



Vol. 4, no 2, Printemps-été 2009

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Le réel dans les fictions contemporaines

France Fortier

Université du Québec à Rimouski

Francis Langevin

Université de Groningue

[Simone] : Maintenant que j'ai atteint l'âge respectable d'écrire mes mémoires, le goût de romancer s'en est allé. De toute manière, ce n'est plus tellement la mode de romancer. Aujourd'hui, on documente. Tout. On dirait que les gens veulent consommer cru. Les événements, les émotions, les gestes. Pas de réchauffé. Tout doit être cru. Saisi sans apprêt, en temps réel où comme on le sait il ne se passe rien de particulièrement intéressant sinon qu'en principe on est là sans y être réellement.

Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec/Amérique, 2001, p. 238

Au gré d'esthétiques successives, les conventions romanesques ont balisé de diverses manières leur rapport au réel. Le réel a ainsi pu être cristallisé dans un carcan logique et temporel par « les romanciers du réel » (Dubois, 2000; Hamon, 2001), mis à plat par la mise en évidence du soupçon de l'illusion référentielle (Barthes, 1968), jusqu'à être textualisé et menacé de disparition sous les assauts du Nouveau Roman. L'écriture contemporaine, comme en témoignent les constats critiques récents, semble en réinventer les modalités en assumant de manière ostensible ses enjeux mimétiques. De toutes parts, on s'entend sur la reconnaissance d'une mutation épistémologique qui réinscrit le réel dans la fiction en dépassant les clivages jusque-là en apparence imperméables et attendus qui départagent le document et la fiction, le vraisemblable et le romanesque, l'écriture et le fait, la représentation et le référent, comme le montre notamment Bruno Blanckeman dans son ouvrage *Les fictions singulières* :

L'objet-monde n'existe plus, qui suppose une entité clairement identifiable et une cohérence strictement logique. [...] Certains transforment en pari esthétique cette situation complexe : mettre en forme la réalité sans la mettre en ordre; obéir aux contraintes de la composition narrative, sans lesquelles il n'est plus de figuration romanesque plausible. La fiction actuelle teste ainsi des formes mimétiques de l'instantané plutôt que de la durée, du simultané plutôt que du concerté, du connecté plutôt que de l'agencé. (2002, p. 21-22)

« Les réalismes d'aujourd'hui » (Biron, 2004) n'émergent pas pour autant d'une plate-forme doctrinaire¹, mais s'incarnent

¹ Michel Biron précise : « On l'a dit usé à la corde, plat, ennuyeux, idéologiquement suspect, bourgeois, facile, anachronique, nul, etc. On l'a déclaré mort plusieurs fois. Et pourtant, le réalisme n'a jamais été aussi florissant, tout comme le roman dont il est l'expression canonique. Le réalisme fait partie des courants esthétiques si peu définis qu'ils peuvent

par le biais d'une « transitivité » retrouvée (Viart, 2008)², issue d'un « réalisme sémiotique » (Blanckeman, 2008)³, et à la faveur d'un récit qui « trouve à s'exprimer de façon renouvelée, sans commune mesure avec les conventions en cours jusqu'au milieu du XX^e siècle » (Audet et Xanthos, 2006)⁴.

prendre mille sens, mille couleurs, mille formes. Il apparaît aujourd'hui débarrassé de ses anciennes doctrines et porté par une évidence nouvelle. À une époque qui aime à se penser sous le signe de l'immatériel et du simulacre, le réalisme est là pour vous rappeler que le réel n'est pas n'importe quoi et qu'il vous saute au visage si vous vous obstinez à faire comme s'il n'existait pas. Et cela donne [...] des textes qui ne sont ni usés, ni faciles, bien au contraire. » (Biron, 2008, p. 1)

² Transitivité définie en ces termes par Viart : « Elle [la littérature française] se caractérise par la reconquête d'objets délaissés au cours des décennies précédentes : l'expression du sujet, la représentation du réel, la prise en compte de l'Histoire, de la mémoire ou du lien social. Il ne s'agit plus en effet d'écrire — au sens absolu du terme — mais bien d'écrire quelque chose, ce pourquoi j'ai proposé d'appeler cette littérature : transitive. » (2008, p. 269)

³ Selon Bruno Blanckeman, « [d'autres romans privilégient les signes conditionnant notre rapport au monde, façonnant ce que l'on serait tenté d'appeler un réalisme sémiotique : on ne porte plus le même regard, on ne tend plus la même oreille vers un espace dont les contours et les topographies se sont transformés. Il est de nouveaux lieux, il est d'autres réflexes, il est des parlures différentes à transposer dans des modes de représentation eux-mêmes modifiés. [...] Les écritures réalistes les plus efficaces sont les plus formellement sophistiquées : elles déplacent sur le terrain de la langue et de l'énonciation les enjeux conventionnels du réalisme. [...] Pour les romanciers les plus ambitieux, l'enjeu réaliste ne se limite donc pas à accumuler par souci de simulation une somme de réalités aléatoires, mais à construire par la parfaite maîtrise des différents systèmes de signes dont ils disposent une représentation orientée du réel, renvoyant in fine à leur propre parcours existentiel et idéologique. » (2008, p. 447-448)

⁴ Pour Audet et Xanthos, « [l]e récit contemporain possède un lourd héritage qui ne peut guère faire l'objet d'une amnésie (candide ou intentionnelle). Les pratiques actuelles ne se révèlent pas pour autant des incarnations poussives d'une conception tétalogique du discours narratif : l'inventivité semble être la mouvance à l'honneur avec, pour résultat, une narrativité plus jubilatoire que paralysée par un quelconque devoir de mémoire. S'il y a bien retour au récit, celui-ci trouve à s'exprimer de façon renouvelée, sans commune mesure avec les conventions en cours jusqu'au milieu du XX^e siècle. » (2006, p. 6)

Dans le présent dossier, nous entendons étudier les modes d'inscription du réel dans les fictions parues depuis 1990. Figure, mode de discours ou assemblage de contenus, le réel apparaît selon diverses modalités qui vont de la fortune, en littérature, du témoignage — où récit littéraire, autobiographie et autofiction s'affairent à « documenter » l'expérience intime en jouant ou non du trompe-l'œil — jusqu'aux échappées fulgurantes ou légèrement magiques vers une réalité imaginée. Entre cette prédilection pour les univers non-distanciés, à première vue « saisi[s] sans apprêt », — où le quotidien et la banalité le disputent à l'impassibilité — et une rénovation savante, sérieuse ou ludique du rapport à l'Histoire, la fiction contemporaine est loin de proposer une appréhension univoque du réel. Aussi, depuis 1990, les étiquettes se multiplient-elles : néo-réalisme, minimalisme, impassibilité, écriture blanche, surmodernité, mémoire du récit, renarrativisation, hypermodernité, romanesque nouveau sont autant de vocables qui tentent de cerner les perspectives figuratives de la fiction narrative. Quelle mise en forme le réel subit-il ? Comment le rapport au réel est-il inscrit dans les textes contemporains ? Quels en sont les enjeux et les procédés génériques (hybridation, différenciation), poétiques (énonciation, transposition, stylisation) ou éthiques (véridiction, transgression) ?

Les contributions réunies ici⁵, loin d'en ajouter aux étiquettes classificatoires, relancent un ensemble de question-

⁵ Les textes du présent dossier ont d'abord été l'objet de communications présentées au colloque « Le réel dans les fictions contemporaines », qui s'est tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières les 9 et 10 mai 2007 dans le cadre du congrès de l'ACFAS. Ces journées d'étude découlent d'un projet de recherche subventionné par le Conseil de la recherche en sciences humaines

nements qui révèlent autant d'enjeux pour les fictions contemporaines, qu'ils soient formels (genre et poétique), éthiques (engagement et valeurs) ou philosophiques (phénoménologie et croyance). Ces angles de saisie, enchevêtrés, déclinent néanmoins les modalités contemporaines de l'inscription du réel dans la fiction. Ainsi, en une sorte de *déconstruction* des discours du réel, Pascal Mougin montre la récupération qu'opèrent Jean-Charles Massera et Édouard Levé des présupposés associés aux genres déjà constitués, faisant en sorte « d'effectuer sur ces représentations existantes un travail de réappropriation réglé ». À défaut de pouvoir agir directement sur les discours du réel, Massera et Levé agissent à travers eux pour « les visiter de l'intérieur [et] en faire l'expérience objectivante et démystificatrice qui rendra opaque, c'est-à-dire visible, leur transparence habituelle ». Cette transparence est aussi remise en cause par Tatarski, le héros de *Homo Zapiens* dont parle Marie-Laetitia Garric : le roman de Viktor Pelevine invente une Russie où *tous* les discours tirent leur origine d'une grande manœuvre de propagande/marketing centralisée, analogue aux stratégies publicitaires occidentales.

Un *détournement* du réel, cette fois, est opéré par le roman brésilien présenté par Germana H. Peirera de Sousa, *Cidade de Deus/Cité de Dieu* de Paolo Lins, roman bâti depuis l'intérieur des favelas. Sa migration vers le succès des ventes et l'adaptation cinématographique fait subir à ce qui était d'abord un témoignage des transformations qui modifient de manière

du Canada (CRSH) intitulé « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » et dirigé par Frances Fortier (UQAR) et Andrée Mercier (Université Laval).

importante l'horizon d'attente du roman, au plan tant de l'histoire des formes de la littérature brésilienne que de la réception par des publics étrangers. L'écriture de Dominique Fernandez dans *Jérémie! Jérémie!* se nourrit aussi de l'étrangisation et du dépaysement. Michel Magniez propose une lecture de la double visée de ce roman : rendre compte de « ce qui est » et rechercher, dans la culture de l'autre, des moyens d'échapper aux manières instituées de capturer le réel, ou d'y échapper.

À ces façons de saisir le réel quand il tente de se défiler dans le discours, pour le pervertir en simulacre ou le dévoyer à coups d'exotisme s'ajoutent des préoccupations moins sociales, moins ouvertement éthiques, sans doute davantage liées à l'histoire des formes, comme si, cette fois, le réel était mesurable à l'aune de la poétique du récit réaliste. C'est ainsi que l'*expérience* fictive du réel se traduit chez Jean-Philippe Toussaint, comme le montre Nicolas Xanthos, par des dispositifs narratifs et descriptifs qui indexent un « oubli de soi » par la disparition de l'intention narrative et l'impertinence des descriptions qui renvoient à un « réel qui ne dit plus ni la culture ni l'histoire intime des descripteurs ». À la croisée de la poétique et de la phénoménologie, cette analyse propose une réflexion pénétrante sur l'ensemble de l'œuvre narrative de Toussaint. L'article de Christian Milat montre que, pour Martin Winckler, l'auteur de *La Maladie de Sachs*, « [l]'écrivain n'a pas pour vocation de représenter, de reproduire ce qu'il est convenu d'appeler le "réel", mais de créer son vrai réel ». Ce roman, qui oscille entre faire croire à la fictivité d'une situation qui, de fait, a les racines plantées dans le référent réel, et faire croire à la réalité de faits inventés, donne à Christian Milat l'occasion de réfléchir à la relation problématique qu'entretient

le roman avec le matériau autobiographique, jeu dont l'autofiction est friande. Ainsi semble-t-il en aller de l'écriture de Claude Simon, finement analysée par Katherine Gosselin, où cette fois c'est un motif la « fragmentation » qui permet d'apercevoir une poétique d'auteur à l'égard de l'expérience du réel. Tout à la fois refus du narratif et pourtant structure du fragment par accumulation, cette écriture ressassante désigne le paradoxe dans l'appréhension par le récit de la mémoire fragmentée.

La mystification, qu'elle soit fictionnalisée ou qu'elle devienne fonction narrative, pose tout à la fois la question des critères de vraisemblance dans l'univers de réception contemporain et de la valeur de la vérité au sein même de la fiction. Aussi un certain « réalisme magique » de façade dans *La Sorcière* de Marie NDiaye apparaîtra-t-il, aux yeux d'Andrée Mercier, comme une banalisation du merveilleux et du réalisme. Mélangé à la vie ordinaire des personnages, et vécu comme tel par ces derniers, « l'incroyable » permettra l'exploration des frontières et des modalités d'adhésion à la fiction.

Cru, sans apprêt, le réel? À bras-le-corps ou avec des pincettes sophistiquées, il appert plutôt (mais l'échantillon est trop restreint, demeurons prudents) que ce soit précisément la manière de le saisir qui importe dans les fictions contemporaines, jusqu'à devenir parfois son enjeu. Incertain, fragile, en tout cas jamais catégorique, son examen le montre au plus près de sa dynamique, éminemment teinté de ses entours, pétri de discours — mouvance et perméabilité qui sont peut-être ce qui, au final, compte le plus.

Bibliographie

- AUDET, René et Nicolas XANTHOS. (2006), « Présentation », *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles, Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 5-10.
- BARTHES, Roland. (1968), « L'effet de réel », *Communications* 11, p. 84-89.
- BIRON, Michel. (2004), « Réalismes d'aujourd'hui », *Voix et images*, n° 86, p. 164-168
<http://id.erudit.org/iderudit/008779ar> (page consultée le 5 décembre 2008)
- BLANCKEMAN, Bruno. (2002), *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte ;
- . (2008), « La littérature française au début du XXI^e siècle : tendances en cours », dans Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, t. II — après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 443-483.
- DUBOIS, Jacques. (2000), *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil.
- HAMON, Philippe. (2001), *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti.
- VIART, Dominique. (2008), « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », dans E. André, M. Boyer-Weinmann et H. Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, p. 267-295.

Résumé

Les textes regroupés dans ce dossier étudient les modalités de l'inscription du réel dans des fictions narratives contemporaines issues de diverses littératures (française, russe, brésilienne, etc.). Ces analyses mettent en lumière les dispositifs narratifs et énonciatifs qui permettent une saisie du réel et de ses simulacres, en prêtant une attention singulière aux visées qui les déterminent en termes de déconstruction des discours du réel, de détournement de ses représentations, de traduction d'une expérience esthétique et de problématisation de l'adhésion.

Abstract

Reality in the Narrative Contemporary Fiction: Contributions included in this issue wish to investigate the significant presence (« inscription ») of Reality in the contemporary fiction originating from various national cultures such as France, Brazil and Russia. Contributors explore the poetics of Reality in the narrative, and give a close look at how Reality is *used* and/or *constructed* as a key element of fiction as well as a key element of discourse. Fake, make-believe, deconstruction, doubt: representation of Reality can be suspicious and ideologically tricky. Close reading of Reality, of its *representations* and *discourses*, means addressing issues such as adhesion, belief, aesthetic experience and values in terms of ethics, phenomenology, rhetorics, poetics, literary theory and history and discourse analysis.

La fiction à force de réel : Jean-Charles Massera / Édouard Levé

Pascal Mougin

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Édouard Levé et Jean-Charles Massera, deux auteurs français d'une quarantaine d'années¹, se situent dans cette tendance de la littérature française qui s'illustre par ces « objets littéraires non identifiés » dont les éditions Al Dante, entre autres, se sont fait le laboratoire et dont les éditions P. O. L ou Allia constituent les vitrines. À leur côté, pour ne citer que quelques noms :

¹ Jean-Charles Massera est né en 1965 à Mantes la Jolie. Édouard Levé est né en 1965 à Neuilly. Il s'est donné la mort le 15 octobre 2007.

Olivier Cadiot, Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Christophe Fiat ou encore Patrick Bouvet.

Levé et Massera partagent cette particularité qu'ils se sont fait connaître l'un et l'autre dans le champ artistique avant de publier des textes littéraires. Massera est d'abord un critique d'art, connu pour ses analyses portant sur des artistes contemporains (Pierre Huyghe, Claude Closky, Thomas Hirschhorn). Édouard Levé, lui, est photographe. Dans les deux cas, la continuité est remarquable entre leurs productions dans le domaine artistique (essais critiques de l'un, séries photographiques de l'autre) et leurs propositions littéraires, qui en découlent directement.

Détournements, réappropriations

Leurs textes peuvent être considérés comme des fictions (au prix peut-être d'une redéfinition de ce mot) et ont à voir, pour rester vague, avec la réalité contemporaine de la manière la plus directe. Les titres de plusieurs de leurs livres en témoignent. De Jean-Charles Massera, mentionnons *France, guide de l'utilisateur* (P. O. L, 1998), *Amour, gloire et CAC 40* (P. O. L., 1999), *United Emmerdements of New Order*, précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre* (P. O. L, 2002), ou encore, tout récemment, *A Cauchemar is born* (Verticales, 2007). Édouard Levé, dont les séries photographiques s'intitulent successivement *Actualités*, *Reconstitutions*, *Fictions*, est l'auteur de plusieurs textes, dont un *Journal* (P. O. L, 2004), à entendre non pas au sens de journal intime mais au sens de quotidien de presse. C'est de ce texte qu'il sera principalement question ici.

Tous deux, à leur manière, réarticulent le rapport entre réel et fiction en littérature d'autant plus facilement que leurs cultures et leurs références se rattachent davantage à l'histoire de l'art et aux pratiques artistiques contemporaines qu'à cette littérature elle-même, qu'ils contribuent un peu à transformer en évitant certaines des apories où se débat une partie de la littérature d'aujourd'hui, spécialement en France, quand elle se veut en prise avec le contexte immédiat et reste toujours plus ou moins prisonnière de deux tentations : inscrire le réel dans la fiction ou ancrer la fiction dans le réel. La démarche de Massera et de Levé consisterait plutôt à transformer le réel en une espèce de fiction de lui-même. Pour cela, il s'agit d'investir des modes de représentation déjà constitués (en l'occurrence un journal, pour Levé), et d'effectuer sur ces représentations existantes un travail de réappropriation réglé. Plutôt, donc, « faire avec » les discours dominants, sans rien y ajouter, les visiter de l'intérieur pour en faire l'expérience objectivante et démystificatrice qui rendra opaque, c'est-à-dire visible, leur transparence habituelle.

C'est là aussi renoncer à la posture d'auteur, à l'utopie d'une voix singulière et inédite au profit d'un simple procédé pratiquement réitérable par chacun, auteur patenté ou simple lecteur.

Très schématiquement, leurs démarches s'opposent en ce que, chez Massera, le travail de réappropriation et de détournement se fait par excès, tandis que chez Levé il se fait par défaut. Massera, sur un événement bien connu ou sur tel fait divers singulier, entremêle le tout-venant des discours et des parlures d'aujourd'hui, qu'ils soient administratifs, législatifs, économiques, journalistiques. Ostensiblement

copiés-collés, pastichés ou amplifiés, ils sont retournés en une rumeur grotesque, génératrice de fictions cauchemardesques, affolées, et hilarantes².

Évidement, évidence : le Journal d'Édouard Levé

Édouard Levé procède de manière inverse : par évidement et soustraction plutôt que par surcharge et hybridation. Le *Journal* est emblématique du procédé. Ce livre d'environ 150 pages est structuré selon les rubriques des grands quotidiens : International, Société, Faits divers, Économie, Sciences-Technologies, Annonces, Météo, Sports, Culture, Guide, Télévision. Chaque rubrique présente un certain nombre d'articles, d'une longueur qui va du simple entrefilet au papier d'une page ou plus. Ces articles procèdent d'une réécriture d'articles réels, empruntés à la presse quotidienne nationale, mais auxquels Levé fait subir un certain nombre de modifications systématiques. Premièrement, effacement de tous les noms propres, remplacés si nécessaire par le terme générique correspondant sur le modèle du titre du livre lui-même (*Journal* : hyperonyme valant pour *Libération*, *Le Monde*, etc.); les noms de personnes et les noms de lieux sont remplacés par des périphrases génériques. Deuxième procédé systématique : l'effacement des dates (jour, mois, année) et des repères temporels, avec la mise au présent de toutes les formes verbales ou presque. Enfin, Levé neutralise toute la parlure journalistique et la rhétorique de la mise en relief, de la dramatisation et de l'expressivité : les phrases sont du type

² Voir mon article : « Jean-Charles Massera : une esthétique du "faire avec" », 2005.

sujet-verbe-complément, les énoncés sont constatifs, peu de subordination, quasi absence de connecteurs logiques.

Un procédé simple, tellement simple que le lecteur en vient, au fil de sa lecture, à s'imaginer qu'il est lui-même en train de réécrire un article de journal.

Voici quelques extraits (en capitales, la rubrique de rattachement).

[1] INTERNATIONAL

a. Une vingtaine de personnes trouvent la mort dans un attentat suicide commis dans un hôtel d'une station balnéaire. Un homme portant un sac à dos rempli d'explosif s'introduit dans le hall d'entrée, et déclenche la charge lorsqu'il se trouve au milieu d'un groupe qui s'apprête à partir en randonnée. La plupart des victimes sont des touristes, mais leur identité et leur nombre exact ne peuvent être déterminés. La violence de la destruction empêche la reconstitution précise des corps. (*Journal*, p. 7)

b. Suite à une vague d'attentats meurtriers, le gouvernement décide de confier à un groupe électronique de défense le chantier d'un nouveau navire espion. [...] (*Journal*, p. 12)

c. En vingt ans, le président qui règne sur l'ancienne colonie est devenu le dictateur sanglant d'un pays à la dérive. [...] (*Journal*, p. 12)

d. Une épidémie de peste pulmonaire fait quatre morts dans le sud du pays. [...] (*Journal*, p. 17)

[2] SOCIÉTÉ

Un ancien ministre, haut fonctionnaire pendant la dernière guerre durant laquelle il s'illustre par son zèle à organiser la déportation de centaines de victimes d'une même confession religieuse, est condamné à dix ans de réclusion criminelle, ainsi qu'à une amende de plusieurs millions d'unités monétaires. Deux ans plus tard, la justice condamne l'État à payer la moitié de l'amende, estimant celui-ci coresponsable des déportations

en ayant créé les conditions autorisant un de ses fonctionnaires à faire preuve de zèle. (*Journal*, p. 47)

[3] FAITS DIVERS

Un père de famille accompagné de ses trois enfants détourne un bus en menaçant le conducteur à l'aide d'un couteau. Il se fait raccompagner chez lui. La police l'intercepte à sa descente du véhicule. Un expert parle de « décompensation ». (*Journal*, p. 67)

[4] ÉCONOMIE

Une affaire survenue à l'étranger éclabousse la filiale du premier cabinet d'audit mondial, qui emploie plus de quatre-vingt mille salariés dans quatre-vingt-un pays. Ce cabinet a construit son image sur le « capital confiance » et la « présomption de connaissance ». Pour gérer la crise, la maison mère, bientôt imitée par les filiales mondiales, crée une cellule spéciale. [...] (*Journal*, p. 73)

[5] SCIENCES-TECHNOLOGIES

Les études récentes sur les origines de l'humanité confirment que les premiers hommes sont partis d'un même continent pour se répartir sur les autres. Plusieurs vagues successives sont observées, mais les spécialistes ne sont pas d'accord sur leur chronologie. (87)

Un satellite constate la plus grande éjection de matière solaire jamais observée sur cet astre. Plusieurs milliards de tonnes sont expulsés à trois millions et demi de kilomètres à l'heure. (*Journal*, p. 88)

[6] ANNONCES

Loue chambre meublée pour célibataire salarié. (*Journal*, p. 91)

Sa femme, ses fils et ses petits-enfants, ont la douleur d'annoncer la disparition d'un homme, dont les obsèques se tiendront dans la plus stricte intimité. (*Journal*, p. 94)

[7] MÉTÉO

Des perturbations actives circulent dans un flux rapide sud-ouest. Les pluies et le vent sur le quart Nord-ouest sont soutenus. L'anticyclone centré sur le Sud protège les régions les plus méridionales, où le soleil s'impose. (*Journal*, p. 103)

[8] SPORTS

Un homme remporte la victoire finale dans la tournée des quatre tremplins de saut à ski, la plus prestigieuse épreuve de cette discipline comptant pour la coupe du monde, avec un ultime succès dans le dernier concours. (*Journal*, p. 107)

[9] CULTURE

L'auteur a quarante-cinq ans. Après une dizaine de romans, dont deux ont connu un véritable succès (prix pour l'un, adaptation cinématographique pour l'autre), il propose un recueil de neuf nouvelles entre nostalgie et humour, désespoir et utopie. (*Journal*, p. 117)

[10] GUIDE – Cinéma

La terre est ravagée par des fantômes extra-terrestres. Deux clans aux méthodes opposées les combattent. (*Journal*, p. 135)

[11] GUIDE – Expositions

Deux cents photographies de cet artiste et écrivain qui a croisé les plus grandes vedettes de son époque, portraiturées avec élégance et nostalgie. (*Journal*, p. 136)

[12] TÉLÉVISION

13.00. Journal.

13.45. Météo.

13.50. Série. (Rediffusion.) Un homme est découvert mort dans une cabine téléphonique. La police cherche à savoir qui la victime a contacté. L'inspecteur localise bientôt la petite amie de la victime, une jeune toxicomane, qui nie avoir reçu l'appel. (*Journal*, p. 144)

Les textes de Levé, on l'a dit, s'inscrivent dans la continuité de sa pratique photographique. Une série en particulier peut être considérée comme la matrice formelle de *Journal*. Il s'agit des

Actualités (2001, Galerie [Loevenbruck](#), Paris), un ensemble d'images qui se présentent sous la forme de reconstitutions en studio de photographies de presse.

On reconnaît en partie le modèle démarqué, celui la photo de presse : légendes, cadrage (frontalité, personnages en pieds ou en plan moyen), disposition des groupes et jeux de regards, gestes, postures. Mais d'autres aspects contredisent le modèle et marquent l'écart de la reconstitution : inexpressivité des visages, caractère figé des gestes (aucun dynamisme, aucun effet d'instantané de type basculement, flou de bougé, éclairage au flash), absence de décor, fond gris « neutre », minimalisme des accessoires, uniformité des vêtements, jusqu'à la récurrence des acteurs d'une image à l'autre.

Levé procède ainsi à un travail de neutralisation, de soustraction, de dépouillement ou de généralisation et d'abstraction, qui va de pair avec un travail de dénudation du procédé de la photographie de studio. À défaut d'analyser en détail l'analogie et les différences entre le travail sur l'image et celui sur le texte, disons que le travail sur l'image s'inscrit assez classiquement dans une critique du spectacle, moins au sens d'une critique du langage photo-journalistique que, plus exactement, d'une critique de la codification du réel — sa scénarisation et sa scénographisation — en vue de sa représentation médiatique. Les images de Levé constituent une critique du réel comme prétexte à images.

Le travail sur le texte, quant à lui, fonctionne de manière plus complexe grâce aux procédés mentionnés plus haut : à la fois comme producteur de fiction et déclencheur d'expérience.

Spectres du monde

L'effacement des noms propres a pour effet de transformer le monde en une fiction de lui-même. Remarquons d'abord que l'anonymisation produit des effets différents selon le type d'article transformé. Dans certains cas, le référent reste inférable du contexte derrière la périphrase indéfinie ou l'hyperonyme. Voir l'exemple 2 : « Un ancien ministre, haut fonctionnaire pendant la dernière guerre »; « victimes [appartenant à] une même confession religieuse »; « plusieurs millions d'unités monétaires »; ou encore : « La corporation des dirigeants d'entreprises » (le Medef). Mais dans d'autres cas, l'énoncé ne peut plus fonctionner, comme dans les avis de décès, dans la mesure où l'effacement du nom porte précisément sur l'élément rhématique de l'énoncé (l'information qu'il est censé apporter) : « Sa femme, ses fils et ses petits-enfants, ont la douleur d'annoncer la disparition d'un homme » (exemple 6). Ailleurs, l'énoncé d'origine est à peine modifié, comme dans le cas du fait divers (3) : « Un père de famille accompagné de ses trois enfants détourne un bus », ou encore les synopsis de fictions télévisées (12) : « Un homme est découvert mort dans une cabine téléphonique. La police cherche à savoir qui la victime a contacté. »

Mais au fil du texte l'anonymisation tend à mettre sur le même plan ces différents types d'énoncés, et très vite Levé parvient à suspendre chez le lecteur l'effet devinette. Loin d'inciter à rétablir le référent problématique, la suspension des désignateurs rigides est exploitée au contraire pour ses vertus propres de déplacement du regard et de légère défamiliarisation des objets de discours, même dans les cas où ceux-ci restent virtuellement inférables du contexte. Elle

produit donc un effet d'étrangeté global qui transforme le monde familier du grand quotidien en une fiction spectrale de lui-même, effet d'étrangeté qui force le lecteur à une nouvelle expérience du monde réel, dès lors qu'il cesse de le reconnaître et de le réduire à du bien connu.

Le même effet de réel fantôme est produit dans les cas où Levé n'a pas substitué un groupe indéfini à un désignateur rigide, mais s'est contenté d'effacer des marqueurs de lieux (pays, ville) tout en gardant des descriptions définies au moyen de déictiques (voir les exemples 1b, 1c, 1d). Ici, le référent est présupposé existant, unique et identifiable dans l'univers de savoir censément partagé entre l'énonciateur et le lecteur, sauf que cette présupposition s'opère en force : l'énonciateur « fait comme si » le lecteur disposait des mêmes repères que lui alors que ce n'est pas le cas. D'où, à la lecture, l'impression très ambivalente d'une très grande proximité, puisque le lecteur est immédiatement happé, le temps de l'article, dans un univers de référence supposé connu et désignable déictiquement, et en même temps empreint d'une étrangeté radicale, puisqu'on ne sait pas de quel univers il s'agit.

Une autre conséquence de ces perturbations des modes de désignation et de construction de la référence est de type énonciatif. Le discours produit par la transformation devient susceptible d'être mis au compte de plusieurs énonciations différentes.

Par certains aspects, le texte semble relever d'une énonciation « de terrain » : le maintien de l'article défini en emploi spécifique et un présent qui garde lui aussi par endroit sa valeur déictique et semble désigner des événements contemporains de l'énonciation (d'autant qu'il voisine parfois

avec des marqueurs temporels pleinement déictiques : « récemment, prochainement »). On croit ainsi lire ce qu'un journaliste écrirait sur les lieux de son reportage à l'intention d'un destinataire aussi proche que lui de la réalité qu'il évoque. Effet de présence donc.

Mais par ailleurs, l'emploi de l'indéfini fait pencher le discours du côté d'une autre forme d'énonciation : comme si nous lisions non pas un article de journal, mais un vague compte rendu du contenu de celui-ci, procédant à une reformulation plus généralisante. Effet d'éloignement donc. Et ce présent de vérité générale, dans un contexte qui est celui de la forme brève, fait par endroit songer à la fable, à l'apologue ou même à l'histoire drôle : « Un nouveau ministre des Affaires étrangères est nommé. » (*Journal*, p. 18). « Un candidat à l'élection présidentielle poursuit en justice [un journaliste] pour atteinte à la vie privée [...] » (*Journal*, p. 20).

Mentionnons encore d'autres effets qui contribuent eux aussi à la production d'un réel en apesanteur et comme muet : suspension des orientations argumentatives (où veut en venir l'article?), suspension de la visée pragmatique, et, plus obliquement, certaines absences mystérieuses, telle celle d'une rubrique « politique ». S'ajoutent à cela des phénomènes de mise en abyme du texte, à travers la rubrique culture en particulier.

Pour résumer, l'impression produite d'un réel transfiguré en fiction de lui-même tient à deux effets concomitants, bien qu'opposés, de rapprochement et de mise à distance. Le *Journal* de Levé se présente d'une part comme un compte-rendu des affaires du monde organisé en rubriques familières mais débarrassé des filtres rhétoriques et discursifs qui

habituellement informent la perception que nous en avons. Il produit ainsi un effet d'immédiateté et de présence. D'autre part, l'impression d'avoir affaire à une sorte « d'idée moyenne » du quotidien de presse, faite de la superposition de tous les numéros successifs et allégée de la menue monnaie du divers sensible, produit une mise à distance. Mise à distance qu'on pourrait lire comme porteuse de réductions simplistes, de confusion génératrice d'indifférence ou d'incompréhension, mais qui en même temps renforce l'acuité du lecteur vis-à-vis du (journal) réel : instruit par ce journal fictif des invariants génériques du monde vu par la presse, le lecteur sera d'autant plus sensible à la part d'irréductible du monde réel.

Reste que l'entreprise de Levé est bien une manière de produire de la fiction à partir du réel, une fiction « à force de réel », qui à son tour produit une expérience du monde à la faveur de cet écart critique entre le bien connu et ce qu'on en reconnaît dans le texte.

Pour une littérature conceptuelle

Revenons pour finir sur la notion de procédé. Les modèles de Levé sont certes à chercher du côté de la littérature à contrainte, de Roussel à Perec, deux auteurs auxquels Levé renvoie par ailleurs. Quant à la démarche de réappropriation d'un discours constitué (ici celui du journal), elle est presque constitutive de la littérature : Levé, comme Massera à sa manière, ne font rien d'autre que radicaliser le principe de la polyphonie bakhtinienne, en reprenant après d'autres (on songe à certaines tentatives d'un Denis Roche ou d'un Christian

Prigent³) la technique du cut-up et tous les procédés de détournement et de réappropriation théorisés dans les années soixante par Debord et Wolman⁴.

La singularité de Levé tient toutefois au fait qu'il se revendique prioritairement d'un modèle moins littéraire que plastique, qui est celui de l'art conceptuel américain des années soixante et soixante-dix et l'esthétique relationnelle⁵ des années quatre-vingt-dix. Un modèle qui diffère du modèle littéraire de l'écriture à contrainte principalement en ce que ce dernier ne remet pas fondamentalement en question l'idée même d'auteur, en raison du pari sur les vertus heuristiques de la contrainte : le procédé (le protocole d'écriture fixé a priori) est censé enclencher un processus (le cheminement inventif destiné à satisfaire aux exigences fixées) qui ne serait pas advenu sans lui, et tout ce qui adviendra à la faveur de l'arbitraire de départ sera porté au compte d'une expressivité et d'une singularité d'auteur. Instruits par Raymond Roussel, nous avons pris l'habitude de juger des textes à procédé à l'aune du processus, c'est-à-dire en y cherchant le sursaut d'invention déclenché par la contrainte initiale. Un texte qui ne ferait qu'opérer un programme d'écriture et s'épuiserait totalement dans sa formule générative paraîtra pauvre.

Il en va différemment dans le domaine artistique, au moins depuis la « déclaration d'intention » (*Declaration of Intent*, 1969) de Lawrence Weiner, l'une des figures centrales du conceptualisme américain : « 1. L'artiste peut concevoir

³Voir par exemple : Denis Roche, *Le Mécrivit* (Seuil, 1972); Christien Prigent, *Power/Powder* (Christian Bourgois, 1977), *Voilà les Sexes* (Luneau-Ascot, 1981), *Commencement* (P.O.L, 1989).

⁴ « Mode d'emploi du détournement », 1956.

⁵ Voir Nicolas BOURRIAUD, 1999.

l'œuvre. 2. L'œuvre peut être fabriquée. 3. L'œuvre n'a pas besoin d'être faite » (Weiner, cité par Benjamin Buchloh, 1992, p. 199). (Rappelons que l'un des livres de Levé s'appelle précisément *Œuvres* et consiste dans la description d'environ 250 œuvres « dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées »; 2002, p. 7). L'œuvre de l'auteur est ainsi toute entière dans l'idée ou dans sa définition. Son effectuation reste secondaire, non nécessaire, voire suspecte car toujours susceptible, au mieux, d'une fétichisation par le marché et les esthètes, au pire, d'un devenir décoratif pour salon bourgeois. Non que cette effectuation, quand elle a lieu, soit inutile, mais aucune valeur ajoutée n'en est attendue qui serait à mettre au compte d'une créativité, d'une idiosyncrasie ou d'un génie d'auteur. Corollairement, l'œuvre peut être effectuée par quelqu'un d'autre que l'auteur, et en particulier le spectateur (ou, le cas échéant, le lecteur) : telle est la leçon du conceptualisme dont s'inspirera l'esthétique relationnelle.

Inscrit dans ce paradigme du *ready-made* assisté de Marcel Duchamp, le *Journal* de Levé fait partie de ces textes délibérément dégagés de toute mythologie romantique et de toute mystique de l'écriture. Il ne propose qu'un dispositif simple, un protocole opérable par tous, à peine plus qu'une hypothèse de travail : soit un journal, soit une contrainte de réécriture, observons ce qui se passe, quelle *expérience* nouvelle se produit, y compris — et surtout — dans les cas où l'effectuation bloque, là où la contrainte du concept initial révèle ses limites, ses contradictions, là où le réel lui résiste. Cette résistance même, autrement dit la frustration ou le démenti d'une anticipation, s'offre comme la condition optimale de l'expérience.

Le lecteur lit le *Journal* comme s'il était virtuellement en train de l'écrire. La seule opération de fiction (au sens propre : façonnage, fabrication — c'est le sens du *ingere*, latin) imputable à l'auteur, est l'invention du procédé qui conditionne toute la suite. Fiction d'un procédé qui, appliqué au réel, permet d'en renouveler l'expérience.

Bibliographie

- BOURRIAUD, Nicolas. (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.
- BUCHLOH, Benjamin. (1992), *Essais historiques II*, Villeurbanne, Art édition.
- DEBORD, Guy-Ernest et Gil J. WOLMAN. (1956), « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai, p. 2-14.
- LEVÉ, Édouard. (2004), *Journal*, Paris, P. O. L;
- . (2001), série *Actualités*, Paris, Galerie Loevenbruck;
- . (2002), *Œuvres*, Paris, P. O. L.
- MASSERA, Jean-Charles. (1998), *France, guide de l'utilisateur*, Paris, P. O. L;
- . (1999), *Amour, gloire et CAC 40*, Paris, P. O.;
- . (2002), *United Emmerdements of New Order*, précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, Paris, P. O. L;
- . (2007), *A Cauchemar is born*, Paris, Verticales.

- MOUGIN, Pascal. (2005), « Jean-Charles Massera : une esthétique du “faire avec” », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, actes du colloque de Paris-III de mars-mai 2004, Paris, L'Harmattan, p. 213-222.
- PRIGENT, Christian. (1977), *Power/Powder*, Paris, Christian Bourgois.
- ROCHE, Denis. (1972), *Le Mécrit*, Paris, Seuil;
- . (1981), *Voilà les Sexes*, Paris, Luneau-Asco;
- . (1989), *Commencement*, Paris, P. O. L.

Résumé

Plutôt qu'inscrire le réel dans la fiction ou ancrer la fiction dans le réel : transformer le réel en fiction en investissant les modes déjà constitués de sa représentation. J. Ch. Massera et É. Levé pratiquent deux formes opposées de détournement et de réappropriation, par excès chez l'un, par défaut chez l'autre. Le *Journal* de Levé, réécriture d'un quotidien vidé de ses dates et de ses noms propres, ne retient du réel qu'un référent générique et maximaliste, porté par une voix neutre, étrangement vraisemblable : fiction spectrale qui renouvelle l'expérience du réel du fait de cet écart critique entre le trop connu du monde et ce qu'on en reconnaît dans le texte. La démarche, inspirée de l'art conceptuel, tourne le dos à la tradition de la mimésis.

Anti-utopie et « virtualisation » du réel dans *Homo Zapiens* de Viktor Pelevine

Marie-Laetitia Garric

Collège universitaire français de Moscou

Dans les années soixante, un nouveau type d'écriture fait son apparition dans la littérature soviétique *underground* avant de se manifester ouvertement et plus radicalement durant la *perestroïka*. Miroir des incertitudes d'une URSS chancelante, ces romans se présentent comme une réaction contre la tradition littéraire russe et soviétique. Certains écrivains transgressent les tabous, comme Vladimir Sorokine, que l'on surnomme le « Sade russe » (Mozur, 2002, p. 60); d'autres narrent le désir érotique illimité, comme Viktor Erofeev dans *Ruskaja krasavitsa* (*La Belle de Moscou*) (1994, 1993). Au début des années quatre-

vingt-dix, ces romans se sont vus regroupés sous l'étiquette de « postmodernisme russe »¹. Essayant de trouver le point commun aux œuvres associées au postmodernisme russe, Catherine Géry donne la définition suivante:

Le texte postmoderne s'écrit en fonction d'un tissu littéraire déjà existant, il est conçu pour être lu avec en arrière-fond le modèle auquel il se réfère. Le postmodernisme russe apparu dans les années soixante sera donc en partie une réponse plus ou moins parodique au réalisme socialiste qui le précède, considéré dans sa réalité textuelle, récupéré, décontextualisé, muséifié. Dès les premiers débats théoriques sur la notion, la problématique du post-modernisme est généralement rattachée aux œuvres qui prennent le réalisme socialiste pour modèle ou objet. (2004, p. 229)

Le postmodernisme apparaît aussi comme une réponse à la littérature du dégel et des dissidents, qui recherche la vérité à travers les mensonges du système. Le postmodernisme considère que l'humanisme de la dissidence et le pseudo-humanisme du réalisme socialiste sont deux résurgences de la littérature russe du XIX^e siècle, qui se veut réaliste et anthropocentriste. Le postmodernisme russe cherche donc à mettre fin à toute représentation réaliste et à rompre avec l'idéal de l'écrivain servant de guide spirituel pour le peuple. Ce courant réécrit, en le parodiant, le réalisme socialiste, tout en

¹ La notion de « postmodernisme » dans la littérature russe reste très imprécise et fait l'objet de débats dans la critique russe quant à sa définition. Elle désigne un nouveau type de littérature apparu dans les cercles « underground » de Moscou et Leningrad et qui s'amuse à parodier les textes du réalisme socialiste ou ceux de la littérature russe réaliste classique du XIX^e siècle. Le terme « postmodernisme » est sujet à débats quant aux œuvres que l'on peut y classer. Certains critiques considèrent qu'on peut le faire remonter à *Dar* (*Le Don*) de Nabokov. Mais généralement, on considère comme premier roman du postmodernisme russe *Puškinski dom* de Bitov, écrit en 1971 (1978, 1989) et, surtout, *Moskva-Petuški*, écrit en 1970 (Erofeev, 2000) (*Moscou-sur-Vodka*) (Erofeev, 1989).

prônant une littérature qui ne soit plus porteuse de valeurs morales univoques.

Après la chute de l'URSS, l'écrivain Viktor Pelevine ne tarde pas à se faire remarquer par ses satires de la société soviétique et postsoviétique dans la veine du postmodernisme. Provoquant de houleux débats parmi les critiques et dans l'*establishment* littéraire russe — plus soucieux de renouer avec une littérature sérieuse et morale —, Viktor Pelevine, avec ses jeux sans fin sur le folklore russe, le réalisme socialiste, la société soviétique et la culture américaine, fait figure d'écrivain à scandale.

Convaincu que la disparition de l'URSS a laissé la Russie désarmée et constatant l'absence d'un pouvoir politique stable et défini (Meier, 1999), Pelevine estime que la Russie doit désormais vivre sur du vide. C'est ce néant qu'il représente dans ses romans en montrant des personnages condamnés à vivre à la limite entre deux états, entre l'homme et l'insecte dans *Zhizn' nasekomyx* (1997; *La Vie des insectes*, 2005), ou bien entre deux empires déchus dans *Čapaev i pustota* (1996; *La Mitrailleuse d'argile*, 1997), où le personnage principal mène deux vies parallèles, l'une dans la Russie postrévolutionnaire de 1917 et l'autre dans la Russie postsoviétique des années 1990. *Generation II*² (Pelevin, 2003), paru en 1999, est le récit des aventures de Tatarski, jeune homme né dans les années soixante-dix, qui tente de comprendre la nouvelle réalité du monde postsoviétique. Le

² Le titre russe est *Generation II* et la traduction française *Homo Zapiens*. Nous utilisons pour l'article les références à la traduction en français (que nous signalerons par le sigle Z) et citerons le titre en français. En revanche, lorsque nous analysons les jeux de mot des slogans publicitaires présentés dans le livre, nous utilisons la version russe, ce que nous signalerons par le sigle II. Le roman russe est paru en 1999, mais nous utilisons la nouvelle édition de 2003.

monde apparaît au lecteur à travers le regard de Tatarski dans un jeu « d'étrangisation³ » lié à la naïveté du héros qui n'a d'autre moyen pour comprendre la réalité que de la questionner et de l'expérimenter. Après avoir brièvement tenté une carrière littéraire (le récit parodie *l'intelligentsia*), Tatarski décide de s'adapter à la nouvelle réalité capitaliste en mettant son talent d'écrivain au service de la rédaction publicitaire. Il devient ainsi *creator*. Gravissant les échelons du succès, il pénètre progressivement les coulisses de la télévision pour découvrir que tous les événements politiques et sociaux présentés au pays sont en réalité des créations virtuelles contrôlées par les différentes sections de l'organe de télévision. En bon postmoderne, Pelevine n'hésite pas à jouer avec le simulacre de Baudrillard. La nouvelle idéologie qui gouverne ce monde est celle de la consommation et de l'argent. Les rédacteurs publicitaires de la télévision doivent inculquer à la population l'envie de consommer en provoquant des « wow impulsions » (Z, p. 110) qui stimulent leurs désirs. Dans la dernière étape de son parcours, Tatarski découvre que la personne qui régit tout cet univers n'est pas un pouvoir politique, ni un homme politique, ni une transcendance spirituelle, mais une déesse virtuelle et désincarnée qui contient dans son corps immatériel l'ensemble des images virtuelles. Tatarski découvre qu'il doit devenir le mari de cette déesse en devenant lui-même virtuel. Scanné et numérisé en image 3D, le héros sort du cadre de la réalité pour devenir une existence virtuelle. Enfermé dans

³ Le terme de « défamiliarisation » ou d'« étrangisation » est une notion mise en place par le critique formaliste russe Victor Chklovski dans son essai de 1917 « Iskoustvo kak priem ». En français, on parle plus souvent d'« étrangisation » (Chklovski, 1973, p. p. 110-113) ou bien de « singularisation » (Todorov, 2001, p. 83-97). Ce procédé littéraire vise à faire ressortir un côté inattendu, imprévu, comme si l'objet nous était présenté pour la première fois. Ici, la naïveté du héros offre un regard nouveau sur la réalité.

l'écran de télévision, il tourne à vide, à la fois dieu tout-puissant aux pouvoirs illimités et mort à l'existence sensible.

Dans les romans précédents de Pelevine, les personnages restent enfermés dans l'entre-deux des mondes et des systèmes, et n'apprennent jamais quelle est l'instance qui dirige la réalité. Or, *Homo Zapiens* se présente comme un parcours initiatique où le héros franchit les étapes qui le mènent à la connaissance finale : loin de connaître une libération par cette connaissance, il comprend qu'il est piégé par la réalité. Le jeu avec le virtuel est une façon de représenter la culture capitaliste et le sentiment de leurre que provoque la réalité visuelle construite par un pouvoir qui semble omniprésent. Ce roman est une réflexion très contemporaine sur la manipulation de la réalité dans le monde capitaliste. Mais cette interrogation sur le réel va plus loin en posant la question du langage. Deux lectures du roman semblent pouvoir être faites en parallèle : d'un côté, la découverte de l'instance qui crée la réalité; de l'autre, la destruction progressive de la cohérence du langage, dans un glissement permanent des signifiants au gré des différents slogans publicitaires conçus par le héros. Dans un monde où le mot n'a plus prise sur le réel, le virtuel semble acquérir de plus en plus d'emprise sur les hommes. En donnant à voir un pouvoir politique virtuel, le roman pose aussi la question brûlante de l'identité russe dans la période postsoviétique.

Anti-quête de la réalité

La narration de *Homo Zapiens* reprend les archétypes du roman d'apprentissage et, parfois, du conte. Le parcours initiatique que suit le personnage permet d'aborder la réalité avec un

regard naïf. Par des questions personnelles et les réponses des autres personnages qui se présentent comme des adjuvants, le héros découvre progressivement l'essence de la réalité postsoviétique, dans sa dimension sociale et existentielle. Le réel apparaît au fur et à mesure que les yeux du personnage se dessillent. Mais le parcours se clôt par la découverte de l'instance virtuelle qui dirige le réel. La quête du héros devient ainsi une anti-quête. Au lieu d'accéder à une connaissance de la réalité et de lui-même, le héros se retrouve pour toujours prisonnier du monde virtuel. L'anti-quête du personnage se construit selon différentes modalités : l'ironie du narrateur, le dessillement des yeux du personnage sur la réalité sociale et existentielle, son adaptation à la société capitaliste et, en définitive, le caractère circulaire du texte.

Le narrateur installe dès le début du récit une distance ironique par des interventions incessantes et la reprise de mythes et de structures qu'il ne cesse de parodier, telle celle du conte : « Il est vrai qu'il vivait jadis en Russie » (Z, p. 13). Le début du roman reprend ainsi la structure stéréotypée du conte, tout en introduisant une modalisation par l'expression « il est vrai », marquant la distance ironique du narrateur. L'ironie, qui se poursuit tout au long du premier chapitre, invite à une attitude critique et sceptique vis-à-vis de la narration qui suit. Ainsi l'arrivée du capitalisme est-elle présentée sous la forme d'un spot publicitaire pour Pepsi :

L'une de ses [du capitalisme] cartes de visite était ce spot publicitaire de Pepsi qui, de l'avis d'un certain nombre de sociologues, représenta un tournant dans le développement de la culture mondiale. On y comparait deux singes. L'un buvait du « cola ordinaire », ce qui lui permettait de résoudre certains problèmes logiques avec des cubes et des bâtonnets. L'autre buvait du Pepsi et glapissait joyeusement en partant à la mer,

en 4X4, enlacé avec des filles qui se foutaient visiblement de l'égalité des femmes (lorsque l'on entre en contact étroit avec des singes, il vaut d'ailleurs mieux ne pas penser à de telles choses, car l'égalité et l'inégalité sont aussi pénibles pour l'âme l'une que l'autre). » (Z, p. 14)

La disproportion entre l'attente créée par « le développement de la culture mondiale » et l'apparition des singes dans la phrase, qui donne une image de régression de l'humanité, crée un effet humoristique. L'ironie de ce début de texte opère un renversement sur ce que l'on pourrait attendre. Il n'y a aucune avancée historique dans le passage de l'URSS au capitalisme. La différence entre les deux époques est nivelée par l'ironie.

Le héros Tatarski lui-même est présenté comme un personnage de conte, candide, qui s'étonne de tout ce qu'il voit. Cette ironie propre au personnage se marque par un procédé d'« étrangisation » lié à la naïveté du héros qui découvre, sans le comprendre, le réel qui se déroule devant ses yeux. Le roman offre une compréhension progressive de la réalité à travers le regard du personnage qui voit de plus en plus la nouvelle division sociale de la Russie, d'une part, et, d'autre part, qui comprend comment fonctionne cette réalité. Voici comment Tatarski ouvre les yeux sur le nouveau monde capitaliste :

Dès que l'éternité disparut, Tatarski se retrouva plongé dans le concret. Et il se rendit compte qu'il ignorait tout du monde qui s'était installé au cours des dernières années.

C'était un monde bien étrange. En apparence il n'avait pas beaucoup changé, à part qu'il n'y avait plus de mendiants dans les rues et que le cadre de la vie quotidienne — les immeubles, les arbres, les bancs dans les rues — semblait soudain vieillot et dégradé. On ne pouvait même pas dire que ce monde était d'une essence différente, pour la simple raison qu'il n'avait plus aucune essence. Une incertitude un peu effrayante régnait partout. Pourtant, les flots de Mercedes et de Toyota dévalaient

les rues à toute vitesse avec, au volant, des costauds sûrs d'eux et de tout ce qui les entourait. Il y avait même une politique étrangère, à en croire les journaux. (Z, p. 20)

Ce paragraphe reprend ironiquement les images les plus connues du passage de l'URSS au capitalisme : une réalité vétuste et l'arrivée des Mercedes. Mais ces clichés sont présentés à travers le regard d'un personnage qui ne voit pas encore le nouveau clivage social de la réalité postsoviétique, qui permet à une petite partie de la population de s'enrichir, laissant l'autre partie dans la pauvreté. Or, toute l'histoire de Tatarski va être justement son ascension sociale et sa compréhension progressive du nouveau clivage social. Ce cloisonnement est représenté par les deux extrêmes de la société entre lesquels il navigue : d'un côté, son ami Guireev, qui vit pauvrement dans une petite maison délabrée en périphérie de Moscou, et de l'autre, le groupe de magnats de la télévision dont il devient progressivement membre. Son regard s'affine peu à peu jusqu'à devenir un regard discriminant sur la réalité sociale. Au début du roman, il s'entraîne à en chercher les signes. Lorsqu'il va pour la première fois chez un client, il tente de repérer des indices de richesse : « Tout en gribouillant dans son bloc, il fit le tour de la pièce du coin de l'œil. Il n'y avait rien d'intéressant à l'exception d'une chapka de renne bleu qui avait dû coûter une petite fortune. Elle était posée sur l'étagère supérieure d'une vitrine vide. » (Z, p. 29) Dans les derniers chapitres du roman, sa compréhension de la réalité sociale est immédiate, au point qu'il est repoussé par la reconnaissance d'un signe d'appartenance à une classe sociale inférieure : « Les professionnels de la [télévision] ne regardent jamais, l'interrompit Tatarski en remarquant subitement le pantalon rapiécé de son interlocuteur. » (Z, p. 278)

Son regard naïf du début se fait beaucoup plus observateur et critique. Le héros comprend que le monde postsoviétique est divisé en deux groupes et il est capable de détecter les signes de cette différence sociale, mais cela ne déclenche aucune réaction particulière chez lui.

La naïveté du personnage permet aussi de faire surgir le réel dans une confrontation souvent violente qui souligne les souffrances sociales et l'agressivité d'une époque. Deux procédés sont ainsi utilisés. Parfois, Tatarski narre de façon indifférente certains faits de son époque. La disproportion entre l'horreur de l'événement et l'indifférence du héros crée un effet d'humour noir. Par exemple, lorsque Tatarski retrouve son ami Guireev, ils parlent de leurs connaissances communes en ces termes :

Un seul, Liocha Tchikounov, était parvenu à attirer momentanément l'attention sur lui : par une belle nuit étoilée de janvier, après s'être tapé quelques bouteilles de Finlandia, il avait fait un plongeon vers le coma éthylique dans une maisonnette pour enfants, au milieu d'un terrain de jeux, et était mort de froid. (Z, p. 49)

Ou encore, lorsque Tatarski commence à travailler dans la publicité; alors qu'on s'apprête à tourner la dernière scène du spot, l'action est arrêtée par la phrase suivante : « Sergeï se disposait à partir à Yalta avec une équipe de tournage pour filmer le rocher final, lorsque le client fut retrouvé mort dans son bureau. » (Z, p. 32) La violence des événements ne semble pas avoir prise sur l'insouciance et la neutralité de ton du personnage. Ailleurs, Tatarski, insouciant des réalités sociales, se retrouve confronté à la brutalité et à la violence liées à la nouvelle segmentation de la société. Au volant de sa Mercedes, il demande à un passant de lui indiquer un magasin de

chemises pour homme. Celui-ci lui répond : « C'était plus dur en Afghanistan. » Puis l'homme s'approche de Tatarski, et une seconde plus tard « un objet s'abattait sur la lunette arrière qui se couvrit d'une toile d'araignées de fêlures éclaboussées de mousse blanche » (Z, p. 229). Le fossé social qui sépare, d'une part, l'homme riche qui peut s'offrir le luxe de faire des boutiques de mode et, d'autre part, les vétérans de la guerre d'Afghanistan préoccupés par leur survie est rendu de façon poignante par l'incompréhension de Tatarski devant la bipolarisation de la société. La candeur de Tatarski offre à la misère sociale criante l'occasion de jaillir abruptement dans toute sa violence. La vitre fêlée de Tatarski représente à la fois le clivage social du Moscou des années 90 et l'animosité de la partie de la population lésée par la nouvelle reconfiguration économique. Appartenant aux riches, Tatarski est rejeté par la classe des laissés-pour-compte.

Au fur et à mesure que l'œil du héros s'aiguise, celui-ci prend conscience du fossé social, et des moments de réalisme crus apparaissent dans le roman. La description passe progressivement du regard naïf à des descriptions réalistes, comme dans cette scène typique du paysage moscovite, que le lecteur découvre à travers le regard de Tatarski :

La vitre latérale de l'abri, brisée, avait été remplacée par un panneau publicitaire de la chaîne STS avec l'image allégorique de quatre péchés capitaux empoignant des télécommandes. Une vieille femme immobile, un panier sur les genoux, et un homme aux cheveux bouclés, dans une veste militaire ouatinée et une bouteille de bière à la main, étaient assis sous l'auvent. » (Z, p. 228)

Si le regard de Tatarski s'ouvre de plus en plus à la réalité sociale, il découvre parallèlement ce qui domine et dirige le

monde. Alors qu'au début du roman, comme un personnage de conte, il porte un regard innocent et interroge le monde et les êtres, il comprend progressivement les coulisses de la réalité. Dans les premiers chapitres, le héros se pose des questions :

Tatarski finit par s'emmêler totalement dans ces réflexions. D'un côté, il comprenait qu'Edik et lui fabriquaient un faux panorama de la vie [...], en se fondant seulement sur l'intuition de ce que les clients potentiels allaient acheter ou non. Mais, d'un autre côté, leur vie n'était qu'une tentative frustrée pour s'approprier les objets proposés dans ce panorama. Dans une certaine mesure, c'était aussi stupide que d'essayer de s'enfuir dans le trompe-l'œil du mur. Tatarski supposait, cependant, que la richesse donnait la capacité de s'abstraire de la fausse réalité : on pouvait quitter les limites du panorama obligatoire des pauvres. (Z, p. 278)

Plus loin, le héros s'entend répondre :

Tout ce que je veux dire pour l'instant, c'est qu'il ne faut pas se demander « qui » commande le monde, mais « quoi ». Ce sont des facteurs et des impulsions qu'il n'est pas encore temps pour toi de connaître. Bien que, mon vieux Baby, tu ne puisses pas les ignorer. C'est un grand paradoxe... (Z, p. 224)

Le collègue de Tatarski fonctionne ici comme un adjuvant qui aide le héros dans sa quête. Mais le désir du héros de comprendre le réel devient une appréhension au fur et à mesure qu'il voit apparaître le néant de la signification de ce monde. Il se dit qu'il est plus facile de vivre sans comprendre comment fonctionne la réalité.

De là, le roman passe peu à peu de la naïveté vers le cynisme. La distance ironique du narrateur sur son héros candide du début du roman évolue vers un effacement de la distance entre narrateur et héros. Cela apparaît dans des phrases qui ne permettent pas de distinguer s'il s'agit d'une

intervention du narrateur ou d'une pensée du héros. Comme dans le passage suivant :

Il arrive parfois que l'on passe dans une Mercedes blanche devant un arrêt de bus, que l'on voie des gens qui attendent avec persévérance depuis Dieu sait combien de temps et que l'on remarque soudain que certains d'entre eux vous jettent des regards troubles et même envieux. Et l'on imagine, un bref instant, que cet engin [...] est en effet un trophée qui témoigne d'une victoire finale et définitive sur la vie. Alors, on se sent parcouru par un chaud frisson, on détourne fièrement la tête de ceux qui espèrent leur improbable autobus et l'on décide pour soi-même que toutes les épreuves traversées ne l'ont pas été en vain et qu'on a réussi sa vie.

C'est ainsi que le wow-facteur anal agit dans nos âmes, mais Tatarski ne parvenait pas à ressentir son chatouillement délicieux. Sans doute était-ce dû à l'apathie particulière qui s'empare de la plèbe serrée aux arrêts de bus par temps de pluie. (Z, p. 227)

La tournure impersonnelle brouille la distinction entre narrateur et personnage. Quittant la distance ironique installée au début du récit vis-à-vis de la candeur de son héros, le narrateur semble fondre sa voix avec celle de Tatarski, soulignant son regard de plus en plus cynique.

L'apprentissage de Tatarski dans le nouveau monde du capitalisme et son adaptation à la nouvelle économie de marché ne seraient pas achevés si le héros n'accomplissait pas aussi une dernière mutation très représentative du passage à la période postsoviétique. Dans le premier chapitre du roman, le narrateur raconte comment le héros fait une découverte d'ordre mystique en lisant des vers de Pasternak avant de se mettre à écrire lui-même de la poésie. Le narrateur parodie ici un élément très important de la culture russe, *l'intelligentsia*. Notion qu'il n'est pas aisé de définir, *l'intelligentsia* représente

un groupe de personnes apparu au XIX^e siècle et qui a pris conscience de la nécessité de s'opposer au pouvoir politique et de servir le peuple en utilisant la littérature comme medium. La définition de Liudmila Parts comme « mythe culturel » (2004, p. 435) plus que comme réalité sociologique semble très adaptée. En parlant de « mythe culturel », Parts peut souligner les caractéristiques implicites comprises dans la notion d'*intelligentsia*, à savoir une confiance dans la culture et la littérature russe. La période postsoviétique a vu l'éclosion de nombreux débats sur l'évolution d'une *intelligentsia* marginalisée dans la nouvelle économie de marché et dans une société de plus en plus visuelle et moins centrée sur la langue.

Or, tout le parcours de Tatarski est le récit d'un personnage promis à une carrière dans l'*intelligentsia*, mais qui se métamorphose pour s'adapter à la nouvelle société capitaliste. Au début du roman, le héros semble amorcer une carrière dans les belles-lettres. À la suite de sa révélation lors de la lecture des vers de Pasternak, il s'inscrit à l'université en littérature et envisage son avenir comme celui d'un membre de l'*intelligentsia* :

[D]ans la journée, des cours devant des auditoires clairsemés et des traductions mot à mot de l'ouzbek ou du tadjik, qu'il mettrait en rimes pour des célébrations officielles; et le soir, un véritable travail d'écriture pour la postérité, ou plutôt pour l'éternité puisqu'il n'avait pas de descendants. (Z, p. 17)

Mais rapidement, le héros comprend que, dans le nouveau monde postsoviétique, cette carrière n'a que peu de valeur. Cette révélation est rapportée avec beaucoup d'humour par le narrateur qui joue d'un procédé d'« étrangisation » en décrivant des chaussures poussiéreuses que le personnage entrevoit dans un magasin et auxquelles il se compare pour conclure que lui

non plus n'est plus au goût du jour. Enfin, c'est dans une phrase très ironique que le narrateur présente la fin définitive de la carrière de Tatarski comme intellectuel : « Il n'écrivit plus de poèmes. La fin du pouvoir soviétique leur avait fait perdre leur valeur. » (Z, p. 18)

Toute la suite du roman montre comment Tatarski se détache des milieux intellectuels. Tout d'abord, il choisit d'exercer une profession portant le nom anglais de « *creator* », avatar capitaliste et dégradé de la notion russe d'*intelligentsia*. En mettant son talent au service de la rédaction publicitaire, le héros détourne le mythe de l'*intelligentsia* russe. Au lieu de servir de guide spirituel pour le pays, il met le langage au service d'une autre fin, celle de la vente et de la consommation. Il détourne la littérature russe dans ses slogans publicitaires et fait de nombreuses allusions à des écrivains qui sont autant de citations irrespectueuses des icônes de la culture russe. Un passage du roman cite explicitement un critique littéraire existant réellement, Pavel Basinskii⁴. Dans des latrines en bois, Basinskii, désigné comme tel par un écriteau en surimpression, réitère l'éternel débat slavophiles / occidentalistes⁵ sur la position de la Russie entre Orient et Occident que Pelevine parodie allègrement. Quand soudain les planches craquent, un slogan apparaît :

GUCCI FOR MEN
SOIS EUROPEEN. SENS BON. (Z, p. 205)

⁴ Le critique Basinskii a lui-même répondu à l'attaque directe de Pelevine dans un article que nous citons en anglais (2000).

⁵ Débat apparu au XIX^e siècle avec la publication par le philosophe Tchaadaev des *Lettres philosophiques* soulignant la position particulière de la Russie, aux marges de l'Europe et de l'Asie, mais destinée à montrer le chemin à l'Europe à la fin des temps.

Aussi le parcours du héros dans la compréhension de la réalité passe-t-il également par la prise de conscience de la métamorphose de *l'intelligentsia* dans la nouvelle société capitaliste. Le parcours de Tatarski semble alors achevé lorsqu'il peut formuler de façon très lucide le parcours qu'il a suivi depuis le début et qui lui a permis de réussir financièrement dans cette nouvelle société. Lorsqu'Azadovski demande à Tatarski s'il n'a pas peur de ne pas savoir ce que signifie « l'inconscient collectif », Tatarski lui répond :

Monsieur Azadovski, je n'en ai pas peur. Je le crains d'autant moins que tous ceux qui savent avec précision ce que c'est, ils vendent depuis belle lurette des cigarettes aux sorties du métro. Sous une forme ou une autre, je veux dire. J'ai moi-même vendu des cigarettes près du métro. J'en suis sorti pour faire de la pub : j'en avais trop marre. (Z, p. 197)

En formulant aussi clairement le chemin qu'il a suivi en fait très naïvement au gré des circonstances, Tatarski exprime sa maîtrise désormais entière de la réalité sociale. Cette phrase montre de façon tranchée les deux possibilités qui étaient offertes à *l'intelligentsia* au moment de la chute de l'URSS : vivre en marge de la société capitaliste ou s'adapter en cherchant à gagner de l'argent⁶. Tatarski a choisi la deuxième solution en détournant le mot et la littérature vers la consommation. La portée de cette satire sociale est encore plus forte si l'on considère les paroles de Tatarski dans les derniers chapitres du roman. Ayant définitivement compris sa nouvelle position sociale et sa mission qui n'est plus d'éveiller le peuple, mais bien de le tenir endormi, il va même jusqu'à décider d'annihiler *l'intelligentsia* et de la transformer en classe moyenne :

⁶ Pelevine règle lui aussi ses comptes avec *l'intelligentsia* postsoviétique, qui rejette ses romans comme une dégradation de la littérature russe.

De manière à couper cette tendance à la racine, nous proposons, dans le cadre de la conception présentée ici, d'utiliser la méthode mise au point conjointement par le MI-5 et la CIA pour neutraliser, dans les pays du tiers-monde, les restes de l'intelligentsia fidèle aux valeurs nationales (nous partons du principe que la classe moyenne russe est justement composée d'une intelligentsia qui cesse de penser aux intérêts nationaux pour se focaliser sur les moyens de faire de l'argent). (Z, p. 261)

Ainsi, la dédicace du roman devient claire : « À la classe moyenne ». L'évolution sociale est présentée de façon telle que la nouvelle société fonctionne sur une *intelligentsia* transformée en classe moyenne, qui a perdu en définitive le sens du mot et qui est bernée par la nouvelle réalité visuelle.

La posture ironique du narrateur et le regard naïf du personnage qui s'ouvre de plus en plus sur le nouveau monde permettent de représenter l'évolution de la société russe tout au long des années 90 et sa prise de conscience progressive des réalités de son pays : les nouvelles divisions sociales, le petit groupe formé par les nouveaux russes qui s'est partagé les richesses du pays, la marginalisation sociale de l'intelligentsia, la fin de la croyance dans la littérature et la nouvelle fascination pour le virtuel qui la rend beaucoup plus manipulable. On peut donc lire le personnage de Tatarski à la fois comme une représentation de la conscience russe s'éveillant progressivement à la compréhension de son pays et comme l'incarnation du type social détesté par la majorité de la population en raison de sa nouvelle réussite financière. À la fin du roman, l'enfermement du personnage dans le virtuel peut être lu comme un sacrifice, selon le sens donné à ce mot par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*

(1999), sacrifice qui permet de rééquilibrer les violences contenues dans la société.

Ce piège dans lequel Tatarski s'enferme progressivement sans le savoir, et ce, jusqu'à son sacrifice final, est marqué par le mouvement circulaire du texte, de l'espace et du mythe.

De son éveil dans la société postsoviétique jusqu'à son sacrifice final, qui apparaît comme un châtiment infligé pour expier le crime du virtuel, Tatarski est pris dans un mouvement circulaire où signes, textes, mythes et espaces ne cessent de se reproduire. Ainsi le mouvement du texte qui emprisonne progressivement le personnage participe-t-il lui aussi de l'anti-quête du héros.

À la fin du roman, alors qu'il est conduit en voiture dans la datcha d'Azadovski, le grand magnat de la télévision, Tatarski repasse devant le bâtiment qu'il a pris au début du roman pour une ziggourat et dans lequel il avait eu des hallucinations sous l'effet de drogues. Blow lui explique qu'il s'agit d'une station de défense antimissile qu'Azadovski projette de privatiser pour en faire sa résidence. L'espace semble faire une boucle, et Tatarski comprend que, depuis le début, le lieu où il pense s'être évadé par la drogue est en fait un endroit surveillé par le gros bonnet de la télévision et créateur de la réalité. Tatarski commence à comprendre qu'alors qu'il cherche à voir, c'est lui qui est vu depuis le début.

De plus en plus inquiet de son sort, Tatarski dit : « On me tient donc pour un hamster, murmura-t-il pensivement. » (Z, p. 278) Tatarski est observé comme un rongeur dans l'espace rétréci d'une cage.

Le mythe de la déesse Ishtar cherchant son mari, qui lui est apparu au début de l'histoire, lorsqu'il a arpenté cette tour

anti-missile en pensant escalader une ziggourat, réapparaît à la fin du roman. La fin du mythe est alors donnée : le mari de la déesse s'est endormi au sommet de la ziggourat. Désormais, la déesse cherche un nouvel époux, et elle a désigné Tatarski, lui qui s'est effectivement endormi au sommet d'une ziggourat au début du roman. Son destin était déjà prédit dès les premiers chapitres. Tatarski est donc enfermé dans l'espace et dans le mythe qui se resserrent progressivement autour de lui.

Le dernier effet circulaire apparaît dans le jeu avec le Pepsi-Cola qui marque l'achèvement de l'adaptation de Tatarski à la réalité capitaliste. Le récit commence naïvement par la présentation de la génération qui boit du Pepsi sur les plages l'été : « Il est vrai qu'il vivait jadis, en Russie, une jeune génération insouciante qui souriait à l'été, à la mer et au soleil. Et préférait Pepsi. » (Z, p. 13)

En choisissant Pepsi, cette génération avait l'impression de s'approprier la liberté de l'Ouest. Mais juste avant d'être scanné, c'est-à-dire d'être emprisonné à jamais, Tatarski a alors une illumination et s'adresse ainsi à la personne qui doit procéder à sa numérisation :

- Comment ça, fit Tatarski. Je me dis que notre génération, qui a choisi Pepsi... Car vous aussi, vous avez choisi Pepsi dans votre jeunesse, n'est-ce pas?
C'était ça ou rien... (Z, p. 304)

Tatarski comprend que sa génération a été bernée en choisissant Pepsi. Tous pensaient choisir la liberté contre l'idéologie, mais en réalité, ils choisissaient une nouvelle idéologie, celle de l'Occident consumériste.

La révélation finale du personnage achève de le transformer en personnage cynique. Il demande à sa secrétaire

que l'on ne serve plus de Pepsi au buffet, mais du Coca-cola. Le Pepsi étant le leurre présent dans tout le roman : il pensait avoir choisi la liberté quand en fait, il avait choisi son emprisonnement et sa mort dans la réalité virtuelle du capitalisme.

Le réel apparaît dans le roman comme une révélation progressive qui prend la forme d'un parcours initiatique. Reprenant la structure du conte, ce roman montre l'anti-quête du héros à la recherche de la compréhension de ce qui construit la réalité. Lorsque ce dernier découvre la virtualité qui sous-tend le réel, le lecteur est alors invité, dans un mouvement circulaire à l'image du roman, à relire le texte avec un regard nouveau. Si l'instance dirigeante du réel a disparu, le réel lui-même apparaît comme un leurre. Il n'y a donc plus aucun socle sur lequel ce réel puisse reposer. Ce qui fait tenir l'ensemble du système, c'est l'argent, alors que la parole elle-même, entraînée dans un jeu sans fin, semble ne plus pouvoir contenir la réalité.

L'impulsion vers le réel

Le parcours de Tatarski a donc été manipulé depuis le début. Plus sa compréhension du réel progresse, plus il voit que c'est l'argent qui tient tout ce système ensemble. Les créateurs du virtuel inculquent aux clients ce qu'ils doivent acheter et, inversement, les clients inculquent aux concepteurs publicitaires les produits qu'il faut vanter. Plus le roman avance, plus la réalité semble se réduire à un ensemble d'objets que l'on désire acquérir de façon pulsionnelle, par des « wow impulsions », comme l'explique Che Guevara au héros lors d'une séance de spiritisme. Ainsi, le regard de Tatarski se porte

de plus en plus souvent sur les objets-signes de la réussite sociale. Comme le montre la phrase suivante, où le héros observe le comportement d'un de ses collègues : « À peine avait-il prononcé cette phrase, qu'il tomba sous l'influence du wow-anal : il sortit de sa poche un téléphone mobile du dernier cri et le tripota ostensiblement avant de passer un coup de fil inutile. » (Z, p. 127). Ou encore la phrase suivante : « Chacun essaie de montrer à l'autre qu'il a atteint la liberté et, en fin de compte, sous des couverts d'amitié et de vie sociale, nous nous imposons les uns aux autres des vestes noires, des téléphones mobiles et des cabriolets avec des sièges en cuir. » (Z, p. 136-137) De même, les images et les marques de voitures se font de plus en plus pressantes sur les lèvres de Tatarski comme signe de réussite sociale:

Un 4x4 rouge équipé d'une rangée de six projecteurs sur le toit s'arrêta à leur droite. Tatarski regarda le conducteur. C'était un homme au front bas et aux arcades sourcilières saillantes, dont presque toute la peau était couverte d'épais poils noirs. Il caressait le volant d'une main et serrait, de l'autre, une bouteille de Pepsi. Tatarski se dit que la voiture de Morkovine était nettement plus cool, et il ressentit l'influence d'un wow-facteur anal, très rare dans sa vie. Ce sentiment était fascinant. Il sortit le coude par la fenêtre, but une gorgée de bière en boîte et toisa l'homme du 4X4 avec le regard du marin d'un porte-avions pour le Pygmée sur un radeau qui essaye de lui vendre des bananes pourries. Les yeux de l'homme croisèrent ceux de Tatarski et s'y accrochèrent. Comme leur échange de regards se prolongeait, Tatarski sentit que l'autre percevait la situation comme une invitation au combat. Lorsque le feu passa au vert, la fureur bouillait au fond des yeux peu profonds du type. (Z, p. 189)

Dans cette réalité articulée par l'argent, le réel finit par devenir un tissu d'objets que l'on désire de plus en plus obtenir. Le langage, lui, se désarticule et se désagrège pour s'adapter à la profusion de ces objets-impulsions.

En abandonnant l'écriture poétique de *l'intelligentsia*, Tatarski avait l'impression de parvenir, par l'écriture publicitaire, à une véritable maîtrise du réel. Il ne comprend même plus comment il a pu travailler de façon poétique : « Plus le temps passait et plus il avait du mal à croire que, dans son passé, il avait consacré tant d'énergie à la recherche de ces rimes privées de sens auxquelles la poésie des économies de marché avait depuis longtemps renoncé. » (Z, p. 135) Dans sa quête pour comprendre la nouvelle réalité, l'écriture publicitaire joue tel un facteur jubilatoire. Rédiger des slogans lui donne l'impression de pouvoir créer sans fin devant une réalité qui n'a plus de sens. Par exemple, lorsque, dans un moment d'hallucination sous l'effet de drogues, il ramasse différents objets, il se demande ce qu'il peut bien en faire. Ne trouvant pas de solution devant cet éparpillement, une idée de publicité lui vient à l'esprit : « Cette pensée le plongea dans une mélancolie tellement profonde qu'au fond il aperçut soudain une lumière : une idée de slogan et d'affiche pour Parliament lui traversa l'esprit. Il sortit hâtivement son calepin et se mit à griffonner. » (Z, p. 63)

En jouant avec les mots, Tatarski a l'impression de recréer lui-même un sens pour le réel. Le rapport ludique aux mots lui donne la sensation d'un pouvoir nouveau, ce qui l'entraîne à pousser le sens des mots et des éléments culturels qu'il utilise au-delà de toute limite. À la fin du roman, il atteint un stade divin, mais alors, la liberté infinie dont il pensait jouir laisse place à l'emprisonnement à perpétuité dans le virtuel. En effet, la langue et son pouvoir structurant se sont dissous au profit du virtuel. On pourrait citer ici une analyse de Lionel Ruffel sur le roman français contemporain : « Vivre avec les spectres d'images, dans un monde où la logique iconique est dominante, dans un monde où présence et absence se

conjuguent dans ce qu'il est convenu d'appeler le virtuel serait alors, au-delà de la littérature, un enjeu de la vie contemporaine. » (2004, p. 115)

À côté de l'histoire de Tatarski découvrant peu à peu la réalité, on peut lire l'histoire de la déconstruction progressive du langage par les slogans publicitaires du héros, conduisant à un vide dans lequel il doit désormais vivre. Tatarski ne se rendait pas compte, en cherchant le sens de la réalité, qu'il jouait avec elle en travaillant avec le langage. C'est peut-être ainsi que l'on peut lire la morale du conte, dans le danger de se dissoudre dans des jeux de langage qui ne sont plus accrochés à rien d'autre qu'au vide. Pensant maîtriser de plus en plus le réel, Tatarski creuse le néant de signification dans lequel, à la fin du roman, il est condamné à vivre.

Ce jeu avec les signes repose pour beaucoup sur les éléments de la culture et de la littérature russe que toute la population russe connaît et qui peut lui parler facilement dans l'écriture publicitaire. Ainsi, on observe différents glissements du signifiant, pour l'analyse desquels nous allons avoir recours à la version russe du texte, car les jeux de mots trouvent leur signification dans l'essence de la langue. On peut analyser ainsi le clip publicitaire que Tatarski élabore durant une nuit d'hallucinations alors qu'il désire vanter la reconstruction de la cathédrale du Christ Sauveur dans Moscou. L'original de cette église a été détruit en 1931 sur ordre de Staline qui l'a transformé en piscine. Boris Eltsine, soucieux de regagner les faveurs de la hiérarchie orthodoxe, l'a fait reconstruire en 1997 en guise de symbole de la renaissance de la spiritualité russe. Tout d'abord, l'idée qui vient à l'esprit de Tatarski est la suivante : « Христос спаситель: солидный господь для солидных господ » (II, p. 177).

Cette phrase a été traduite dans la version française par : « Christ Sauveur : Un Seigneur solide pour des hommes de poids. » (Z, p. 162) La traduction ne rend pas la finesse de cette phrase. Le jeu de mot réside dans le terme « gospodin », dérivé du Moyen Âge, où il désigne un seigneur, alors que dans sa version moderne, il signifie « monsieur ». On pourrait traduire « Un Seigneur solide pour des messieurs solides » pour tenter de garder l'identité étymologique. Puis, regardant ce qu'il a écrit cette nuit-là, Tatarski découvre qu'il a aussi joué sur le mot *cloche*, qui se dit en russe : « kolokol » et auquel il associe « Coca-cola » pour la sonorité du mot et de l'objet. Lorsqu'on agite une canette dont la languette est tombée à l'intérieur, cela fait comme une clochette. Ainsi, il imagine combiner le Coca et le « kolokol », arrivant à des associations très inattendues : « Koka-kolgotki, koka-kolbaski, koka-kolmyskie raskazy » (II, p. 180). Cela signifie : « coca-collants », « coca-saussice », « coca-kolyma ». Si la signification semble amusante, il n'en demeure pas moins que l'aspect fortement irrévérencieux, voire sacrilège, de ces jeux de mots à la dérive est évident. L'association de la cloche d'église au mot « collant » ou au mot « saucisse » est dégradante. De même que l'association du Coca et des récits de la Kolyma, roman concentrationnaire de Varlam Chalamov, semble toucher très profondément les éléments fondamentaux de l'histoire et de la culture russe, et montrer que l'on peut jouer avec eux à l'infini.

L'aspect fascinant du langage, au mépris du sens qu'il contient, envoûte de plus en plus Tatarski. Le héros va même jusqu'à souligner combien l'enchantement du langage est un élément qui le captivait sous le régime socialiste. IL découvre que, durant son enfance, il a déjà vu Khanine, nouveau magnat des medias et ancien membre du parti. Celui-ci était venu faire

des discours à un camp de pionniers lorsque le héros était komsomol, c'est-à-dire membre d'une organisation de jeunesse communiste. Tatarski s'écrie alors : « Vous ne pouvez pas savoir à quel point je vous enviais. J'ai compris ce jour-là que je ne parviendrai jamais à jongler avec les mots comme vous. Ce que vous disiez n'avait aucun sens, mais les phrases vous prenaient à l'âme, de sorte que tout devenait clair. » (Z, p. 141) Tatarski a en réalité réussi à jongler avec les mots comme le faisait Khanine, mais il le fait sous un tout autre régime idéologique, celui de la consommation, et non plus celui du communisme. Il y a ici une parenté entre le discours totalitaire qui s'impose aux masses et le nouveau discours idéologique de la publicité qui fascine la population postsoviétique pour la faire consommer.

La désagrégation du langage apparaît aussi dans le texte lui-même, progressivement envahi par les mots anglais. De sorte que le texte russe semble se dissoudre dans une autre langue. Comme si le russe n'avait plus de limites et de frontières déterminées, mais pouvait intégrer de plus en plus de mots étrangers. Cette combinaison de la langue apparaît de façon très nette dans la facture même du texte. Au début, l'anglais surgit quand Tatarski comprend que son travail va consister à adapter le système publicitaire états-unien à la mentalité russe. Son premier patron le lui dit en ces termes :

Cela veut dire que les marchandises occidentales vont couler à flots. Et, pour s'imposer, elles auront besoin de pub. Mais il est impossible de traduire mot à mot une pub de l'anglais vers le russe parce que... Comment on traduit cultural references, déjà? Bref, il faudra adapter de toute urgence la pub à l'esprit et au goût du consommateur russe. (Z, p. 37)

Or, le mot anglais devient de plus en plus jubilatoire pour Tatarski, qui utilise des jeux de mots qui sont le produit d'un

collage entre les deux langues. Reste que les publicités ne peuvent plus s'adresser qu'à une minorité d'anglophones.

Dans ce débordement de la langue, les signifiants finissent par s'emballer au-delà de toute limite, se réduisant à un jeu sonore qui est censé faire vendre en créant des impulsions. Le langage ne signifie donc plus rien et tourne à vide dans des spots publicitaires qui vendent de l'impulsion. On arrive ainsi, dans les derniers chapitres du roman, à une impression de confusion babélique des langues. Le langage publicitaire devient progressivement davantage un espace de confusion qu'un lieu de compréhension. Comme si les hommes, pris dans le désir frénétique de la vente et de la consommation, avaient reconstruit la tour de Babel qui les avait de nouveau désunis. L'image de la tour de Babel est présente tout au long du roman. Tout d'abord, lorsque Tatarski essaie de rédiger le premier slogan publicitaire pour Lefortovo, il y fait allusion. Comme si, dès la première page de publicité écrite, le processus de confusion des langues et de disparition de la signification commençait son travail. Ainsi, Tatarski écrit le sort final de la nation russe : « La construction puis la ruine de la tour de Babel, la plaine du Nil inondée [...] », avant d'ajouter : « Les civilisations se succèdent mais la terre reste éternelle. » (Z, p. 30) Enfin, il semble prédire le destin du pays : « Seul demeurerait, au-dessus de la surface hurlante, un rocher solitaire dont la forme évoquait la tour de Babel du début du scénario. » (Z, p. 31) Quand il est sous l'effet de la fausse oronge, Tatarski s'écrie :

[B]on sang! Mais c'est la confusion babélique des langues! Sans doute ces gens buvaient-ils de cette infusion de tue-mouches et les paroles proclamèrent leur indépendance. Par la

suite, on a appelé cela « confusion des langues », alors qu'il serait plus correct de dire « confusion de la langue ». (Z, p. 56)

Un parallèle s'inscrit tout au long du roman pour comparer la tour de télévision d'Ostankino à la tour de Babel. Enfin, la babélisation des langues finit d'apparaître dans la dernière étape du parcours initiatique de Tatarski, lorsqu'il entre dans le bureau d'Azadovski et que celui-ci est parti. Sa secrétaire lui dit : « Azadovski est parti sur les ruines de Babylone, il est monté sur la tour qui reste. » (Z, p. 208)

La confusion babélique des langues semble signifier que plus rien ne peut unifier le réel. Le « "Grand Autre" du langage » a dissous le désir dans des impulsions.

On peut poser comme hypothèse que la transgression des frontières linguistiques dans *Homo Zapiens* a pour conséquence une rupture de la cohérence garantie par le Grand Autre du langage. Or, le Grand Autre est aussi le garant de la liberté individuelle. Sans le Grand Autre du langage, la société se dissout dans le virtuel. Le seul chaînon qui semble encore unifier le réel est l'argent, qui fait tenir l'ensemble du système de la même façon que le signifiant tient la subjectivité. Le réel a été retenu et rassemblé sous l'URSS de façon artificielle par une langue idéologisée. Dans la Russie des années 90, la langue envahie par l'anglais et décomposée par la publicité ne peut plus tenir le réel assemblé. Aussi Tatarski peut-il écrire avec lucidité :

Dans les medias on discute depuis longtemps de la nécessité d'opposer quelque chose de sain et de national à l'emprise de la culture pop américaine et du libéralisme des cavernes. Le problème est de trouver ce « quelque chose ». Dans ce compte rendu interne qui n'est pas destiné à des yeux étrangers, nous ne pouvons que constater l'absence totale de ce « quelque

chose ». Les auteurs de la conception publicitaire bouchent ce trou sémantique par le paquet de Gold Yava⁷, ce qui aboutira sans aucun doute à une cristallisation psychologique très favorable chez le consommateur potentiel qui considérera inconsciemment qu'à chaque cigarette fumée, il rapprochera un tout petit peu le triomphe planétaire de l'idée russe. (Z, p. 206)

La disparition du « Grand Autre » du langage conduit le roman à se résoudre dans le vide. Or, ce « trou sémantique » évoqué dans le texte ci-dessus apparaît deux fois dans le roman sous l'occurrence du terme « Gap ». Une première fois dans une publicité pour la marque « Gap », où un vide apparaît entre les jambes de Tchekhov et où le texte suivant s'inscrit :

Russia was always notorious for the gap
Between culture and civilization.
Now there is no more culture,
No more civilization.
The only thing that remains is the
GAP.
The way they see you. (Z, p. 87)

Une deuxième fois à la fin du texte, dans une publicité où Tatarski joue en quelque sorte dans une publicité pour la chaîne de magasins « Gap » :

Celui-ci [Morkovine], en veste de jean brodée d'or, se trouve à l'intérieur du magasin, devant la vitrine, au moment où Tatarski, en veste ouatinée militaire, jette un pavé contre la vitre pare-balles en criant : « c'était plus dur en Afghanistan ! » (slogan : « Enjoy the Gap ! »). (Z, p. 308)

Dans cette dernière publicité, le mot « Gap » est un retournement de la situation que Tatarski a vécue : il s'agit de jouir du fossé social en tant que riche qui a réussi. Mais on y

⁷ Yava est la cigarette du pauvre. L'association Gold Yava est une sorte d'oxymore comique.

entend aussi bien sûr une invitation lancée à Tatarski à savourer le vide dans lequel il habite.

Le roman pose ainsi une question épineuse pour l'identité russe : comment se reconstruire sur le vide de la culture et de la disparité sociale? Le roman fait disparaître toute notion de frontière, car les États-Unis ne sont plus séparés de la Russie par des frontières, mais les deux pays coexistent dans le même monde virtuel. Ainsi, dans ce monde sans frontière, la question clef de la Russie relative à son identité entre Orient et Occident ne semble plus avoir de sens. Cette impasse semble ouvrir la question de l'Empire, demeurée poignante dans une Russie qui ressent la fin de l'URSS comme une humiliation. Cette solution transparaît à travers la voix d'un personnage qui ose encore affirmer : « Mais, nous sommes bien la troisième Rome. Qui se trouve justement sur les rives de la Volga. De là notre auto-suffisance historique et notre dignité nationale. » (Z, p. 269)

Bibliographie

- BASINSKII, Pavel. (2001), « The Pelevin Syndrome », *Russian Studies in Literature*, vol. 37, n° 3, printemps, p. 89-96.
- BITOV, Andreï. (1978), *Puškinskij dom*, Moscou;
- (1989), *La Maison Pouchkine*, traduit du russe par Philippe Menecier, Paris, Albin Michel.
- BRINTLINGER, Angela. (2004), « The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past », *Slavic Review*, vol. 63, n° 1, printemps, p. 43-65.

- COWLEY, Jason. (2000), « Gogol A Go-Go », *New York Times Magazine*, 23 janvier, p. 20-23.
- CHKLOVSKI, Viktor. (1973), *La Marche du cheval*, Paris, Champs libres.
- DALTON-BROWN, Sally. (1997), « Ludic Nonchalance or Ludicrous despair? Viktor Pelevin and Russian Postmodernist Prose », *The Slavonic and East European Review*, vol. 75, n° 2, avril, p. 216-233.
- DALTON-BROWN, Sally. (2006), « The dialectics of Emptiness: Douglas Coupland's and Viktor Pelevin's tales of Generation X and P », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 42, n° 3, p. 239-248.
- EPSTEIN, Mikhail. (1995), « The Origins and Meaning of Russian Postmodernism », dans *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst, University of Massachussets Press, p. 188-210.
- EROFEEV, Venedikt. (2000), *Moskva = Petuški*, Moscou, Vagrius;
- (1990), *Moscou-sur-Vodka*, traduit du russe par Annie Sabatier et Antoine Pingaud, Paris, Albin Michel.
- EROFEEV, Victor. (1993), *La belle de Moscou*, traduit du russe par Antoine Pingaud et Luba Jurgenson, Paris, Librairie Générale Française;
- . (1994), *Ruskaia Krasavitsa : Roman*, Rasskazy, Moscou, Molodaia Gvardia.
- GENIS Alexander. (1999), « Borders and Metamorphoses: Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet literature », dans Mikhaïl EPSTEIN, Alexander GENIS et Slobodanka VLADIV-GLOVER, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New-York, Berghan, p. 212-224.

- GERY, Catherine. (2004), « La parodie du réalisme socialiste dans la prose russe contemporaine », *Cahiers slaves*, n° 8, p. 211-238.
- GIRARD, René. (1999), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette.
- LAIRD Sally. (1999), « Viktor Pelevin », dans Sally LAIRD (dir.), *Voices of Russian Literature: interviews with Ten Contemporary writers*, Oxford, Oxford University Press, p. 178-192.
- LIPOVESTKY, Mark. (1999), *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, New York, Ed. Eliot Borenstein, Armonk;
- . (1999), « Goluboe salo pokoleniia, ili dva mifa ob odnom krisise », *Znamia*, 11, p. 207-215.
- LYOTARD, Jean-François. (2005), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- MC CAUSLAND, Gerald. (2000), « Viktor Pelevin and the End of Sots-Art », dans Marina BALINA, Nancy CONDEE et Evgeny DOBRENKO (dir.), *Endquote: Sots-Art and Soviet grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, p. 225-237;
- . (2004), « Viktor Olegovich Pelevin », dans Marina BALINA et Mark LIPOVETSKY (dir.), *Russian writers Since 1980*, Dictionary of Literary Biography, Detroit, Gale, p. 208-219;
- . (2006), « The Post-Soviet Condition: Cultural reconfigurations of Russian Identity ». Thèse de doctorat, Pittsburgh, Université de Pittsburgh.
- MEIER, Andrew. (1999), « Post-soviet Surrealism: Viktor Pelevin's Fantastic Novels Speak to the Sense of Alienation Felt by Young Russians », *Time*, 5 avril, p. 13.

- MOZUR, Joseph. (2002), « Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, and Pulp Fiction », *World Literature Today*, vol. 76, n° 2, p. 58-67.
- PARTS, Lyudmila. (2004), « Degradation of the Word or the Adventures of an *Intelligent* in Viktor Pelevin's *Generation II* », *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*, vol. XLVI, n° 3-4, Septembre-December), p. 439-449.
- PELEVINE, Viktor. (1996), *Čapaev i pustota*, Moscou, Vagrius;
- . (1997), *Zhizn' nasekomyx*, Moscou, Vagriu;
- . ([1999] 2001), *Generation II*, Moscou, Vagriu;
- . (1997), *La mitrailleuse d'argile*, Paris, Seuil;
- . (2001), *Homo Zapiens*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Seuil;
- . (2005), *La vie des insectes*, Paris, Seuil.
- PORTER, Robert. (1994), *Russia's Alternative Prose*, Oxford, Berg.
- RUFFEL Lionel. (2004), « Le temps des spectres », dans Bruno BLANCKERMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétéxte, p. 95-117.
- TODOROV, Tzvetan. (2001), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2007), *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion.

Résumé

Homo Zapiens, le roman de Pelevine, se présente comme une anti-utopie dans la Russie postsoviétique. À travers un héros naïf qui tente de s'adapter au capitalisme, on découvre la

nouvelle réalité sociale de la Russie en même temps que sa virtualisation par les médias. Le héros devenu rédacteur publicitaire invite à suivre un deuxième parcours, celui de la conception des slogans qu'il ne cesse d'inventer. La truculence et l'imbrication des signifiants se font de plus en plus vives dans le roman jusqu'à provoquer un emballement du signe. Le récit invite donc à deux lectures parallèles : une anti-quête de la réalité par un personnage naïf dans lequel on reconnaît la société russe prenant progressivement conscience de sa nouvelle situation dans les années 90; et un étiolement de la langue dans les différents slogans publicitaires. Le roman pose ainsi la question du réel de la Russie postsoviétique comme un vide sur lequel le pays doit reconstruire son identité.

Abstract

Pelevin's novel *Homo Zapiens* is a dystopia set in post-soviet Russia. Through the eyes of a credulous hero who tries to adapt to capitalism, the reader discovers the social reality of Russia and its virtualisation by the mass media at the same time. The story then follows the hero through his life as an advertising writer, in particular the creation process of the slogans which he constantly invents. The vividness and the interweaving of the signifiers are gradually increasing in the novel until reaching the point where the signs are almost spinning out of control. The narrative offers two parallel readings: an anti-quest of reality by a naive character which embodies the Russian society becoming gradually aware of its new situation in the 90's; and the decline of language in the different advertising slogans. The novel thereby portrays the reality of postsoviet Russia as a void on which the country must re-build its identity.

La représentation de la réalité dans le roman *Cidade de Deus* de Paulo Lins¹

Germana H. Pereira de Sousa

Université de Brasilia

Cité de Dieu, premier roman du jeune écrivain noir Paulo Lins, publié en 1997, connut un immense succès médiatique grâce à son adaptation au cinéma, en 2002, par le publicitaire converti en réalisateur, Fernando Meirelles. En effet, le film éponyme installa œuvre et auteur dans le grand cirque médiatique mis en branle autour des nominations aux Oscars. *Cité de Dieu*, fort de ses trois millions d'entrées au Brésil lors de son lancement, a été finaliste à l'Oscar du meilleur film étranger, sans toutefois

¹ Nous remercions le CNPq (Centro Nacional de Pesquisa) du Brésil pour son soutien.

remporter le prix, malgré sa stratégie de conception, de diffusion et de marketing.

C'est par la voie du marché cinématographique et de la spectacularisation de la misère et de la violence que le roman racontant le drame de la favela « Cidade de Deus » a été présenté au grand public. Une seconde édition a vu le jour en 2002, cette fois-ci allégée de 150 pages et, d'une certaine façon, allégée aussi de son pouvoir de contradiction avec quatre genres de couvertures à choisir, toutes exhibant des images du film.

Selon Tatiana Rocha, il s'agit là probablement d'un cas unique dans la littérature brésilienne. La seconde édition, de 2002, « subit des changements importants et des amputations drastiques », signalant une deuxième phase de l'œuvre littéraire après le film, dont les modifications dévoilent l'intention de la spectacularisation de la violence et « l'intention d'en faire une œuvre de lecture "plus digeste" pour un lecteur moyen. » (Rocha, 2007, p. 25²) Les noms des personnages ont été changés, des pans entiers du texte ont été retirés et plusieurs personnages secondaires ont été éliminés.

La « faillite éthique » de cette représentation de la misère dans la périphérie des mégapoles brésiennes fut signalée par Ivana Bentes, critique de cinéma, qui la voit comme « une cosmétique de la faim » (Bentes, 2002), en tout opposée au projet mis sur pied par Gláuber Rocha, un des réalisateurs phares du « Cinéma novo » des années 60, à savoir « l'esthétique de la faim », dont un des principes de base était : « tu ne jouiras pas de la misère des autres ».

² Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

Le roman de Paulo Lins gagne les librairies et les marchés publicitaires dans le sillage du film. Difficile donc d'échapper aux pièges de l'industrie culturelle, quand bien même ce roman semblerait dégager un espace de lutte interne contre la société de marché et la modernité tardive, modèles de nos sociétés périphériques, où les favelas et l'injustice sociale font normalement partie du paysage.

Toute l'action du roman reste concentrée dans l'espace de la Cité, d'où les bandits ne sortent que pour commettre des crimes. La favela est un espace de dispute, mais aussi de refuge, car c'est là qu'ils s'abritent des attaques de la police.

La représentation de cet espace dans le roman *Cité de Dieu*, décrit à partir d'un regard « de l'intérieur », presque témoin, nous fait constater que la modernisation conservatrice entreprise au Brésil a échoué, car les favelas sont toujours plus nombreuses. Ce phénomène est commun à tous les pays de la périphérie du monde capitaliste, dont la majeure partie de la population des mégalo-poles habite dans des favelas.

Selon Slavoj Žižek, l'explosion des favelas dans les grands centres urbains des pays périphériques « constitue peut-être le fait géopolitique le plus crucial de notre temps » (2004, p. 6). Il est donc probable que, dans très peu de temps, la population urbaine mondiale dépasse la population rurale. Selon le philosophe slovène, le phénomène est peut-être déjà arrivé, puisque les statistiques des pays concernés sont défaillantes ou inexistantes. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène marginal; selon lui, nous sommes « devant une croissance accélérée de la population en dehors de tout contrôle de l'État, vivant pratiquement en dehors de la loi et manquant des plus infimes formes d'organisation » (Žižek, p. 6). Ces habitants des favelas

ne représentent pas non plus un excédent de marché, car cette précarité est la conséquence de l'inclusion des pays du tiers monde dans l'économie globale; les favelas sont donc, selon Žižek, les symptômes de slogans tels que « développement, modernisation, et marché mondial » (p. 6).

Dans cette étude, nous cernerons le contexte de la parution du roman au Brésil, puis analyserons la représentation du réel mise en œuvre par ce récit pour le moins polémique.

Le contexte de la parution du roman

Le contexte de parution du roman de Paulo Lins, ancien habitant de la favela « Cité de Dieu », mérite attention. Effectivement, quelques années avant le « boom » du film, le roman fut reçu par des avis critiques plutôt mitigés.

Selon Marcelo Rubens Paiva, écrivain et journaliste, voici la façon dont une partie de la critique nationale reçut le roman :

Ex-favelado noir écrit un roman financé par la Fondation Vitae qui, grâce aux recommandations de Robert Schwarz, un des plus grands critiques brésiliens, est publié par la maison d'édition Companhia das Letras (Paiva, 1997)

À l'en croire, « ces mots cachent une présentation maladroite et erronée ». S'inscrivant en faux contre cette perception, Paiva affirme que « Lins n'est pas surgi de rien, et n'a pas non plus fait un exercice exotique sur le quotidien d'une favela de Rio ». Pour Paiva, Lins est avant tout un poète, membre actif du mouvement « concrétiste » des années 1980, diplômé en lettres de l'UERJ et grand connaisseur de ses classiques. Il n'a donc rien d'un néophyte (Paiva, 1997).

Tout un autre pan de la critique brésilienne, toutefois, affirme que la parution du roman a été légitimée par des intellectuels tels que Robert Schwarz et Alba Zaluar. Ces controverses autour d'une œuvre de ce genre, un roman sur l'exclusion sociale, écrit selon le point de vue interne d'un ex-habitant de favela, noir et fils d'un peintre en bâtiment, ne sont pas surprenantes. Déjà Marilene Felinto et Wilson Martins, écrivains et critiques littéraires, mettaient en question les publications de certaines des œuvres de Carolina Maria de Jesus, une femme noire, habitante de l'ancienne favela du Canindé, à São Paulo, et qui a écrit entre autres un journal intime à la fin des années 1950, devenu best-seller dans les années 1960.

Felinto affirme que la publication de Carolina est une « équivoque » fabriquée par les médias dès le lancement de *Quarto de despejo* [Le dépotoir], en 1960. Selon Felinto, « les intellectuels essaient, mais n'arrivent pas à donner un statut littéraire à Carolina de Jesus » (Felinto, 1996). Ces livres sont donc forcément entourés de « préambules, préfaces et postfaces », car ils n'auraient pas les moyens de se tenir tout seuls sans cela³. Ces ouvrages auraient tout simplement une valeur de document, mais aucunement une valeur littéraire ou esthétique.

Voilà, résumé, pratiquement le même genre de questionnement subi par le roman de Lins. Œuvre littéraire ou

³ En effet, à ce sujet, Felinto affirme que les deux inédits de Carolina, *Antologia Pessoal* et *Meu estranho diário*, renforcent l'insistance dans l'équivoque, car les livres « ne pouvant pas tenir tout seuls sont publiés entourés de préambules, préfaces, postfaces nécessaires — de José Carlos Meihy, Robert Levine e Marisa Lajolo —. Mais aucun effort n'est capable de transformer en qualité poétique les clichés de forme et de contenu, la rime facile et le simplisme des vers de Carolina, comme ses préfaciers l'admettent. » (Felinto, 1996)

document? Nécessité de légitimation par le discours autoritaire de la critique ou consolidation par les lois du marché?

Une littérature de l'exclusion sur l'exclusion et écrite par un membre des classes populaires au Brésil ne peut pas passer sans ce genre de mise en question. C'est la réaction soi-disant naturelle de ceux qui détiennent les codes de ce qui définit le littéraire.

L'institution littéraire comprend non seulement les écrivains, les maisons d'édition, mais aussi les marges de la pratique littéraire, les réseaux de transmission de l'expérience littéraire tels que la presse, les prix littéraires, les universités, l'école et aussi les lecteurs. Ces véhicules de la communication légitiment cette pratique et sont donc responsables de la reconnaissance ou de l'oubli d'un auteur, du succès ou de l'échec d'une œuvre littéraire. C'est dans ce contexte que se situe l'exercice de la critique littéraire, dépendant directement des mécanismes du marché et de ses interférences dans la production littéraire et dans la configuration du goût (voir Carlos Reis, 2005).

Or, le texte de Paulo Lins surprend la critique, car il ne correspond pas exactement à ce qu'on a l'habitude de considérer comme « littéraire », à savoir la littérature comme l'illustration de l'usage le plus soutenu, le plus correct de la langue nationale. Au-delà de la question du langage, il rôde autour de ce roman une suspicion : s'agit-il ou non de littérature?

Le déplacement du point de vue de classe et la facture atypique du roman, alliés à la densité avec laquelle le réel est représenté dans le texte, sont à l'origine de cette défiance de la

critique vis-à-vis du roman. Ces particularités sont toutefois exactement ce qui fait de ce roman une œuvre unique dans le contexte de la littérature brésilienne, cette « république des lettres blanches et cultivées » (Lajolo, 1996, p. 43-44).

À partir d'une autre approche, Roberto Schwarz fait l'analyse de ce roman en le saluant comme une « aventure artistique hors du commun », « un événement » (Schwarz, 1999, p. 170). Par là, le critique souligne la nouveauté de ce fait littéraire, due surtout au « point de vue interne et différent ». À son avis, la valeur esthétique du roman de Lins se trouverait dans un art composite qui allie l'explication et la répétition comme modèle narratif. Le ton pédagogique du texte serait une caractéristique du naturalisme, résultat de la « coopération avec l'enquête sociale ». Schwarz insiste encore sur le fait que le roman, qui se déroule dans la « néofavela » *Cidade de Deus*, allie de façon audacieuse la transcription du parler populaire au répertoire naturaliste pour former un tissu discursif où il n'y a pas de vainqueur; l'audace et la surprise du langage sont des effets résultant du recours insistant à la poésie et au lyrisme :

L'importance délibérée et insolente de la note lyrique, qui affronte le poids écrasant des conditionnements par la misère, donne au roman un trait distinctif, de refus, difficile à imaginer chez un écrivain moins anticonformiste. Il serait intéressant de réfléchir sur la liaison entre ce lyrisme improbable et la force nécessaire au déplacement du point de vue de classe — de l'objet de science au sujet de l'action — que nous observons au sujet du rôle de l'enquête sociale dans l'œuvre. (Schwarz, 1999, p. 170)

Le roman écrit par un membre de la communauté *Cité de Dieu*, objet d'étude scientifique, situe l'auteur lui-même dans le déplacement de cette condition d'objet. Il est l'auteur-narrateur d'une histoire dont le personnage principal n'est pas un héros

et ne raconte pas non plus tout simplement son histoire personnelle, mais celle de la communauté. Cela change la relation habituelle auteur-personnage dans le système littéraire brésilien, où l'auteur appartient à une classe sociale et les personnages à une autre. Le personnage est donc habituellement, à de rares exceptions près, l'autre, le différent.

Le roman en question est le résultat d'une enquête ethnographique et a pu être nommé « roman ethnographique ». Paulo Lins a été pendant presque dix ans l'assistant de l'anthropologue Alba Zaluar, qui menait dans les années 80 une enquête sur « le crime et la criminalité dans les classes populaires à Rio de Janeiro ». Le roman, écrit à partir de notes et d'interviews menées par Lins ainsi que par d'autres collaborateurs durant cette enquête, à qui il attribue la coécriture du roman, retrace l'histoire de cette cité, construite dans les années 1960, dans la zone ouest de Rio pour abriter les survivants d'autres favelas et quartiers populaires, victimes d'inondations. Le roman est divisé en trois parties suivant l'évolution spatiotemporelle correspondant respectivement aux années 1960, 1970 et 1980, et raconte le passage, au fil du temps, de la favela à la « néofavela », à savoir la transformation d'un espace où le bucolisme avait encore une place jusqu'à devenir une cité gouvernée par la guerre du narcotrafic. La construction narrative mêle le matériel de l'enquête et la construction fictionnelle, poétique, pour former une œuvre composite, fracturée.

La représentation du réel

Le roman met en scène différents modes de représentation du réel qui sont liés au statut du narrateur. Quand le narrateur

raconte à la troisième personne, dans la première partie du roman, qui correspond aux années 1960, le tout début de l'occupation de la Cité de Dieu, nouvellement construite, il assume un point de vue plus distancié à l'égard des personnages. La description de l'espace où a été construite la cité est faite dans un style bucolique qui rappelle la beauté passée de ces lieux, la grandeur et la pureté de la nature de Rio, peuplée jadis par la forêt atlantique. Le narrateur remonte jusqu'aux premiers occupants de cette terre encore vierge, les Portugais et les esclaves noirs, ses premiers exploitants. Le ton nostalgique du récit de cette expérience première, vieille de plus de trois siècles, rejoint les années 1960 du siècle dernier comme si ces deux moments temporels constituaient un seul et même moment. Toutefois, cette atemporalité n'est qu'apparente. Très vite, le narrateur est obligé de se ressaisir et d'abandonner ce bucolisme pour revenir à la réalité. L'inexorabilité du temps qui passe et les conséquences de la modernité tardive dans un pays périphérique comme le Brésil brisent le rêve de paradis perdu et le phrasé nostalgique du narrateur.

Dès l'incipit, après une envolée lyrique, le narrateur met sur le devant de la scène les personnages de Barbatinho et de Busca-pé, dont il dévoile les désirs d'ascension sociale et les rêves de changement de vie, qui sont très vite anéantis par la vision de cadavres charriés par le fleuve et par l'entrée en scène des bandits. De même, les souvenirs d'enfance de Barbatinho, aussi idéalisés, vont être soudainement éclairés par la lumière crue du réel. La mémoire, à cet instant, est douloureuse, car elle fait émerger l'exploitation du travail des enfants, l'éloignement de l'école, vue ici comme un rêve impossible, la faillite sociale, l'abandon, les maladies :

Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carreto na feira, no mercado Leão nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeu pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância (...). (*Cidade de Deus*, 2004, p. 12)

[Il se rappelle avec bonheur les répétitions de la chorale Sainte-Cécile, du temps où il allait à l'école, mais l'image s'estompa aussitôt que les eaux du fleuve lui remirent en mémoire l'époque où il vendit du pain, des glaces, où il était manutentionnaire au supermarché Lion et aux Trois-Pouvoirs; il récupérait les bouteilles vides, dévidait des fils de cuivre pour les vendre au ferrailleur et, ainsi, il ramenait un peu d'argent à sa mère. Ça lui fit mal de penser aux nuées de moustiques qui lui suçaient le sang, aux croûtes ensuite arrachées à coups d'ongles, et au sol fait de caniveaux béants où il avait traîné son cul durant son enfance et sa jeunesse. (*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 17)]

Contredisant les paroles de la chanson populaire d'Ataulfo Alves — « era feliz e não sabia » [j'étais heureux et ne le savais pas] —, le protagoniste conclut, en style indirect libre, qu'il était « malheureux et ne le savait pas ».

Le narrateur abandonne enfin sa vision bucolique et panoramique pour avouer son propos, en assumant finalement la première personne :

Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui para isso...
(*Cidade de Deus*, 2004, p. 20)

[Mais ici le sujet est le crime, je suis venu pour ça...
(*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 28)]

Première personne aussi dans le poème en prose, fragment de texte isolé, où la voix lyrique invoque la muse de la poésie, à la

façon des récits épiques, pour lui demander « d'illuminer la certitude des hommes et le ton de ses mots ». Ici, le poète nous dit que le verbe est insuffisant devant la force de la balle : « *Falha a fala. Fala a bala* » (*Cidade de Deus*, 2004, p. 21) [« La parole capote. La balle parle » (*Cité de Dieu*, 2005, traduction de Henri Raillard, p. 29)].

L'innocence édénique du passé colonial n'est également que construction littéraire. Le narrateur se souvient bien vite du fouet sur le dos des esclaves et, de la fausse grandeur de ce passé lointain, il ne reste que les ruines d'anciens manoirs hantés par les fantômes des barons du temps jadis. Ce récit en style néo-classique et romantique renvoie à un moment de la littérature brésilienne où il s'établissait une relation de cause à effet dans la vision du monde des écrivains d'alors (17^e et 18^e siècles), à savoir la relation causale « terre belle — patrie grande ». Par là, Paulo Lins établit une liaison avec notre histoire littéraire pour la rompre immédiatement, même si, par ce geste, il cherche à légitimer son récit en l'insérant dans la tradition littéraire brésilienne.

Au fil des pages, le ton bucolique du début fait place à un deuxième mode de représentation de la réalité : un récit très cru où sont décrites les pires atrocités commises par les bandits de *Cité de Dieu*. Mais ici, les travailleurs (désignés par le mot « otário » [pigeon], signifiant l'inutilité du travail dans une société où ceux qui travaillent le plus sont ceux qui gagnent le moins; ils sont donc les « imbéciles de service ») commettent aussi des crimes, dont le narrateur s'efforce d'élucider les motifs. La réelle précarité — qui oppose travailleurs et bandits (« otários » contre « bichos-soltos » [les pigeons contre les malfrats, traduction de Henri Raillard]), habitants d'un même

espace social où ils partagent le même héritage de douleur et de misère — est à présent le centre d'intérêt du récit qui expose, les uns après les autres, selon un même système narratif, les crimes commis dans cette *Cité de Dieu* où les bandits cherchent ironiquement la protection des représentations du diable dans les rites afro-brésiliens (*Exus* et *Pombas-giras*).

Le récit des crimes est fait dans un langage en tout opposé au lyrisme des autres passages, lyrisme qui ne revient parfois que dans les moments où le narrateur cherche à expliquer les raisons qui sous-tendent les actes de violence. Il s'agit de trouver, selon le mode « naturaliste », des explications à des actions qui, à première vue, paraissent aux yeux du lecteur comme démesurées ou monstrueuses. Ces explications, bien évidemment, apparaissent dérisoires face à cette mécanique sociale.

Le roman serait une espèce d'encyclopédie de ce processus, une sorte de collection macabre de tous les crimes commis à la Cité de Dieu et répertoriés par l'enquête. La répétition des épisodes de violence n'empêche pas cependant une variation au niveau de la spatiotemporalité du récit, car le roman montre comment, au long de trois décennies (les années 60, 70 et 80), la criminalité et la violence vont augmenter dans la toute nouvelle cité, où le trafic de drogue, à la fin des années 70, deviendra la principale activité criminelle au point de provoquer une guerre entre les différentes factions qui cherchent à dominer cet espace. Dans la favela, alors maîtrisée par le narcotrafic, règne un nouveau code de conduite imposé par les bandits : il faut à présent maintenir le calme et imposer un ordre propre à la favela pour en éloigner la police, de sorte que les acheteurs de drogue, la clientèle, puissent y accéder

sans être molestés. Il y est montré aussi la connivence d'une partie de la police, qui collabore à cette pseudo-sécurité, car la guerre entre les bandes rivales se poursuit.

Ce mode de représentation de la réalité n'est pas nouveau dans la littérature brésilienne, ce qui insère le roman de Lins⁴ dans la série littéraire brésilienne du roman urbain réaliste, nommée aussi par le comparatiste brésilien Antonio Candido « réalisme féroce » (2003). Cette forme de représentation de la réalité objective est aussi appelée « hypermimesis » par Alfredo Bosi, historien de la littérature brésilienne (1999). Réalisme brutal, féroce, hypermimesis : ces termes servent à qualifier cette forme de médiation de la réalité qui relève du récit urbain depuis les années 60 au Brésil, dont un des initiateurs est l'écrivain Rubem Fonseca⁵. Selon Candido,

[c]e réalisme féroce de Fonseca correspond à l'ère de la violence urbaine à tous les niveaux du comportement. Guérilla, criminalité effrénée, surpopulation, migration vers les villes, rupture du rythme de la vie, marginalité économique et sociale — tout cela trouble la conscience de l'écrivain et crée de nouvelles nécessités chez le lecteur, dans un rythme accéléré. (Candido, 2003, p. 212)

D'autre part, le récit du banditisme social au Brésil relève du courant régionaliste de la littérature brésilienne qui représente le monde de l'intérieur du Brésil, la région, le local, en opposition à la ville, le littoral, le cosmopolite.

Intersection entre ces deux courants, le régional et l'urbain, le roman *Cité de Dieu* représente la confluence entre

⁴ Selon Rocha (2007), le roman de Lins est aussi un pionnier à sa façon, ayant engendré dans son sillage plusieurs autres ouvrages, tels que *Inferno* de Patrícia Melo (2000) ou de *Capão Pecado* de Ferréz (2005).

⁵ Voir, à ce sujet, Pelegrini, 2005.

l'archaïque et le moderne, entre le local et le cosmopolite, entre deux mouvements d'une même réalité, celle de la modernité périphérique typique du capitalisme tardif (voir à ce sujet Rocha, 2007, p. 35).

Bibliographie

- BENTES, Ivana. (2002), « *Cidade de Deus* promove turismo no inferno », *Estado de São Paulo*, 31 août, <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>
- BOSI, Alfredo. (1999) « Os estudos literários na Era dos Extremos », in Flávio Aguiar (org). *Antonio Candido: pensamento e militância*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP.
- CANDIDO, Antonio. (2003), *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática.
- FELINTO, Marilene. (1996), « Clichês nascidos na favela », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 29 septembre 1996.
- FERRÉZ. (2005), *Capão pecado*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- JESUS, Carolina Maria de. (1961), *Quarto de despejo : diário de uma favelada*, São Paulo, Editora Francisco Alves.
- LAJOLO, Marisa. (1996), « Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina », dans José Carlos Sebe Bom de MEIHY (dir.), *Antologia Pessoal, poemas de Carolina de Jesus*, revisão de Armando Freitas Filho, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, p. 10-17.
- LINS, Paulo. (2004), *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 2^e ed., 10^e réimpression;
- (2005), *Cité de Dieu*, traduit par Henri Raillard, Paris, Folio.

- MELO, Patricia. (2000), *Inferno*, São Paulo, Companhia das Letras.
- PELEGRINI, Tânia. (2005), « As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea », *Crítica Marxista*, nº 21, Campinas, Revan.
- PAIVA, Marcelo Rubens. (1997), « *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo.
- REIS, Carlos. (2005), *O Conhecimento da Literatura*, Lisbonne, Livraria Almedina.
- ROCHA, Tatiana Rossela. (2007), *O arcaico e o moderno no romance contemporâneo*, Mémoire de master soutenu en mars 2007 à l'Universidade de Brasília - UnB.
- SCHWARZ, Roberto. (1999), *Seqüências brasileiras : ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SOUSA, G. H. P. de. (2004), *Carolina Maria de Jesus : o estranho diário da escritora vira-lata*. Thèse de doctorat non publiée soutenue en décembre 2004 à l'Universidade de Brasília. Programa de Doutorado em Teoria Literária, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB. Brasília, DF.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2004), « O novo eixo da luta de classes », *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 9 septembre, p. 8-11.

Résumé

Cité de Dieu, premier roman du jeune écrivain noir Paulo Lins, publié en 1997, connut un immense succès médiatique grâce à son adaptation au cinéma, en 2002, par le publicitaire converti

en réalisateur, Fernando Meirelles. C'est donc par la voie du marché cinématographique et de la spectacularisation de la misère et de la violence que le roman racontant le drame de la favela « Cidade de Deus » a été présenté au grand public. L'objectif de cette étude est de cerner le contexte de la parution du roman au Brésil et la représentation du réel mise en œuvre par ce récit pour le moins polémique.

Abstract

City of God, first novel by the young Afro-Brazilian writer Paulo Lins, was published in 1997 and achieved great media success by the time of its adaptation to the cinema in 2002. The screenplay was directed by the advertisement film director converted into a filmmaker, Fernando Meirelles. Therefore this novel, which narrates the story of *Cidade de Deus*, a Rio de Janeiro *favela*, is presented to the great audience by means of the cinematographic market and the spectacularization of misery. This paper intends to apprehend the context in which the novel was published in Brazil and the representation of reality staged by this, to say the least, polemic narrative.

Le réel entre mimesis et transgression dans *Jérémie ! Jérémie !* de Dominique Fernandez

Michel Magniez

Lycée Jean Racine de Montdidier

Dominique Fernandez, élu à l'Académie française en mars 2007, est l'un des écrivains contemporains les plus présents sur la scène littéraire française. Le roman *Jérémie ! Jérémie !*, est paru en 2005 chez Grasset et a été réédité par la Librairie générale française en 2007. Ce roman raconte le voyage de Fabrice Jaloux, un jeune étudiant parisien passionné par Alexandre Dumas, sur l'île d'Haïti. Engagé bénévolement dans une mission humanitaire internationale, il y recherche, dans le cadre de son DEA, les traces des ancêtres d'Alexandre Dumas. Il se rendra compte peu à peu que ses amis et lui-même ont été manipulés

et ont participé en réalité, par leurs diverses activités sur l'île, à l'établissement d'un complexe hôtelier lucratif.

Le traitement du réel dans *Jérémie ! Jérémie !* se caractérise par l'ampleur des fluctuations du roman entre, d'une part, l'esthétique du vrai, c'est-à-dire le constat de « ce qui est », et, d'autre part, la volonté de transgresser le réel, de chercher d'autres formes de réalité qui ouvrent de nouvelles perspectives sur le monde.

Il s'agit donc de déterminer comment Dominique Fernandez, par le biais de son jeune narrateur Fabrice, tente d'évoquer le plus fidèlement possible la réalité haïtienne, aussi bien dans sa dureté que dans sa beauté. Mais le réel dans *Jérémie ! Jérémie !* ne se réduit pas à un simple compte rendu d'observations de voyage, si proches de la réalité soient-elles. Bien au contraire, Fernandez offre diverses modalités de transgression du réel : les rites et les cérémonies vaudous, d'une part, et le recours aux arts d'autre part, qui participent tous deux d'une expérience individuelle et collective de redécouverte du réel.

La dureté du réel : les conditions de vie (et de mort) en Haïti

Le roman de Dominique Fernandez est tout d'abord une observation sans concessions de la réalité haïtienne, dans sa dureté et dans sa crudité les plus poignantes.

Les bidonvilles de Port-au-Prince sont des exemples paradigmatiques de l'espace haïtien où, dans la narration de Fabrice, se révèle la pauvreté du pays : « Carrefour, le bidonville à la sortie de la capitale, effroyable chaos de taudis, d'ordures, d'humains en guenilles et de cochons vautrés dans les

immondices¹ » (p. 104). À cette description fait écho, quelques pages plus loin, l'évocation de Cité Soleil : « le bidonville le plus étendu, le plus peuplé de Port-au-Prince. » (p. 122) Le réel est alors offert au lecteur par le biais de l'accumulation d'éléments constitutifs du quotidien de l'île, et les détails relevés par le narrateur remplissent le cadre du paysage jusqu'à saturation du réel : « Les taudis, les masures en carton, les tentes en peau de chèvre s'écrasaient au fond de la baie jusqu'à la limite marquée par les flots. » (p. 122)

La description du réel se fait dans l'espace comme dans le temps. Le personnage-narrateur établit une terrible comparaison entre les circonstances de vie actuelles des Haïtiens et la période pourtant révolue de l'esclavage :

En quoi les Haïtiens vivaient-ils mieux qu'au temps de l'esclavage? Leurs conditions semblaient avoir empiré au contraire, car autrefois, [...] le maître avait intérêt à garder en bonne santé ceux dont il avait besoin pour s'enrichir. Aujourd'hui, le paludisme [...], la dysenterie [...], le sida [...] se développent sans obstacle ni frein sanitaire. (p. 100-101).

La dénonciation de la misère actuelle se double alors d'une mise en perspective du monde contemporain, par comparaison avec le passé.

C'est à la réalité économique et politique que se consacre essentiellement le narrateur, en se livrant à une violente critique de l'action des pouvoirs publics : « état calamiteux des routes, situation sanitaire désastreuse, carence de l'équipement et de l'encadrement scolaires, insuffisance de la lutte contre l'analphabétisme, non-assistance à des populations sans

¹ Les références des pages indiquées renvoient à l'édition originale parue chez Grasset en 2005.

ressources » (p. 233). La vie quotidienne y apparaît extrêmement difficile en raison du manque absolu de sécurité, de jour comme de nuit :

[M. Schmidt] nous déconseillait de faire un pas dehors, même pour nous dégourdir les jambes. La nuit, cela allait sans dire : dès la chute des ténèbres [...], une obscurité sinistre enveloppe la ville. Faute d'éclairage public, chaque rue se change en coupe-gorge. Mais le jour aussi, sortir était dangereux. [...] Chacun avait une arme dans sa poche, et faisait peu de cas de la vie humaine. (p. 103)

La vie humaine n'a alors plus grande importance et la menace constante d'un danger imminent, qui plane dans ces conditions sur tout être humain, est à la fois l'expression d'une réalité quotidienne et un effet romanesque efficace pour maintenir le lecteur en haleine.

Le narrateur s'oblige peu à peu, dans ce cadre, à découvrir ce qu'est l'envers du réel, en décryptant autour de lui les symboles de la corruption. Dans le village de Jérémie, Fabrice se fait par exemple sensible à l'inscription dans l'espace de la collusion entre les pouvoirs financier, religieux et exécutif :

Le poste de police occupait un local minuscule au coin de la place Alexandre Dumas, non loin de l'unique banque de Jérémie. Église, police et banque n'étaient séparées que de quelques mètres. La concentration des trois pouvoirs au même endroit nous dispensait de rêver à de meilleurs jours pour la justice. (p. 265)

Le réel s'exprime dans la structure même de l'espace, qui révèle pour qui sait le lire les enjeux de pouvoir et les relations opaques entre les différents acteurs des mondes publics et privés.

Cette évocation de la réalité haïtienne permet alors au narrateur de dénoncer l'action conjointe des autorités locales et des grands groupes étrangers. Pour que les investisseurs étrangers puissent exploiter de nouvelles terres, les habitants originels sont expropriés : « La hâte mise aux préparatifs disait assez les raisons de ce déménagement [...]. Le chatolement des madras ne cachait pas la misère de l'exode. » (p. 211) Le narrateur dénonce alors la volonté d'installer un complexe touristique sur les côtes d'Haïti, et d'y exploiter le peuple sous couvert de fausses bonnes intentions : « Vos hôtels ne profiteront qu'à la Suisse, aux banquiers et aux hommes d'affaire de Lausanne, [...] vos activités se dérouleront en circuit fermé, [...] pas un dollar n'en reviendra aux habitants... » (p. 250-252)

Les réalités économique, politique et sociale sont donc dépeintes avec force détails. Mais le réel, en Haïti, ne se limite pas à ces observations désespérées, sinon désespérantes. La réalité d'Haïti apparaît comme dotée d'une bien plus grande complexité.

La beauté du réel, ou la volonté de décrire tout le réel

Le narrateur montre la multiplicité du réel par la superposition et la confrontation d'une réalité à une autre: Haïti n'est pas seulement une terre dévastée, c'est aussi un territoire riche et enivrant.

La description de la nature met en valeur « ces vallons émaillés d'une innombrable variété de fleurs, de lianes, de capillaires, de racines aériennes. De minuscules oiseaux-mouches émeraude s'envolaient devant nous » (p. 205). Le

narrateur, qui adopte sur ses propres convictions un regard critique rétrospectif, précise :

Haïti me paraissait encore cette terre presque chimérique, conforme à l'imagerie du paradis antillais : une nature opulente, un climat tropical mais tempéré par le voisinage de la mer, une population accueillante, aux mœurs douces et amicales, des fruits, des légumes en abondance. (p. 200-201)

Le narrateur joue lui-même sur les stéréotypes liés à la géographie physique d'Haïti dans le but de les condamner, mais il distingue de la manière la plus précise possible, d'une part, ce qui ressortit au cliché et à « l'imagerie » kitsch et snob du « paradis antillais » et, d'autre part, ce qui appartient à la réalité-même de l'île, exprimée par exemple dans cette courte phrase bâtie sur le rythme de deux octosyllabes consécutifs : « La terre haletait déjà de chaleur et de volupté. » (p. 132)

Le peuple haïtien lui-même, en lien constant avec le monde qui l'entoure, est caractérisé par sa paradoxale joie de vivre :

La gaieté, ou le courage d'être gais, semble être la vertu naturelle des Haïtiens. La précarité de leur vie quotidienne ne les empêche pas de rire, de chanter, de mordre dans chaque journée avec la même avidité que dans ces fruits somptueux que leur fournit un climat [...] secourable. (p. 99)

Ces notes du héros-narrateur ne laissent pas de surprendre par l'assertion qui les sous-tend : « rire », « chanter », profiter de l'instant sont les caractéristiques de ce peuple qui semble donc totalement détaché de la réalité si terrible qu'il doit affronter. Pourtant, l'harmonie entre ce peuple et le réel ne peut être plus parfaite puisque leur façon d'être-au-monde (« une aptitude personnelle au bonheur ») les relie pleinement à l'abondance et à la luxuriance que leur offrent la nature et le climat.

Pour décrire ce qu'il voit, le narrateur ressent donc le besoin de coller au réel de la manière la plus véridique, la plus transparente possible. Fabrice s'interroge sur sa manière de percevoir et de retranscrire le réel :

Ne crains-tu pas de donner [...] dans le mythe du bon sauvage?
[...] Non, concluais-je, je rejette tes objections. Je n'ai gobé aucune coquecigrue d'Occidental épaté par le dépaysement, la couleur, le contraste avec la grisaille bourgeoise. Je n'ai fait que constater ce qui est. (p. 145)

Fabrice se refuse à faire de l'île une description caricaturale, qui se contenterait de reprendre les poncifs et clichés occidentaux. Il rejoint en cela l'ambition et les interrogations présentes au cœur des nombreux récits de voyage écrits par Fernandez². L'auteur s'ingénie ainsi à établir une relation complexe de proximité, sans identification possible, pourtant, entre son personnage et lui-même.

Qu'il s'agisse de la misère et de la pauvreté, ou de la beauté et de la joie de vivre, c'est donc le réel sous toutes ses formes que veut peindre Fabrice Jaloux. On note cependant dans le roman un glissement progressif dans l'irréel,

² Dans son *Dictionnaire amoureux de la Russie*, Fernandez réfute, par exemple, la vision traditionnelle de Saint-Petersbourg en « Venise du Nord » (périphrase également utilisée parfois pour désigner Bruges et Amsterdam) : « La Venise du Nord? Non, non et non! Venise est un dédale de ruelles tortueuses, Saint-Petersbourg un damier d'avenues rectilignes. Venise se découvre peu à peu, au fil des promenades, Saint-Petersbourg se donne d'emblée. La beauté de Venise est pittoresque, la beauté de Saint-Petersbourg est métaphysique » (2004, p. 630) De même, après avoir rappelé que « dans l'imaginaire des peuples », Rome est une ville « perçue comme lourde », il montre la fausseté de cette image et s'interroge, dans le *Voyage d'Italie* : « Alors? Où est la vérité de Rome? Dans l'obéissance ou dans la rébellion? Cette ville qu'on dit lourde n'a-t-elle pas dû se donner du lest pour combattre une propension innée à la légèreté? » ([1997] 2007, p. 697)

l'insaisissable, le mystérieux³, qui semblerait venir contredire cette ambition de décrire strictement « ce qui est ».

Le vaudou, une échappée dans l'irréel

La découverte du vaudou va être pour Fabrice l'occasion d'entrer dans un monde qui, jusque-là, lui était inconnu et de s'interroger sur une autre réalité.

Les certitudes de Fabrice sont peu à peu remises en cause par une série d'observations qui viennent bouleverser ses propres représentations mentales. Cette évolution apparaît dès le message que Fabrice envoie à Karine, sa petite amie, alors qu'il est bloqué à Fort-de-France, sa dernière escale avant Haïti :

Peut-être, écrit Fabrice, y-a-t-il au-dessus de nous, évoluant dans l'invisible, des esprits dont nous écartons l'influence par peur d'être menés où ils veulent nous conduire, dans la zone où règne une lumière si belle, si pure, qu'elle marquerait la fin du vouloir-vivre. (p. 95)

Il se distingue ainsi de Karine elle-même, dont il perçoit peu à peu la mentalité bourgeoise et matérialiste — dénuée de toute angoisse ou de toute recherche de spiritualité —, ainsi que celle de sa propre mère, qui, elle, est totalement « ignorante des forces profondes qui nous gouvernent à notre insu » (p. 67).

À l'opposé de celles et ceux qu'il avait côtoyés jusque-là, il verra s'accomplir en lui une véritable métamorphose. Il tirera profit de son voyage en Haïti en se découvrant lui-même : « Si je pars, écrit-il à Karine, c'est pour me quitter. Non pas pour

³ « Ce pays a une âme », déclare par exemple Boris, l'ami le plus proche de Fabrice, mais « je ne saurais définir ce qu'elle est » (p. 171).

m'oublier, remarque bien, mais pour me découvrir autre que je croyais que j'étais » (p. 95). Cette transformation n'aura lieu que grâce à l'observation du monde qu'il découvrira : « ce pays m'obligera à voir les choses et à me voir moi-même d'une autre façon. Ce que je devine qui y subsiste des vieux rites africains correspond à mes interrogations du moment. » (p. 96)

Le mystère dont s'entoure l'île d'Haïti est palpable à chaque instant, notamment au travers des personnages qui l'habitent et qui mettent la terre en relation avec les dieux et cérémonies des cultes vaudous. Délira, dont le nom évoque les raras⁴ et la fureur religieuse, ressemble à une déesse de la Terre nourricière et des forces naturelles : « De ses membres alanguis, une telle force d'amour émanait, que les feuilles du mapou [...] se mettaient à frémir, et qu'autour de nous l'après-midi [...] cessait de paraître torride. [...]. La perfection de son entente avec le monde me stupéfiait. » (p. 162) Narcisse Éphémère, au nom symbolique à plus d'un titre, est un adorateur du Dieu Ogoun-Badagri, « le seigneur des batailles, le dieu de la foudre et du tonnerre ». Il montrera plusieurs fois à Fabrice les objets rituels de son culte : « les cailloux, les plumes de coq et la noix de coco ». Fabrice écrit à son sujet : « les forces qui l'agitaient de l'intérieur, étant arrivées à un degré supérieur d'intensité, demandaient à manifester leur domination » (p. 216). Narcisse est donc à la croisée de deux mondes : il est à la fois ancré dans la réalité tangible et dominé par des « forces » mystérieuses dont Fabrice ne peut parler plus en détail car elles lui sont totalement inconnues.

⁴ Les raras sont des fêtes spontanées et improvisées de danse et de musique, qui se déroulent au son des tambours et peuvent « dégénérer en violences » (voir sp. 242 à 245)

Le culte vaudou s'accompagne en particulier de plusieurs légendes au sujet des dieux, des morts et des vivants, dont l'une d'elles nous est ainsi racontée par Narcisse Éphémère : « Les gens y pensent qu'un mort il a pas envie de les quitter. Il a si peur de la solitude qui l'attend de l'aut'côté, qu'y veut à toute force retourner chez lui. » Fabrice complète ainsi cette évocation des légendes liées au vaudou : « Sans les ruses qu'on met en œuvre pour lui brouiller le chemin du retour, le mort s'échapperait la nuit du cimetière et reviendrait, pour l'entraîner dans sa tombe, jeter son dévolu sur un parent. » (p. 258-259). Il n'est nullement anodin que cette légende soit racontée à Fabrice, dont le père, mort alors qu'il était enfant, a fait sa réapparition dans sa vie peu de temps auparavant, lorsque le héros a appris que ce dernier, contrairement à ce qu'il avait toujours cru, n'avait pas lutté aux côtés des Républicains espagnols au temps de la guerre civile, mais avait été partisan des Franquistes⁵. L'insaisissable et le légendaire viennent ici rejoindre le réel historique et individuel le plus douloureux.

La description de la cérémonie vaudou à laquelle Narcisse prend part est l'un des moments forts du récit :

⁵ On se reportera avec intérêt à *Ramon*, la biographie consacrée par Dominique Fernandez à son propre père, pour saisir les liens spéculaires qui, *mutatis mutandis*, peuvent exister, dans *Jérémie ! Jérémie !*, entre le narrateur Fabrice et l'auteur lui-même. Dominique Fernandez s'est en effet lui-même longtemps interrogé sur l'évolution politique de son père, figure énigmatique qui, après avoir été membre de la SFIO et sympathisant communiste, adhéra au Parti Politique Français en 1937 et collabora avec le régime de Vichy. « Confusion, décidément, confusion, écrit Fernandez, dans le cœur de celui qui essaye d'y voir clair, à soixante-seize ans comme à quinze. » (Fernandez, 2009, p. 22)

De plus en plus vite voltigeaient les doigts, de plus en plus vite crépitaient les baguettes, de plus en plus sauvagement Narcisse se laissait emporter par le tourbillon. Il tournait et dansait, dansait et tournait. Virevoltes sans trêves ni répit, possession de plus en plus complète, abandon progressif de son identité. Au fil des minutes, il se vidait de lui-même, saisi, dominé, ravi par une force supérieure. De même qu'un homme enfourche son cheval, le serre entre les cuisses et le plie à son vouloir, le dieu descendait sur lui et le contraignait à obéir. Je me rappelai ce que Narcisse m'avait dit : vassal d'Ogoun-Badagri, il devait se soumettre au seigneur des batailles, comme à un cavalier sa monture. (p. 219)

Les notations liées aux perceptions visuelles et auditives de la cérémonie viennent se mêler, dans un tourbillon d'actions et de perceptions décrites par une belle hypotypose, à l'apparition d'une « force supérieure » et du Dieu Ogoun-Badagri, dont la présence vient annihiler l'identité réelle de Narcisse. Le divin prend alors la place de la réalité sensible et palpable, et « le seigneur des batailles » s'affirme au travers de Narcisse Éphémère comme une réalité à part entière.

« La perception de mes sens, écrit Fabrice, s'était accrue. C'était comme si un nouveau sens m'était né. » (p. 236) De fait, la présence des mystères révélés par le vaudou exacerbe la perception du réel dont Fabrice est capable et fait disparaître alors la frontière entre le réel et l'irréel. Le narrateur est alors plus sensible au mystère du monde, de la nature et de lui-même :

Il y avait comme un grand secret qui pesait sur la terre, dont j'étais seul à supporter la charge. À qui avouer ce dont j'ignorais moi-même la nature? De qui prendre conseil? J'interrogeai en vain le ciel, les arbres, les pierres blanches qui dessinaient un cercle autour de la mare asséchée. (p. 240-241)

Alors qu'il comptait autrefois sur les autres pour diriger le sens de sa vie, qui était à l'avance tracé et dirigé par les conventions sociales et universitaires, c'est vers la Nature que se tourne Fabrice à ce moment du récit pour comprendre un secret dont il est « seul à supporter la charge ». C'est cependant en s'interrogeant lui-même qu'il pourra résoudre bon nombre de mystères qui donnent naissance à son angoisse, mais cette démarche ne se fera que par le truchement de l'art et de l'écriture.

Les arts : une herméneutique du réel par le biais de l'irréel

Les arts sont pour Fabrice le moyen par excellence de répondre aux interrogations qui l'assaillent, parce qu'ils ouvrent, par le biais du voile et de l'illusion, une autre porte sur le réel.

La peinture apparaît plusieurs fois dans le roman, notamment par la description de deux tableaux du peintre italien Le Caravage, peintre auquel Dominique Fernandez a déjà consacré un ouvrage, intitulé *La Course à l'abîme* (2003). Les deux tableaux mentionnés dans *Jérémie ! Jérémie !* sont *Le Martyre de Saint Mathieu* et *David et Goliath*, qui ont une double valeur prophétique puisqu'ils annoncent, par leurs sujets respectifs, la mort du peintre (rappelée par le narrateur), mais aussi la mort du héros lui-même, Fabrice, qui sera tué par un brigand appelé « Le Gamin ».

L'art pictural permet également de faire entrer le lecteur dans un monde fantasmagorique, comme le montrent les tableaux de Narcisse Éphémère : « Il peignait sous l'inspiration des forces de l'au-delà. L'acte de peindre, acte magique pour lui, le faisait communiquer avec les "esprits" (esprits de mort, esprits de vie) » (p. 115). Ces tableaux représentent plusieurs êtres surnaturels,

dont le sorcier Baron Samedi, « chef des esprits de la mort » et le Dieu Ogoun-Badagri (p. 114-115), « divinité belliqueuse attendue et redoutée » (p. 181). On apprendra que ce dieu, loin d'être une création de l'esprit de Narcisse Éphémère, est en fait la représentation stylisée et fantasmatique du général Dumas, père d'Alexandre Dumas, à la recherche duquel Fabrice est venu en Haïti.

Parallèlement à la peinture, la sculpture est aussi présente grâce à la statue de Pauline Bonaparte réalisée par Canova. Fabrice observe cette œuvre à la villa Borghese. Cette statue « noble et distinguée » (p. 41) déjoue en fait les pièges de la censure impériale et montre, par des détails qui ne sont visibles qu'aux fins observateurs, la véritable nature de la princesse. Par un effet de mise en abyme, la sculpture souligne dans le roman à quel point l'art dévoile le réel par le code et l'illusion.

La musique donne au roman une troisième perspective. Elle apparaît notamment par l'intermédiaire de M. Schmidt, qui dirige et finance la mission humanitaire dans laquelle Fabrice s'est engagé, et qui voue une grande admiration à Mozart (p. 33, 77, 245). M. Schmidt a pris l'habitude d'associer à chaque jour de l'année les œuvres composées par Mozart ce jour-là, deux siècles auparavant. Fabrice relate ainsi l'une de ses rencontres avec ce personnage troublant : « M. Schmidt nous salua avec cordialité [...] Commençons, dit-il [...] C'était le jour, deux cent trente ans après, des *Six danses allemandes*, Köchel 509, dont il nous sifflota la gigue. » (p. 245) La chronologie réelle se double ainsi d'un écho aux œuvres de Mozart, qui fait de chaque jour une temporalité présente et la date de naissance d'une œuvre d'art créée dans une réalité passée.

Mais Haïti apparaît tout entière comme une terre sauvée par le chant et la musique, qui permettent aux habitants d'échapper à leurs conditions de vie. Fabrice le rappelle ainsi : « On riait, on chantait, on dansait dans chaque maison, dans chaque case, si miteuse qu'en fût l'installation. » (p. 145) La réalité musicale et artistique non seulement fait oublier, par sa beauté et sa jovialité, la réalité sociale et misérable de l'île, mais elle prend surtout le pas sur elle jusqu'à la remplacer dans le cœur des habitants et dans les choix d'écriture du roman. Elle fait partie intégrante de la représentation du réel haïtien.

La littérature marque enfin le point de départ et l'aboutissement de l'œuvre : le roman tout entier est marqué par l'empreinte d'Alexandre Dumas, dans son sujet, dans sa construction et dans le texte-même, puisque c'est une citation de Dumas qui termine le livre. On prendra comme exemple emblématique la relation d'identification qui s'élabore entre les deux personnages principaux du roman, Fabrice et Boris, et deux personnages de *La Reine Margot*, Hyacinthe de la Mole et Annibal de Coconnas, « les deux héros fictifs inventés par Dumas » (p. 196). L'identification à ces personnages parcourt le récit et met au jour la relation d'amitié qui s'instaure entre Boris et Fabrice. Les deux héros connaîtront d'ailleurs une fin tragique en Haïti, exactement semblable à celle des héros de Dumas dans la France du XVI^e siècle.

On remarquera que Fabrice n'intervient pas en tant que créateur dans les arts plastiques et musicaux mentionnés. Il n'en est que le spectateur ou l'auditeur, en n'offrant qu'un regard ou une écoute, dont il saura tirer profit, envers ces manifestations artistiques. C'est cependant dans l'écriture qu'il parviendra à s'accomplir réellement — sa mort, conjointe à

celle de Boris, marquant aussi bien la fin de son récit (qui serait impossible, si le romancier s'en tenait aux strictes lois du réel, puisque le narrateur semble mourir au moment même où il rédige ses dernières lignes) que la réalisation de son être et de ses aspirations profondes.

La dernière page du roman met enfin en évidence le lien irréfragable qu'entretiennent le réel et la littérature. Elle offre tout d'abord au lecteur une dernière citation de *La Reine Margot* (inscrite en exergue), qui donne de manière ambiguë l'explication de la mort des héros de *Jérémie ! Jérémie !* et réaffirme le parallèle entre les héros de Dominique Fernandez (Fabrice et Boris) et ceux de Dumas (La Mole et Coconnas). Mais elle donne également, inscrite en bas de page, la mention des lieux et du temps de l'écriture de l'œuvre littéraire : « Port-au-Prince, décembre 2002 — Kalat, 2005 ». Ainsi se trouvent entrelacés, comme dans un jeu de miroirs se réfléchissant l'un l'autre, la démarche de l'écriture et les événements du réel.

Le vrai au travers du prisme du surréel

Le lecteur de *Jérémie ! Jérémie !*, à l'instar de Fabrice Jaloux, doit ressortir transformé de sa lecture du livre, en particulier dans sa relation au réel. Il lui faut garder en mémoire cette réflexion de Fabrice dans le roman : « en Haïti c'est par la voie du surréel qu'on arrive au vrai » (p. 222). Au-delà du réel, et par le prisme du « surréel », c'est donc principalement « le vrai » que recherchent Fabrice et, à travers lui, Dominique Fernandez. Le voyage de Fabrice s'avère ainsi être une quête de vérité sur soi-même et sur le monde, à laquelle le lecteur est convié à son tour. Fabrice entreprend une lutte exemplaire contre le mensonge, quelle qu'en soit la forme, et sa quête ne craint pas

de passer par l'illusion — peut-être plus réelle que toute autre chose — des croyances, de la littérature et des arts. Ce combat pour la découverte du vrai ne se résout pour le héros que par la confrontation avec les autres, par la prise de conscience de sa véritable identité et par la découverte de son histoire personnelle. Ce combat aboutit finalement au sacrifice et à la mort du héros. Pour Dominique Fernandez, en effet, « les romans finissent toujours mal », car « découvrir la vérité, ça se paye toujours. »⁶

Bibliographie

- FERNANDEZ, Dominique. (2009), *Ramon*, Paris, Grasset;
— (2005), *Jérémie! Jérémie!*, Paris, Grasset;
— (2004), *Dictionnaire amoureux de la Russie*, Paris, Plon;
— (2003), *La Course à l'abîme*, Paris, Grasset;
— (1980), *Le Promeneur amoureux: de Venise à Syracuse*, Paris, Plon;
— (1999), *Les douze muses d'Alexandre Dumas*, Paris, Grasset;
— et Ferrante FERRANTI. ([1997] 2007), *Le Voyage d'Italie : Dictionnaire amoureux*, Paris, Librairie académique Perrin;
— et Ferrante FERRANTI. ([1995] 1999), *La Perle et le croissant: l'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg*, Paris, Omnibus.

⁶ Propos tenus par Dominique Fernandez lors d'une interview réalisée en 2006 et diffusée sur le site des éditions Hachette.

Résumé

Jérémie ! Jérémie ! est l'un des ouvrages les plus récents de Dominique Fernandez. Cette fiction évoque le séjour d'un jeune étudiant sur l'île d'Haïti, sa découverte du pays et les émois amoureux qu'il y ressentira. La description d'Haïti, par le prisme du héros romanesque, permet un jeu habile avec la géographie politique du lieu : mêlant réflexion historique, descriptions détaillées et aventures fictives, l'auteur parvient à créer un espace riche de vérité et de sens, où le réel acquiert de nouvelles perspectives par le double biais de la fiction romanesque et de l'observation précise. La transgression du réel, opérée par l'auteur, symbolise alors d'autres formes de subversion (politique, sociale, morale, sexuelle ou affective), observées ou effectuées par le héros, notamment par le biais de l'art et de l'écriture.

Abstract

Jérémie ! Jérémie ! is one of the latest works of the contemporary French author Dominique Fernandez. This novel is about the journey of a young student to Haiti, his discovery of the country and the new feelings he will experience there. Depicting Haiti through the eyes of Fabrice, the hero of the book, the novel provides us with a description of the local geography and politics. By blending historical reflections on history, detailed descriptions and fictional adventures, the author succeeds in creating a truthful and meaningful fictional world, in which reality is endowed with new prospects through fiction and observation. So, going beyond reality, the author also points out to other forms of subversion, whether political, social, moral, sexual or affective. The hero will be able to witness and experience such forms of subversion on the island, mainly through art and writing.

La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi

Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

Référentielle, intertextuelle, phénoménologique, la question du rapport au réel dans la fiction se pose de multiples façons. À hauteur de genre, le rapport au réel se complique de toutes les limites et possibilités du signe, le statut de la fiction balançant entre un autotélisme régulièrement revendiqué et une nécessité de dire le monde non moins régulièrement affirmée. À ce chapitre, le propre du contemporain est sans doute de chercher non plus tant à opter pour l'un ou l'autre qu'à intégrer

un savoir et une mémoire des formes et à en faire, précisément, le moyen d'une transitivity repensée.

À hauteur de diégèse, le réel devient ce que narrateurs et personnages expérimentent, éprouvent, ce à quoi ils se confrontent, ce qu'ils perçoivent — ou ne parviennent pas à percevoir, dans certains cas —, ce à quoi ils donnent sens et qui va, en retour, les définir. Ce sont les modalités de construction du sujet et de l'agent qui s'expriment dans cette expérience fictive du réel, qui se donne à lire à même l'organisation discursive, descriptive et narrative des fictions.

Si l'on a beaucoup, et à juste titre, insisté sur la dimension formelle ou ludique des romans de Jean-Philippe Toussaint¹, on a un peu moins envisagé son œuvre comme posant la question diégétique du rapport au réel. Or, l'un des principaux intérêts de l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint réside selon nous dans la mise en scène d'une expérience du réel tout à fait particulière, que nous aimerions chercher à définir dans les lignes qui viennent, en une exploration de la poétique romanesque attentive autant aux modalités du récit qu'à celles de la description et à leurs implications philosophiques.

Pour commencer à se faire une idée de cette expérience du réel, on peut procéder à la comparaison de deux courts fragments. On se souviendra des presque dernières lignes du *Père Goriot*, lorsque Rastignac contemple seul Paris du haut du cimetière du Père-Lachaise :

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la

¹ Cette « dimension ludique, faire de virtuosité allusive et de raffinements “méta-” et “intertextuels” » dont parlent, notamment, Dominique Viart et Bruno Vercier (2005, p. 17).

Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : "À nous deux maintenant!" (p. 434-435)

Dans les presque dernières lignes de *L'Appareil photo* de Toussaint², on trouve le narrateur assis dans une cabine téléphonique perdue au milieu de la campagne, où il a abouti un peu par hasard, à pied :

Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine, c'était encore la nuit, mais une nuit déjà atténuée d'aube claire et bleutée, rien ne bougeait dans la campagne avoisinante, et le jour se levait lentement sous mes yeux, enrobant peu à peu l'air alentour de teintes lumineuses et légères qui enveloppaient l'atmosphère de clarté transparente et tremblante, et, assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce [...] (AP, p. 126-127)

On a visiblement affaire ici à deux expériences du réel radicalement différentes, et à plus d'un titre. La posture physique des deux personnages dit déjà assez les rapports distincts qu'ils entretiennent au réel. Rastignac, lui, est debout et surplombe ledit réel, alors que le narrateur de *L'Appareil photo* est assis dans une cabine téléphonique. Le premier va s'imposer au réel, alors que le réel s'impose au second. De fait, ils développent l'un et l'autre des rapports à l'action et à l'intention tout à fait dissemblables. Rastignac possède un but

² Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil photo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AP), suivi du numéro de la page.

clair, sait à quels changements il veut soumettre l'ordre du monde et va tout faire pour les obtenir. Il se situe dans un rapport de lutte avec le réel, l'agir est pour lui une manière de modifier la matière du monde, de la plier à ses desseins. Rien de tel chez le narrateur de *L'Appareil photo*, qui va bien plutôt tâcher de saisir la fugitive grâce de l'instant présent, autrement dit qui va tenter de laisser s'imposer à lui l'ordre du monde. Le réel n'est pas pour lui le lieu ou le moyen de son affirmation : il ne cherche pas à lui donner sens ou forme selon des intentions définies, mais veut tout autrement saisir au plus près ses agencements intimes et sereins. On peut faire un pas de plus en constatant l'humanisation du réel balzacien auquel Rastignac veut régler son compte. Il faudrait même parler de double humanisation, ici. En effet, de manière évidente, le lieu regardé par Rastignac est d'abord un lieu pensé, construit, organisé, habité par l'être humain : il s'agit de Paris. La spatialité de ce lieu est même déjà structurée en fonction du désir du personnage, qui parvient à définir une aire signifiante. Mais il faut plus encore souligner la consubstantialité du réel et du personnage, l'un et l'autre saisis dans et par la même métaphore apicultrice : réel et personnage sont du coup de la même matière, ils ne sont pas distincts l'un de l'autre, séparés, hétérogènes. Ils sont un seul et même lieu de sens. Le réel est déjà de l'ordre humain, déjà de l'ordre du sens. C'est peut-être pour cela que l'intention du personnage peut s'exprimer aussi aisément : il veut certes changer quelque chose de l'ordre du monde, mais, dans son fondement, cet ordre n'est pas radicalement autre — et l'intention humaine s'y trouve en terrain connu. Le réel de Toussaint, en revanche, n'est pas humain — comme le marque la coupure instaurée par la vitre de la cabine téléphonique — sans pour autant lui être hostile,

loin de là. Il est d'abord une couleur, une teinte, ou mieux encore : une qualité de la lumière qui se déploie dans toute sa fragilité, petit miracle qui aurait pu passer inaperçu, spectacle indifférent à ses spectateurs. Il se déploie dans les marges du monde humain du sens et exige une attention toute particulière pour pouvoir être appréhendé, une attention que nous verrons plus tard comme un oubli de soi. La temporalité des expériences est aussi totalement différente. Conformément à ce qu'implique l'idée d'intention, Rastignac pense son rapport au réel dans la durée, de manière prospective : le réel, c'est ce qu'il va transformer. Lorsqu'il dit : « À nous deux maintenant! », c'est à partir de maintenant, et pour longtemps — tant et aussi longtemps qu'à l'ordre des choses ne se sera pas imposé l'ordre du personnage. On pourrait d'ailleurs ajouter que ce rapport au réel prospectif est aussi le fruit d'un rapport au réel rétrospectif : c'est d'avoir échoué qu'il s'apprête à reprendre sa tâche. Bref, c'est maintenant le temps qui se trouve structuré par le désir du personnage, tout comme l'était précédemment l'espace. Rien de tel chez Toussaint : le narrateur se concentre sur le seul instant présent, épuré, débarrassé tout à la fois de ses héritages et de ses prolongements, et qui vit à la périphérie des desseins humains.

Ce sont en définitive deux univers fictionnels totalement distincts que nous venons de voir quant à la question de l'expérience du réel. Pour synthétiser de manière un peu cavalière, on pourrait dire que, chez Balzac, le réel est le lieu humanisé de l'action, alors que, chez Toussaint, il est cette altérité apaisée qui se perçoit sitôt que l'on parvient à renoncer à soi comme manière d'imposer du sens. L'hypothèse qui va nous guider maintenant, c'est que la poétique de Toussaint est tout entière informée par ce désir, ou ce vœu, de renoncement à

soi pour, précisément, parvenir à faire l'expérience du réel. On verra également que cette expérience a pour but de s'opposer à la douloureuse corruption qu'impose le passage du temps.

Posons déjà qu'on retrouve cette expérience du réel dans tous les romans de Toussaint : elle s'en fait la forme la plus aboutie, ce vers quoi tend la construction romanesque dans son ensemble, dont elle conditionne en profondeur la poétique.

Qu'on pense à *Monsieur*³, lorsque le personnage principal observe le ciel :

Autour de Monsieur, maintenant, c'était comme la nuit même. Immobile sur sa chaise, la tête renversée en arrière, il mêla de nouveau son regard à l'étendue des cieux, l'esprit tendu vers la courbure des horizons. Respirant paisiblement, il parcourait toute la nuit de la pensée, toute, loin dans la mémoire de l'univers, jusqu'au rayonnement du fond du ciel. Atteignant là l'ataraxie, nulle pensée ne se meut plus alors dans l'esprit de Monsieur, mais son esprit était le monde — qu'il avait convoqué.

Oui. Il allait se gêner, Monsieur. (M, 96-97)⁴

Dans *La Salle de bain*⁵, le narrateur est, à Venise, au restaurant devant ce dessert glacé qu'est la dame blanche, et il contemple le tout :

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets blancs et bruns métissés. Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés

³ Id., *Monsieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (M), suivi du numéro de la page.

⁴ Signalons que ce passage a été finement commenté par François Ouellet (1996).

⁵ J.-Ph. Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (SB), suivi du numéro de la page.

sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait. (SB, p. 80)

Et il est impossible de ne pas mentionner la baignade nocturne du narrateur de *Faire l'amour*⁶ sur le toit de son hôtel, à Tokyo.

Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me dépendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur propre écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps. (FA, p. 51-52).

Ces scènes manifestent une manière d'être, d'agir et de percevoir le réel où résident précisément les modalités de la poétique narrative et descriptive de Toussaint.

Poétique narrative

Dans *Faire l'amour*, le narrateur, aux prises avec un méchant rhume, passe à un moment donné quelques jours à Kyoto chez un ami. Le voilà qui se lève, un matin.

Je venais d'émerger d'un sommeil de près de trente-six heures, entrecoupé de brèves allées et venues de mon lit à la cuisine, et, croyant être toujours seul dans la maison, j'étais sorti de la chambre pour aller prendre le petit déjeuner en me rajustant

⁶ Id., *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (FA), suivi du numéro de la page.

nonchalamment les couilles dans mon caleçon fané (quel homme d'action, vraiment). . (FA, p. 152-153)

La remarque ironique finale peut s'appliquer à tous les narrateurs ou personnages principaux des romans de Toussaint. Ils entretiennent systématiquement un rapport pour le moins lâche et flou à l'action et à l'intention. Nous n'avons pas là des fonceurs, d'habiles planificateurs, des décideurs, des êtres engagés politiquement ou socialement, des personnages déterminés, etc. Ils n'ont pas véritablement d'intention qui structure leur trajectoire romanesque, qui donne sens à leurs menus gestes en en faisant les parties d'un tout où ils pourraient recevoir place et sens : ils subissent l'action d'autrui (ou n'agissent pas), mais, d'eux-mêmes, ils font bien peu de choses. Ils sont souvent entraînés ou poussés par quelqu'un d'autre, qui les entraîne dans certaines péripéties : c'est Edmondsson pour le narrateur de *La Salle de bain*; Marie pour celui de *Faire l'amour*; Il signore Gambini ou Monsieur Polougaïevski pour celui de *L'Appareil photo*; le scientifique Kaltz pour *Monsieur*; Zhang Xiangzhi et Li Qi pour le narrateur de *Fuir*⁷. De façon spectaculaire (les frasques à moto dans Pékin) ou dérisoire (la recherche d'une bouteille de gaz au supermarché, dans une voiture qui tombe en panne), ils se trouvent insérés dans les plans et actions d'autrui, y consentent de plus ou moins bon gré sans se sentir nécessairement toujours concernés ou impliqués par ce qui se passe. Il leur arrive d'ailleurs souvent d'abandonner l'action en cours ou de s'en faire expulser. De leur propre chef, ils ne font pas grand-chose, n'ont pas de but défini, ne se projettent pas dans l'avenir. Très souvent, ils ne font rien, restent immobiles, au lit, dans une

⁷ Id., *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (F), suivi du numéro de la page.

baignoire, sur le bord de la plage, ou alors, ils se déplacent mais au hasard (la mention est fréquente dans les textes), sans trop savoir où aller. De façon tout à fait symptomatique, le narrateur le plus actif des romans de Toussaint est sans doute celui de *La Réticence*⁸, arrivé au village de Sasuelo à la fin octobre pour aller voir des amis, les Biaggi, mais qui ne se résout pas à prendre concrètement contact avec eux.

C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sasuelo, mais, jusqu'à présent, retenu par une espèce d'appréhension mystérieuse, j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite, évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village. Le jour de mon arrivée déjà, alors que je pensais passer chez eux sitôt installé à l'hôtel, j'avais sans cesse différé le moment d'aller les trouver, et j'étais resté tout l'après-midi dans ma chambre. (R, p. 16)

On ne manquera pas non plus de mentionner les ambitieux projets d'écriture du narrateur de *La Télévision*⁹. Ce professeur en congé sabbatique à Berlin grâce à une généreuse subvention souhaite en effet rédiger un essai sur la rencontre du Titien et de Charles-Quint et ses implications politico-artistiques. L'écriture de l'ouvrage ne progresse pas et l'une des seules références immédiates qu'on y trouve tourne autour d'une phrase que le narrateur commence à écrire (« Quand Musset, abordant dans sa nouvelle... » [T, p. 84]), puis dont il ne conserve que ce qui lui semble parfait (« Quand Musset »). Fort aise de cette première pierre sur laquelle bâtir sa cathédrale, il la prononce à haute voix : « Je le dis un peu plus fort. Quand Musset. Je m'accoudai à la balustrade du balcon et le gueulai un

⁸ Id., *La Réticence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (R), suivi du numéro de la page.

⁹ Id., *La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 [1997]. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (T), suivi du numéro de la page.

petit coup : Quand Musset! Quand Musset! répétais-je au balcon. Quand Musset! Silence! entendis-je soudain, silence, s'il vous plaît! Cela venait d'en bas.» (T, p. 85) Par-delà le comique irrésistible de l'épisode (comme du roman), il faut bien voir le processus de réduction (au silence) qui est à l'œuvre ici sur le plan de l'action : le projet devient une simple circonstancielle sans même un verbe conjugué, totalement périphérique et incapable d'en venir aux faits, puis se limite à deux mots au rapport encore plus lâche avec lui et, en eux-mêmes, assez peu susceptibles d'entraîner la satisfaction, pour se faire finalement sanctionner d'un rappel à l'ordre qui agit comme une sanction de toute la péricépétie et impose le silence.

À sa manière, *L'Appareil photo* se fait la fable de cette défaillance de l'agir. Dans les premières pages, le narrateur explique le sens de son jeu d'approche envers une jeune femme, dans un propos de portée générale :

[...] tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais [...], et [...] ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (AP, p. 14)

Ce commentaire « métaactionnel » explique la façon d'être agent du narrateur du roman. Il ne refuse pas l'action, ne s'en tient pas éloigné, tout différemment : ce qu'il fait, ou plus exactement ne fait pas, a pour fonction de rendre les circonstances propices à une action encore à venir. Il ne se situe donc pas hors de la sphère actionnelle, même s'il joue le jeu de façon un peu inattendue. Plus encore, il possède un but clair qui oriente son (in)action. Et il semble d'abord que cette stratégie

inhabituelle porte ses fruits, comme le narrateur l'évalue plus tard :

[...] je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité [...] et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. (AP, p. 50)

On paraît bien loin ici des postures de patient, de retrait dans la pensée ou de disparition : c'est même tout le contraire, puisque le narrateur envisage le surgissement, dans le monde, de son élan furieux et impossible à arrêter. C'est une pleine présence dans le monde par le biais de l'action qui est ici projetée, un monde auquel l'intention de l'agent pourra imposer son ordre. C'est, à son meilleur quoique encore en puissance, l'homme d'action, stratège et volontaire, qui pointe le bout de son nez.

Cela ne dure pas, toutefois. À peine quelques pages plus loin, le narrateur fait ce nouveau constat :

[...] la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. (AP, 56)

Il n'est plus question maintenant d'imposer son ordre à la réalité : c'est elle qui, bien plutôt, impose son ordre au narrateur, l'immobilisant et figeant son élan à même sa nature minérale — le durcissement de la pierre ayant remplacé, dans le registre métaphorique, la molle fatigue de tout à l'heure.

Quant au narrateur, sa position active d'assaillant s'est transformée en mauvaise posture d'assiégé.

On s'en souviendra, lorsque le narrateur traverse la Manche pour retourner en France, il trouve dans la cantine du ferry un petit appareil photo qu'il prend, puis se trouve à voler malgré lui. Dans la précipitation du geste, il court sur le bateau, prend une volée de photos, s'empare de la pellicule et jette l'appareil à la mer. Plus tard, en rêvant à un autoportrait qui rendrait compte de sa seule présence, il se rend compte qu'il l'a fait, cette nuit-là, lors de la traversée :

[...] c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, [...] presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être. C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi [...]. (AP, p. 113)

La capacité d'agir semble ne pas être totalement annihilée. Quand bien même le contexte donne peu l'impression qu'il s'agit d'une action réfléchie, il n'en reste pas moins que ces photos prises sur le bateau paraissent porter en elles l'attestation d'une force intentionnelle capable de s'imposer dans le monde et d'y imposer quelque chose de l'être. La disparition n'est dès lors plus la seule manière d'exister. C'est donc plein de cet espoir que le narrateur va faire développer cette pellicule. Hélas, le verdict est sans appel : aucune des photos prises cette nuit-là n'a pu être développée, la pellicule étant sous-exposée. Seules demeurent sur les négatifs « çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence » (AP, p. 116). Devant cet échec de l'agir consacré

jusque dans ses manifestations les plus minimales, on ne s'étonnera pas de retrouver, à la toute fin du texte, le passage sur lequel nous avons ouvert notre réflexion : le narrateur assis dans une cabine téléphonique au milieu de la campagne, passant la nuit perdu dans ses pensées « les yeux fermés et le corps à l'abri » (AP, p. 125), puis « regard[ant] le jour se lever et songe[ant] simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce » (AP, p. 127), pur patient, en somme.

Le portrait intentionnel de ces personnages laisse donc voir des êtres qui n'ont pas d'ordre particulier à imposer au monde, qui ne cherchent pas à modifier l'état des choses, qui ne veulent pas imprimer leur marque dans le réel par l'agir. Ils se situent tous dans l'orbe de cette ataraxie évoquée dans *Monsieur*. L'être, visiblement, ne se définit pas par son action, son intention. À côté, donc, du *j'agis donc je suis*, ou du *je parle donc je suis*, s'élabore une anthropologie marginale où l'on n'est ni homme d'action ni homme de parole. Restera à voir quel homme s'énonce dans ce refus de l'agir.

Sur le plan de l'organisation narrative, cette absence d'intention se traduit par une intrigue faiblement configurée, où la discordance des péripéties n'est pas subsumée par la concordance de l'entier de la configuration narrative¹⁰. Les épisodes dont se constituent les romans se suivent souvent sans nécessité affirmée¹¹. À ce titre, le principe de structuration

¹⁰ Voir à ce propos, chez Ricœur le chapitre consacré aux métamorphoses de l'intrigue (1984, p. 17-48).

¹¹ Sur cette question et pour constater ses liens avec la question intentionnelle, on pourra lire, en parallèle avec nos précédents commentaires, les commentaires que Marie-Pascale Huglo (2007, p. 96-100) consacre à la structure narrative de *L'Appareil photo*.

affiché par *La Salle de bain* continue d'opérer souterrainement dans les autres romans. On se souviendra que, dans ce premier texte, le récit est découpé en paragraphes ou ensembles de paragraphes numérotés, ce qui donne l'impression d'une simple succession, sans que les segments ne soient insérés dans un ordre plus vaste, faisant de chacun d'eux la partie d'un tout qui, en retour, les rendrait signifiants. D'une certaine manière, on pourrait se dire ici proche de la chronique — à quoi, on s'en souvient, Aristote opposait la mise en intrigue propre à l'art du poète¹². Le principe de la chronique est qu'on suit non pas une action, de son début logique jusqu'à sa fin logique, mais une période de temps seulement, plus ou moins arbitrairement déterminée, qui doit son unité à la seule surface temporelle qu'elle couvre. Il y a du reste là une correspondance entre l'activité énonciative du narrateur et la manière d'être du personnage (narrateurs et personnages qui, le plus souvent, coïncident) : tout comme le personnage ne pense pas son rapport au réel sur le mode de l'action, le narrateur ne pense pas sa relation d'événements sur le mode de la mise en intrigue. À l'intention nébuleuse du personnage correspondent le récit faiblement configuré du narrateur, son attention soutenue témoignée à des éléments apparemment secondaires, ses choix narratifs qui semblent manquer ce qu'on aimerait dire ailleurs essentiel, comme dans cet exemple tiré de *La Salle de bain*, où le narrateur, dans la baignoire, accueille un ami de ses parents :

¹² Aristote oppose sous deux aspects l'art du poète et celui de l'historien. Un premier dans le chapitre IX de la *Poétique*, qui nous intéresse peu ici, est celui du vraisemblable et du vrai. Un second dans le chapitre XXIII, autour de l'unité de temps qui fonde la pratique de l'historien (et penche du côté de la chronique) et de l'unité d'action qui fonde celle du poète (avec une forte configuration narrative). On lira sur cette question l'intéressante réflexion de Bérenger Boulay (2008).

[...] il me donna des nouvelles de ses activités professionnelles, m'expliquant que les difficultés auxquelles il se heurtait étaient insurmontables, car liées à des incompatibilités d'humeur entre des personnes de même niveau hiérarchique. Jouant nerveusement de ma serviette, il marchait à grands pas le long de la baignoire et, exalté par ses propos, se montrait de plus en plus intransigeant. Il menaçait, vociférait. Finalement, il traita Lacour d'irresponsable. Je tente l'impossible, disait-il, l'impossible! et tout le monde s'en fout. (SB, p. 14)

Quelles difficultés, qui est Lacour, qui menaçait-il, que tentait-il? De tout cela, qui pourtant semble non dénué d'intérêt dans l'anecdote, le lecteur ne saura rien, en raison de l'emploi du discours narrativisé et de la discrétion du discours direct. En utilisant une métaphore empruntée à la photographie ou au cinéma, on pourrait dire que le cadrage narratif est étrangement construit : on met l'accessoire au centre de la scène et l'essentiel hors champ — ou du moins ce qui aurait pu paraître essentiel et accessoire à l'intérieur d'une narration où primeraient la représentation de l'action et l'intention fortes, qui permettraient de valoriser les éléments de la scène et de structurer cette dernière en fonction des impératifs de progression de l'intrigue. C'est un refus de l'intrigue conventionnelle que manifestent ces fictions, sinon un refus du romanesque, tout à la fois comme forme cohérente et comme contenu pompier.

Bref, cette ouverture à l'expérience du réel se traduit, sur le plan narratif, par des personnages aux intentions pour le moins nébuleuses — pour ne pas dire dépourvus d'intentions — entraînés malgré eux dans les actions d'autrui, et par des intrigues si faiblement configurées qu'elles confinent à l'abandon d'un certain romanesque. C'est, de la sorte, en refusant d'imposer au monde ou à la matière fictionnelle un

ordre né de l'intention ou de la configuration narrative, un sens fort, que Toussaint crée les conditions favorables à une mise en scène de l'expérience du réel.

Poétiques descriptives

Bien que la pratique descriptive de Toussaint semble répondre à plusieurs impératifs et se présente du coup sous des dehors plus nuancés qui résistent à l'unification, on peut y lire des enjeux similaires à ceux qu'on a observés à l'instant et qui touchent à l'oubli de soi. Ils y prennent deux formes, selon que le regard porté sur le monde permette cet oubli ou qu'au contraire, s'impose à lui, dans la matière du monde, la douleur du passage du temps. Le premier type de description, géométrique et lumineux, abstrait, spatial, possède souvent des dehors apaisés ou apaisants, alors que le second type de description, marqué par le concret du débris, manifeste une mélancolie désespérée. La coprésence de ces deux regards sur le réel montre bien la nécessité de la disparition identitaire dont on suit la trace : c'est pour parer aux blessures du temps que le narrateur se perd dans une géométrie lumineuse¹³. Observons tour à tour ces deux poétiques descriptives.

Pour le redire en peu de mots, les aspects ou dimensions des objets décrits relèvent préférentiellement, dans la première poétique, de ces trois domaines : géométrie des formes, luminosités et mouvements ou immobilités. En voici quelques exemples caractéristiques.

¹³ « [C]ar la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort » (*F*, p. 100).

Dans *La Salle de bain*, tout d'abord :

Sous les rideaux entrouverts, tout au long du mur, la lumière découpait des surfaces, traçait des contours brûlants sur le parquet. Malgré quelques taches de clarté, très vives par endroits, la pièce, tout immobile, restait baignée dans un marais d'obscurité. (SB, p. 72)

Dans *Monsieur* :

Souvent, avant de remonter dans son bureau, Monsieur [...] passait quelques instants debout devant l'aquarium et regardait les poissons les mains dans les poches, ne se lassant pas de contempler l'inaccessible pureté des trajectoires qu'ils traçaient avec indifférence. (M, p. 89-90)

Dans *La Réticence* :

Le phare de l'île de Sasuelo tournait avec régularité dans la nuit, et tout était parfaitement silencieux autour de moi. J'étais assis là tout seul en manteau sombre sur la plage, les pieds nus dans le sable mouillé, et je vis un bateau apparaître à l'horizon alors, un ferry qui glissait lentement devant moi tout illuminé dans la nuit, qui glissait immobile à la surface de l'eau et qui finit par disparaître très lentement derrière l'île de Sasuelo. (R, p. 159)

Deux exemples, pour finir, dans *Faire l'amour* :

De l'endroit du restaurant où nous nous trouvions, on ne voyait dans l'encadrement de bois de la fenêtre qu'un fragment de rue partiel et incohérent qui donnait sur un immeuble dans la pénombre, avec des fils électriques mystérieux et une colonne de lumière qui montait à la verticale le long de la façade, composée de sept ou huit caissons lumineux superposés qui annonçaient la présence de bars à chaque étage du bâtiment. (FA, p. 70)

Nous avançons ainsi à l'inconnu dans de sombres ruelles quand nous aperçûmes sur le trottoir d'en face la cage de verre illuminée d'un petit supermarché ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre, à l'enseigne bleue et blanche de Lawson qui brillait dans la nuit. Nous allâmes nous abriter un instant à l'intérieur, passant sans transition de la pénombre bleutée de la

nuît à la violente clarté intemporelle d'un plafonnier de néons blancs. (FA, p. 74)

Quel que soit l'objet qui fait les frais de la description (qu'il s'agisse d'un objet naturel ou de la main de l'homme), ses modalités de saisie relèvent, en proportions variables mais presque systématiquement, des formes, des luminosités et des mouvements. En un sens, on pourrait dire qu'il s'agit d'une saisie minimale, qui ne cherche pas à intégrer l'objet dans un univers de sens — qu'il s'agisse d'un sens social ou d'un sens individuel. L'objet est ainsi saisi dans une sorte d'instantanéité qui le coupe de toute réverbération dans la biographie du descripteur, dans le passé social ou culturel du monde qui l'entoure ou du monde d'où il vient. Aucune destinée individuelle ou collective n'est projetée sur lui, ne vient l'informer, ne vient s'y refléter pour mieux s'y exprimer. Chez Toussaint, l'objet n'est pas une terre d'accueil pour l'histoire des hommes.

L'objet de la description est presque systématiquement perçu par la vue, qui, on s'en souviendra, est des cinq sens celui de la plus grande distance. Et s'il rencontre quelque chose du descripteur humain, c'est par ce sens-là : la luminosité, si souvent mise de l'avant, est avant tout une sensation. De la conscience humaine, la portion sensible (liée à la sensation) est la seule à être convoquée lors de ces opérations descriptives : aucun savoir, aucun jugement, aucune affectivité ne sont exploités ici, qui pourraient aller au-delà de l'objet, l'intégrer dans des univers de sens intimes ou collectifs, qui pourraient, pour ainsi dire, nous voir en lui. Autant on pouvait voir Rastignac dans Paris, autant il est impossible de se retrouver dans les objets de Toussaint. Ne pouvant nous y retrouver, nous ne pouvons que nous y perdre : c'est effectivement une

contemplation où s'abîme le sens commun que mettent en scène les descriptions de Toussaint. Le monde est laissé à lui-même, il ne possède plus, chez Toussaint, la forme de nos destins ni nos souffrances. Sa géométrie, ses immobilités ou ses mouvements, ses luminosités sont l'oubli de l'humain. Ou, pour le dire autrement, le percevoir et le décrire comme forme, mouvement et luminosité, c'est un oubli de soi : c'est chercher à effacer ce lien de sens que l'acte descriptif a si souvent tenté d'instaurer entre l'homme et le monde et qui faisait que nos histoires ou nos savoirs donnaient sens et forme au monde¹⁴.

Le discours de savoir sur le monde est du reste parodié dans *Monsieur*, puisque le personnage principal devient, évidemment malgré lui, le secrétaire d'un géologue qui lui dicte des descriptions de minéraux, souvent reproduites dans le roman. S'il s'agit bien d'un discours scientifique dépourvu d'affectivité et si la géométrie des formes est souvent mise à contribution, il n'en reste pas moins que l'opération d'imposition de sens est constante, tant sur le plan lexical que sur le plan discursif. On ne cherche pas là à s'ouvrir à une expérience du réel : on saisit des morceaux caillouteux de réel pour les cataloguer. Et ce n'est pas un hasard si le scientifique en question, Kaltz, apparaît dans le roman sous des dehors peu flatteurs et que, finalement, Monsieur cessera de lui servir de secrétaire : ce rapport de savoir au monde n'est pas celui que privilégie l'univers fictionnel de Toussaint.

Tout à la fois géométrique et sensible, cette première poétique descriptive de Toussaint vient à sa manière dire le rapport au réel de ces fictions : le réel n'y est pas soumis à un

¹⁴ On pense ici à la pratique de la description expressive et de la description représentative. Voir à ce propos Adam et Petitjean (1989).

ordre signifiant (qu'il soit intime ou social, historique ou scientifique) qui le structure humainement du dehors et se l'annexe; tout différemment, mais sans hostilité, il est à distance, possède ses propres architectures, est indifférent au sens et peut être visuellement éprouvé. On peut s'y exposer (et il faut entendre dans ce verbe un peu de son sens photographique), mais il ne nous expose pas (au sens muséal du terme). Le décrire ainsi que le fait Toussaint, c'est le regarder pour s'y oublier.

Mais cet oubli ne parvient pas toujours à s'éprouver et, lorsque la manœuvre échoue, c'est le passage du temps qui s'impose au narrateur, en un second type d'expérience descriptive qui prend un tour dysphorique. Dans l'imaginaire des lieux que déploie la fiction de Toussaint, c'est bien souvent la lointaine banlieue qui devient, dans l'espace vécu, le territoire privilégié de cette douloureuse rencontre avec le temps, loin des lumières de la ville. Il en va ainsi de la banlieue parisienne dans *L'Appareil photo*, ou berlinoise dans *La Télévision* :

En bordure du lac, aménagé comme un espace de loisir et de détente, les noms des rues et des promenades évoquaient le midi de la France et, parmi cet espace aride et bétonné, était un restaurant désert, avec une terrasse à l'abandon où des parasols refermés prenaient la pluie. Les eaux du lac, comme lasses et paresseuses, venaient se perdre dans la boue d'une manière de plage grisâtre qui se prolongeait en un terrain vague où se trouvait une vieille cabane en bois, branlante et palafitte, avec des planches cloutées abandonnées devant la porte et un wishbone cassé, traînant par terre, dans l'herbe tendre et mouillée de pluie. (AP, p. 66)

Au bout de cette Rilkestrasse, simple allée en cul-de-sac qui donnait elle aussi dans le vide sidéral de la Gagarine Allee, nous commençâmes à chercher le bloc D, où habitait Ursula,

l'étudiante de John, en errant au hasard devant les entrées des immeubles, au début ensemble, John et moi, côte à côte, puis séparément, nous aventurant chacun de notre côté parmi ces blocs de béton identiques que différenciaient seulement, çà et là, quelques lettres grisâtres passées qui avaient été peintes au pochoir à côté des entrées, un E fantomatique, les dernières traces d'un F à demi-effacé. (T, p. 161)

On pourrait ajouter, en ce qui concerne Berlin, l'ancien aéroport nazi, puis soviétique, constitué des traces délabrées de ces époques révolues et presque dépourvu d'existence propre dans le présent.

On le voit, ces descriptions s'attardent essentiellement aux débris qui signalent d'une manière lugubre un passage du temps qui n'est que dégradation et corruption : l'altération déliquescence s'y fait le gris destin des choses (et, derrière elles, des êtres). La vanité des œuvres humaines se répète d'un bout à l'autre de ces espaces qui dépérissent sous les assauts du temps et ne sont que les survivances momentanées et morbides de ce qui a été. Le présent intemporel et immobile des descriptions construites sous le précédent régime le cède maintenant à un présent mélancolique, qui ne vaut que d'accueillir la fatalité de la décrépitude et ne s'ouvre sur aucun avenir, comme à bout de souffle.

À Berlin comme à Sasuelo, du reste, on ne compte plus ces objets *abandonnés* (le terme, déjà, revenait à deux reprises dans le seul paragraphe de *L'Appareil photo* cité à l'instant) : « La rangée de boîtes aux lettres avait été arrachée et gisait par terre à la renverse, l'une d'elles, isolée, abandonnée contre un mur, regorgeait de courrier, d'imprimés et de prospectus » (T, p. 162); « nous roulions dans un parc désert, abandonné, parmi des fantômes de SS et d'officiers soviétiques » (T, p. 173); « Un

Mig [...] était abandonné au milieu d'une allée à côté des épaves de quelques camions bâchés, d'un groupe électrogène abandonné dans l'herbe » (T, p. 173); « Tout au long des allées se dressaient d'autres baraquement sordides, d'autres bunkers désaffectés, des blockhaus écroulés [...] où avaient été abandonnés quelques objets métalliques corrodés » (T, p. 173-174); « [nous] finîmes par nous arrêter devant un hangar abandonné » (T, p. 174); « C'était une plage immense, abandonnée et déserte » (R, p. 14); « un âne solitaire broutait du fenouil entre divers détritrus, des vieilles planches, des pneus abandonnés, une barque retournée qui pourrissait sur place » (R, p. 15); « nous longeâmes au ralenti une église abandonnée, presque en ruines » (R, p. 32); « une fourgonnette blanche [...] était garée [...] devant la façade d'une maison abandonnée » (R, p. 47); « quelques chaises cassées étaient entreposées dans la pénombre à côté d'un vieux matelas abandonné par terre » (R, p. 71); « des serviettes froissées abandonnées en boule sur les nappes » (R, p. 73); « la cage débordait [...] de sacs-poubelles [...], certains ayant été particulièrement choyés avant d'être abandonnés » (R, p. 84; la décharge publique fera du reste l'objet de plusieurs descriptions dans le roman, toujours dans les mêmes termes); « Il y avait un champ dans l'obscurité en bordure du chemin, un champ abandonné et silencieux que protégeait une vieille clôture tout abîmée [...] » (R, p. 158). À tout instant, en tout objet comme en tout lieu, le temps comme déchéance est susceptible d'imposer sa marque et de contraindre le regard descripteur à subir et à enregistrer les innombrables signes de son empire. On comprend mieux, dès lors, le dernier souhait du narrateur de *L'Appareil photo* de saisir la fugitive grâce de l'instant présent et de l'immobiliser : c'est le souhait d'empêcher l'inéluctable déclin qui, sinon,

affecte tout et tous. Ce n'est pas plus vers l'avenir que vers le passé que réside, chez Toussaint, l'espoir de l'apaisement : il ne peut se trouver dans que le détachement géométrique d'un présent hors du temps. De là, aussi, ces intrigues, qu'on a dites faiblement configurées et qui sont une manière de préserver les moments du récit, de les autonomiser pour éviter qu'ils n'entrent dans une durée certes signifiante, mais aussi assassine.

Cette expérience douloureuse du temps dans l'espace, contre quoi doit lutter l'oubli de soi, est présente à la toute fin d'*Autoportrait (à l'étranger)*¹⁵. Le narrateur (faut-il dire Toussaint?) est de retour à Kyoto et se retrouve à une station de métro fermée depuis plusieurs semaines :

[...] à la vue de ce spectacle de désolation, de cette gare abandonnée derrière des grilles de fer qui en interdisaient l'accès, cette gare déserte aux quais désaffectés, dont les voies étaient devenues un terrain vague bosselé détrempé par la pluie et la salle des guichets et des appareils de billetterie un dépotoir où reposait encore un tourniquet bancal de guingois dans la boue, je pris conscience que le temps avait passé depuis mon départ de Kyoto. Et, si j'y fus si sensible ce jour-là, [...] c'est aussi parce que je me suis soudain senti triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps. Ce n'était guère le fruit d'un raisonnement conscient, mais l'expérience concrète et douloureuse, physique et fugitive, de me sentir moi-même partie prenante du temps et de son cours. (AA, p. 118-119)

On ne sera pas surpris d'apprendre que cette gare est éloignée du centre de Kyoto, à la périphérie de la ville, tout comme la pratique poétique de Toussaint s'avère une manière de

¹⁵ J.-Ph. Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AA), suivi du numéro de la page.

maintenir, dans l'oubli de soi, la corruption du temps à la périphérie d'une expérience du réel toujours menacée de se transformer, pour un sujet qui désire s'absenter, s'abstraire¹⁶, se préserver, aussi, en un rappel à l'ordre temporel. Et, quittant la poétique pour la poiétique, les modalités d'un dire romanesque pour ses motivations, ou compliquant celles-là de celles-ci, on citera, pour conclure cette brève excursion dans la description chez Toussaint, les lignes qui suivent immédiatement le dernier fragment et qui terminent le texte :

Jusqu'à présent, cette sensation d'être emporté par le temps avait toujours été atténuée par le fait que j'écrivais, écrire étant en quelque sorte une façon de résister au courant qui m'emportait, une manière de m'inscrire dans le temps, de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures. (AA, p. 119-120)

L'expérience du réel comme oubli de soi

Sur les plans narratif et descriptif, les dispositifs de Toussaint semblent viser à une expérience du réel comme oubli de soi, avec le rappel du péril sinon encouru. L'absence d'intention (et le type d'intrigue qui en découle) fait que le personnage ne se positionne pas par rapport au monde, ne l'évalue pas, n'y voit pas des causes d'insatisfaction, n' imagine pas pour ce même réel une forme nouvelle qu'il pourrait lui imposer pour son bénéfice personnel. Il ne veut pas faire le réel à son image, s'y retrouver : il le laisse tel qu'il est, à ses ordres ou désordres aux causes incertaines, mais quoi qu'il en soit indépendant de lui et indifférent à lui. La disparition de l'intention est une disparition

¹⁶ Dans une formule qui concerne *La Salle de bains*, mais possède selon nous une portée autrement générale, Bruno Blanckeman écrit joliment: « Peinture semi-abstraite d'un état d'abstraction partielle au monde » (2002, p. 68).

des désirs, des motivations individuelles ou collectives, des projets ou projections rationnels; c'est une disparition de la part de raison et de la part de désir de l'être, de son histoire, de ses blessures, de son inscription dans un temps et un lieu qui lui disent qui il est. C'est une sorte de gigantesque anesthésie de tout ce qui, d'ordinaire, fait l'individu, le sujet, l'être. Cette expérience non narrative du réel se fait dès lors, par ce biais, première modalité d'un oubli de soi.

Les paramètres descriptifs évoqués ensuite sont la seconde modalité de cet oubli de soi : le réel ne dit plus ni la culture ni l'histoire intime des descripteurs, il en nie la pertinence, sinon l'existence, à même ses formes lumineuses et ses clartés atténuées, à même ces *narrations du sensible*¹⁷. Et la disparition de notre reflet dans l'habituel miroir du monde prononce notre propre effacement. Effacement qui se lit encore dans ces narrateurs et personnages anonymes, dans ces lieux romanesques impersonnels (de la chambre d'hôtel au stationnement de supermarché), dans ces êtres, pour la plupart, sans passé ni avenir. Enfin, en dernier retournement, cet effacement se fait aussi élaboration romanesque contre le pouvoir du temps, l'oubli de soi devenant un rempart contre l'inscription mortifère de soi dans le temps, contre la douleur de la lente et inévitable dissolution des êtres et des choses dans l'irréversible cours des jours.

¹⁷ À propos de ce déplacement de la logique cognitive de la narration vers la rationalité affective, on se reportera avec un profit substantiel, à Frances Fortier et Andrée Mercier (« La narration du sensible dans le roman contemporain », 2004).

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et André PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- BALZAC, Honoré de ([1835] 1961), *Le Père Goriot*, Paris, Librairie Générale Française.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les Fictions singulières. Études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur.
- BOULAY, Béranger (2008), « Histoire et narrativité. Autour des chapitres 9 et 23 de La Poétique d'Aristote », http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_et_narrativit%26acute%3B%2E_Autour_des_chapitres_%39_et_%32%33_d_e_La_Po%26acute%3Btique_d%27Aristote (page consultée pour la dernière fois le 28 mai 2008)
- HUGLO, Marie-Pascale (2007), *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- OUELLET, François (1996), « Le Regard de Bataille et la pensée de Valéry sous le ciel étoilé de Minuit », *Tangence*, n° 52, septembre, p. 25-39.
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1985), *La Salle de bain*, Paris, Minuit;
- (1988), *L'Appareil photo*, Paris, Minuit;
- (1991), *La Réticence*, Paris, Minuit;
- (1992), *Monsieur*, Paris, Minuit;
- ([1997] 2002), *La Télévision*, Paris, Minuit, coll. « Double »;
- (2000), *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit;
- (2002), *Faire l'amour*, Paris, Minuit;
- (2005), *Fuir*, Paris, Minuit.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

Résumé

Le présent article a pour objectif de mettre au jour certains traits de la poétique narrative et de la poétique descriptive de Jean-Philippe Toussaint ainsi que l'expérience (fictive) du réel qu'ils impliquent. Sur le plan narratif, on essaie de détailler, d'une part, le rapport trouble que les personnages entretiennent avec l'agir comme manière d'imposer un ordre au réel et, d'autre part, la faible configuration des intrigues romanesques. Sur le plan descriptif, on s'emploie à identifier les deux principaux rapports au réel : euphorique lorsque le personnage peut y observer formes, mouvements et lumières intemporels et sans lien avec les destins humains individuels ou collectifs; dysphorique lorsque l'objet de la description devient le lieu d'inscription du passage du temps et la marque visible de l'inévitable déliquescence des êtres et des choses. On tente de montrer enfin que ces pratiques narratives et descriptives imposent une expérience du réel comme oubli de soi précisément parce que, chez Toussaint, cet oubli se fait rempart contre l'action corruptrice et mortifère du temps.

Abstract

The purpose of this article is to bring to light certain characteristics of the narrative and descriptive poetry of Jean-Philippe Toussaint as well as the poetry's related (fictional) experiences of the real. From a narrative standpoint, we seek to detail, on one hand, the characters'troubled relationship with the notion of being able to impose order on the real through their actions, and on the other hand, the weakness of the plot structures. With respect to the descriptive elements, we seek to identify the two principle relationships to the real; the first consisting of euphoria when the character observes forms,

movements and lights that are a-temporal and without link to individual or collective human destiny; the second consisting of dysphoria when the object of the description becomes the place where the passage of time and the inevitable decay of all beings and things are inscribed. Lastly, we attempt to show that these narrative and descriptive practices impose an experience of the real that is based on self-neglect (or the forgetting of self), since, in the work of Toussaint, this neglect is a veritable rampart against the corrupting and mortifying action of time.

La Maladie de Sachs : le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité

Christian Milat
Université d'Ottawa

Sous le pseudonyme perecquien de Martin Winckler, le docteur Marc Zaffran est, en tant qu'« écrivain », l'auteur, seul ou en collaboration, de plusieurs ouvrages médicaux et d'essais sur la relation soignant-soigné. Il possède en outre un site Web où figurent, outre la reproduction d'articles, de nombreuses informations médicales, notamment sur la contraception. Comme « écrivain », il a en particulier publié plusieurs romans, dont un cycle de trois textes orientés autour du personnage d'un médecin, Bruno Sachs : *La Vacation*, *La Maladie de Sachs* et

Les Trois Médecins. Le fait que ces trois fictions habitent un univers médical et qu'elles sont l'œuvre d'un médecin laissent à penser que leur référent a toutes les chances de se rapporter au réel, que l'auteur est censé bien connaître. Du reste, dans la présentation que, sur son site Web, P.O.L fait de *La Maladie de Sachs*, il est mentionné qu'il s'agit d'un « document sur l'état de la médecine en France aujourd'hui » et que

Martin Winckler, qui connaît la question de très près, va tenter cette gageure d'une description qui serait aussi une proposition de thérapie. Décrire tout à la fois le quotidien des patients et celui du médecin, dans le même mouvement, au même rythme, comprendre celui qui soigne comme lui-même comprend ses malades au point de vivre leurs souffrances¹.

La dimension autoreprésentative de ce roman ajoute à cette promesse de réalisme. En effet, considéré, quand il était enfant, comme « un littéraire »², le docteur Sachs écrit « un livre [...] un roman » (*MS*, p. 177) qui constitue, à ses yeux, « un livre sur [s]on expérience de médecin ». Dans la salle d'attente du même docteur Sachs, ce roman est lu par l'un des personnages (voir *MS*, p. 14 et *passim*). À la fin de *La Maladie de Sachs*, ce lecteur patient — avec les deux acceptions de ce vocable — apostrophe le médecin en ces termes : « Je sais qu'il y a un autre nom sur la plaque, mais vous êtes Martin Winckler, n'est-ce pas? C'est bien vous qui avez écrit *La Maladie de Sachs*? » (*MS*, p. 658) S'il est le praticien qui se cache sous le pseudonyme de Martin Winckler, le docteur Sachs, nécessairement, n'est autre que Marc Zaffran, dont le roman constituerait en quelque sorte

¹ P.O.L., <http://www.pol-editeur.fr/catalogue/fichelivre.asp?Clef=298>, site visité le 30 avril 2007.

² Winckler, 2005, p. 176. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages de cette édition, précédé du sigle *MS*.

le témoignage. Au-delà de cette composante réflexive, la présente étude se propose d'examiner, dans *La Maladie de Sachs*, les différents processus de production d'un réel qui s'affiche d'emblée doté de nombreux gages d'authenticité, mais qui apparaît finalement comme une construction largement subjective.

L'exhibition de preuves d'authenticité

Plusieurs éléments témoignent de la préoccupation de l'auteur en matière de réel. En effet, dans un « Avertissement », s'il est signalé que « tous les personnages de ce roman sont fictifs » (MS, p. 11), il est immédiatement ajouté que « les événements décrits dans ces pages semblent plus vrais que nature » et qu'au surplus, « même lorsqu'elles ne sont pas délibérées, les ressemblances avec des personnes ou des événements réels sont, probablement, inévitables ». Ainsi, dès avant l'incipit, le lecteur est informé des tensions qui existent, au sein d'un texte qui est au demeurant rattaché au genre romanesque, entre ce qui relève de l'imagination et ce qui a trait au réel, celui-ci constituant le référent à partir duquel celle-là a pu s'exercer. Or, à cette mention liminaire fait écho celle qui figure cette fois après la fin du roman. Dans un « Post-scriptum », l'auteur reprend en effet la parole : « Je tiens à témoigner ma gratitude aux habitants de "Play" et du "canton de Lavallée". » (MS, p. 661) Sans doute faut-il voir, derrière ces deux toponymes fictifs, le canton de Ballon ainsi que le village de Joué-L'Abbé, où Marc Zaffran a ouvert en 1983 un cabinet de médecine générale près du Mans, dans la Sarthe. Ces habitants ont, souligne Martin Winckler, « écrit ce livre avec moi ». Tous apparaissent ainsi comme les garants du respect que le roman accorderait au réel.

Or, à ces cautions anonymes s'ajoutent celles de 139 personnes qui, désignées par leurs prénoms suivis d'une initiale, apparaissent comme autant d'auxiliaires et qui, à ce titre, apportent chacune à l'œuvre une parcelle de réel : « Je voudrais enfin dire toute mon affection pour celles et ceux qui, de très près ou de très loin, m'ont accompagné et soutenu au cours des cinq années écoulées » (MS, p. 661 et 662).

Dans le même « Post-scriptum », l'auteur manifeste une fois de plus le souci qu'il nourrit à l'égard du réel. En effet, dans le début du roman (voir *MS*, p. 17) est insérée la reproduction du Serment d'Hippocrate, ce qui constitue l'irruption, au sein même de la fiction, d'un fragment arraché au réel. Or, l'auteur est à ce point sourcilieux sur l'authenticité de cette pièce qu'il s'attache à informer son lecteur qui connaîtrait le texte exact du serment — et qui observerait, entre celui-ci et la reproduction que le roman en fait, une différence — qu'il en « existe plusieurs versions » (*MS*, p. 661) et que celle qui est reproduite « apparaît en page 3 d'une thèse de médecine imprimée à Alger en 1939 —. Elle est sensiblement différente du texte grec originel. » Ainsi est affirmée la véracité du texte reproduit, même si la teneur de l'attestation peut éveiller des doutes chez un lecteur averti.

Le roman reproduit plusieurs autres documents réels, visant par là à renforcer l'illusion référentielle. Par exemple, lorsque le docteur Sachs s'apprête à remplir une feuille de sécurité sociale, la voix narrative, au lieu d'énoncer les informations que le médecin y inscrit, c'est-à-dire au lieu de formuler des données personnelles, reproduit la feuille officielle, celle qui était en vigueur en 1998, et ce, de façon fidèle, en restituant les numéros, placés en gras ou en maigre,

qui structurent les différentes rubriques, et en respectant scrupuleusement la casse des mots : certains sont composés en capitales, d'autres en petites capitales ou en bas-de-casse. Ainsi, le lecteur a sous les yeux ce que le docteur Sachs, comme tout véritable médecin de l'époque, peut observer :

la case des NOM ET PRÉNOM DU MALADE (à remplir par le médecin selon les indications de l'intéressé), puis les rubriques surmontées des mots PRESTATION DES ACTES : 1 — date des actes médicaux; 2 — désignation des actes suivant nomenclature; 3 — délivrance d'une ordonnance; 4 — prescription : **1** (chambre) ou **2** (sortie autorisée) [...]. (*MS*, p. 31)

Le réel s'invite de la même manière dans la fiction aux deux pages (*MS*, p. 652 et 653) de la section n° 112. Dépourvue de tout élément diégétique — son titre, « ÇA FINIT COMME ÇA », mis à part —, cette section est entièrement constituée de la transcription, exacte, du certificat de décès de l'époque :

À remplir par le Médecin

Commune :

*Le Docteur en médecine soussigné, certifie que la mort de la personne désignée ci-contre, survenue le... à.... heures, est **réelle** et **constante**.*

nom (Obstacle médico-légal à l'inhumation oui/non), prénoms (Don du corps oui/non), âge (Obligation de mise immédiate en cercueil hermétique oui/non), sexe (Obligation de mise immédiate en cercueil simple oui/non), domicile. [...] (*MS*, p. 652)

Là encore, sont scrupuleusement respectées la casse, la graisse et la face (italique ou romain) des caractères. Le certificat reproduit est conforme au certificat réel à un détail près, qui n'apparaît que moyennant une lecture très attentive : aux exemples de causes de décès par homicide, « I. a) Section de

l'artère fémorale, b) Homicide par coup de couteau » (*MS*, p. 653), l'auteur a ajouté, non sans humour : « Conflit familial »³. Cet ajout invalide bien évidemment l'authenticité du document censément reproduit, mais en même temps, du fait de sa pertinence, ne remet pas en cause le réalisme de l'énoncé qui, bien au contraire, semble effectivement « plus vra[i] que nature » (*MS*, p. 11).

Une autre section, la section n° 81, est entièrement consacrée à un texte qui semble être tiré d'un ouvrage de médecine. Deux pages, en effet, sont occupées par l'énumération des symptômes, des signes cliniques par lesquels le cancer se manifeste et qui sont formulés au moyen de termes hautement spécialisés :

Parmi les signes secondaires à la croissance parenchymateuse ou endobronchique de la tumeur primitive figurent la toux, des hémoptysies, un wheezing et un stridor, une dyspnée ou une pneumopathie (avec fièvre et toux expectorante), résultant de l'obstruction des voies respiratoires... (*MS*, p. 457)

L'illusion réaliste est accentuée par le renvoi à ce qui apparaît comme l'entrée d'un dictionnaire médical : « Des *métastases extrathoraciques* (voir ce terme) sont découvertes à l'autopsie dans plus de cinquante pour cent des épithéliomas épidermoïdes, quatre-vingts pour cent des adénocarcinomes. » En fait, s'il n'a pas reproduit telle quelle la page d'un ouvrage, l'auteur s'est néanmoins inspiré de plusieurs traités⁴, dont il a tiré en quelque sorte la synthèse. Ici, même si la section n'exprime aucun lien explicite avec la diégèse, le lecteur sait que la présence de ces informations se justifie par la maladie dont souffre l'un des « narrateurs », Monsieur Guilloux (voir *MS*,

³ C'est M. Winckler qui nous a signalé cet ajout (courriel du 1^{er} avril 2007).

⁴ L'information nous a été fournie par l'auteur (courriel du 1^{er} avril 2007).

p. 201). En renforçant l'ethos du romancier, l'appel au savoir médical ancre la fiction dans le réel : le lecteur possède les preuves que le texte émane d'un écrivain qui connaît d'expérience le sujet dont il traite, ce qui lui donne la conviction que le contenu de la fiction est conforme à la réalité.

Même si, parmi les quelque 650 pages du roman, les interventions du docteur Sachs sont largement minoritaires — elles ne couvrent qu'environ 85 pages —, elles jouent néanmoins un rôle important dans la production de l'effet de réel. N'intervenant pratiquement jamais en tant que narrateur, le médecin ne participe guère directement à la fiction, mais il contribue efficacement à enraciner celle-ci dans la réalité puisque, à plusieurs reprises, ce sont des documents rédigés de sa main qui sont reproduits. Au surplus, ces textes ont toujours rapport avec la médecine. Ainsi, la nouvelle dont le docteur Sachs est invité à relire les épreuves, intitulée « CABINET PORTRAIT » (*MS*, p. 607), éloigne certes la diégèse du cabinet médical pour la diriger vers les cabinets, mais elle comporte néanmoins la relation d'une maladie, l'« invagination intestinale aiguë » (*MS*, p. 613). La communication donnée par le docteur Sachs à un « Colloque Littérature et Médecine [organisé à] Tourmens » (voir *MS*, p. 643-649), insère, une fois encore, au sein de la fiction, un texte dont la teneur tend à rapprocher celle-ci du réel.

Il en va de même des textes que le docteur Sachs est censé avoir rédigés dans des « cahiers » (*MS*, p. 133, voir p. 375, 399 et 586) ou des carnets (voir *MS*, 397). Dans tous les cas, ces « pages manuscrites » (*MS*, p. 387), ces « feuillets détachés d'un grand bloc » (*MS*, 462), sont « *des observations, des rapports, des dossiers* » (*MS*, p. 509). Ce sont des écrits réels qui portent sur

des faits réels. Ce sont des fragments issus directement de l'expérience d'un médecin. Ainsi, la section n° 72 du roman est totalement constituée de la retranscription de notes que le docteur Sachs a prises de façon succincte à propos de patients suivis d'ordinaire par des confrères et qui sont destinées à informer ceux-ci des problèmes rencontrés par leurs malades et des soins qui leur ont été prodigués :

Visites dimanche :

Jules Gavarry, Deuxmonts (Dr Boulle), sciatique — *dans la nuit de samedi à dimanche, je lui ai fait des anti-inflammatoires IM [...]*

Armand Duras, Sainte-Sophie (Dr Jardin), poussée insuff. cardiaque [...]

Arnaud Belleto, Marquay (Dr Boulle), grippe

Janine Daudet, Saint-Jacques (Dr Jardin), certificat de décès (MS, p. 397)

Si la contribution directe du docteur Sachs au roman est limitée, c'est que ses faits et gestes, ses paroles, ses pensées, ses émotions, sont relatés par de nombreux personnages, qui se conduisent comme autant d'instances narratives. Il s'agit de sa mère, de sa compagne (Pauline), d'un cousin (Roland), d'amis (Catherine, Ray, Diego), de sa femme de ménage (Mme Borgès), de voisins (une boulangère, une tenancière de café). Il s'agit aussi de personnages appartenant au monde médical : sa secrétaire (Mme Leblanc), des pharmaciennes, plusieurs médecins et, en particulier, ses patients, des malades des deux sexes et de tous les âges. Ce procédé polyphonique comporte, lui aussi, une visée réaliste. En effet, plus qu'un narrateur autodiégétique ou hétérodiégétique, de nombreuses voix narratives sont capables de rendre la complexité, la diversité du réel. Cette restitution peut paraître au lecteur d'autant plus objective qu'elle est engendrée par la multiplication des points

de vue subjectifs de personnages qui sont tous, aux côtés du docteur Sachs, des acteurs ou des témoins.

Du reste, cette qualité des personnages narrateurs explique la précision de leur narration. C'est qu'eux aussi racontent ce qu'ils ont vécu. D'où la minutie avec laquelle ils détaillent chaque mouvement :

Tu passes devant nous, tu ouvres la porte de communication et tu la retiens d'un coude. De l'autre main, tu isolas une clé du trousseau, tu déverrouilles la seconde porte, tu l'ouvres. Tu ôtes la clé de la serrure, tu glisses le trousseau dans ta poche, tu entres. Silencieusement, la porte de communication se referme derrière toi sous l'action du groom automatique. (MS, p. 19)

Jointe à l'utilisation du présent de l'indicatif, cette relation méticuleuse n'est pas sans rappeler celles qu'on peut lire sous la plume des Nouveaux Romanciers et, conduite à la seconde personne, elle n'est pas sans faire écho au procédé employé par Butor dans *La Modification*. Compte tenu du soin avec lequel les narrateurs rédigent leurs descriptions, il est naturel que les lieux, et surtout la pièce où le docteur Sachs reçoit ses patients, soient munis de tout l'équipement médical requis : « petit évier » (MS, p. 24), « lit bas » (p. 24), « table d'examen à tubulures chromées », « pèse-personne » (p. 28), « pèse-bébé » (p. 24), « autoclave » (p. 269), « appareil à tension » et « son brassard gris » (p. 25), « petit marteau à tête ronde entourée d'un caoutchouc sombre » (p. 35), « abaisse-langue en bois » (p. 27), « distributeur en carton [pour] gants informes en caoutchouc translucide » (p. 36), « cahier de rendez-vous » (p. 30), « bloc d'ordonnances » (p. 21), « feuilles de sécurité sociale » (p. 29), etc. Le docteur Sachs lui-même est doté des attributs propres à sa fonction, « sacoche » (p. 19) et, en particulier, « blouse blanche » (p. 19). Les narrateurs insistent

sur le rapport étroit qui existe entre ces détails et la réalité du personnage : « C'est bien de mettre une blouse. Ça fait vraiment docteur » (p. 141), surtout que « [s]ur la poche de poitrine, le mot Médecin est bien lisible » (p. 154).

Parmi les procédés destinés à restituer le réel figure enfin l'accumulation d'éléments énumérés sous forme de liste. Due à un narrateur qui pourrait être le docteur Sachs, la section intitulée « LES PLAINTES » (*MS*, p. 93), par exemple, est tout entière bâtie selon ce schéma :

Qu'est-ce qui ne va pas?
J'ai mal au ventre.
Je perds mes cheveux.
J'ai une verrue.
Je ne vois plus d'un œil.
J'ai la tête qui tourne, ça serait pas la tension?
J'ai mal au dos.
J'ai toujours soif.
J'ai mal au pied.
Ça me gêne de vous le dire mais j'ai une douleur mal placée.
Je peux plus bouger.
Je saigne.
Je n'en peux plus.
J'ai un truc là, dans la bouche. Ça me fait peur. (*MS*, p. 100)

Écartant toute chronologie, regroupant sous une même rubrique tous les cas de figure correspondants, quels que soient les personnages concernés, l'énumération est ici un moyen d'évoquer de façon authentique la réalité, où se mêlent tout et son contraire :

Pourquoi venez-vous me voir ce soir?
[...]
Parce que j'ai grossi.
Parce que j'ai maigri.
Parce que je ne dors plus.
Parce que je dors sans arrêt. (*MS*, p. 100 et 101)

Concentré d'expériences, résumé de vécus, l'écriture-somme se fait inventaire, cherchant dans l'exhaustivité du recensement à saisir le réel dans sa totalité.

Une construction largement subjective

Au rebours, il existe dans *La Maladie de Sachs* des indices selon lesquels les énoncés ou les procédés qui semblent participer à la représentation, dans la fiction, du réel, du vrai monde, contribuent bien plutôt à l'élaboration d'un univers différent de celui-ci.

Ainsi, loin d'apporter à la diégèse la garantie du réel, la reproduction d'informations puisées au sein d'ouvrages médicaux lui incorpore au contraire des ingrédients qui lui sont étrangers. En effet, dans la section n° 86, intitulée « PREMIÈRES OBSERVATIONS », le docteur Sachs relate notamment ses premières expériences d'étudiant en médecine. Relisant les épreuves d'un traité de médecine dirigé par un de ses professeurs, il imagine que connaître « les symptômes de toutes les affections mortelles [...] [l]'immuniserait contre elles » (*MS*, p. 479). En fait, il n'en est rien : « Bien plus tard, j'ai compris que les maladies des traités ne sont elles-mêmes que le produit d'une systématique arbitraire. Dans la réalité, on ne meurt pas comme dans les livres de médecine. » (*MS*, p. 479 et 480) Apparaît ainsi un divorce entre, d'une part, le savoir médical, tout théorique, et d'autre part, la vraie vie.

Cette vraie vie, ce sont les témoignages des différents narrateurs qui sont censés en rendre compte. Leurs descriptions, on l'a vu, sont très souvent fort minutieuses. Il arrive qu'elles le soient trop. Ainsi, une patiente raconte :

Tu prends le stéthoscope, tu ajustes les écouteurs à tes oreilles, tu poses le pavillon à la saignée de mon coude, tu saisis la poire en caoutchouc de l'appareil à tension, tu visses la molette et tu te mets à gonfler. (*MS*, p. 25)

Cette phrase renferme plusieurs vocables — pavillon, saignée, molette notamment — qui, appartenant à la terminologie de la médecine, offrent peu de probabilités de se trouver dans la bouche d'une simple patiente. De même, ailleurs dans le roman, une autre femme note : « Tu prends une cupule en métal » (*MS*, p. 270). Le même terme, « cupule » (*MS*, p. 393), est repris plus loin, cette fois par une jeune fille. Dans les deux cas, on comprend mal que ce mot spécialisé puisse faire partie du vocabulaire des personnages, ce qui remet en cause l'authenticité de leur discours. En fait, ces signes sont révélateurs : contaminés par des termes réservés au jargon médical, les énoncés, bien qu'ils apparaissent au lecteur inattentif comme émanant des différentes instances narratives, sont finalement produits par le narrateur qui, lui, maîtrise ce langage : le docteur Sachs.

Si ces énoncés perdent le réalisme attaché à leurs énonciateurs supposés, cette perte est susceptible, semble-t-il, d'être contrebalancée par le réalisme dont peut se prévaloir le docteur Sachs, puisque celui-ci ne ferait, au travers des témoignages de son entourage, que restituer ses expériences passées. En fait, là encore, le réel risque de manquer au rendez-vous, et ce, à cause des souvenirs, à la fois incertains et lacunaires :

J'ai vu passer des milliers de personnes, avoue Bruno Sachs, mais en cet instant même, je ne pourrais spontanément en évoquer qu'une douzaine [...]... Alors, je crois qu'écrire, pour un médecin comme pour n'importe qui, c'est prendre la mesure de ce qu'on se ne rappelle pas, de ce qu'on ne retient pas. Écrire,

c'est tenter de boucher les trous du réel évanescent avec des bouts de ficelle, faire des nœuds dans des voiles transparents en sachant que ça se déchirera ailleurs. Écrire, ça se fait contre la mémoire et non pas avec. Écrire, c'est mesurer la perte. (*MS*, p. 649)

Les défaillances de la mémoire ouvrent dans le réel une brèche où s'engouffre l'imagination, mère de la fiction.

Par ailleurs, si c'est Bruno Sachs qui assure globalement la prise en charge réelle de la narration, il est normal que le réel produit dans *La Maladie de Sachs* porte sa marque, étant entendu que, comme l'ont notamment précisé les membres de l'École de Palo Alto, le réel est toujours lié à la représentation que s'en fait un individu (voir Watzlawick, 1975). Dans ces conditions, il est possible de faire du point de vue du docteur Sachs une explication au tableau très manichéen qui est brossé dans l'ensemble du roman et dont la stricte conformité au réel peut, de ce fait, être suspectée. En effet, en dehors des quelques docteurs nommément désignés dans le roman qui, eux, font souvent l'objet de commentaires positifs, les médecins, lorsqu'il leur est fait référence de façon collective, y sont dépeints de façon tout à fait négative, de telle sorte que l'image méliorative qui est donnée du docteur Sachs tranche fortement sur cette toile de fond. Ainsi, quand ce dernier déclare : « Les médecins sont bouffis de suffisance et d'incompétence » (*MS*, p. 590), les autres narrateurs lui donnent raison, une secrétaire médicale affirmant : « tu ne me prends pas pour de la merde, comme le font la plupart de tes confrères » (*MS*, p. 225). Les exemples d'incompétence abondent. Un patient confie en effet : « J'avais peur qu'il me demande de m'allonger, la plupart des médecins ne savent pas que c'est pire. » (*MS*, p. 342) Ailleurs, la mère d'une fillette fait état d'un traitement — « des injections de

globulines » (*MS*, p. 45) — qui a été appliqué à son neveu : « il paraît que ça leur fait du bien ». Le docteur Sachs accueille cette suggestion avec « une moue dubitative » : « Mmmh, ce n'est pas nécessaire. » Sa réputation se construit par le bouche à oreille :

Je viens parce qu'on m'a parlé de vous, il paraît que vous savez bien soigner l'asthme/la sinusite/les verrues/les migraines/la dépression/les rhumatismes/les furoncles/les personnes âgées et que vous êtes doux avec les enfants. (*MS*, p. 95)

À noter que le docteur Sachs avait déjà en tant qu'étudiant fait preuve d'une rare compétence, ainsi que le souligne son ancien professeur, le docteur Zimmermann : « Ça m'a exaspéré. L'externe savait mieux que le patron ce qu'avait la malade, ça la foutait mal. » (*MS*, p. 113) Parfois, la critique des autres médecins est implicite. Ainsi, quand un homme déclare : « Il me pique sans me faire mal, trouve la veine tout de suite, me fait l'injection très lentement » (*MS*, p. 343), le lecteur comprend qu'a contrario, les confrères du docteur Sachs n'ont pas les mêmes capacités.

« Les médecins mentent, non parce qu'ils ont peur de dire la vérité, mais parce-que-les-patients-préfèrent-ne-pas-la-connaître. On ne va tout de même pas les forcer! » (*MS*, p. 593), déclare avec ironie le docteur Sachs. Les propos qu'il prête à ses patients confirment ses accusations : « De toute manière, les médecins ils ne te disent jamais ce qu'ils pensent, ils te disent : C'est rien, on va vous arranger ça, vous avez bien fait de venir et, le temps que tu réalises, tu meurs sur la table d'opération » (*MS*, 365). À l'inverse, un de ses malades affirme que le docteur Sachs, « c'est pas le genre à raconter des histoires » (*MS*, p. 562). Alors que « les docteurs ça ne prend pas toujours le temps d'écouter » (*MS*, p. 149), lui, en revanche, est apprécié de ses

patients : « ils disent que tu les écoutes bien » (MS, p. 135), « Tu commentes, tu expliques. » (MS, p. 225)

Le docteur Sachs va jusqu'à proclamer que « tous les médecins sont des bourreaux » (MS, p. 594). « [J]amais », ajoute-t-il, « on ne m'a appris à soulager la douleur, ou à éviter qu'elle n'apparaisse. » (MS, p. 597) Mais si, comme le relève une pharmacienne, ses « confrères n[e] demandent jamais [d']antalgiques [...], [prétendant] que la douleur c'est utile » (MS, p. 293), lui « ne laiss[e] jamais personne souffrir » : « Les mamans t'appellent Docteur Aspirine, les vieux t'appellent Docteur Soulagement. » Tandis que les médecins répètent à leurs malades : « je ne peux plus rien pour vous ! » (MS, p. 234), Bruno répond à ses patients que « *[q]uelle que soit la maladie, on peut toujours faire quelque chose* » (MS, p. 237).

Le lecteur qui pourrait juger trop favorable et, partant, trop peu réaliste, le portrait que le roman brosse du docteur Sachs peut néanmoins trouver, ici ou là, quelques critiques que certains de ses patients lui adressent. Pourtant, à les examiner de près, ces critiques ne sont pas fondées et, par conséquent, derrière les prétendus défauts reprochés à Bruno, ce sont une fois de plus des qualités qui se font jour. Ainsi, un patient lance :

Je ne veux plus le voir : la dernière fois, il a refusé de me prescrire mon médicament contre le cholestérol. Il dit que ça ne sert à rien et que c'est dangereux. Mais enfin, si les médicaments faisaient plus de mal que de bien, les docteurs n'en prescriraient pas! [...] Non mais! Pour qui il se prend? Je sais quand même mieux que lui de quoi j'ai besoin. C'est qui, le malade? (MS, p. 216)

Ici, c'est en effet le malade qui, aveuglé à la fois par sa bêtise et sa prétention, condamne le savoir et l'honnêteté du docteur Sachs au nom de l'ignorance ou de l'irresponsabilité des

confrères de celui-ci. De même, lorsqu'un autre patient confie : « Tu es très sympa et tu es très clair, mais je trouve que tu poses des questions un peu trop personnelles. Ma vie privée, après tout, ça n'a rien à voir avec ma santé » (*MS*, p. 207), c'est lui qui manifeste sa méconnaissance des relations existant entre les maladies, les activités ou les émotions.

C'est dire que, comparé à un milieu médical plutôt caricaturé, le docteur Sachs, loin d'apparaître comme un personnage authentique, renvoie davantage à une image idéalisée du médecin : « en dehors de toi, question médecine, [on] ne fait confiance à personne » (*MS*, p. 288), pourraient déclarer tous les narrateurs de *La Maladie de Sachs*. Face aux médecins qui se confondent avec le stéréotype de l'« agent de l'ennemi (praticien mercenaire, docte tueur à gages) » (*MS*, p. 150), le docteur Sachs, lui, « a toujours eu un faible pour les victimes. Ça l'émeut. » (*MS*, p. 323) Il est un médecin totalement différent des autres médecins, comme l'illustrent par exemple ces deux affirmations : « tous les docteurs ne sont pas comme vous » (*MS*, p. 236-7), « Ah, ben ça alors, c'est pas banal! Ça serait bien le premier! » (*MS*, p. 417) En outre, il ne se distingue pas seulement en tant que médecin, mais aussi en tant qu'« être humain ». La déclaration d'une de ses patientes en fait foi : « les hommes sont des salauds. [...] mais ce médecin, je dois reconnaître qu'il m'a vraiment tirée d'affaire » (*MS*, p. 440). En écho à une assertion du docteur Sachs — « La vie est un enfer » (*MS*, p. 379) —, une autre de ses patientes se fait une sombre image de la société tout entière :

le monde est gris, tout le monde est médiocre, les gens sont veules et cons. Tout le monde s'emmerde et passe son temps à haïr, les hommes à haïr les femmes, les femmes à haïr les hommes, les hommes à s'entre-tuer, les femmes à s'entre-

déposséder. Tout le monde est nul et personne ne croit à l'amour. (MS, p. 474)

Cependant, de Bruno et de son amie, Pauline, elle dit : « ils sont mon seul soleil dans cette taule ». Tous les deux forment un couple hors du commun : « je n'avais jamais vu un homme embrasser une femme avec une telle tendresse, ni une femme fermer les yeux comme ça pour recevoir un baiser » (MS, p. 471).

C'est donc sur la vision critique et pessimiste d'une société et, à l'intérieur de celle-ci, du microcosme médical que se détache la figure en tous points positive du docteur Sachs. Or, cette dichotomie est la marque que, loin de représenter une image fidèle de la réalité, le réel du roman est une fiction qui obéit à la subjectivité de son narrateur. Ainsi, les déficiences inhérentes au monde médical sont en fait accentuées au travers du prisme déformant de l'esprit à la fois critique et pessimiste de Bruno Sachs, dont il est dit : « Tu as toujours été un drôle de type. » (MS, p. 125) La propension à la révolte constitue un des traits de sa personnalité : « Tu avais vingt ou vingt-deux ans et tu étais déjà en colère. » (MS, p. 114) La présentation de *La Maladie de Sachs* par l'éditeur, en identifiant notamment le roman à un « pamphlet », établit un lien entre le texte et le caractère du narrateur :

À la fac, les étudiants l'appelaient *l'inoxydable Sachs* parce qu'il n'arrêtait pas de leur faire la morale [...]. Quelques copains disaient *l'inox*, ou *l'into*x, parce qu'il n'arrêtait pas de coller des pamphlets sur les murs de la fac de médecine, du genre "Ordre Médical, Ordre Nouveau?" ou "Nous sommes tous des médecins nazis". (MS, p. 317)

Le roman garde du reste l'empreinte de ce passé puisqu'il reproduit ce dernier tract (voir MS, p. 586-589). Son activisme

n'ayant pas abouti, Bruno Sachs « est devenu un type plutôt sombre, plutôt taciturne » (*MS*, p. 318).

Or, ces prédispositions initiales ont été aggravées par la pratique de la médecine. Là aussi, le texte est éclairant. Au fil des années, le docteur Sachs, aux dires de sa secrétaire, devient « souvent silencieux, irritable » (*MS*, p. 136), « souvent triste et nerveux » (*MS*, p. 137); il a « l'air préoccupé » (*MS*, p. 138). Une de ses amies est également le témoin de sa métamorphose : « Il y a comme de la colère dans son silence, comme de la haine dans ses paroles. » (*MS*, p. 309) C'est que « [l]a médecine », affirme le docteur Sachs, « est une maladie qui frappe tous les médecins » (*MS*, p. 655) et comme, en France, « les maladies, comme les syndromes, portent le nom des médecins qui les ont, sinon observés, du moins décrits pour la première fois » (*MS*, p. 466), cette maladie, dont il est atteint lui-même, devient la Maladie de Sachs. Celle-ci est provoquée par deux phénomènes principaux. Tout d'abord, il s'opère entre le malade et son médecin comme une réaction osmotique, les émotions négatives que celui-là nourrit envahissant le psychisme de celui-ci : le docteur Sachs est « malheureux d'avoir été témoin de tant de misère affective, de tant de haines rentrées, de tant de malentendus empilés » (*MS*, p. 228). Du fait qu'il est « bien trop sensible » (*MS*, p. 162), il lui est impossible de rester étranger aux petits et grands drames que vivent ses patients : « Tu comprends qu'[ils sont] dans la merde, et qu'[ils] te demande[nt] d'y mettre les mains. » (*MS*, p. 149) La seconde cause de la maladie des médecins tient aux limites du savoir médical : « On sait comment la maladie évolue. On sait à peu près soulager les symptômes. Mais on ne sait pas la guérir. » (*MS*, p. 233) Certains médecins échappent au découragement et à la haine de soi en faisant comme s'ils étaient réellement

efficaces : « Il n'y a que des cinglés pour vouloir sauver la vie des gens, sans se rendre compte que c'est impossible. Ceux qui font semblant de croire le contraire sont des salauds. » (*MS*, p. 374) Bruno Sachs, lui, a parfaitement conscience de son impuissance.

De surcroît, cette impuissance à guérir lui a été confirmée dans des circonstances particulièrement tragiques, le docteur Sachs ayant été incapable d'éviter la mort à son père : « Non, je ne sais pas soigner. Si j'avais su, je l'aurais soigné, lui. Je l'aurais accompagné quand il est mort, mais je n'ai pas su. [...] Je ne l'ai pas soigné, je lui ai montré sa mort! » (*MS*, p. 513) En effet, la médecine s'est révélée en cette situation sous son véritable jour : dépourvue de moyens de lutte efficaces contre les maladies, mais riche en connaissances en ce qui concerne l'évolution des pathologies :

Quand mon père est tombé malade, et qu'on lui a annoncé de quoi il était atteint, j'étais tellement angoissé que je lui ai demandé de m'expliquer de quoi il s'agissait. C'était une maladie qu'il ne connaissait pas, parce qu'elle était rare, et très éloignée de sa spécialité. J'ai cherché un article sur le sujet. J'en ai trouvé un, qui venait d'être publié. Je le lui ai apporté. (*MS*, p. 482)

Loin d'avoir pu guérir son père, voire simplement le soigner, le docteur Sachs a vu les insuffisances de la médecine rendre son rôle non seulement inutile, mais nocif : son intervention s'est limitée à apprendre avec précision à son père la façon dont celui-ci allait mourir. D'où un sentiment profond de culpabilité : « Mais je n'arrive pas à me défaire de cette idée que je n'ai pas vraiment le droit d'être vivant, moi, alors que mon père est mort. » (*MS*, p. 513) D'où la tentation du suicide : « J'ai plein de monde dans la salle d'attente, mais pas envie de bosser. Plutôt

de me tirer une balle dans la tête.» (*MS*, p.266) D'où, également, la violence de sa révolte contre l'institution médicale et la peinture qu'il est possible d'en discerner dans *La Maladie de Sachs*, subjective et, sur bien des points caricaturale et, partant, éloignée du réel. En définitive, le narrateur de cette fiction pourrait parfaitement s'approprier ce que Martin Winckler affirme dans *Plumes d'Ange* : « je ne raconte pas ici la réalité, je raconte ici ce que j'ai ressenti » (2003, p. 381).

Autobiographie et fiction

Ainsi, en dépit des différents procédés d'écriture qui peuvent, dans un premier temps, laisser penser que ce roman vise à décrire le réel et parvient à l'appréhender, il apparaît en fait que la part fictionnelle y est prédominante dans la mesure où l'univers romanesque reflète, en grande partie, le psychisme du narrateur. Cela posé, il reste à compléter — car la relation du texte avec le réel participe également de cette donnée — l'analyse des liens existant entre le narrateur, le docteur Sachs, et l'auteur, Martin Winckler/Marc Zaffran, analyse qui a été esquissée au début de la présente étude.

Nombreux sont les éléments textuels qui militent en faveur de l'identité de l'un et de l'autre. Nous nous limiterons à quelques exemples significatifs. La « thèse de médecine imprimée à Alger en 1939 » (*MS*, p. 661) dont est extrait le Serment d'Hippocrate reproduit à la page 17 du roman est celle du père⁵ de l'auteur, Ange Zaffran, « Docteur en médecine en

⁵ L'information nous a été communiquée par M. Winckler (courriel du 14 avril 2007).

1939 » (2003, p. 29). Comme le jeune Bruno (voir *MS*, p. 176), le jeune Marc est « plus littéraire que scientifique » (2003, p. 371). Toujours comme Bruno (voir *MS*, 133), il a tenu son journal sur des « cahiers » (2003, p. 416) lorsqu'il était « médecin en formation » (2003, p. 390). L'anecdote (voir *MS*, p. 114) relatée par un professeur de médecine de Bruno correspond à une expérience vécue par Marc avec l'un des ses « patrons » (voir 2003, p. 396 et 397). Comme le docteur Sachs (voir *MS*, p. 482), le docteur Marc Zaffran a fait lire à son père malade un article donnant l'évolution de son affection (voir 2003, p. 447). La communication, intitulée « SOUFFRIR, SOIGNER, ÉCRIRE » (*MS*, p. 643), est une version remaniée de la communication intitulée « Soigner, écrire, la médecine selon Martin Winckler » et prononcée par Marc Zaffran au colloque « Le corps souffrant entre médecine et littérature », qu'il co-organisa en 1994 à Cerisy-La-Salle⁶.

Ces fragments (auto)biographiques sont-ils en mesure d'orienter la fiction vers le réel? Comme d'autres écrivains — Le Clézio par exemple⁷ —, Martin Winckler a en parallèle écrit des textes autobiographiques. Ainsi, *Plumes d'Ange* « contient des faits avérés sur la vie d'un homme » (2003, p. 23), mais, ajoute l'auteur, « c'est inévitablement une fiction, puisque je vais les inventer (dans les deux sens du terme : découvrir, imaginer) et les raconter ». De même, dans *Légendes*, il souligne qu'« une autobiographie ne raconte pas la vérité, toute la vérité, rien que la vérité » (2002, p. 317), et que, par conséquent, « [l]es événements qualifiés de réels, d'établis, d'indiscutables [...] sont des fables » (2002, p. 18). Si les textes autobiographiques

⁶ Les actes de ce colloque ont paru dans *Agora*, n° 34-35, 1995.

⁷ Voir notamment son roman *Onitsha* et l'autobiographie correspondante, *L'Africain*.

n'entretiennent avec le réel que des liens distendus, les romans peuvent difficilement prétendre à en tisser de plus étroits. Pourtant, ni les uns ni les autres ne renoncent à la vérité. L'assertion que Martin Winckler place dans la bouche du héros des *Cahiers Marcœur*, une fiction inédite, « Tout est vrai, puisque je l'invente. Tout est faux, puisque je l'écris » (2002, p. 9), met l'accent sur le couple mensonge/vérité et, ce faisant, elle fait écho à la dynamique qu'Alain Robbe-Grillet (voir Milat, 2005, p. 91-109) place au cœur de ses romans, puis de ce qu'il appelle la Nouvelle Autobiographie : « le mensonge, [...] c'est une question posée à la vérité » (1968). L'écrivain n'a pas pour vocation de représenter, de reproduire ce qu'il est convenu d'appeler le « réel » — sans qu'il soit possible de s'entendre sur la signification exacte de ce terme —, mais de créer son vrai réel.

Bibliographie

- BUTOR, Michel. (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1991), *Onitsha*, Paris, Gallimard;
- . (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et Portraits ».
- MILAT, Christian. (2005), « Robbe-Grillet : autobiographie ou anthropographie? », dans Roger-Michel ALLEMAND et C. MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : une « Nouvelle Autobiographie »?*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque (20th) », p. 91-109.

- ROBBE-GRILLET, Alain. (1968), « *L'Express* va plus loin avec Alain Robbe-Grillet », *L'Express*, 1^{er}-7 avril, p. 175.
- WATZLAWICK Paul, John WEAKLAND et Richard FISCH. (1975), *Changements : paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil.
- WINCKLER, Martin. (1989), *La Vacation*, Paris, P.O.L;
- . ([1998] 2005), *La Maladie de Sachs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- . (2002), *Légendes*, Paris, P.O.L;
- . (2003), *Plumes d'Ange*, Paris, P.O.L;
- . (2004), *Les Trois Médecins*, Paris, P.O.L.

Résumé

La réalité de la pratique médicale dont *La Maladie de Sachs* entend témoigner semble s'appuyer sur l'expérience du Dr Sachs comme sur celle de l'auteur, Martin Winckler, lui aussi médecin, celui-ci se confondant d'ailleurs à la fin du roman avec celui-là. Pourtant, il est permis de douter de la qualité de ce réel. Ainsi, le procédé consistant à faire intervenir, au milieu des rares narrations du Dr Sachs, une multitude de voix (celles des patients, de la mère, des amis, etc.), loin de renforcer l'effet de réel, participe à son altération, ces voix étant contaminées par le savoir et le vocabulaire médicaux du narrateur-auteur. De plus, ces voix épousent la vision de la médecine de Sachs/Winckler, vision largement pessimiste. Bref, au lieu de peindre le réel, le roman en crée une image subjective, celle que le Dr Sachs perçoit, notamment au travers de sa maladie, désespérance mêlée de révolte, toutes deux issues de l'impuissance cruellement ressentie par le jeune Dr Sachs face à la mort de son père.

Abstract

La Maladie de Sachs bears witness to a reality of medical practice seemingly drawn from the experiences of both Dr. Sachs and the author. In fact, at the end of the novel, Martin Winckler, himself a physician, merges with his character. However, one might doubt the accuracy of this reality. The intervention, in the middle of Dr. Sachs' rare narratives, of a multitude of voices (those of his patients, his mother, his friends, etc.) instead of reinforcing this impression of reality, contributes to its deterioration because these voices are contaminated by the medical knowledge and vocabulary of the narrator-author. In addition, these voices share Sachs/Winckler's mostly pessimistic view of medicine. Instead of depicting the true reality, the novel creates a subjective image, based on what Dr. Sachs perceives, in part through his illness. This image arises out of the desperation and revolt flowing from the powerlessness cruelly felt by a young Dr. Sachs when confronted with his father's death.

Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon

Katherine Gosselin

Université McGill

L'œuvre de Claude Simon comporte une dimension éminemment autobiographique et historique : l'enfance de l'auteur auprès de sa mère et de sa grand-mère, son expérience de la guerre d'Espagne puis de la débâcle de mai 1940, notamment, y sont constamment évoquées. Ancrés dans la réalité, ces événements prennent pourtant, entre les mains du narrateur, un sens proprement romanesque. En même temps qu'il n'existe pas en dehors de l'Histoire, le sujet-narrateur simonien ne peut donner un sens à cette existence que dans le mouvement de l'écriture : loin de chercher à brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, celui-ci revendique au

contraire son statut de sujet écrivain, exhibant le caractère re-composé, transformé de la réalité qu'il cherche à dire. La réalité est donnée invariablement chez Simon comme une *expérience* de la réalité, dont l'inscription dans la conscience, singulière et sensible, demeure fragmentaire. Cette expérience, il appartient à l'écriture romanesque de l'investir de son ordre et de son sens propres, sans en entamer la mobilité, l'irrésolution intrinsèques.

L'Acacia, paru en 1989, met au jour de manière ultime cette nécessaire mise en écriture de l'expérience. À la fin du roman, le héros-narrateur, de retour chez lui après avoir vécu la débâcle de 1940, incapable de reprendre la vie normale, s'assoit finalement à sa table de travail devant une feuille de papier blanc, pouvant voir par sa fenêtre « l'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin [et] touchait presque le mur » (p. 30). Cette finale donne son sens au titre du roman, et vice-versa; comme l'affirme Mireille Calle-Gruber, « c'est bien en couverture que se trouve le premier et le dernier mot du texte qu'il tient tout entier sous sa tutelle : on y vient, on y revient, puisqu'en fait on était toujours déjà auprès de l'acacia, on ne l'avait jamais quitté; on était dans le narré, le re-composé, dans le temps de l'écriture » (1991, p. 36); le récit de vie que donne à lire *L'Acacia*, qui articule les grandes dates de l'Histoire du XX^e siècle, est un produit de l'écriture. Mais la portée de la finale de *L'Acacia* va plus loin : elle reprend presque intégralement les premières phrases d'*Histoire*, roman paru en 1967, plus de trente ans plus tôt, et qui se terminait par un brusque retour à la question des origines. À la fin d'*Histoire*, le narrateur s'imaginait fœtus dans le sein de sa mère, « sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même » (p. 402), et, devant cette image, se demandait finalement : « moi ?... » (*ibid.*) En reprenant le

début d'*Histoire*, *L'Acacia* clôt un cycle dans l'œuvre simonienne; à tout le moins, il indique un certain achèvement ou point d'aboutissement — nécessairement romanesque — de la quête simonienne, telle qu'entreprise dans *Histoire*. Aussi les romans qui l'ont suivi, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, parus respectivement en 1997 et en 2001, paraissent-ils déplacer sensiblement le sens de cette quête.

Le Jardin des Plantes et Le Tramway dans l'œuvre simonienne

Le Jardin des Plantes et *Le Tramway*, écrit Alastair B. Duncan, « sont des livres à base de vécu, plus encore que *Les Géorgiques* ou *L'Acacia*, car moins consacrés à la famille : la vie de l'écrivain y est au premier plan » (2006, p.XLIX). Dans *Le Jardin des Plantes*, Simon intègre aux éléments autobiographiques déjà présentés dans son œuvre son vécu d'écrivain du XX^e siècle. Dans *Le Tramway*, la narration remet en œuvre l'enfance de l'auteur, en la faisant résonner cette fois avec la vieillesse et la maladie qui la rendent manifeste, irrévocable. Les deux romans, s'ils se maintiennent au plus près de la vie de l'auteur, affirment plus que jamais l'impossible totalisation du sujet ainsi que sa nécessaire et continuelle re-composition, re-constitution par et dans l'écriture. S'inscrivant de la sorte, sur ces points tout à fait fondamentaux, en continuité avec l'esthétique développée tout au long de l'œuvre simonienne, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* marquent cependant une rupture. Ils se distinguent en effet des romans qui les ont précédés par leur composition délibérément et manifestement fragmentée. Dans les deux derniers romans de Simon, des fragments de texte se succèdent, séparés par de larges blancs; dans la première partie du *Jardin*

des Plantes, ces fragments prennent même différentes formes géométriques et sont disposés d'une manière spécifique sur la page, comme des morceaux de divers puzzles susceptibles de s'imbriquer.

Malgré cette fragmentation commune au *Jardin des Plantes* et au *Tramway*, les deux romans sont très différents l'un de l'autre. *Le Jardin des Plantes* est un roman foisonnant : des événements historiques, tenant de la grande comme de la petite histoire, y côtoient en effet des souvenirs de lectures, de voyages, d'événements officiels, de rencontres, ces éléments s'interpellant les uns les autres, bien qu'ils appartiennent à des époques éloignées. Cette diversité est traversée, dans *Le Jardin des plantes*, par un entretien entre le narrateur, un auteur désigné par la simple initiale S. et un journaliste venu l'interviewer dans son appartement parisien. *Le Tramway* oppose au *Jardin des Plantes* sa brièveté et la concentration de ses motifs. En effet, *Le Tramway* fait principalement référence à deux époques, entre lesquelles oscille la narration : la vieillesse du narrateur, contraint par la maladie à un séjour à l'hôpital, et son enfance auprès de sa mère malade et mourante, vers laquelle il revenait en tramway chaque fin d'après-midi après la fin des classes. Sans négliger ces différences, nous voulons nous intéresser à la fragmentation structurante du *Jardin des Plantes* et du *Tramway*. La fragmentation fait partie intégrante de l'œuvre simonienne : l'on se souvient que Simon a longtemps envisagé le titre « Description fragmentaire d'un désastre » (Sarraute, 1963, p. 274) pour *La Route des Flandres*, plaçant la fragmentation de la mémoire au cœur de son entreprise romanesque. Évidemment, il ne s'agit pas ici d'aborder exhaustivement la question de la fragmentation dans l'œuvre simonienne, en traitant l'ensemble de ses manifestations et

enjeux; il s'agit plus précisément et plus modestement de cerner les modulations qui s'opèrent, dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, après la clôture accomplie dans *L'Acacia*. Cette modulation nous paraît amener et concentrer l'œuvre simonienne à sa source même, au fonds où elle avait puisé depuis son commencement; cette source, ce fonds, c'est la fragmentation de la mémoire, au sein de laquelle elle cherche non plus une liaison structurante qui la dépasse, mais une distribution, un aménagement qui permette d'y demeurer, d'y circuler.

Il convient de préciser ce propos en tenant compte de l'« évolution » de l'œuvre simonienne, plus particulièrement du tournant qu'elle prend dans les années soixante-dix, annoncé dans *La Bataille de Pharsale* (1969). Les *Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) et *Leçons de choses* (1975) accordent une place prépondérante aux descriptions de représentations diverses (peintures, publicité, journaux, etc.), souvent non nommées et agissant simplement à titre de stimuli. Dans les années soixante-dix, l'écriture simonienne confie à ces descriptions de représentations le rôle de « générateurs » de fictions : ces descriptions, a priori sans rapport entre elles, donnent lieu à une pluralité de fictions autonomes, mais où elles font apparaître des éléments communs. Dans les romans des années soixante — dès *L'Herbe* (1958), puis dans *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967) et, dans une certaine mesure, *La Bataille de Pharsale* — et des années quatre-vingt — *Les Géorgiques* (1981) et *L'Acacia* (1989) —, la fiction est générée et déployée par un sujet habité par le passé qui cherche à se dire; si elle se configure spécifiquement par et dans le langage, elle demeure canalisée par le sujet qui porte ce langage et y mène une quête identitaire.

Dans son introduction aux *Œuvres* de Simon, Alastair B. Duncan écrit, à propos des romans des années soixante-dix :

Simon renonce largement à tout temps verbal autre que le présent. Disparaissent ainsi de son œuvre la présence d'une conscience qui se souvient, le travail de restitution, le poids et souvent le traumatisme d'un passé individuel. Le point de vue change fréquemment. [...] Les phrases [...] ne suivent plus les méandres d'une conscience qui glose le souvenir dans des parenthèses, des métaphores filées, de longues comparaisons approximatives. (2006, p. XXXVII)

En raison de cette disparition en leur sein d'une « conscience qui se souvient », les romans des années soixante-dix paraissent mettre en œuvre, comme nous le suggérons pour *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, une esthétique proprement fragmentaire; la « conscience qui se souvient », qui concentre en elle l'univers romanesque et relie ses différents éléments, fait place à différents points de vue qui se succèdent. Or, nous le verrons, les romans des années soixante-dix sont conduits par un principe de liaison spécifique, fondé sur les possibilités du langage pris en lui-même. Dans les romans des années soixante et quatre-vingt, ce principe de liaison n'est pas absent : il apparaît cependant comme un outil — certes privilégié — pour le sujet qui cherche à se dire et demeure subordonné à l'utilisation qu'il en fait. De manière globale, le roman simonien s'est donc déployé, au cours de son « évolution », selon deux principes de liaison, le premier, développé dans les années soixante et quatre-vingt, renvoyant plutôt au sujet parlant, qui utilise les possibilités du langage pour s'y construire, et le second, développé dans les années soixante-dix, renvoyant plutôt au langage lui-même, à l'ensemble de ses possibilités intrinsèques. *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* semblent privés de l'un et l'autre de ces principes.

Fragmentation de la mémoire : falsifications de la raison

Repartons de ce constat que pose Simon et qui fait du fragment la forme même que revêt la réalité dans la conscience, dès qu'elle s'y inscrit :

[...] nous ne percevons le monde autour de nous que par d'infimes fragments, que notre raison et notre habitude ordonnent, agglomèrent, reconstituent en une sorte de ciment préfabriqué, nous permettant ainsi de conjurer l'effroi que nous causeraient ces manques, ces béances, si nous savions les reconnaître. (Ézine, 1985, p. 57)

Notre perception *réelle*, souligne Simon, ne saisit de la réalité ambiante que « d'infimes fragments », qui demeurent déliés, désordonnés, épars. Dans une entrevue antérieure, Simon affirmait : « nous sommes absolument incapables de saisir une continuité. Si nous voulons simplement essayer de nous rappeler la journée que nous avons vécue la veille, nous allons nous apercevoir qu'elle est semée de trous. » (Knapp, 1970, p.183) Seules notre raison et l'habitude qui la conforte ordonnent les fragments de réalité perçue et colmatent les vides qui les disjoint : elles luttent contre l'atomisation, la mouvance et, en somme, le caractère insaisissable de la réalité à laquelle est condamnée la perception. Ce que la raison et l'habitude « ajoutent » et imposent à la perception réelle du monde, et qui lui est étrangère, c'est une continuité, rendue possible en vertu d'un principe de liaison chronologique et causale. Par exemple, alors que l'expérience particulière de la guerre doit être constituée d'une somme chaotique et inextricable de tensions extrêmes et de longues attentes, de perceptions vives et furtives, d'images persistantes, de sentiments hétéroclites, la raison et l'habitude tendent à substituer à cette vision morcelée et disparate un déroulement

chronologique et causal, une représentation commune et communicable de *la* guerre.

Le héros de *L'Acacia* fait l'expérience de cette uniformisation factice qu'opèrent la raison et l'habitude :

plus tard, quand il essaya de raconter ces choses [la longue chevauchée derrière son colonel et deux autres soldats après l'anéantissement de son régiment en mai 1940], il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre plus ou moins transparente sous laquelle il se trouvait enfermé. (p. 286-287)

Cet extrait de *L'Acacia* distingue deux ordres de réalité, dont le second s'avère factice, irrecevable : premièrement, l'expérience singulière du monde, qui renvoie à sa perception *réelle*, vraie (« à la vérité »); deuxièmement, la représentation ordonnée que la raison substitue à cette expérience singulière, fragmentaire et mouvante, au moyen de concepts et de conventions langagières. C'est le premier ordre de réalité qui intéresse Simon, celui dans lequel le monde, s'il est reçu singulièrement et fragmentairement, est bel et bien donné. Le second ordre de réalité renvoie à une construction a posteriori, falsificatrice : la raison et l'habitude donnent à l'expérience passée une forme prédéterminée et inauthentique.

À ces deux ordres de réalité correspondent deux formes d'écriture possibles. L'écrivain peut reconduire l'activité de la raison et de l'habitude. Dans une entrevue accordée à Claude Sarraute après la parution de *La Route des Flandres*, Simon définissait ainsi a contrario son entreprise romanesque : « l'archéologue comble les lacunes d'un monument en ruines par du ciment grisâtre. Pour moi, je refuse ce procédé, qui invente un ordre dont on ne saura jamais s'il est authentique. » (Sarraute, 1963, p. 273) L'archéologue se retrouve devant des fragments, témoins ou ruines d'une existence passée qu'il tente de reconstituer fidèlement; devant les fragments manquants, il utilise un « ciment grisâtre », « préfabriqué », qui demeure étranger aux fragments-témoins à partir desquels il travaille, et qui leur impose conséquemment *de l'extérieur* un ordre stable. Simon définit l'entreprise de reconstitution à visée mimétique, chronologique et causale du passé comme un assemblage et un colmatage inauthentiques, qui font tenir ensemble « de force » des souvenirs irrémédiablement fragmentés.

Pour Simon, le roman traditionnel concourt à une telle entreprise : il reconduit les mécanismes falsificateurs de la raison et de l'habitude, et ne présente de la sorte qu'une unité et une continuité apparentes. Aussi est-ce ce type de roman qui, finalement, s'avère fragmentaire. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, Simon affirme ainsi :

le roman traditionnel est, lui aussi, « construit de pièces et de morceaux ». On y trouve constamment la formule : « deux jours (ou trois, ou deux ans...) plus tard, notre héros, etc. », ou encore : « il ne se passa rien (!!!...) pendant les trois jours (ou semaines, ou années...) qui suivirent ces événements ». [...] Des trous donc. Et gros comme des maisons. Seulement [...] le lecteur ne les voit pas, simplement parce que dans ce genre de

romans « les pièces et les morceaux » sont disposés dans un ordre chronologique et causal. (Calle-Gruber, 1993, p. 10-11)

Simon aurait probablement été d'accord avec cet aphorisme de Valéry, selon lequel « le problème littéraire général est de lier » (1974, p. 1021). Pour Simon, l'écrivain travaille nécessairement avec une somme de fragments. Dans le roman « traditionnel », il relie ces fragments *de l'extérieur*; une seconde possibilité s'offre à l'écrivain, qui lui permet d'investir *de l'intérieur* la réalité fragmentaire de la mémoire, et, avec elle, celle du monde qui s'y est donné.

Fragmentation dans le roman simonien : cristallisation et liaison

Dans le *Discours de Stockholm*, Simon réaffirme l'inscription fragmentaire de la réalité dans la conscience, en insistant sur les combinaisons infinies dans lesquelles peuvent se présenter ces fragments au sein de la mémoire qui les conserve :

« Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois. » Cette remarque est à rapprocher des phrases de Flaubert, à propos d'Emma Bovary : « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues. »

Si Flaubert parle ainsi d'une femme malade, en proie à une sorte de délire, Tolstoï, lui, va plus loin et généralise quand il dit : « un homme en bonne santé ». Ils sont d'accord pour constater que toutes ces réminiscences, toutes ses émotions et toutes ses pensées se présentent à la fois, d'un seul coup, mais Flaubert précise pour sa part qu'il s'agit là de « tableaux détachés », en d'autres termes de fragments, et que l'aspect

sous lequel ils se présentent à nous est celui de
« combinaisons ». (p. 26-27)

En colmatant les vides qui maintiennent disjoints ces fragments, la raison et l'habitude les empêchent de se combiner entre eux, selon leurs qualités propres : elles les ordonnent et les figent dans *une* combinaison, à laquelle elles les attachent au moyen du « ciment préfabriqué » des concepts et des conventions langagières. Cependant, malgré cette emprise de la raison et de l'habitude, les fragments de souvenirs qui habitent obscurément le sujet demeurent pour ainsi dire à la surface de sa conscience, prêts à l'assaillir en se combinant entre eux, mêlés de sensations et de pensées présentes. En subsumant l'aspect fragmentaire sous lequel la réalité est perçue par le sujet, la raison et l'habitude coupent ce dernier non seulement d'un accès authentique au monde extérieur, mais également d'un accès à sa propre réalité de sujet sensible et pensant. Les combinaisons de souvenirs et de sensations qui remontent à la surface de la conscience, dès lors, ouvrent un espace privilégié au sujet, dans lequel son expérience réelle du monde est préservée. Or ces combinaisons, en elles-mêmes, demeurent insaisissables : la simultanéité sous laquelle elles se présentent rend indiscernables les fragments qui les composent. Pour le sujet qui aspire à dire son expérience du monde et à se dire avec elle, il s'agit de délier les fragments de sa mémoire dans la linéarité du langage pour les relier ensuite en fonction des qualités sensibles que leur énonciation fait apparaître. Mais pour ce faire, il doit d'abord délier le langage dans l'écriture romanesque afin de faire éclater les conventions qui le soumettent à la raison et l'habitude.

L'écriture romanesque doit permettre aux fragments de se « cristalliser », pour reprendre un terme que Simon utilise

fréquemment : « lorsque je me trouve devant ma page blanche », affirme-t-il dans le *Discours de Stockholm*,

je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser (p. 24).

Pour Simon, les mots sont déjà des « carrefours de sens », susceptibles de contenir en eux et d'interpeller une pluralité d'images, d'émotions et de souvenirs :

comment l'écrivain chercherait-il à déceler les mécanismes qui font s'associer en lui ce « nombre incalculable » de « tableaux » apparemment « détachés » qui le constituent en tant qu'être sensible, sinon dans cette langue qui le constitue en tant qu'être pensant et parlant, et au sein de laquelle, dans sa sagesse et sa logique, nous sont déjà proposés d'innombrables transferts ou transports de sens ? Les mots, selon Lacan, ne sont pas seulement « signes » mais nœuds de signification ou encore, comme je l'ai écrit dans ma courte préface à *Orion aveugle*, carrefours de sens, de sorte que déjà par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de « combinaisons » en « nombre incalculable ». (p. 28)

L'écriture simonienne crée un espace qui libère les mots de leur attache conceptuelle univoque et leur permet ainsi d'interpeller, par-delà le fragment de réalité qu'ils cherchent à cerner, une pluralité de fragments, qui présentent des échos, des qualités sensibles similaires. Ainsi libéré, le mot « accroche », dans le magma d'images, d'émotions et de souvenirs fragmentés qui habite la mémoire, des fragments « harmoniques » : il les cristallise, les rend saisissables ensemble et offre la possibilité de les lier les uns aux autres sans leur imposer un principe de liaison extérieur. De la sorte, le sujet peut donner forme, « mot à mot » (Simon, 1972, p. 73-

97), à son expérience du monde et se construire authentiquement en tant que sujet sentant et pensant. Mais cette construction du sujet par la cristallisation des fragments qui le composent n'est jamais définitivement accomplie, car elle n'épuise jamais leurs multiples combinaisons possibles. Générée par une énonciation subjective présente, par la parole d'un sujet *en train* de se dire, l'écriture simonienne n'attache pas définitivement les uns aux autres les fragments qu'elle convoque et rend possible leur éventuelle re-présentation dans la mémoire, leur éventuelle re-configuration dans le flux de l'énonciation, dans la continue « présentification » de l'écriture.

Si elle s'attache à traduire la fragmentation de la mémoire, l'écriture simonienne ne cherche pas pour autant à en rendre compte directement. Car si, comme l'indique le narrateur de *L'Acacia* dans l'extrait précédemment cité, « à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens », force est de constater que le roman de Simon a bel et bien une forme, comporte bel et bien des noms, des adjectifs, des signes de ponctuation (même des points), déploie bel et bien une temporalité, laquelle a assurément un certain sens. La réalité de l'écriture simonienne, conséquemment, ne doit pas correspondre exactement à celle, fragmentaire, de la mémoire, car elle ordonne et relie effectivement les fragments du passé. Certes, cet ordre et cette liaison apparaissent, en regard du déroulement chronologique (extérieur) du passé, fragmentés et décousus. En regard du sujet-narrateur qui les instaure au fil de son énonciation, ils s'avèrent cependant pleinement authentiques : ils correspondent à l'ordre et à l'enchaînement des fragments du

passé *pour le sujet* en qui ils surgissent et resurgissent sans cesse, en qui ils n'ont jamais fini de se re-présenter. Partant d'une réalité fragmentée, surgissant par combinaisons inextricables au sein de la mémoire et luttant contre la réalité factice, uniforme et commune qu'y substituent la raison et l'habitude, le roman simonien outrepassa ainsi l'une et l'autre, d'une part, par la « cristallisation » et l'enchaînement authentiques qu'il parvient à créer, et, d'autre part, par l'ouverture qu'il préserve au sein de cet enchaînement.

De la liaison à l'aménagement

Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le « monde », la réalité extérieure est toujours appréhendée à partir de son inscription fragmentaire dans la conscience, mais cette fragmentation, plutôt que d'engendrer la recherche d'une liaison à partir de laquelle le sujet puisse se construire et se saisir de son identité, devient constitutive de la forme même du roman. D'un bout à l'autre de l'œuvre simonienne, l'inscription fragmentaire de la réalité extérieure dans la conscience demeure le fonds auquel l'écriture puise : elle apparaît fondamentalement comme une virtualité offrant une pluralité de combinaisons possibles, susceptibles d'être cristallisées puis enchaînées dans le langage. Jusqu'à *L'Acacia*, le roman simonien pouvait être défini comme l'actualisation ou la « présentification » d'un de ces enchaînements possibles. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le roman apparaît comme l'*aménagement* de cette fragmentation en elle-même, sans continuité actualisée, préservant pour la lecture des continuités possibles.

Les romans des années soixante-dix, malgré les descriptions et les fictions fragmentées qui les composent, actualisent bel et bien une continuité. Simon les présente comme des « collages » (1972, p.113) : les morceaux, les fragments « collés » y tiennent ensemble en vertu des mots qui les ont convoqués simultanément. Un principe de liaison est effectivement à l'œuvre dans ces romans, fondé plus strictement cette fois sur les « carrefours de sens » qu'offrent les mots; ceux-ci, n'apparaissant plus comme les lieux privilégiés de « cristallisation » des « tableaux détachés » qui se combinent dans *une* mémoire, au sein d'*un* sujet, voient leur potentiel propre déployé et autonomisé. L'absence, dans ces romans, d'une « conscience qui se souvient », pour reprendre la formule d'Alastair B. Duncan, ou la dispersion de cette conscience, sa fragmentation en plusieurs « points de vue », libère du même coup le roman de la quête identitaire qu'il poursuivait — et poursuivra — et de l'enjeu de totalisation engagé par cette quête. Autrement dit, si nous distinguons *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* des romans des années soixante-dix, c'est qu'il n'y a pas dans ces romans de *sujet* en regard duquel la fiction peut s'avérer fragmentaire : le « collage » constitué au moyen des mots-carrefours, libérés du sujet qui les énonce *pour s'y construire*, tient ensemble tous ces morceaux¹.

¹ Au cours de la discussion qui a suivi cette intervention dans le cadre du colloque « Le réel dans les fictions contemporaines », Christian Milat a suggéré de distinguer, dans le cadre de cette réflexion sur la fragmentation chez Simon, le « fragmenté » et le « fragmentaire », c'est-à-dire, d'un côté, ce qui est disjoint, morcelé, et, de l'autre côté, ce qui est incomplet, ce dont il manque des morceaux, le lacunaire, les deux dimensions pouvant évidemment se recouper. Reprenant cette distinction proposée par M. Milat, nous pourrions affirmer que les romans des années soixante-dix, s'ils

Le Jardin des Plantes et *Le Tramway*, contrairement aux romans des années soixante-dix, ont pour point d'ancrage une « conscience », mais qui cette fois « se souvient », pour ainsi dire, à son insu. La narration, dans les deux derniers romans de Simon, n'est plus menée par une conscience qui fait l'action de se souvenir afin de parvenir à se dire : un décalage subsiste entre la narration et la conscience à laquelle appartiennent les fragments de souvenirs juxtaposés. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le narrateur *se regarde* en tant que sujet et fait le « portrait » de sa conscience fragmentée, somme de souvenirs, d'images et d'émotions disparates et inconciliables. Plus exactement, son rôle consiste, en faisant ce portrait, à aménager des passages : la forme du *Jardin des Plantes* et du *Tramway* est édifiée par les blancs qui séparent les fragments de la mémoire, et qui permettent au lecteur d'aller librement de l'un à l'autre.

L'écriture simonienne, affirme Mireille Calle-Gruber, a pour enjeu le *symbolon* grec, qu'elle nomme plutôt, reprenant la traduction proposée par Léon Robin à partir du latin *tessera*, la « tessère ». Le *symbolon* grec renvoie aux deux fractions d'une tablette partagée entre deux hôtes et dont le rapprochement, l'imbrication, marque une solidarité (2004, p. 34-35). Selon Mireille Calle-Gruber, l'écriture simonienne puise à de telles marques, aux empreintes laissées sur les fragments de la

demeurent fragmentés, ne sont pas fragmentaires, dans la mesure où le collage les présente comme un tout cohérent. Inversement, les romans des années soixante et des années quatre-vingt, qui n'apparaissent pas fragmentés en vertu de l'enchaînement accompli par et à même l'énonciation subjective, demeurent fragmentaires, ne parvenant jamais à achever la totalisation du sujet. Pour anticiper, disons que *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* intègrent les deux dimensions, le fragmenté et le fragmentaire, en se rattachant fondamentalement à la conscience d'un sujet, mais en renonçant à la liaison des fragments qui la composent.

mémoire et qui les désignent comme solidaires, « raccordables », joignables :

Le rapprochement, le mettre ensemble, et en semble, ce qui est séparé, telle est bien la question par excellence de l'écriture simonienne qui s'emploie à « jeter l'un contre l'autre » (*sum-ballein*) les fragments du récit et à désigner ainsi, en tous points du texte, des tessères : du fractionnement et du raccordable. (2004, p. 35)

Comme les deux parties de la tablette scindée en deux, les fragments de la mémoire ont gardé de leur fractionnement des marques, qu'ils portent pour ainsi dire sur leur corps; ce sont ces marques, ces tessères, qui les désignent comme raccordables et qui permettent le passage de l'un à l'autre; le passage, précise Calle-Gruber, c'est-à-dire aussi « la lecture, le déchiffrement » (*ibid.*). Jusqu'à *L'Acacia*, le narrateur simonien franchissait ce passage, du moins il œuvrait à cette lecture, à ce déchiffrement dans les méandres de sa mémoire. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, il semble laisser ce soin au lecteur; c'est, suggérerions-nous, la « raccordabilité » de sa mémoire qu'il met en œuvre, pour laquelle il aménage des passages, sans les franchir.

Le Jardin des Plantes : un « devenir-texte »

Comme l'indique le titre du roman, c'est à la manière d'un jardinier que le narrateur du *Jardin des Plantes* compose le « portrait d'une mémoire » : la mémoire est le sol fertile qu'il aménage. Il décrit ainsi le Jardin des Plantes à Paris :

[...] l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans

une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions. (*Jardin*, p. 61)

Les règles du théâtre classique asservissent les passions à des conventions esthétiques, au sein desquelles elles se présentent dans une forme ordonnée, qui les « domestique », les « dompte ». De la même façon, le Jardin des Plantes asservit la nature à une volonté d'ordre : il la présente dans un ordre artificiel qu'il lui impose et qui contrarie son foisonnement naturel, libre et désordonné. *Le Jardin des Plantes*, celui que nous lisons, domestique ainsi la mémoire et le désordre, l'enchevêtrement et la mouvance des fragments qui la composent; il sélectionne certains fragments et aménage entre eux des allées afin que le lecteur puisse y circuler; de la sorte, comme l'écrit Tiphaine Samoyault, « imitant le dessin horticole, la page d'écriture devient l'ouvrage du jardinier de la mémoire » (1997, p. 5).

Dans *Le Grand temps*, Mireille Calle-Gruber analyse la disposition de deux fragments du *Jardin des Plantes*, placés l'un en face de l'autre et séparés par un blanc diagonal (*Jardin*, p. 23-25). Le fragment qui occupe la partie gauche de la page et qui va s'amincissant décrit un tableau du peintre Gastone Novelli, intitulé « Archivio per la memoria »; le fragment qui occupe la partie droite de la page et qui va s'élargissant montre le narrateur aux prises avec sa jument au bord d'un ruisseau, dans les événements de mai 1940. Cette page, pour Mireille Calle-Gruber, présente le principe du *symbolon*; « plus précisément, ajoute-t-elle, elle *joue* avec le principe du *symbolon* car importe ici non pas l'entièreté parfaitement reconstituée (la surface refermée) mais la disjonction entre les deux fractions rapprochées » (2004, p. 42; l'auteure souligne). C'est la

disjonction, le blanc qui structure *Le Jardin des Plantes*; l'enjeu du roman de Simon ne réside pas dans la somme des fragments qu'il juxtapose, mais dans la circulation libre qu'il rend possible. Les fragments du *Jardin des Plantes* sont à la fois rapprochés et tenus à l'écart par le « jardinier de la mémoire ». Cet écart maintenu, rendu indélébile par le blanc, indique selon Calle-Gruber qu'« ils ne sont pas complémentaires [...] [mais] solidaires [...] dans la topologie que présente la page » (2004, p. 44). L'addition des fragments du *Jardin des Plantes* ne révèle en effet aucun sens qui subsumerait leur disjonction : « ils ne formeront jamais ensemble un texte unique. Ils attestent [...] de l'impossible lecture à la ligne » (2004, p. 42). La tension soulignée par Simon entre le « trouble magma de souvenirs, d'émotions, d'images » qui l'habite et la langue au sein de laquelle il doit « déplier », « en-ligner » les composantes fragmentées de ce magma, trouve une nouvelle résolution dans *Le Jardin des Plantes*. Le narrateur ne se fait plus lecteur de lui-même, ne construit plus un texte, même ouvert, inachevé, à partir des traces du passé imprimées en lui: il distribue spatialement ces traces, laissant aux lecteurs, à chacune de leur lecture, la possibilité de les « en-ligner », de les constituer en texte. *Le Jardin des Plantes* est un « assemblage sans résolution » (2004, p. 44) qui rend possible une pluralité de résolutions, mais qu'il ne contient, en ses blancs, que comme virtualités.

Les deux fragments du *Jardin des Plantes* dont Calle-Gruber analyse la disposition sont surplombés par le titre de la toile de Gastone Novelli, « Archivio per la memoria ». Calle-Gruber remarque :

L'expression sonne d'abord comme une redondance car « archive » désigne certes un lieu de collections, une histoire

documentée, mais aussi une mémoire. Une « mémoire pour la mémoire », donc, qu'est-ce à dire? Sans doute faut-il ici lui donner tout le sens d'une *archimémoire* c'est-à-dire de l'articulation qui précède la mémoire non pas en dehors mais en elle-même [...]: ce qui *de* la mémoire et *dans* la mémoire fléchit, incline vers. C'est cela que forment l'un à l'autre, l'un *pour* l'autre, c'est-à-dire « ensemble », les deux fragments de texte: un biais, une articulation qui incline à faire des phrases. (2004, p. 45)

En rapprochant tout en les maintenant à l'écart les fragments de souvenirs, le « jardinier de la mémoire » construit une « archimémoire », c'est-à-dire qu'il ne fait pas tant le « portrait d'une mémoire » qu'il exhibe ce qui rend la mémoire possible. Avant même que la mémoire n'intervienne et ne donne cours à ses multiples combinaisons, il y a entre deux fragments de souvenirs, si éloignés soient-ils dans le temps, si différents soient les émotions et les événements auxquels ils renvoient, une articulation. C'est en vertu de cette articulation que les deux fragments tendent l'un vers l'autre, peuvent être posés l'un en face de l'autre et incitent ainsi le sujet à faire des phrases. *Le Jardin des Plantes*, pour Calle-Gruber, fait le portrait du « *devenir phrase de la mémoire* » (2004, p. 45, l'auteure souligne); le roman de 1997 est non plus un texte actualisé à partir des possibles de la mémoire, un texte suscité par les articulations qui la précèdent, mais un « devenir-texte » (Calle-Gruber, 2004, p. 177), ces articulations elles-mêmes.

En comparant l'aménagement du Jardin des Plantes à la forme artificielle dans laquelle les règles du théâtre classique enferment le langage, le narrateur n'en décrivait qu'« une partie (la plus ancienne) » (*Jardin*, p. 61). Or, le Jardin comprend une seconde partie :

Contrairement aux sévères alignements de plantations et de décorations florales, cette partie s'inspire du style des jardins dits anglais, évitant tout effet de symétrie. De grands arbres centenaires [...] y poussent entourés d'une végétation variée et sauvage venue comme au hasard. (*Jardin*, p. 62)

Il y aurait ainsi deux « parties » dans le roman de Simon, l'une qui « domestique » l'exubérance de la mémoire, et l'autre qui tente de reproduire cette exubérance, faisant en sorte qu'elle paraisse se manifester d'elle-même. Ces deux parties du jardin parisien semblent d'abord renvoyer aux deux manières dont la narration du *Jardin des Plantes* dispose les fragments de la mémoire, leur faisant prendre différentes formes géométriques qu'elle distribue sur la page, ou les faisant se succéder l'un à la suite de l'autre, comme des paragraphes autonomes. Elles peuvent renvoyer également à une double interprétation du théâtre classique. Dans un fragment du *Jardin des Plantes* (p. 104-105), le narrateur se souvient d'une discussion à laquelle il a assisté à Calcutta entre Roger C. et le metteur en scène Antoine V., et qui portait sur « la façon dont doivent être dits les alexandrins ». Dans cette discussion, C. reproche « au retour des douze pieds sa monotonie »; V. soutient

qu'il en [est] là du langage comme de ces jardins, ces parcs aux allées taillées en forme de murailles, d'entablements, langue et nature également soumises à la même royale volonté d'ordre, de mesure et de mathématiques (*Jardin*, p. 104).

Au cours de la discussion, V., en « professionnel du théâtre », se met à réciter des vers, « appuy[ant] sa thèse par de longues tirades d'«Andromaque» ou d'«Athalie» » (*Jardin*, p. 104), à quoi C. réplique en récitant à sa manière « d'aussi longues citations de «Bajazet» ou d'«Esther» » (*Jardin*, p. 104). La diction des alexandrins que propose C. veut « briser » la monotonie du retour des douze pieds afin de redonner à l'extériorisation des

passions leur exubérance, leur désordre naturels, de la même façon que la seconde partie du *Jardin des Plantes*, le jardin dit « anglais », aménage la végétation *comme si* elle y était venue au hasard. Le narrateur du *Jardin des Plantes* ne choisit pas entre les deux parties du jardin qui donne son titre au roman, pas plus qu'il ne choisit entre les deux dictionnements proposés par C. et V.

Le Jardin des Plantes, écrit Didier Alexandre, « souligne [...] l'importance [...] de la diction contre la fiction » (1999, p. 11). Les fragments du *Jardin des Plantes* sont jalonnés par un entretien entre le narrateur, qui devient dans la deuxième partie l'auteur S., et un journaliste venu l'interviewer. Le journaliste enregistre l'interview au moyen d'un magnétophone : les fragments de texte qui rendent compte de cette interview apparaissent alors comme la transcription de la bande sonore. Très vite, S. affirme son malaise devant le magnétophone; le journaliste le rassure rapidement, l'assurant qu'il ne s'agit que d'un « aide-mémoire » (*Jardin*, p. 79). Peu après que S. a repris son récit, le journaliste l'interrompt pour vérifier le bon fonctionnement du magnétophone : « il a appuyé sur une touche, puis une autre et j'ai entendu ma voix en sortir — ou plutôt pas exactement : une voix métallique, timbrée, qui n'est pas la mienne ou du moins celle que j'entends quand je parle » (*Jardin*, p. 82). Le magnétophone, comme le remarque Didier Alexandre, apparaît d'abord comme une mémoire supérieure à l'écrit, en ce qu'il capte directement « la voix, ses rythmes, ses élans et ses défaillances » (1999, p. 7); surtout, il permet un retour en arrière, une répétition à l'identique, une restitution intégrale de ce qui a été. Pourtant, en ne reconnaissant pas sa voix reproduite sur la bande sonore, S. souligne une inéluctable différence à soi du sujet, une impossible adéquation : ainsi, dans la répétition que rend

possible le magnétophone, la voix instaure une rupture, « inscri[t] une différence » (Alexandre, 1999, p. 11).

La monotonie reprochée par C. au retour des douze pieds, répétitifs, s'applique à la diction classique comme aux jardins auxquels elle est comparée, tant par le narrateur que par V. Les fragments du *Jardin des Plantes*, en effet, reviennent constamment sur des souvenirs déjà visités; le « devenir-texte » serait-il ainsi condamné au ressassement, au piétinement? En commentant la discussion qui oppose C. et V., Didier Alexandre écrit :

Il [...] importe moins [à Simon] de résoudre un conflit d'esthétique classique que de montrer que dans ce combat de diction qui oppose V. et C. le plus important est la qualité différentielle d'une voix se manifestant à travers une répétition sur un fond sonore — une rumeur. (1999, p. 13)

Que ce soit dans le récit que fait S. au journaliste, qui lui demande « les faits bruts simplement dans leur matérialité » (*Jardin*, p. 272), ou dans les fragments de la première partie, agencés selon le désordre dans lequel ils se présentent naturellement, ce qui importe, comme dans les deux formes de diction des alexandrins que proposent C. et V., c'est la qualité de la voix humaine qui les incarne et qui vient introduire une différence, brisant la monotonie, la répétition. Car la voix, comme l'a souligné le narrateur qui ne reconnaît pas la sienne dans la bande sonore, n'est jamais pareille à elle-même pour le sujet qui l'émet : elle renvoie à un présent constamment réactualisé, reconfiguré.

Traversé par l'interview de S. par le journaliste, dont nous « lisons » la bande sonore, *Le Jardin des Plantes* est marqué par l'oralité. Cependant, le scénario cinématographique d'un roman

de S. transcrit à la fin (*Jardin*, p. 365-378), l'idiome indien dont Gastone Novelli tente d'établir le dictionnaire et qui se compose d'une infinité de variations et de modulations du seul son « A » (*Jardin*, p. 243-244), ces « A » dont Novelli remplira ensuite ses toiles (*Jardin*, p. 244-245), tous ces éléments déplacent l'espace auditif constitué dans *Le Jardin des Plantes* vers un espace visuel, qui est aussi celui du livre (Alexandre, 1999, p. 15-16), destiné à mieux mettre en forme le caractère fragmentaire de la mémoire. Mais la transposition au cinéma d'un des romans de S. demeure un projet et n'existe que potentiellement, dans une série de séquences et de plans fragmentés. *Le Jardin des Plantes*, ainsi, ne résout pas la question de sa fragmentation. Si *Le Jardin des Plantes* est marqué par l'oralité puis son déplacement vers un espace visuel, *L'Acacia* et, avec lui, les romans dont il clôt le cycle, demeurent marqués par l'écriture. « Dans *L'Acacia*, écrit Mireille Calle-Gruber, il y avait le narrateur écrivant auprès de l'arbre phosphorescent. Avec le récit du *Jardin des Plantes* qui fait don [...] de reprises, de repousses, c'est le livre même qui est arbre. Arbre de connaissance comme d'inconnaissance, dont chaque lecteur a la chance de devenir un rameau. » (2004, p. 173) En permettant au lecteur de circuler dans les allées de sa mémoire, le narrateur l'invite à s'asseoir lui-même auprès du grand arbre et à écrire ainsi son propre texte, à puiser aux blancs de la mémoire, son « inconnaissance », pour reconstituer lui-même les ramifications de l'arbre et intégrer sa généalogie.

Le Tramway : le texte devenu impossible

Le Tramway met en scène le pouvoir métaphorique de l'écriture. Comme Simon le rappelle souvent (voir notamment Calle-Gruber, 1993, p. 7), le mot « métaphore » vient du grec

« métaphora », qui signifie « transport ». Par la métaphore, l'écriture a le pouvoir de transporter l'un dans l'autre et de mettre ainsi en rapport les fragments de la mémoire : c'est au sein de ces rapports que se révèlent des liens susceptibles de structurer le sujet. Jusqu'à *L'Acacia*, la métaphore avait été, avec la métonymie, l'outil privilégié du narrateur simonien dans son travail de liaison. Dans *Le Tramway*, cet outil est présenté en lui-même, sans que la narration ne prenne le relais, ne l'utilise pour instaurer une liaison durable : la métaphore transporte de l'une à l'autre des extrémités de la vie sans les relier entre elles, sans établir de ponts qui permettraient de franchir la distance qui les sépare.

Le premier fragment du *Tramway* nous conduit d'emblée dans le tramway que prenait quotidiennement le narrateur à une époque de son enfance et qui menait de la plage à la ville, et inversement. Le narrateur évoque d'emblée le privilège que constituait pour lui le droit de « rester dans la cabine » près du conducteur, « au lieu d'aller s'asseoir à l'intérieur sur les banquettes » (*Tramway*, p. 12). Dès le début du roman, le narrateur se positionne auprès du conducteur de tramway : comme celui-ci, qui « transporte » son tramway de la ville à la plage et de la plage à la ville, inlassablement, le narrateur « transportera » son récit de l'enfance à la vieillesse et de la vieillesse à l'enfance, en faisant quelques arrêts dispersés en cours de route. Il se place ainsi d'entrée de jeu « aux commandes d'un processus métaphorique » (Alexandre, 2002, p. 82); devenu un vieil homme, il « endoss[e] [le] rôle » du conducteur qui le fascinait lorsqu'il était enfant, et devient comme lui un « passeur », selon une expression d'Anne-Lise Blanc (2002, p. 56), dans l'univers fragmenté de sa mémoire.

Les deux termes auxquels le « passeur » de la mémoire conduit le lecteur sont caractérisés par l'imminence de la mort : *Le Tramway* « transporte » du présent d'un vieil homme, récemment transporté d'urgence à l'hôpital, aux souvenirs d'enfance que font surgir en lui la maladie, qui gravitent autour de quelques images de sa mère mourante. Les fragments qui se juxtaposent au fil de ce transport apparaissent comme des unités autonomes, comme autant d'images surgies, devant lesquelles le narrateur demeure inapte à constituer un récit. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur aménageait l'espace de sa mémoire en y dégageant, à travers le récit fait au journaliste, un récit possible, nécessairement incomplet, mais susceptible d'être repris par le lecteur, au fil des allées aménagées pour lui. L'aménagement auquel procède le narrateur du *Tramway* ne rend pas possible une telle circulation; elle mène d'un extrême à l'autre de la vie en se concentrant sur les images de mort qui les habitent et qui demeurent seules.

Cette fragmentation pour ainsi dire irrémédiable du *Tramway* semble due à la situation particulière du narrateur, que la maladie et, plus particulièrement, la fièvre isolent du monde extérieur. Ainsi, en tentant de comprendre la présence de deux agents qu'il croit avoir entrevus de sa chambre à l'hôpital, il abandonne finalement :

[...] pensant Mais j'ai peut-être mal vu je confonds pensant Cette foutue fièvre, pensant... Puis trop fatigué pour soutenir l'effort de penser, me résignant à cette espèce de vase, de brouillard sans avant ni après (une deux heures plus tôt? ...). (*Tramway*, p. 27)

L'état de fièvre, affirme plus loin le narrateur, « interpos[e] entre le monde extérieur et [lui] comme une sorte d'écran » (*Tramway*, p. 53); elle embrouille sa perception du monde :

[...] cet état fiévreux [...] me donnait l'impression d'être enfermé sous une espèce de cloche de verre à travers laquelle ce qui se passait à l'extérieur ne me parvenait que de façon confuse, c'est-à-dire qu'il m'était impossible d'établir des relations cohérentes de cause à effet. (*Tramway*, p. 113)

Ces passages font immédiatement écho à la situation du brigadier de *L'Acacia*, lui aussi « enfermé » sous une « cloche de verre », à travers laquelle la réalité lui apparaît « trouble », sans « consistance » (p. 286-287). Dans les affres de la guerre, le héros simonien, accablé par la saleté qui recouvre son corps, par la faim et la fatigue qui embrouillent son esprit, se retrouve isolé du monde extérieur : le monde ne lui parvient plus que dans un magma indistinct d'images floues, « indécises » et inextricables, au sein desquelles il lui est impossible d'établir une succession, un ordre, une causalité, une temporalité. De même, sous l'effet de la fièvre, le narrateur du *Tramway*, incapable « d'établir des relations cohérentes de cause à effet », doit se résigner à percevoir la réalité dans une « espèce de vase, de brouillard sans avant ni après », c'est-à-dire sans ordre chronologique et causal, et donc sans sens. La guerre, dans *L'Acacia*, et la maladie, dans *Le Tramway*, affectent le sujet de la même manière : en enfermant toutes deux le sujet sous une cloche de verre, elles empêchent la raison et l'habitude — on y revient — d'exercer leur activité, dont le point de départ consiste en une mise en ordre de la perception du monde extérieur. La guerre comme la maladie, autrement dit, empêchent la raison et l'habitude de subsumer la fragmentation du réel dans la conscience.

L'expérience de la guerre engage chez Simon la nécessité d'un récit qui la dise et donc la recherche d'une forme qui rende compte de son caractère informe, d'une liaison qui respecte son

caractère fragmenté. L'expérience de la guerre, pour le narrateur simonien, à la fois consacre l'impossibilité du récit « traditionnel » et maintient l'exigence d'un autre récit, plus authentique, fondé sur un autre usage du langage. Or la maladie n'instaure pas, pour le narrateur du *Tramway*, une telle exigence : émanant naturellement de la vieillesse, elle laisse le narrateur devant la seule impossibilité de la raconter, sans générer en lui le besoin de trouver une forme qui en rende compte. Aussi conduit-elle à une résignation : « me *résignant* à cette espèce de vase, ce brouillard » (*Tramway*, p. 27; nous soulignons), affirmait le narrateur. Pour le narrateur résigné, il n'y a plus rien à *narrer* : l'écriture, dans *Le Tramway*, écrit Didier Alexandre, « perd toute capacité narrative et, au-delà, tout pouvoir de constitution du sens, pour se focaliser sur les surgissements de la mort » (2002, p. 88). « Je ne parvenais pas, à travers ma cloche de verre, nous dit le narrateur du *Tramway*, à situer exactement les choses dans le temps » (*Tramway*, p. 116); tandis que, jusqu'à *L'Acacia*, cette impossibilité était surmontée par et à même la création d'un autre temps, d'une temporalité subjective, le narrateur du *Tramway* l'« accepte » en se faisant strict passeur : il juxtapose ses souvenirs comme autant de « scènes détemporalisées » (Alexandre, 2002, p. 83), « dans un hors-temps chronologique et calendaire, au gré des arrêts. Aucune logique efficiente ne structure [son] récit » (*ibid.*, p. 82).

Au « comment savoir ? » que répète comme une obsession *La Route des Flandres* (1985 [1960], p. 278-291), *Le Jardin des plantes* substitue la question « comment imaginer ? » (*Jardin*, p. 212); après avoir mis en œuvre la quête identitaire d'un sujet à travers les fragments de sa mémoire, le roman simonien présente la mémoire en elle-même comme ensemble de

fragments, porteur de textes possibles qui interpellent l'imagination et engagent une reconfiguration infinie. Le narrateur du *Tramway* semble avoir abandonné ces questions ou plutôt leur répond d'emblée par des « je ne sais plus » (*Tramway*, p. 76 et 86), des « je ne me souviens pas » (*Tramway*, p. 98). Et peut-être est-ce mieux ainsi, semble-t-il suggérer, évoquant à la toute fin du roman « l'impalpable et *protecteur* brouillard de la mémoire » (*Tramway*, p. 141, nous soulignons).

Dans une analyse célèbre de la « journée » qui structure *Histoire*, Jean Starobinski définit le brusque retour aux origines qui clôt le roman comme le point de départ d'une reconstruction de soi :

Histoire [...] s'achève sur l'image d'un commencement [...]. Ce n'est pas là conjurer l'échec dont la journée écoulée vient d'être le témoin; mais c'est du moins, pour le désir de savoir, le point de départ à partir duquel toute l'œuvre qui s'achève prend la valeur d'une précaire et monumentale reconstruction d'un moi vivant à partir de ces ruines. (1987, p. 32)

En reprenant le début d'*Histoire*, la fin de *L'Acacia* désigne un certain achèvement de cette reconstruction; plutôt, elle en donne les termes. Comme l'écrit Mireille Calle-Gruber, « [d]epuis ce point dernier [...], c'est [...] une relecture qui s'amorce, impérativement [...]. À rebours et en tout sens, le paradigme des volumes garantit *non pas une identité ou une origine mais une signature*. [...] Façon de dire qu'il n'y a de vie que récit de vie, lequel récit n'est que spéculations, fourvoiements, récritures. » (1991, p. 42, l'auteure souligne) Après la réécriture ultime de *L'Acacia*, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* exhibent la nécessité même de ces « spéculations », de ces « récritures » pour la constitution du sujet, somme mouvante de fragments. Après la « reconstruction » accomplie

dans *L'Acacia* à partir des « ruines » du sujet, pour reprendre le terme de Starobinski, les narrateurs du *Jardin des Plantes* et du *Tramway* s'intéressent à ces ruines en elles-mêmes. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur fait le portrait du sujet comme somme fragmentée et mobile de ruines, laissant le lecteur imaginer des reconstitutions possibles. Dans *Le Tramway*, il transporte le lecteur d'une ruine à l'autre, sans aménager d'espace dans sa mémoire pour des continuités possibles : les blancs du *Tramway* sont en quelque sorte des espaces creux, des abîmes, rendus saisissables par la métaphore, mais dont aucune narration ne peut prendre le relais. Présente au cœur de l'œuvre simonienne dès son commencement, l'inscription fragmentaire du réel dans la conscience devient finalement insurmontable pour le sujet; le « sujet-somme de ruines » n'est plus mobile, configurable, dans *Le Tramway*. Mais, par ses métaphores de « passeur », il parvient à maintenir ses ruines vivantes, et lui avec elles, et permet au lecteur, à défaut de les relier, d'aller sur les lieux de la mémoire.

Bibliographie

- ALEXANDRE, Didier. (1999), « L'enregistrement du *Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, printemps, p. 5-18;
—. (2002), « Locomotion, Transport, Émotion dans *Le Tramway* de Claude Simon », *Littératures*, n° 46, p. 77-90.

- BLANC, Anne-Lise. (2002), « Coupures, failles et voiles : les embrasures de la fiction dans *Le Tramway* », *Littératures*, n° 46, p. 45-56.
- CALLE-GRUBER, Mireille. (1991), « Claude Simon : le temps, l'écriture. À propos de *L'Acacia* », *Littérature*, n° 83, p. 31-42;
- (1993), « L'inlassable réa/encrage du vécu », entretiens avec Claude Simon, dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, et Grenoble, P.U.G., coll. « Trait d'union », p. 3-25;
- (2004), *Le grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- DUNCAN, Alastair B. (2006), « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan avec la collaboration de J. H. Duffy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. IX-LV.
- ÉZINE, Jean-Louis. (1985), « Simon sort du désert », entretien avec Claude Simon, *Le Nouvel Observateur*, 25-31 octobre, p. 56-57.
- KNAPP, Bettina L. (1970), « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 17, No. 2, p. 179-190.
- SARRAUTE, Claude. (1960), « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », interview de Claude Simon, *Le Monde*, 8 octobre; repris dans Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1963, p. 273-275.
- SIMON, Claude. (1985 [1960]), *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double »;
- (1967), *Histoire*, Paris, Minuit;
- (1972), « La fiction mot à mot », dans Jean Ricardou (dir.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », t. 2 : *Pratiques*, p. 73-97;

- (1981), *Les Géorgiques*, Paris, Minuit;
- (1986), *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit;
- (1989), *L'Acacia*, Paris, Minuit;
- (1997), *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit;
- (2001), *Le Tramway*, Paris, Minuit.

SAMOYAUULT, Tiphaine. (1997), « Jardinier de la mémoire », *La Quinzaine littéraire*, n° 724, 1^{er} octobre, p. 5-6.

STAROBINSKI, Jean. (1987), « La journée dans *Histoire* », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, p. 7-32.

VALÉRY, Paul. (1974), *Cahiers II*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Résumé

Cet article tente de situer *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001) dans l'évolution globale de l'œuvre de Claude Simon, en interrogeant la fragmentation structurante des deux romans. Il s'agit de cerner les modulations que font subir les deux derniers romans de Simon à l'esthétique du fragment développée depuis *La Route des Flandres* (1960) jusqu'à *L'Acacia* (1989). Cette modulation paraît amener et concentrer l'œuvre simonienne à sa source même, c'est-à-dire au cœur de la fragmentation de la mémoire. Si, jusqu'à *L'Acacia*, le narrateur simonien cherchait à instaurer une liaison qui rassemble et dépasse cette fragmentation, il cherche plutôt dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* à la distribuer spatialement, à l'aménager pour permettre au lecteur d'y circuler.

Abstract

The article attempts to situate *Le Jardin des Plantes* (1997) and *Le Tramway* (2001) in the development of Claude Simon's complete works through an analysis of the fragmentation of the structure of the two novels. From *La Route des Flandres* (1960) to *L'Acacia* (1989), Simon pursued an aesthetic of fragmentation which undergoes certain modulations in the two later novels, in which Simon's work appears to return to and focus on its initial point of origin in the core fragmentation of memory. Up until *L'Acacia*, Simon's narrator had always looked to establish a relationship which would piece together and overcome this fragmentation, whereas in *Le Jardin des Plantes* and *Le Tramway* he is more concerned with its spatial distribution, arranging it so as to permit the reader to circulate within it.

La Sorcière de Marie NDiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable

Andrée Mercier

Université Laval

À première vue, l'essentiel de l'œuvre romanesque de Marie NDiaye explore bien davantage les ressources de la fantaisie et de l'imaginaire que les modalités d'inscription du réel dans cet imaginaire. On y rencontre en effet une femme changée en bûche¹, une jeune fille mangée par des chiens et qui reprendra vie comme si de rien n'était², un homme dont l'épouse et le fils mystérieusement disparus réapparaissent sous les traits de fantômes ou d'âmes errantes³, ou encore un jeune homme

¹ La femme changée en bûche, 1989.

² En famille, 1990.

³ Un temps de saison, 1994.

constamment suivi par une bête indéfinissable, évoquant tout à la fois singe, oiseau et chien⁴. La forte présence du surnaturel ne situe pourtant pas les fictions de NDiaye dans le merveilleux, car un cadre de référence réaliste s'y déploie également. Les lieux, la temporalité, les personnages et les événements renvoient bien au monde contemporain et même, le plus souvent, à un quotidien des plus banals. Le roman *La Sorcière* (2003 [1996]), auquel je m'arrêterai ici plus particulièrement, est tout à fait exemplaire de cette manière. Le narrateur et personnage principal est une sorcière, prénommée Lucie, dotée de pouvoirs de divination. Comme toutes les femmes de sa lignée, Lucie initie ses filles à ce mystérieux pouvoir, mais elle le fait installée dans le sous-sol de son pavillon, vêtue d'un vieux jeans et chaussée de pantoufles, avant de retourner à la cuisine pour préparer les repas. Cela ne va pas sans mal. Non seulement ses deux filles et sa mère se révèlent beaucoup plus douées qu'elle pour la magie, mais Lucie se sent impuissante face aux aléas de sa vie : son mari la quitte, ses filles partent à leur tour, elle échoue à réconcilier ses parents, elle perd toutes ressources financières et se retrouvera même en prison⁵. Le but de mon étude sera de montrer, dans un premier temps, comment divers rapports au réel prennent forme dans ce roman, pour ensuite tenter de comprendre, plus précisément, à quoi tient un certain *effritement* du réel. Pour ce faire, j'avancerai l'hypothèse que cet effritement ne dépend pas principalement des éléments attestés de merveilleux ni de la problématisation du surnaturel par le fantastique, mais qu'il

⁴ La femme changée en bûche.

⁵ Comme l'écrit W. Motte (2003) dans l'étude qu'il consacre à *La Sorcière* : « In short, Lucie's story would be an utterly banal one — were it not for the fact that she is a witch » (p. 115).

dépend plutôt d'un invraisemblable qui prend sa source dans la narration même du banal et du quotidien. Il s'agira enfin de voir, brièvement, en quoi cet effritement et ce rapport au réel en quelque sorte démultiplié s'articulent autant à la déconstruction identitaire de Lucie qu'à une poétique de la fiction.

Réalisme magique et fantastique

La cohabitation du naturel et du surnaturel est constante dans *La Sorcière*. Si l'on reconnaît là un élément caractéristique du fantastique, c'est cependant sans l'hésitation, le doute ni l'antinomie qui habituellement l'accompagnent⁶. En effet, le surnaturel n'est pas contesté dans *La Sorcière* et rien n'est offert au lecteur pour tenter une explication rationnelle des événements extraordinaires qui s'y déroulent. Les filles de Lucie se métamorphosent plus d'une fois en corneilles (voir entre autres p. 89-90, 98 et 118), sa mère transformera bel et bien son ancien mari en escargot (p. 151) et se montrera capable de surcroît d'apparaître dans un lieu et d'en disparaître tout aussi subitement (p. 110 et 116), et Lucie, quant à elle, versera des larmes de sang, signes qui accompagnent ses

⁶ La réflexion sur le fantastique doit beaucoup à l'ouvrage de T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), dont on mentionne souvent la citation suivante : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (p. 29). Si Todorov fait de l'hésitation du lecteur la première condition du fantastique (p. 36), Charles W. Scheel (2005) insiste plutôt, à la suite de A. Chanady (*Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publ., 1985), sur l'antinomie entre deux niveaux de réalité — le naturel et le surnaturel —, antinomie qui reste irrésolue et qui, surtout, est issue de la façon dont le texte traite ces niveaux de réalité (p. 88-89).

visions du passé, du présent et de l'avenir (notamment p. 23, 51, 121, 145). Il est vrai que c'est une sorcière elle-même qui raconte toute cette histoire et que l'on pourrait mettre en doute la fiabilité d'un tel narrateur. Néanmoins, aucun personnage de cet univers fictionnel ne vient faire valoir un point de vue rationnel sur les événements; et si les hommes sont généralement dégoûtés par le pouvoir des sorcières, leur dégoût traduit non pas un scepticisme mais, au contraire, une aversion pour un état de fait⁷.

Globalement, c'est donc le mode du réalisme magique qui semble le mieux caractériser ce roman, puisque la cohabitation du naturel et du surnaturel n'y est pas conflictuelle. Le surnaturel n'est pas présenté ou ressenti comme problématique, bien qu'il s'inscrive dans un cadre réaliste⁸. En effet, Lucie est une jeune mère de famille aux prises avec des problèmes qui évoquent le monde actuel (éduquer des adolescentes, organiser sa vie après le départ de son mari) et elle évolue dans un univers où l'on reconnaît plusieurs enjeux

⁷ La réaction du gendarme, dans le passage suivant, illustre bien la réaction habituelle des hommes face à la sorcellerie : « Le gendarme s'était assis aussi loin de moi que possible et, lorsque je tournais les yeux vers lui pour me donner une contenance, son air rogue, défiant, prenait une fixité haineuse. Il me craignait, découvris-je avec étonnement. Il était jeune, grêle, craintif, et sa main avait répugné tout particulièrement à m'empoigner tout à l'heure » (p. 157).

⁸ J'emprunte à Scheel (2005) cette distinction du réalisme magique et du fantastique : « Alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction » (p. 90). Scheel ajoute que « [c]e qui est naturel ou surnaturel varie évidemment d'un lecteur à l'autre »; c'est donc « la voix narrative [...] qui indique au lecteur implicite si un événement doit être perçu ou non comme surnaturel » (p. 91).

sociaux (la vie en banlieue, la situation de la femme, les différences générationnelles, le désir d'ascension sociale, etc.)⁹. Y sont aussi figurés avec précision les petits détails concrets de la vie domestique et familiale. C'est dans ce cadre que survient le surnaturel et que celui-ci est en somme admis comme faisant partie de la réalité. Il faut voir d'ailleurs avec quelle simplicité se trouvent réunies de bon matin à deviser sans plus de cérémonie la belle-mère et la mère de Lucie, alors que la seconde vient d'apparaître subitement dans la cuisine de l'autre!¹⁰

La cohabitation des deux cadres de référence, le naturel et le surnaturel, ne s'opère pas cependant sans certains glissements. Ainsi non seulement le merveilleux s'intègre-t-il dans un univers somme toute banal, mais se voit-il lui-même banalisé. Ce sont, par exemple, de bien modestes pouvoirs que ceux dont dispose Lucie. Ses visions sont toujours tronquées, n'offrant jamais de perspective d'ensemble, mais « que des détails sans importance, révélateurs de rien du tout » (NDiaye, 2001, 13). Elle n'y recourt d'ailleurs qu'assez peu, à la demande, par exemple, de sa voisine Isabelle préoccupée par l'avenir de

⁹ Dans son étude, W. Motte (2003) signale d'entrée de jeu la question de l'aliénation et de la marginalité qui caractérisent les divers personnages de l'œuvre de NDiaye : « While NDiaye's novels display a variety of settings and techniques, a common concern animates all of them, insofar as each is focused in some manner upon the questions of alienation and the problems experienced by an individual who finds herself or himself marginalized for reasons very largely beyond her or his understanding and control » (p. 115).

¹⁰ Comme le constate Lucie : « Elle [sa belle-mère] ne paraissait pas autrement surprise de la visite si matinale (ou si tardive, cette nuit?) de ma mère, qui, si mes souvenirs étaient exacts, mettait les pieds dans cette maison pour la première fois. Toutes deux s'étaient rencontrées à mon mariage treize ou quatorze ans auparavant, et jamais depuis lors. Elles échangèrent amabilités et lieux communs d'usage [...] » (p. 114).

son fils Steve (p. 19-22), ou pour constater que son mari est en route pour la maison et qu'il lui reste encore un peu de temps pour préparer le dîner (p. 29). Bien que les pouvoirs de ses filles s'avèrent beaucoup plus puissants, c'est sans enthousiasme que ces dernières se prêtent à leur apprentissage, jugeant un tel don « fondamentalement inintéressant » (11) et de peu d'utilité dans la vie. Soulagées quand les leçons prennent fin, elles évoqueront leur initiation en déclarant : « Ce n'est pas pour dire, Maman, mais, vraiment, toutes ces conneries... » (p. 12). La mère de Lucie, pourtant si douée, refuse de faire usage de ses dons, sinon parfois en secret, préférant exercer, comme depuis 25 ans, le métier de secrétaire pour le compte d'une compagnie d'assurances. Comme l'affirme Lucie : « Personne, d'ailleurs, n'aurait pu ressembler moins à une sorcière que ma mère » (p. 67). Lucie, qui ne voit pas comment contrer le scepticisme de ses filles peu convaincues de la valeur pratique de leurs dons, se demande si le manque de foi de sa mère n'est pas en bonne partie responsable de ses « piètres capacités ». Enfin, non seulement ces dons apportent-ils peu à celles qui les possèdent, mais ils semblent plutôt nuire à la vie conjugale : le mari de Lucie éprouve un dégoût ostensible à l'égard des pouvoirs de sa femme, et la mère de Lucie a quitté son mari, sentant monter en elle une énergie violente qu'elle craignait de ne pouvoir contrôler. La banalisation du merveilleux est donc en bonne partie le fait des sorcières elles-mêmes qui, soit ont peu de talent pour la magie, soit éprouvent peu d'intérêt ou peu de conviction en leurs pouvoirs.

Curieusement, ce sont aussi les sorcières qui, dans ce récit dominé par le réalisme magique, feront surgir ponctuellement des moments de tension propre au fantastique.

Devant l'apparition d'un corbeau à la fenêtre de sa cuisine, la mère de Lucie réagit avec violence comme s'il s'agissait là d'un événement inhabituel et alarmant. Lucie se demandera même avec inquiétude si ce n'est pas sa voisine Isabelle, femme ordinaire que rien n'associe pourtant à la sorcellerie, qui se cacherait ainsi sous les traits du volatile¹¹. Alors que, jusque-là, le surnaturel prenait place sans soubresaut dans le récit, il devient tout à coup étrange aux yeux mêmes des sorcières qui portent ici un regard rationnel et inquiet sur le merveilleux. Ces moments demeureront rares dans la trame du récit, mais ils viennent déstabiliser l'articulation des cadres de référence mis en place par le réalisme magique, en créant une antinomie entre le naturel et le surnaturel.

Un banal invraisemblable

Alors que le surnaturel se voit banalisé, le banal, lui, prend un air étrange. Si, bien sûr, on peut voir là l'effet quasi inévitable de la présence du merveilleux et, plus encore, d'éléments de fantastique qui viendraient en quelque sorte contaminer le cadre réaliste, c'est néanmoins la narration même du banal et

¹¹ C'est ce que montre, parmi d'autres, le passage suivant : « Un grand oiseau brun se tenait sur le rebord [de la fenêtre], nous observant à travers la vitre d'un œil vigilant et sans effroi, si semblable à la corneille que j'avais remarquée le matin même qu'un petit frisson d'inquiétude me parcourut. / — Un corbeau! s'écria ma mère. / Alors je ne pus m'empêcher de chuchoter en direction de l'oiseau : / — Isabelle? / Mais ma mère ouvrait la fenêtre avec fracas et, soudain furieuse, elle que je ne connaissais que d'humeur égale, conciliante, agita les mains en clamant : / — Veux-tu te sauver, sale bête! Ouh, ouh, déguerpis! [...] Elle referma prudemment la fenêtre. Lorsqu'elle revint vers nous, elle était rouge, en colère, déconfite. Jamais je ne l'avais vue ainsi hors d'elle et toute violence à grand-peine contenue. Je lui pris la main, déconcertée de si peu la reconnaître » (p. 79-80).

du quotidien qui semble ici en cause. Plusieurs éléments peuvent être signalés. On observera premièrement que le récit se déploie en glissant d'une histoire à l'autre, et d'une thématique à une autre, esquissant chaque fois une possible intrigue aussitôt abandonnée. Par exemple, le début du récit campe d'emblée le monde de la sorcellerie et semble devoir explorer la singularité de ce monde occulte : « Quand mes filles eurent atteint l'âge de douze ans, je les initiai aux mystérieux pouvoirs » (p. 9). Cependant, l'initiation aux pouvoirs cède le pas à la vie familiale, aux rapports qu'entretient Lucie avec ses filles et, surtout, avec son mari qui, peu après, quittera le domicile conjugal. La rupture elle-même ne retient toutefois pas l'attention du récit et devient secondaire. Lucie décidera plutôt de réconcilier ses parents, séparés depuis cinq ans. Puis, à la demande de son père, elle s'efforcera de retrouver une importante somme d'argent qu'elle avait reçue comme avance sur son héritage, argent avec lequel s'est sauvé son mari. Et ainsi de suite. Si l'univers familial reste toujours une thématique centrale, la trame narrative, elle, se construit, on le voit, par une série d'abandons ou de changements de direction, qui remettent chaque fois en question la quête de Lucie. Les possibles programmes narratifs se succèdent, tombent à plat ou encore s'amorcent sans motivation apparente.

Ainsi en va-t-il du désir de Lucie de réconcilier ses parents, qui constitue malgré tout la quête la plus soutenue parmi les petites intrigues avortées du récit. Lucie y voit une entreprise absolument nécessaire et en affirme plus d'une fois l'importance sans toutefois vraiment l'expliquer. C'est d'ailleurs d'une façon bien singulière, sinon contradictoire, qu'elle énonce le caractère vital de cette quête : « Si mes parents devaient rester séparés, il est probable que je n'y survivrais pas, pensais-

je vaguement » (p. 96). Cette quête apparaît d'autant plus déraisonnable que Lucie ne cherche jamais à retrouver son propre mari qui vient pourtant de la quitter, et que ce projet s'interrompt de façon plutôt cocasse quand le père se voit transformé en escargot.

Ce que l'on constate en observant la trame générale du récit se trouve encore plus nettement dans le détail de l'enchaînement événementiel. En effet, l'excès et la soudaineté marquent avec une fréquence remarquable tout le déroulement du récit. Cela donne à l'articulation des actions et des états une allure syncopée, sans grande logique. Je cite ici et là : « j'ouvris soudain la fenêtre » (p. 22), « elle se leva brusquement » (p. 22), « l'épuisement et la honte m'accablèrent d'un seul coup » (p. 26), « soudain un peu fatigué » (p. 27), « subitement gênée » (p. 37), « j'eus envie soudain » (p. 37), « tout d'un coup » (p. 37), « soudain de mauvaise humeur » (p. 43), « la figure [...] brutalement bouffie et décomposée » (p. 43), « la soudaine roideur de son buste » (p. 44), etc. Les personnages agissent « brusquement », « brutalement », « vivement », « bruyamment » ; ils surgissent, se saisissent, s'emparent, s'écrient. Les transformations psychologiques et physiques se font de manière aussi radicale et brutale que les métamorphoses de sorcières en corneilles : Lucie a du mal à reconnaître son père devenu coquet et peu scrupuleux, elle constate le changement de sa jeune belle-sœur devenue grosse et pleine d'assurance ; de même, la belle-mère de Lucie ne reconnaît plus ses enfants, devenus violents avec elle. Les transformations sont innombrables, subites, extrêmes et toujours inexplicables. Elles suscitent d'ailleurs l'étonnement, la peur ou un certain malaise chez ceux qui les constatent.

Bien des coïncidences viennent par ailleurs ponctuer le récit, ce qui accentue encore le caractère gratuit ou saugrenu de l'enchaînement événementiel. Ainsi en est-il de ses voisins, Isabelle et Steve, que Lucie, curieusement, rencontre souvent lors de ses déplacements (c'est le cas p. 54, 70-71 et 131); ou de son mari Pierrot, accompagné de sa mère et de sa nouvelle famille, qui surgissent inopinément à la fin du récit (p. 162); coïncidences fort à propos que le récit ne tente même pas de justifier.

On peut mentionner enfin le cadre temporel du récit qui apparaît de plus en plus problématique au fil de l'histoire. Déjà quelque peu ébranlée par les très nombreuses marques aspectuelles de soudaineté qui ponctuent le détail de la chaîne événementielle, la temporalité se montre de moins en moins vraisemblable, notamment en ce qui concerne la durée de l'histoire racontée. Plutôt rares, les indications temporelles semblent néanmoins ramener la durée de la séquence événementielle à une étendue de quelques mois (peut-être quatre ou cinq), c'est-à-dire de la fin de l'hiver au début des vacances d'été¹². Si la première partie du récit correspond à une durée plausible (en quelques semaines, Lucie voit partir son mari, puis elle se rend à Paris et à Poitiers pour de très brefs séjours), la seconde partie échappe à une motivation réaliste. Ainsi, en quelques semaines à peine, Pierrot, le mari de Lucie, se retrouve bien installé au sein d'une nouvelle famille, une vision de Lucie le montrant « en père de famille qui rentre chez lui comme chaque soir depuis des années » (p. 122). Surtout, Isabelle, cette voisine envahissante et désœuvrée, confinée

¹² On peut aussi ramener la durée de la séquence événementielle à un peu plus d'un an, si l'on inclut la période de l'initiation aux pouvoirs rapportée au début du récit.

depuis des années dans son quartier à la périphérie d'une petite ville, est tout à coup à la tête d'une université féminine, lucrative affaire qu'elle a elle-même montée, ayant su convaincre

les différentes instances administratives du département et de la région d'avancer les fonds importants qu'il lui avait fallu pour la location des bureaux et de l'internat, pour l'engagement des professeurs et du personnel, pour les pages de publicité dans la presse locale. (p. 134)

Or cette université qui fonctionne rondement n'existait pas, faut-il le préciser, un mois plus tôt!

À considérer les événements ordinaires de la vie de Lucie (c'est-à-dire en excluant les métamorphoses, visions et autres phénomènes surnaturels), on constate donc une narration qui vient miner la vraisemblance et déstabiliser le cadre réaliste du récit, plus fortement encore que ne le font les éléments attestés de merveilleux et les quelques moments de tension fantastique. Autrement dit, aux entorses à la vraisemblance empirique (relative à l'expérience commune) s'ajoute une déstabilisation constante de la mise en intrigue, qui concerne plutôt la vraisemblance diégétique¹³. Le rapport au réel se voit ainsi démultiplié dans *La Sorcière* puisqu'on voit y cohabiter réalisme magique, fantastique et invraisemblance, et que chacun semble déconstruire la perspective adoptée par l'autre. Le réalisme magique tend à résoudre l'antinomie qui oppose naturel et surnaturel et « facilite ainsi l'acceptation de l'incongru » (Scheel, 2005 : 91), sans inféoder toutefois le

¹³ J'emprunte la distinction vraisemblance empirique et vraisemblance diégétique à Cécile Cavillac (1995). S'ajoute un troisième terme, la vraisemblance pragmatique, qui concerne cette fois la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative.

suraturel au code réaliste (Scheel, 2005 : 114). Le fantastique, au contraire, maintient une tension entre le naturel et le suraturel, et conserve sa préséance au cadre rationnel à l'aune duquel on juge le suraturel inacceptable. Enfin, l'invraisemblable, qui surgit dans les strictes limites d'un cadre rationnel et réaliste¹⁴, déstabilise le naturel mais sans recourir pour cela au suraturel; l'inexplicable et l'étonnant résidant dans le naturel lui-même.

Le sens du réel et de la fiction

Cette multiplication des codes et des rapports entre ces codes entraîne, on en conviendra, un certain effritement du réel et de sa représentation. Il y a pourtant un sens aigu du réel dans *La Sorcière*, expression que j'emprunte à Jacques Dubois (2000), dans la mesure où il y a malgré tout figuration d'un monde et de l'expérience d'un sujet dans le monde¹⁵. À travers la subjectivité et le parcours de Lucie, le récit raconte la perte graduelle de repères identitaires. Épouse, mère, fille, voisine, sorcière, Lucie

¹⁴ Précisons que l'usage du terme naturel, dans son opposition au terme suraturel, ne signifie aucunement l'idée d'une nature dégagée de toute dimension culturelle.

¹⁵ Je renvoie plus particulièrement au premier chapitre de l'ouvrage de Dubois, chapitre intitulé « Le sens du réel » (p. 27-45) qui, s'il porte sur le roman réaliste, offre de belles pistes de réflexion pour aborder d'autres esthétiques romanesques comme le montre le passage suivant : « [...] l'idée de sens du réel peut se décliner de bien des façons. Elle est par exemple attention à tout le contexte matériel et culturel qui entoure les êtres et les définit. Ce qui implique une sensibilité au monde dans ce qu'il a de plus concret et de plus effectif. [...] Elle est encore sens de la vie en mouvement, de la durée dans sa substance, de la vie psychique dans ses transformations. Enfin, ce sens est celui du social. Pour l'écrivain du réel, tout univers est socialisé, c'est-à-dire que le destin individuel, qui reste la ligne de faîte du romanesque, ne prend valeur et relief qu'au sein d'une vie collective et d'un écheveau de relations » (p. 28-29).

n'est plus rien de tout cela au terme du récit : son mari l'a quittée, ses filles également, son père a disparu, ses liens avec sa mère sont coupés, elle n'a plus de maison, et, ironie du sort, on l'accuse même de se prétendre frauduleusement sorcière. Comme bien des personnages de l'œuvre de Marie NDiaye, Lucie est de plus en plus marginalisée. Elle semble condamnée à une altérité et à une impuissance qui rendent impossible son inscription dans le monde. Ce monde est violent, il n'offre pas de règles claires, il est fondamentalement incompréhensible. Ce monde, de plus, n'est pas le même pour tous : il y a ceux qui s'étonnent et ceux qui ne s'étonnent de rien. On l'a vu, la démultiplication des rapports au réel contribue fortement à la représentation de ce monde hétérogène, imprévisible, insaisissable, peuplé de personnages qui tentent tant bien que mal d'y prendre place ou d'en sortir. La figure de la sorcière recouvre d'ailleurs fort bien le lien qui unit le rapport au réel et la marginalité, c'est-à-dire le double statut de Lucie, à la fois étrangère et étrange¹⁶.

Ce sens du réel ne crée pas une fiction confortable pour le lecteur, privé lui aussi de ses repères et placé devant un monde qui, à la fois, évoque et ébranle un horizon de référence connu. On aurait tort toutefois d'engager trop strictement le roman de

¹⁶ Sur ce point les propos de Teko-Agbo, cités par W. Motte, bien qu'ils portent sur un autre roman de NDiaye, *En famille*, sont particulièrement éloquents : « Here is where Marie NDiaye's fiction stands out. She valorizes by revealing the problem of the strange and invites us to reflect on the place of the strange and the stranger in our societies. With what eyes do we look upon the stranger? » K. Ambroise Teko-Agbo, « *En famille* or the Problem of Alterity », *Research in African Literatures*, vol. 26, No. 2 (Summer 1995), p. 163; cité par W. Motte (2003 : 133). Dans un essai qu'il consacre à l'œuvre de NDiaye, Mathieu Lindon (2004) emprunte à NDiaye elle-même le terme « étrangeté » qu'elle utilise pour désigner le décalage ontologique de ses personnages (p. 38-39).

NDiaye dans une entreprise de figuration de la réalité individuelle et sociale. D'autant plus que, à travers la figure de la sorcellerie et le jeu des rapports au réel, se déploie, à petites touches et non sans ironie, une poétique de l'imaginaire qui n'a de cesse de questionner les limites et les usages de la fiction¹⁷. Entre le pouvoir de divination de Lucie, qui ne permet de voir que l'insignifiant (NDiaye, 2003, p. 13), et celui de sa mère ou de ses filles capable des plus grands prodiges, se met en scène une cartographie des territoires de la fiction, du minimalisme aux possibles flamboyances du merveilleux. Mais c'est peut-être plus encore une réflexion sur le pacte d'adhésion à la fiction qui se voit mise en scène. Le piètre don de Lucie, qui ne lui permet de voir que « des détails sans importance », « la couleur d'un habit, l'aspect du ciel, une tasse de café fumant » (13), ne s'explique-t-il pas après tout par le manque de foi de sa mère en ces pouvoirs immémoriaux? La survie du don n'est-elle pas compromise, par ailleurs, par l'indifférence de ses filles qui n'y voient aucune utilité pratique, au contraire des feuilletons télévisés dont elles sont férues et qui leur semblent offrir la connaissance des comportements humains (53)?

Au cœur de *La Sorcière* se voit donc posé un problème de croyance en la sorcellerie et par là aussi — et surtout — en la fiction. Le monde dans lequel évolue Lucie n'adhère plus au

¹⁷ Dans un essai qu'il consacre à NDiaye, Ook Chung (1994) voit dans l'œuvre un questionnement de la littérature : « Cette métaphore de la création littéraire et, de manière extensive, de toute construction herméneutique, traverse presque tous les romans » (p. 162). Les romans qui se sont ajoutés depuis (l'essai de Chung datant de 1994) vont dans le même sens, *La Sorcière* accusant plus fortement encore une dimension métafictionnelle notamment par sa dominante magico-réaliste qui brouille, entre autres, les limites génériques et les catégories esthétiques. On lira, sur cet aspect du réalisme magique, la présentation du dossier « Du fantastique réel au réalisme magique » de la revue *Textyles* (Denis, 2002).

fabuleux. Les pouvoirs des sorcières suscitent le dégoût ou le désintérêt. Tout comme les filles de Lucie et sa voisine Isabelle, ce monde est avide de connaissances tangibles et d'avantages concrets. Or, de l'aveu même de Lucie, elle ne peut offrir à ses filles aucun exemple de situation où son don lui aurait rendu service ou apporté quelque bénéfice (p. 13). La question de l'adhésion se double donc ici d'un enjeu véridictoire et d'une axiologie : dans le monde de *La Sorcière*, on croit vrai ce qui paraît utile. Si les sorcières elles-mêmes peinent à croire à l'utilité de leur don, nombreux pourtant sont les dupes : les belles rentrées d'argent de Pierrot, capable de faire croire aux promesses de vacances idylliques du Garden-Club (p. 29-30), et les gains que rapportent à Isabelle les savoirs ésotériques de son université féminine de la santé spirituelle¹⁸, montrent qu'il est facile de se laisser prendre aux jeux de l'apparence.

Y a-t-il encore une place dans ce monde moderne pour les sorcières? Le roman de Marie NDiaye laisse la question en suspens. Au terme de son parcours, Lucie aura tout perdu, si ce n'est une certaine foi dans les pouvoirs occultes de la lignée de femmes dont elle provient et la conviction qu'il faut à tout prix s'efforcer de transmettre ce don. Quant au récit lui-même, il aura exploré bien des modalités de la fiction, obligeant son lecteur à constamment renégocier les cadres de référence et le pacte d'adhésion qui le lient à cette histoire de sorcières.

¹⁸ Comme l'affirme Isabelle à Lucie : « Quel boniment, si tu savais! [...] Mais il n'y a rien qui paie mieux, en ce moment » (p. 137).

Bibliographie

- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101 (février), p. 23-46.
- CHUNG, Ook (1994), « Lire en français. Le Roman de l'absence », *Liberté*, n° 216 (décembre), p. 157-166.
- DENIS, Benoît (dir.) (2002), *Textyles* (dossier « Du fantastique réel au réalisme magique »), n° 21, Bruxelles, Éd. Le Cri.
- DUBOIS, Jacques (2000), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- LINDON, Mathieu (2004), *Je vous écris. Récits critiques*, Paris, P.O.L.
- MOTTE, Warren (2003), *Fables of the Novel. French Fiction Since 1990*, Champaign (Illinois), Dalkey Archive Press.
- NDIAYE, Marie (1989), *La Femme changée en bûche*, Paris, Éditions de Minuit;
- (1990), *En Famille*, Paris, Éditions de Minuit;
- ([1994] 2004), *Un Temps de saison*, suivi de *La Trublionne* de Pierre Lepage, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » 28;
- ([1996] 2003), *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » 21.
- SCHEEL, Charles W. (2005), *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des Théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Représentatif de l'œuvre de NDiaye, le roman *La sorcière* (Minuit, 1996) semble multiplier les rapports au réel : merveilleux, fantastique, réalisme magique, quotidien et banalité y cohabitent. La narratrice et personnage principal est une sorcière, prénommée Lucie, dotée de pouvoirs de divination somme toute modestes, habitant dans un « petit lotissement de pavillons neufs ». Mère de deux filles qui se révéleront beaucoup plus douées qu'elle pour la magie, elle voit sa vie et son identité lui échapper peu à peu : son mari et ses filles la quittent, elle échoue à réconcilier ses parents, elle perd toutes ressources financières et se retrouvera même en prison. Le but de notre étude est de montrer comment divers rapports au réel prennent forme dans ce roman et, plus particulièrement, comment l'effritement du réel tient moins aux éléments attestés de merveilleux (la présence de sorcières, de métamorphoses et d'apparitions), ou à une problématisation du surnaturel par le fantastique, qu'à un invraisemblable qui prend précisément sa source dans le banal et le quotidien. Il s'agira ensuite de voir en quoi ce rapport au réel démultiplié s'articule autant à la déconstruction identitaire de Lucie qu'à une poétique de la fiction.

Abstract

Representative of the work of NDiaye, the novel *La sorcière* (The Witch) (Minuit, 1996) appears to multiply the ties with reality: fantasy, magical realism, routine and banality all coexist on the same level of relevance. The narrator and protagonist is a witch named Lucie, who has modest powers of divination and lives in a "small subdivision of new bungalows". Being the mother of two young girls (more gifted as witches than herself), she is slowly losing the control of her life and identity: her

husband and daughters are leaving her, she attempts and fails to reconcile her estranged parents, she loses her home and savings before ending up in jail. The objective of this study will be to demonstrate how different connections with reality coexist in this novel and more particularly, how this crumbling of reality is less the consequence of the presence of attested elements of fantasy (witches, metamorphosis and apparitions) or of the problematization of supernatural and fantasy, than from the unlikelihood coming from the banality and routine. Then, the demonstration will be focused on how this multitude of rapports to reality can articulate, at the same time, the destruction of Lucie's identity as well as the construction of an esthetic of fiction.

Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*,
édition de Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet,
Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, 1488 p.

Jean-Jacques Hamm

Université Queen's

Dans la *Bibliothèque de la Pléiade* a paru en 2007 le second volume des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet. Celle-ci contient les textes rédigés par l'auteur entre 1831 et 1837. Disons l'intérêt d'une démarche qui, d'une part, adopte un principe chronologique et ne morcelle donc pas la production stendhalienne en *Chroniques Italiennes* et *Romans et Nouvelles*, comme c'est le cas dans bien des éditions; et qui, d'autre part, à côté de *Lucien Leuwen*, donne accès à des fragments de textes narratifs le plus

souvent disséminés dans d'autres volumes. Les textes rassemblés dans celui-ci étaient connus des stendhaliens. Le grand public découvrira les diverses tentatives d'un écrivain au travail sur des sujets de romans, des esquisses autobiographiques.

Le volume s'ouvre par la nouvelle inachevée, *Le Juif*, composée à Trieste les 14 et 15 janvier 1831. Une note liminaire adressée «Aux Curieux» énonce une tendance de la création stendhalienne: «N'ayant rien à lire, j'écris. C'est le même genre de plaisir, mais avec plus d'intensité» (p. 3). Il s'agit d'un récit-confession, écrit à la première personne, amorce d'un roman à caractère picaresque. *Le Lac de Genève*, écrit le 22 novembre 1831, présenté comme «roman de mœurs et moral» (p. 35), est une courte esquisse, dite posthume, attribuée par l'auteur à M. Ducray-Dumesnil, romancier du XVIII^e siècle. *Paul Sergar*, «balbutiement autobiographique» (p. 1180), date de 1832. *Une Position sociale*, rédigée de septembre à octobre 1832, présente une première tentative de roman de quelque envergure depuis *Le Rouge et le Noir*. Le parcours du héros, Roizand, ressemble à celui d'Henri Beyle lui-même. *Maria Fortuna*, écrite à Civitavecchia en 1835, donne quelques pages sur un crime et la vénalité de la justice. *Anecdote italienne* est une étude de vengeance. De 1837 datent *Histoire de Mme Tarin*, une page sur un crime passionnel, et un fragment de récit, *Le Conspirateur*.

Datant de la période, on trouve *San Francesco a Ripa*, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*. Comme le fait remarquer Philippe Berthier, «il est parfaitement abusif, comme on l'a fait parfois, d'inclure *San Francesco a Ripa* dans les *Chroniques italiennes*, puisque cette nouvelle composée à la fin de septembre 1831 est antérieure de dix-huit mois à la découverte des manuscrits» (p. 1169) utilisés par Stendhal. Signalons que l'édition rétablit, lorsque cela est possible, la leçon du manuscrit et diffère donc des versions publiées dès 1853. Le lecteur

découvre ainsi une attribution fantaisiste du texte à Prosper Mérimée, «témoignage d'une complicité-rivalité» (p. 1173). *Tamira Wanghen, Le Rose et le Vert* trouvent d'habitude leur place dans les *Romans et Nouvelles*. La première, de quelques pages, rédigée le 18 avril 1837, n'est qu'un avant-texte de la seconde. Disons l'importance de l'apparat critique (notices, notes, bibliographies) qui accompagne les œuvres.

Notre attention se portera maintenant sur le texte problématique de *Lucien Leuwen* et le travail de Xavier Bourdenet et d'Yves Ansel.

Rappelons les dates et les étapes de la composition de ce roman. Stendhal y a travaillé de mai 1834 à novembre 1836. On sait que la lecture du manuscrit de Mme Jules Gauthier, *le Lieutenant*, qu'il était censé corriger, a déclenché en lui le désir de reprendre le thème du roman à son compte, d'en élargir le cadre afin d'y inclure des considérations politiques et historiques. Pour l'essentiel, l'œuvre a été composée entre mai 1834 et avril 1835, moment où l'auteur décide de ne pas écrire la troisième partie qui aurait permis à Lucien et à Mme de Chasteller de se retrouver. Il corrige ensuite son texte, et comme le font remarquer les auteurs de l'édition, «correction et rédaction marchent de pair» (p. 1247). D'avril à juillet 1835, le manuscrit est entièrement repris. Stendhal dicte une première copie, sous le titre du *Chasseur vert*. La dictée, les corrections reprennent en septembre et s'arrêtent le 25 au milieu du chapitre XVIII. En octobre et en novembre, il apporte de nouvelles corrections. À l'automne de 1836, il reprend pour une dernière fois son texte.

En 1855, une première version partielle, sous le titre du *Chasseur vert*, a été publiée de manière posthume par Romain

Colomb. Un roman reconstitué, assez fautif, portant le titre de *Lucien Leuwen*, a été publié en 1894. Deux éditions souvent reprises ont été celles d'Henri Debray, publiée par Honoré Champion en 1926-1927, et celle d'Henri Martineau, publiée au Divan en 1929. En 1982, Anne-Marie Meininger a proposé une nouvelle édition avec texte rétabli. Il a longtemps existé la certitude chez les stendhaliens qu'une édition vraiment critique faisait encore défaut, étant donné l'inachèvement de l'œuvre, le chantier laissé par l'auteur. C'est à présent chose faite.

Les manuscrits de *Lucien Leuwen* se trouvent à la Bibliothèque de Grenoble. Le fonds se compose d'un manuscrit autographe d'environ 1600 feuillets, répartis en cinq tomes reliés, de la copie dictée du *Chasseur vert*, d'un volume de fragments divers. On y voit, par exemple, les hésitations de l'auteur quant au titre à donner à un roman qui devait s'intituler successivement: *Les Trois Portes*, *L'Orange de Malte*, *Le Télégraphe*, *Lucien Leuwen* ou *L'Amarante et le Noir*, *Les Bois de Prémol*, *Le Chasseur Vert*, *Le Rouge et le Blanc*. Le titre donné par l'édition de 1894 s'est institutionnalisé. Les éditeurs successifs se sont donc trouvés devant un corpus hétéroclite, tentés ou menacés par l'arbitraire d'une sélection.

Les auteurs de la présente édition ont décidé de donner l'intégralité du manuscrit autographe, ce qui permet d'éviter «le panachage [...] et de garantir que l'intégralité est bien de la main de Stendhal» (p. 1256). Les nombreuses notes marginales dont l'auteur émaille son texte sont données en bas de page ou, si trop longues, regroupées en appendice. L'édition reproduit, et c'est une première, les gravures insérées dans le manuscrit. Les cryptogrammes de Stendhal, censés cacher des allusions compromettantes, si importants pour qui s'intéresse à

l'écriture de l'auteur, ont été respectés et non retranscrits: *ssenoble* [noblesse], *bleno* [noble], *fesseurkon* [confesseur], *suitejé* [jésuite], *Ssertdelé* [Delessert], *Omar*, *Mero*, *Amor* [Rome], *1000 ans* [Milan]. On y verra, entre autres, le goût de Stendhal pour la lettre K: *Kalembour* [calembour], *Kolon* [Colomb], *Kousin* [Cousin], *Lady Kast* [Castellane] *Kur* [Curial]. Enfin, les noms des personnes et des lieux, qui comme ceux des titres, étaient fluctuants, ont été uniformisés. Les responsables de l'édition publient à la suite du manuscrit le texte du *Chasseur vert*, tel que rendu public en 1855. Il s'agissait donc de donner au lecteur accès à toutes les versions connues du roman. Ce n'est pas une édition génétique, impossible à constituer, mais une mise à jour du vaste chantier qu'est le texte stendhalien. Cette édition réserve bien des surprises à qui croyait connaître *Lucien Leuwen*. Elle montre combien Stendhal est un écrivain dialogique, trait que bien d'autres œuvres avaient déjà mis en scène.

Dans le jargon de l'auteur apparaît très tôt dans le *Journal* le couple de «l'avocat pour et l'avocat contre», une opposition entre deux vérités ou réalités rarement conciliables. La démarche a pour effet de produire des écarts qui gênent ou empêchent la clôture d'une forme. Du récit on passe au commentaire, du commentaire à sa réfutation. Cette démarche se verrait, par exemple, dans *De l'Amour*. Nous aurons donc souvent chez notre auteur un texte double.

Le texte du manuscrit autographe, pour qui a aimé celui du *Chasseur vert*, est moins policé, moins net, plus hésitant. Les notes, les commentaires, les marginalia, le paratexte, en langues diverses, donnent une mine de renseignements: les dates et les lieux de la rédaction, de la dictée et des corrections, des

récapitulations (p. 159), le contexte dans lequel celles-ci ont été faites: «après la lecture des *Actes des apôtres* » (p. 91); la maladie (la goutte, la fièvre), «un peu mal au belly [ventre]» (p. 290), «Mort de fatigue cérébrale après 3 h. de travail» (p. 279), «Chaleur qui fait mal à l'estomac» (p. 171), «chaleur qui m'attaque Menin Gaster [la tête et le ventre?]]» (p. 201); la météorologie, «temps divin» (p. 213), «1^{er} pantalon blanc, année froide» (p. 164). De nombreuses notes ont expressément comme destinataire l'auteur lui-même, quelquefois dédoublé. Elles sont généralement introduites par des expressions anglaises: «*Beware! For me! On me, to make, Made, to take* ». On retrouve souvent le pseudonyme que Stendhal utilise pour parler de lui-même ou s'adresser à lui-même: Dominique. Il lui arrive de rappeler que de tout temps le sens de sa vie était de faire des chefs-d'œuvre (p. 206), d'énoncer des comparaisons entre les langues, de parler de ses lectures (p. 670).

Des commentaires sur le texte abondent, qui sont souvent introduits par le mot *pilotis*, c'est-à-dire des remarques concernant la composition de l'œuvre, la manière d'utiliser le matériau, la fonction du roman: «On a mieux aimé jeter de l'obscurité et du froid dans le récit que changer l'épopée en satire» (p. 410), «Si je détaille ces choses, je distrais l'attention» (p. 480), «Peut-être cette page le fait-elle trop profond, le vieillit-elle trop», «Le roman doit raconter, c'est là le genre de plaisir qu'on lui demande. La dissertation, la recherche ingénieuse à la La Bruyère sont des dégénérations» (p. 684). Voici comment il énonce sa manière de composer: «Sur cet ouvrage. Il (Dominique) a marché par voie de découverte successive et de perfectionnement graduel» (p. 162). Il donne un plan pour le dénouement et le commente (p. 194). Nombreuses sont les remarques d'approbation ou de

désapprobation du contenu et du style: «Bon mais à mettre en récit» (p. 103), «Bon ton» (p. 165), «Style. L'élégance s'obtient aux dépens de l'énergie» (p. 318), «Style dur» (p. 166), «Phrase boiteuse» (p. 179), «Prendre garde au genre lourd... Résumé de la question en style moins ennuyeux» (p. 134).

Il est pour le lecteur un plaisir à voir un esprit vif au travail, dans des commentaires sur les personnages, les faits: «C'est un républicain qui parle» (p. 86), «historique» (p. 158). Il lui arrive de commenter en note les commentaires de certains de ses personnages sur des événements historiques. C'est, par exemple, le cas d'une discussion sur Carrier de Nantes (p. 178). Ayant décrit dans le texte l'ennui du héros, il ajoute en marge: «excellente terre pour faire germer La mour [l'amour]» (p. 129). Dans des maximes: «en fait de politique tout ce qui n'est pas clair est une coquinerie» (p. 148). Dans des références à d'autres écrivains, à George Sand qu'il traite de marchand de mode (p. 191).

Les *Appendices* sont au nombre de quatre: (1) plans, notes et fragments (feuillets de début et fin de manuscrit; on y relève un des nombreux testaments de l'auteur, ainsi qu'une explication de la suppression du troisième volume; (2) plans détaillés (notes marginales du manuscrit); (3) passages du manuscrit supprimés par Stendhal; (4) fragments et pilotis non reliés dans le manuscrit: on y trouve notamment l'anecdote de Lord Link, que d'autres éditions avaient insérées dans le texte du roman.

Les gravures introduites par Stendhal dans le manuscrit sont au nombre de vingt-six. Dix d'entre elles proviennent expressément de l'*Ape italiana delle belle arti*. Les autres sans doute aussi. Dix-neuf d'entre elles renvoient à des sujets

religieux. Les sept autres à la mythologie grecque ou à l'histoire. Quel était leur rôle? Les auteurs de l'édition n'émettent pas d'hypothèse à ce sujet. La pratique de l'insertion de gravures dans un manuscrit sera reprise dans la *Vie de Henry Brulard*. On constate dans les deux textes l'importance du motif religieux, sans doute dû au fait que ce sont souvent des reproductions d'œuvres italiennes. En cette matière, comme en d'autres, Stendhal est loin de suivre un système.

Cette édition offre une mine de renseignements sur les œuvres romanesques de notre auteur. Elle propose un travail de qualité à partir des manuscrits, nous donne enfin un texte de *Lucien Leuwen* qui devrait être définitif. Entre 1836 et aujourd'hui, il aura fallu plus de cent soixante-dix ans pour en arriver là.

Isabelle Brouard-Arends et Laurent Loty (dir.),
Littérature et engagement
pendant la Révolution française
Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2007, 200 p.

Geneviève Boucher
Université d'Ottawa

Si elle sort de l'ombre depuis une vingtaine d'années, la littérature de la Révolution française a longtemps été négligée au profit des événements politiques, comme si l'urgence de l'action reléguait au second plan l'activité littéraire. Des travaux récents sont parvenus à renverser ce préjugé et à mettre en

valeur la richesse littéraire de cette période transitoire entre les Lumières et le romantisme. Il s'agit désormais non pas de nier l'importance du politique, mais bien d'évaluer dans quelle mesure les œuvres littéraires, par leurs thèmes, par leur forme et par les représentations qu'elles offrent, s'inscrivent (ou non) dans ce mouvement de transformation sociale. C'est ce que cherche à faire cet ouvrage collectif consacré à la question de l'engagement de la littérature de cette période.

Les responsables de l'ouvrage, Isabelle Brouard-Arends et Laurent Loty, prennent soin de souligner que la fonction sociale de l'écrivain à la Révolution est en continuité avec l'idéal des Lumières. Le XVIII^e siècle voit effectivement l'émergence d'une figure de l'écrivain « engagé » socialement, c'est-à-dire responsable d'*agir* sur le monde par ses écrits et de contribuer à une certaine forme de justice sociale. Au moment où se constitue l'opinion publique, l'écrivain ne peut concevoir son art en dehors de la sphère publique. Cela est encore plus vrai pendant la Révolution : la littérature exalte la régénération et entend bien contribuer à la mettre en œuvre. La fiction littéraire alimente ainsi la virtualité du monde rêvé. Selon Laurent Loty, la Révolution serait le point culminant de la figure de l'écrivain engagé, car la période suivante verra l'émergence d'une littérature conçue au contraire comme une « pratique purement esthétique » (p. 17). C'est à la mise en texte de cette fonction sociale de l'écrivain que sont consacrés les huit articles de ce collectif. La question directrice est la suivante : qu'est-ce que l'engagement à la Révolution? Par quels moyens les œuvres littéraires qui y sont produites comptent-elles *agir* sur le monde?

La première partie de l'ouvrage est consacrée au théâtre, genre qui connaît une expansion fulgurante au début de la période révolutionnaire et auquel on confie une mission à la fois spéculaire (les pièces sont un miroir des événements politiques) et pédagogique (elles doivent éduquer le peuple et contribuer à la création de « l'homme nouveau »). Serge Bianchi s'intéresse d'abord au théâtre de l'an II, qui est représentatif des tensions politiques de l'heure et de l'engouement révolutionnaire. L'auteur recense l'engagement politique des auteurs, des pièces, des acteurs et des spectateurs, éléments qui, combinés, font du théâtre un « espace politique singulier » (p. 39). Anticipant sur les luttes politiques, le théâtre de l'an II verrait s'opposer deux formes concurrentes, le modèle jacobin et le modèle « sans-culotte », jusqu'à ce que les deux soient évacués après Thermidor. Ces deux modèles posent la question essentielle du dialogue établi entre le théâtre et le peuple, qu'il s'agit soit d'éduquer, soit de glorifier. Martial Poirson explore lui aussi l'inscription politique du théâtre révolutionnaire, mais il aborde l'engagement par le biais des décalages temporels propres à la littérature. Son analyse porte sur la pièce *Paméla ou la Vertu récompensée* de François de Neufchâteau, écrite en 1788 et représentée en 1793, de même que sur les différents projets pédagogiques de l'auteur, qui prône l'implication sociale de l'homme de lettres. La démarche de Poirson est double : dans un premier temps, il établit la généalogie du scandale du spectacle (la pièce connaît d'abord un énorme succès, puis est considérée comme réactionnaire), puis il s'intéresse à l'archéologie du scandale : malgré son intention révolutionnaire, la pièce, écrite en 1788, demeure décalée par rapport à l'actualité de 1794, de telle sorte que son engagement

est considéré comme insuffisant, et même comme contre-révolutionnaire.

Dans un deuxième temps, l'ouvrage interroge les rapports entre la fiction et la littérature juridique. Dans un article sur les modes d'engagement de l'utopie, Anne-Rozen Morel explore les fictions utopiques de Beffroy de Reigny et cherche à comprendre en quoi le recours à cette forme littéraire sert l'engagement politique de l'auteur. L'utopie, qui permet l'expression idéalisée des principes révolutionnaires, deviendrait chez lui « un véritable mode de pensée et d'appréhension du monde » (p. 88). Philippe Corno, quant à lui, étudie les représentations du divorce dans le théâtre révolutionnaire. Plus qu'un banal thème, le divorce s'inscrit dans la mouvance régénératrice dans la mesure où, interdit sous l'Ancien Régime, on l'autorise sous la Révolution. La question du divorce renvoie au renouvellement législatif et à la laïcisation de la juridiction : il n'est donc pas neutre pour un dramaturge de le mettre en scène. Le divorce agit également comme métaphore de la division politique : il sert à représenter la rupture révolutionnaire et les « tensions non plus conjugales mais nationales » (p. 99).

La troisième partie de l'ouvrage aborde les liens entre la littérature et la science : dans un contexte d'autonomisation des disciplines, les rapports concurrentiels que la littérature entretient avec la science permettent de saisir les inflexions de la notion d'engagement. Joël Castonguay-Bélanger retrace les tensions entre deux modèles intellectuels au tournant des Lumières, celui de l'écrivain-philosophe éclectique et engagé socialement et celui du savant spécialiste. Dans le contexte prérévolutionnaire, le domaine scientifique s'autonomise et se

dissocie de la sphère littéraire : plusieurs écrivains accusent alors de désengagement moral et politique les scientifiques dont les travaux ne sont pas directement utiles aux citoyens. Ce discours sur le désengagement des savants est récupéré à la Révolution, et ce, malgré l'engagement politique substantiel dont font preuve de nombreux savants. Cette représentation stéréotypée du désengagement social des scientifiques contribuera d'ailleurs « à une nouvelle distribution des rapports entre les sciences exactes et ce qui est alors en voie de devenir les "sciences de l'homme" » (p.118). Julia V. Douthwaite explore ensuite les interactions entre la littérature et la science, considérée par l'opinion comme non démocratique (« La République n'a pas besoin de savants », aurait affirmé Fouquier-Tinville). Plus précisément, l'auteure s'intéresse à la manière dont les œuvres de Henri Decremps et de François-Félix Nogaret réfléchissent les controverses scientifiques de la période révolutionnaire.

Enfin, une quatrième section s'intéresse aux engagements minoritaires, c'est-à-dire à ceux qui sont en rupture avec les positions majoritaires de leur temps. C'est d'abord l'engagement féministe qui est abordé dans l'article de Huguette Krief, à travers les œuvres d'Olympe de Gouges, de Germaine de Staël et de Constance Pipelet. Si le discours régénérateur de la Révolution suscite d'abord l'espoir des femmes écrivains, ces dernières se voient rapidement exclues du champ politique et renvoyées à la sphère privée. L'engagement en faveur des droits des femmes devient ainsi un engagement minoritaire, réputé contredire le nouvel ordre social de la République. Yves Citton aborde également un engagement minoritaire, celui du poète André Chénier, dont la critique fait souvent un contre-révolutionnaire bien qu'il ait été

favorable à la Révolution. La thèse de Citton est la suivante : Chénier, tout anti-jacobin qu'il était, s'est fortement engagé pour la Révolution, mais il l'a fait en refusant de monter dans l'arène où avaient lieu les combats. Son engagement « a consisté à *refuser de s'engager dans tout mouvement collectif qui ressemblerait à un parti* » (p. 183, c'est l'auteur qui souligne) : cette position invite à revoir l'idée selon laquelle il ne serait possible de s'engager que dans des partis préexistants. Selon Citton, « les interventions politiques qui comptent le plus ne sont pas celles qui se bornent à choisir entre des alternatives déjà données, mais celles qui conduisent à rejeter leurs présupposés communs, à faire appel à un "dehors", à un "extérieur" pour faire advenir un virtuel masqué et obstrué par les (fausses) alternatives déjà mises sur la table » (p. 183). De surcroît, l'ambivalence de l'engagement politique de Chénier recoupe celle de sa pratique poétique, tendue entre le classicisme et la marginalité.

Comme tout collectif, cet ouvrage a ses maillons faibles : il comporte quelques articles qui pèchent par approximation, par superficialité ou par raccourci conceptuel. L'article de Julia V. Douthwaite, par exemple, soulève des questions intéressantes, mais pose problème sur le plan méthodologique : l'objet étant plus ou moins bien défini, l'on comprend mal quelle conception de l'engagement est mise de l'avant. De plus, les sources sont souvent incertaines : l'auteure accorde beaucoup d'importance aux échos et aux rumeurs (les « il paraît que... » et les « on rapporte que... » foisonnent dans son texte), mais elle ne précise pas si ces anecdotes ont été avérées ou non par les historiens. La contribution d'Anne-Rozenn Morel a quant à elle le mérite de mettre en lumière l'œuvre d'un auteur peu connu, mais la notion d'engagement, prise comme allant de

soi, y est insuffisamment problématisée. De plus, il y aurait eu lieu, dans un article portant sur l'utopie, de définir davantage les paramètres (poétiques, idéologiques) de ce genre littéraire et de tenir compte de la distinction essentielle entre l'utopie et l'uchronie, genre qui renforce le caractère programmatique de l'œuvre, dans la mesure où les réformes souhaitées sont réalisées dans le temps et non plus dans un « non-lieu ».

Cela étant dit, l'ambition globale de ce collectif est appréciable. Cet ouvrage manifeste une volonté forte de renouveler les études sur le corpus révolutionnaire en abordant conjointement la littérature et l'histoire politique. L'originalité des thèmes et des perspectives abordés est représentative du dynamisme de la nouvelle génération de chercheurs qui, depuis une vingtaine d'années, tente de jeter une lumière nouvelle sur cette littérature qui a été si longtemps négligée par la critique. Une ombre, cependant, apparaît au tableau : comme leurs prédécesseurs, la plupart des auteurs de cet ouvrage se montrent peu ouverts aux approches critiques développées à l'extérieur de la France, et notamment aux États-Unis. On s'étonne, par exemple, que Laurent Loty, établissant un rapprochement entre la Révolution française et la Révolution russe, ne fasse référence qu'à François Furet et nullement à Arno Mayer, qui a pourtant consacré un ouvrage important à la question¹. De même, lorsque Philippe Corno aborde la thématique du divorce et les enjeux à la fois familiaux et politiques qui y sont liés, on est surpris de ne trouver aucune référence aux travaux de Lynn Hunt, et notamment à *The*

¹ Arno J. Mayer, *The Furies. Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2000.

*Family Romance of the French Revolution*² qui explore précisément ce sujet.

Malgré ces quelques bémols, ce collectif a le mérite de jeter un éclairage intéressant sur la participation de la littérature à la régénération politique. Il permet également de faire une mise au point sur le concept d'engagement et, surtout, sur son applicabilité à la période révolutionnaire. Loin d'aborder naïvement cette notion théorisée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*, les auteurs la problématisent et la redéfinissent en fonction du contexte spécifique qui est celui du tournant des Lumières. Ils évitent ainsi (pour la plupart du moins) l'anachronisme qui consisterait à aborder les œuvres du passé à l'aide de catégories forgées à notre époque. La notion d'engagement, telle qu'elle a été définie par Sartre, est difficilement applicable à la période de la Révolution française, car elle repose sur une distinction entre l'implication idéologique et le projet esthétique, distinction qui n'est envisageable qu'après l'autonomisation du champ littéraire au XIX^e siècle. Non seulement penser un sujet désengagé n'est possible qu'après le romantisme, mais le repli esthétique de la littérature sur elle-même ne survient que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. C'est ce que résume très bien Philippe Corno : la conception sartrienne de l'engagement n'a pas de pertinence au XVIII^e siècle, car, sous l'Ancien Régime, il n'est pas concevable qu'une œuvre soit « désengagée » ou repliée sur elle-même (p. 91). Est-ce à dire que toutes les œuvres de l'Ancien Régime sont engagées? Certainement pas. Corno définit les paramètres selon lesquels une œuvre du XVIII^e siècle peut

² Lynn A. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1992.

être considérée comme engagée : le premier paramètre touche l'auteur et implique que son intention politique soit clairement revendiquée dans des discours extérieurs à l'œuvre; le second paramètre concerne le récepteur (le lecteur ou le public) et sa perception de l'œuvre, dont il tire ou non un message idéologique. C'est dans cette double perspective que la plupart des auteurs de ce collectif abordent l'engagement.

Mais qu'en est-il de l'esthétique? Le pragmatisme de l'engagement commande-t-il de la rejeter, conformément à l'alternative établie par Sartre, ou, au contraire, l'esthétique peut-elle être pensée comme partie prenante de l'engagement? Peu d'auteurs de ce collectif intègrent un véritable examen de l'esthétique à leur réflexion sur l'engagement. La majorité d'entre eux abordent l'engagement soit par la posture de l'auteur, soit par le contenu idéologique explicite des textes, soit encore par la réception des œuvres. Sans aller jusqu'à affirmer que l'esthétique et l'engagement s'excluent mutuellement, leur méthodologie suggère donc qu'il n'y a pas lieu de les raccorder. Seul l'article d'Yves Citton, qui clôt l'ouvrage, inclut véritablement l'esthétique à la réflexion sur l'engagement. En déconstruisant le dualisme opposant l'engagement et les préoccupations esthétiques, il permet de briser l'alternative sartrienne selon laquelle un écrivain serait *soit* engagé socialement, *soit* investi dans une démarche esthétique. Non seulement Citton relie les positions idéologiques ambivalentes d'André Chénier au dynamisme de son esthétique, mais il définit l'engagement du poète comme une attitude qui relève de l'affect, du senti, bref de l'expérience esthétique :

Chénier nous invite à penser la politique en termes de sensibilité plutôt qu'en termes d'action. Avant de pouvoir décider de s'engager dans telle ou telle action, il faut

préalablement en avoir *senti* la nécessité. [...] Préalablement aux questions de l'*action* politique se posent donc des questions sur la sensibilité, la capacité à percevoir — des questions relatives à l'*aisthesis* : quelques décennies seulement après que Baumgarten a proposé ce néologisme, c'est donc dans le domaine de l'*esthétique* que Chénier nous invite à situer la réflexion politique. (p. 176-177)

C'est pourquoi l'engagement de Chénier prend la forme d'une « écriture de la souffrance » ; il passe d'abord et avant tout par la compassion, la souffrance pour autrui et le gémissement élégiaque. En pensant l'engagement *dans* l'esthétique, Citton nous invite à considérer sous un nouvel angle les liens entre la littérature et la politique ; il brise du même coup le dualisme qui a longtemps justifié l'exclusion de la littérature des recherches sur la Révolution française.

Margot Irvine, *Pour suivre un époux.*
Les récits de voyages des couples au XIX^e siècle
Québec, Nota bene, 2008, 244 p.

Sylvain Venayre
Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Riche idée que celle de Margot Irvine, de travailler sur les récits de voyages des couples au XIX^e siècle. Sans doute les livres de Billie Melman, Ali Behdad et Susan Morgan avaient-ils déjà abordé la question, de même que les articles de Linda S. Bergmann et Jill Matus, consciencieusement recensés par Margot Irvine. Sans doute aussi les travaux de Bénédicte Monicat, souvent utilisés dans ce livre, avaient-ils acclimaté la notion de *genre* à l'étude des récits de voyage. Mais, par rapport à cet héritage, Margot Irvine apporte deux nouveautés. D'une

part, elle travaille sur un corpus de voyageuses françaises, comblant ainsi une partie du retard accumulé, dans ce domaine, sur les recherches anglo-américaines. D'autre part, elle compare systématiquement le récit du voyage de l'épouse et celui du mari, afin d'examiner les différences entre le récit qu'une femme et un homme ont pu faire de la même expérience vécue en commun. Le but de Margot Irvine est, par l'étude de ces différences, de repérer l'influence de ce qu'elle désigne d'une expression peut-être trop souvent répétée au fil de l'ouvrage : la « socio-sexuation ».

Margot Irvine travaille sur l'ensemble des récits de voyages de couples publiés en français au XIX^e siècle. Pour l'essentiel, il s'agit de récits déjà bien connus : ceux des couples Freycinet (1817-1820), Hommaire de Hell (1840-1844), Beck-Bernard (1859), Barbey (1880), Ujfalvy-Bourdon (1878-1880), Dieulafoy (1881-1886), Bonnetain (1892-1893) et Chantre (1893-1894). L'originalité ne réside donc pas vraiment dans le corpus : Margot Irvine n'est pas partie à la recherche de manuscrits non publiés ; elle n'effectue pas non plus de travail de type prosopographique sur les auteurs des textes (on peut d'ailleurs le regretter, l'information selon laquelle Mme de Ujfalvy-Bourdon aurait étudié avec Paul Broca mériterait sans doute des développements). L'originalité du travail de Margot Irvine tient tout entière dans le systématisme d'une approche qui, chaque fois, compare les écritures féminine et masculine du voyage.

Margot Irvine rappelle qu'à une époque où le voyage n'était pas considéré comme une activité féminine, ces voyageuses étaient d'abord perçues comme les accompagnatrices de leurs maris. Ces derniers avaient seuls décidé de voyages dont l'intérêt était par ailleurs essentiellement scientifique. À ce titre, la science

était généralement absente des récits féminins. Pas de notes de bas de page chez ceux-ci, pas de citations scientifiques, pas de tableaux ou de graphiques, comme on pouvait en trouver dans les récits masculins. S'appuyant sur les travaux sur ce sujet de Marina Benjamin, Margot Irvine rappelle que les femmes du XIX^e siècle pouvaient certes écrire sur la science, mais à condition que ce fût dans le cadre d'ouvrages pédagogiques destinés aux enfants.

Un partage de l'espace discursif des récits de voyage redoublait ainsi le partage des rôles dans l'organisation et la réalisation du voyage lui-même. Margot Irvine identifie quatre sujets particulièrement présents dans le récit des épouses : le pittoresque, « l'exploration sociale », les femmes et le quotidien.

L'analyse, proposée par Margot Irvine, de l'homologie entre l'écriture féminine et le code pittoresque est tout particulièrement éclairante. Si les voyageuses semblaient fidèles à leur genre en imitant madame de Sévigné, elles l'étaient encore davantage en s'appropriant les attributs du pittoresque tels que William Gilpin et Uvedale Price les avaient définis à la fin du XVIII^e siècle. Margot Irvine, qui rappelle que Gilpin avait publié un manuel destiné au voyageur en quête de pittoresque, *On Picturesque Travel* (1792), énumère les qualités du pittoresque proposées par Price : inégalité, variation soudaine, irrégularité. Autant d'attributs que l'on pouvait alors considérer comme féminins. À propos de son épouse, Xavier Hommaire de Hell écrivait en 1843 : « C'est à elle qu'appartient toute la partie pittoresque du voyage. » Les autres voyageurs n'en pensaient pas moins. Si la science était l'apanage de l'époux, le pittoresque était celui de la femme.

C'était le cas, du moins, lorsque le mari ne se définissait pas comme écrivain. Les maris artistes, en effet, constituent une

exception. Se souvenant d'une promenade en pirogue, Raymonde Bonnetain écrit : « Je voudrais bien que Paul décrivît cela quelque part. Moi je n'ose pas essayer. » Paul Bonnetain était l'écrivain du couple et, à ce titre, il devait endosser la responsabilité de l'écriture du récit pittoresque, que tant d'autres artistes masculins, se réclamant de l'héritage de Gilpin, assumèrent au XIX^e siècle. Cette exception, souligne Margot Irvine, doit nous rappeler que le danger de la féminisation guettait l'artiste au XIX^e siècle, danger qui rend d'ailleurs plus complexe qu'on ne l'écrit parfois le refus de la femme auteur à cette époque.

À ce premier thème privilégié par les voyageuses s'ajoute ce que Margot Irvine appelle « l'exploration sociale ». Le corpus sur lequel elle travaille, dit-elle, est en effet d'abord constitué de récits de « bourgeoises », lesquelles poursuivraient ainsi, dans le cadre de leur périple, la tradition philanthropique de la « visite du pauvre », qui leur était assez largement réservée en Europe. Cette pratique leur permettrait, plus qu'aux hommes, de décrire les intérieurs des peuples visités.

Les voyageuses, par ailleurs, s'intéressaient davantage que leurs maris aux femmes que tous deux rencontraient à l'occasion de leurs déplacements. Margot Irvine souligne notamment que cet intérêt se traduit par le fait que les voyageuses voyaient souvent dans les non-Européennes des femmes plus fertiles que les Européennes, plus dominées par leur corps, et donc la nature, que ces dernières. Dans l'ensemble, Margot Irvine retrouve ici, d'une part, les travaux de ceux qui, telle Billie Melman, ont souligné que seules les voyageuses pouvaient visiter les lieux interdits aux hommes, à commencer par le harem (mais aussi certains modes de transport exclusivement destinés à elles, comme le *tchampang*,

le *dandy* et le *palki* dans lesquels monte seule Mme de Ufjalvy-Bourdon en Inde); d'autre part, les conclusions de Bénédicte Monicat sur une écriture féminine du voyage qui ferait la part belle à « l'autre de l'autre ». Là où les voyageurs sont toujours dans la position de l'observateur, et jamais dans celle de l'observé, les voyageuses, conséquence de la situation sociale des femmes en Europe, se décrivent en effet plus volontiers comme les objets du regard de l'autre.

Les voyageuses, enfin, s'intéressaient plus que les hommes aux affaires quotidiennes du ménage, retrouvant des préoccupations qui étaient les leurs lorsqu'elles ne voyageaient pas. Il faut voyager, écrit Raymonde Bonnetain en 1894, « comme nous le faisons : à l'anglaise, pour ne pas trop souffrir », c'est-à-dire qu'il faut voyager avec tout le confort de la métropole. Margot Irvine suggère qu'une telle attention du récit féminin aux conditions matérielles du voyage dans les colonies contribuait à renforcer le discours colonial.

Après avoir analysé ces caractéristiques propres aux récits de voyage féminins, Margot Irvine étudie la différence de statut du voyageur dans les récits des épouses et dans ceux des maris. Les voyageurs, de façon générale, passent sous silence la présence de leur femme. Le cas le plus remarquable est sans doute celui de *Dans la brousse. Sensations du Soudan*, où Paul Bonnetain se donne des airs d'aventurier solitaire, alors qu'il voyageait avec sa femme et sa fille. À l'inverse, tout le récit féminin est centré sur la figure de l'époux, volontiers héroïsé, et auquel la femme est entièrement soumise (Margot Irvine rappelle d'ailleurs que les femmes ne pouvaient pas publier leur récit sans l'autorisation de leur époux et que tout un dispositif paratextuel, déjà analysé par Rachel Sauvé, soumettait encore

leurs textes à l'autorité de l'homme). À ce sujet, Margot Irvine met au jour une identité remarquable de la voyageuse française de la fin du XIX^e siècle : celle de « femme d'explorateur ». L'Anglaise Anna Forbes se désignait elle-même ainsi, en français dans le texte, dans le récit qu'elle rapporta de son voyage. Les Françaises, manifestement, avaient la réputation de voyager plus souvent en couple que les Anglaises.

À cet effacement des femmes dans le récit du mari correspond, dans le cas particulier de Mme Hommaire de Hell, l'effacement de l'enfant dans le récit de la mère. Les Hommaire de Hell voyageaient en effet avec leur fils, pourtant absent du récit. Le rôle maternel disparaissait ainsi au profit du seul devoir conjugal. Alors même que voyager avec un enfant ne devait pas être simple, rien n'en est dit. Il était en réalité difficile d'aller contre les opinions des contemporains, pour lesquels une mère ne devait absolument pas voyager.

Enfin, Margot Irvine s'intéresse à la réception de ces récits, lors de leur publication, d'une part, puis lors de la vague de rééditions qui commença aux alentours de 1990. Les récits des voyageuses, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avaient été publiés dans la revue *Le Tour du Monde* ou en volume. Ils assuraient tout à la fois la publicité du travail de l'époux et la vulgarisation du savoir, légitime pour les femmes. On soulignait alors les qualités pittoresques de l'écriture des voyageuses, leur ton divertissant, le dévouement dont elles avaient fait preuve vis-à-vis de leur mari.

Les rééditions récentes, qui bénéficient de l'essor des études des femmes et de l'intérêt pour certaines régions du globe, mettent davantage l'accent sur l'aventure, la dimension sensationnelle de leurs voyages et de leurs récits. Les

voyageuses sont jugées elles-mêmes aussi pittoresques que leur écriture. Margot Irvine note que, ironiquement, ce sont les récits de voyage des épouses que l'on réédite aujourd'hui, et pas ceux des maris. Les conclusions scientifiques de ces derniers sont en effet périmées, tandis que les descriptions pittoresques intéressent plus que jamais le lectorat.

On pourrait ajouter que cela est vrai non seulement pour le grand public, mais également pour les savants. Le cas des femmes d'anthropologues est ici remarquable. Alors que les travaux de leurs maris ne rapportent que les chiffres, les descriptions pittoresques des épouses renseignent sur la façon dont sont prises les mensurations et sont du coup les seules à donner à voir ces interactions qui, au xx^e siècle, ont fini par constituer le cœur de l'analyse anthropologique.

À ce sujet, il serait possible de pousser le paradoxe assez loin. Margot Irvine relève que les femmes se réclamaient de leur expérience, de leurs observations, voire de leurs intuitions, pour pallier leur déficit en termes de connaissances scientifiques. Sans doute, mais elles ne faisaient alors que reproduire un schéma qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, opposait les voyageurs aux savants sédentaires des institutions scientifiques. Rappelons que les seconds rédigeaient de multiples instructions, fondées sur leur savoir, afin de limiter la part de liberté des premiers, jugés généralement insuffisamment instruits. Contre cette domination des institutions savantes, les voyageurs arguaient précisément de leur expérience de terrain pour défendre leurs compétences. Margot Irvine (qui date un peu vite des alentours de 1850 — p. 133 — une évolution du voyage scientifique dont les origines sont plutôt à chercher à la fin du XVIII^e siècle) nous donne ainsi à

voir des voyageuses qui, si peu légitimes qu'elles apparaissaient dans la sphère scientifique, incarnaient finalement mieux que les hommes les contradictions qui définissaient le voyageur savant au XIX^e siècle. Peut-être est-ce, là aussi, une des raisons de leur succès éditorial actuel.

Un dernier mot, enfin, pour Marcel Dieulafoy. L'analyse systématique de Margot Irvine confirme à quel point Jane Dieulafoy était un personnage exceptionnel, ressenti comme tel dès les années 1880. L'exercice comparatif auquel elle se livre rigoureusement nous permet de le dire, sans craindre de tomber dans l'idéalisation rétrospective qui trop souvent entoure le discours sur les femmes exceptionnelles du XIX^e siècle. Mais elle montre aussi ce que le caractère exceptionnel de Jane devait à son mari Marcel, dans la mesure où l'épouse voyageuse ne peut se comprendre, dans son époque, que par le couple qu'elle formait avec son mari. Margot Irvine relève que Marcel Dieulafoy est aujourd'hui effacé; deux des trois textes de quatrième de couverture des rééditions récentes des récits de sa femme ne le mentionnent même pas. Tout se passe comme si le silence actuel redoublait les sarcasmes que le mari de la célèbre voyageuse avait dû endurer, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, par ceux qui, masculinisant Jane, féminisaient Marcel. Il n'y a aucun paradoxe à ce que la belle étude de Margot Irvine nous conduise, pour finir, à penser qu'une judicieuse application des *gender studies* à l'étude du récit de voyage pourrait être désormais non pas l'analyse de la figure remarquable de Jane Dieulafoy, déjà souvent faite, mais celle, non moins remarquable, de son mari Marcel.

Géraldine Lepan, *Jean-Jacques Rousseau
et le patriotisme*

Paris, Honoré Champion,
coll. « Les Dix-huitièmes Siècles », 2007, 544 p.

Isabelle Tremblay

Collège militaire royal du Canada

L'ouvrage de Géraldine Lepan, qui porte sur les notions de citoyenneté et de patriotisme dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, est le produit d'une analyse rigoureuse des lettres, des écrits politiques, des textes d'application, des traités pédagogiques et du roman du philosophe des Lumières. Il apporte un éclairage nouveau à une pensée souvent perçue comme dichotomique dans son traitement de la société et de l'individu.

L'auteure fait d'abord le point sur l'évolution de la conception du patriotisme chez Rousseau. Destructrice de l'unité sociale et du bonheur, l'ambivalence que Rousseau distingue chez l'homme, partagé entre ses désirs et ses obligations sociales, l'engage à réfléchir aux moyens de le transformer en citoyen. L'opposition entre inclination et devoir ne peut se résoudre que dans l'état de nature, où aucun devoir ne gêne le vouloir, ou dans celui de la république idéale, où « l'homme veut spontanément ce qu'exige le bien » (p. 42). Il importe donc d'inspirer à l'homme l'« amour des lois » (p. 45) afin de pallier la contradiction qui subsiste entre penchants et devoirs. Lorsque la volonté individuelle égale la volonté générale, la transformation de l'homme en citoyen est réussie et la vertu, qui repose sur une « identification avec la patrie » (p. 67) et qui se canalise dans la capacité à « voir et [à] sentir que cet intérêt propre ne peut être dissocié de l'intérêt commun » (p. 15), permet à « l'amour de soi » de s'étendre à la collectivité. En remplaçant l'amour de soi par un sentiment d'« appartenance au tout » (p. 47), c'est-à-dire à la collectivité, le devoir cesse d'être associé à la contrainte et au sacrifice. Si Rousseau admet qu'une tension oppose la volonté particulière à la volonté générale, il reconnaît néanmoins que l'accord entre les deux devient possible lorsqu'un intérêt commun les lie. La coïncidence entre l'intérêt particulier à l'intérêt commun est centrale aux yeux du philosophe, qui s'y attarde non seulement dans ses écrits politiques et dans son traité d'éducation comme l'affirme l'auteure, mais aussi dans son roman *La Nouvelle Héloïse*, où la passion et la vertu constituent deux formes de la même sensibilité et où le concept d'ordre occupe une place capitale. La transformation de l'homme en citoyen ne peut pas découler d'une quelconque « révolution » (p. 73) puisqu'aucune

ne pourrait changer tout à fait la nature humaine. La définition que donne Rousseau du patriotisme, qui allie les sentiments d'appartenance et d'unité aux « principes du droit politique » (p. 10), fait valoir l'idée que les « bonnes institutions » (p. 11) développent un lien politique « horizontal » (p. 13) plutôt que vertical, de sorte que ni la soumission ni l'autorité ne règlent l'organisation sociale. L'amour de soi doit donc s'étendre à la collectivité pour assurer la solidarité. Il ne s'agit donc pas de contraindre la nature humaine ni de lui imposer une quelconque volonté, mais bien de la rendre sensible à l'intérêt commun, donc de la conduire à préférer le tout à la partie. Incompatible avec la monarchie, la notion de citoyen est associée dans l'esprit de Rousseau à celle de droits (liberté, justice, égalité, etc.). Alors qu'aux yeux de certains penseurs, le terme « patrie » est à reléguer dans le passé et à remplacer par celui de « pays », Rousseau propose dans ses textes sur la Corse et la Pologne de chercher les « liens qui attachent les Citoyens à la patrie » (p. 105), de sorte que la notion de patriotisme se définit, comme chez les Romains, « dans les relations de l'État à ses membres » (p. 114) et n'a d'existence qu'au sein d'une République. Comme le signale l'auteure, le rapport qu'entretient Rousseau avec Genève nourrit indubitablement sa réflexion.

Si Géraldine Lepan fait état de l'évolution que connaît le vocable « citoyen », souvent synonyme de « sujet » et de « bourgeois » à l'époque des Lumières, elle néglige de lier cette variation lexicale à la naissance épistémique de l'individu qui constitue un fondement de la pensée du XVIII^e siècle. À une époque où l'individu gagne en importance, l'idéal bourgeois vers lequel évolue la société préoccupe un nombre croissant de penseurs. Comme Rousseau reconnaît qu'il est devenu

impossible d'exclure les « catégories individuelles », dites « bourgeoises », des « catégories politiques » (p. 331), il ne nie ni les différences ni les particularités intrinsèques à chaque individu prenant part à la constitution d'un tout, mais il propose de créer un corps politique fondé sur l'union des parties. D'ailleurs, Rousseau convient que la propriété, garante d'indépendance, est nécessaire à l'exercice de la fonction de citoyen et il y discerne le fondement de l'existence de la république. Or, puisque l'inégalité de propriété nuit à l'amour des lois, il juge qu'il faut établir une « égalité socio-économique » (p. 421) pour éviter le relâchement du lien social. C'est pourquoi il vante la « médiocrité des fortunes » (p. 422), qui assure à la fois la liberté et l'adhésion des citoyens aux lois, et propose différents moyens limitatifs pour réformer les passions, de même que pour inciter l'homme à la simplicité plutôt qu'au luxe. Alors que de nombreuses valeurs bourgeoises sont exaltées dans *La Nouvelle Héloïse*, celle qui incite les citoyens à payer des mercenaires, donc à faire de la fonction de soldat un métier, est perçue comme déplorable dans ses écrits sur la paix. Il y distingue la légitimation du désintérêt des citoyens pour l'intérêt commun et le déclin de la « fonction civique » (p. 451). Ainsi, la guerre est un agent de renforcement du pacte social lorsque le citoyen combat en son nom, comme le constatera plus tard Dom Deschamps dans ses *Œuvres philosophiques* (1775) et dans *Le Vrai Système* (1772-1773).

Pour affermir l'adhésion des hommes au bien commun et pour renforcer le lien social qui les unit, Rousseau investit le politique d'une dimension sacrée en réservant dans le *Contrat social* une place à la religion civile. Véritable pacte d'association qui suppose un « acte de volonté » (p. 128) et de consentement, le contrat social fonde la « communauté morale » (p. 128)

chargée de lutter contre la dégradation de la vertu. Ce contrat institue une liberté civile qui incite les individus à obéir aux lois plutôt qu'aux hommes et donc à abandonner leur statut de sujet au profit de celui de citoyen. La religion civile, source d'union qui lie les hommes entre eux, soutient le citoyen dans sa lutte pour résister à ses penchants et lui assure un support moral qui l'engage à respecter volontairement les lois. Le législateur, comparable à un « instituteur de la nation » (p. 188), assume la double tâche d'inspirer les hommes à s'unir par convention et de développer une volonté générale tout en respectant les ressources, coutumes et influences qui façonnent le peuple. Rousseau estime que la religion chrétienne détruit le cadre politique, parce qu'elle est tyrannique et qu'elle est devenue nécessaire, principalement pour contrôler les passions des hommes. Pour sa part, la religion civile, qui a pour but de créer un « nœud social » (p. 206), légitime la « vertu collective » (p. 206) et doit être pratiquée par tous les citoyens, faute de quoi ceux-ci risquent de devenir « insociables » (p. 206). Ainsi, comme la religion civile assume une fonction sociale, elle sert « d'instrument à la politique » (p. 208). À leur tour, les mœurs jouent un rôle non négligeable dans le bon fonctionnement de l'État, fait remarquer Géraldine Lepan.

Produit des passions, les mœurs se révèlent plus efficaces dans le maintien de l'ordre que les lois, précisément parce qu'elles s'adressent directement à la volonté plutôt qu'aux actions. C'est pourquoi Rousseau, s'inspirant de Montesquieu, juge qu'elles sont aussi importantes que le respect pour les lois et qu'au lieu d'accorder un pouvoir coercitif à la censure, il importe que celle-ci ne soit pratiquée qu'à l'aide de louanges, d'encouragements et d'exemples. Selon Rousseau, il vaut mieux changer les mœurs et les manières par d'autres mœurs et

manières plutôt que par la violence et les lois. Telle l'éloquence des Anciens, l'opinion publique a le pouvoir d'agir sur les jugements du public et donc de régler les mœurs sur la justice et la raison.

Puisque les mœurs publiques sont susceptibles d'être transformées par les mœurs domestiques, Rousseau recourt au genre romanesque, unique dispositif susceptible de pallier la corruption et, par le biais de la douceur, de conduire la société vers le modèle imaginé dans *Du contrat social*. La société de roman expose le conflit qui oppose la sensibilité à la raison et donne le moyen de résoudre ce dualisme : la « morale sensitive » (p. 361). Si Julie connaît par moment l'« union du devoir et de la joie » (p. 356) et qu'elle passe maître dans l'art de « rendre les privations aussi douces que les plaisirs » (p. 356), l'« épicurisme de la raison » (p. 357), dont le roman, selon Géraldine Lepan, se veut l'illustration, est pourtant voué à l'échec puisque Julie meurt dans l'espoir d'être réunie à son amant, désir inconciliable avec ses devoirs d'épouse et de mère.

L'éducation publique, qui agit sur les mœurs et qui parachève l'éducation morale et civique du citoyen, prolonge la religion civile en confortant la cohésion sociale. Vecteur d'intégration, elle opère une « bonne dénaturation » (p. 218). Façonnée par les modèles antiques, l'éducation publique qui vise à « dénaturer » (p. 224) les hommes pour permettre le triomphe du bien commun se distingue de l'éducation domestique, qui a pour but de former un homme pour lui-même, et de l'éducation sociale, qui corrompt les mœurs, mais qui prépare néanmoins l'homme à sa future condition.

Puisqu'il est solitaire, l'homme ne peut devenir citoyen que par le biais de la famille, comme le révèlent l'*Émile*, mais

surtout *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Les relations particulières entre les hommes en tant qu'individus ne suffisent pas à instaurer la « relation publique » (p. 261) préalable au sentiment d'humanité. Comme la famille unit les lois et les mœurs, elle assure une continuité entre l'individu et le politique. L'amour enseigne à chaque individu le sentiment qu'il doit porter à sa patrie. Géraldine Lepan note que le statut de la famille oscille entre celui de naturel, c'est-à-dire d'espace d'une « socialité originaire » (p. 308), et celui de contractuel, dont la petite société de Clarens donne le meilleur exemple. Puisque l'auteure signale également que, contrairement à d'Alembert, Rousseau conteste l'idée de « sociabilité naturelle » (p. 249) et, du même coup, celle de société naturelle entre les hommes, il apparaît qu'il faille imputer le passage de l'homme à l'état de citoyen à la dimension contractuelle de la famille plutôt qu'à son statut naturel.

L'auteure retrace fort justement l'évolution que témoignent les écrits de Rousseau. Alors que celui-ci défend d'abord l'amour de la patrie, il dénonce ensuite l'« hypocrisie morale » (p. 273) et conclut que « nous ne commençons à devenir hommes qu'après avoir été Citoyens » (p. 273). Ainsi, le sentiment d'humanité est secondaire à celui de patriotisme et extérieur à tout concept politique, voire conforme à une « chimère philosophique » (p. 283). Critique vis-à-vis du sentiment d'humanité, Rousseau l'est aussi à l'égard de la notion de cosmopolitisme. Source de la détérioration du pacte social et contraire à la notion de patrie, le cosmopolitisme, en tant qu'« élargissement inconsidéré de la sensibilité politique » (p. 269), est selon lui à proscrire.

Géraldine Lepan fait également le point sur les préoccupations de Rousseau au sujet de la portée des facteurs géographiques, ethniques et climatiques sur le lien social. L'application des principes politiques que prescrit le *Projet de constitution pour la Corse* témoigne d'un contraste important avec les préceptes qu'a développés Rousseau dans *Du contrat social*. La citoyenneté passe d'un principe conventionnel régi par la loi à un concept naturel où la famille et la proximité géographique jouent un rôle central. Soustraite à la venue d'étrangers par sa situation géographique, la Corse a pu éviter d'être corrompue par les vices et a réussi à conserver son caractère national, ce qui a pu renforcer le sentiment d'appartenance des citoyens. De la même façon, les *Considérations sur le gouvernement de Pologne* définissent le citoyen par son appartenance à un lieu géographique, de sorte que le terme de « citoyen » est investi d'un « caractère national » (p. 326). L'appartenance à un lieu précis serait donc à l'origine d'une « manière d'être particulière » (p. 402). Ainsi, des « liens naturels de sociabilité » (p. 328) interviennent dans la constitution de la société politique, comme en témoignent ces textes d'application.

En définitive, l'ouvrage de Géraldine Lepan montre que le traitement de la notion de patriotisme fonde l'originalité de la pensée de Rousseau et qu'on peut y trouver une marque de l'unité de ses écrits éclectiques, qui s'éclairent ainsi entre eux. Nous faisant assister à la « dénaturation » de l'homme en citoyen, il analyse judicieusement les dimensions morale, sociale et politique qui caractérisent sa réflexion. De plus, l'auteure y rétablit brillamment le réseau philosophique au sein duquel se développe le système de Rousseau. Si les idées de ce dernier sont inspirées des théories de Platon, d'Aristote, de

Lycurgue, de Machiavel, de Montesquieu, de Fénelon, de Pascal et de Hobbes, elles sont aussi le produit d'une société qui est en pleine redéfinition et que les écrits de Voltaire, de Diderot et de d'Alembert participent à réformer.