qui dérogent aux règles établies et aux codes genrés précisément définis. Et c'est bien par cette transformation insidieuse de la violence – d'une violence subie à une violence exercée – que se jouent les ambivalences et dualités dans l'identité de l'auteur-narrateur et dans son affiliation à son milieu d'origine.

Face à ce milieu et aux conditions laissant, en apparence, peu de place au libre arbitre et à l'agentivité⁴, le livre de Louis est la manifestation – on devrait même dire le manifeste – d'une nouvelle identité. Devenir Édouard Louis, en finir avec Eddy Bellegueule, ce n'est pas seulement accepter et assumer son homosexualité et un corps contre lequel il s'est rebellé pendant des années, c'est aussi dérouter la maîtrise d'outils de critique sociologique et d'écriture, qui vont reconstruire Eddy Bellegueule à travers le prisme de l'auto-analyse, comme l'a fait avant lui Eribon dans *Retour à Reims* (2010). L'objet qui nous est donné à lire s'offre au lecteur comme la confrontation de deux subjectivités, véritable processus simultané de construction-destruction : pour couper les ponts avec ce moi d'avant, il faut le mettre sur papier et montrer comment il a été constitué. Cette confrontation nous est donnée à voir dès l'incipit, une scène où Eddy Bellegueule se fait cracher dessus par deux autres collégiens, ses bourreaux qui condamnent ses attitudes efféminées :

De mon enfance je n'ai aucun souvenir heureux. Je ne veux pas dire que jamais, durant ces années, je n'ai éprouvé de sentiment de bonheur ou de joie. Simplement la souffrance est totalitaire : tout ce qui n'entre pas dans son système, elle le fait disparaître. Dans le couloir sont apparus deux garçons, le premier, grand, aux cheveux roux, et l'autre, petit, au dos voûté. Le grand aux cheveux roux a craché *Prends ça dans la gueule*. Le crachat s'est écoulé lentement sur mon visage, jaune et épais, comme ces glaires sonores qui obstruent la gorge des personnes âgées ou des gens malades, à l'odeur forte et nauséabonde. Les rires aigus, stridents, des deux garçons *Regarde il en a plein la*

4. Comme le rappelle Barbara Havercroft dans le présent volume, l'agentivité – notion inspirée de l'anglais *agency* – se réfère à la puissance d'agir de l'individu.

gueule ce fils de pute. Il s'écoule de mon œil jusqu'à mes lèvres, jusqu'à entrer dans ma bouche. Je n'ose pas l'essuyer (2014a : 13⁵).

Dès cette scène, c'est une déchirure qui opère, la déchirure de l'identité par la violence, l'individu arraché à la communauté, mais aussi le déchirement provoqué par l'écriture. Le nom de famille se trouve associé aux moqueries et à l'injure, marqué par un crachat qui donne au « gueule » de Bellegueule une valeur performative : ce n'est pas un visage qui nous est donné à voir, un visage qui se devrait d'inspirer le respect comme l'exprime Emmanuel Levinas quand il qualifie le visage, dans toute sa vulnérabilité, dans tout ce qu'il permet dans la relation à autrui, comme exposition sans défense de la « non-violence par excellence » (1990 : 222), se situant à la base de toute relation éthique. C'est bien d'une gueule qu'il est question, et le mot « gueule » apparaît à deux reprises dans cet incipit (« *Prends ça dans ta gueule* » et « *Regarde il en a plein la gueule* »). Ces phrases se voient conférer toute la puissance de l'insulte qu'Eribon qualifie de « citation venue du passé » (2010 : 202). Mais lorsqu'il décrit la scène – et c'est là que l'écriture effectue une autre coupure –, Louis n'utilise pas le mot « gueule », mais le terme « visage » (« Le crachat s'est écoulé lentement sur mon visage »), signe discret d'un déplacement de perspective qui va continuer à opérer dans le reste du livre à travers la superposition des registres de langue, et en particulier grâce à l'italique utilisé pour citer le milieu d'origine tout en l'intégrant dans le matériau littéraire⁶. Dès cette scène d'ouverture se dessine donc un clivage profond chez Eddy Bellegueule, nom réel de naissance de celui qui changera son patronyme civil pour devenir Édouard Louis, et mettra derrière lui les associations telles que l'expression « *Belle-gueule-Grandegueule* » (EB : 65) utilisée par la mère, accolant ainsi identité sociale et registre de langue.

5. Les renvois à *Eddy Bellegueule* seront désormais indiqués par la mention EB, suivie du numéro de la page.

6. Stratégie employée avant lui par Ernaux, notamment dans *La place* (1983).

LA BÊTE HUMAINE

Des insultes et des injures, des menaces et des brisures, il y en aura d'autres, comme lorsque des collégiens demandent à Eddy de courir pour se moquer de lui en le menaçant : « Je t'éclate la gueule si tu le fais pas » (EB: 36). Ces scènes se déroulent en Picardie, non loin de la région des « gueules noires », ce surnom donné aux mineurs du nord de la France, et Louis établit une corrélation nette entre le travail physique, pénible, et ses effets sur le corps et l'esprit. Dans l'entourage d'Eddy Bellegueule, les dos s'abîment sous le fardeau du travail à l'usine ou au supermarché, et ces douleurs sont perçues, à tort, comme maladie transmise d'une génération à l'autre au lieu d'être directement liées aux conditions socioprofessionnelles : « Ma mère qui disait [...] *Les maux de dos dans la famille c'est génétique et après l'usine c'est dur* sans s'apercevoir que ces problèmes étaient non pas la cause, mais la conséquence du caractère harassant du travail de l'usine » (EB: 40). Les corps usés trouvent un refuge dans l'alcool et s'expriment à travers les bagarres, signes associés à la virilité reproduite de père en fils. L'usure se lit aussi dans le conditionnement social : à une possible fierté ouvrière porteuse de révolte se substitue une résignation transformée en destin, comme dans la scène suivante :

Maman, la nuit, elles s'arrêtent quand même, elles dorment les usines ?
Non, l'usine dort pas. Elle dort jamais. C'est pour ça que papa et que ton
grand frère partent des fois la nuit à l'usine, pour l'empêcher de s'arrêter.
Et moi alors, je devrai y aller aussi la nuit, à l'usine ?
Oui (EB: 35).

Le texte de Louis, qui ne fait mention d'aucune appartenance politique ou syndicaliste, porte exclusivement sur les relations entre les individus et sur l'intégration de structures de domination au plus profond des êtres, de leur manière de voir, de penser et de dire le monde.

Pas de belles gueules donc, mais des gueules cassées comme le furent celles des soldats de la Première Guerre mondiale ayant subi des séquelles physiques et psychologiques. Cent ans exactement

après le début de la Grande Guerre, les combats ont changé de front : les gueules sont abîmées par les bagarres, par un manque de soins apportés au corps ; les visages des alcooliques se décomposent avant qu'ils ne soient retrouvés, comme le grand-père paternel du narrateur, dont le cadavre montre « sa joue décomposée qui laissait apparaître l'ossature de sa mâchoire où s'agitaient des larves » (*EB*: 25). Pour Louis, c'est l'environnement dans lequel ils vivent qui a cassé ces visages, miroirs d'une classe sociale tout entière. Les ouvriers, à plusieurs reprises, sont comparés à des animaux : pas des bêtes libres comme celles que voit le narrateur quand il parcourt, à pied, 15 kilomètres à travers les champs pour se rendre à des cours de théâtre, mais des animaux soumis à la nécessité, à des pulsions et à des gestes mécaniques : « Il [mon père] avait emporté sa gamelle, la nourriture que ma mère préparait la veille et qu'elle mettait dans un Tupperware pour le lendemain. Mon père mangeait dans sa gamelle, comme les animaux » (*EB*: 112). Un autre passage du livre montre le moment précis où le narrateur choisit le terme « gueule », plus à même que celui de « visage » à dire l'usure dont souffrent les corps :

Nous passions [...] devant l'usine, devant les ouvriers qui fumaient des cigarettes avant de commencer leur journée ou pendant la pause quand ils avaient débuté le travail au milieu de la nuit. Ils fumaient en toutes circonstances, au milieu du brouillard si caractéristique du Nord ou sous la pluie. Pour ceux qui n'avaient pas encore véritablement entamé leur journée, leurs visages – leurs gueules – leurs gueules étaient déjà creusées, ravagées par la fatigue alors même qu'ils n'avaient pas commencé à travailler (*EB*: 68).

En laissant au creux du texte la trace stylistique de ce choix de vocabulaire, l'auteur témoigne de la transformation insidieuse qui touche les ouvriers et grave leur statut social dans leur corps. Ces mêmes corps sont soumis à la répétition des gestes de l'usine, métonymie de la reproduction sociale et de sa cadence. Le narrateur observe, autour de lui, « [l]es mêmes expériences que reproduisaient avec exactitude les habitants du village, génération après génération, et leur résistance à toute forme de changement » (*EB*: 49). Les places sont attribuées dès la naissance et

les espoirs de s'élever socialement sont vite anéantis, surtout pour les filles à qui le milieu et aussi l'école attribuent des positions sociales inférieures : il en est ainsi de la sœur d'Eddy, « dépitée par les tentatives du conseiller d'orientation pour modifier ses projets » (*EB*: 87) et qui finit pourtant par suivre ses suggestions. En internalisant ces recommandations (« [...] elle ne voulait plus être professeure d'espagnol mais vendeuse. Elle était certaine de son choix, le conseiller d'orientation avait eu raison » – *EB*: 87), la sœur obéit à ce que Bourdieu analyse comme un « ajustement des espérances aux chances, des aspirations aux possibilités », quand il évoque justement « la manière dont les parents, les professeurs, les condisciples découragent – ou mieux, “non-encouragent” – l'orientation des filles vers certaines filières » (1998 : 68).

Ces dynamiques entraînent des dispositions de consentement à la domination – dispositions associées à la sphère féminine⁷ – qui masquent l'engrenage social dans lequel elles s'insèrent et que Bourdieu a rigoureusement relevées :

Il suffit, pour aller jusqu'au bout des paradoxes que seule une vision dispositionnaliste permet de comprendre, de noter que les femmes qui se montrent les plus soumises au modèle « traditionnel » – en disant souhaiter un écart d'âge plus grand – se rencontrent surtout chez les artisans, les commerçants, les paysans et aussi les ouvriers, catégories dans lesquelles le mariage reste, pour les femmes, le moyen privilégié d'acquérir une position sociale ; comme si, étant le produit d'un ajustement inconscient aux probabilités associées à une structure objective de domination, les dispositions soumises qui s'expriment dans ces préférences produisaient l'équivalent de ce que pourrait être un calcul de l'intérêt bien compris (1998 : 43).

Dans cet univers régi par des usages précis, là où la fatalité est intégrée, où les femmes se marient jeunes pour satisfaire à l'impératif de reproduction (« Tout se passe comme si, dans le village, les femmes faisaient des enfants pour devenir des femmes,

7. Quand Louis évoque son caractère de bon élève obéissant à l'école, il note : « Ma docilité à leur égard avait quelque chose de suspect : la docilité à l'école était une caractéristique féminine » (*EB*: 86).

sinon elles n'en sont pas vraiment» – *EB*: 59), il n'y a aucune place pour une conduite qui s'écarte des usages admis, encore moins pour une conduite – sexuelle, il s'entend – qui serait qualifiée de «déviant». Dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, les seules déviances admises sont elles aussi codifiées et fortement liées à la construction schématique des genres : conduire en état d'ivresse, se battre, s'opposer aux «forces de l'ordre» (comme l'exprime la périphrase désignant ceux qui surveillent et punissent) sont acceptés comme des marqueurs de virilité, comme des rites d'initiation à la masculinité, et sont tolérés, voire encouragés, et acceptés par les femmes («*De toute façon que veux-tu, il est comme ça Jacky c'est un homme, les hommes sont comme ça, il s'énerve facilement, il peut pas se calmer trop vite*» – *EB*: 47). Par ailleurs, la virilité passe par un refus du «souci de soi» qui serait considéré comme efféminé – pas d'égard pour le corps, pour la santé ou pour une alimentation saine, des aspects relevés par le narrateur lorsqu'il évoque ses bourreaux :

J'ai senti leur haleine quand ils se sont approchés de moi, cette odeur de laitage pourri, d'animal mort. Les dents, comme les miennes, n'étaient probablement jamais lavées. Les mères du village ne tenaient pas beaucoup à l'hygiène dentaire de leurs enfants. Le dentiste coûtait trop cher et le manque d'argent finissait toujours par se transformer en choix. Les mères disaient *De toute façon y a plus important dans la vie*. Je paye encore actuellement d'atroces douleurs, de nuits sans sommeil, cette négligence de ma famille, de ma classe sociale (*EB*: 18-19).

Pour Michel Foucault, le souci de soi passe par toute une série de préceptes et de soins visant à réguler les activités corporelles et s'entoure d'une dimension morale. Dans son *Histoire de la sexualité*, il associe ces mécanismes de régulation à la capacité de tempérance – et, *in fine*, à la capacité pour un homme de gouverner d'autres hommes, en notant que «l'exercice du pouvoir politique appellera, comme son propre principe de régulation interne, le pouvoir sur soi» et que, pour l'homme qui sait se tempérer, «sa maîtrise de soi modère sa maîtrise sur autrui» (2013: 109-110). Or, la masculinité, dans le milieu décrit par Louis, est d'abord

affaire de force, et c'est avec véhémence que le souci de soi est évacué au profit d'autres codes construisant le genre masculin, comme le remarque Louis lorsqu'il reproduit le discours masculin ambiant : « *Moi je fais pas de chichis à prendre des médicaments tout le temps, je suis pas une lopette*. J'avais été façonné par l'expérience de la résistance à la médecine, notamment en raison de mon désir obsessionnel de m'identifier, de mimer – sinon singer – les caractéristiques masculines » (EB: 124).

Or, dans ce schéma de reproduction presque infaillible, une anomalie survient : un enfant naît dont les gestes, les goûts ne correspondent pas à ces codes, et il est rapidement entouré de soupçon : « Ma différence, cette façon de parler comme une fille, ma façon de me déplacer, mes postures remettaient en cause toutes les valeurs qui les avaient façonnés, eux qui étaient des durs » (EB: 35). Pendant des années, Eddy Bellegueule va chercher à se montrer comme ce qu'il n'est pas, à se travestir – et le travestissement constitue bien à se montrer comme « garçon », un « dur », en endossant les signes associés à la virilité et l'hétérosexualité : aimer le foot et les filles. Il va même jusqu'à rêver d'un centre de rééducation qui le « soignerait » de ses désirs tabous⁸. Malgré ses efforts, le verdict est sans appel : « [c]haque jour était une déchirure ; on ne change pas si facilement » (EB: 166) ; l'orientation sexuelle ne se choisit pas, « les genres, loin d'être de simples "rôles" que l'on pourrait jouer à volonté (à la manière des *drag queens*), étant inscrits dans les corps et dans un univers d'où ils tiennent leur force » (Bourdieu, 1998 : 110). Dans cette lignée critique, Louis établit, alors qu'il réfléchit aux tentatives de déconstruction de son identité sexuelle, un parallèle entre identité sexuelle et identité sociale. C'est en effet à sa classe sociale qu'il attribue rétrospectivement la marginalisation de son identité sexuelle, identité décrite à travers la terminologie bourdieusienne de la domination :

8. Sans se douter peut-être que de telles « formations » existent, notamment aux États-Unis.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

J'étais dominé, assujéti par ces manières et je ne choisissais pas cette voix aiguë. Je ne choisissais ni ma démarche, les balancements de hanche de droite à gauche quand je me déplaçais, prononcés, trop prononcés, ni les cris stridents qui s'échappaient de mon corps, que je ne pouvais pas mais qui s'échappaient littéralement par ma gorge quand j'étais surpris, ravi ou effrayé (EB: 28).

Dans les dernières pages du livre, il articule ce lien entre le social et le sexuel, en observant les usages de l'autre classe sociale, celle dans laquelle il est entré et est parvenu à s'assumer et à se construire :

Ici les garçons s'embrassent pour se dire bonjour, ils ne se serrent pas la main

Ils portent des sacs de cuir

Ils ont des façons délicates

Tous auraient pu être traités de *pédés* au collègue

Les bourgeois n'ont pas les mêmes usages de leur corps (EB: 218).

Pour Louis, il est clair que le corps – que ce soit dans son rapport à la violence, à la maladie, à l'alimentation, à l'identité sexuelle – n'est pas neutre, mais qu'il est « déterminé socialement » (EB: 71).

CLASSE, SEXUALITÉ, BESTIALITÉ

Louis assimile donc sa marginalisation en tant qu'homosexuel à la classe à laquelle il appartient, classe où les stéréotypes de genre sont particulièrement accentués et les écarts sont interdits. Pour signifier les comportements non acceptables (à ses propres yeux ou à ceux des autres), c'est encore à des métaphores animales que l'auteur a recours, ces mêmes métaphores employées pour dire les corps ouvriers. Celui qui se sent « monstre », « créature » (EB: 29-30), n'est pas seulement objet mais aussi sujet du regard: il observe le monde qui l'entoure, en enregistre des comportements violents parfaitement acceptables et intégrés, à l'encontre des hommes mais aussi des animaux: tuer les chatons qui viennent de naître, aller à la chasse et à la pêche, tuer les poules pour les manger, égorger les cochons et boire leur sang – et il n'est pas ano-

din que les manifestations les plus perturbantes de violence dans le livre impliquent des animaux, comme signe de déplacement de la violence dont les humains sont capables entre eux, mais peut-être aussi comme témoignage de compassion de la part de l'auteur envers les êtres sans défense⁹. À plusieurs reprises, c'est par le recours à l'animalité que Louis écrit ses désirs interdits et incontrôlables, avec les questions suivantes qui les sous-tendent : suis-je un monstre ? suis-je un animal ?

Eddy Bellegueule « sent » venir ses bourreaux comme « les chiens qui peuvent reconnaître les pas de leur maître parmi mille autres » (*EB*: 39). Mais la bestialité intervient aussi pour écrire la première fois que le jeune narrateur s'adonne à des jeux sexuels (qui allaient devenir quotidiens et « addictifs ») avec ses « copains » et son cousin – il a alors tout juste 10 ans. Cette scène déroutante, comparée aux jeux cruels que les enfants inventent avec des animaux, nous rappelle la brutalité de tout désir. Lorsque ce jeu est suggéré, le jeune Eddy perd le contrôle qu'il s'était appliqué à exercer sur son corps et se trouve dans une logique non seulement de consentement, mais aussi de plaisir :

J'exécutai. Je n'étais pas capable de refuser. Je n'arrivais plus à faire semblant d'être rétif ou dégoûté. Mon corps ne me laissait pas d'autre choix que de faire tout ce qu'ils s'apprêtaient à me demander. J'ai couru jusqu'à ma chambre pour subtiliser les bagues que ma sœur cachait dans une petite boîte à bijoux violette. [...] rien d'autre qu'un jeu d'enfants, comme les jours où Bruno s'amusait à torturer les poules de sa mère. Je me rappelle de pendaisons de poules avec du fil de pêche, les poules qui poussaient des cris d'horreur, indicibles, inimitables, de poules brûlées vives ou même d'une poule qui, le temps d'une partie de football, avait fait office de ballon. Je me rendais compte, moi, que c'était toute ma personne, tout mon désir

9. Voir les pages 137 et 138 pour une scène fantasmée d'une grande violence, racontée par la grand-mère du narrateur, qui se termine par la mort d'une petite fille et du chien qui l'avait attaquée, signe de la brutalité que chacun porte en soi et qui a besoin d'être évacuée. Cette même grand-mère est une femme qui possède « des hordes de chiens », les laisse dormir avec elle et mange leurs restes, et dont la présence est toujours accompagnée d'une odeur de chien sale.

refoulé depuis toujours, qui m'entraînait dans cette situation. Je brûlais d'excitation (EB: 151-152).

Alors que ces jeux interdits deviennent habituels, le narrateur sent une force animale s'emparer de lui, qui n'a pas réussi à se contrôler ou à dire non. Plus loin, il écrit : « Je ne me lavais plus les mains quand elles étaient imprégnées de l'odeur de leur sexe, je passais des heures à les renifler comme un animal. Elles avaient l'odeur de ce que j'étais » (EB: 154-155)¹⁰. Les jeux sexuels entre jeunes garçons seront bientôt découverts par la mère du narrateur, sortie nourrir les poules.

Cette scène est emblématique de la question de la brutalité du désir, du pouvoir et de la domination, ainsi que de celle du contrôle et du consentement. Les jeux sexuels auxquels s'adonnent les jeunes garçons, influencés par un visuel pornographique facilement accessible aux adolescents, mettent clairement en scène des scénarios de domination. Dès le départ, on demande au narrateur de prendre « le rôle de la femme, celui qui se ferait baiser » (EB: 151). Se faire baiser, dans le langage courant, c'est aussi se faire avoir, être dévalorisé, et « [o]n comprend que, de ce point de vue, qui lie sexualité et pouvoir, la pire humiliation, pour un homme, consiste à être transformé en femme » (Bourdieu, 1998: 28)¹¹. Le lien qui existe entre relation de pouvoir et question de consentement sexuel a été mis en avant par Foucault, dans son analyse de la Grèce antique : autant les Grecs tolèrent les relations homosexuelles entre hommes, autant ces relations sont codées, et pour ne pas être nuisibles, elles doivent être accompagnées d'un écart d'âge important et d'un statut de dominant. La position de dominé, en revanche, nuit au respect que l'on peut porter à un homme, surtout s'il y a consenti :

10. Autre occurrence de désir incontrôlable, bestial, lorsqu'il va en discothèque et qu'un homme plus âgé se colle contre lui : « Son souffle était celui d'un bœuf, puissant, odorant (l'odeur du pastis), et je le sentais dans ma nuque » (EB: 177).

11. Dans *La domination masculine*, Bourdieu a aussi analysé comment les rites d'initiation consistent à déféminiser le jeune homme (1998: 32).

Ce qui est difficile à accepter pour les Athéniens [...], ce n'est pas qu'on ne saurait être gouverné par quelqu'un qui aime les garçons, ou qui, jeune, a été aimé par un homme : mais qu'on ne peut pas accepter l'autorité d'un chef qui s'est identifié autrefois avec le rôle d'objet de plaisir pour les autres ([1984] 2013 : 284).

La logique de consentement s'oppose à celle de contrôle de son corps – ce contrôle que Foucault décrit comme étape élevée de la capacité de l'homme à se modérer, chez les Anciens, et à diriger – et dessine une autre image bien différente de la masculinité, celle des classes populaires, qui ne sont pas destinées à gouverner ou à occuper des positions de pouvoir dans la communauté¹². Foucault souligne que pour le jeune garçon, être objet de plaisir et le rester va à l'encontre de son devenir d'homme :

[...] le garçon, puisque sa jeunesse doit l'amener à être un homme, ne peut accepter de se reconnaître comme objet dans cette relation qui est toujours pensée dans la forme de la domination : il ne peut ni ne doit s'identifier à ce rôle. [...] Et personne n'est plus sévèrement condamné que les garçons qui montrent par leur facilité à céder, par la multiplicité de leurs liaisons, ou encore par leur tenue, leur maquillage, leurs ornements ou leurs parfums qu'ils peuvent trouver du plaisir à jouer ce rôle ([1984] 2013 : 289-290).

Mis dans une position de soumission, paré des bijoux de sa sœur, Eddy Bellegueule réalise dans cette scène les fantasmes de déguisement qu'il avait l'habitude de jouer, en secret :

J'y dérobaï les vêtements de ma sœur que je mettais pour défilier, essayant tout ce qu'il était possible d'essayer : les jupes courtes, longues, à pois ou à rayures, les tee-shirts cintrés, décolletés, usés, troués, les brassières en dentelle ou rembourrées. Ces représentations dont j'étais l'unique spectateur me semblaient alors les plus belles qu'il m'ait été donné de voir. J'aurais pleuré de joie tant je me trouvais beau. Mon cœur aurait pu exploser tant son rythme s'accélérait (*EB*: 28).

12. La seule occurrence de contrôle de son corps par le père est celle où il explique ne pas frapper ses enfants ou sa femme, préférant taper sur les murs (*EB*: 43).

Dans *La poétique*, Aristote note que ce qui nous distingue des animaux est notre capacité à représenter et à trouver du plaisir aux représentations¹³. La dernière citation nous dévoile en quoi celui qui a été marginalisé va montrer au grand jour, par l'écriture, toute la violence de cette domination sociale et les conséquences dévastatrices d'une normalisation sexuelle à laquelle ses propres désirs échappent. Par le passage de celui qui est montré à celui qui montre, de celui qui fantasme la performance de soi à celui qui se construit par la narration, l'écriture va mettre l'auteur-narrateur dans une position non d'assujettissement, mais bien de possibilité de contrôle et de construction de son vécu¹⁴. L'écriture ménage ainsi une voie de sortie et d'expression de l'individu. Pourtant, le livre de Louis ne fait pas l'éloge de la liberté d'action, soulignant au contraire que l'ancrage des mécanismes de domination au plus profond des êtres et de leurs corps sous la forme du consentement pèse bien plus lourd qu'une potentielle prise de conscience qu'ils neutralisent, par définition. Louis suggère que, si Eddy Bellegueule échappe à la règle, c'est que son corps ne s'inscrit pas dans le corps social de sa classe; c'est qu'il a été forcé de quitter un monde qui ne voulait pas de lui. Logique bien différente de celle qui serait le parcours, idéalisé, de l'enfant surdoué d'ouvrier qui découvre un autre monde à travers l'école. Ici, l'arrachement au monde d'origine est bien le fruit d'une grande violence, et l'approche bourdieusienne rappelle avec force que l'internalisation des mécanismes de domination est ennemie du libre arbitre: «S'il est tout à fait illusoire de croire que la violence symbolique peut être vaincue par les seules armes de la conscience et de la volonté, c'est que les effets et les conditions de son efficacité sont

13. «Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à se représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver plaisir aux représentations» (1980: 43).

14. Et peut-être aussi de manipulation, à en croire les réactions des proches à la sortie du livre. Nous nous en tenons ici au texte publié et non au discours médiatique ayant commenté et influencé sa réception.

durablement inscrits au plus intime des corps sous forme de dispositions» (Bourdieu, 1998 : 45).

EDDY BELLEGUEULE, UN ANIMAL POLITIQUE ?

Que le livre *En finir avec Eddy Bellegueule* s'ouvre sur un visage – une gueule – injurié n'est pas anodin : derrière cette identité attaquée se dessinent de multiples occurrences de violence, de domination et d'une brutalité quasi bestiale qui peut s'exprimer dans le rapport à autrui – violence physique qui se lit comme la transformation d'une violence symbolique intégrée au creux des êtres. Se dessine aussi un milieu géographique et socioéconomique oublié, aux corps fatigués, aux contours fragilisés, un milieu souvent tu par les discours officiels ou étouffé sous l'appellation « classes populaires » déjà porteuse d'une hiérarchie qu'elle ancre davantage dans les structures sociales, et que ce livre contribue aussi à marginaliser. Dans le roman de Louis, l'animalité est un point de référence constant pour dire la brutalité des conditions de vie et de travail dont le narrateur a été le témoin pendant son enfance, et toute la force de leur immuabilité : le rapport au corps, les perspectives d'avenir, les questions de féminité et de virilité sont régis par des usages ancrés au plus profond des individus et de leur langage. Mais l'animalité est aussi là pour caractériser le régime des plaisirs ainsi que l'utilisation et la construction du corps – qu'il s'agisse du corps sexuel ou du corps social. Face à ces manifestations bestiales, l'écriture du livre exprime le souci de soi tel qu'il a été théorisé par Foucault, comme attention de soi à soi-même qui, loin d'être purement individuelle, est « une véritable pratique sociale » ([1984] 2014 : 72). En reconstruisant son parcours et son identité scindée à travers l'écriture, Louis décrit toute une classe, une classe marquée par la « *limitation des possibilités de pensée et d'action* que la domination impose aux opprimés » (Bourdieu, 1998 : 47). En suivant ce raisonnement, on risque toutefois de souscrire à une représentation schématique entre les usages du corps chez les classes populaires et ceux des classes aisées (et à l'existence même d'une séparation nette entre

deux milieux), ainsi qu'à la suggestion que l'homosexualité dans les milieux plus favorisés est bien mieux acceptée – ce qui anéantit la multiplicité des expériences individuelles sous l'épaisseur uniforme de « classes » dont on renforce l'existence dans l'imaginaire collectif. Il suffit de lire le roman autobiographique d'Arthur Dreyfus, *Histoire de ma sexualité*, publié la même année et qui relate aussi la sexualité d'un jeune gay, pour voir que grandir en tant qu'homosexuel dans un milieu plus aisé s'accompagne également de blessures durables. Même si l'on n'y trouve pas la violence subie par Eddy Bellegueule, il s'agit tout de même de mettre par écrit, et donc de rendre visibles, des formes de mise à l'écart que Dreyfus a subies en grandissant. Lors d'une émission radio à laquelle participent les deux auteurs autour de la question de l'homosexualité, Dreyfus fait remarquer à Louis que l'homophobie n'est pas une affaire de classe¹⁵. Or, si l'homophobie n'est pas attachée à une classe en particulier, la possibilité de se réaliser en tant que jeune gay est facilitée lorsque l'on possède les outils langagiers pour comprendre la domination et la combattre. *En finir avec Eddy Bellegueule* est le récit de la construction du sujet, la réalisation d'une identité incompatible avec les codes du milieu ouvrier dans lequel il a grandi. C'est donc aussi, et crucialement, par le langage que cette construction doit s'effectuer. Touché au visage, qui est la source de la parole, Eddy Bellegueule ne peut réaliser l'injonction de Levinas qui écrit : « Mais le langage n'est possible que lorsque la parole renonce précisément à cette fonction d'acte et lorsqu'elle retourne à son essence d'expression » afin que la parole possède « cette originalité de l'expression, cette position dominante du parlant » (1990 : 221). C'est seulement en rompant avec une identité pour en créer une autre – valeur on ne peut plus performative de la déclaration civile qu'est le changement de nom – que celui qui n'avait pas sa place dans la communauté où il a grandi, qui se pensait et pensait les autres par le prisme de l'animalité et de la bestialité, s'est mué, par son

15. Voir l'émission *Le carnet d'or* (Dreyfus, Louis et Morgiève, 2014) présentée par Augustin Trapenard à France Culture.

VIOLENCE, SEXUALITÉ ET CONSTRUCTION DE SOI

expérience teintée de violence, par un matériau vécu transformé en outil de dénonciation et de réflexion, en animal politique – un animal doté de parole, qui retrouve les mots de son milieu d'origine et qui entreprend de s'écrire, de se dire, afin de reconstruire son individualité et de lui donner corps.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1980), *La poétique*, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Liber ».)
- CAVIGLIOLI, David (2014), « Eddy Bellegueule, le mépris de classe et le “fact-checking” littéraire », *Le Nouvel Observateur*, 12 mars, [En ligne], [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140312.OBS9383/eddy-bellegueule-le-mepri-de-classe-et-le-fact-checking-litteraire.html>], (23 mars 2016).
- DREYFUS, Arthur (2014), *Histoire de ma sexualité*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- DREYFUS, Arthur, Édouard LOUIS et Richard MORGIÈVE (2014), « Page 111 – Sexe », entretien avec Augustin Trapenard, émission *Le carnet d'or*, France Culture, 18 janvier, [En ligne], [<http://www.franceculture.fr/emission-le-carnet-d-or-page-111-sexe-2014-01-18>], (23 mars 2016).
- ERIBON, Didier (2010), *Retour à Reims*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs essais ».)
- ERNAUX, Annie (1983), *La place*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- FOUCAULT, Michel ([1984] 2013), *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- FOUCAULT, Michel ([1984] 2014), *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- LEVINAS, Emmanuel (1990), *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche. (Coll. « Biblio essais ».)
- LOUIS, Édouard (dir.) (2013), *Pierre Bourdieu, l'insoumission en héritage*, Paris, Presses universitaires de France.
- LOUIS, Édouard (2014a), *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Cadre rouge ».)

VIOLENCE, SEXUALITÉ ET CONSTRUCTION DE SOI

- LOUIS, Édouard (2014b), « *En finir avec Eddy Bellegueule* », entretien avec François Busnel, émission *La grande librairie*, France 5, 9 janvier, [En ligne], [<https://edouardlouis.com/2014/01/12/en-finir-avec-eddy-bellegueule-la-grande-librairie/>], (30 août 2016).
- LOUIS, Édouard (2016), *Histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Cadre rouge ».)

« EN SANDALES ET EN DÉSÉQUILIBRE ».
CONSTITUTION D'UN SUJET FÉMININ
POLITIQUE DANS *LE PARADIS ENTRE
LES JAMBES* DE NICOLE CALIGARIS

Julie St-Laurent
Université de Toronto

Le paradis entre les jambes de Nicole Caligaris est un récit autobiographique qui s'articule autour d'un fait divers cannibale que l'auteure a vécu indirectement. L'histoire a impliqué deux collègues qu'elle côtoyait au moment de faire sa licence en lettres, en 1981. Ils étaient deux étudiants étrangers : un jeune homme, étudiant japonais, nommé Issei Sagawa, et une jeune femme, étudiante hollandaise, nommée Renée Hartevelt. Placé en tête du livre, exposé sobrement, cet événement horrible est le point de départ de l'enquête de Caligaris : elle s'interrogera sur l'empreinte que ce fait divers a laissée sur sa vie, puisqu'il s'est produit à un moment charnière de son existence, alors qu'elle choisissait la littérature pour de bon.

Comme l'explique Anne Roche à propos du *Paradis entre les jambes*, « [c]e serait toutefois une erreur de croire que c'est le geste de Sagawa qui précipite le chaos. Il en est tout au plus une féroce invitation à faire remonter à la conscience un chaos antérieur, toujours déjà là, dès l'enfance » (2014 : 335). Dès lors, ce fait divers se révèle une façon d'interroger son propre rapport au monde, en tant que membre d'une communauté humaine qui peut commettre des actes immondes comme celui-là, mais aussi

en tant que femme auteure, qui se refuse à la dévoration sociale des filles et des femmes. C'est ainsi que *Le paradis entre les jambes* progresse au fil d'une prose autobiographique multiforme, qui explore les différentes strates d'une subjectivité au féminin. Dès le début du livre, tout juste après la présentation du fait divers, le projet littéraire se dévoile. Il témoigne d'un lien serré entre le sujet et sa société première, et de la liberté que l'écriture rend possible :

Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition. J'ai écrit pour contrarier la programmation de mon entrejambe. Possible que cette raison produise une littérature inintégréable. Elle est ma seule issue. J'ai voulu. J'ai tenté de me tirer de l'assignation sociale à laquelle me vouaient mon sexe et mon milieu de naissance (2013a : 27¹).

Le « je » se révèle en tension avec son appartenance sociale et ce rapport conflictuel sera exploré tout au long du livre. Mais la tension n'est pas une rupture : en démêlant toutes les histoires qui le tissent, du fait divers Sagawa à l'enlèvement de Coré-Perséphone par Hadès, le sujet autobiographique reconfigure sa relation à l'identité féminine, identité qu'il ne cherche pas à évacuer de son travail. De fait, il parvient à se constituer en tant que sujet politique, dont l'agentivité se révèle dans le croisement singulier qui se produit, au fil du *Paradis entre les jambes*, entre l'autobiographie sociale et l'autobiographie littéraire. On verra que cette venue à la subjectivité retracée et permise par la prise de parole ne fait pas l'économie des interrogations qui travaillent le texte, de ses zones d'ombre, au contraire : « Je dois laisser ce texte à ses défauts, laisser son entreprise même à son énigme » (*PEJ*: 87), affirme l'auteure.

L'écriture autobiographique du *Paradis entre les jambes* ne s'amorce pas *a priori* avec une intention de connaissance de soi. C'est que Caligaris, préoccupée par le désir de rappeler la victime que tout le monde a oubliée tant Sagawa lui-même a joui de toute

1. Les renvois au *Paradis entre les jambes* seront désormais indiqués par la mention *PEJ*, suivie du numéro de la page.

l'attention possible, cherche à retrouver la mémoire de ce que Renée Hartevelt a pu être :

[...] elle et moi avions un point commun : nous partagions le fait d'être des filles d'une vingtaine d'années dans la société de cette époque. Il se peut que l'examen de cette condition chez moi fasse surgir quelque chose de sa présence. Et puis je ne peux pas écrire en surplomb, tripoter le spécimen Sagawa du bout des pincettes littéraires qui garderaient intactes les extrémités de mon corps. Ma vie s'est trouvée prise là-dedans à un moment crucial de son histoire et, bien que l'autoscopie me répugne, je dois me regarder au contact de ces circonstances (*PEJ*: 23).

L'autobiographie prendra donc en compte l'inscription des circonstances sociohistoriques dans l'intimité qui sera exposée en vue de se souvenir de ce que c'était d'être « [une] fill[e] d'une vingtaine d'années dans la société de cette époque » (*PEJ*: 23) et de comprendre ce qui a conditionné l'acte terrible de Sagawa, que Caligaris, en entrevue à *L'Humanité*, a qualifié de « lapsus social » (2013b). De même, l'autobiographie sociale permet de contourner ce qui est nommé « autoscopie » : ce terme, venu de la psychologie, indique une hallucination où l'on croit se voir soi-même. Dans cette idée, le dégoût pour l'autoscopie pointe la faillite du langage lorsqu'on tente de dire le réel, parce que « le langage crée, il ne représente pas » (*PEJ*: 148). À plusieurs reprises au cours du récit, cette impossibilité du saisissement de soi est mise en relief, si bien que l'entreprise autobiographique se trouve minée de l'intérieur, ce qui évite par ailleurs de cantonner le féminin à l'écriture traditionnelle de l'intime : « La jeune femme que j'étais est un document abscons pour la femme que je suis devenue » (*PEJ*: 95). Toute illusion du soi se voit empêchée, puisque la subjectivité ne constitue pas une matière saisissable dans le temps. Cette méfiance envers l'autobiographie conduit à l'élaboration d'une prose témoignant d'une expérience partagée, où le vécu du corps, traduit dans une langue au rythme heurté et d'une brutale densité, met en échec toute remémoration trop figée ou figurée. L'incarnation y est capitale, puisque le sujet autobiographique ne désire pas « écrire en surplomb » (*PEJ*: 23), reconnaissant que le

corps ne peut répondre indifféremment au souvenir de l'événement Sagawa. Il en va de l'intégrité aussi physique que morale à exprimer vis-à-vis de la dévoration symbolique à laquelle le corps fait face.

La répulsion côtoie le dégoût, sentiment déjà présent dans l'enfance, dégoût par rapport à une image du féminin débiliteuse qui problématise l'expérience de soi en tant que sujet. Aussi la narration a-t-elle recours à un vocabulaire qui évoque le déterminisme biologique, comme dans le premier passage cité, où il était question de « la programmation de [l']entrejambe » (*PEJ*: 27), « de l'assignation sociale à laquelle [la] vouaient [s]on sexe et [s]on milieu de naissance » (*PEJ*: 27). Plus loin est évoquée la conscience adolescente de « la possession [qui] détermine dissymétriquement l'univers sexué » (*PEJ*: 29) au moment de la lecture de Choderlos de Laclos. L'idée du déterminisme atteint son apogée lorsque le sexe féminin est comparé à une « espèce » :

Nous, cet être naturel des garçons, il nous fallait le rattraper en nous bannissant de notre espèce, à force de crachats, de noirceur, de jurons, à coups de poing, déchirées, pas regardables, il nous fallait, pour nous purger de la séduction qui nous rendait stupides, cracher par terre toute douceur (*PEJ*: 40-41).

De cette manière, le féminin se voit représenté en tant que fatalité, comme s'il était impossible de se soustraire de son emprise parce que des forces interprétatives scientifiques luttent contre une telle liberté. La tension se révèle d'autant plus vive que ce pouvoir normalisateur assigne aux filles un statut d'objet, qui doit être plaisant, gentil, agréable au regard, voire « stupid[e] ». Ce sont des filles offertes, prêtes à la dévoration, peut-on comprendre, d'où l'agressivité manifeste à l'égard de la féminité passive. Or, un « nous » marqué par son genre sexuel fait émergence dans cette première partie de la réflexion autobiographique. Postulant une communauté au féminin, ce pronom vient marquer textuellement le désir d'en imaginer une expérience qu'elle partagerait. Cette identification collective permet de mettre en relief la fragilité de chacune :

J'ai la mortalité des autres sur la conscience, des êtres qui n'ont pas de bourses entre les jambes, des êtres de la même complexion que moi, avec des chignons tenus impeccables par des filets, par des épingles, avec des tresses d'une longueur inconcevable, des êtres sans tempérament, logés dans des poupées (*PEJ*: 38).

La coquetterie des « chignons », « épingles » et « tresses » dresse un portrait synecdochique du féminin où la superficialité prédomine : les filles sont décrites comme sans individualité réelle, sans volonté propre, ce qui souligne une passivité conditionnant une vulnérabilité ultime, leur « mortalité ». L'amorce du récit met en relief les stéréotypes associés au féminin, les dénonce et met en échec l'objectification à laquelle on soumet la femme depuis sa tendre enfance, ce que le langage commun exprime dans la formule « Sois belle et tais-toi ».

« Le monde de la fille », titre de cette première section puisant dans l'autobiographie (*PEJ*: 25-47), se révèle marqué par une vision univoque du féminin, comme l'indique le singulier de « la » fille : cette représentation statique du féminin trouve également écho dans ce que le texte désigne symboliquement par le « rose » (*PEJ*: 43, 45), pour en signifier la douceur niaise sans doute autant que la structure binaire sous-jacente, celle de la différence sexuelle, où le rose s'oppose au bleu, les filles aux garçons, la passivité à l'activité, la beauté à la laideur et ainsi de suite. Suivant cette idée, le féminin traditionnel demande que soit cachée l'activité réelle du corps, souvent mû par une autre nécessité que celle de plaire, notamment lors des besoins quotidiens : « Il faudrait demander à la couleur rose de me préparer un corps sans excréments, princier, à tout moment impeccable, qu'ennoblirait la parure, dont le charme ferait la puissance » (*PEJ*: 43). Le conditionnel du « il faudrait » signale l'aspect impossible de la tentative. De cette façon, si l'écriture réactive les catégories stéréotypées liées au genre sexuel, ce n'est que pour mieux les entremêler, les déconstruire, les désamorcer. À ce sujet, il est intéressant de remarquer que de nombreuses métaphores ont recours à des comparants qui appartiennent au domaine de la biologie féminine. Leur récurrence et leurs significations contextuelles

sont telles qu'elles permettent de conjurer la fatalité qui est habituellement liée à l'évocation du corps des filles et femmes: « Sans doute que partir, c'est justement choisir l'oubli, la virginité redonnée à son existence » (*PEJ*: 30); « je dois la vie au déchirement de ma mère. Plus d'une fois » (*PEJ*: 42); « me rendre libre de tout regard, méconnaissable à moi-même, vierge à nouveau » (*PEJ*: 139). Naturellement, cet imaginaire se voit intégré à la réflexion métatextuelle qui structure *Le paradis entre les jambes*: « À chaque instant il me faut disparaître pour donner naissance à ce que je suis » (*PEJ*: 113).

Dans la même idée de renouvellement du poids symbolique du féminin, de nombreux éléments dans ces souvenirs de jeunesse déstabilisent l'idée communément acceptée de la fille: le cynocéphale comme symbole de la vigueur et de l'énergie animale qui habitent la fillette (*PEJ*: 36, 37, 42, 43, 46); les rubans de la première communion qui sont des liens qui emprisonnent et dont il faut se défaire (*PEJ*: 46-47). Mais le plus évocateur est sans doute l'esthétique *gore* qui se met en place très vite. En effet, plusieurs évocations corporelles sont brutales, elles évoquent la honte du corps pour ensuite la transformer: les excréments (*PEJ*: 33, 36, 41), le vomi (*PEJ*: 33), la morve (*PEJ*: 23), le sang des menstruations (*PEJ*: 31-32, 43), le « trou » qui caractérise la femme après son initiation sexuelle (*PEJ*: 35) recréent dans le langage une expérience de l'extrême qui contraste hautement avec l'expérience du rose évoquée plus tôt. Cette écriture qui dénonce la catégorie contraignante du féminin acquiert un caractère performatif tant sa prose dense, saturée en sensorialité, fait appel à des sensations qui engendrent l'inconfort et le malaise. Le corps féminin n'est plus docile ou plaisant, il se présente plutôt comme lieu d'activité et de provocation, d'où certaines références à la curiosité érotique des enfants – dont la fille fait partie –, qui touchent le sexe des exhibitionnistes (*PEJ*: 35), goûtent la saveur salée d'une verge (*PEJ*: 38) ou qui s'adonnent à des explorations anales avec les petits camarades d'école (*PEJ*: 38). Déjà cette violence dans l'expérience enfantine traçait un chemin naturel vers une « littérature inintégréable » (*PEJ*: 27), qui est celle que Caligaris poursuit.

« Le monde de la fille » met en relief l'aspect arbitraire du féminin normatif, de « la délicatesse que nous étions censées avoir reçue à la naissance » (*PEJ*: 41). Mais il ne s'agit pas pour autant de neutraliser la catégorie du féminin : *Le paradis entre les jambes* parvient plutôt à la resignifier, d'où la présentation d'une genèse sociale du soi comme première étape nécessaire. C'est que, si une agentivité est possible, comme l'a montré Judith Butler, c'est qu'elle doit se réaliser à travers les catégories du pouvoir, qui construisent le sujet et conditionnent les modalités de son action : « *Construction is not opposed to agency; it is the necessary scene of agency, the very terms in which agency is articulated and becomes culturally intelligible* » ([1990] 2008 : 201). Toute nécessité intérieure, toute liberté, toute autonomie – celles qui motivent l'*agency* – ne peuvent s'exprimer qu'à travers un dialogue avec les normes fondatrices du soi, ce que représente la présence maternelle chez Caligaris : « Je dois la vie au déchirement de ma mère qui a voulu *et* mes inhibitions *et* ma liberté » (*PEJ*: 43. Je souligne). De fait, c'est la mère qui enrubanne sa fillette en diverses occasions de coquetterie, mais c'est aussi elle qui « [l']extirp[e] de la panoplie rose pour enfoncer sur [s]es cheveux le bonnet latex », afin qu'elle sache nager (*PEJ*: 45). Dans la description hautement évocatrice qui s'ensuit, la natation représente le moment fondateur de l'affirmation de la fille en tant qu'agente, maîtresse de sa propre survie : « [...] dans ce bain, j'ai appris à ouvrir la bouche en milieu hostile, [...] j'ai appris à ne pas cesser de bouger pour tenir à flot, j'ai appris ma mesure, c'est-à-dire ma musique, que le bassin veuille ou non de moi » (*PEJ*: 46). Il faut remarquer que ce passage possède une portée métatextuelle, puisque la nage demande d'« ouvrir la bouche en milieu hostile », de la même façon que ne va pas toujours de soi la prise de parole des femmes, et de trouver le rythme approprié, « [s]a musique », celle des mots devenus matière d'une voix. Il s'agit de se dégager de la fixité des images normalisatrices au profit d'une expérience de soi marquée par un libre essor, celui retrouvé dans la natation tout autant que dans l'écriture.

Ayant dénoncé les stéréotypes qui façonnent le féminin, déstabilisé la logique duelle sur laquelle se base la construction conventionnelle du genre sexuel au fil du « Monde de la fille », le sujet autobiographique a ménagé une échappée, un jeu nécessaire au mouvement. Le souvenir des moments de piscine représente une sorte de tournant dans la remémoration ; la réussite de l'opération de resignification du féminin témoigne de l'importance de l'organisation temporelle du récit, qui n'apparaît pas complètement disloqué malgré le chaos qui y règne. Un espace de liberté se trame lentement depuis le début, ce dont témoignent les multiples allusions à une exploration spatiale dirigeant la narration : par exemple, « c'est l'heure de redescendre » (*PEJ*: 10), « à présent il s'agit de descendre » (*PEJ*: 15), « descendre seule » (*PEJ*: 17), « je vais devoir entrer » (*PEJ*: 17) et « remont[er] à la godille des courants » (*PEJ*: 21). Ces verbes d'action surdéterminent le mouvement au sein du texte, accentuant la liberté du corps représenté comme agent au sens le plus minimal, ce qu'indiquait la natation – et ce qui se révèle d'autant plus puissant que cette mobilité contraste singulièrement avec l'immobilité de Renée, arrière-plan de l'écriture.

Le mouvement représenté se trouve au cœur de la langue elle-même: le mélange des discours, la prose passant du récit autobiographique à la prose poétique en empruntant à l'essai, telle une parole mutante qui progresse par tâtonnements, invite à penser que nous lisons une voix qui cherche son devenir, son établissement. De fait, alors que l'autobiographie sociale d'abord développée évoquait une certaine immuabilité jusqu'à un déterminisme biologique, l'autobiographie littéraire en représente tout le contraire: c'est un espace d'exploration de soi, de création de soi, si bien que l'interrogation de la langue et de la représentation qui s'y construit est constante. C'est pourquoi le métatexte dans *Le paradis entre les jambes* est capital, le commentaire textuel qui met en scène la construction du sujet écrivant devenant lui-même l'une des motivations de la narration.

Dès le début du livre, avant d'entrer dans « Le monde la fille », Caligaris retrace les affinités esthétiques qu'elle partageait

avec son collègue Sagawa et explique que l'*Éloge de l'ombre* de l'auteur japonais Junichirô Tanizaki a présidé à sa démarche de création :

Je trouve dans *Éloge de l'ombre* un rapport à l'intimité, aux sphères secrètes de la beauté, une méfiance vis-à-vis de la pleine lumière, une attention aux subtilités de l'ombre, aux promesses de la plus petite lueur dans un espace obscur, une passion du jamais saisissable, un attachement à l'imparfait, au malpropre de l'homme, tout ce qui conduira ma littérature (*PEJ*: 16).

Cette réflexion sur Tanizaki ouvre à une réflexion plus large sur le travail littéraire au cœur du *Paradis entre les jambes*, tant cet éloge de l'ombre, de la saleté, de l'imparfait traverse tout le livre et s'arrime complètement à la critique de la féminité superficielle et docile à laquelle il procède. Plus l'écriture progresse, plus les commentaires métatextuels confondent réflexion sur l'œuvre et subversion du féminin : « Le lisse n'est pas à ma portée, je cherche quelque chose qui se trouve entre les mâchoires de la mort : la vie vivante, pas belle et odorante. Je tiendrai mes erreurs. Je les confirmerai des mille gifles que j'ai reçues pour n'être pas regardable » (*PEJ*: 33). Dans cette idée, la violence dont a fait état « Le monde de la fille » trouve une résonance positive dans le processus de création. C'est cette même expérience constitutive de la violence qui permet d'« affronter l'opacité » (*PEJ*: 10) d'un fait divers qui a joué sur la vie du sujet un rôle déterminant : il en affronte l'opacité en nous donnant à lire « [l]e pire de l'homme, c'est-à-dire le pire en soi-même » (*PEJ*: 104), ce pourquoi, en partie, cette histoire est aussi troublante, d'autant plus que Caligaris nous donne accès à la courte correspondance qu'elle a entretenue avec Sagawa après son acte cannibale. Voilà qui donne un visage humain au monstre, ce qui dégoûte tellement c'est déchirant, comme a pu choquer le brosseur d'un tableau où le féminin est brutal et obscène. La littérature complaisante est désavouée dans tous ses aspects, comme la soumission se voit refusée autant dans la vie quotidienne que dans l'écriture :

La littérature ne peut pas se dispenser de la confrontation aux scandales supérieurs qui détruisent l'ordre civilisé et exposent l'homme aux dangers de son essence. À moins de s'en tenir à la fonction ornementale qu'on lui accorde pour la désamorcer de tout pouvoir, la littérature ne saurait être inoffensive, et même pas admissible (*PEJ*: 134).

L'ornemental est refusé au même titre que le rôle de poupée pendant l'enfance, liant la littérature au mal qu'elle sait faire voir et triturer. De façon conséquente, le titre de l'avant-dernière section du *Paradis entre les jambes* fait référence à Georges Bataille : « L'écrivain sait qu'il est coupable » (*PEJ*: 111-140).

Cette partie joue un rôle capital par rapport à la réflexion féministe qui s'articule dans ce livre complexe, car celui-ci ne se borne pas à une dénonciation du rôle social imposé aux filles ni à la provocation afin de s'extirper de la docilité : il propose une nouvelle figure féminine à laquelle s'identifier, un féminin qui n'est pas le produit de la somme des injonctions sociales habituelles et qui est pourtant encore féminin. D'une façon qui rappelle le recours à « l'exemplum intertextuel » d'Antigone (Havercroft, 1999 : 106) dans le *Journal pour mémoire* de France Théoret², l'apparition de Perséphone dans la trame narrative invite à penser que *Le paradis entre les jambes* contient en filigrane un récit de filiation symbolique.

Le texte de Caligaris revient sur l'enlèvement de Perséphone par Hadès, qui la fait déesse des enfers, et sur son retour périodique à sa mère attristée, Déméter, déesse de la fertilité. Perséphone ne pouvant complètement quitter son royaume souterrain parce qu'elle y a mangé un grain de grenade, ce qui symboliserait qu'une initiation sexuelle a eu lieu, sa réunion annuelle avec

2. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Barbara Havercroft analyse dans le texte autobiographique de Théoret trois traits discursifs d'agentivité féministe qui se trouvent tous dans *Le paradis entre les jambes* : la « réénonciation critique » (1999 : 99) de stéréotypes liés au genre sexuel, le recours intertextuel à une figure alternative du féminin et le commentaire métatextuel. Voir son article de 1999, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ».

Déméter assure le cycle des saisons : lorsque Perséphone quitte sa mère, le temps devient morne et le sol stérile ; puis, les beaux jours reviennent et la terre retrouve sa richesse productive au moment où la fille quitte les enfers pour rejoindre sa génitrice dans l'Olympe³. Alors que le poète américain William Carlos Williams s'était imaginé que lui-même, dans ce mythe, correspondrait « [au] Printemps, et non [à] Perséphone » (*PEJ*: 130), l'écrivain symbolisant le retour du soleil et l'énergie de la fertilité dans le monde des vivants, *Le paradis entre les jambes* oppose à cette interprétation bon enfant une lecture qui ne se base pas sur une pensée duelle. D'ailleurs, le sens que nous retenons aujourd'hui de ce mythe ancien n'est pas arrêté du tout (Suter, 2002). Aussi faut-il croire qu'il appelle à une reformulation :

William Carlos Williams se trompe, l'écrivain n'est pas le printemps. La littérature ne restitue rien de la paix champêtre qui pourvoit au bien-être et au commerce des hommes. Elle ne peut pas se passer de fréquenter les interrègnes sans lumière, incandescents et gelés dont Milton a fait la bauge de Satan, d'y descendre, aveugle, le cœur serré d'espoir, à la recherche de quelque beauté indispensable que la surface trop riante des terres riches en blé aurait laissé ravir (*PEJ*: 134).

Il y a une beauté paradoxale et une liberté dérangeante qui ne se trouvent pas ailleurs que dans cette noirceur qui terrifie et trouble et qui permet la vie en même temps, celle que Caligaris exploite dans son écriture, dans *Le paradis entre les jambes* comme dans ses autres livres. Dès lors, un tel appel à la reine des enfers, à sa terrible puissance est lourd de sens, parce qu'il transforme radicalement l'image du féminin, que Perséphone incarne comme un modèle nouveau, bien qu'en réalité elle en constitue peut-être l'un des plus anciens de l'histoire culturelle occidentale.

Comme le montrait la partie intitulée « Le monde de la fille », le féminin n'est jamais étranger au mal, il trouve même sa puissance dans cette obscure relation à la source de son énergie vitale.

3. Pour une explication complète du mythe de Perséphone, voir les entrées « Déméter » et « Perséphone » dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de Pierre Grimal ([1951] 1991 : 119-121, 362-363).

De surcroît, le féminin n'est plus ce qui craint la violence, mais plutôt il la désire. Pour cette raison, *Le paradis entre les jambes* confère une force inédite au mythe de Perséphone, prenant appui sur une ambiguïté qui demeure toujours dans son détail, comme l'indique la parenthèse de Pierre Grimal : « Par inadvertance (ou bien tentée par Hadès), elle [Perséphone] avait mangé un grain de grenade » ([1951] 1991 : 363). Alors que l'enlèvement de Coré, nom qui signifie « jeune fille » et qui désigne Perséphone avant son ravissement, est communément décrit comme le rapt d'une jeune vierge qui a émis un cri d'effroi et que sa mère n'a pu sauver à temps, le dernier passage que consacre Caligaris à la réflexion sur Perséphone donne un autre sens à cette histoire en en brouillant la clarté :

L'écrivain sait qu'il est coupable d'assister Perséphone, coupable de se laisser monter par Hadès, il sait qu'il est coupable de ce travail des obscurités, des élans redoutables que l'harmonie n'admettra pas, coupable de chercher encore la proximité du désastre, de répéter la faute humaine, non pas de la raconter, de la répéter (*PEJ*: 134-135).

La figure de Perséphone se voit assimilée à celle de l'écrivain, puisqu'il est celui qui « se laiss[e] monter par Hadès ». L'usage du verbe pronominal « se laisser » a un sens passif, il indique qu'aucune résistance n'est manifestée, de même que la culpabilité dévoile une intention : ainsi la formulation souligne-t-elle une forme d'accord – comme Perséphone a pu désirer le grain de grenade. Cette inscription du consentement au sein du mythe est d'autant plus notable et significativement politique que c'est précisément ce qui a été refusé à Renée Hartevelt, privée de sa qualité de sujet en étant devenue objet littéral, prêt à être mangé : « C'est parce que, vivante, la jeune femme se concevait maîtresse de son corps, parce que sa volonté pouvait lui opposer son refus de consentir, qu'Issei Sagawa a commencé par infliger la mort à son amie pour la rendre, létalement, patiente à sa satisfaction » (*PEJ*: 102).

Renversant l'effroyable destin de Renée, Coré n'apparaît plus ici simplement comme victime d'un enlèvement et d'un viol –

autrement dit d'une dévoration symbolique –, ce qui correspondait au récit ô combien usuel des filles victimes, filles offertes trop de fois déjà⁴ : subtilement, Coré devenue Perséphone se manifeste comme agente en face du regard masculin tout-puissant et dangereux, celui d'Hadès. Le mythe s'en trouve doublement transformé : Perséphone ne représentant plus le printemps sacrifié de Williams ni la pure victime soumise malgré elle au mal, l'identification du sujet autobiographique à la déesse des enfers devient entière. Au moment de revenir sur l'entrelacement de la littérature et de l'amour au sein de son existence, l'auteure représente cette transformation à travers une métaphore mythologique : « J'allais goûter mes grains de grenade » (*PEJ*: 137). Symbole du sang, de la sexualité, de ce qui nourrit et empêche ainsi de se laisser mourir dans les enfers, l'image des grains de grenade a un caractère euphémique, pointant vers un non-dit, vers quelque chose qui ne peut se communiquer.

Même si elle est mue par une nécessité d'expression dont les accents féministes sont indéniables, la politique de l'écriture qui se révèle dans *Le paradis entre les jambes* ne peut faire l'économie des creux du langage, de ses manquements. C'est le paradoxe ultime que le sujet féminin en tant qu'agent discursif se doit de soulever, sans doute parce que cette faillite intrinsèque à la parole est peut-être la dernière chose que nous ne voulons pas voir, qui nous dégoûte, qui nous trouble profondément aussi :

Ce n'est pas celui qui se tait qui est incapable de parler, c'est le langage qui présente le défaut de ne pouvoir formuler l'expérience. Il m'est arrivé, au moment où je commençais à entrer dans l'intimité de Jean-

4. De fait, des lectures féministes du mythe de Perséphone avaient déjà été effectuées, mais plutôt en fonction du rapport à la loi patriarcale qui exerce son emprise sur l'autonomie des femmes, puisque l'histoire dit que Zeus aurait autorisé Hadès à son enlèvement amoureux. Voir Hayes (dir.) (1994). Néanmoins, Ann Suter, dans *The Narcissus and the Pomegranate*, remarque que le mythe de Perséphone offre des perspectives d'investigation féministe encore inexplorées, notamment quant à la représentation d'une « *changing conception of female sexuality* » (2002 : 22). Pour cette chercheuse comme pour Caligaris, il paraît superficiel de comprendre l'enlèvement d'Hadès comme pure atteinte à la liberté de Coré-Perséphone.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Yves, la même chose qu'à Renée Hartevelt vivante, la même chose qu'à la jeune Coré ou aux modèles de Francis Bacon : j'ai été regardée. Mais ce qui s'est passé pour moi alors que j'étais regardée par Jean-Yves ne peut pas se dire (*PEJ*: 146).

La qualité prédicative du verbe « regarder » se voit renforcée par la voix passive, qui met en valeur la position d'objet dans laquelle le « je » se représente : « j'ai été regardée ». Si un récit de construction d'un sujet féminin est manifeste et significatif au sein du *Paradis entre les jambes*, il ne fait pas abstraction pour autant de l'ambivalence au cœur de l'expérience des femmes, qui doivent s'engager au quotidien dans un dialogue entre le « elle-objet » et le « soi-même », comme l'avait observé Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* ([1949] 2012 : 100).

La force politique de ce texte ne serait pas telle sans l'inachèvement et le paradoxe qui le rongent de l'intérieur, qu'on pense à la réflexion sur l'humanité de Sagawa, au dégoût qui est partie prenante de l'expérience humaine, à la difficile résistance à l'objectification des femmes ou à l'impossibilité de s'exprimer réellement. Ces conflits qui portent le livre témoignent de la recherche d'une liberté et d'une vérité d'expression avant un militantisme qui pourrait céder à quelques naïvetés d'écriture. À la fin du livre, une personnification illustre la situation précaire où sa pratique tient l'auteure, préoccupée par le lien ténu entre réel et langage : « Sur cet îlot se tient, en sandales et en déséquilibre, la littérature » (*PEJ*: 147). C'est un îlot de résistance vis-à-vis les limites du dire humain, mais où la stabilité est impossible : les sandales indiquent la mise en mouvement et le déséquilibre, la perturbation constante. S'il n'y a « que le texte », affirme Caligaris (2015) à propos de son livre qui témoigne pourtant d'un exceptionnel engagement féminin et humain, c'est sans doute parce que le sujet autobiographique – en tant que sujet performatif – n'existe pas hors de l'écriture et de sa liberté radicale, ce qu'explicite *Le paradis entre les jambes* : « Je m'aperçois à présent qu'écrire aura été une façon de gagner ma gratuité » (*PEJ*: 31).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 2012), *Le deuxième sexe*, t. II, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- BUTLER, Judith ([1990] 2008), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge. (Coll. « Routledge classics ».)
- CALIGARIS, Nicole (2013a), *Le paradis entre les jambes*, Paris, Éditions Verticales.
- CALIGARIS, Nicole (2013b), « Nicole Caligaris: “La littérature c’est ce qui introduit le trouble” », entretien avec Alain Nicolas, *L’Humanité*, 10 janvier, [En ligne], [<http://www.humanite.fr/culture/nicole-caligaris-la-litterature-c-est-ce-qui-intro-512469>], (22 septembre 2015).
- CALIGARIS, Nicole (2015), « [Conférence et lecture publique au sujet du *Paradis entre les jambes*] », colloque « Politique de l’autobiographie : engagements et subjectivités », Alliance française de Toronto, 20 mai. Inédit.
- GRIMAL, Pierre ([1951] 1991), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France.
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c’est agir : stratégies narratives d’agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47 (été), p. 93-113.
- HAYES, Elizabeth T. (dir.) (1994), *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature*, Gainesville, University Press of Florida.
- ROCHE, Anne (2014), « “Affronter l’opacité” : *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris », dans Jean-François CHIANTARETTO (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, p. 331-349. (Coll. « Colloque de Cerisy ».)
- SUTER, Ann (2002), *The Narcissus and the Pomegranate: An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

« SALUT LES FILLES ».
UNE POLITIQUE SEXUELLE
BASÉE SUR L'EXPÉRIENCE

Joëlle Papillon
Université McMaster

En continuation avec deux idées chères au féminisme des années 1960-1970 – *Le privé est politique* et *Our bodies, ourselves* (notre corps, nous-mêmes) –, plusieurs textes contemporains s'appuient sur le partage d'une expérience vécue pour affirmer une politique, notamment identitaire et sexuelle. D'une part, des auteures telles que Virginie Despentes, Ovidie et Raffaëla Anderson affichent leur expérience de travailleuses du sexe – en tant que prostituées, actrices ou réalisatrices de films pornographiques – et l'utilisent pour appuyer une prise de position sur le milieu qu'elles ont quitté ou qu'elles fréquentent toujours. Se faire entendre leur semble d'autant plus important qu'elles ont l'impression que leur voix manque cruellement dans un débat social qui les concerne tout en les excluant comme sujets pensants. Lors d'un entretien avec Michela Marzano, Ovidie indique que son livre s'adresse « à toutes les personnes qui parlent de pornographie sans connaître le sujet » (2005 : 17) puisque, selon elle, tout le monde a une opinion sur la pornographie, mais sans savoir de quoi il retourne vraiment. D'autre part, des œuvres issues de perspectives *queer* ou trans comme celles de Wendy Delorme

et de Paul B.¹ Preciado s'appuient sur l'expérience de rapports au corps, au genre et à la sexualité non normatifs pour en dégager une politique sexuelle perçue comme révolutionnaire. Une constante dans ces textes est que l'expérience vécue est mise au premier plan parce qu'elle octroie une autorité à la perspective de l'auteure sur les questions abordées. Un autre élément récurrent est le positionnement de la parole et des comportements comme une transgression de l'ordre établi – visible par exemple dans le titre d'un des livres de Delorme, *Insurrections! En territoire sexuel*. La conviction que cette parole devrait entraîner des changements d'ordre politique se traduit par l'utilisation des mots « théorie », « politique » et « manifeste », clairement affichés en titre ou dans le péri-texte éditorial de la plupart de ces livres². Ces œuvres où le soi et sa sexualité s'exposent constituent sans aucun doute un appel à l'action et s'inscrivent dans une dynamique de visibilité : la parole subversive s'accompagne de corps féminins transgressifs fièrement affichés – que ce soit la poitrine fortement tatouée de Delorme ou la moustache de Preciado.

1. Les œuvres de l'auteur et penseur trans Paul B. Preciado dont le présent article discute ont été publiées sous le nom prétransition de « Beatriz Preciado ». Étant donné que Preciado utilisait dans ces textes des pronoms féminins pour s'autodésigner, je conserverai le féminin englobant lorsqu'il est question des auteures revendiquant une politique sexuelle basée sur l'expérience. Toutefois, j'utiliserai les pronoms masculins pour désigner Preciado lorsque je discuterai de son œuvre en particulier. Un même flottement entre les genres sera observé pour parler de l'œuvre critique de Sam Bourcier, dont les titres étudiés ici sont parus sous le nom prétransition de « Marie-Hélène Bourcier ».

2. On retrouve le mot « théorie » dans le titre du texte de Despentès (*King Kong théorie*), celui de « politique » dans le titre de l'ouvrage de Preciado (*Testo junkie: sexe, drogue et biopolitique*) et « manifeste » sur la quatrième de couverture de *King Kong théorie* qui le présente comme un « [m]anifeste pour un nouveau féminisme » (2006), de même que sur celle d'*Insurrections!*, qui est annoncé comme de la « littérature d'intervention », « un manifeste sexuel et politique » (2009), tandis qu'Ovidie et Preciado placent la référence au manifeste dans le titre, avec *Porno manifesto* et *Manifeste contra-sexuel*.

L'AUTOPORNIFICATION COMME STRATÉGIE DE RÉSISTANCE

Au début des années 1980, une branche très voyante du mouvement féministe prend pour cible la pornographie : selon Andrea Dworkin et Catharine MacKinnon, les représentations pornographiques constituent une atteinte à la dignité des femmes et contribuent à les maintenir en situation d'inégalité sociale³. En réponse à ce discours, d'autres féministes incitent les femmes à explorer leurs plaisirs et leurs désirs ; ces dernières ont été baptisées de divers noms tirés d'une terminologie américaine – pro-sexe, sex-positives, sex-radicales, postféministes – et ses figures principales sont issues du milieu de la pornographie ou de la prostitution comme Annie Sprinkle, Candida Royalle ou Carol Leigh. Leur production – parfois nommée « postpornographie » ou « métapornographie⁴ » – constitue, selon Sam Bourcier, un « discours en retour » (2005a : 278) face à la pornographie standard de la part des minorités sexuelles : travailleuses du sexe, trans, *queer*, adeptes du BDSM⁵ et autres sexualités dissidentes proposent des images et des pratiques différentes. Bourcier montre la façon dont la pornographie standard se place en continuité avec d'autres techniques de savoir-pouvoir comme la psychanalyse et la gynécologie, qui se donnent pour mission d'enquêter sur la sexualité, le désir et la jouissance des femmes afin de rendre visible et inoffensif le fameux « continent noir⁶ » de la féminité.

3. Voir entre autres l'ouvrage de Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (1979) et les articles suivants de MacKinnon : « Not a moral issue » (1984), « Only words » (1993) et « Atteinte aux femmes et à l'égalité » (2005).

4. Pour une discussion du féminisme pro-sexe, de la postpornographie et de la métapornographie, voir entre autres Kunert (2013), Lavigne (2014) et Bourcier (2001, 2005b et 2011). Bourcier résume sa pensée à ce sujet dans l'entrée « Post-pornographie » (2005a) du *Dictionnaire de la pornographie*.

5. L'acronyme BDSM renvoie à diverses pratiques de soumission et de domination sexuelles : bondage, discipline, sadisme et masochisme.

6. Cette expression de Sigmund Freud est maintes fois citée par les critiques féministes, qui dénoncent la façon dont elle contribue à faire de la sexualité des femmes une énigme posée aux hommes. Reconnaisant les limites de ses connaissances sur le sujet, le psychanalyste déclare en effet : « [...] la vie sexuelle

En prenant les rênes des représentations de leur sexualité, certaines femmes *queer*, lesbiennes, personnes trans ou travailleuses du sexe troublent les genres, revendiquent des pratiques et des identités sexuelles non normatives, et jouent avec le montré et le caché. Pensons par exemple à Annie Sprinkle qui, lors de la performance *A Public Cervix Announcement* (1991)⁷, invite les spectateurs à regarder à l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum et d'une lampe de poche. Selon Bourcier, la postpornographie utilise la « dimension autobiographique [...] pour miner les conceptions stéréotypées des femmes qui travaillent dans l'industrie du sexe » (2005a: 380). Celles-ci manipulent les codes du porno pour en faire apparaître le côté normatif et politique qu'elles contestent souvent avec humour en proposant d'autres désirs, d'autres plaisirs.

Selon moi, l'un des aspects essentiels de la postpornographie est la façon dont le corps des performeuses et des artistes est utilisé : l'autopornification met à mal la division entre sujet et objet du discours pornographique et cherche à bloquer le discours victimisant tenu par le mouvement antipornographie. Dans son *Anatomy of a Pin-Up Photo* (1991)⁸ – une image représentant l'artiste en tenue de séductrice entourée d'une vingtaine de commentaires sur le « *making of* » de la photo –, Annie Sprinkle est l'objet analysé et le sujet analysant, le corps offert à la dissection et la voix de l'expert. Elle se prête au jeu de la séduction en enfilant ses signes et son costume, mais elle le met à distance en même temps en en pointant la construction et en insistant sur ce que cela cache (un ventre indiscipliné, des seins qui pendent, des hémorroïdes et beaucoup de travail). Des stratégies similaires sont mises à profit

de la femme adulte est bien encore pour la psychologie un *dark continent* » ([1926] 1985: 75). Voir à ce sujet Kofman (1980).

7. Pour une photo de la performance, consulter le site Web d'Annie Sprinkle: [<http://anniesprinkle.org/photos/photo-archive/1990s/>], (16 octobre 2015).

8. Pour une reproduction de l'œuvre, consulter le site Web d'Annie Sprinkle: [<http://anniesprinkle.org/projects/archived-projects/anatomy-of-a-pin-up/>], (16 octobre 2015).

dans des œuvres d'art *queer* et trans, par exemple par le photographe Loren Rex Cameron qui, dans l'un de ses autoportraits éponymes de 1996⁹, se représente encadré par des commentaires désobligeants qui remettent en question sa masculinité (« *where is your dick?* », où est ta bite?) ou qui l'excluent d'espaces féminins où il aurait perdu sa place (« *this is womyn-only space* », c'est un espace réservé aux femmes; « *you don't belong here* », c'est pas ta place ici). En arts visuels, la politique sexuelle passe donc souvent par l'exposition du corps de l'artiste présenté à la fois comme objet de violence et comme lieu de dépassement de cette violence : le corps masculin de Cameron et son expression perplexe semblent invalider les commentaires dépréciatifs qui entourent son corps; Sprinkle, quant à elle, indique en bas à droite dans un dernier commentaire qu'elle prend quand même du plaisir à jouer les *pin-ups* (« *In spite of it all, I'm sexually excited and feeling great* », [« je suis excitée malgré tout et je me sens bien »]. Je traduis).

ÊTRE LE CORPS ET LE REGARD SUR LE CORPS

En littérature, les stratégies diffèrent bien entendu, mais le soi est encore une fois exhibé, souvent déjà en couverture où trône une photo de l'auteure, qui nous incite à lier l'expérience à la personnalité publique aisément reconnaissable. Dans *Testo junkie*, Preciado se soumet à un traitement de testostérone qui transforme son corps et son rapport au monde ; le livre s'ouvre sur un positionnement de sa parole :

Ce livre n'est pas une autofiction. Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de B.P. Un essai corporel. Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie (2008 : 11).

9. Pour une reproduction de l'œuvre, consulter le site Web de Maria H. Rexach-Rivera : [<https://hrexach.wordpress.com/2014/02/02/loren-rex-cameron-transgendered/>], (16 octobre 2015).

Ne souscrivant aucunement à l'idée d'une séparation entre le corps et l'esprit, Preciado base sa réflexion sur les changements physiques et affectifs qu'il éprouve¹⁰. Devenu son propre rat de laboratoire, sa « *TestoMouse* », Preciado est l'objet et le sujet des expérimentations, le corps et le regard¹¹. Ce sont moins ses particularités qui l'intéressent que ce qu'il partage avec les autres corps transformés ou transformables : « Je ne m'intéresse pas à mes émotions en tant que miennes, n'appartenant qu'à moi et uniquement à moi. Je n'étudie pas, ici, ce qu'il y a d'individuel en elles, mais plutôt ce qui est externe et vient les traverser » (2008 : 11-12), c'est-à-dire là où d'autres corps peuvent venir le rejoindre.

La narration de *Testo junkie* alterne entre des chapitres autobiographiques racontant la rencontre avec Despentès et l'évolution de leur relation amoureuse en s'attardant aux relations sexuelles et aux diverses constructions du genre qu'ils traversent tous deux, et des chapitres théoriques sur ce que Preciado appelle le régime pharmacopornographique, soit le fonctionnement des technologies de genre dans la société occidentale. Le travail de Preciado s'inscrit en réaction contre les pratiques d'altérisation des corps hors norme qu'il décrit à plusieurs reprises dans *Testo junkie*. Il commente notamment une photographie datant de la fin du XIX^e siècle où un médecin expose le bas-ventre nu d'une personne hermaphrodite :

L'image [...] partage les codes de la représentation pornographique qui apparaissent à la même époque : la main du médecin [...] exhibe les organes sexuels, établissant ainsi une relation de pouvoir entre le sujet et l'objet de la représentation. Le visage et surtout les yeux du patient ont été effacés : le déviant ne peut être agent de sa propre représentation (2008 : 104).

10. Suivant le principe énoncé dans la première note du présent article, j'utilise la forme masculine pour désigner Preciado, qui en a fait publiquement la demande en janvier 2015 : « Aujourd'hui, chaque fois que quelqu'un m'appelle Paul, c'est un acte de coopération qui devient un acte de résistance politique » (Levy, 2015).

11. Preciado cite d'ailleurs Hervé Guibert pour exprimer sa position double : « Je suis comme toujours dans l'écriture à la fois le savant et le rat qu'il éventre pour l'étude » (Guibert, cité dans Preciado, 2008 : 53).

À cette mise en spectacle médicopornographique, Preciado oppose son autopornification, où il maîtrise lui-même ce qu'il montre et ce qu'il cache, et où les organes sexuels ne sont pas séparés du reste du corps. Le soi hors norme exhibe son corps en transformation comme objet non d'horreur mais de plaisir, puisqu'il le montre jouissant et faisant jouir. De la sorte, l'« autothéorie » de Preciado lui permet de contrôler son image tout en montrant les fils, en dévoilant l'histoire médicopornographique qui influe sur le regard que l'on porte sur les corps *queer* ou trans.

Le rapport avec la testostérone mis en scène dans *Testo junkie* est également fascinant, puisque Preciado l'inscrit comme une drogue (la testostérone crée des junkies), et plus précisément comme une drogue qui peut être « volée », détournée, utilisée à des fins non prévues par le fabricant. Pour mettre en contexte son propre usage du Testogel, Preciado reproduit les mises en garde qui se trouvent sur le produit, en insistant sur le fait que le Testogel est une substance « illégale » pour les femmes (2008 : 61). En s'automédicamentant avec du Testogel obtenu de façon illicite et en affirmant que le junkie ne cherche pas à devenir un homme, Preciado détourne à la fois la fonction du produit destiné aux biohommes *et* son usage habituel par les hommes trans¹². Preciado considère son geste comme un piratage du genre (2008 : 53) posé en contestation de l'autorité de l'État et de la médecine à réguler les genres.

LES MOTS POUR LE DIRE

Dans l'essai autobiographique *King Kong théorie*, Despentès s'appuie d'une part sur son expérience personnelle du viol et de la prostitution occasionnelle et d'autre part sur la réception houleuse du livre et du film *Baise-moi* pour étudier les mécanismes de répression de la sexualité des femmes et l'imposition de la

12. Ce n'est que plusieurs années après cette autoexpérimentation que Preciado décidera de faire la transition.

féminité normative. Après le viol, elle cherche réconfort et compréhension dans les livres, mais ne trouve rien qui puisse l'aider :

[...] ce trauma-là n'entraînait pas en littérature. Aucune femme après être passée par le viol n'avait eu recours aux mots pour en faire un sujet de roman. Rien qui guide, ni qui accompagne. [...] C'est extraordinaire qu'entre femmes on ne dise rien aux jeunes filles, pas le moindre passage de savoir, de consignes de survie, de conseils pratiques simples. Rien (2006 : 40-41).

Cette absence de transmission laisse la jeune femme dans la honte et dans la solitude, jusqu'à ce qu'elle tombe par hasard sur un article de la féministe américaine Camille Paglia pour qui le viol était « un risque que les femmes doivent prendre en compte et accepter de courir si elles veulent sortir de chez elles et circuler librement. Si ça t'arrive, remets-toi debout, dust yourself et passe à autre chose » (Despentes, 2006 : 41). Sur le coup, Despentes est choquée, mais tout de suite après, elle se sent libérée, ce qu'elle explique de la façon suivante :

Pour la première fois, quelqu'un valorisait la faculté de s'en remettre [...]. Paglia nous permettait de nous imaginer en guerrières, non plus responsables personnellement de ce qu'elles avaient bien cherché, mais victimes ordinaires de ce qu'il faut s'attendre à endurer si on est femme et qu'on veut s'aventurer à l'extérieur. Elle était la première à sortir le viol du cauchemar absolu, du non-dit, de ce qui ne doit surtout jamais arriver. Elle en faisait une circonstance politique (2006 : 42-43).

Pour la jeune Despentes, la lecture de Paglia est une clé pour sortir de la victimisation et regarder en avant et, avec *King Kong théorie*, Despentes participe à la transmission dont elle déplorait l'absence : en publiant des textes à teneur autobiographique, Despentes, Preciado, Delorme, Anderson et Ovidie créent un savoir sur les rapports au corps émergents et rendent possibles les bases pour asseoir une communauté.

Au silence autour du viol correspond, selon Despentes, le silence autour de l'expérience de la prostitution et de la pornographie. Elle signale l'importance qu'a eue pour elle la lecture des

textes engagés des féministes américaines prosex¹³ : qu'« aucun de leurs textes ne soit traduit en français [...] n'est pas un hasard. Le désert théorique auquel la France se condamne est une stratégie, il faut tenir la prostitution dans la honte et l'obscurité, pour protéger autant que possible la cellule familiale classique » (2006 : 83-84). De même, Bourcier dénonce régulièrement la non-translation de textes fondateurs du féminisme américain contemporain ainsi que des textes de militants et théoriciens *queer* et trans. L'ouvrage collectif *Q comme queer* (Bourcier, 1998), par exemple, résume plusieurs de ces textes avec la mention « À traduire d'urgence ». Mat Fournier remarque pour sa part que la traduction tardive et parfois maladroite des ouvrages majeurs en études du genre, en études *queer* et en études trans dénote l'hostilité du milieu universitaire français à l'égard de ces théories associées aux États-Unis et, pour cette raison, suspectes. Ce désengagement de l'université « *put political activists and artists in charge of introducing in France queer knowledge and practices*¹⁴ » (Fournier, 2013 : 88). Selon Bourcier, Despentes et Delorme, il faut dépasser le stade du mépris des États-Unis visible dans une grande partie de la culture de l'élite française, puisque, du côté des cultures sexuelles minoritaires, il y a une effervescence stimulante – notamment à San Francisco, un lieu de possibilités qui revient constamment dans la prose de Delorme¹⁵. Elles reconnaissent donc une filiation du côté américain plutôt que du côté français, ce qui est visible dans

13. Quelques années après *King Kong théorie*, Despentes réalisera d'ailleurs un documentaire intitulé *Mutantes : Punk Porn Feminism* (2011) dans lequel elle interviewe des figures phares du mouvement prosex, pour la plupart américaines.

14. Je traduis : « a obligé les militants et les artistes à introduire en France les savoirs et les pratiques *queer* ».

15. Fournier remarque que, dans *Quatrième génération*, la fascination de Delorme pour la culture *queer* de la côte Ouest s'exprime avant tout dans « *a spectrum of personal experiences* » (2013 : 89. Je traduis : un éventail d'expériences personnelles) qu'il présente comme un « *apprenticeship* » (2013 : 89. Je traduis : « un apprentissage, voire un stage »). À l'école américaine, Delorme découvre de nouvelles identités, de nouvelles pratiques et de nouvelles stratégies de résistance au modèle hétéronormatif qu'elle ramène avec elle en France.

leur adoption de plusieurs mots anglais renvoyant à des identités et à des pratiques qui n'ont pas d'équivalents satisfaisants en français : *queer, fem, butch, fisting, bondage*, etc.

UNE PAROLE EN RÉSEAU POUR SORTIR DE LA FÉMINITÉ NORMATIVE

La parole de ces « révoltées du genre » se construit en réseau : les auteures se dédient leurs livres (*Testo junkie* offert à Virginie Despentès ; *King Kong théorie*, à Karen Bach, Raffaëla Anderson et Coralie Trinh Thi ; *Insurrections!*, à toutes les « sœurs » de Wendy Delorme), elles se citent l'une l'autre, suggèrent des lectures et construisent des bibliographies où les mêmes références reviennent : encore et encore, les noms d'Annie Sprinkle, Candida Royalle, Carol Leigh et Pat Califia sont répétés, de même que ceux de Judith Butler, Linda Williams, Donna Haraway et Monique Wittig. Ces références parsèment non seulement le discours plus théorique de Preciado et Despentès, mais aussi, par exemple, le récit d'enfance de Delorme, qui intitule l'une des sections de *Quatrième génération* « Trouble dans le genre » (2007 : 13), un clin d'œil évident à l'ouvrage phare de Butler. Concevoir cette parole insurrectionnelle comme un héritage venu à la fois de théoriciennes féministes et de militantes, de l'esprit et du corps, est important pour les auteures qui considèrent leur expérience de la sexualité et du genre comme individuelle mais aussi comme partagée jusqu'à un certain point. L'établissement d'une communauté de semblables se constate en outre dans les chapitres de clôture respectifs de Delorme et Despentès, qui dévoilent la destinataire privilégiée de leur témoignage. *Insurrections!* se termine par un chapitre intitulé « Bienvenue au monde » qui s'adresse à une fem de la prochaine génération ; récapitulant les défis auxquels elle devra faire face en raison de son genre et de sa sexualité, Delorme conclut : « Ça ne va pas être facile, chérie » (2009 : 175). Despentès, elle, finit *King Kong théorie* par un chapitre intitulé « Salut les filles », où elle dénonce le piège de la réparti-

tion des rôles genrés et salue la résistance d'artistes aussi divers que Courtney Love, Pam Grier, Marguerite Duras et Jean Genet, qui ne se sont pas pliés au formatage des genres. En terminant avec la phrase « salut les filles, et meilleure route... » (2006 : 145), Despentes encourage ses lectrices à trouver leur propre chemin pour sortir des ornières du genre imposé.

« Salut les filles » fait d'ailleurs écho à l'ouverture de *King Kong théorie*, dont la première phrase est : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (2006 : 9). La création d'une communauté déviante permet l'expression d'une politique sexuelle, puisque l'insurrection passe par le groupe. Chez Despentes, cette solidarité avec les filles s'exprime également dans l'emploi d'une langue familière, parsemée d'argot et d'anglicismes, ce qui encourage une solidarité de classe et évite l'inscription d'un statut privilégié d'auteur. Dans les *Queer zones* et dans son article « Pipe d'auteur » (2004), Bourcier oppose fréquemment Despentes à Catherine Breillat, Catherine Millet, Marie Nimier et Ovidie, réfutant l'idée superficielle que celles-ci partageraient des objectifs communs et s'inscriraient dans un « mouvement¹⁶ ». À son avis, bien qu'elles placent toutes le sexe au premier plan, ces auteures le traitent de façon opposée puisque Despentes n'utilise pas son statut d'auteure pour justifier ou excuser ses transgressions au nom de l'art. Au contraire, elle se place toujours *parmi* les déviantes, les putes, sans les regarder du haut d'un observatoire¹⁷.

16. Une telle perception est visible, par exemple, dans *Le nouvel ordre sexuel* de Christian Authier, qui regroupe des écrivaines aussi différentes que Catherine Cusset, Virginie Despentes, Christine Angot, Claire Legendre, Catherine Breillat et Nelly Arcan sous l'appellation de « nouvelle écriture féminine » dont la caractéristique principale (et unique, semble-t-il) est de s'être « emparée du sexe » (2002 : 13).

17. Bourcier reproche entre autres à Ovidie d'avoir adopté « la posture de la touriste photographe » (2004 : 19) lors d'une manifestation des travailleuses du sexe. De plus, son livre *Porno manifesto* est coupable de reproduire une « hiérarchisation entre le prolétariat sexuel et l'élite artistique du porno » (2004 : 19) en

Écrire « de chez les moches », c'est aussi écrire *dans une langue moche*, comme Anderson qui s'exprime avec une langue agressive, rude, qui explose. Anderson tire sa force de son expérience d'avoir grandi dans les banlieues ; elle est fière de sa violence, puisque c'est elle qui la garde en vie : « [...] pour s'intégrer, il fallait se battre, ce que je faisais sans problème » (2001 : 30). C'est pour la même raison que Despentès a recours à la figure de King Kong : elle prise son agressivité, sa virilité, qui lui permet de survivre dans un monde hostile. Dans le chapitre « King Kong Girl », elle critique un reportage sur des filles de banlieue qu'on voit jurer et se battre :

Ce qui inquiète les commentateurs, et ils le disent sans rigoler, c'est que ces filles ne portent jamais de jupes. Et qu'elles parlent mal. Ça les surprend, ils sont sincères. Ils s'imaginent, tranquilles, que les filles naissent dans des sortes de roses virtuelles et qu'elles devraient devenir des créatures douces et paisibles. [...] C'est vraiment tout ce qui les inquiète dans ce qu'ils ont filmé. Ces femmes ne ressemblent pas aux femmes des beaux quartiers [...]. Le journaliste qui a écrit ce commentaire a l'impression que c'est naturel, d'être une femme comme celles qui l'entourent. Que cette féminité n'a pas de race, pas de classe, n'est pas construite politiquement, il croit que si on laisse les femmes être ce qu'elles doivent être, naturellement, [...] elles deviennent [...] des bourgeoises blanches bien comme il faut (2006 : 129).

Il est clair pour Despentès que la vulgarité et l'agressivité constituent des voies de sortie de la féminité normative, puisqu'elles permettent aux filles et aux femmes d'exprimer leur agentivité, de refuser d'obtempérer aux diktats de la « rose virtuelle ». Choisir King Kong plutôt que Kate Moss (2006 : 11), c'est dire oui à sa force brute : « Tout ce que j'aime de ma vie, tout ce qui m'a sauvée, je le dois à ma virilité » (2006 : 11) et « être Virginie Despentès me

opposant le travail des hardeuses (qu'elle place dans la représentation, donc dans l'art) à celui des prostituées (qui demeurent prises dans « le réel »). En contraste, Despentès refuse de reproduire de telles oppositions, par exemple en coréalissant le film *Baise-moi* avec l'ancienne star du porno Coralie Trinh Thi, et en engageant deux hardeuses, Raffaëla Anderson et Karen Bach, pour jouer aussi bien les scènes de sexe non simulées que les autres.

semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire» (2006 : 9).

NIQUER LES GENRES

Le fait que Delorme, Bourcier, Despentès et Preciado marquent leur prise en main de la sphère sexuelle comme une résistance ou une insurrection montre à quel point elles sont conscientes de la pression à la conformité. La couverture du dernier ouvrage de Bourcier, *Queer zones 3*, présente un poing ganté levé, qui suggère l'appel à la révolte de divers groupes de contestation tels les Black Panthers. Dans cette image-ci, par contre, le poing ganté levé est repris, déplacé et resémantisé : placé au-dessus des mots *Queer zones* et devant un cerveau qu'il semble pénétrer, le poing renvoie en même temps à la pratique du *fisting*, présentée par Bourcier, Preciado et Delorme comme une pratique *queer* qui, selon l'expression de Bourcier, « [n]ique [les] genre[s] » (2005b : 82), inscrivant *tous les corps* comme pénétrables et *toutes les mains* comme godes potentiels. Dans un contexte où les femmes sont constamment jugées par rapport à leur performance réussie ou ratée de la féminité normative, niquer les genres apparaît vital.

Despentès raconte comment, à la sortie de *Baise-moi*, la critique masculine lui a fait subir une « réassignation » sexuelle :

On s'en fout du livre. C'est mon sexe qui compte. [...] Papy intervient, ciseaux en main, et il va me la rectifier, ma bite mentale, il va s'en occuper des filles comme moi. [...] [O]n me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte en travers de la gueule (2006 : 117).

Devant l'avalanche de critiques qui condamnent sa prise de parole, Despentès n'en revient pas : comme « ils sont nombreux à savoir distinguer ce qui se fait, de ce qui ne se fait pas, quand on est une fille dans la ville » (2006 : 117) ! Delorme, quant à elle, place en ouverture à *Insurrections!* le texte « Une Fem-me », où elle présente le couple butch-fem comme une marque de rébellion non seulement contre le couple hégémonique homme-femme,

mais aussi contre l'assignation sexuelle «femme». Delorme y montre que la butch et la fem sont toutes deux des performances¹⁸ identitaires, notamment en insistant sur le costume que chacune enfle comme une armure : pour l'une, une jupe serrée, un bustier, des bas résille, des talons *stiletto*, du rouge à lèvres et du vernis à ongles ; pour l'autre, des bottes de combat, une ceinture cloutée, une gaine élastique qui bande les seins et qui permet au tee-shirt blanc de tomber « parfaitement à plat sur sa poitrine » (2009 : 19). Delorme insiste sur la malléabilité du genre et réfute tout lien entre corps sexué et identité, montrant plus loin sa compagne butch en train d'échouer à « passer » en tant que femme : « D'ailleurs si elle mettait du rouge à lèvres elle se ferait traiter de travelo. Ça lui est arrivé une fois rue Saint-Denis, le type lui a même craché dessus. [...] Les peintures de guerre qui te rendent invincible [en tant que fem] la transforment en cible » (2009 : 21). Du point de vue hétérocentré, la butch ne « passe » ni en homme ni en femme.

Il est intéressant de constater que, chez Delorme, la fem est présentée comme une battante, une source de force sur laquelle s'appuient les autres membres de la communauté LGBTQ¹⁹ – alors que le point de vue hétéronormatif aurait davantage tendance à prêter ces attributs à la butch en raison de son apparence « masculine » qui évoque la dureté. Delorme ouvre *Insurrections!* avec une autoreprésentation en fem « [c]onquistador de la rue » (2009 : 13), qui avance « comme une armée sur un champ de bataille » (2009 : 15) pour rejoindre sa compagne butch. La narratrice fem est consciente d'être moins vulnérable que sa partenaire, ne serait-ce que parce qu'elle « passe » (2009 : 22), c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dissonance entre son apparence et son sexe présumé. Dans son étude sur *Insurrections!*, Fournier explique que la fem delormienne

18. Delorme s'approprie la théorie du genre sexuel en tant que performance développée par Butler dans *Gender Trouble* (1990).

19. L'acronyme LGBTQ renvoie aux personnes qui se définissent comme lesbiennes, gaies, bisexuelles, trans ou *queer*.

is a war machine, not only because she can fight, not only because she relies on a quasi-military discipline in her relationship toward her body, not only because she uses her body as weapon toward her own emancipation, pleasure, and power, but mainly because she is at war against gender (2013 : 94²⁰).

Il suggère que, chez Delorme, la fem agit comme un agent double puisqu'elle accepte en apparence les codes stéréotypés de la féminité tout en en sapant les attaches hétéronormatives : « [...] *while she seems to play her part in the social apparatus (a woman), she really is a femme (fem), a heterogeneous element* » (2013 : 98²¹). Pour Delorme, en dépit de l'accusation faite aux fems et aux butchs d'être des « collabo[s] hétérogenrée[s] » (2007 : 25), la féminité affichée par les fems « n'est pas un passe-droit pour s'intégrer, mais au contraire le drapeau de la subversion » (2007 : 24).

QUELLE EXPÉRIENCE ?

Mettre en avant tel type d'histoire plutôt que tel autre est politique – les féministes antipornographie n'auront de cesse de citer l'autobiographie de la star du porno Linda Lovelace, intitulée *Ordeal (L'épreuve)*, dans laquelle elle raconte avoir été battue et forcée de jouer dans le film *Deep Throat*. Ce type de récits touchant à l'industrie du sexe, instrumentalisé par la critique, a pour fonction de continuer à mettre les femmes en garde, de les encourager à se tenir loin d'une sexualité non conventionnelle. Notons toutefois que la promotion des œuvres prosexe peut aussi en arriver à obscurcir les expériences difficiles du sexe tarifé ; déréaliser l'expérience vécue, que ce soit pour critiquer le travail du sexe ou pour le valoriser, participe également à invisibiliser le

20. Je traduis : « est une machine de guerre, non seulement parce qu'elle peut se battre, non seulement parce qu'elle s'appuie sur une discipline quasi militaire dans sa relation avec son corps, non seulement parce qu'elle utilise son corps comme une arme pour obtenir sa propre émancipation, son plaisir et son pouvoir, mais surtout parce qu'elle est en guerre contre le genre sexuel ».

21. Je traduis : « tandis qu'elle semble jouer son rôle dans le système social (une femme), en fait elle est plutôt une fem, un élément hétérogène ».

vécu de certaines femmes. Dans un recueil d'écrits de travailleuses du sexe, le témoignage d'une prostituée afro-américaine nommée Mochaluv interpelle les féministes universitaires. Son texte, intitulé « Being a ho sucks » (être une pute fait chier), commence par la phrase « *The next time I hear some rich white bitch tell me how great being a ho is, I'm gonna smack'em upside their righteous head* » (2009 : 169²²).

Le témoignage d'Anderson est, à ce titre, révélateur puisque, sans condamner le travail du sexe, elle se montre très critique des conditions de travail dans le milieu pornographique, qui tient peu compte de la santé, de la sécurité et du confort des actrices – allant parfois jusqu'à mettre leur vie en danger, par exemple lorsqu'Anderson doit tourner une scène dans une piscine entourée de fils électriques (2001 : 194-195). Intituler son récit *Hard*, c'est évidemment faire référence à son métier de hardeuse, mais aussi signaler combien ce métier est difficile – physiquement, affectivement et socialement. Un soir qu'elle sort chercher des cigarettes, Anderson est accostée par deux hommes qui l'ont reconnue sur des affiches de Hot vidéo ; ils la kidnappent et la violent dans une maison abandonnée (2001 : 88-91). Anderson raconte ensuite la façon honteuse dont elle est traitée par la police et au tribunal, où le procureur lui dit : « Des victimes comme vous, nous n'en avons pas besoin en France » (2001 : 105). Furieuse, elle résume ainsi la situation à son amie : « C'est moi la coupable parce que je fais du porno » (2001 : 107). Pour Anderson, le porno contribue donc à mettre les femmes en danger, mais il représente en même temps une occasion de gagner une précieuse indépendance, notamment financière. À la fin de son récit, la lectrice reste sur une ambivalence plutôt que sur une condamnation du milieu comme l'annonce la quatrième de couverture, qui présente l'auteure comme « un forçat du plaisir » enfin parvenue à s'évader²³.

22. Je traduis : « La prochaine fois que j'entends une p'tite garce blanche et riche me dire à quel point c'est merveilleux d'être une pute, je vais l'assommer ».

23. Le tournant du récit d'Anderson est, à mon avis, le viol : à la suite de cet événement rendu encore plus traumatique par l'inertie judiciaire et par le renvoi du blâme à la survivante, la narratrice de *Hard* devient alcoolique et commence

De nombreuses chercheuses féministes reconnaissent aujourd'hui l'importance de se positionner par rapport à leur sujet, montrant à la fois leurs axes de privilège (par exemple, être une femme blanche hétérosexuelle cisgenre travaillant pour une université – ce qui est le cas de l'auteure du présent article) et leur lien éventuel avec leur sujet²⁴. Établir sa positionnalité est un geste de dévoilement volontaire qui permet à la chercheuse d'établir une transparence afin que l'on puisse comprendre d'où elle parle et en quoi son expérience et son parcours influencent son interprétation des savoirs. La démarche artistique de Despentès, Preciado, Delorme, Anderson et Ovidie me semble relever d'une même conviction de base : la parole et les idées ne viennent pas de nulle part²⁵, elles sont localisées, incarnées dans un corps spécifique et influencées par divers facteurs tels que le genre, la race, la

à prendre de la drogue. À partir de ce moment, le traitement du travail du sexe dans le récit devient presque exclusivement négatif, alors qu'il avait été plutôt positif jusque-là, insistant sur la liberté offerte par l'argent (puisque l'indépendance financière permet à la jeune femme de se libérer de sa famille conservatrice, ce qui vient avec une mobilité géographique et de nouvelles possibilités d'explorer les relations amoureuses et sexuelles – notamment lesbiennes).

24. Cette attitude de « positionnalité » est principalement marquée chez les féministes américaines, pour qui « *gender, race, class and other aspects of our identities are markers of relational positions rather than essential qualities. Knowledge is valid when it includes an acknowledgment of the knower's specific position in any context, because changing contextual and relational factors are crucial for defining identities and our knowledge in any given situation* » (Maher et Tetreault, 1993 : 118). Je traduis : « le genre, la race, la classe et d'autres aspects de notre identité sont des marqueurs de *positions* relationnelles plutôt que des essences. Le savoir est valide pourvu qu'il inclue une reconnaissance de la position spécifique de son dépositaire dans un contexte précis, parce que ces facteurs sont mobiles et influencent de façon cruciale la manière dont on peut définir son identité et son savoir dans diverses situations ».

25. De même, Fournier rapproche le travail de Delorme de celui d'auteurs gais ou *queer* qui l'ont précédée – tels Jean Genet et Guy Hocquenghem – puisque, comme eux, « *Delorme writes about practices and milieus she knows from personal experience : in each case, texts, opinions, and sexual practices are all linked to one another* » (2013 : 92). Je traduis : « Delorme écrit à propos de pratiques et de milieux qu'elle connaît bien parce qu'elle en a personnellement fait l'expérience : pour chacun d'entre eux, les textes, les opinions et les pratiques sexuelles sont liés les uns aux autres ».

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

classe et l'orientation sexuelle. Risquer l'exhibition, joindre autobiographie et politique, apparaît comme la seule façon de mener l'insurrection sexuelle qu'elles appellent de leurs vœux.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Raffaëla (2001), *Hard*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- AUTHIER, Christian (2002), *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat.
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (dir.) (1998), *Q comme Queer. Les séminaires Q du zoo (1996-1997)*, Lille, Les Cahiers Gai kitsch Camp. (Coll. « Question de genre ».)
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (2001), *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (2004), « Pipe d'auteur: La "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, vol. XLIV, n° 3 (automne), p. 13-27.
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (2005a), « Post-pornographie », dans Philippe DI FOLCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 378-380. (Coll. « Grands dictionnaires ».)
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (2005b), *Sexpolitiques: Queer zones 2*, Paris, La Fabrique.
- BOURCIER, Sam [Marie-Hélène] (2011), *Queer zones 3. Identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- DELORME, Wendy (2007), *Quatrième génération*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- DELORME, Wendy (2009), *Insurrections! En territoire sexuel*, Paris, Au diable Vauvert.
- DESPENTES, Virginie (1994), *Baise-moi*, Paris, Florent Massot.
- DESPENTES, Virginie (2006), *King Kong théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- DESPENTES, Virginie (2011), *Mutantes: Punk Porn Feminism*, Blaq Out, film, 91 min.
- DESPENTES, Virginie, et Coralie TRINH THI (2000), *Baise-moi*, Canal+/Pan-Européenne/Take One/Toute Première fois, film, 77 min.

- DWORKIN, Andrea ([1979] 1981), *Pornography: Men Possessing Women*, New York, Perigee Books.
- FOURNIER, Mat (2013), «“Insurrections en territoire sexuel” : Wendy Delorme’s war machines», *L’Esprit créateur*, vol. LIII, n° 1 (été), p. 87-100.
- FREUD, Sigmund ([1926] 1985), *La question de l’analyse profane*, traduit par Janine Altounian, Paris, Gallimard.
- KOFMAN, Sarah (1980), *L’énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée.
- KUNERT, Stéphanie (2013), «Paroles et images de femmes désirantes dans le mouvement dit sex-positif: un geste de réécriture», dans Isabelle BOISCLAIR et Catherine DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 197-219.
- LAVIGNE, Julie (2014), *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l’art féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LEVY, Linn (2015), «Paul B. Preciado, par-delà le bien et le mâle», *Le Temps*, 2 juillet, [En ligne], [<http://www.letemps.ch/societe/2015/07/02/paul-b-preciado-dela-bien-male>], (16 octobre 2015).
- LOVELACE, Linda, et Mike McGRADY ([1980] 1987), *Ordeal*, Kent, Bell Publishing Company.
- MACKINNON, Catharine ([1984] 2000), «Not a moral issue», dans Drucilla CORNELL (dir.), *Feminism & Pornography*, New York, Oxford University Press, p. 169-197. (Coll. «Oxford Readings in Feminism».)
- MACKINNON, Catharine ([1993] 2000), «Only words», dans Drucilla CORNELL (dir.), *Feminism & Pornography*, New York, Oxford University Press, p. 94-120. (Coll. «Oxford Readings in Feminism».)
- MACKINNON, Catharine (2005), «Atteinte aux femmes et à l’égalité», traduit par Mickaël Popelard, dans Philippe DI FOLCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 49-50. (Coll. «Grands dictionnaires».)
- MAHER, Frances A., et Mary Kay TETREULT (1993), «Frames of positionality: Constructing meaningful dialogues about gender and

race», *Anthropological Quarterly*, vol. LXVI, n° 3 (juillet), p. 118-126.

MARZANO, Michela et OVIDIE (2005), *Films X: y jouer ou y être? Le corps acteur*, Paris, Autrement. (Coll. « Le corps plus que jamais ».)

MOCHALUV (2009), « Being a ho sucks », dans David Henry STERRY et R. J. MARTIN Jr. (dir.), *Hos, Hookers, Call Girls, and Rent Boys: Professionals Writing on Life, Love, Money, and Sex*, Brooklyn, Soft Skull Press, p. 169.

OVIDIE (2002), *Porno manifesto*, Paris, Flammarion.

PRECIADO, Paul B. [Beatriz] (2000), *Manifeste contra-sexuel*, traduit par Sam [Marie-Hélène] Bourcier, Paris, Balland. (Coll. « Modernes ».)

PRECIADO, Paul B. [Beatriz] (2008), *Testo junkie: sexe, drogue et biopolitique*, traduit par l'auteur, Paris, Grasset & Fasquelle.

REXACH-RIVERA, Maria H. (2014), « Loren Rex Cameron... The process of changing... Transgender! », dans *It Is What It Is. Dr. Rex... Blogging for change*, 2 janvier, [En ligne], [<https://hrexach.wordpress.com/2014/02/02/loren-rex-cameron-transgendered/>], (16 octobre 2015).

SPRINKLE, Annie, *Anniesprinkle.org(asm)*, [En ligne], [<http://anniesprinkle.org/>], (16 octobre 2015).

DE JEAN GENET À ÉDOUARD LOUIS.
LA *GAY PRIDE*
DU RÉCIT DE SOI FRANÇAIS MASCULIN

Bruno Blanckeman

Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Comment le for intérieur peut-il résonner dans le forum social, le miroir d'encre se faire le foyer ardent d'un engagement de l'être en soi dans la Cité? Cette question, je tenterai d'y répondre par une étude de cas qui se tient à l'interface de la sphère privée et de la sphère publique, du marqueur personnel et du marquage social: la détermination sexuelle.

On ne saurait comprendre les liens politiques qui se sont tissés dans la seconde moitié du xx^e siècle entre une pratique littéraire, l'autobiographie, et une disposition érotique, l'homosexualité, sans une mise en perspective culturelle préalable. D'emblée, la question des amours masculines constitue en effet un point de friction entre politique et esthétique, dans des lettres françaises qui, au xvii^e siècle, s'institutionnalisent. Les valeurs dites classiques se fondent sur l'imitation des Anciens et dans l'innutrition par un patrimoine littéraire gréco-latin qui, conformément aux modèles culturels antiques, accorde toute sa part, épique et lyrique, à l'évocation des amitiés dites héroïques – Achille et Patrocle, dont Marguerite Yourcenar saura se souvenir – ou bucoliques – Corydon et la sensualité pastorale des églogues virgiliennes, dont André Gide saura s'enchanter à son tour. Incompatible avec la morale dominante d'une France

dévote, l'antique topique des amours masculines est occultée au nom des bienséances: ainsi Racine, pratiquant dans *Phèdre* une autocensure sélective, invente-t-il le personnage d'Aricie, jeune femme chastement aimée par un Hippolyte dont la figure mythologique était réputée pour apprécier les cavaliers autant que leurs chevaux. L'interdit nourrissant le désir, la stratégie de l'occultation le cède peu à peu au clair-obscur d'une évocation dont les registres et degrés d'intention varient: l'effroi (le jeune Jean-Jacques Rousseau affrontant un compagnon libidineux dans *Les confessions*), l'équivoque (le charme discret du travesti dans le roman libertin ou le théâtre du Siècle des lumières), la transgression (Sade et ses personnages de sodomites en tout genre), l'héroïsation sulfureuse (Honoré de Balzac et la figure d'un Vautrin tout à la fois roux, bandit et *bougre*). C'est dans les dernières décennies du XIX^e siècle que roman, poésie et autobiographie abordent directement la question de l'homosexualité, à une époque où la science médicale forge ce néologisme. De Jean Lorrain à Marcel Proust, celui-ci provoquant en duel celui-là qui s'était ému de son refus d'assumer ouvertement ses penchants, de Paul Verlaine, et son sonnet-blason dédié au plus intime des orifices masculins, à Jean Cocteau, dont le *Livre blanc* aux alexandrins ithyphalliques est publié anonymement pour ne pas froisser, dit-on, la pudeur de sa vieille maman, il est comme une nécessité culturelle à nommer, mais aussi à décrire et à étudier des pulsions et des pratiques, des affects et des conduites en quête de légitimité. Frayant avec une morale de la réprobation et une juridiction de la sanction, ces écritures proposent, à travers une axiologie de la *marge*, une première approche pourtant *centrale* du désir homosexuel. Ce paradoxe conditionne simultanément le plan de la représentation esthétique et celui de la sociologie littéraire. Le lieu de la marge, donc de la stigmatisation, recoupe celui du cercle (mondain), du sérail (artistique), du gotha (littéraire), donc de la considération, ce qui suffit à faire flotter les déterminants de la morale religieuse, qui résiste, et de la morale laïque, qui s'impose avec l'avènement d'une société bourgeoise toute parée de vertus républicaines. Certains récits autobiographiques – *Si le grain ne meurt* de Gide –

sont particulièrement impliqués dans ce jeu singulier où les codes sociaux et sexuels s'inversent, où l'homme puissant se révèle un marginal en puissance et le lieu le plus huppé de la société celui, réversible, d'une contre-culture de l'ombre. Il suffit de lire *À la recherche du temps perdu* pour s'en convaincre. L'inverti devient une figure littéraire dont la représentation se fait à la fois honteuse et glorieuse, tour à tour Charlus et Saint-Loup, mais au grand jamais le narrateur lui-même. Pour être intrinsèquement homodégétique, celui-ci n'en demeure que plus sourcillement hétérosexuel, preuve s'il en est qu'il s'agit d'un roman à la première personne et non d'un récit autobiographique...

Dans la seconde moitié du xx^e siècle, particulièrement après 1968, la tendance est, dans les principaux pays occidentaux, à la levée des tabous en matière de sexualité avec en parallèle, sinon comme corollaire, le développement de formes autobiographiques alternatives. Si l'on raisonne en termes politiques, l'ère triomphante du *coming out* aurait donc progressivement succédé à l'âge caverneux du placard. Ce serait oublier que ce phénomène d'émancipation fut annoncé dès la première moitié du siècle par quelques voix isolées : André Gide dans *Si le grain ne meurt* (1924), René Crevel dans *Mon corps et moi* (1925), Michel Leiris dans *L'âge d'homme* (1939). Ce serait également omettre que, dans la France des années 1960 à 1980, c'est par le roman et ses masques, non par l'autobiographie et son exposition, sa corne de taureau, disait Leiris dans la préface de *L'âge d'homme*, que s'affirment les hérauts de la littérature homosexuelle masculine (Dominique Fernandez, Yves Navarre). Ce serait surtout accréditer l'idée que la seconde moitié du xx^e siècle et le xxi^e siècle débutant marqueraient nécessairement le traçage d'un chemin pavé de roses intentions sur fond de valeurs *gay-friendly* désormais consensuelles. L'approche croisée de deux œuvres à dimension autobiographique suffira à convaincre que la réalité est assurément moins rectiligne : les années 1950-1960 avec Jean Genet et le *Journal du voleur* (1949) ; les années 2000-2010 avec Édouard Louis et son récit *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014).

Si différents soient-ils, les ouvrages de Genet et de Louis, *Journal du voleur* et *En finir avec Eddy Bellegueule*, présentent une expérience de l'homosexualité qui semble se répéter à travers le temps, comme détachée de la dynamique de l'histoire (années 1930 à 1950 pour l'un, 1990 à 2010 pour l'autre). C'est la même conviction d'une absence à l'histoire, la certitude d'une exclusion, sinon d'une forclusion par l'histoire, laquelle continue à évoluer simultanément ailleurs, dans d'autres milieux, selon d'autres cycles, qui définit leur rapport au politique. Quittant la Picardie des laissés-pour-compte du siècle nouveau pour entrer à l'École normale supérieure (ENS), Eddy Bellegueule le molesté devient un jeune intellectuel respectable, un Rastignac gay du monde des lettres, tout comme quelques décennies avant lui, passant de la centrale de Fresnes à la brasserie de la Coupole, Genet, écrivain reconnu et non plus délinquant à la petite semaine, devient un « pédé » acceptable, de ceux que l'on invite à sa table (Jean-Paul Sartre pour Genet, Didier Eribon pour Louis). La France des courées et des corons, dans laquelle grandit Louis au début du *xxi*^e siècle, n'a donc rien à envier au Morvan des légendes réinventé comme un contre-blason poétique par Genet, une terre propice aux mauvaises herbes, aux genets dont le poète se fait un blason parce qu'ils poussent dans les lieux les plus primitifs, loin de toute société. Ces deux récits, s'écrivant à la marge de l'histoire, appellent une autre manière d'écrire leur histoire, depuis un lieu d'écriture qui se tient lui-même en marge des appartenances de genre, dans une inspiration autobiographique qui détourne les codes de l'autobiographie. Genet invente en 1949 une autofiction avant la lettre, théorisée en tant que telle. Louis s'inspire librement des modèles de récit transpersonnel et ethnotextuel qu'Annie Ernaux expérimente depuis le début des années 1980 comme autant d'alternatives au récit autobiographique. Le rapport à la marge certes varie, et sa résonance politique aussi : récit d'une situation de marginalité pour Genet, d'un processus de marginalisation pour Louis. Travaillant la matière d'une vie aventureuse, Genet, quadragénaire, invente une mythologie personnelle qui fait de la marge un centre et élève l'inversion

au rang de centrale poétique. L'abjection devient la condition de la noblesse, le trivial le lieu originel du sacré, dans une œuvre qui vise à « obtenir la reconnaissance du mal » (Genet, 1949 : 232) en inventant un code de valeurs noires sur fond de trinité satanique : le vol, l'homosexualité, la trahison – tout ce qui compromet, donc, la reproduction à l'identique d'une société thésaurisant d'un bloc un capital, matériel et symbolique, et une misère, sociale et affective. Louis raconte pour sa part cette spirale native qui fait de lui un paria au sein d'une communauté assistant, elle-même impuissante, et en partie inconsciente, à sa propre relégation hors de la société du XXI^e siècle. La seule échappatoire est de fuir la marge pour conquérir le centre (Paris, l'ENS, un milieu intellectuel prisé, le monde de l'édition) et de concevoir un livre qui constitue une seconde naissance, affiche en couverture un nouveau nom, avec un titre qui inverse la violence élémentaire en la retournant contre ses origines.

Les deux récits constituent, au sens fort, le lieu d'une renaissance programmée. Pour Genet, enfant né de père inconnu et abandonné en bas âge par sa mère, le geste politique consiste à se réinventer en se soustrayant à l'autorité du Code civil et en motivant poétiquement le nom donné par l'Assistance publique ; pour Louis, à contrer la loi du patronyme – le nom du père, la nécessité de la reproduction sociale – par celle de l'onomastique – la déviance du fils, la production d'une partition inédite. C'est sous les auspices poétiques de la plante sauvage avec laquelle il partage son nom et à laquelle il rend un hommage lyrique que Genet compose la généalogie du voleur. C'est en liquidant un nom et un prénom clinquants et en se plaçant sous le contrôle d'une identité doublement majestueuse que Louis naît à la littérature. Dans les deux cas, par l'écriture d'un livre, l'inverti devient *l'inversant*, celui que la société a d'entrée de jeu possédé mais qui inverse la relation de force en lui faisant à son tour un enfant dans le dos. Genet invente sous couvert de journal la légende épiphannique et triomphante du voleur, faisant du délit la loi de gravitation d'un univers qui s'affirme avec force narrative et faste rhétorique comme celui, exclusif, de la norme. L'un et l'autre des récits

jouent avec les ressorts du monstrueux : la tare originelle – l'image de soi renvoyée dès l'enfance à chaque personnage – devient un objet de narration travaillé de telle sorte qu'elle désigne moins un itinéraire singulier qu'un phénomène de tératologie collective. Cela suffit à en inverser la charge ainsi que l'acte d'accusation et les données du scénario victimaire qu'elle recouvre. Là se tient sans doute le point crucial d'une politique de l'autobiographie qui ne laisse intègre aucun corps institué : ceux de la communauté (corps politique), de la nation (corps civil), des discours ordinaires (corps linguistique), de la norme littéraire (corps rhétorique). Du faux journal qui se lit comme un vrai roman d'aventures (Genet) au vrai-faux roman qui emprunte au journal intime autant qu'à la chronique sociale (Louis), il est dans ces curieux enfants de papier que l'écrivain engendre comme une résonance étrange, à plus d'un demi-siècle de distance. L'un et l'autre incriminent en retour ce qui discrimine à l'origine.

Certaines expériences communes aux deux ouvrages semblent en effet marquer un enraiment et une confusion des rythmes de l'histoire, comme si celle-ci procédait par évolution sélective. Parmi elles, l'expérience élémentaire de la honte. Dans la honte interfère une situation d'exclusion qui concerne les origines sociales et de stigmatisation qui porte sur la sexualité : d'un côté, l'engeance maudite de l'orphelin élevé dans un milieu paysan fruste pour Genet, du fils de famille nombreuse issu d'un prolétariat paupérisé par la crise pour Louis ; de l'autre, les mêmes vocables, ceux de la flétrissure, qui se transmettent au fil des âges en creux des discours dominants, dans la crispation de la langue commune : « pédale, pédé, tantouze, enculé, tarlouze [...], baltringue, tapette [...], fiotte, grosse tante, tata [...] » (Louis, 2014 : 19 ; 148 ; 162). Les deux récits montrent comment un discriminant social interagit avec un déterminant sexuel dans une seule et même effectivité tantôt de l'acceptation – une normalisation de l'individu dont l'hétérosexualité et la *straight pride* demeurent le plus petit commun dénominateur qui le raccorde encore à la collectivité –, tantôt de l'annulation – une stigmatisation de l'individu que son homosexualité voue à l'état de réprouvé dans et par

une communauté qui trouve encore plus isolé, encore plus vulnérable qu'elle. Si la honte est matérialisée par *la* prison pour Genet, elle est éprouvée comme *une* prison pour Louis. Métonymie dans un cas, métaphore dans l'autre. À la figure du taulard qui réinvente ses dérives dans les zones louches des grandes villes européennes de l'entre-deux-guerres correspond celle, symbolique, de l'enfant-adolescent prisonnier d'un village qui le vilipende, incarcéré dans un corps qui le trahit, présenté comme celui d'une folle, et condamné à vivre une adolescence doublement honteuse d'être celui qu'il est (un cas d'espèce) issu de ce qu'ils sont (une horde). Quitter le village, c'est s'évader, au sens fort. Liée à la honte, l'humiliation est présente dans les deux ouvrages. Littéralement, c'est s'éprouver comme de l'humus, se sentir ravalé plus bas que terre, vivre à hauteur de cette tourbe qui est le terreau organique du genet comme du sol putride des cellules, ou encore cette boue des champs de pommes de terre qui macule les rues du village et les pièces de la maison des Bellegueule.

Radicale, la charge de violence propre à l'humiliation s'exprime par l'archétype du bourreau et de la victime, qui joue à des degrés différents de formalisation dans les deux livres, mais renvoie à l'idée commune d'une exécution capitale. Dans l'œuvre de Genet, la situation de droit – l'incarcération, la violence pénitentiaire – génère la situation d'écriture – les réseaux métaphoriques exprimant les états de conscience et les états de fantasme par lesquels le voleur transmue son rapport au monde et son érotisme depuis son expérience de l'incarcération (le fantasme du bagne comme un eldorado des réprouvés). Écrire la légende du voleur, c'est donc transformer la violence légale d'une sanction en objet pervers de jouissance, exécuter sa peine, au sens littéral – la mener à terme –, esthétique – l'interpréter, comme on dit d'un musicien qu'il exécute sa partition –, figuré – la mettre à mort, la guillotiner, et l'ordre de la sanction avec elle. Dans le récit de Louis, la figure du bourreau est incarnée par les deux garçons qui, dès sa dixième année, maltraitent le jeune collégien qu'il est. La situation, sur fond amplifié de coups et de crachats, scande le récit dès son ouverture. Son identification sous l'angle social – un

cas de maltraitance – recouvre une signification d'ordre archétypal – un rituel tribal par lequel une communauté sacrifie l'un de ses membres pour garantir sa cohésion et se préserver de la colère des dieux. Cette scène fait sens avec la figure du monstre, du corps possédé par une identité autre que la sienne, de gestes et d'une voix autres que ceux supposés par sa sexualité – figure répétée à laquelle le jeune garçon s'identifie lui-même et qui le conduit à refouler son homosexualité jusqu'à dénoncer celle supposée des autres. Par-delà la dimension intime, elle participe également du procès politique que le livre établit en dressant un constat de l'arriération sociale qui existe à la périphérie de certaines grandes villes, de certaines régions parmi les plus traditionnellement pauvres et comme laissées à la lisière d'un siècle nouveau – des zones périurbaines de non-droit, recluses dans des pratiques rurales de survie à l'ancienne. Ce siècle nouveau, les Bellegueule semblent n'y avoir pas encore accédé : ils vivent dans un temps qui se serait comme arrêté dans les années 1980, la crise économique ayant figé sur place les milieux les plus précaires, leurs modes de vie et leurs mentalités – un temps parallèle qui semble pourtant de plus en plus archaïque quand l'actualité est soumise aux impératifs d'une hypermodernité effrénée. Si la famille Bellegueule possède une télévision dans chaque pièce d'une maison qui prend l'eau, c'est depuis une cabine qu'Eddy passe ses appels téléphoniques : « Mes parents n'avaient pas le téléphone fixe ni de connexion internet, comme c'était le cas de la majorité des habitants du village, comme c'est encore le cas pour ma mère au moment où j'écris ces lignes » (2014 : 172). Quand le postmoderne cohabite ainsi avec le préhistorique, pas étonnant que les rituels archaïques l'emportent sur les interdits culturels plus récents, ceux d'une société développée qui se reconnaît dans les valeurs, relatives, de la tolérance ou dans celles, absolues, de l'acceptation. Homophobie et xénophobie vont de pair dans un même rejet des « noirs » (2014 : 33), des « arabes » (2014 : 61), des « sales bougnoules » (2014 : 111), des « crouilles » (2014 : 203).

Le livre de Louis paraît en 2014, l'année même où la mairie d'Hénin-Beaumont, à quelques kilomètres de son village, est rem-

portée dès le premier tour des élections municipales par un candidat du Front national. Mais qui est visé au juste, dans ce récit qui excelle à faire de la scène familiale singulière une situation sociale ordinaire et de l'aventure personnelle une trajectoire d'exception ? L'intérêt du texte est d'entretenir simultanément la part vibrante du témoignage et celle, lucide, d'une analyse sociologique dûment informée. Détaché de la convention autobiographique, qui suppose que la figure du narrateur adulte se distingue de celle du personnage enfant même si elle joue parfois à se fondre en elle, il superpose deux voix en une, reconduisant en termes d'énonciation la part d'ambivalence, l'attelage monstrueux qu'il s'accorde dans les autoportraits : d'un côté, la voix aiguë de la plainte, de la récrimination, de la reconnaissance exigée du trauma ; de l'autre, la voix posée du jugement, de l'analyse théorique des situations, de la sanction sociopolitique. C'est de la surimpression entre cette voix de proximité organique et cette voix de distance didactique que résulte le double bang politique du texte. L'acte d'accusation dressé contre les parents, la famille, le village, le milieu – la part littéraire du pathos – recouvre la mise en cause d'un système socioéconomique qui pratique l'exclusion – la part politique de l'ethos. Irresponsables, donc pas coupables : la famille Bellegueule est un foyer de victimes que Louis ne cherche pas plus à exonérer qu'à charger de torts. Il montre toutefois comment elle est traversée de contradictions dans ses comportements quotidiens et relève d'un principe d'aliénation sociale cumulé d'une génération à l'autre. Ainsi du personnage du père, tenant des propos parfois racistes, mais dont le meilleur ami fut un Marocain, parfois homophobes, mais qui prend la défense d'un homosexuel injurié par une bande de jeunes, et qui, tout en réprouvant le choix fait par son fils d'aller dans un lycée qui l'éloigne du village, le conduit pourtant à la gare, avalisant ainsi son émancipation. Quant à la violence inaugurale qui se joue dans le huis clos d'un collège et dont la cible est le jeune garçon présumé homosexuel, elle répercute une violence politique de plus grande ampleur dont des pans entiers de la société, les laissés-pour-compte, sont les victimes. Entre dimension christique et dimension politique,

l'injure faite à Eddy prend sa pleine amplitude, celle d'un crachat national. La république, se crachant elle-même au visage, injurie son propre avenir.

De crachat, il est aussi question chez Genet, dans une page qui vise à le sublimer, à en faire comme une hostie païenne lentement préparée dans la bouche d'un compagnon idolâtré. Même rhétorique de l'inversion dans les séquences qu'il consacre aux poux, chantés comme des compagnons d'infortune, ou au tube de vaseline, magnifié comme un onguent érotique. Ce parti pris pose plus généralement une question commune aux deux ouvrages, celle de la trahison – des faits, des siens, de la collectivité. Pour Genet, la trahison constitue une fin délibérée, inhérente à la réalisation de l'œuvre et à sa dimension proprement alternative. L'homosexuel, s'il est issu de la fange, ne peut exister que par la sublimation de son statut de marginal et l'invention d'une œuvre qui inverse la relation de force et d'exclusion jusqu'à un point de non-retour en annihilant symboliquement l'ordre établi par la résorption de ses fondements idéologiques en leur contraire. L'écriture de la trahison dans *Journal du voleur* est celle qui désactive ainsi les catégories antinomiques de la morale conventionnelle, le bien et le mal, substituant aux critères philosophiques et collectifs qui en constituent les déterminants culturels des critères esthétiques et subjectifs qui prennent valeur de commandement personnel. De même pour les catégories du genre et de la sexualisation : leur distinction le cède à l'indivision, l'hétérosexualité se résorbant dans l'homosexualité dont elle constitue, dans l'ordre du récit légendaire, une simple variante, tout comme le féminin relève lui-même d'une déclinaison situationnelle du masculin dans un cadre fantasmatique qui revisite à la manière expressionniste le mythe de l'androgynie. L'univers tant carcéral que marginal du *Journal du voleur* est régi par ce que l'on pourrait appeler la loi des Jules, malfrats dominants nimbés d'une aura érotique par rapport auxquels les autres personnages masculins, à commencer par le

héros, deviennent des hommes-femmes, des hommes-fleurs¹. De même, enfin, pour les catégories sociales de l'ordre – les « policiers » – et du désordre – « le monde des voyous » (1949 : 214) –, par rapport auxquelles le narrateur exprime une étrangeté foncière, comme à l'un et l'autre de ces camps. Cette triple traîtrise, cette position intenable qui voue celui qui la tient à la haine décuplée de tous, cette mauvaise foi au cube suffisent, selon Sartre, à faire de Genet un être irrécupérable parce qu'il transforme, par l'élaboration d'un système mythologique qui lui est propre, une position victimaire en posture de sainteté. C'est toutefois cette même acception de l'idée de traîtrise, moins politique que poétique dans la perspective de Genet, qui suffit à faire de lui, dans le *Journal du voleur*, un sondeur redoutable de l'inconscient national français au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, à une époque où le seul mot de traître réveille les fantômes récents de la collaboration : « Les Allemands seuls à l'époque de Hitler réussirent à être à la fois la Police et le Crime. Cette magistrale synthèse des contraires, ce bloc de vérité étaient épouvantables, chargés d'un magnétisme qui nous affolera longtemps », écrit-il (1949 : 214). Tout est dans le « nous ». La flèche ne vise pas que le martyr, mais aussi les bourreaux et leurs complices. Le système mythologique ourdi par Genet pour assurer son salut peut toutefois se lire comme un piège dans lequel il s'enferme, à l'image du baigneur, dont il déplore sur un mode élégiaque la disparition parce qu'il faisait de la situation carcérale une terre à part, une terre promise, pour qui revendique une fantasmagorie de l'inversion. S'il est une politique de l'autobiographie chez Genet, elle tient alors moins à la production de scènes prohibées qu'à la saisie du principe d'actualité historique qu'elles rendent possible en creux. Puissance d'un récit *autoreverse* : l'envers tangible du décor fantasmagorique, c'est l'endroit coercitif de la norme civile, une justice globalement punitive et une morale pleinement répressive

1. Ce rituel se retrouve dans le récit de Louis lorsque des adolescents circonviennent des préadolescents qu'ils font participer à un jeu sexuel dans lesquels ces derniers jouent le rôle de la femme.

qui sont celles dont se joue le voleur-vagabond dans la France et l'Europe des années de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre.

Il faudra attendre non pas 1968, mais les années 1980 pour que les mentalités, la législation et les usages évoluent. Louis est l'enfant de cette fin de siècle, ce que marque son rapport au politique et au traitement du récit de soi. On pourrait à cet égard lire en miroir inversé les deux ouvrages. L'un, Genet, libère avec jouissance la scène homosexuelle par le traitement baroque qu'il en propose mais en refoule la portée politique dans des parenthèses ponctuelles, allant même jusqu'à réfuter en ouverture toute idée de révolte au profit d'une fantasmagorie de la soumission – la pénétration sadomasochiste par un corps ennemi – qui transpose en termes érotiques le souvenir encore proche de l'Occupation – mais sans doute cette indécence, dans un pays qui se reconstruit autour des valeurs de la Résistance, est-elle politique à sa façon. L'autre, Louis, comprime les séquences homosexuelles dans un rôle illustratif mais développe une étude sociologique de son milieu d'origine, doublée d'un acte d'accusation politique dont les termes sont tellement évidents qu'il est inutile de les expliciter. Ouvrage pour temps de répression des mœurs, qui légitime un usage de la littérature comme exutoire et comme sublimation chez Genet ; ouvrage pour temps de normalisation des options et des pratiques sexuelles, mais à géométrie et à géographie variables pour Louis, qui légitime le recours au récit de soi et au témoignage, fussent-ils gauchis pour les besoins de la cause. La cause ? Que l'histoire ne titube pas, que le *xxi*^e siècle ne répète pas un *xx*^e siècle sélectif dans la répartition de ses richesses matérielles comme de ses libéralités morales. Que cette histoire donne un corps collectif à la révolution des mœurs et des esprits héritée de Mai 68 en en démocratisant pleinement les effets, sous peine qu'ils deviennent autant d'effets pervers s'ils demeurent déterminés par un paradigme social – des discriminants idéologiques, symptomatiques d'une nouvelle forme de ségrégation culturelle et d'exclusion du champ politique. L'époque de Genet et du voleur est celle d'une France conservatrice figée dans un rapport archaïque aux

mœurs, sur fond d'injonctions morales et de dévotion confite – la France sans mixité de Tante Yvonne². Seuls le ghetto comme lieu de rencontre et la honte comme affect sont envisageables pour qui entend alors vivre au grand jour son homosexualité, ce double péché – un premier pour le substantif, un second pour le préfixe. La puissance littéraire et symbolique de l'écrivain est d'inverser l'inversion pour en faire, à défaut d'une norme, un *endroit* existentiel : le ghetto devient un eldorado, le monstre une chimère, l'exclusion une élection, la honte une *fierté*. Mais, par là même, l'ordre tangible de la société se maintient dans quelque équilibre hermétique des forces contraires. L'endroit normatif public et sa doublure symbolique inversée se répartissent le territoire : à l'une la gouvernance du centre, à l'autre la clandestinité de la marge³. L'époque de Louis est celle qui éprouve au plus vif d'elle-même, dans le désabusement d'une certaine mythologie du progrès, la coexistence de plusieurs rythmes historiques, la simultanéité de plusieurs régimes historiques à même le temps présent : d'un côté, une France qui, sur le plan des mœurs et de la législation, évolue, intègre sa propre diversité, de Mai 68 (premiers mouvements de revendication homosexuelle) à Mai 81 (alignement de l'âge de la majorité homosexuelle sur la majorité hétérosexuelle), de 1981 à 2004 (vote du Pacte civil de solidarité [PACS]), de 2004 à 2014 (vote du « mariage pour tous »), lorsque la gauche socialiste est au pouvoir ; de l'autre, une France en crise où s'accroissent depuis ces mêmes années les clivages sociaux, alors que les valeurs consuméristes ambiantes postulent une uniformité d'accès à l'ensemble des biens matériels. À lire Louis, on comprend, si besoin était, comment la France des nantis et des précaires, des prolos et des lodens partage un même territoire mais pas nécessairement une même époque ni, semble-t-il, un même pays. La faune familiale d'Eddy Bellegueule l'illustre avec l'émouvante cruauté d'un

2. Surnom ironiquement donné par l'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné* à la très pieuse et très effacée épouse du général de Gaulle.

3. Genet comprend vite la nécessité d'un engagement plus actif dans sa lutte en faveur des minorités.

émule de Pierre Bourdieu qui connaît sa *Misère* (1993) par cœur et l'applique à la compréhension à peine différée, donc encore fortement sensible, de son propre itinéraire. Trahir, c'est passer de l'autre côté de la barrière, changer de milieu et de nom, forcer le cours des choses. Mais, pour qui écrit, trahir, ce n'est pas dénoncer ce misérable tas de petits secrets qui, selon André Malraux, caractériserait l'autobiographie, bel et bien plutôt un tas de petits secrets qui mettent au grand jour la condition piètrement humaine des nouveaux misérables, les immigrés de l'intérieur, les ruraux prolétaires sans contrat d'insertion. C'est finalement, et fût-ce au prix de quelques dégâts collatéraux qui cultivent l'apparence d'un règlement de comptes, exempter la famille, les parents, les collégiens d'une faute qui ne leur incombe pas – la violence – puisqu'elle les touche en priorité et qu'ils en sont, sans échappatoire possible, les victimes centrales.

L'ambiguïté politique des deux livres se concentre en fin de compte dans une posture victimaire. Dans quelle mesure cette posture recoupe-t-elle ou simule-t-elle, dénonce-t-elle ou couvre-t-elle l'expression d'un principe de fatalité? Quelle latitude autorise-t-elle ou interdit-elle par rapport à l'expression du libre arbitre? L'état de bâtard, enfant abandonné, homosexuel et délinquant constitue pour Genet une quadruple expérience qui ne se peut penser qu'en termes alternés de malédiction, livrant le sujet à l'accomplissement de son fatum, ou d'élection, l'élevant au statut de saint par l'expérience martyrologique. Mettre en place un dispositif littéraire dans lequel l'écrivain s'affirme avec superbe comme son propre démiurge, c'est inverser l'idée de fatalité par le geste même qui la convoque à titre d'hypothèse heuristique mais aussi la valider dans un jeu d'illusions au second degré illuminé d'idéalisme esthétique. Le processus spéculaire ainsi engagé suscite un effet de vertige identitaire sans fin qu'une pièce comme *Les nègres* (1958) porte à son comble. Quant à Louis, le prisme sociologique auquel il recourt pour disposer des scènes autobiographiques en adoptant le point de vue de l'enfant suscite à la longue comme un effet de déterminisme. Mais cette rémanence d'un fatum social sur fond de réminiscence d'intertextes zoliens,

cette prédestination de l'être par le milieu et du milieu par le système, la fin du récit – l'émancipation d'Eddy – et le paratexte – l'hétéronyme, le titre, la mention du genre – suffisent aussi à le dénoncer en creux comme l'objet, social, de la fiction.

Peut-on alors parler d'une *gay pride* du récit de soi contemporain? La *gay pride*, la fierté homosexuelle, la manifestation collective virant à l'insurrection contre la charge policière et meurtrière de Stonewall en 1969 expriment une douleur, une colère, une exhibition, une revendication, autant d'états et d'étapes innerwant aussi l'écriture et la représentation de soi propres aux deux ouvrages étudiés. La scène du défilé des Caroline dans *Journal du voleur*, ces travestis des années 1930 manifestant avec exubérance leur colère dans les rues de Barcelone, sous les regards goguenards de la foule, après la destruction de la vespasienne qui leur faisait office de lieu de rencontre, en constitue par anticipation comme un emblème héroïcomique. C'est avant tout par rapport à son antonyme que la fierté constitue dans l'un et l'autre des récits un pôle de tension dramatique: la honte, la *gay shame* comme intériorisation de l'opprobre et refoulement de l'objet de la flétrissure. Sans doute conviendrait-il de conférer à la notion de fierté une nuance de sens étymologique absente de son équivalent anglais, mais qui fait d'elle une attitude frayant avec la férocité, une part de sauvagerie que révèle par un jeu de contrastes la rhétorique précieuse de Genet et que met à nu l'écriture factuelle de Louis. La honte de la honte est alors convertie en une situation de performance littéraire à des fins d'interpellation publique. De façon plus décisive, il est une capacité du récit de soi à se mettre en scène, à se travestir, à se métamorphoser, à jouer avec ses imageries et sa vocation à l'exhibition pour exprimer à même son corps, c'est-à-dire sa poétique, un état d'urgence intime. Derrière chaque page, il est une peau à défendre, une cause à affirmer, justes parce qu'organiquement siennes mais éprouvées à lecture en partage et visant, par le rapport engagé aux normes culturelles d'une époque, tous les états, toutes les instances de la relation à l'autre: le commun, le public, le collectif, le politique. Là s'arrête la métaphore de la *gay pride*. Là s'annonce aussi le parallèle, celui

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

qui renverrait à un corpus de textes ouvertement militants, dans une certaine littérature des années 1970 (Guy Hocquenghem, Gilles Barbedette, Hugo Marsan), ou qui redéfinirait les termes de la fierté en inventant ceux de l'acceptation de soi, par les autres et par soi-même, à l'épreuve du sida, telle qu'elle se développe dans les récits des années 1990 à 2000, avec l'œuvre d'Hervé Guibert comme emblème. Mais cela est une autre histoire.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre (dir.) (1993), *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- ERIBON, Didier (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard. (Coll. « Histoire de la pensée ».)
- GENET, Jean (1949), *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.
- LOUIS, Édouard (2014), *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Cadre rouge ».)
- SEDGWICK, Eve Kosofsky ([1990] 2008), *Épistémologie du placard*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam.

CONTRE LA LITTÉRATURE BIO

Nicole Caligaris

Auteure

La faute de la littérature, c'est qu'elle est toute au langage, qu'elle n'entretient avec la vie qu'un rapport incorrigiblement diagonal. On persiste à attendre des œuvres littéraires qu'elles permettent de reconnaître à travers elles ce qu'il est commode d'appeler la vie. La littérature ne raconte pas, ne représente pas la vie, ce que la littérature raconte, c'est la tentative d'un écrivain pour explorer son moyen d'expression. Les artistes qui travaillent le concret, les corps, les matières, les lumières, parlent de leur art en évoquant les « problèmes » qu'il leur faut résoudre et qui sont à l'origine de choix, d'orientations données à leur travail. Les littéraires, eux, semblent dispensés de ces questions, essentiellement occupés de message, de vérité psychologique, ou historique, ou sociologique. À croire que leur moyen d'expression est transparent, sans résistance, que l'écrivain a la main sur le langage.

L'écrivain n'a pas la main, pas la main du tout, c'est l'énigmatique autonomie du langage qui crée le texte dont l'auteur est l'instrument, confronté, lui aussi, à des problèmes qu'il lui faut transformer en choix littéraires. Ce sont quelques-uns de ces problèmes que je voudrais évoquer, au sujet de l'écriture d'un de mes livres, *Le paradis entre les jambes*, à partir d'un fait divers dont j'ai connu les protagonistes.

Lancé dans l'analyse d'un rêve pour tâcher d'en pénétrer la grammaire, André Breton conclut par cette observation : « Une telle interprétation, dont on peut dire qu'elle n'est jamais *finie*,

me paraît de nature à éclaircir de manière suffisante la pensée du rêve, que je ne crois pas avoir cherché le moins du monde à dérober derrière ma vie intime.» Cette phrase des *Vases communicants* pourrait servir de clé à ma tentative littéraire à propos d'un meurtre dont, à l'âge de 21 ans, j'ai connu l'assassin et la victime : le meurtre, le démembrement et les actes d'anthropophagie perpétrés par Issei Sagawa sur Renée Hartevelt, qui étaient tous les deux mes camarades de faculté, en juin 1981. Je n'ai pas exactement entrepris une autobiographie, j'ai cherché à ne pas dérober ma vie intime à l'examen de ce meurtre, examen qui ne pouvait pas donner un livre *fini*, qui ne pouvait être que le résultat d'une empreinte laissée sur le tracé de mon existence.

*
* * *

Au départ, je pensais à ce conte extraordinaire d'Adelbert von Chamisso, dans lequel le jeune Peter Schlemihl vend son ombre, contre une bourse inépuisable, à un étrange monsieur vêtu de gris. La singularité passionnante de ce récit, c'est qu'il met en scène un intervalle, indéfini donc infernal, durant lequel le diable possède l'ombre et pas encore l'âme du malheureux personnage, qui n'est pourtant plus son propre maître, dont l'Autre est déjà le maître sans avoir encore pris possession de son bien. On croit pouvoir se passer de son ombre, oublier ce manque subtil qu'on imagine sans conséquence mais non, cette absence rappelle perpétuellement au jeune Peter Schlemihl sa condition d'homme sous gage. Par l'effet de ce lien qui l'exclut de la communauté des hommes dont il n'est plus le semblable, son existence se trouve transformée en éternel voyage. Tout montre que l'espoir de racheter sa liberté n'a jamais été qu'une illusion. Peter Schlemihl est sous l'emprise d'une logique qui ne laisse aucune place à ce qui n'est pas son propre accomplissement.

Je pensais réfléchir à cet intervalle dans lequel semblait être tombé Issei Sagawa, drôle de vivant dont l'existence, diffusée par les médias, avait l'air de se réduire à la stricte exécution du

programme irréversible engendré par l'acte qu'il avait commis. Rendu au Japon et libre, le « Japonais cannibale », tel qu'il était nommé dans les médias français au moment de l'affaire, s'est mis à jouer son personnage face aux caméras, singeant la dévoration de femmes nues, glosant sur le cannibalisme. Impossible de distinguer si Issei Sagawa avait repris son autorité sur les médias qui avaient fait de lui leur chose ou s'il s'était définitivement assujéti, endossant pour toujours la peau du monstre de foire de notre temps communicationnel.

Dans ces circonstances, toute publication sur ce meurtre entrerait d'elle-même dans ce programme et se trouverait, comme Peter Schlemihl, liée d'avance : ou bien amenée à reproduire, avec une certaine docilité attendue « de la part d'une romancière », comme l'ont dit au micro des critiques désappointés, le scénario éprouvé de la répulsion-fascination pour le monstre, les explications du type psychologique auxquelles notre époque s'est accoutumée à réduire l'expérience humaine, ou bien servir l'assassin, puisque publier, c'était contribuer à sa notoriété et même se laisser prendre sous son autorité. Les termes étaient posés d'avance : Issei Sagawa, qui avait photographié ses préparations culinaires du corps de Renée Hartevelt, répondait à la presse qu'il inscrivait son acte dans la catégorie des beaux-arts, voilà qui faisait de tout commentaire à venir une sorte de critique ou d'exégèse et plaçait l'écrit soit sous l'empire du système de l'assassin, soit sous l'emprise des conventions du « fait divers », du thème du monstre, traité en littérature. C'était mon livre qui se trouvait dans la situation de Peter Schlemihl : apparemment libre, il était, au sens étroit du terme, engagé.

*
* * *

Et cette question de l'attribution de l'acte allait bien au-delà du cynisme ou de la folie : l'auteur des meurtres reprenait, dans le langage, autorité sur la Justice dont le rôle est précisément de qualifier les faits, de les classer dans la catégorie dont ils relèvent pour la société qui les juge. Issei Sagawa introduisait un doute

sur les termes par lesquels la Justice devait désigner son acte, mais le piège s'était refermé sur le langage bien auparavant, il s'était refermé à partir de l'irruption même du scandale¹ de son acte dans l'ordre conventionnel de la société au sein de laquelle il avait été commis. Ce même piège s'est refermé après les meurtres de janvier 2015 et les massacres du 13 novembre 2015, à Paris, provoquant un trouble de langage de même nature, avec le même enjeu.

Je reprends ici des réflexions de mars et avril 2015 pour les prolonger un peu. Au sujet de l'autobiographie qui n'avait pourtant rien à voir, mes notes revenaient d'elles-mêmes sur les 17 meurtres commis en janvier à Paris par des agresseurs se revendiquant de l'organisation État islamique, en particulier sur ceux commis dans les locaux de la rédaction de *Charlie Hebdo*. Tandis que j'écris à présent, en novembre 2015, d'autres meurtres viennent de se produire dans le quartier où je vis, revendiqués par la même organisation, dont des membres belges et français se sont faits en quelques heures les auteurs de près de 130 assassinats² en attaquant une salle de concert, des cafés. Ces événements se sont imposés dans ce texte, non seulement par concours de circonstances, mais également parce que c'est ce que de tels actes produisent : une invasion. Ils polarisent la réalité, aimantent les discours, lient toute parole, provoquent la paralysie de la pensée, dont les mots n'ont plus la liberté de conduire le mouvement, qu'ils font au contraire trébucher.

Je remarque, à propos des attentats du 13 novembre, que les discussions des spécialistes dont les médias nous alimentent, ces derniers temps, portent essentiellement sur la façon de nommer ce terrorisme. Est-ce une guerre, ce qui suppose un conflit

1. Je me fonde ici sur la définition et l'étymologie données par le dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales : « Ce qui paraît incompréhensible et qui, par conséquent, pose problème à la conscience, dérouté la raison ou trouble la foi. [...] [D]u gr. σκάνδαλον "piège placé sur le chemin pour faire trébucher" » ([<http://www.cnrtl.fr/definition/scandale>], [25 novembre 2015]).

2. 130 morts, dont les agresseurs, et 400 blessés.

entre États? Provient-il d'un État? D'une organisation criminelle, ce qui suppose une réponse policière? Est-ce un vice de l'islam? Est-ce le résultat, est-ce le signe de la dégradation de la cohésion de la société française? Comme pour le meurtre commis par Issei Sagawa en son temps, la toute première question de l'examen, la question « qu'est-ce? » est déjà un gouffre. Impossible de trouver le mot au sein de catégories dont l'opacité des motifs de ces actes dit qu'elles sont ineptes; et impossible d'adopter le vocabulaire qu'imposent les auteurs du désastre. On ne sort pas d'un tel piège.

On croit que le langage exprime l'expérience, c'est une illusion. Le langage introduit dans le souvenir un système ordonné, il déplace l'expérience intime pour la situer au sein d'une référence collective. Si la parole est prise en défaut par ces meurtres, c'est que le langage opère comme une institution, il est même le socle de toute institution, et ce sont les institutions qui se trouvent attaquées et ébranlées. Ce qui était plus profondément en jeu que des représailles, dans les massacres de janvier 2015, et qui n'avait pas grand-chose à voir avec l'islam, c'était l'imposition, par la terreur, d'un système déniait la légitimité des institutions qui sont l'héritage d'une culture politique, qui fondent toute une représentation de la civilisation – et je n'entends par ce terme que le processus qui civilise –, non pas parce qu'elles permettent à des caricaturistes de se moquer des religions, mais parce qu'elles interdisent strictement une Justice interpersonnelle ou interclanique et qu'elles exigent le traitement des conflits par le recours à la Justice d'État, une Justice d'enquête et d'écoute des parties en conflit avant toute décision judiciaire.

Le sort de la littérature est de décevoir³. *Le paradis entre les jambes* ne raconte pas ce qui s'est passé, il ne raconte guère ma vie. Mais il réalise le retour au mouvement de ce qui était arrêté dans l'intervalle indéfini de l'oubli ou plus exactement de l'indistinct. La transformation en texte de cet événement de mon passé aura repris le balancement fondamental entre ce qui institue et ce qui fait voler en éclats les institutions. C'est le parcours de Coré,

3. Décevoir est la seule possibilité de sortir de l'emprise.

disparue dans le chaos sous le pouvoir absolu de son ravisseur terrible, oubliée pendant le gel de la terre et du temps, restaurée en Perséphone, reine du monde qui donne au nôtre sa profondeur. Perséphone est une reine terrible et il y a quelque chose d'aussi terrible dans ce qui institue le principe de civilisation, la société commune, dont nous ne voulons aujourd'hui retenir que l'aspect protecteur.

Le paradis entre les jambes fait encore autre chose, il s'efforce de faire de l'examinatrice l'objet de l'examen. Dans un recueil intitulé *Essais d'ego-histoire* (1987), l'historien et éditeur Pierre Nora invite deux générations d'historiens à écrire sur l'origine de leur orientation vers l'histoire. Les auteurs s'y prennent eux-mêmes pour objet, non pas d'introspection mais d'examen historiographique. Nora désigne ces écrits comme des « documents du second degré ». C'est ce second degré qui construit le texte actuel de l'événement passé et c'est de cette construction seulement que peut témoigner le récit.

*
* * *

En 1981, Friedrich Dürrenmatt a 60 ans. « Plus on vieillit, plus forte est l'envie de tirer des bilans. La mort approche, la vie se volatilise ; comme elle se volatilise, on veut lui donner forme ; en lui donnant forme, on la fausse. » Il publie sous le titre *Stoffe*, « matériaux », traduit par *La mise en œuvres* (1985), une autobiographie qui est un retour sur sa littérature, sur ce qui en a constitué à la fois les origines et les préoccupations profondes. L'homme qui se retourne sur sa propre histoire, sur ce qui a nourri son imagination et son envie de créer, a conscience qu'il ne fait que se retourner sur ce que les hommes de son époque ont appris à savoir, sur l'image d'une image dont la source est hors de portée. Il reconnaît aussi que le récit autobiographique donne à la vie un sens par illusion, par l'effet de la chronologie, dont le poète russe

Joseph Brodsky, dans sa propre autobiographie, dit qu'elle n'est qu'un mensonge⁴.

Mettons que, comme la perspective, la chronologie soit une convention. Elle a le défaut de réduire notre conception du temps à l'image d'une ligne continue. En transformant l'existence en trajet, elle sert la logique causale: nous voyons les événements liés dans un enchaînement dont Brodsky dit qu'il n'a pas de sens, parce que la vie n'est pas un ensemble de transitions définies mais ressemble plutôt à une boule de neige: elle grossit en roulant dans un temps circulaire, un temps qui ne fait jamais que recycler de vieux clichés. Il faut s'en prendre à la continuité du récit.

C'est ce que fait brillamment l'Américain Gilbert Sorrentino. Il introduit l'intervalle à l'intérieur de la narration. Le plus sensible de ses livres, *Steelwork* ([1970] 2010), est un recueil de vignettes: chacune expose, sur une ou deux pages, la séquence portrait d'un jeune homme, à tel moment puis à tel autre d'une période d'une quinzaine d'années entre 1937 et 1951. Et cet ensemble en mouvement forme le personnage du roman de Sorrentino: les garçons de Brooklyn. C'est une fascinante narration de structure matricielle: à l'horizontale, le récit intermittent de la vie de chaque garçon du quartier, à la verticale, le portrait du Brooklyn de Sorrentino et du garçon de Brooklyn qu'il a été: un récit du second degré, raconté par les seuls contacts entre les fragments dédiés aux garçons. Et plutôt que l'évocation codifiée d'un temps passé, d'un quartier pauvre, c'est cette découpe, ce tintement musical entre les garçons qui racontent la vie dont il transmet son souvenir reconstruit. Sorrentino ne compose pas une interprétation orientée, comme on dit d'un vecteur qu'il est orienté, toute son œuvre se garde de faire croire que l'existence pourrait donner lieu à une histoire, même contradictoire. C'est une écriture qui ne saisit pas ni ne se saisit, elle déporte le récit de la représentation, elle intègre l'inaccessible, le sens dérobé à nos vies.

4. Voir Brodsky (1988).



La différence entre le vivant et le mort, c'est que le mort ne décide pas. On apprend ce détail avec le célèbre *Chasseur Gracchus*, de Franz Kafka, égaré dans sa barque mortuaire sur les rivages des vivants. Gracchus ignore si son cabotage doit avoir un terme et quand ; il voyage, lui aussi, couché sous son linceul, dans un intervalle dont l'indétermination tient lieu d'infini. Et il y a peut-être bien une lignée littéraire entre Adelbert von Chamisso et Franz Kafka, puis entre Franz Kafka et Samuel Beckett, qui sursoit indéfiniment à la mort de Malone d'un «bientôt» finement commenté par le poète Raymond Federman ([s. d.]).

Puisqu'il n'a pas à décider, le mort n'a pas à savoir, à l'inverse des vivants, qui n'en savent pas davantage mais, s'imaginant libres, qui croient devoir décider. Tous les récits de Kafka mettent en scène le déphasage des décisions et de leurs effets sur un cours des choses suivant strictement, non pas le bon sens, ni la raison, ni la volonté des personnages, mais la logique de la proposition grammaticale. C'est la proposition qui est le mobile du récit, qui en engendre les péripéties, non pas une transposition de l'expérience qui viserait à reproduire, par les moyens de la narration, ce qui serait censé se passer dans l'existence. Et cet art kafkaïen du déphasage se développe entre le silence et l'interprétation.

Le silence, c'est celui de l'énigme. La clarté, chez Kafka, est inaccessible : rien, aucune situation ne saurait fournir son explication, sa justification. Et cette nuit du sens produit ses constellations, ses nébuleuses, ses galaxies d'interprétations. Elle produit aussi une opposition radicale à l'effet de réalité. Le récit de Kafka, détourné autant que possible des descriptions, ne retenant que celles qui contribuent à l'action, qui n'en suspendent pas le cours, qui n'introduisent pas d'autre temps, n'entretient pas l'illusion d'un état stable du monde, d'un cadre qui ne dépendrait pas des versions mouvantes et ambiguës produites par le langage. Ce manque de conviction dans la réalité dispense le récit des circonstances : ni le lieu ni la date n'entrent en ligne de compte. Il n'y a pas, en littérature, à fournir de réconfort. Il n'y a pas à restaurer

pour le lecteur un ordre des choses qui conviendrait à ses raisonnements, qui trouverait à se couler dans les lois à cinq w⁵ du cadrage circonstancié de la représentation du monde.

L'autobiographie répond trop bien à l'injonction de remplir les cases des circonstances. Tout le monde veut savoir. Qu'y a-t-il à savoir ? À propos de l'assassinat d'une fille par un garçon qui était son ami, qui l'a découpée, qui l'a mangée en partie, je ne pouvais pas me fier à l'autobiographie. On ne peut pas se fier à l'autobiographie. Elle présente le double travers de faire implicitement référence à une réalité dont nul à mon avis ne peut avoir aucune idée et d'en fixer une version abusivement légitimée par la personne de son auteur pris pour témoin, ce qui est toujours une imposture. Le récit autobiographique laisse trop penser que les événements se sont produits comme ils sont racontés, soumis à une logique, inscrits dans une construction qui les rend lisibles, dans un enchaînement qui permet de leur imputer des explications.

« L'impératif d'interpréter », c'est le titre qu'a donné l'historien du droit Pierre Legendre à une conférence prononcée au Luxembourg en novembre 2009. Il y analyse l'expérience humaine comme assujettie au langage, « scénographiée », dit-il, par le langage, pour être représentée « sur l'écran des mots ». Il y défend l'idée d'une constitution herméneutique de l'homme : doué de langage, l'homme ne peut pas ne pas interpréter, et cette activité essentielle fonde son humanité.

Nous ne pouvons pas supporter de ne pas trouver de sens à ce que nous vivons, à ce que nous avons sous les yeux, à ce qui arrive. La définition que le Centre national de ressources textuelles et lexicales donne du scandale⁶ établit une intéressante relation de conséquence entre l'incompréhension et la crise de conscience. Les attentats parisiens de novembre 2015 ont produit en France

5. La fameuse règle journalistique de présentation de l'information : « *who did what, where, when, and why* ».

6. « Ce qui paraît incompréhensible et qui, par conséquent, pose problème à la conscience » ([<http://www.cnrtl.fr/definition/scandale>] (25 novembre 2015)).

une crise collective de cette nature, sapant les équilibres, les certitudes, les évidences, soulevant le sentiment confus d'une culpabilité. Comment se fait-il? Pourquoi cette salle de concert? ces cafés? La dimension stochastique des lieux ciblés par les agresseurs a semé davantage encore de détresse, de terreur, en produisant une réalité impossible à réduire aux lois de l'ordre que nous admettons, à quoi notre esprit est formé, projetant, selon la chaîne de causalité qui structure notre logique, tout un calcul de contraintes et de possibilités, de coûts et de bénéfices entre les intentions et les actes. Dès le lendemain des massacres, toute l'intelligentsia qui a accès aux colonnes et aux antennes travaille à fournir de l'explication, à rétablir de la logique des lumières, de la raison, tout le monde cherche à lire les signes: que disent-ils? Le choix des lieux fait l'objet d'interprétations, le choix de la date... et personne ne sait ce que ces gens veulent dire. Personne n'envisage pour autant que ces meurtres en nombre ne soient pas des signes, qu'ils ne veuillent rien dire, qu'il n'y ait pas de pourquoi. Trop terrifiant. Semer une terreur indécodable introduit dans les esprits le chaos d'une réalité qui ne s'explique pas, dont l'obscurité accroît la puissance de ses auteurs et les rend d'une telle étrangeté que nous n'imaginons plus partager la même humanité.

L'écriture autobiographique trouve sa légitimité dans l'hypothèse de la similitude: si quelque chose me touche, pense l'auteur, c'est que cela peut toucher mon semblable. C'est peut-être vrai mais l'inverse m'intéresse davantage: seule la littérature peut tenter d'explorer l'étrangeté sans la réduire, toucher ce qui fait que l'autre ne sera jamais soi. Seule la littérature peut tenter de fréquenter l'incompréhensible en se gardant de lui trouver un sens.

Mon texte avait à contrarier cette brave petite mécanique de l'explication qui limite la lecture à un parcours de reconnaissance des visions préconstruites, il avait à rappeler par tous les moyens que le meurtre, que les actes commis par Issei Sagawa sont une énigme dont lui seul possède la clé. S'il la possède. La rigueur la plus élémentaire interdisait d'investir Issei Sagawa comme objet, fût-il objet littéraire, interdisait de lui prêter des intentions, commandait au contraire de le considérer comme irréductible à toute

CONTRE LA LITTÉRATURE BIO

compréhension, de garder l'obscurité de son meurtre, d'admettre la crise que cette nuit devait produire. Et c'est de cette crise que le texte de mon livre est formé.

Il n'est pas question de prendre des précautions, de trouver avec quelles pincettes attraper la vie pour en rendre le récit digeste au lecteur sans estomac, il s'agit de rebeller le texte, de le dresser contre l'emprise de ses conventions; à la littérature qui reproduit si adroitement l'ordre des représentations efficaces, d'opposer celle qui introduit la turbulence appliquée à l'histoire, aux histoires, dans ce jeu où l'ordre se détruit et se ré-agence pour se renouveler, pour prendre sa vigueur de ce mouvement tumultueux et que valse le couple de la vie bordélique et de la vie constituante dans son perpétuel renversement.

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- BRODSKY, Joseph (1988), «L'art de la distanciation», dans *Loin de Byzance*, traduit par Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz, Paris, Fayard, p. 11-35.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985), *La mise en œuvres*, traduit par Étienne Barilier, Paris/Lausanne, Julliard/L'Âge d'homme.
- FEDERMAN, Raymond ([s. d.]), «Question d'enthousiasme», *Sitaudis.fr; poésie contemporaine*, [En ligne], [<http://www.sitaudis.fr/Poemes-et-fictions/question-d-enthousiasme.php>], (30 mars 2016).
- LEGENDRE, Pierre (2010), *Le point fixe. Nouvelles conférences*, Paris, Fayard/Mille et une nuits. (Coll. « Les quarante piliers ».)
- NORA, Pierre (dir.) (1987), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des histoires ».)
- SORRENTINO, Gilbert ([1970] 2010), *Steelwork*, traduit par Bernard Hoepffner avec la collaboration de Catherine Goffaux, Grenoble, Cent pages. (Coll. « Rouge-gorge ».)

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

MATHILDE BARRABAND est professeure agrégée à l'Université du Québec à Trois-Rivières et codirectrice de la revue *Tangence* (Université du Québec à Rimouski/Université du Québec à Trois-Rivières). Membre du conseil de l'Association internationale des études françaises (Paris), de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'Université du Québec à Montréal ainsi que du Champ d'étude du récit actuel et contemporain de la Sorbonne Nouvelle, elle dirige le groupe de recherche Les écrivains en procès, qui réunit littéraires, linguistes et juristes, et participe au Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions ainsi qu'au Laboratoire sur les publics de la culture. Spécialiste du récit français contemporain, elle consacre ses travaux à l'histoire littéraire du contemporain, à la réception du corpus contemporain par l'université et aux procès littéraires en France et au Québec depuis 2000. Elle a récemment publié avec Marie-Odile André *Du contemporain à l'université. Usages, configuration, enjeux* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2015).

Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, YVES BAUELLE est professeur à l'Université de Lille. Vingtiémiste, spécialiste de Georges Bernanos (*Bernanos: le rayonnement de l'invisible*, Presses universitaires de France, 2008), il a collaboré à l'édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». À partir des noms propres (*Onomastique romanesque*, L'Harmattan, 2008), il s'est ensuite interrogé sur les limites entre autobiographie, roman autobiographique et autofiction. Parmi les ouvrages collectifs qu'il a dirigés, citons : *Nom propre et écritures de soi* (avec É. Nardout-Lafarge, Presses de l'Université de Montréal, 2011), *À la recherche d'un sens: littérature et vérité* (Presses universitaires du Septentrion, 2014), *Le romanesque dans les fictions contemporaines* (avec F. Langevin, *Temps zéro*, n° 8, juillet 2014) et quatre livraisons de *Roman 20-50* (Mandiargues, 2009; Robbe-Grillet, 2010; Némirovsky, 2012; R. Merle, 2017).

SIMON BROUSSEAU est titulaire d'un doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur l'œuvre de David Foster Wallace et propose de la situer dans l'histoire littéraire récente des États-Unis. Ses recherches postdoctorales (2015-2016), menées au Département d'études françaises de l'Université de Toronto, portaient sur l'éthique du souci en littérature contemporaine, tant du côté des œuvres de fiction que des modèles interprétatifs qui prévalent dans la théorie actuelle. Il enseigne maintenant la littérature au Collège Jean-de-Brébeuf. *Synapses*, son premier livre de fiction, est paru au Cheval d'août éditeur en 2016.

ANNE-RENÉE CAILLÉ est écrivaine. Elle a publié *L'embaumeur* chez Hélio tropé en 2017. Elle a consacré sa thèse de doctorat à l'œuvre de Christophe Tarkos et a réalisé un stage postdoctoral (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) à l'Université du Québec à Montréal de 2015 à 2017. En plus d'être une collaboratrice régulière de la revue *Liberté* depuis 2012, elle a écrit dans *Action poétique*, le *CCP*, *Acta Fabula*, *Les Cahiers Anne Hébert* et *Spirale*. Elle a récemment participé au livre *Henri Deluy, ici et ailleurs. Une traversée d'Action poétique*, publié au Temps des cerises.

NICOLE CALIGARIS, née en 1959, a publié des fictions, du théâtre, des essais ainsi que des pièces radiophoniques. Ses derniers titres parus sont les suivants : *UBU roi* (Belfond, coll. « Remake », 2014), *Le jour est entré dans la nuit*, *Hubert Duprat* (François Bourin, 2015), *La scie patriotique* (réédition, Nouvel Attila, 2016) et *Les Samothraces* (réédition, Nouvel Attila, 2016).

ERIC CHEVRETTE termine une thèse de doctorat à l'Université de Toronto. Il y étudie les représentations de la mémoire chez Patrick Modiano, Annie Ernaux et J. M. G. Le Clézio. Il s'intéresse également aux questions mémorielles dans la littérature québécoise contemporaine (entre autres chez Louis Hamelin). Dans un tout autre registre, il consacre une partie de ses recherches à l'œuvre d'Antoine Volodine. Son article « L'incantation comme force performative et acte résistant : présences du *Bardo-Thödol* dans *Bardo or not Bardo* d'Antoine Volodine » doit paraître aux Presses françaises de l'Université de Toronto dans un ouvrage portant sur l'incantation en littérature.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER est chercheuse postdoctorale au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université de Montréal, où elle travaille sur l'ironie, les lieux communs et la culture populaire dans la littérature québécoise contemporaine. Elle a soutenu en 2016, à l'Université du Québec à Montréal, une thèse de doctorat intitulée « La fabrique d'un lieu commun : communauté, démocratie et rhétorique chez Michel Leiris, Jean Paulhan et Francis Ponge ». Elle collabore régulièrement à la revue *Liberté*, en plus d'avoir écrit à plusieurs reprises pour *Spirale*, *Contre-jour*, *Nouveau Projet* et *Salon double*. Elle a aussi codirigé le collectif *Politiques de la littérature. Une traversée du xx^e siècle français* avec Jean-François Hamel et Élyse Guay.

JEAN-FRANÇOIS HAMEL est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les poétiques de l'histoire et les politiques de la littérature du xx^e siècle français. En plus de nombreux articles, il a publié trois essais dans la collection « Paradoxe » des Éditions de Minuit : *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (2006), *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture* (2014) et *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot* (2018).

BARBARA HAVERCROFT, professeure au Département d'études françaises et au Centre de littérature comparée de l'Université de Toronto, est l'auteure de nombreuses publications sur les écrits autobiographiques français et québécois contemporains (en particulier au féminin). Elle est cofondatrice et codirectrice du Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA). Elle a publié entre autres *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (avec Pascal Michelucci et Pascal Riendeau; Éditions Nota bene, 2010). Elle a codirigé, avec Bruno Blanckeman, un colloque de Cerisy dont les actes, intitulés *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, ont paru en 2012 aux Presses Sorbonne Nouvelle. En 2016, elle était la *visiting international fellow* de la Société britannique des études françaises (U.K. Society for French Studies).

ÉLISE HUGUENY-LÉGER est *senior lecturer* à l'Université de St Andrews en Écosse. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'écriture de soi dans la littérature française et prépare un ouvrage sur les liens entre autofiction

et médias. Elle a signé de nombreux articles et un livre sur Annie Ernaux (*Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, 2009) et a travaillé sur d'autres écrivaines et artistes, dont Marguerite Duras, Camille Laurens, Amélie Nothomb, Agnès Varda et Delphine de Vigan.

JEAN-LOUIS JEANNELLE est professeur de littérature du xx^e siècle à l'Université de Rouen et membre du Centre d'études et de recherche Éditer/interpréter. 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* (Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015). Il a publié précédemment *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). Il a également dirigé plusieurs collectifs, en particulier le « Cahier de L'Herne » *Simone de Beauvoir* (en collaboration avec Éliane Lecarme-Tabone, 2012) ou *Genèse et autofiction* (en collaboration avec Catherine Viollet, Academia Bruylant, 2007). Il dirige la revue en ligne *Fabula-LHT* (<http://www.fabula.org/lht>).

Historienne du littéraire, AUDREY LASSERRE a publié plus d'une vingtaine de contributions sur les rapports entre littérature, genre et féminisme aux xx^e et xxi^e siècles. Elle a également dirigé le septième numéro de la revue *Fabula* consacré à l'histoire littéraire des femmes. Ses recherches doctorales, primées en 2015 par le GIS Institut du Genre, sont à paraître sous la forme d'un essai et d'une anthologie aux Presses universitaires de Lyon. Son projet « Analysing the transnational connections in the history of literary European writings : Influences, encounters and collaborations of feminist writers in French-speaking Europe (1969-1986) » a été sélectionné par l'Université catholique de Louvain, où elle mène actuellement ses recherches postdoctorales sous la supervision de Damien Zanone.

JULIEN LEFORT-FAVREAU mène des études dans le cadre du Programme de bourses postdoctorales Banting du Conseil de recherches en sciences humaines à l'Université de Sherbrooke. Il a également été chercheur postdoctoral à l'Université de Toronto et à Queen's. Il a entre autres publié des articles dans *Études françaises*, *Tangence*, *Voix et images* et *Acta Fabula*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Liberté*

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

depuis 2012.

PASCAL MICHELUCCI enseigne les lettres modernes au Département d'études françaises de l'Université de Toronto et au Département d'études langagières de l'Université de Toronto à Mississauga. Cofondateur et rédacteur (depuis 1995) de la revue en ligne *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, il est membre du Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA) du Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Il a publié une monographie sur la métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry (*La métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry*, Peter Lang, 2003) et plusieurs articles sur Lamartine, Rimbaud, Laforgue, Claudel, Valéry, Guillevic, Mérimée, Pieyre de Mandiargues, Duras, Ernaux, Chevillard et Jauffret.

JOËLLE PAPILLON est professeure adjointe à l'Université McMaster (Hamilton, Ontario), où elle enseigne les littératures autochtone, québécoise et canadienne-française. Elle s'intéresse entre autres à la représentation du désir dans la littérature des femmes contemporaine. Elle est l'auteure de *Désir, soumission, genre et agentivité chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux* (Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018). En compagnie d'Isabelle Boisclair, Christina Chung et Karine Rosso, elle a coédité *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes* (Éditions du remue-ménage, 2017).

PASCAL RIENDEAU est professeur à l'Université de Toronto où il enseigne les littératures française et québécoise. Il est l'auteur de *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* (Éditions Nota bene, 2012). Il a publié de nombreux articles sur la littérature française contemporaine (Chevillard, Houellebecq, Kundera, Laurens, Quignard). Il a aussi tenu une chronique sur le roman québécois dans *Voix et images* de 2009 à 2016.

ANNE ROCHE, professeure émérite à l'Université d'Aix-Marseille, spécialiste de la littérature française et francophone des xx^e et xxi^e siècles, est l'auteure d'une vingtaine d'ouvrages de théorie littéraire et de fiction (roman, théâtre). Sa dernière publication date de 2017 : *Algérie, textes et regards croisés* (Éditions Casbah).

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

FRANÇOISE SIMONET-TENANT, agrégée de lettres modernes, est professeure d'université (Rouen). Ses champs de recherche sont les écritures de soi. Elle est l'auteure d'études critiques, dont *Le journal intime* (Nathan, 2001) et *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives* (Academia Bruylant, 2009). Elle a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs ou numéros de revue: *Le propre de l'écriture de soi* (Téraèdre, 2007); «Lettre et journal personnel», *Épistolaire* (Champion, 2006); «L'épistolaire à *La Nouvelle Revue française* (1909-1940)», *Épistolaire* (Champion, 2008); «Journaux personnels», *Genesis* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, mars 2011); «Intime et politique», *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* (L'Harmattan, 2012). Elle a également dirigé le *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française* (Champion, 2017).

JULIE ST-LAURENT est candidate au doctorat en études françaises à l'Université de Toronto. Elle travaille sous la direction de Barbara Havercroft sur la question du corps et du genre sexuel dans la poésie contemporaine au Québec et en France, projet qui est actuellement soutenu par le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario. Au cours de recherches antérieures, elle a préparé avec François Dumont et Isabelle Tousignant une nouvelle édition du *Journal* d'Hector de Saint-Denis Garneau, publiée aux Éditions Nota bene en 2012. Elle a diffusé son travail sur la poésie et la prose dans les revues *Arborescences*, *Dalhousie French Studies*, *Salon double* et *Voix plurielles*.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS
Jean-François Hamel, Barbara Havercroft et Julien Lefort-Favreau 7

I. UN GENRE À L'ÉPREUVE DU SIÈCLE : LE SUJET EN RÉVOLUTIONS

LE « MANDAT MÉMORIAL »
Jean-Louis Jeannelle 23

LE COMMUNISME DES AUTRES. AMITIÉ ET POLITIQUE
DANS LE CYCLE AUTOBIOGRAPHIQUE
DE JEAN-PAUL SARTRE (1960-1964)
Jean-François Hamel 41

LES « TENACES VELLÉTÉS RÉVOLUTIONNAIRES »
DE MICHEL LEIRIS, DE LA CHINE MAOÏSTE À MAI 68
Laurence Côté-Fournier 59

LE PRIVÉ EST POLITIQUE. TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES
DE FEMMES EN MOUVEMENT
Audrey Lasserre 77

L'IMPOSSIBILITÉ D'UN « JE ». EFFACEMENT DE SOI ET
EXPÉRIENCE COLLECTIVE
DANS L'ŒUVRE DE LESLIE KAPLAN
Julien Lefort-Favreau 95

LOUÉS SOIENT NOS SEIGNEURS DE RÉGIS DEBRAY.
UNE « ÉDUCATION POLITIQUE »
Yves Baudelle 115

POLITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

II. CONTEMPORANÉITÉS :
HÉRITAGES CRITIQUES
ET RÉINVENTIONS LITTÉRAIRES

AUTOBIOGRAPHIE IMPERSONNELLE OU ROMAN IMPLIQUÉ? Anne Roche	139
PIERRE BERGOUNIOUX, L'AUTOBIOGRAPHIE COMME SPORT DE COMBAT Mathilde Barraband	157
L'HOMOGRAPHIE, LES DÉPLACEMENTS ET LE POLITIQUE DANS LA POÉSIE DE LILIANE GIRAUDON Anne-Renée Caillé	177
<i>QU'AS-TU FAIT DE TES FRÈRES?</i> DE CLAUDE ARNAUD . AUTOBIOGRAPHIE POLITIQUE ET «AUTOROMAN DE FORMATION» Françoise Simonet-Tenant	195
LES ENFANTS DE MAOS. SILENCE, HÉRITAGE ET FILIATION CHEZ VIRGINIE LINHART Pascal Riendeau	211
L'ÉVOCATION ET LA POLITIQUE DU MALDICIBLE DANS <i>DORA BRUDER</i> DE PATRICK MODIANO Eric Chevrette	229
LA STRATÉGIE DE L'EFFACEMENT DANS LES RÉCITS DE JEAN HATZFELD Simon Brousseau	245

TABLE DES MATIÈRES

III. D'UN GENRE À L'AUTRE :
L'ÉCRITURE DE SOI
ET LES RAPPORTS DE SEXE

AUTOBIOGRAPHIE ET AGENTIVITÉ. RÉPÉTITION ET VARIATION AU FÉMININ Barbara Havercroft	265
LA HONTE ET LE TÉMOIGNAGE DANS L'AUTOBIOGRAPHIE DE PIERRE SEEL, DÉPORTÉ HOMOSEXUEL Pascal Michelucci	285
VIOLENCE, SEXUALITÉ ET CONSTRUCTION DE SOI DANS <i>EN FINIR AVEC EDDY BELLEGUEULE</i> D'ÉDOUARD LOUIS Élise Hugueny-Léger	299
« EN SANDALES ET EN DÉSÉQUILIBRE ». CONSTITUTION D'UN SUJET FÉMININ POLITIQUE DANS <i>LE PARADIS ENTRE LES JAMBES</i> DE NICOLE CALIGARIS Julie St-Laurent	319
« SALUT LES FILLES ». UNE POLITIQUE SEXUELLE BASÉE SUR L'EXPÉRIENCE Joëlle Papillon	335
DE JEAN GENET À ÉDOUARD LOUIS. LA <i>GAY PRIDE</i> DU RÉCIT DE SOI FRANÇAIS MASCULIN Bruno Blanckeman	357
CONTRE LA LITTÉRATURE BIO Nicole Caligaris	375
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	387

Révision: Isabelle Bouchard
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication
En couverture: John Henry Walker, *Fossile*,
estampe (1850-1885), Musée McCord, Montréal.

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: Socadis

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur: (33 1) 43 54 39 15

Groupe Nota bene
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) H2H 1N1
info@groupenotabene.com
groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN DÉCEMBRE 2017
POUR LE COMPTE DU GROUPE NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier Enviro 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2017
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada