

# ÉTUDES LITTÉRAIRES

ESPIONNAGE, COMLOTS, SECRETS D'ÉTAT :  
L'IMAGINAIRE DE LA TERREUR



UNIVERSITÉ LAVAL

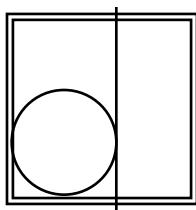
Automne 2015 ■

# ÉTUDES LITTÉRAIRES



# ÉTUDES LITTÉRAIRES

ESPIONNAGE, COMLOTS, SECRETS  
D'ÉTAT : L'IMAGINAIRE DE LA TERREUR



UNIVERSITÉ LAVAL

#### COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Anne Salamon, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

#### COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département des littératures, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : [revueel@lit.ulaval.ca](mailto:revueel@lit.ulaval.ca) ■ Site Internet : [www.etudes-litteraires.ulaval.ca](http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca) ■ Édition numérique : [www.erudit.org/revue/etudlitt/](http://www.erudit.org/revue/etudlitt/) ■ Facebook : [facebook.com/etudeslitt](https://facebook.com/etudeslitt)

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : [www.calj-acrs.ca](http://www.calj-acrs.ca))

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca), ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : [www.erudit.org/revue/etudlitt](http://www.erudit.org/revue/etudlitt)

pour un individu : [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca), ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2016 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3<sup>e</sup> trimestre 2016

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-64-5

ISBN PDF 978-2-920949-65-2

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

[pups.paris-sorbonne.fr](http://pups.paris-sorbonne.fr)

# SOMMAIRE

## ESPIONNAGE, COMLOTS, SECRETS D'ÉTAT : L'IMAGINAIRE DE LA TERREUR

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE  
FRANÇOIS-EMMANUEL BOUCHER, SYLVAIN DAVID ET MAXIME PRÉVOST

PRÉSENTATION 7

### Études

#### DES PROTO-ORIGINES À L'ÂGE D'OR

NICOLAS GAUTHIER

Ternir l'héroïsme : modernité(s) du complot et de l'espionnage févaliens 17

MAXIME PRÉVOST

L'institution du terrorisme planétaire, de Jules Verne à Ian Fleming :  
*Face au drapeau* lu à la lumière de *Thunderball* 31

MATTHIEU LETOURNEUX

*Eurospy*. Une culture *pop* européenne au lendemain  
de la Seconde Guerre mondiale 47

#### LA TERREUR AU QUOTIDIEN

TAYEB AINSEBA

L'espionnage totalitaire intrafamilial dans *1984* de George Orwell 65

MARTÍN LOMBARDO

Terreur étatique et espace privé : la maison familiale, le lieu de travail  
et les déplacements interdits dans *Sciences morales* et *L'Intempérie* 77

MARIE-HÉLÈNE VOYER

Hallucinations, paranoïa, fantasma de destruction : le sujet en proie aux  
machinations du réel dans *Le Ventre* d'André Benchetrit et *Le Pyromane*  
de Thomas Kryzaniac 91

## ENJEUX CONTEMPORAINS

FRANÇOIS-EMMANUEL BOUCHER

La justification paradoxale du terrorisme dans l'imaginaire romanesque :  
le cas de Doris Lessing 107

SYLVAIN DAVID ET SOPHIE MARCOTTE

Le complot médiatique : réseaux sociaux et manipulations collectives  
chez Jean-Jacques Pelletier 121

## Analyses

FADI KHODR

Des représentations figées à la présence fugitive : « De vent et de fumée »  
d'Yves Bonnefoy 137

GABRIEL PROULX

Fluidité générique dans *Tomates* de Nathalie Quintane : poésie, roman,  
essai littéraire 157

## Débats

LAURENT JENNY

Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris,  
Hermann, 2016 171

JUDITH SCHLANGER

Réponse à Laurent Jenny 177

GIULIA AGOSTINI

Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*,  
Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014 181

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Lire Mallarmé : les barricades et le Styx 187

## Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

## Résumés / Abstracts



## Présentation

FRANÇOIS-EMMANUEL BOUCHER,  
SYLVAIN DAVID ET MAXIME PRÉVOST

Le monde a peur. L'imaginaire social occidental se définit aujourd'hui, en grande partie, par la terreur : nos discours (et, de plus en plus, nos pratiques) sont ceux de l'État d'exception, voire de l'État de siège, c'est-à-dire ceux de la guerre perpétuelle contre un ennemi dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est fuyant<sup>1</sup>. Giorgio Agamben estime que les démocraties occidentales évoluent actuellement « vers quelque chose qu'il faut, d'ores et déjà, appeler État de sécurité », ce dernier mot ayant si profondément pénétré le discours politique que « l'on peut dire, sans crainte de se tromper, que les "raisons de sécurité" ont pris la place de ce qu'on appelait, autrefois, la "raison d'État"<sup>2</sup> ». Force est de constater qu'une telle évolution avait été annoncée par tout un pan de l'invention romanesque, porteuse mais surtout révélatrice d'inquiétudes latentes et historiquement déterminées. Luc Boltanski remarque à cet égard que :

L'un des enseignements principaux que semble transmettre, de façon tacite, le roman policier et, plus encore, le roman d'espionnage est que le droit est par soi seul impuissant à protéger l'État de droit contre la subversion. Le maintien de l'ordre suppose la suspension ou le contournement du droit, c'est-à-dire le recours à un régime d'*exception*<sup>3</sup>.

---

1 Voir Gore Vidal, *Perpetual War for Perpetual Peace. How We Got to Be so Hated*, New York, Thunder Mouth's Press / Nation Books, 2002, p. 158 : « *Fifty years ago, Harry Truman replaced the old republic with a national-security state whose sole purpose is to wage perpetual wars, hot, cold, and tepid. [...] Republican senator Arthur Vandenberg told Truman that he could have his militarized economy only if he first "scared the bell out of the American people" that the Russians were coming. Truman obliged.* »

2 Giorgio Agamben, « De l'État de droit à l'État de sécurité » [en ligne], *Le Monde*, 23 décembre 2015 [[http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite\\_4836816\\_3232.html?xtmc=agamben&xtcr=3](http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite_4836816_3232.html?xtmc=agamben&xtcr=3)] : « Dans le modèle du Britannique Thomas Hobbes, qui a si profondément influencé notre philosophie politique, le contrat qui transfère les pouvoirs au souverain présuppose la peur réciproque et la guerre de tous contre tous : l'État est ce qui vient justement mettre fin à la peur. Dans l'État de sécurité, ce schéma se renverse : l'État se fonde durablement sur la peur et doit, à tout prix, l'entretenir, car il tire d'elle sa fonction essentielle et sa légitimité. »

3 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012, p. 58.

Le présent dossier prend pour hypothèse que le roman d'espionnage institue, dès ses origines, les mécanismes d'un tel imaginaire de la terreur et préfigure ses glissements ultérieurs. L'histoire de cette littérature objective que la terreur a été intériorisée, de telle sorte que ce qui devait, à la Belle Époque, être clairement présenté comme anxiogène est désormais tenu pour acquis, posé *a priori* comme horizon sur lequel se découpent les luttes, les enjeux, les conflits nationaux et supranationaux ; l'État, voire la paix sociale, est par essence menacé.

Qu'est-ce que la terreur ? C'est l'idée, avalisée par le collectif anonyme, selon laquelle nous sommes menacés ; là où il y a collectivité, il y a menace, face à laquelle on accepte le principe qu'il faille réagir, qu'on ne puisse la laisser suivre son cours naturel sans que l'ensemble du corps social ne soit compromis. Elle se manifeste initialement dans le roman, puis, de manière exponentielle, dans le cinéma, les informations télévisées, l'ensemble du discours journalistique et géopolitique. Elle est un phénomène fondamentalement narratif qui engendre du discours à l'infini. En cherchant à la rationaliser, on ne peut que générer de l'anxiété, donc de la terreur ; la terreur est, forcément, circulaire.

### Une mythologie moderne

Comment cette évolution est-elle liée à celle du roman d'espionnage ? L'auteur d'*Énigmes et complots* souligne avec raison que les récits porteurs d'un tel imaginaire de la terreur figurent parmi les représentations les plus répandues, et donc les plus significatives, que nous nous sommes collectivement données :

Récits policiers et récits d'espionnage, qui n'ont cessé, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, de se multiplier, d'abord par l'écrit puis par le cinéma et la télévision, sont aujourd'hui les formes narratives les plus répandues et cela sur un plan planétaire<sup>4</sup>.

Comme Jacques Dubois avant lui, il invite, de manière très convaincante, à traquer la modernité à travers le roman policier puis le roman d'espionnage : le « paradigme de l'indice<sup>5</sup> », et donc de l'enquête (Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, 1887), se double ainsi d'un paradigme du terrorisme (Joseph Conrad, *The Secret Agent*, 1907) et du complot (John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, 1915), dont la durable fascination révèle une angoisse collective qui ne prend pas toujours conscience d'elle-même, face à la marche du monde et de ses transformations successives au cours de la modernité.

Qu'en est-il de notre postmodernité ? Si le mythe est bien « l'objectivation de l'expérience sociale de l'humanité », comme le voulait Ernst Cassirer, on pourra se demander ce qu'objective la vitalité d'une telle mythologie au sein de l'imaginaire social contemporain. Dès l'œuvre de Jules Verne, le personnage du terroriste pénètre la littérature, et qui plus est la littérature destinée à la jeunesse, donc celle qui forgera

4 *Ibid.*, p. 16.

5 Voir Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6 (1980), p. 3-44 (texte développé plus longuement dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier [Verdier poche], 2010).

l'imaginaire des jeunes lecteurs de la Troisième République (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870 ; *Face au drapeau*, 1896). Cet imaginaire est celui de la menace collective issue de « savants fous » et de « machines infernales » tournées contre l'État, qu'une faction d'agents secrets tentera bientôt de contrer. Telles sont les arcanes de ce que Graham Greene appelle le « ministère de la Peur » liant terroristes et États-nations par un imaginaire – et une pratique – de la crainte, l'essentiel étant de part et d'autre, comme le dit son héroïne Anna Hilfe, de créer une terreur maximale avec une économie de moyens<sup>6</sup>.

Aujourd'hui, l'État, détenteur de secrets dangereux, devient à la fois l'objet et le promoteur d'une protection subreptice, de tous les instants, notamment dans l'espace dangereux et militarisé de la ville, lieu d'accueil d'une immigration perçue comme dangereuse, bastion de ce que le théoricien militaire américain William Lind, de cœur avec toutes les droites américano-européennes, appelle « l'idéologie toxique du multiculturalisme<sup>7</sup> ». La terreur, à la fois diffuse et cristallisée en des objets et des groupements précis, s'avère d'une actualité désormais pérenne, comme en témoignent une série de travaux récents sur la nouvelle géostratégie du crime qui posent l'Occident confronté à des « manifestations criminelles pouvant aller jusqu'à remettre en question la survie de nos démocraties<sup>8</sup> », ou encore sur la surveillance exponentielle et irrépressible de tout un chacun à partir de l'exploitation « des technologies informatiques déjà fort répandues pour développer un système de surveillance mondiale capable d'intégrer la complexité et la mobilité croissantes de la vie urbaine<sup>9</sup> ». La terreur est partout : États voyous, virus bactériologiques ou informatiques, cellules terroristes et « loups solitaires », démagogues intérieurs, gangs de rue, immigration (clandestine, et même licite, surtout si elle est musulmane). Il se confectionne par le fait même un nouvel imaginaire de la surveillance que nourrissent autant l'apparition réelle ou fictive de nouvelles menaces planétaires que les mensonges institutionnalisés et les dérives paranoïaques des discours citoyens et gouvernementaux.

Un tel constat anxiogène devient par ailleurs prétexte à une redistribution du pouvoir, fût-elle clandestine, en coulisse. La lucidité serait alors le fait d'une élite œuvrant à la bonne garde de la multitude, cette dernière devant être protégée de la menace à laquelle des forces occultes tentent de la soumettre. Norman Mailer, pourtant démocrate et « homme de gauche », voyait dans la CIA « l'âme de l'Amérique » (*Harlot's Ghost*, 1991). Désormais, tant les adhérents à un ordre social donné que

6 Graham Greene, *The Ministry of Fear. An Entertainment*, Londres, William Heinemann, 1943, p. 212 : « *She repeated wryly, like a formula : "The maximum of terror for the minimum time directed against the fewest objects".* »

7 Voir Stephen Graham, *Villes sous contrôles. La militarisation de l'espace urbain [Cities Under Siege. The New Military Urbanism]*, traduction de Rémy Toulouse, Paris, La Découverte, 2012 [2010], p. 20 (voir aussi p. 18 et p. 34-35). Cf. Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre [Beyond Blade Runner. Urban Control, The Ecology of Fear]*, traduction d'Arnaud Pouillot, Paris, Allia, 2007 [1998].

8 Jean-François Gayraud et François Thual, *Géostratégie du crime*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 13.

9 Stephen Graham, *op. cit.*, p. 80.

ses ennemis deviennent liés par un imaginaire de la menace souterraine, laquelle doit être combattue ou entretenue sous le couvert, pour qui, de la raison d'État, du bon gouvernement, de l'héroïsme clandestin, et pour qui de la résistance, de la violence contre-culturelle, de la « fuite » savamment orchestrée.

Ce sont les modulations et les variations de cet imaginaire occulte et terrifiant qui méritent d'être explorées afin de mieux saisir les manières dont il façonne une conception instable et fluide du mal qui demeure indissociable des explications sur les multiples et toujours probables dysfonctionnements guettant les sociétés contemporaines. Du Jackal des *Mobicans de Paris* à George Smiley, de l'Arsène Lupin du *Triangle d'or* à Jason Bourne, de Pussy Galore à la Carrie Matheson de *Homeland*, l'espionnage et son personnel incarnent dans la sphère des représentations des univers qui évoluent au cours du temps et qui interagissent autant avec l'actualité et les grands événements politiques qu'avec les discours tant savants que journalistiques. Le monde imaginé par John le Carré depuis *The Spy Who Came in from the Cold* (1963), récit mettant en scène un agent désabusé du gouvernement britannique de la guerre froide, a bien changé en un demi-siècle. *A Most Wanted Man* (2008) présente une tout autre conception de la menace, l'auteur s'étant radicalisé dans sa dénonciation des structures de pouvoir, au moment où les gouvernements semblent vouloir instrumentaliser la terreur. Même si l'auteur dénonce la chasse aux sorcières anti-musulmans et s'oppose aux raccourcis politiques les plus mystificateurs, il n'en brosse pas moins le portrait d'un monde aux mille complots et aux méthodes gouvernementales de plus en plus occultes et brutales.

### Un dévoilement par l'écriture

Les collaborateurs à ce dossier ont écrit en tenant compte du caractère fictionnel pour ne pas dire romanesque de cet imaginaire de la terreur, en favorisant l'analyse des discours qui participent à alimenter et à dessiner les grands paramètres de ce monde qui serait encore plus réel que le réel (avec des complots inconnus, des espions de toutes sortes, des menaces qu'on ne saurait détruire et des moyens techniques, financiers, informatiques, etc., d'une puissance sans cesse grandissante), mais aussi en étudiant ses répercussions formelles.

Un paradoxe traverse en effet l'imaginaire de la terreur que relaie le roman d'espionnage classique. Plusieurs auteurs (et souvent ceux qui ont le mieux connu les services secrets, notamment John le Carré) représentent l'univers de l'intrigue internationale comme singulièrement plat et le travail du « Renseignement » comme, au pire, mensonger et dangereux ou, au mieux, absurde (Graham Greene). L'écrivain ne peut donc se contenter de « représenter » le réel ; il doit d'abord l'organiser de manière à ce qu'il devienne lisible. Comme l'explique Somerset Maugham :

*The work of an agent in the Intelligence Department is on the whole extremely monotonous. A lot of it is uncommonly useless. The material it offers for stories is scrappy and pointless ; the author has himself to make it coherent, dramatic and probable<sup>10</sup>.*

Ce travestissement de la platitude du réel s'impose comme une immense réussite collective, comme l'objectivation du fait que l'imaginaire social ne saurait avaliser la représentation d'un monde sans mystère et sans danger réel. Car, en effet, un grand pan de cette littérature suggère que les choses ne sont pas forcément ce qu'elles paraissent, qu'un mystère, inquiétant mais esthétiquement satisfaisant, se cache derrière la banalité que laisse entrevoir la surface des choses, que derrière « ce que l'on tient habituellement pour réel, se cache une autre réalité impénétrable et ténébreuse<sup>11</sup> ». Ce principe à la fois d'intensification et de dévoilement à grande échelle mène à un renversement formel révélateur. Alors que le « paradigme de l'indice », propre au roman policier, a souvent été associé à une mise en abyme de la lecture, dans la mesure où il met en scène une activité de déchiffrement, le « paradigme du terrorisme et du complot », typique du roman d'espionnage, peut être considéré comme une mise en abyme de l'écriture : l'enchaînement des événements n'y est en rien aléatoire, comme il peut l'être dans le quotidien ordinaire, mais s'avère plutôt savamment calculé de sorte qu'il devient la matrice de l'action et le générateur de sens dans un univers fictionnel où la vraisemblance s'affermirait en abolissant les aléas du contingent et de l'aléatoire. Tout se passe comme si, à certains égards, la dynamique romanesque, souvent fondée sur une convergence qui doit beaucoup au hasard, se voyait reprise selon le principe d'un déterminisme absolu (du moins jusqu'à ce que les forces de l'ordre s'interposent). Pierre-André Taguieff souligne de ce fait que : « Ces récits, aussi délirants puissent-ils paraître, présentent l'avantage de donner du sens aux événements ou aux enchaînements événementiels. Ils les rendent lisibles<sup>12</sup>. » Il en résulte que, d'un point de vue littéraire, l'imaginaire de la terreur paraît constituer le pôle inversé de l'« effet de réel » fameusement défini par Roland Barthes : chaque élément, loin d'être gratuit, s'avère une pièce d'un puzzle plus vaste ; tout doit nécessairement y faire sens jusqu'au plus petit détail qui est investi d'une signification essentielle. C'est ainsi que s'ouvre une boîte de Pandore : dans les avatars tardifs du genre, cette lisibilité et cette cohérence accrues induisent une dimension anxiogène, dans laquelle la terreur en soi, loin de procéder d'un chaos indifférencié et indéchiffrable, finit par devenir porteuse de sens. Narrer, expliquer, terroriser deviennent de plus en plus indissociables ; *logos* et *pathos* vont désormais de pair.

## Une matière plurielle

Le personnel de la terreur est multiple et fluctuant. L'espion, rappelle Alain Dewerpe, est « une figure socialement déterminée et historiquement construite<sup>13</sup> » ; le terroriste tout autant. Il en va de même de leurs multiples avatars historiques : anarchistes, kamikazes, hackers, d'un côté, forces policières, forces armées, complexe militaro-industriel de l'autre. Ian Fleming et l'Hubert Aquin de *Prochain Épisode*, Donald Rumsfeld et Julian Assange, Tom Clancy et Fox News parlent le même

11 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 177.

12 Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie*, Paris, Fayard, 2013, p. 13.

13 Alain Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1994, p. 11.

langage ; ils œuvrent à partir d'un imaginaire commun, dont il serait pertinent d'établir les topiques et de reconstituer l'histoire à la fois dans sa durée et dans sa complexité.

Un dossier comme celui que nous présentons ici ne peut dès lors qu'être résolument comparatiste. On sait en effet que les romanciers britanniques sont, depuis l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, les fers de lance de cette production littéraire : Erskine Childers, Joseph Conrad, John Buchan, Somerset Maughan, Graham Greene, Eric Ambler, pour ne nommer qu'eux. On connaît l'observation, très souvent reprise, de Jean-Yves Tadié : « Aucun romancier français n'égale ces écrivains ; pire : en France, aucun auteur de roman d'espionnage n'est écrivain ; aujourd'hui, d'un côté le Carré, de l'autre Gérard de Villiers. Il faudrait se demander pourquoi<sup>14</sup>. » Paul Bleton a déployé de valeureux efforts pour dégager et finement analyser un corpus français<sup>15</sup>, mais il n'en demeure pas moins que l'essentiel de la critique traitant de l'objet que nous tentons de circonscrire s'est écrite en anglais<sup>16</sup>.

Un premier volet de contributions dégage, dans cette perspective, les fondations de l'imaginaire de la terreur, des proto-origines du roman d'espionnage à son âge d'or. Nicolas Gauthier montre ainsi en quoi l'œuvre de Paul Féval contient en germe tous les éléments du récit d'espionnage, notamment la résignation des protagonistes à une certaine impuissance structurelle. L'article de Maxime Prévost enchérit sur ce constat en offrant, par le biais d'une comparaison entre Jules Verne et Ian Fleming, quelques pistes de réflexion sur la pertinence de cette nouvelle mythologie que constitue le roman d'espionnage dans l'imaginaire occidental. Matthieu Letourneux vient compléter cette mise en contexte en brossant un aperçu panoramique de la culture *pop* « *Eurospy* », laquelle constitue depuis l'un des canons formels et thématiques du genre.

Un deuxième sous-ensemble thématique met l'accent, par la traversée de différents genres et littératures nationales, sur les effets de la terreur au quotidien. Tayeb Ainseba propose à cet égard une relecture féconde de 1984 de George Orwell, en mettant l'accent sur le détournement totalitaire de la dynamique familiale mise en scène dans le roman. Martín Lombardo s'appuie quant à lui sur un corpus littéraire argentin récent pour réfléchir aux répercussions analogues, du point de vue de l'intime, du sujet, entre dictature politique et asservissement économique. Allant jusqu'au bout de cette logique, la contribution de Marie-Hélène Voyer ouvre, par le

14 Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982, p. 15.

15 De Paul Bleton, voir *Les Anges de Machiavel. Essai sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994 et *La Cristallisation de l'ombre. Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III<sup>e</sup> République*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011.

16 Parmi les ouvrages publiés avant la somme de Luc Boltanski citée ci-dessus, voir notamment LeRoy L. Panek, *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green University Popular Press, 1981 ; Lars Ole Sauerberg, *Secret Agents in Fiction. Ian Fleming, John Le Carré and Len Deighton*, Londres, Macmillan, 1984 ; Clive Bloom, *Spy Thrillers. From Buchan to Le Carré*, Londres, Macmillan, 1990 ; Allan Hepburn, *Intrigue : Espionage and Culture*, New Haven, Yale University Press, 2005.

biais d'un commentaire de romans français contemporains, l'analyse aux distorsions dans la perception du réel que peuvent susciter l'angoisse et la paranoïa.

Enfin, un dernier binôme d'articles s'intéresse aux enjeux contemporains investis par la littérature de la terreur et du complot. Le texte de François-Emmanuel Boucher aborde, par le biais d'un roman de Doris Lessing, la question de la radicalisation de la jeunesse et de l'extrémisme politique aux motivations souvent diffuses qui en découle. Sylvain David et Sophie Marcotte s'appuient, pour leur part, sur l'œuvre de Jean-Jacques Pelletier afin d'aborder la recrudescence récente de théories du complot permise par l'essor des réseaux socionumériques et la possible critique que peut en offrir la fiction romanesque.

### **Une catharsis impossible ?**

La notion de terreur renvoie donc à la fois à des thématiques et à des principes d'écriture. C'est autour d'une constellation d'idées et de représentations répertoriables, mouvantes, historiquement déterminées, que se cristallise une angoisse diffuse tenant lieu de grille au travers de laquelle s'organise désormais le réel. Une telle dynamique narrative, si elle trouve son origine dans le roman d'espionnage, en vient à mettre en cause les limites mêmes de la catharsis offerte traditionnellement par la littérature. Ce type de récit, loin d'alléger l'esprit de celui qui en fait l'expérience, attise en effet ses pires craintes, voire les fonde symboliquement, donne vie et forme à des angoisses qui sans ces multiples narrations n'auraient jamais acquis une aussi grande puissance délétère. L'imaginaire de la terreur ne libère pas mais opprime.

## Références

- AGAMBEN, Giorgio, « De l'État de droit à l'État de sécurité » [en ligne], *Le Monde*, 23 décembre 2015 [http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite\_4836816\_3232.html?xtmc=agamben&xtcr=3].
- BLETON, Paul, *La Cristallisation de l'ombre. Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III<sup>e</sup> République*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011.
- , *Les Anges de Machiavel. Essai sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.
- BLOOM, Clive, *Spy Thrillers. From Buchan to Le Carré*, Londres, Macmillan, 1990.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.
- DAVIS, Mike, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre [Beyond Blade Runner. Urban Control, The Ecology of Fear]*, traduction d'Arnaud Pouillot, Paris, Allia, 2007 [1998].
- DEWERPE, Alain, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1994.
- GAYRAUD, Jean-François et François THUAL, *Géostratégie du crime*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier (Verdier poche), 2010.
- , « Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6 (1980), p. 3-44.
- GRAHAM, Stephen, *Villes sous contrôles. La militarisation de l'espace urbain [Cities Under Siege. The New Military Urbanism]*, traduction de Rémy Toulouse, Paris, La Découverte, 2012 [2010].
- GREENE, Graham, *The Ministry of Fear. An Entertainment*, Londres, William Heinemann, 1943.
- HEPBURN, Allan, *Intrigue : Espionage and Culture*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- MAUGHAM, W. Somerset, *Ashenden : The British Agent*, New York, Avon Books, 1951 [1927].
- PANEK, LeRoy L., *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green University Popular Press, 1981.
- SAUERBERG, Lars Ole, *Secret Agents in Fiction. Ian Fleming, John Le Carré and Len Deighton*, Londres, Macmillan, 1984.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Court traité de complotologie*, Paris, Fayard, 2013.
- VIDAL, Gore, *Perpetual War for Perpetual Peace. How We Got to Be so Hated*, New York, Thunder Mouth's Press / Nation Books, 2002.

# ÉTUDES





## Ternir l'héroïsme : modernité(s) du complot et de l'espionnage févaliens

NICOLAS GAUTHIER

Bien que le récit d'espionnage soit souvent si collé à l'actualité qu'il en devient daté et éphémère – sa lisibilité dépendant de la connaissance qu'a le lecteur de cette « actualité » –, ce genre entretient néanmoins avec l'Histoire un rapport complexe en ce qu'il met aussi en scène « la seconde plus vieille profession du monde, tout aussi honorable que la première<sup>1</sup> ». Malgré les réserves qu'elle peut susciter, cette formule signale la longue histoire de l'espion<sup>2</sup>. Évidemment, celui-ci ne fait pas le récit d'espionnage, dont Paul Bleton date plutôt l'apparition à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il voit dans la déroute de la France en 1871 « ce qui a fait précipiter ces éléments narratifs et culturels dispersés » qui étaient auparavant en « suspension » et qui ont alors cristallisé le genre<sup>3</sup>. Ce processus est analogue à celui généralement retenu pour décrire l'émergence, à la même époque, du roman policier<sup>4</sup>, lui aussi intimement associé à la modernité<sup>5</sup>. Aux deux temporalités que sont l'arrimage étroit à l'actualité et l'atemporalité de la figure centrale qu'est l'espion s'en ajoute donc une autre, qui est cependant fréquemment occultée par les deux premières : le récit d'espionnage comme genre moderne.

C'est cette troisième temporalité, et notamment ce que peut nous dire ce genre de la modernité, que nous examinerons à partir d'un des premiers romans

---

1 « *Espionage is the world's second oldest profession and just as honorable as the first* » ; nous traduisons. La formule, de Michael J. Barrett, alors haut placé à la CIA, paraît dans le *Journal of Defence and Diplomacy* en février 1984. Elle est reprise dans l'ouvrage de Philip Knightley, *The Second Oldest Profession. Spies and Spying in the Twentieth Century*, New York, Norton, 1986.

2 Voir l'érudit parcours que propose Paul Bleton pour retracer l'histoire de la mise en scène de cette figure dans diverses œuvres depuis *L'Art de la Guerre* de Sun Tzu (Paul Bleton, « Ce qu'espionner veut dire » [en ligne], *Belphegor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 10, n° 1 [2011] [<http://dalspace.library.dal.ca:8080/xmlui/handle/10222/47787>]).

3 Paul Bleton, *La Cristallisation de l'ombre. Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III<sup>e</sup> République*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011, p. 88-89.

4 Voir Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, vol. 16, n° 53 (1986), p. 23-36.

5 Voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.

d'espionnage « français<sup>6</sup> » : *L'Homme du gaz* de Paul Féval. Paru dans le journal *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, entre le 9 février et le 24 avril 1872<sup>7</sup>, ce roman participe à la « cristallisation de l'ombre » évoquée par Paul Bleton<sup>8</sup>. Deux autres romans févaliens, qui ne sont pas à strictement parler des récits d'espionnage, nous serviront de caisse de résonance : *Les Mystères de Londres*, publié sous un faux nom (sir Francis Trolopp) entre le 20 décembre 1843 et le 12 septembre 1844<sup>9</sup> dans le *Courrier français*, et *La Quittance de Minuit*, publié dans le *Journal des débats* du 21 janvier au 17 mai 1846<sup>10</sup>. Déjà, ces œuvres laissent voir une problématisation des enjeux qu'expose Alain Dewerpe dans *Espion : une anthropologie historique du secret d'État contemporain* lorsqu'il organise le récit d'espionnage en deux traditions, celle du « romanesque fidéiste » et celle du « romanesque sceptique<sup>11</sup> ». Si la seconde est souvent perçue comme succédant à la première, nous verrons que le tableau n'est pas si simple. En fait, en revisitant ces trois œuvres de Féval à la lumière de la logique du récit d'espionnage, nous verrons mieux comment ce genre a, dès ses origines, partie liée avec une conception de la modernité marquée par un inexorable sentiment d'impuissance.

### Les coulisses de l'histoire

Parmi *Les Mystères de Londres*, *La Quittance de Minuit* et *L'Homme du gaz*, Paul Bleton souligne que seul le dernier doit être considéré comme un récit d'espionnage<sup>12</sup>. De plus, ce genre ne se constituant qu'après la parution de ces romans, ils sont aussi à lire selon d'autres codes de lecture, notamment ceux du « mystère urbain » pour *Les Mystères de Londres*, ou du pamphlet revanchard pour *L'Homme du gaz*. En d'autres mots, nous n'avons pas affaire ici à des récits inscrits dans un genre bien codifié et accompagnés d'un appareil paratextuel explicite, comme c'est souvent le cas dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, ces œuvres nagent dans les mêmes eaux que le récit d'espionnage avec une trame narrative construite sur les acteurs – comploteurs et espions – d'une conspiration visant à renverser un État-nation.

- 
- 6 Écrit par un Français, il présente des personnages français dans une intrigue parisienne.
  - 7 Le roman est publié tous les jours sauf le mardi et compte 65 feuillets. Il est ensuite republié en volume sous le titre *Les Éclaireurs secrets*.
  - 8 Paul Bleton, *op. cit.*, p. 323.
  - 9 La première partie a paru entre le 20 décembre 1843 et le 28 janvier 1844 (33 feuillets); la seconde entre le 27 février et le 29 mars 1844 (23 feuillets); la troisième entre le 17 avril et le 9 juin 1844 (37 feuillets); la quatrième entre le 18 juillet et le 12 septembre 1844 (32 feuillets). L'œuvre compte 125 feuillets.
  - 10 La première partie a paru entre le 21 janvier et le 5 mars 1846 (27 feuillets); la seconde entre le 6 mars et le 9 avril (12 feuillets); la troisième entre le 10 avril et le 17 mai (13 feuillets). L'œuvre compte 52 feuillets.
  - 11 Alain Dewerpe, *Espion : une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994, p. 292.
  - 12 Paul Bleton, *op. cit.*, p. 35-36. *Les Mystères de Londres* et *La Quittance de Minuit* sont ainsi absents des ouvrages encyclopédiques retraçant l'histoire du récit d'espionnage comme ceux de Norbert Spehner, *Écrits sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche, 1994, de Nancy-Stephanie Stone, *A Reader's Guide to the Spy and Thriller Novel*, New York, G. K. Hall, 1997, ou de Gabriel Véraldi, *Le Roman d'espionnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

***L'art de faire tomber les gouvernements : aux marges du récit d'espionnage***

Dans *Les Mystères de Londres* et *La Quittance de Minuit*, des éléments cruciaux du récit d'espionnage, comme l'articulation entre « pouvoir d'État » et « relations internationales », restent diffus<sup>13</sup>. Féval n'en propose pas moins des complots que ne désavoueraient pas des espions du XX<sup>e</sup> siècle. Le plus complexe apparaît dans *Les Mystères de Londres*, commandés par le *Courrier français* pour répéter le succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, et grâce auxquels Féval s'est imposé sur la scène littéraire parisienne. L'intrigue s'articule autour de Fergus O'Breane, un Irlandais dont la famille est décimée par la « corruption anglaise » – sa sœur est déshonorée par un Londonien et disparaît, ses parents meurent du chagrin qui leur est ainsi causé – et qui est déporté dans une colonie pénitentiaire par le fils d'un lord qui épouse la femme qu'il aime. Pour se venger et détruire l'Empire britannique, O'Breane mène une croisade d'une vingtaine d'années, parcourant les colonies pour préparer le terrain avant de se rendre à Londres pour l'assaut final. Son complot consiste à dévaluer la monnaie anglaise, briser sa position de force dans le commerce international et saisir le pouvoir en prenant en otage les personnages les plus influents de l'administration.

Dans *La Quittance de Minuit*, Féval revient à la lutte entre les Irlandais et l'Angleterre. L'intrigue repose sur la famille MacDarmid profondément divisée quant aux moyens de libérer le pays du joug anglais. Le patriarche prône la voie défendue par Daniel O'Connell (1775-1847), figure emblématique des efforts légaux des Irlandais pour gagner l'autonomie politique. Cependant, ses fils sont au cœur d'une association secrète qui complot pour affaiblir la position des exécutants anglais et punir les Irlandais qui agissent pour leur compte en les assassinant et en brûlant leurs propriétés lors des expéditions nocturnes qui donnent son titre au roman. Bien qu'elles soient plus des improvisations que les étapes d'une stratégie minutieusement ourdie, elles participent néanmoins d'un plan, global même si demeuré vague, pour libérer l'Irlande.

*L'Homme du gaz* prend la perspective de la lutte entre un Français et des espions allemands vers 1868. « Résolument germanophobe, le roman [...] est un pamphlet des plus violents<sup>14</sup> » attribuant particulièrement la cuisante défaite de 1870 à « l'incurie des dirigeants français<sup>15</sup> ». La conspiration est combattue par le « héros » qui met au jour l'existence d'un réseau d'espions amassant des informations sur la France et détournant des sommes considérables pour les rapatrier en Allemagne. Le roman se fait avare de péripéties ; l'affrontement physique est remplacé par une lutte intellectuelle pour comprendre les gestes de l'adversaire. Le modèle « David contre Goliath », où le complot est le fait de quelques individus voulant faire tomber une nation, devient celui de David combattant le complot du Goliath allemand pour détruire la France.

---

13 Paul Bleton, *art. cit.*, p. 24.

14 Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens / Paris, Encre / Les Belles Lettres, 2000, p. 144.

15 *Id.*

En plus de faire d'une machination politique leur épine dorsale, ces romans s'inscrivent dans l'actualité. Si *Les Mystères de Londres* pose un décalage de quelques années entre la publication et la date supposée de l'intrigue – deuxième moitié de la décennie 1830<sup>16</sup> –, *La Quittance de Minuit*, publié en 1846, est d'une « actualité brûlante (l'intrigue, strictement contemporaine de sa rédaction, se situe durant les années 1844-45)<sup>17</sup> ». De même, lorsque paraît *L'Homme du gaz* en 1872, la défaite contre l'Allemagne est encore fraîche dans les esprits. Cependant, leur rapport au présent ne se limite pas à une proximité temporelle.

### ***Expliquer l'actualité***

Lorsqu'Érik Neveu signale que, dans le récit d'espionnage, la « lutte souterraine de protagonistes à la fois omnipotents et discrets ne peut être que le complot, l'explosion brutale qui vient conclure un long travail de sape<sup>18</sup> », il décrit parfaitement ce que l'on observe chez Féval. Offrant « la possibilité de coordonner les actions individuelles d'un grand nombre de personnes qui, même, s'ignorent les uns les autres<sup>19</sup> », ce motif constitue un outil de choix pour Féval qui, comme le fera plus tard le récit d'espionnage, l'utilise comme « moteur de l'histoire<sup>20</sup> » et de l'Histoire. Il permet une narrativisation dramatique de cette dernière, facilitant la multiplication de péripéties construites sur un manichéisme typique du roman populaire. Seulement, Féval s'en sert aussi pour donner du sens à l'actualité.

Reprenons la conspiration des *Mystères de Londres*, expliquée à trois reprises au lecteur dans la quatrième partie du roman. Son volet londonien vise à s'emparer « du palais de Buckingham », « de l'amirauté, de la trésorerie et des horse-guards », des « deux Chambres du Parlement » et des « autres établissements du gouvernement<sup>21</sup> ». Éventé, il échoue et ces attentats n'ont jamais lieu. Le second volet consiste à attaquer la puissance britannique outre-mer; ici, Féval reprend des événements historiques qui ont fait les manchettes et les présente comme les traces du complot :

Les établissements de l'Inde, travaillés sourdement, chancelaient sur leur base; la Chine mettait à mort les marchands d'opium; les deux Canadas se soulevaient à l'envie et répondaient à l'appel de Papineau; le Cap s'effrayait aux menaces des boers hollandais sous les armes; les Antilles souffraient et tournaient leurs regards vers la France; le Sindhy enfin poussait son cri de guerre, auquel devrait répondre le cri de mort de douze mille soldats anglais<sup>22</sup>.

Les journaux de l'époque ont fait écho à ces événements, comme la révolte des Patriotes au Québec en 1837, évoquée comme la réponse à « l'appel de Papineau ».

16 Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972, t. II, p. 35.

17 Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 106.

18 Érik Neveu, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, p. 204.

19 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 69.

20 *Id.*

21 Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, *op. cit.*, p. 333.

22 *Ibid.*, p. 294.

Féval les ordonne et les inscrit dans un déterminisme net mais invisible sauf pour « l'initié ». Citons à ce sujet Luc Boltanski :

[L]a réalité sociale telle qu'elle s'est d'abord présentée aux yeux d'un observateur (et d'un lecteur) naïf, avec son ordre, ses hiérarchies, ses déterminations et ses principes de causalité, se retourne et dévoile sa nature fictionnelle sous laquelle se dissimulait une autre réalité, bien plus réelle, habitée de choses, d'actes, d'acteurs, de plans, de liens et surtout de pouvoirs dont nul, jusque-là, ne soupçonnait l'existence et même jusqu'à la possibilité<sup>23</sup>.

Boltanski met en évidence le potentiel narratif du complot qu'exploite Féval en relisant l'actualité. Le romancier fait de même dans *La Quittance de Minuit* mais le phénomène est plus discret puisque le récit a pour cadre des élections régionales en Irlande qui avaient une résonance plus limitée en France que les événements récupérés dans *Les Mystères de Londres*. Le processus reste toutefois le même.

Dans *L'Homme du gaz*, le romancier revient à cette stratégie. La conspiration est néanmoins atypique en ce qu'elle est évoquée en plein jour, les espions ne se cachant pas véritablement puisque les Français ne croient pas à la menace, pourtant bien réelle :

Et tout ce monde tudesque, vivant de notre pain, buvant notre vin, économisant notre argent, travaillait à notre perte avec un formidable ensemble. Berlin braquait déjà sur nous son artillerie qui lançait des Prussiens et des Prussiennes avant de vomir du fer<sup>24</sup>.

*L'Homme du gaz* offre aussi un complot combinant des éléments purement fictifs (les espions décrits, leurs agissements) et un élément « historique » : la forte présence allemande en France. Féval explique en partie la défaite par le travail de sape de ce que l'historien Jean-Pierre Allem décrit comme « le plus formidable réseau d'espionnage qui ait jamais été mis en place, pendant le temps de paix, dans un pays étranger<sup>25</sup> ». Celui-ci était voué à la recherche d'une « information globale : géographique, politique, économique, sociale et militaire. Toutes les caractéristiques et toutes les ressources du pays étaient recensées et étudiées<sup>26</sup> ». Ce réseau constitue une explication commode et un riche scénario. Féval renverse le processus observé précédemment : au lieu de greffer des événements historiques à une intrigue fictive, il greffe son scénario à la débâcle de 1870 pour en expliquer les pans d'ombre.

La publication en feuilleton de *L'Homme du gaz* prend une « actualité » accrue : la défaite occupe dans les journaux de 1872 plus d'espace que les événements historiques réutilisés par Féval pour étoffer les intrigues de ses deux autres romans. Elle est omniprésente dans les pages du *XIX<sup>e</sup> siècle* et, alors que *L'Homme du gaz* occupe son rez-de-chaussée, plusieurs articles expriment dans le haut des pages le

---

23 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 36.

24 Paul Féval, *L'Homme du gaz*, Paris, Dentu, 1873 [1872], p. 151-152.

25 Jean-Pierre Allem, *L'Espionnage à travers les âges*, Paris, Stock, 1977, p. 283.

26 *Id.*

même sentiment revanchard<sup>27</sup>. Certains d'entre eux évoquent aussi l'existence d'un réseau d'espions solidement implanté en France<sup>28</sup>. Tout comme les articles, le roman ne brille pas par l'originalité de la représentation de ce travail de sape allemand; il n'en reste pas moins d'une actualité immédiate pour ses premiers lecteurs.

Dans ces œuvres, sans réécrire l'Histoire (sans offrir par exemple une victoire de la France en 1870), Féval plonge dans les coulisses de celle-ci pour les relire selon un déterminisme orchestré avec précision – par des acteurs dissimulés – mais demeurant imperceptible pour les non-initiés. Recourir ainsi à la logique du complot a pour objectif « la construction de la réalité [,] formater la réalité<sup>29</sup> ». Créer une fiction réorganisant le réel pour substituer à l'Histoire officielle une Histoire secrète est un enjeu récurrent du récit d'espionnage : c'est aussi ce que prétend faire Féval en étalant dans les pages des quotidiens des machinations comme s'il rendait visible et lisible la face cachée de l'actualité. Cependant, sous sa plume, la conspiration tout comme le sens du monde échappent même aux initiés.

### **Comploter, terroriste : genèse de l'espion févalien**

Bien qu'apparemment fort différents les uns des autres, les protagonistes des trois romans sont unis par les lourdes conséquences qui accompagnent leurs efforts pour renverser un gouvernement. Féval décline celles-ci de diverses façons et explore le prix à payer pour lutter contre l'État au XIX<sup>e</sup> siècle.

#### ***Comploter, terroriser***

La conspiration des *Mystères de Londres*, bien qu'impliquant des « mesures économiques », a pour base des actes de violence dans les colonies et la capitale. Travaillant autant à libérer l'Irlande qu'à détruire l'Angleterre, O'Breane rencontre Daniel O'Connell. Ce « personnage-référentiel<sup>30</sup> » contribue à mettre en phase l'intrigue et l'actualité puisque O'Connell était régulièrement évoqué dans la presse. Cependant, son rôle consiste surtout à marquer une opposition entre la libération de l'Irlande par des voies légales et la lutte reposant sur le complot. O'Connell affirme que « l'épée de Dieu doit être sans tache<sup>31</sup> », une remarque prophétique puisque le projet de Fergus O'Breane échoue en raison de telles « taches » : il est tué dans l'œuf par des proches des victimes innocentes qu'il a faites. O'Breane fait partie de ces personnages exceptionnels qui se mettent en dehors des lois et en sont punis par la Providence<sup>32</sup>. Un tel châtement attend néanmoins tout héros févalien, exceptionnel ou non, qui se lance dans les complots politiques de la société moderne.

27 Le 10 février 1872, jour du 2<sup>e</sup> feuillet du roman, *Le XIX<sup>e</sup> siècle* propose un article intitulé « L'autre revanche », qui engage à « conserver, [à] entretenir la haine que nous devons à nos ennemis » (p. 1). Les éditions du 13 février et du 15 avril présentent des textes similaires.

28 Voir, par exemple, « Opinion de Bismarck », *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> mars 1872, p. 2.

29 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 235.

30 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, n° 2 (1972), p. 95.

31 Paul Féval, *Les Mystères de Londres*, *op. cit.*, p. 330.

32 Vittorio Frigerio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 15.

Dans *La Quittance de Minuit*, la déchirure entre la « pureté des moyens » et la grandeur du but est le lot de tous les personnages impliqués dans la conspiration. Comploter devient terroriser, la vaste mécanique élaborée dans *Les Mystères de Londres* se réduisant ici à une soupape pour évacuer la colère du peuple et ranimer les espoirs d'une victoire irlandaise. Seul O'Connell, figure vénérée par les personnages, échappe à cette règle qui est au cœur du scénario de neuf des principaux acteurs de l'intrigue. Non seulement le jeune homme exceptionnel doit choisir entre libérer son pays et sauver ou venger celle qu'il aime<sup>33</sup>, mais les autres personnages sont confrontés à des dilemmes similaires. L'un doit sacrifier le secret de l'association ou la femme qu'il adore, un autre doit trahir son pays avec un témoignage mensonger dans un procès politique contre un honnête homme ou laisser ses enfants mourir de faim<sup>34</sup>. Selon la plume févalienne, c'est la violence dans l'action politique qui les conduit à ces choix déchirants dont ils sortent perdants. Il faut souligner l'insistance avec laquelle Féval décline ce scénario qui est aussi un élément crucial du « récit d'espionnage du XX<sup>e</sup> siècle [qui] s'attaque au sentiment complexe d'aliénation et d'engagement qu'éprouvent les citoyens face aux questions politiques, comme "est-ce que ma famille est plus importante que mon pays?"<sup>35</sup> ». Ces personnages ne prennent pas véritablement une dimension tragique puisque Féval ne récuse pas totalement l'ignominie sociale qui stigmatise l'espion au XIX<sup>e</sup> siècle, « silhouette froide et perverse<sup>36</sup> ». Il inscrit cette infamie non dans l'« être » mais dans le « faire » des personnages qui ont à choisir entre deux objectifs nobles, l'un privé, l'autre public. Le second requiert des moyens qui déshonorent, soit par l'usage de la violence, comme on l'a vu, soit par d'autres procédés comme le montre le troisième roman du corpus.

### **Espionner : L'Homme du gaz**

Lorsque, près d'un quart de siècle après avoir fait paraître *La Quittance de Minuit*, Féval se plonge dans l'espionnage précédant la guerre de 1870, il se penche sur les espions allemands qui participent à un vaste complot visant à récolter des informations sur la France. Ce motif de la surveillance – surveiller ou être surveillé – hante bon nombre d'œuvres littéraires, notamment populaires, comme celles qui évoquent le « cabinet noir » où étaient ouvertes les lettres « suspectes » dans le premier tiers du siècle (par exemple *Les Mobicans de Paris* d'Alexandre Dumas, 1854-1859). Pensons aussi aux activités d'espionnage des associations secrètes, comme dans *Histoire des treize* de Balzac (1833-1839) ou encore dans *Les Nouveaux Mystères de Paris* d'Aurélien Scholl (1867), roman où les données obtenues sont conservées dans une pièce qui n'a rien à envier à un repaire secret d'un récit d'espionnage du XX<sup>e</sup> siècle : dissimulée dans une maison, elle n'apparaît sur aucun plan et n'est

33 Paul Féval, *La Quittance de Minuit*, Paris, Alteredit, 2006, t. I, p. 124-129.

34 *Ibid.*, p. 168-172 et p. 357-362.

35 « *Spy fiction in the twentieth century addresses the complex sense of alienation and engagement that citizens feel towards political questions, such as "is my family more important than my country?"* » (Allan Hepburn, *Intrigue : Espionage and Culture*, New Haven / London, Yale University Press, 2005, p. 30 ; nous traduisons).

36 Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 88.

accessible que par des tunnels truffés de pièges. Consistant à rassembler des données de façon organisée – on pourrait penser aussi au registre « Le Confidentiel » de *Madame Gil Blas* de Féval (1856-1857), qui contient les secrets de toutes les grandes familles parisiennes –, l'espionnage devient un relevé administratif. C'est ce que l'on observe dans *L'Homme du gaz*.

Les espions allemands se livrent à un relevé systématique de toutes les informations concernant la France et la « bibliothèque nationale de la rue de Richelieu serait trop petite pour contenir le monstrueux amas des rapports écrits, envoyés par les espions prussiens, de Paris à Berlin, pendant ces dix dernières années<sup>37</sup> ». Ils ne négligent aucune information (organisation des infrastructures, armes et combattants disponibles, topographie, ressources). L'espion allemand en chef demande ceci au « héros » : « Savez-vous la profondeur de la rivière au bas de *votre* taillis? [...] moi je m'en souviens : 1 mètre 43<sup>38</sup>. » L'exemple est caricatural mais lorsque, après la défaite de la France, le « héros » rentre chez lui et constate que cette mesure est exacte, il murmure : « Ils méritaient de vaincre<sup>39</sup>. » Cette collecte d'informations a largement contribué à la victoire selon le roman<sup>40</sup>. L'espion n'est plus un homme d'action qui a recours à des moyens présentés comme déshonorables (émeutes, flibusterie, prise d'otages, embuscades) ; il est devenu un clerc qui observe et prend des notes. Il n'empêche que le gouvernement allemand en fait des « héros », décorés non pour des actes héroïques mais pour des rapports banals qui sont toutefois jugés utiles par l'administration<sup>41</sup>. Bien qu'il se montre ironique, Féval affirme une professionnalisation bureaucratique de l'espion, en l'accompagnant d'une critique acerbe de la mentalité bourgeoise capable de tout monnayer.

La situation n'est pas plus reluisante du côté français. Hubert de Pontal, le « héros », qui se décrit comme un « espion<sup>42</sup> », est seul à savoir ce que trament les Allemands, selon un schéma de la « *vox clamans in deserto* [...] solitude provisoire de l'avant-garde, bientôt rejointe par le reste de la nation<sup>43</sup> ». Instruit grâce à un voyage en Allemagne, il prend la menace au sérieux mais est accueilli avec incrédulité : « M. de Pontal nous a dénoncés une fois, dix fois, peut-être cent fois. Il passe pour fou à cause de cela<sup>44</sup>. » Le terrain semble propice à une héroïsation du personnage, qui demeure stoïque face aux railleries et poursuit son travail, seul contre l'armée d'espions allemands : « Et il est fou, car il s'est mis en tête de faire tout seul ce que nous faisons, nous, à des centaines de mille<sup>45</sup> ! » Pontal présente d'ailleurs divers traits

---

37 Paul Féval, *L'Homme du gaz*, *op. cit.*, p. 151.

38 *Ibid.*, p. 393.

39 *Ibid.*, p. 401.

40 Tout comme l'insouciance et l'aveuglement des autorités françaises qui ne croient pas en l'existence de la menace allemande : « Quant aux Prussiens, qu'ils y viennent ! Nous sommes bons, là ! Quinze jours de promenade militaire et les frontières du Rhin ! », s'exclame un général (*ibid.*, p. 387).

41 *Ibid.*, p. 153.

42 *Ibid.*, p. 381.

43 Paul Bleton, *op. cit.*, p. 89.

44 Paul Féval, *L'Homme du gaz*, *op. cit.*, p. 294.

45 *Id.*

qui évoquent les êtres exceptionnels qui peuplent le roman-feuilleton, par exemple un « regard vif, perçant, profond<sup>46</sup> ». Il n'en reste pas moins que le déguisement sous lequel il se cache pour « espionner » est celui de la médiocrité : Pontal se fait passer pour un être inoffensif et peu communicatif qui écoule ses journées avec la femme du chef des espions allemands, à broder « comme un enragé<sup>47</sup> ».

Cette activité n'est pas qu'une « couverture » : il la pratiquait dans sa jeunesse et il la reprend après la guerre<sup>48</sup>. En plus de signaler sa minutie et sa patience, la broderie offre un fil conducteur puisque Pontal se consacre à un coussin « représentant : *Le coup de pied de l'âne*<sup>49</sup> ». Il s'agit d'une scène tirée d'une fable de Phèdre (« Le vieux lion, le sanglier, le taureau et l'âne ») illustrant la chute du noble animal, accablé par la vieillesse et les adversaires et terrassé par un âne qui profite de sa faiblesse. Narrateur et personnages précisent que la France est le lion menacé par l'âne allemand et la métaphore est filée tout au long du récit. Il n'en reste pas moins que le contraste est net entre le lord à la mode, séducteur et imposant qu'était devenu O'Breane, et le brodeur acharné qu'est Pontal. Ce n'est qu'en tant que soldat qu'il se couvre de gloire ; l'espion n'est qu'un collecteur d'informations confiné dans la médiocrité, comme ses adversaires allemands. C'est la forme la plus « moderne » de l'espionnage dans l'œuvre févalienne ; elle apparaît au terme d'une « évolution » qui se révèle fort significative.

### « Fidéiste » et « sceptique »

Dans *Espion : une anthropologie historique du secret d'état contemporain*, Alain Dewerpe distingue deux « directions » dans le récit d'espionnage : le « romanesque fidéiste » et le « romanesque sceptique<sup>50</sup> ». La première se développe selon l'« élaboration d'une figure héroïque<sup>51</sup> » : le texte en fait « une figure prestigieuse de la défense de la patrie », processus qui constitue une « modalité de la légitimation de l'espion réel et le produit d'une stratégie d'exhaussement et d'ennoblissement<sup>52</sup> ». Des « procédés différentiels<sup>53</sup> » soulignent l'exceptionnalité de l'espion, notamment son « corps glorieux », sa « virilité rayonnante », son « intelligence hors pair<sup>54</sup> », selon Érik Neveu qui insiste sur le caractère « épique » du récit d'espionnage – considéré comme « la geste du monde occidental », les espions étant des « paladins<sup>55</sup> ». Il souligne cependant la barbarie intrinsèque de leurs comportements que ne peuvent dissimuler totalement les « artifices rhétoriques » que sont leurs « pseudo-tourments moraux<sup>56</sup> ». Cette « direction » est incarnée, selon Dewerpe, par James Bond.

---

46 *Ibid.*, p. 39.

47 *Ibid.*, p. 34.

48 *Ibid.*, p. 402.

49 *Ibid.*, p. 36.

50 Alain Dewerpe, *op. cit.*, p. 292.

51 *Ibid.*, p. 289.

52 *Ibid.*, p. 290.

53 Philippe Hamon, *art. cit.*, p. 90-94.

54 Érik Neveu, *op. cit.*, p. 100-105.

55 *Ibid.*, p. 61 et p. 63.

56 *Ibid.*, p. 121.

L'autre « direction », « libérale et sceptique, [...] nuance de tonalités plus ambiguës cet arrière-plan chauvin et [,] du point de vue littéraire, est souvent de meilleure qualité<sup>57</sup> ». Dewerpe ajoute que « dès les années 1930 [on] voit apparaître cette veine réaliste, qui diffuse un univers plus cynique et moins spectaculaire. L'agent secret suscite doute et malaise<sup>58</sup> ». Il illustre cette configuration avec le personnage de George Smiley de John le Carré, tout en évoquant des romanciers comme Eric Ambler et Graham Greene. Domine ici une approche romanesque où « l'accent est mis sur l'interpénétration de complots si complexes que les protagonistes cessent d'en être les héros pour en devenir les pions<sup>59</sup> ». Il ne s'agit pas de réduire Smiley à une « réponse » à James Bond ; celui-ci n'était d'ailleurs pas encore un mythe lorsque fut publié le premier roman où apparaît Smiley, *Call for the Dead* (1961). Ce portrait de l'espion et du récit d'espionnage a des racines plus anciennes.

Nous avons vu que Paul Féval offre, à une échelle réduite, un tableau analogue. Les similitudes entre Rio Santo et James Bond d'une part, et Hubert de Pontal et Smiley d'autre part, s'imposent à l'observateur. Ces deux types d'« espions » – si l'on consent à considérer ainsi Rio Santo pour quelques instants, même si son complot est le fruit d'une vengeance personnelle et non un acte professionnel – illustrent deux formes d'héroïsme problématiques chez Féval parce qu'il n'arrive pas à les doter d'une ampleur mythique<sup>60</sup> dans le contexte de la société moderne. Telle qu'il la fictionnalise, celle-ci étouffe l'héroïsme ; c'est la grisaille qui domine l'univers de Georges Smiley qui prend le dessus. Le développement de l'espion, que constate Dewerpe, en deux figures, dont l'héroïsme est antithétique – héros barbare, héros modeste et prosaïque –, dépasse le genre du récit d'espionnage. Il ne peut être résumé à la stigmatisation sociale dont l'espion a fait l'objet à travers l'Histoire ou à des questions de vraisemblance (Smiley et Pontal n'apparaissent pas simplement parce qu'ils sont plus vraisemblables que Rio Santo et James Bond). À ces enjeux bien réels s'ajoute en effet la question de la capacité à agir dans et sur le monde.

Par des chemins différents, Rio Santo, les MacDarmid et Pontal se révèlent impuissants à changer leur environnement. Si une division s'impose entre les lucides qui connaissent les complots et la masse ignorante, les premiers, chez Féval, semblent eux aussi piégés : bien qu'ils soient les artisans de la machination, ils en deviennent également les victimes. Sa représentation des complots laisse voir un conflit entre l'héroïsme et l'ambition d'un passé révolu et un défaitisme face à la société qui l'entoure. À propos de ce qu'il appelle le « romanesque sceptique », Alain Dewerpe explique que le « retrait du héros est bientôt suivi de celui du personnage : l'intérêt cesse d'être dans l'espion pour investir le récit, abandonne l'acteur et son action<sup>61</sup> ». Avec *L'Homme du gaz*, nous en sommes presque là, à lire le récit d'un « système sans

---

57 Alain Dewerpe, *op. cit.*, p. 292.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 293.

60 Voir à ce sujet Philippe Sellier, *Le Mythe du héros ou le Désir d'être Dieu*, Paris / Montréal, Bordas, 1970.

61 Alain Dewerpe, *op. cit.*, p. 296.

acteurs<sup>62</sup> ». Cette expression, que nous empruntons à Alain Touraine, rapproche, de façon significative, ce que peut devenir le récit d'espionnage et ce que peut devenir la modernité. Selon Touraine, cette dernière

se définit précisément par cette séparation croissante du monde objectif, créé par la raison en accord avec les lois de la nature, et du monde de la subjectivité, qui est d'abord celui de l'individualisme, ou plus précisément celui d'un appel à la liberté personnelle<sup>63</sup>.

C'est cette difficulté à les concilier qui frappe Féval, pour qui sont incompatibles société moderne et héroïsme. Tant dans son choix du récit à complots que dans sa mise en scène pessimiste et ambiguë du comploteur ou de l'espion, nouvel acteur « moderne » mais tout de même inapte, se laisse voir comme principe de construction la conception d'une modernité aliénante et vouant à l'impuissance l'homme condamné à y évoluer.

\*\*\*

Si les romans de Féval que nous avons revisités font du paradigme du complot le « moteur de l'histoire » et de l'Histoire, ils dessinent une modernité sombre. Comme dans nombre de récits d'espionnage du XX<sup>e</sup> siècle, la relecture et la récupération d'événements historiques servent à créer du sens mais aussi à montrer que ceux qui sont au fait des conjurations n'ont pas véritablement prise sur le monde pour autant. Féval multiplie les comploteurs et les espions caractérisés par un héroïsme ambigu, terni par des actes de violence déshonorants ou par un prosaïsme inscrit dans la médiocrité ou la bureaucratie. Ils ne sortent jamais indemnes de leur recours au complot, pas plus qu'ils n'atteignent leurs buts. En inscrivant l'évolution de l'espion févalien dans le cadre de la réaction conflictuelle de cet auteur à la société qui l'entoure, nous avons cherché à montrer les racines anciennes du tableau du récit d'espionnage proposé par Dewerpe et le rapport paradoxal de l'espion moderne avec la modernité. Il en est le produit mais en incarne aussi la stérilité en illustrant bien souvent l'impuissance qui y caractérise l'individu.

Plusieurs récits d'espionnage se construisent sur le postulat que le présent fictionnalisé est pire que le passé : les lecteurs sont encouragés à considérer des événements comme le 11 septembre 2001 ou le 9 novembre 1989 (la « chute du mur de Berlin », symbole de la guerre froide) comme autant de *changements de paradigme*. Le « Je regrette vraiment la guerre froide<sup>64</sup> » que lance M, le supérieur de James Bond incarné par Judi Dench dans le film *Casino Royale* (2006), illustre bien

---

62 Alain Touraine, *Critique de la modernité* [en ligne], édition numérique réalisée à partir de l'édition originale [Paris, Fayard, 1992], Saguenay, Les Classiques des Sciences sociales p. 406 [[http://classiques.uqac.ca/contemporains/touraine\\_alain/critique\\_de\\_la\\_modernite/touraine\\_critique\\_de\\_la\\_modernite.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/touraine_alain/critique_de_la_modernite/touraine_critique_de_la_modernite.pdf)].

63 *Ibid.*, p. 16.

64 « *Christ I miss the Cold War* » (*Casino Royale*, réalisé par Martin Campbell, 2006, 21:50 ; nous traduisons). Le président des États-Unis Bill Clinton a lancé la même formule en boutade lors d'une entrevue accordée au *Washington Post*, publiée le 15 octobre 1993.

cette « nostalgie permanente<sup>65</sup> » du récit d'espionnage. Au-delà de l'impact réel de ces événements sur les configurations politiques et militaires et sur leurs représentations dans les récits d'espionnage, ces moments de rupture dans l'Histoire sont récupérés et intégrés dans des stratégies narratives et discursives pour fictionnaliser une société sur laquelle l'espion – et, par identification, le lecteur – a de moins en moins prise. Si *L'Homme du gaz* semble pointer du doigt 1870 comme l'un de ces changements de paradigme, c'est bien plus de 1789, alors que la France entre dans la modernité<sup>66</sup>, qu'il est question. Conceptualisation févalienne de la modernité – qu'il a « vécu[e] et pensé[e] comme une révolution<sup>67</sup> » pour reprendre une autre formule d'Alain Touraine – et construction du récit d'espionnage se rejoignent ici. Dans cette société inscrite dans la modernité, la vision févalienne de la lutte de l'individu contre l'État-nation se cristallise en des criminels sans foi ni loi, des héros improbables et ambigus et des figures d'espions à l'héroïsme terni qui ne parviennent qu'à expliciter une Histoire qui leur file néanmoins entre les doigts.

---

65 Érik Neveu, *op. cit.*, p. 191.

66 Alain Touraine, *op. cit.*, p. 14.

67 *Ibid.*, p. 24.

## Références

- ALLEM, Jean-Pierre, *L'Espionnage à travers les âges*, Paris, Stock, 1977.
- BLETON, Paul, « Ce qu'espionner veut dire » [en ligne], *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 10, n° 1 (2011) [<http://dalspace.library.dal.ca:8080/xmlui/handle/10222/47787>].
- , *La Cristallisation de l'ombre. Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III<sup>e</sup> République*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.
- DEWERPE, Alain, *Espion : une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994.
- FÉVAL, Paul, *La Quittance de Minuit*, Paris, Alteredit, 2006, t. I.
- , *Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972, t. II.
- , *L'Homme du gaz*, Paris, Dentu, 1873 [1872].
- FRIGERIO, Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.
- GALVAN, Jean-Pierre, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens / Paris, Encrage / Les Belles Lettres, 2000.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, n° 2 (1972), p. 86-110.
- HEPBURN, Allan, *Intrigue : Espionage and Culture*, New Haven / London, Yale University Press, 2005.
- KALIFA, Dominique, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2005.
- KNIGHTLEY, Philip, *The Second Oldest Profession. Spies and Spying in the Twentieth Century*, New York, Norton, 1986.
- NEVEU, Érik, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.
- SELLIER, Philippe, *Le Mythe du héros ou le Désir d'être Dieu*, Paris / Montréal, Bordas, 1970.
- SPEHNER, Norbert, *Écrits sur le roman d'espionnage*, Québec, Nuit blanche, 1994.
- STONE, Nancy-Stephanie, *A Reader's Guide to the Spy and Thriller Novel*, New York, G. K. Hall, 1997.
- TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité* [en ligne], édition numérique réalisée à partir de l'édition originale [Paris, Fayard, 1992], Saguenay, Les Classiques des Sciences sociales [[http://classiques.uqac.ca/contemporains/touraine\\_alain/critique\\_de\\_la\\_modernite/touraine\\_critique\\_de\\_la\\_modernite.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/touraine_alain/critique_de_la_modernite/touraine_critique_de_la_modernite.pdf)].
- VAREILLE, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, vol. 16, n° 53 (1986), p. 23-36.
- VÉRALDI, Gabriel, *Le Roman d'espionnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.





# L'institution du terrorisme planétaire, de Jules Verne à Ian Fleming : *Face au drapeau* lu à la lumière de *Thunderball*

MAXIME PRÉVOST

Comme les notions voisines d'« imaginaire collectif », de « discours social » et de « mythe », celles d'*imaginaire social* et de *mythologie moderne* ont donné lieu à des théories divergentes, parfois contradictoires, difficiles à cerner avec précision. Jules Verne est l'auteur idéal pour réfléchir à ces questions théoriques, c'est pour cette raison qu'il fut à la fois un passeur hors pair et un créateur de représentations marquantes. Tout comme la presse et la littérature de vulgarisation scientifique qui le nourrissent, Verne est en effet un pourvoyeur de représentations. Tel Phileas Fogg, il est un homme en prise directe sur le discours social, et qui se distingue par la maîtrise qu'il en affiche : tout ce qui s'écrit, se pense et se représente dans la presse et la littérature contemporaines pénètre ses notes de lecture et la composition de ses romans, de sorte que son œuvre constitue un point d'observation idéal pour cartographier certaines topiques de l'imaginaire social. En outre, on peut à juste titre voir en Verne un mythographe, c'est-à-dire un créateur de mythologies modernes : un certain nombre de personnages, de thèmes, de situations, de stéréotypes géographiques participant de l'imaginaire social prennent leur origine, ou du moins trouvent leur exposition déterminante, dans son œuvre, qui serait ainsi connue de tous sans pour autant être reconnue (les formules « le tour du monde en quatre-vingts » [jours/pays/bières/musées/etc.], ou « voyage au centre de ... », par exemple, sont constamment évoquées par des journalistes ou des publicitaires qui n'ont pas forcément conscience de faire allusion à des romans de Jules Verne). L'œuvre vernienne est un vecteur mémoriel, c'est-à-dire un réservoir de représentations collectives diffuses qui y prennent une densité et une consistance nouvelles, pour ensuite pénétrer en profondeur toute la culture populaire. Il y a ainsi lieu de penser Jules Verne « avant et après Jules Verne », car il faut bien voir que l'imaginaire relayé, voire institué, par cet auteur est à son tour relayé par d'autres pourvoyeurs de représentations collectives : Henry Rider Haggard (*She*), Conan Doyle (*The Lost World*), Gaston Leroux (*Rouletabille*), Hergé, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (*King Kong*), Lucas-Spielberg (*Indiana Jones*), pour ne nommer qu'eux.

Parmi les nombreuses topiques instituées par Jules Verne (par *instituées*, comprenons : propositions romanesques avalisées par le *collectif anonyme* dont procède *l'imaginaire instituant*, au sens où l'entend Cornelius Castoriadis<sup>1</sup>), celle de la figure du terroriste surpuissant et apatride se distingue par sa vitalité. En effet, le personnage du capitaine Nemo, son Nautilus et sa base insulaire ont été diffractés mille et une fois dans la littérature, le cinéma, la bande dessinée depuis la publication de *Vingt mille lieues sous les mers* en 1870. Bien sûr, Jules Verne n'a pas inventé la figure du savant fou (ou, pour le dire comme Verne, du savant « n'ayant plus l'entière possession de sa cérébralité<sup>2</sup> »), ni celle du savant à l'efficacité dangereuse<sup>3</sup>. Observons toutefois, d'entrée de jeu, que l'obscur roman *Face au drapeau* marque vraisemblablement l'acte de naissance du savant qui produit une *arme de destruction massive*.

Publié en 1896, *Face au drapeau* est un *Voyage extraordinaire* tardif et peu connu, mais on observera que même les moins rayonnants parmi les romans de Jules Verne sont parvenus à instituer de l'imaginaire collectif, et ce, pour plusieurs raisons : 1) Jules Verne est un écrivain souvent lu à un jeune âge, et les premières lectures laissent des marques durables ; 2) ses livres étaient souvent offerts en étrennes, ou sous forme de prix scolaires, mode d'acquisition assurant l'intégration et la survie à long terme d'un volume dans une bibliothèque personnelle ou familiale ; 3) les livres des éditions Hetzel étaient conçus pour durer et passer de génération en génération ; 4) Jules Verne est un auteur qui suscite enthousiasme et fidélité chez certains lecteurs, et bon nombre de ses adeptes, de la Troisième République à aujourd'hui, ont cru bon de lire l'intégralité des *Voyages extraordinaires* ; 5) enfin, Verne est un écrivain pour écrivains, apprécié tant d'Apollinaire que de Raymond Roussel, tant d'Edgar P. Jacobs que d'Alan Moore, tant et si bien que son imaginaire – à savoir les représentations qu'il a relayées ou, parfois même, créées – a migré directement de son œuvre à celle de plus d'un successeur.

Ian Fleming (dont on sait qu'il était un grand collectionneur de livres, notamment de premières éditions<sup>4</sup>) compte parmi les successeurs les plus influents de Verne, étant l'écrivain qui a relayé l'imaginaire de la terreur avec la plus grande efficacité

- 
- 1 Voir Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975 ; plus particulièrement la section « L'Institution et l'imaginaire : premier abord », p. 171 et suiv.
  - 2 Jules Verne, *Face au drapeau*, Paris, Librairie Hachette (Le Livre de poche), 1967 [1896], chap. I, p. 9. Les citations suivantes proviennent de cette édition (désignée par l'abréviation *FD* dans le présent texte).
  - 3 Qu'il suffise de songer au *Frankenstein, or the New Prometheus* de Mary Shelley, publié en 1818.
  - 4 Voir Fergus Fleming, *The Man with the Golden Typewriter. Ian Fleming's James Bond Letters*, Londres, Bloomsbury, 2015, p. 2 : « Although not often advertised, Fleming was an ardent book collector and from the 1930s, with the assistance of expert Percy Muir, amassed a library of first editions charting the advent of thoughts and practices that were relevant to modern life. It was an eclectic collection, ranging from The Communist Manifesto to the birth of computing and the rules of billiards, but was considered of such national importance that it was evacuated from London during the Blitz and in 1963 formed the largest private contribution to the British Library's seminal exhibition, "Printing and the Mind of Man". »

(au cœur duquel s'élabore l'« *exactly-timed machinery of a plot [...] about to shake the governments of the Western world* »), au point de le redéfinir partiellement : les méchants de plusieurs des aventures de James Bond (le docteur No, Mr. Big, Emilio Largo, entre autres) sont de lointains descendants de Nemo, œuvrant dans un cadre rappelant la topique romanesque de Jules Verne, sous forme d'hommage constant et implicite (dans l'ancre du docteur No, par exemple, James Bond doit affronter un *calmar géant*). En prêtant une valeur heuristique à l'axiome d'Ernst Cassirer selon lequel « le mythe est l'objectivation de l'expérience sociale de l'humanité<sup>6</sup> », nous tenterons de comprendre comment, en quoi, et pourquoi Ian Fleming a réussi à transformer l'imagination somme toute particulière d'un romancier de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en imaginaire social, immédiatement avalisé par la collectivité. Les prochaines pages s'intéresseront à cette filiation générale de l'imaginaire terroriste, de Verne à Fleming, en étudiant plus précisément deux romans, dont le second est manifestement une forme de réécriture du premier : *Face au drapeau* et *Thunderball* (1961). Thomas C. Renzi signalait déjà cette piste, lui qui considérait tant l'adaptation cinématographique de *Thunderball* (Terence Young, 1965) que le *Barbarella* de Roger Vadim (1968) comme deux adaptations de *Face au drapeau*<sup>7</sup>. Je propose pour ma part de les considérer moins comme des adaptations que comme des réactivations de l'imaginaire vernien, c'est-à-dire comme des exemples de Jules Verne après Jules Verne. Il s'agira dans un premier temps de montrer que le roman méconnu de Jules Verne a en quelque sorte servi de matrice à Ian Fleming. Mais davantage qu'une étude « d'influence », cette étude sur l'imaginaire social et le mythe moderne cherchera à comprendre comment Ian Fleming a réussi à remotiver la représentation vernienne du terrorisme pour en constituer une véritable mythologie de la guerre froide, avec le succès que l'on sait<sup>8</sup>.

Quelles sont les pièces du dossier ? Observons d'entrée que les deux romans sont fondés sur la même donnée : des pirates saisissent de l'armement de destruction massive et le dissimulent dans un rocher creux de l'Atlantique Nord – des Bermudes

---

5 Ian Fleming, *Thunderball*, Las Vegas, Thunder & Mercer, 2012 [1961], chap. 4, p. 40. Les prochaines citations renverront à cette édition [7], et leur version française proviendra d'*Opération Tonnerre* [OT], traduction d'André Gilliard, Paris, Plon, 1961 (ici : p. 49 : « [L]e complot rigoureusement minuté [...] sur le point d'ébranler le monde occidental »).

6 Ernst Cassirer, *Le Mythe de l'État*, traduction de Bertrand Vergely, Paris, Gallimard, 1993, p. 72.

7 Voir Thomas C. Renzi, *Jules Verne on Film. A Filmography of the Cinematic Adaptations of his Works, 1902 through 1997*, Jefferson (North Carolina) / Londres, McFarland & Company, 1998, p. 57-58. Je ne sais pas à quel point *Barbarella* peut être considéré comme une adaptation de *Face au drapeau*. Il est clair que ce film de Roger Vadim (1968) entretient ce que Hans Robert Jauss appelle un « dialogue asymétrique » (sur cette notion, voir *Pour une herméneutique littéraire*, traduction de Maurice Jacob, Paris, Gallimard [Bibliothèque des idées], 1988, p. 44) avec les James Bond, et en particulier avec *Thunderball* (mais aussi avec la téléserie *Star Trek*, avec le film 2001: *A Space Odyssey*, de même qu'avec les esthétiques des revues *Lui* et *Playboy*, entre autres). On y retrouve un savant fou, inventeur d'une arme de destruction massive. Mais ici s'arrêtent les liens directs avec le roman de Verne. Laissons la question ouverte pour d'autres chercheurs.

8 *Thunderball* est, avec *Casino Royale*, l'une des deux seules aventures de James Bond portée deux fois à l'écran.

chez Verne, des Bahamas chez Fleming – dans le but de menacer et d'extorquer les États-nations les plus puissants. L'intrigue de *Face au drapeau* réunit un savant fou, Thomas Roch, inventeur d'un explosif surpuissant, le « Fulgurateur Roch » (« Cet appareil possédait, à l'en croire, une telle supériorité sur tous les autres, que l'État qui s'en rendrait acquéreur serait le maître absolu des continents et des mers », *FD*, I, p. 79) et un pirate apatride, Ker Karraje. Ce dernier enlève Thomas Roch de la maison de repos Heathfull House, dans le New Jersey, saisissant du même coup son infirmier Simon Hart, alias Gaydon, un ingénieur français qui, par patriotisme, s'est attaché à la personne de l'inventeur afin de recueillir toutes les éventuelles révélations qu'il ferait sur son explosif, pour les transmettre à son gouvernement et éviter qu'elles ne tombent aux mains de puissances étrangères (Gaydon est le narrateur du roman). Thomas Roch réunit donc toutes les caractéristiques que le collectif anonyme associe spontanément au scientifique dément : intelligence redoutable, perte des repères pratiques et de toute mesure sensée des choses courantes (« Que la juste notion des choses lui fit défaut dans les actes les plus simples de l'existence, cela n'était que trop certain. Cependant, sa raison restait entière, puissante, inattaquable, lorsque l'on faisait appel à son génie, et qui ne sait que génie et folie confinent trop souvent l'un à l'autre », *FD*, p. 5), mégalomanie exacerbée par des déconvenues et de la mauvaise publicité, absence d'empathie psychopathique qui, liée aux caractéristiques précédentes, font de lui un véritable danger public<sup>10</sup>. Il est donc kidnappé par le pirate Ker Karraje, alias le comte d'Artigas, qui l'amène à bord de la goélette l'Ebba (efficacement tirée par un sous-marin, héritage fantasmatique de son prédécesseur Nemo) dans l'île creuse de Back-Cup (dont on a éloigné les pêcheurs curieux en laissant échapper de son sommet flammes et fumée noire laissant présager l'imminence d'une éruption volcanique<sup>11</sup>, tout comme, dans *Dr No*, les pêcheurs crédules auront été tenus à distance de l'île du forban par un char blindé crachant le feu, et donc passant pour quelque dragon : Verne est partout chez Fleming). Back-Cup est le lieu d'une société hors la société (« Là est cette mystérieuse retraite, où le comte d'Artigas vit avec ses

9 Cf. *FD*, I, p. 8-9 : « Il s'agissait d'une sorte d'engin autopropulsif, de fabrication toute spéciale, chargé avec un explosif composé de substances nouvelles, et qui ne produisait son effet que sous l'action d'un déflagrateur nouveau aussi. / Lorsque cet engin, de quelque manière qu'il eût été envoyé, éclatait, non point en frappant le but visé, mais à la distance de quelques centaines de mètres, son action sur les couches atmosphériques était si énorme, que toute construction, fort détaché ou navire de guerre, devait être anéantie sur une zone de dix mille mètres carrés. »

10 Cf. Philippe Mellot et Jean-Marie Embs, *Le Guide Jules Verne*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2005, p. 119 : « Les savants ne sont généralement pas gâtés par Jules Verne, et celui-ci, non content d'être un agité, est également un misérable. D'abord, parce qu'il a mis tout son génie dans la réalisation d'un explosif cataclysmique. Ensuite, parce qu'il a voulu en tirer un profit honteux. Enfin, parce qu'éconduit par le gouvernement de son pays, il voulut en tirer vengeance. Achéons en précisant que son dépit l'a rendu dément. »

11 *FD*, VIII, p. 121 : « En somme, à voir les fumées mêlées de flammes qui fusaient hors du cratère, tandis que de sourds roulements, parfois des détonations, ébranlaient l'intérieur, on ne pouvait qu'approuver les pêcheurs d'avoir abandonné cet îlot, en prévision de sa destruction prochaine. »

compagnons – pour ainsi dire –, en dehors de l'humanité », *FD*, VIII, p. 129), peuplée d'une armée d'hommes volontaires et sans scrupules (« une bande de malfaiteurs de diverses origines, déserteurs des contingents coloniaux, échappés des pénitenciers, matelots ayant abandonné leurs navires », *FD*, X, p. 150-151, armée anticipant, chez Fleming, celles des « *boiler-suited security guards*<sup>12</sup> » d'Hugo Drax et de Blofeld), dont Ker Karraje et ses seconds, le capitaine Spade et, surtout, l'ingénieur Serkō se feront les porte-voix dans des discours lyriques anticipant ceux des méchants les plus mémorables de l'univers d'Ian Fleming (Mr. Big, Blofeld, le docteur No, tant de « *villains of unspeakable ambition prone to monologues*<sup>13</sup> »). Lorsque Gaydon lui demande de quel droit il le détient sur Back-Cup, Ker Karraje, économe de paroles (contrairement à l'ingénieur Serkō, qui est le principal préposé aux discours dans l'économie narrative du roman) se contente de répondre, superbe : « Du droit du plus fort » (*FD*, VI, p. 95).

Ces données de l'intrigue se retrouvent à peine travesties dans le roman d'Ian Fleming : l'inventeur est absent, puisque la bombe atomique existe désormais dans l'imaginaire collectif sans qu'il soit nécessaire d'y apposer un nom propre (*dixit* le commandant Pederson, l'un des adjuvants de Bond dans *Thunderball* : « *The atomic weapons are just too damned dangerous. Why, any one of these little sandy cays around here could hold the whole of the United States to ransom – just with one of my missiles trained on Miami* », *T*, 20, p. 218<sup>14</sup>), mais sa mégalomanie se fusionne à celle de Ker Karraje et de Serkō pour devenir constitutive de l'*ethos* démoniaque d'Ernst Stavro Blofeld et de son acolyte Emilio Largo (celui-ci étant le méchant qui joue le rôle le plus actif dans *Thunderball*, celui qui supervise le rapt et la dissimulation des missiles atomiques, celui que défait James Bond, Blofeld devant, pour sa part, refaire surface dans *On Her Majesty's Secret Service* et *You Only Live Twice*). Ian Fleming fusionne ainsi les figures du savant fou et du pirate pour instituer son imaginaire du terroriste. Fonctionnellement, Emilio Largo tient donc le rôle de Ker Karraje dans *Thunderball* ; le Détonateur Roch devient deux missiles atomiques dérobés par son efficace équipe de pirates/terroristes, Back-Cup des Bermudes Dog Island des Bahamas<sup>15</sup>, et la goélette l'Ebba le yacht Disco Volante

12 Simon Winder, *The Man Who Saved Britain. A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond*, Londres, Picador, 2006, p. 262.

13 *Ibid.*, p. 81.

14 *OT*, p. 255-256 : « Ces armes atomiques sont diablement trop dangereuses. N'importe lequel de ces petits îlots sablonneux qu'on voit dans les parages peut tenir à sa merci tous les États-Unis – avec juste l'un de mes missiles dirigé vers Miami. »

15 *T*, 10, p. 108 : « *The small island, Dog Island, was no bigger than two tennis courts. It was a hunk of dead coral with a smattering of sea-grape and battered screw palm that grew on nothing but pockets of brackish rainwater and sand. It was the point where the Dog Shoal broke the surface, a well-known navigational hazard that even the fishing boats kept well away from* » (*OT*, p. 126 : « L'île au Chien n'est pas plus grande que deux courts de tennis. C'est un récif de corail recouvert de varechs ; quelques palmiers rabougris et tordus poussent dans le sable grâce à quelques poches d'eau de pluie devenue saumâtre. C'est là que se trouve le haut-fond du Chien, un récif bien connu des navigateurs et au large duquel passent même les petites barques de pêche »). Notons que cette île est elle aussi commodément creuse, et donc parfaite pour dissimuler des armes de destruction massive.

(et on ne peut éviter de songer que l'impressionnante ardeur onomastique d'Ian Fleming constitue une partie intégrante de son héritage vernien<sup>16</sup>).

« À mon avis [...] ce personnage énigmatique doit avoir un intérêt majeur à cacher son origine, et, je le crains, nul indice ne me permettra d'établir sa nationalité » (*FD*, VII, p. 97) : en effet, la nationalité des grands terroristes verniens, particulièrement celle de Ker Karraje, est problématique, comme le seront celles des méchants d'Ian Fleming (des hommes apatrides, parfois ex-Nazis, dont les activités criminelles, dans la première partie de l'œuvre du moins – c'est-à-dire jusqu'à la spectaculaire invention de SPECTRE<sup>17</sup> dans *Thunderball* – sont cautionnées par l'Union Soviétique). Le terrorisme littéraire naît d'une remise en question, absolument radicale pour l'époque, de la question du nationalisme et du patriotisme, le surhomme (tant Nemo que Ker Karraje) cherchant à miner la construction des identités nationales en vantant la force libératoire de l'individu d'élection. L'ingénieur Serkô résume ainsi la chose dans ses propos au narrateur Simon Hart :

Remarquez, cependant, que nous vivons ici dans une noble et superbe indépendance, que nous ne relevons d'aucune puissance étrangère, que nous échappons à toute autorité du dehors, que nous ne sommes les colons d'aucun État de l'ancien ni du nouveau monde... Cela mérite considération de quiconque a l'âme fière, le cœur haut placé... (*FD*, X, p. 149).

Le fil du roman de Verne, et le sens de son titre, provient du parcours de l'inventeur Thomas Roch, d'abord apatride (« Ce qui devait arriver, arriva. Sous une irritabilité croissante, les sentiments de patriotisme, qui sont de l'essence même du citoyen – lequel avant de s'appartenir appartient à son pays –, ces sentiments s'éteignirent dans l'âme de l'inventeur déçu », *FD*, I, p. 10), puis violemment antinationaliste (« Maintenant toute idée de patriotisme est éteinte dans son âme ! Il n'a plus qu'une pensée, un désir féroce : se venger de ceux qui l'ont méconnu... et même de l'humanité tout entière !... Vraiment, vos gouvernements de l'Europe et de l'Amérique, monsieur Hart, sont injustifiables de n'avoir pas voulu payer à sa valeur le Fulgurateur Roch ! », *FD*, XII, p. 180), cherchant de ce fait une société d'élection chez les pirates (« Je n'ai plus de patrie, Simon Hart ! [...] L'inventeur rebuté n'a plus de patrie !... Là où il a trouvé asile, là est son pays !... », *FD*, XVI, p. 246), pour dans un coup de théâtre final retrouver à la fois raison et appartenance nationale (lorsque l'île est attaquée par une flotte internationale, après avoir montré la force

16 Rappelons, à titre d'exemple, que Verne avait cru bon de nommer la fiancée de Ned Land *Kat Tender* (voir *Vingt mille lieues sous les mers*, édition sous la direction d'Henri Scepi, dans Jean-Luc Steinmetz *et al.* [éd.], *Voyages extraordinaires*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2012 [1870], II, iii, p. 984).

17 T, 5, p. 51 : « SPECTRE – *The Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge, and Extortion* » (*OT*, p. 61 : « SPECTRE – Service pour l'Espionnage, le Contre-Espionnage, le Terrorisme, les Règlements et l'Extorsion »).

de son armement en pulvérisant un navire allemand<sup>18</sup>, il revient à lui et à de saines idées patriotiques à la vue du tricolore hissé par un navire français). « L'île sera anéantie dans une explosion ultime de son patriotisme<sup>19</sup>. »

*Essence même du citoyen*, le patriotisme, chez Verne, n'a nul besoin de s'incarner en un personnage mémorable : toute son énergie romanesque, dans *Face au drapeau*, semble mobilisée pour créer la société parallèle s'opposant aux identités nationales. Ian Fleming donnera pour sa part une identité au patriotisme britannique et, ce faisant, le libérera paradoxalement du nationalisme étroit, faisant de James Bond le seul fonctionnaire tout-puissant de l'imaginaire collectif, apte à être avalisé par le collectif anonyme du monde entier (on estime que le cinquième de la population terrestre a rencontré James Bond au moins une fois dans l'un ou l'autre des films qui lui sont consacrés<sup>20</sup>). Tel phénomène, telle *objectivation de l'expérience sociale de l'humanité*, mérite certes réflexion. Ernst Cassirer estimait que « l'homme ne peut découvrir l'univers de sa propre *intériorité* et le définir pour sa conscience qu'à la condition de le penser dans des notions mythiques et de l'intuitionner dans des images mythiques<sup>21</sup> » ; l'homme, ajoutait-il,

ne se contente pas de transférer sur le dieu sa propre personnalité, déjà achevée, et de lui attribuer purement et simplement le sentiment et la conscience qu'il a de lui-même : c'est au contraire grâce à la figure de ses dieux, et à elle seule, qu'il peut *trouver* cette conscience de soi<sup>22</sup>.

Les mythes que nous nous donnons collectivement seraient ainsi des outils de découverte : ils ont tous une ou des utilités, ils apportent tous des réponses à des questionnements collectifs, latents, historiquement déterminés, qui plus est réponses à des questionnements *dont on ignorait qu'ils nous tenaient* avant qu'un succès culturel durable ne vienne les objectiver. Réfléchir aux mythologies modernes est une heuristique. James Bond ne fait certes pas exception à cette règle.

L'ambition du créateur de James Bond était « *to write the spy story to end all spy stories*<sup>23</sup> ». Mission accomplie : Ian Fleming est aux espions ce qu'Alexandre Dumas est aux mousquetaires. Plus précisément, Ian Fleming et John le Carré sont à l'imaginaire de l'espionnage et de la terreur ce qu'Alexandre Dumas et Marcel Proust sont à l'exploration romanesque du temps et du passage des années : le mythographe complète l'œuvre du grand réaliste, dans un tout autre registre. Il est depuis longtemps de bon ton de saluer le réalisme de John le Carré, sa

---

18 « Jules Verne a conduit au sacrifice un navire dont la perte n'était pas jugée absolument irréparable » (Philippe Mellot et Jean-Marie Embs, *op. cit.*, p. 119).

19 *Id.*

20 Fergus Fleming, *op. cit.*, p. 378.

21 Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, 1972 [1953], p. 235.

22 *Ibid.*, p. 248-249.

23 Voir Fergus Fleming, *op. cit.*, p. 6.

« reconnaissance salutaire de l'ambiguïté universelle<sup>24</sup> », sa maîtrise des teintes de gris digne de celle des « grands écrivains<sup>25</sup> ». Une telle reconnaissance est certes méritée, à condition de ne pas perdre de vue que son projet, réaliste, n'est en rien comparable à celui du mythographe qu'est Fleming. On peut affirmer sans crainte d'erreur qu'Ian Fleming est le romancier qui a le plus puissamment infléchi l'imaginaire de l'espionnage, ayant créé un personnage qui a non seulement été immédiatement avalisé par l'imaginaire social des années 1950 et 1960, mais encore et surtout qui a su se propulser dans celui des décennies suivantes ; non content de survivre, James Bond est devenu l'incarnation universellement reconnue de *l'espion*, gagnant en notoriété avec le passage du temps, se voyant avalisé par le collectif anonyme de génération en génération, faisant ainsi le saut de l'imaginaire social d'un moment historique précis à l'imaginaire collectif de trois générations. Il y a quelque chose de risible à constater l'opprobre généralisé réservé à l'œuvre d'Ian Fleming, même chez les analystes de cette production paralittéraire dont il est objectivement le fer de lance. LeRoy L. Panek écrit par exemple, en tout sérieux : « *The perspective given by eighty-odd years of spy novels shows Ian Fleming to be a minor writer who, himself, did little to advance the form*<sup>26</sup> ». Quatre décennies plus tard, on s'étonne de constater que James Bond est tout simplement absent de la somme que Luc Boltanski consacre à l'imaginaire de « l'énigme et du complot », à l'imaginaire, donc, du roman policier et du roman d'espionnage, celui-ci se développant « vingt ou trente ans après » l'apparition de celui-là pour l'« oriente[r], de façon patente, vers la question de ce qu'il en est de l'État<sup>27</sup> ».

Ernst Cassirer, encore :

L'objectivité du mythe se trouve donc de préférence là où il semble être le plus éloigné de la réalité des choses, de la « réalité effective » au sens qu'un réalisme ou un dogmatisme naïfs donnent à ce terme. Le mythe est objectif parce qu'il n'est pas le reflet d'une existence donnée et qu'il est une manière particulière de construire qui permet à la conscience d'échapper et de s'opposer à la simple réceptivité des impressions sensibles<sup>28</sup>.

Force est d'observer, avec Lars Ole Sauerberg, avec Umberto Eco aussi, que la visée d'Ian Fleming était proprement mythographique, s'accroissant dans cette voie dès

- 
- 24 Umberto Eco, « Les structures narratives chez Fleming », *De Superman au Surhomme*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1995 [1993], p. 164.
- 25 Voir Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982, p. 15.
- 26 LeRoy L. Panek, *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green University Popular Press, 1981, p. 201 ; cf. p. 219 : « *Occasionally he worked on structuring a novel, like From Russia With Love, Dr. No, or Thunderball, and these are his best efforts. Nevertheless, his best are poor stuff when compared to his predecessors or successors in the spy novel.* »
- 27 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, p. 38.
- 28 Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, op. cit., p. 31.

qu'il comprit l'ampleur du succès auquel était voué son espion, ses romans devenant dès lors de moins en moins réalistes et de plus en plus vrais, reflétant, à plus de cent ans de distance, la progression qui avait été celle d'Alexandre Dumas dans l'écriture du cycle des Mousquetaires<sup>29</sup>. À un lecteur qui lui reproche son manque de réalisme grandissant d'aventure en aventure, Fleming répond, patiemment et poliment, qu'à la représentation objective de la réalité des services secrets (qui lui sont pourtant aussi familiers qu'à John le Carré), il considère plus amusant d'inventer des situations saugrenues et d'y plonger James Bond<sup>30</sup>. Objectivation du fait que l'État et la raison d'État ne peuvent réellement pénétrer le collectif anonyme qu'une fois individualisés et humanisés : telle est l'œuvre d'Ian Fleming<sup>31</sup>, telle qu'en elle-même vingt-six adaptations cinématographiques<sup>32</sup> et cent millions exemplaires vendus à travers le monde l'instituent. Comme l'observe Simon Winder, il semble raisonnable, dans les paramètres de notre mythologie, que face à la menace nucléaire brandie

- 
- 29 Lars Ole Sauerberg, *Secret Agents in Fiction. Ian Fleming, John Le Carré and Len Deighton*, Londres, Macmillan, 1984, p. 12 : « *At the time when his success was certain, Fleming suddenly changed his mimetic technique from one in which international politics formed a credible background to his hero's ordeals to one in which the realistic approach was largely abandoned in favour of a background modelled on pure fantasy instead. The change took place in the Goldfinger – Thunderball phase.* » Cf. Umberto Eco, « Les structures narratives chez Fleming », *loc. cit.*, p. 203 : « [Il] est [...] probable qu'il ait décidé [...] que les voies de l'imaginaire, pour le lecteur de notre siècle, seraient à nouveau celles du grand feuilletton du XIX<sup>e</sup> ; que, face à la normalité casanière, je ne dis pas d'Hercule Poirot, mais même de Sam Spade et de Michael Shayne, il était urgent de solliciter à nouveau l'imagination avec l'attirail qui avait rendu célèbres Rocambole et Rouletabille, Fantômas et Fu Manchu ». Voir aussi LeRoy L. Panek, *op. cit.*, p. 205-206.
- 30 Lettre du 14 octobre 1958 à W. Speid : « *Thank you very much for your most perceptive letter of September 14th and, as a matter of fact, I entirely agree with you. Doctor No was very cardboardly and need not have been. / [...] / The trouble is that it is much more fun to think up fantastic situations and mix Bond up in them. The ordinary spy world is, in fact, a very drab one and, while a great book waits to be written about it, I am not the one to write it* » (Fergus Fleming, *op. cit.*, p. 189).
- 31 L'œuvre mythographique d'Ian Fleming (1908-1965) est constituée de douze romans (1953 : *Casino Royale* ; 1954 : *Live and Let Die* ; 1955 : *Moonraker* ; 1956 : *Diamonds Are Forever* ; 1957 : *From Russia with Love* ; 1958 : *Dr No* ; 1959 : *Goldfinger* ; 1961 : *Thunderball* ; 1962 : *The Spy Who Loved Me* ; 1963 : *On Her Majesty's Secret Service* ; 1964 : *You Only Live Twice* ; 1965 : *The Man with the Golden Gun*) et de deux recueils de nouvelles (1960 : *For Your Eyes Only* ; 1966 : *Octopussy and the Living Daylights*) consacrés à James Bond, auxquels on ajoutera le livre pour enfants *Chitty Chitty Bang Bang* (1964-1965).
- 32 À savoir : *Dr No* (1962) ; *From Russia with Love* (1963) ; *Goldfinger* (1964) ; *Thunderball* (1965) ; *You Only Live Twice* (1967) ; *Casino Royale* (1967) ; *On Her Majesty's Secret Service* (1969) ; *Diamonds are Forever* (1971) ; *Live and Let Die* (1973) ; *The Man with the Golden Gun* (1974) ; *The Spy Who Loved Me* (1977) ; *Moonraker* (1979) ; *For Your Eyes Only* (1981) ; *Never Say Never Again* (1983) ; *Octopussy* (1983) ; *A View to a Kill* (1985) ; *The Living Daylights* (1987) ; *Licence to Kill* (1989) ; *GoldenEye* (1995) ; *Tomorrow Never Dies* (1997) ; *The World Is Not Enough* (1999) ; *Die Another Day* (2002) ; *Casino Royale* (2006) ; *Quantum of Solace* (2008) ; *Skyfall* (2012) ; *Spectre* (2015).

par une organisation terroriste surpuissante, le salut provienne d'un improbable Anglais solitaire se trouvant aux Bahamas pour des raisons fantasques<sup>33</sup>. Pourquoi ?

Frédéric Julien propose : « [S]i l'agent secret créé il y a plus de soixante ans s'est imposé si facilement dans notre imaginaire, c'est peut-être parce qu'il s'inscrit comme un chevalier des temps modernes et un digne héritier d'Ulysse, de Thésée, d'Hercule et de bien d'autres figures très anciennes<sup>34</sup> », reprenant ainsi l'intuition d'Umberto Eco (qui estimait que les romans de Fleming plaisaient au lecteur raffiné parce qu'il y décelait « la pureté de l'épopée primitive, traduite sans pudeur et avec malice en termes actuels<sup>35</sup> »). De telles considérations, sans doute fondamentalement justes, ne sauraient toutefois suffire à expliquer la vitalité du personnage dans l'imaginaire social, puis dans l'imaginaire collectif. En termes mythocritiques, postulons que l'actualisation de figures antiques présuppose nécessairement une importante dose de nouveauté, sans laquelle le mythe ancien n'aurait nécessité aucune actualisation. Autrement dit, il est insuffisant de voir en James Bond l'actualisation de Thésée ou d'Ulysse, car l'actualisation présuppose la nouveauté. L'une des tâches de la mythocritique devrait être de chercher à rendre compte de la spécificité de chaque mythe vivant, cette recherche de spécificité pouvant être considérée comme une heuristique, au sens fort du terme, c'est-à-dire comme la voie d'accès au renouvellement des questionnements latents de l'imaginaire social. « Le mythe révèle », écrivait Pierre Brunel<sup>36</sup> ; et, selon l'herméneutique de la question et de la réponse chère à l'École de Constance<sup>37</sup>, il se montre particulièrement révélateur par sa survie, c'est-à-dire par sa capacité à se prêter à un questionnement renouvelé. On lit chez Hans Blumenberg :

En ce qui concerne le potentiel d'efficience du mythe, il est essentiel de bien voir ceci : ce n'est pas la force de conviction de réponses anciennes à des énigmes intemporelles de l'humanité qui fonde la persistance insistante des configurations mythiques, mais plutôt l'existence implicite en elles de questions qui sont découvertes, dégagées et articulées dans leur réception et dans le travail qui s'accomplit sur elles<sup>38</sup>.

33 Simon Winder, *op. cit.*, p. 103 : « *As a large part of the planet slipped from Britain's grasp one man silently maintained the country's reputation. When a secret organization with stolen atomic weapons planned to destroy Miami Beach it was not the Americans who would save the world, but a solitary Englishman, mucking around for wholly implausible reasons in the Bahamas.* »

34 Frédéric Julien, *James Bond encore. Pour une mythanalyse de l'agent 007*, Montréal, Éditions Poète de brousse, 2015, p. 15-16.

35 Umberto Eco, « Les structures narratives chez Fleming », *loc. cit.*, p. 192. Cf. Érik Neveu, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, p. 100-105.

36 Voir Pierre Brunel, « Préface », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 8-9.

37 Voir Hans Robert Jauss, *op. cit.*, notamment p. 219 : « L'histoire littéraire d'un mythe n'est plus une sorte de monologue, où s'exprime progressivement un sens préexistant dans sa pureté et sa plénitude originelles, mais une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde ; cela étant, avec chaque nouvelle formulation de la question, la réponse peut avoir encore un autre sens. »

38 Hans Blumenberg, *La Raison du mythe*, traduction de Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 2005, p. 69-70.

C'est dire que l'œuvre qui parviendra à s'instituer en mythe, ou le personnage qui deviendra mythique, offre, au cours de son histoire, différentes réponses à des questions nouvelles, qui surgissent au fil de sa réception. Ces considérations mènent naturellement à penser que, parmi les trois fonctions que Pierre Brunel attribue au mythe (raconter, expliquer, révéler<sup>39</sup>), la troisième est sans doute la plus captivante pour qui s'intéresse à l'aspect social des représentations, surtout celles qui parviennent à s'inscrire dans la durée. Il faut toutefois tenir compte du fait que cette révélation est elle-même tributaire de l'histoire, qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes, tant et si bien que le mythe ne révèle pas forcément les mêmes réalités au lecteur de la Troisième République qu'à celui de l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'un personnage fictif accède au statut de mythe, c'est que son impact sur l'imaginaire a été immédiat et durable. Un mythe, s'il s'inscrit dans la durée, pourrait ainsi en venir à offrir des réponses à des questionnements collectifs historiquement déterminés, c'est-à-dire renouvelables. Quels sont les questionnements implicites auxquels le personnage de James Bond a apporté des réponses – tant provisoires (en phase sur un moment de l'histoire et sur un état de société) que durables (qui nous parlent encore) ? Et en quoi l'imaginaire de la terreur qui se fait jour dans le roman *Thunderball* était-il plus apte à être avalisé par le collectif anonyme que celui, pourtant semblable, du roman *Face au drapeau* ?

S'inspirant de l'imaginaire romanesque de Jules Verne, voire le copiant carrément, Ian Fleming met en jeu une équipe de terroristes (de pirates modernes) brandissant une menace de destruction massive qui sera éliminée par un fonctionnaire particulièrement débrouillard et efficace, un espion qui, de plusieurs manières, ressemble à ses ennemis (on se rappelle le « visage cruel » de James Bond, son *ethos* de dur à cuire, son code à double zéro lui conférant le droit de tuer au nom de l'État), mais tout en leur étant moralement – je voudrais dire ontologiquement – supérieur parce qu'il œuvre pour l'État. « *Just take it easy, Mr. Bond. You're a civil servant, I understand* », lui dit un diététiste au début de *Thunderball* (T, 2, p. 15<sup>40</sup>), *a civil servant* qui, nous rappelle Fleming au fil de la narration, doit souvent s'astreindre à du travail administratif et clérical<sup>41</sup>. Le personnage de James Bond transcende le terroriste non seulement parce qu'il se met au service de l'État, mais encore et surtout parce qu'il est humain, trop humain ; un viveur, appréciant aussi bien la simplicité que le luxe. Parmi les principaux éléments spécifiques au mythe de James Bond, on trouve en effet un fantasme de luxe et de consommation, mais d'une consommation luxueuse

---

39 Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 9.

40 OT, p. 21 : « Ne pensez plus à rien, Mr Bond. D'après ce que j'ai compris, vous êtes un fonctionnaire. Cela vous fera du bien d'oublier pendant quelque temps ces fastidieuses paperasses. »

41 T, 7, p. 64 : « *Since leaving Shrublands ten days before, he had never felt so well in his life. His energy had doubled. Even the paper-work he had always found an intolerable drudgery was now almost a pleasure* » (OT, p. 76-77 : « Depuis qu'il avait quitté Shrublands dix jours auparavant, il ne s'était jamais senti aussi bien. Son énergie avait doublé. Même la paperasserie qu'il avait toujours trouvée intolérablement fastidieuse était devenue pour lui presque un plaisir »).

faite par un aventurier qui met résolument sa vie au service de l'État<sup>42</sup>, c'est-à-dire une consommation ostentatoire légitimée par la raison d'État (s'opposant symboliquement aussi bien à l'austérité soviétique qu'au désir égoïste des méchants dont il triomphe). James Bond vit, combat, boit, séduit sans compter ; il vit chaque jour comme son dernier ; il n'accumule ni économies, ni possessions : toute son existence est placée sous le signe d'une économie alcoolique légitimée par l'État. James Bond évolue dans l'univers du luxe, des marques de distinction (dont il est un fin connaisseur), mais ne cherche en aucun cas à s'enrichir personnellement<sup>43</sup>. Il n'est rien moins qu'un snob (dans les romans du moins), car il demeure encore et toujours attaché aux plaisirs simples de la vie ; chez lui, l'être prime en tout temps sur le paraître.

À ce chapitre, tout le début de *Thunderball* est particulièrement amusant (et notons au passage que *Face au drapeau* est l'un des romans de Verne les plus dépourvus d'humour : la réécriture sera humoristique ou ne sera pas). M décide d'envoyer Bond en cure de désintoxication au centre de remise en forme Shrublands, après l'avoir convoqué dans son bureau pour lui lire le rapport de santé auquel doivent périodiquement se soumettre les agents du MI6 :

*This officer, he read, remains basically physically sound. Unfortunately, his mode of life is not such as is likely to allow him to remain in this happy state. Despite many previous warnings, he admits to smoking sixty cigarettes a day. These are of a Balkan mixture with a higher nicotine content than the cheaper varieties. When not engaged upon strenuous duty, the officer's average daily consumption of alcohol is in the region of half a bottle of spirits of between sixty and seventy proof. On examination, there continues to be little definite sign of deterioration. The tongue is furred. The blood pressure a little raised at 160/90. The liver is not palpable. On the other hand, when pressed, the officer admits to frequent occipital headaches and there is spasm in the trapezius muscles and so-called "fibrositis" nodules can be felt. I believe these symptoms to be due to this officer's mode of life. He is not responsive to the suggestion that over-indulgence is no remedy for the tensions inherent in his professional calling and can only result in the creation of a toxic state which could finally have the effect of reducing his fitness as an officer (T, 1, p. 3)<sup>44</sup>.*

42 Simon Winder, *op. cit.*, p. 119 : « [H]is modern equivalent would be suing the government for trauma within about fifty pages of Casino Royale's opening. »

43 LeRoy L. Panek, *op. cit.*, p. 209 : « He lives in comfort, sure enough, but it is modest comfort, for Fleming repeatedly mentions Bond's austere salary. »

44 OT, p. 7-8 : « Cet agent conserve un excellent état général. Malheureusement, son mode de vie ne paraît pas susceptible de le maintenir longtemps en bonne forme. Malgré plusieurs avertissements, il avoue fumer soixante cigarettes par jour. Et il s'agit d'un mélange oriental plus chargé en nicotine que les tabacs ordinaires. Quand il n'est pas en mission fatigante, sa consommation journalière est d'environ une demi-bouteille d'alcool à soixante ou soixante-dix degrés. À l'examen apparaissent certains symptômes avant-coureurs inquiétants. La langue est chargée. La tension atteint 16/9. Le foie n'est pas palpable. D'autre part, quand on insiste, cet agent reconnaît qu'il souffre de fréquentes douleurs dans la région de la nuque. On observe un spasme des muscles du trapèze et l'on sent à l'examen des nodosités annonçant un état rhumatismal. J'attribue ces symptômes à la vie déréglée que mène cet agent. Malgré les conseils qu'on lui donne il ne paraît pas comprendre que de telles habitudes sont incompatibles avec les exigences de sa profession et peuvent conduire à une intoxication préjudiciable à sa bonne forme. »

Bond doit donc se soumettre à une très sévère cure de santé (ne se nourrissant que de légumes, de noix et d'eau fraîche) à l'issue de laquelle il se sent mieux que jamais (« *And the extraordinary thing was that he could not remember when he had felt so well [...]. It was really quite disturbing* »), mais à peine capable de contenir « *a passionate longing for a large dish of Spaghetti Bolognese containing plenty of chopped garlic and accompanied by a whole bottle of the cheapest, rawest chianti* » (T, 4, p. 34<sup>45</sup>). Avant de partir en mission, il reviendra à ses sens et lancera à May, sa bienveillante gouvernante écossaise :

*I can't do my work on carrot juice. I've got to be off in an hour and I need some proper food. Be an angel and make me your kind of scrambled eggs – four eggs. Four rashers of that American hickory-smoked bacon if we've got any left, hot buttered toast – your kind, not wholemeal – and a big pot of coffee, double strength. And bring in the drink tray* (T, p. 85<sup>46</sup>).

La somptuosité qui caractérise Bond, légitimée par la raison d'État, s'avère ainsi paradoxalement spartiate. Il peut tout avoir, et, effectivement, goûte à tous les plaisirs de la vie alors qu'il est en mission, mais rêve en son for intérieur d'œufs brouillés et de doubles doses de gin Gordon. En cela, il s'oppose symboliquement à tous les méchants qu'il affronte, par exemple à Giuseppe Petacchi, le pilote qu'embauche Emilio Largo pour prendre contrôle de l'avion transportant les deux missiles nucléaires détournés :

*[A]ll his life he had had a passion for owning things – flashy, exciting, expensive things. He had most of what he desired – a couple of gold cigarette cases, a solid gold Rolex Oyster Perpetual Chronometer on a flexible gold bracelet, a white convertible Lancia Gran Turismo, plenty of sharp clothes, and all the girls he wanted* (T, 9, p. 87<sup>47</sup>).

Le méchant, en somme, désire le luxe pour son usage personnel ; le fonctionnaire tout-puissant, lui, met le luxe au service de l'État (sa vertu lui permettant au demeurant, à lui aussi, de séduire toutes les femmes qu'il désire). James Bond, ou le luxe et la liberté au service de l'État – et, qui plus est, au service d'un État *efficace*.

---

45 OT, p. 41-42 : « Et ce qu'il y avait de plus extraordinaire, c'est qu'il ne se rappelait pas s'être senti aussi bien [...]. C'était vraiment bouleversant » / « [...] une envie frénétique d'un plat de spaghetti bolognaise avec énormément d'ail pilé et accompagné d'une fiasque entière du Chianti le plus ordinaire et le plus râpeux. »

46 OT, p. 101 : « Je ne peux pas travailler en me nourrissant de jus de carotte. Je dois être parti dans une heure et j'ai besoin d'un repas convenable. Soyez un ange et faites-moi des œufs brouillés comme vous savez les faire – quatre œufs. Quatre tranches de ce merveilleux bacon fumé américain s'il en reste, des toasts beurrés brûlants – les vôtres, pas ceux qu'on fait avec du pain complet – et une grande cafetière pleine de café très fort. Et apportez-moi le plateau avec le whisky. »

47 OT, p. 102 : « Toute sa vie il avait eu envie de posséder des choses coûteuses, faisant de l'effet, tentantes pour l'imagination. Il avait à peu près tout ce qu'il désirait : deux étuis à cigarette en or, un chronomètre Rolex à remontage automatique en or sur un bracelet extensible également en or, un cabriolet Lancia Grand Tourisme, une armoire pleine de complets impeccables et toutes les filles qu'il voulait. »

En effet, une autre spécificité de Bond, outre qu'il soit une rare figure de fonctionnaire aventurier, est qu'il semble jouir d'une liberté totale dans chacune de ses missions, liberté mise au service de l'État, voire à la sauvegarde de la civilisation, et qui correspond parfaitement à la nature profonde du personnage : celle d'un homme d'ordre absolument libre. Frédéric Julien observe bien que notre espion mythique peut « mener ses missions comme bon lui semble sous un vague prétexte de justice ou d'efficacité<sup>48</sup> » ; nous proposerons que cette liberté n'est aucunement assimilable à quelque prétexte, se révélant constitutive de la mythologie de l'espionnage. Ce qu'Alain Dewerpe appelle le « genre romanesque fidéiste », mettant de l'avant « le héros noble et national<sup>49</sup> », institue ainsi, de manière paradoxale, un espion agissant librement et de sa propre initiative pour obéir aux impératifs de la raison d'État. Face à ce *romanesque fidéiste* se dresse un *romanesque sceptique* : celui de John le Carré et de son héros John Smiley ; celui, pourrait-on dire, de l'essentiel de la production littéraire consacrée à l'espionnage, celle de Somerset Maugham, de Graham Green, d'Eric Ambler, de Len Deighton, l'imaginaire d'Ian Fleming faisant à lui seul contrepoids à ceux de l'ensemble de ces auteurs, pourtant brillants. Luc Boltanski observe que le roman d'espionnage invente « des situations dans lesquelles la prétention de l'État à se saisir de la réalité semble un moment mise en échec<sup>50</sup> ». Dans l'imaginaire romanesque qu'Ian Fleming reprend de Jules Verne, cette menace est provisoire, et l'ordre se rétablit. L'imaginaire romanesque sceptique présente une version beaucoup plus trouble des relations internationales et du pouvoir étatique :

L'État, dans ses composantes honnêtes (mais aveugles) est une machinerie en grande partie illusoire. Les gouvernants croient détenir un pouvoir qu'ils n'ont pas. Le vrai pouvoir leur échappe. Sous les appareils et les apparences du pouvoir officiel se dissimule le pouvoir officieux, entre les mains de forces obscures et subversives. L'État est ainsi un théâtre, où se meuvent des marionnettes, dont d'habiles manipulateurs tirent en coulisse les ficelles<sup>51</sup>.

Le mythe de James Bond – sur lequel Boltanski fait précisément l'impasse – fournit à lui seul une forme d'équilibre dans l'imaginaire social, opposant la foi (toute mythique qu'elle soit) au doute. C'est avec raison que Simon Winder observe que la mythologie instituée par Fleming – celle de James Bond mais aussi celle des services secrets pour lesquels il s'active, et en particulier celle du personnage clé qu'est M – exerce une fascination étrangement apaisante<sup>52</sup>. Cette toute-puissance supérieure de M est fondée sur la même humanité que celle de James Bond : on apprend dans *Thunderball* que le directeur des services secrets s'était lui-même astreint à la cure radicale du centre de désintoxication de Shrublands, avant d'y envoyer son agent

48 Frédéric Julien, *op. cit.*, p. 37.

49 Alain Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1994, p. 292.

50 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 42.

51 *Ibid.*, p. 193.

52 Simon Winder, *op. cit.*, p. 162-163 : « [T]hanks to Fleming, and it can only be thanks to Fleming rather than to any observable reality, we all feel that secretly, M's "frosty, damnably clear, grey eyes" are still keeping watch. »

007, pour, lui aussi, rapidement revenir à ses anciennes habitudes, que James Bond commente ainsi à Miss Monneypenny : « *I suppose he got back on the champagne cure or something. It's really best for men. It makes them awful, but at least they're human like that. It's when they get godlike one can't stand them* » (T, 7, p. 65<sup>53</sup>). Le tort du terroriste est essentiellement celui-ci : il se prend pour un dieu ; l'humanité, s'incarnant en des agents de l'État, doit le ramener à l'ordre d'ici-bas. *L'État et ses représentants sont-ils investis d'une efficacité réelle ? L'homme libre peut-il se mettre au service de l'État ?* Le mythe de James Bond, en leur apportant une réponse affirmative, objective le fait que ces deux questions caractérisent l'imaginaire de la guerre froide et, de manière qui peut sembler surprenante, celui des générations suivantes tout aussi bien, car le rayonnement du personnage demeure intense.

Lire *Face au drapeau* à la lumière de *Thunderball*, c'est ainsi comprendre qu'à l'imaginaire de la terreur qui se faisait jour chez Verne, Ian Fleming apporte une réponse de fait en personnalisant habilement (au point de créer un mythe) le nationalisme que Jules Verne tenait pour acquis chez son lecteur. Chez Verne comme chez Fleming, les terroristes sont les maîtres du jeu dans la mesure où ils contrôlent la menace ; chez le premier, ils seront défaits par l'improbable sursaut patriotique d'un savant fou ; chez le second, c'est l'humanité et la liberté de l'État qui prévaudront, telles qu'elles s'incarnent en un espion aventurier, alcoolique comme le sont la plupart des héros de la modernité, parfait dans son imperfection, modeste en son triomphe.

---

53 OT, p. 77 : « Je suppose qu'il s'est remis à la cure de champagne. En réalité, c'est ce qu'il y a de meilleur pour les hommes. Ça les rend odieux, mais au moins, quand ils sont comme ça, ils sont plus humains. C'est quand ils sont des petits saints qu'ils deviennent insupportables. »

## Références

- BLUMENBERG, Hans, *La Raison du mythe*, traduction de Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 2005.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, 1972 [1953].
- , *Le Mythe de l'État*, traduction de Bertrand Vergely, Paris, Gallimard, 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975.
- DEWERPE, Alain, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1994.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1995 [1993].
- FLEMING, Fergus, *The Man with the Golden Typewriter. Ian Fleming's James Bond Letters*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- FLEMING, Ian, *Thunderball*, Las Vegas, Thunder & Mercer, 2012 [1961].
- , *Opération Tonnerre [Thunderball]*, traduction d'André Gilliard, Paris, Plon, 1961.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduction de Maurice Jacob, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1988.
- JULIEN, Frédéric, *James Bond encore. Pour une mythanalyse de l'agent 007*, Montréal, Éditions Poète de brousse, 2015.
- MELLOT, Philippe et Jean-Marie EMBS, *Le Guide Jules Verne*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2005.
- NEVEU, Érik, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.
- PANEK, LeRoy L., *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green University Popular Press, 1981.
- RENZI, Thomas C., *Jules Verne on Film. A Filmography of the Cinematic Adaptations of his Works, 1902 through 1997*, Jefferson (North Carolina) / Londres, McFarland & Company, 1998.
- SAUERBERG, Lars Ole, *Secret Agents in Fiction. Ian Fleming, John Le Carré and Len Deighton*, Londres, Macmillan, 1984.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982.
- VERNE, Jules, *Face au drapeau*, Paris, Librairie Hachette (Le Livre de poche), 1967 [1896].
- , *Voyages extraordinaires*, édition sous la direction de Jean-Luc Steinmetz *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2012.
- WINDER, Simon, *The Man Who Saved Britain. A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond*, Londres, Picador, 2006.



# *Eurospy*. Une culture *pop* européenne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

MATTHIEU LETOURNEUX

Entre 1950 et 1970, l'Europe tout entière se passionne pour le récit d'espionnage. Jusqu'ici marginal et mal identifié, celui-ci devient l'un des principaux genres médiatiques de la culture de masse. En littérature d'abord, puis au cinéma, en bande dessinée, en romans-photos et en séries télévisées, il va se développer comme une traînée de poudre, investissant en particulier des régions culturelles périphériques : à côté de la France et de l'Angleterre, l'Allemagne de l'Ouest, l'Italie, l'Espagne ou la Turquie vont ainsi participer à cette vogue de l'espionnage. Les films réalisés à peu de frais, souvent en coproduction internationale, les collections de romans traduits du français, les bandes dessinées de petit format et les romans-photos circulant dans l'espace méditerranéen représentent un volume de productions qui, faute de susciter l'intérêt des chercheurs, voient leur importance culturelle trop souvent sous-estimée. De fait, dans tous les cas – films, bandes dessinées, romans – ce sont des œuvres bas de gamme et à destination d'un public peu regardant qui sont offertes. Leurs imaginaires vulgaires, le goût pour la violence racoleuse et la pornographie, et les intrigues bâclées peinent, quand on considère les œuvres isolément, à retenir l'attention du spécialiste des productions culturelles.

Mais ressaisi dans l'espace interdiscursif qui porte ces œuvres – celui des acteurs de l'industrie culturelle, mais aussi des autres types de discours médiatiques et plus largement des préoccupations collectives des sociétés –, l'incroyable succès du récit d'espionnage prend une tout autre signification que celle perçue isolément dans chacune des œuvres. Il nous indique la façon dont les imaginaires européens ont pu se recomposer, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sous l'impulsion des mutations culturelles, géopolitiques et idéologiques qui ont transformé les héritages discursifs. Il offre une clé d'accès pour comprendre tout à la fois la mise en place d'un système industriel et culturel, et l'invention d'un imaginaire collectif européen, au moment même où l'Europe se réinvente.

Mais pour comprendre cette importance, il faut se garder d'approcher le genre suivant une perspective formaliste et de partir d'une définition transcendante qui chercherait à opposer une lecture cohérente aux contradictions qui apparaîtraient entre les œuvres, les médias, les pays. Il convient au contraire de ressaisir les productions qui se réclamaient du récit d'espionnage dans le jeu des logiques

industrielles et médiatiques qui les déterminent, et dans les tensions qui les portent. Les créations sérielles ne peuvent se comprendre indépendamment du contexte de production qui est le leur et du caractère instituant des dynamiques dans lesquelles les textes se situent et à partir desquelles ils prennent sens : celui des cultures des pays qui les produisent, des cohérences associées à l'un ou l'autre des médias, des imaginaires que valorisent certains éditeurs ou producteurs. Penser le récit d'espionnage des années 1950-1970, c'est donc raisonner en termes de système de production, de circulation internationale des œuvres, de tensions entre les différents acteurs, de réseaux intertextuels et architextuels mis en jeu, et d'actualisation dans les œuvres de ces tensions et de leur incidence sur la réception. Ainsi faut-il appréhender les œuvres sérielles dans cette logique globale des « mondes de l'art » tels qu'ils ont été définis par Howard Becker, mettant en évidence l'impossibilité de saisir une création indépendamment de ses conditions de financement, de production, de distribution et de consommation<sup>1</sup>.

Or, envisagé dans cette perspective, ce que raconte le développement du récit d'espionnage dans les années 1950-1970, c'est bien la montée en puissance de l'esthétique, des structures narratives et des imaginaires nouveaux d'un genre dont la signification ne peut s'appréhender que dans un contexte discursif beaucoup plus large. En effet, le récit d'espionnage prend acte de la domination des imaginaires américains dans une culture européenne qui se repense à partir des codes définis par les industries culturelles transatlantiques. Et pourtant, les conditions de production et de circulation des œuvres révèlent *a contrario* la structuration d'une industrie européenne fondée sur des coproductions, une circulation des acteurs entre les pays, des accords éditoriaux de traduction, etc. Celle-ci se met en place sur les ruines d'un système qui prévalait dans l'entre-deux-guerres et qui se retrouve profondément désorganisé. Dès lors, ces industries culturelles manifestent un imaginaire européen cohérent en même temps qu'elles en offrent une syntaxe lisible. Elles entrent en synergie avec le récit d'espionnage, qui propose significativement une représentation de l'Europe dans le monde au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Évoquant des conflits géopolitiques plus ou moins fantasmés entre l'est et l'ouest, et mettant en scène les relations nord-sud à une époque de décolonisation, le genre s'inscrit ainsi dans le flux des discours médiatiques – ceux de la presse et des grands médias de masse qui relaient informations internationales et positions politiques européennes. Et de fait, même dans les romans populaires et dans les films des années 1960 qui véhiculent une esthétique psychédélique et un imaginaire « *pop* »<sup>2</sup>, on entend à l'arrière-plan le bruit de l'actualité internationale. Si le film d'espionnage se développe massivement à partir de 1964, c'est certes parce que

1 Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

2 On pense à des films comme *Kiss Kiss... Bang Bang* (D. Tessari, 1966), *Le Spie uccidono in Silenzio* (M. Caiano, 1966), *Lucky, el intrépido* (J. Franco, 1967) et, bien sûr, à *Modesty Blaise* (J. Losey, 1966).

le succès de *Goldfinger* invite à la production d'*ersatz* à la chaîne<sup>3</sup>, mais c'est aussi parce que les épisodes successifs du mur de Berlin (1961) et de la crise des missiles (1962) ont placé la géopolitique au cœur des préoccupations du moment<sup>4</sup>. Reconfigurant les héritages d'une culture populaire dont les fondements mêmes (coloniaux, nationalistes et bellicistes) ont été profondément mis en crise par la Seconde Guerre mondiale, le genre doit inventer un discours propre, une image de soi, qui redistribue les conventions sérielles passées en tentant de les adapter à la nouvelle façon dont l'Europe pense désormais la place qu'elle occupe dans le monde au niveau politique et culturel.

On voit ainsi se dessiner une *signification du genre* qui se joue à l'articulation entre les imaginaires sériels (stéréotypes, scénarios intertextuels, conventions architextuelles, références prototypiques<sup>5</sup>), les imaginaires sociaux (ceux d'une Europe qui se redéfinit au lendemain de la guerre), l'actualité géopolitique, et les contraintes liées aux aléas de l'industrie culturelle. L'hypothèse qu'il s'agit de faire ici est alors celle d'une *signification sociale* des genres médiatiques dont on ne peut prendre la mesure qu'en interprétant l'accumulation des textes et leur structuration en séries architextuelles comme le résultat d'un contexte<sup>6</sup>, le produit d'une multitude de discours fragmentant la question de l'auctorialité bien au-delà des figures traditionnelles d'auteurs (à l'investissement souvent pauvre dans ce type de productions), mais faisant entrer en jeu non seulement les acteurs de la production, mais ce flux des interdiscours qui produit de la signification par-delà les œuvres, dans la circulation des textes et des imaginaires.

3 On en voudrait pour preuve la multiplication des clins d'œil à Fleming. Dans la première scène d'*A 001, operazione Giamaica*, 1965, le héros (001 !) est dénoncé par sa conquête de passage comme un James Bond de pacotille, dans *Agente 353, massacro al sole* (Sollima, 1966) une femme au corps recouvert d'or cite Goldfinger, et l'un des films de Franco et Ciccio parodie directement ce film (*Due mafiosi contro Goldfinger*, Simonelli, 1965).

4 On voit que notre lecture transmédiatique du genre retrouve la chronologie d'Érik Neveu pour le roman d'espionnage, mais qu'elle met en évidence, davantage qu'une crise du genre, un passage de relais de la littérature au cinéma – du réalisme *hardboiled* vers une lecture plus exotique et ludique du genre ; Érik Neveu, « Trente ans de littérature d'espionnage en France, 1950-1980 », *Vingtième siècle*, vol. 10, n° 1 (1986), p. 51-66.

5 On en citera quelques-uns : le profil du héros, dur à cuir élégant et séducteur, calqué sur des modèles américains, la présence de groupes occultes menaçant l'ordre du monde via des technologies dérobées (souvent imaginaires), le goût pour les univers pittoresques et le monde du luxe, la référence rapide à James Bond comme modèle prototypique, etc. Nous verrons plus loin qu'il existe cependant des différences sensibles entre les imaginaires cinématographiques et littéraires.

6 Nous empruntons la notion d'architexte à Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1982. Il désigne par ce terme la relation d'un texte à une catégorie générique ou transcendante – non seulement un genre, mais aussi des unités de signification produites par exemple par une collection, un média ou une série médiatique, un ensemble transfictionnel, etc. C'est évidemment la relation à un ou des architextes qu'engage au premier chef l'œuvre sérielle.

## Mesures d'un phénomène

Le succès de récits prenant pour sujet l'espionnage est très antérieur aux années 1950. Paul Bleton a pu montrer que la figure de l'espion se développe par exemple en France au lendemain de la défaite de Sedan<sup>7</sup>, et les romanciers britanniques (à commencer par John Buchan, Eric Ambler ou Graham Greene) en font un personnage positif dès l'entre-deux-guerres<sup>8</sup>. Pourtant, c'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que le genre se formalise réellement en se sérialisant dans des collections dédiées. Identifié dans de nombreux pays comme une unité instituée possédant ses codes propres, il se distingue alors nettement de genres avec lesquels il tendait auparavant à se confondre, comme le récit d'aventures et le récit criminel. Dès les années 1950, le récit d'espionnage atteint un niveau de cohérence sans commune mesure avec ce qu'il avait connu auparavant. L'importance de la Résistance et d'un discours sur les combattants de l'ombre explique sans doute que de tels héros se substituent aux officiers impériaux du roman d'aventures. L'espionnage devient l'un des genres phares du roman et du cinéma en France et en Grande-Bretagne, avec des séries comme *OSS 117* de Jean Bruce (dès 1949, et 1956 au cinéma) ou *James Bond 007* de Ian Fleming (1953). Le succès sera durable. Pour la France, la seule collection « Espionnage » du Fleuve Noir compte ainsi plus de mille neuf cents numéros, L'Arabesque plus de six cents, SEG environ trois cent soixante-dix, Les Presses de la Cité cinq cents numéros répartis sur deux collections. Et certains personnages sont largement traduits, comme *OSS 117*, l'agent *Coplan* de Paul Kenny (1953), plus tard *SAS* de Gérard de Villiers (1965), *Mister Dynamit* de l'Allemand C. H. Guenter (1965) et bien sûr la série des *James Bond*. Un grand nombre de ces œuvres circulent dans toute l'Europe et dans l'espace méditerranéen, nourrissant des collections italiennes, espagnoles, grecques, elles-mêmes fournies en titres... En Italie, la collection « Segretissimo », lancée par Mondadori en 1960, va connaître deux mille numéros. En Espagne, des personnages comme Baby Montfort, créé par Lou Carrigan, connaîtront le succès jusqu'au Brésil. En Allemagne, aux Pays-Bas, en Suède, en Grèce, les collections d'espionnage fleurissent<sup>9</sup>.

Très vite, les séries les plus importantes – *OSS 117*, *Coplan*, *Kommissar X*, *Mister Dynamit*, et bien sûr *James Bond* – sont adaptées au cinéma au travers de coproductions ou déclinées dans les aventures d'improbables épigones, dont les noms évoquent généralement l'Anglais James Bond 007 ou le Français OSS 117 : agente 070 (1966), agente 077 (1965), Agentti 000 (1965), A 001 (1965), A 008 (1965), agent 777 (1965, 1967, 1971), Sicario 77 (1968), agente Sigma 3 (1967), agent 505

7 Paul Bleton, *La Cristallisation de l'ombre*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2011.

8 John G. Cawelti et Bruce A. Rosenberg, *The Spy Story*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1987.

9 On citera par exemple, outre l'Italien « Segretissimo », « Caballo negro » (Bruguera) et de nombreuses collections de bandes dessinées chez Toray en Espagne, « Black Bears » (Zwarte beertjes, Pays Bas), « Agent Serien » et « Hemlig agent » (Suède), etc.

(1966), agent OSS 77 (1966), agente 3S3 (1965, 1966), agent S077 (1965)<sup>10</sup>... la variation des noms explicite la logique de sérialisation, d'autant plus frappante qu'elle est révélatrice de la répétition des intrigues, et des conventions de représentation du personnage qui caractérisent ces films. En 1965, avec dix-neuf films produits, l'espionnage est le second genre après le *western* en Italie. Pour la seule année 1966 (qui représente sans doute le pic cinématographique du genre), nous avons compté, tous pays confondus, au moins soixante-dix films d'espionnage, et deux cents films entre 1964 et 1967, mais il y en a sans doute beaucoup plus. Le succès du cinéma porte celui des autres médias, comme en témoigne la multiplication des traductions des romans français ou anglais dans le monde. D'autant qu'à la masse des romans et des films, il faut ajouter des productions associées aux autres médias et modes d'expression dominants de l'époque, comme la télévision, les dramatiques radiophoniques, la bande dessinée et le roman-photo.

Les raisons de cette vogue extrêmement rapide sont à la fois techniques et culturelles. La première explication, médiatique, tient au développement après-guerre de nouveaux procédés techniques, industriels et économiques de standardisation qui vont faciliter dans ces décennies l'émergence de nouvelles pratiques de consommation. On peut citer les nouvelles méthodes de distribution des œuvres pour l'édition<sup>11</sup>, le développement dans toute l'Europe de formats de poche plus standardisés et organisés autour de collections de genres, la logique de recyclage, dans le cinéma populaire, des décors, accessoires, thèmes et genres, sur laquelle reposera en particulier toute l'économie du cinéma populaire italien entre la fin des années 1950 et 1970<sup>12</sup>, la nécessité pour les sociétés cinématographiques européennes de s'engager dans des logiques de coproduction internationale afin de baisser les coûts, lesquelles favorisent le choix de sujets standardisés<sup>13</sup>... La montée en puissance du récit d'espionnage, comme celle, pour le cinéma italien, du *peplum* ou du *western*, ou celle, en Allemagne, des *krimi*<sup>14</sup>, correspond ainsi à une réorganisation des industries culturelles selon de nouveaux systèmes de production. Mais à leur tour, ceux-ci ne peuvent se comprendre indépendamment des nouvelles pratiques de consommation de la culture de masse et des nouveaux modes de loisir que décrivait déjà Edgar Morin en 1962 dans *L'Esprit du temps*<sup>15</sup>. Ces

10 On trouve une liste de ces films (incomplète de l'aveu des auteurs) dans Matt Blake et David Deal, *The Eurospy Guide*, Baltimore, Luminary Press, 2004. Pour les productions italiennes, on consultera Marco Giusti, *007 all'italiana*, Milan, ISBN Edizioni, 2010.

11 En France, elles ont été étudiées par Juliette Raabe pour le Fleuve Noir, dans *Fleuve Noir, 50 ans d'édition populaire*, Paris, Paris Bibliothèques, 1999. Pour l'Italie, la question a été abordée, de façon plus globale, dans David Forgacs et Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana, 1936-1954*, Bologne, Il Mulino (Le vie della civiltà), 2007.

12 Giacomo Manzoli et Guglielmo Pescatore (dir.), *L'Arte del rispiamento, Stile e tecnologia. Il cinema a basso costo negli anni Sessanta*, Rome, Carocci, 2005.

13 Roy Menarini, « Il Fenomeno delle co-produzioni », dans G. Canova (dir.), *Storia del cinema italiano XI, 1965-1969*, Rome, Bianco e Nero, 2002.

14 Sascha Gerhards, « Ironizing Identities : The German Crime Genre and the Edgar Wallace Production Trend of the 1960s », dans Jaimey Fisher (dir.), *Generic Histories of German Cinema. Genre and its Deviations*, Rochester / New York, Camden House, 2013, p. 133-155.

15 Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Bernard Grasset, 1962.

films sans prétention invitaient à une consommation dilettante et à une logique de divertissement, c'est-à-dire à des pratiques qui existaient certes depuis longtemps, mais qui prenaient désormais une tout autre ampleur, on le verra.

C'est donc un ensemble considérable de productions fictionnelles qui s'offre aux consommateurs, circulant souvent bien au-delà des pays de production. Cette flambée du genre ne peut cependant s'expliquer seulement par les effets de vogue, ou par les mutations des industries culturelles. Les sujets qu'investit le récit d'espionnage et ses façons nouvelles de parler du monde ne sont pas neutres. Et son succès s'explique aussi par sa faculté d'entrer en résonnance avec les transformations du discours social et des logiques de consommation. Mais l'homogénéité apparente du genre ne doit pas faire oublier l'hétérogénéité des logiques médiatiques. Elle apparaît d'abord à travers l'existence de pôles de production très différents. Tandis que les romans sont généralement français et anglo-saxons, les bandes dessinées sont plutôt françaises<sup>16</sup>, les romans-photos, italiens<sup>17</sup>, les séries télévisées, britanniques<sup>18</sup>. Les films enfin obéissent à de complexes systèmes de coproduction ayant souvent Rome pour centre, mais associant, suivant les cas, la France (*Da 077 : criminali a Hong Kong*, 1964), l'Allemagne de l'Ouest (*Agente Speciale L.K.*, 1966), l'Espagne (*Operazione Goldman*, 1965) ou encore l'Autriche (*Operazione tre Gatti Gialli*, 1965). D'autres pays s'essayaient cependant au genre, comme la Grèce, la Turquie ou la Suisse<sup>19</sup>. Dans ce développement, on peut repérer deux séquences temporelles distinctes sur lesquelles nous reviendrons. En effet, un glissement net s'opère à partir de 1964 de la littérature vers le cinéma. C'est la série des *James Bond* qui joue le rôle de catalyseur, en particulier après le succès extraordinaire de *Goldfinger* (1964), dont l'imaginaire psychédélique est rapidement imité par les Italiens et les Français dans des productions mettant en avant rythmes *pop* et modes de vie de la jeunesse dorée. Ce glissement vers le cinéma n'est pas sans se traduire par d'importantes mutations des esthétiques. Le modèle *hardboiled* qui prévalait dans les années 1950<sup>20</sup> cède le pas à un imaginaire marqué par une culture plus hédoniste, plus consumériste aussi, dans la lignée des esthétiques *pop* portées par les films de la série *James Bond*.

Les œuvres circulent cependant avec une efficacité plus ou moins grande dans l'espace européen ou dans le monde, suivant leur origine et le média auquel elles sont associées. Les romans-photos sont largement diffusés dans l'Europe méditerranéenne, mais touchent assez peu le nord de l'Europe. Les films en revanche sont mieux diffusés, mais les Français et *a fortiori* les Italiens ne peuvent rivaliser réellement avec les productions anglaises et américaines, et doivent s'engager dans des logiques de contre-programmation en visant des circuits secondaires.

16 Elles sont produites par Aredit-Artima, qui appartient aux Presses de la Cité et adapte les romans du Fleuve Noir, autre maison du groupe.

17 Avec des séries comme *Viviane*, *Jacques Douglas* ou *Lucky Martin*.

18 Michael Kackman, *Citizen Spy : Television, Espionage, and Cold War Culture*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press (Commerce and Mass Culture Series), 2005.

19 Respectivement dans *Kataskopoi ston Saroniko* (1968), *Altın Tabanca Ajan* (1970) et *Bonditis* (1968).

20 C'est ce modèle qui s'impose par exemple dans les premiers romans de Jean Bruce.

Cette diversité des situations d'un pays à l'autre se traduit aussi par d'importantes variations dans les définitions architextuelles auxquelles renvoie le genre. Tandis que la France et l'Italie identifient clairement un *genre* du récit d'espionnage, les Allemands tendent à rassembler les œuvres avec les romans criminels et policiers sous le seul vocable de *Krimi* (catégorie à l'époque très marquée par l'influence d'Edgar Wallace). Dès lors, les stéréotypes des œuvres allemandes offrent des récits davantage liés à l'imaginaire du roman noir et de l'enquête. C'est le cas de la série des *Kommissar X*, récits criminels d'abord romanesques dont l'adaptation au cinéma à partir de 1965 va se traduire par un glissement vers l'espionnage qui ne se fera que sous l'influence des productions étrangères<sup>21</sup>. Ainsi, dans chaque pays, les productions interagissent avec les autres séries médiatiques et génériques. En Italie par exemple, les films d'espionnage dialoguent avec les esthétiques des autres genres cinématographiques, comme le *peplum*, vieillissant, et surtout le *western*. Ils partagent avec eux une logique de parodie et d'exagération carnavalesque qui caractérise le cinéma populaire italien de l'époque<sup>22</sup> – façon sans doute pour lui de reconnaître ainsi l'absence de légitimité et la secondarité d'œuvres qui ne peuvent rivaliser avec les modèles anglo-saxons. En France, le jeu des coproductions avec l'Italie et l'influence de Bond conduisent les cinéastes à délaisser l'approche *hardboiled* qui prévalait dans les productions des années 1950<sup>23</sup> pour suivre la pente parodique et festive des productions italiennes ; en revanche, les romans restent attachés au modèle *hardboiled* qui s'était imposé dans les années 1950, tout en donnant, au fil du temps, une place de plus en plus importante au sexe et à la violence.

Ainsi voit-on se dessiner des cohérences différentes suivant les séquences envisagées, les médias, les aires culturelles, les logiques instituées des genres et les cartographies sérielles que les uns et les autres imposent. Ces variations déterminent la nature des œuvres et la façon dont celles-ci sont interprétées. De même impliquent-elles des représentations du monde sans doute sensiblement différentes – plus ou moins sombres, plus ou moins explicitement politiques –, qui s'articulent en outre avec les préoccupations géopolitiques de chaque nation. Cela se traduit par exemple, suivant les cas, par un tropisme vers les affrontements est-ouest (Allemagne) ou vers les questions de décolonisation (France). Mais quel que soit le pays, toutes les œuvres reconfigurent les héritages sériels pour refléter les rapports de forces internationaux, la montée en puissance, à la fois sur le terrain politique et culturel, de l'imaginaire américain, et une nouvelle façon de représenter la réalité.

21 En Espagne également, le récit d'espionnage se confond longtemps avec le modèle du récit *hardboiled*. Une collection comme « Servicio Secreto » (Bruguera, 1950) offre ainsi des récits criminels écrits sous pseudonyme américain par des auteurs espagnols.

22 Roy Menarini et Paolo Noto, « Dall'economia di scala all'intertestualità di genere », dans G. Manzoli et G. Pescatore (dir.), *op. cit.*

23 On songe par exemple à *Action immédiate* (M. Labro, 1957), ou à *Ca va être ta fête* (P. Montazel, 1961) dans lequel l'espion est significativement incarné par Eddie Constantine, spécialiste des films *Hardboiled* à la française.

## Imaginaires américains

Le succès du récit d'espionnage ne peut se comprendre hors du contexte de la période d'après-guerre. Au lendemain de la guerre, les industries culturelles européennes sont profondément désorganisées. L'édition et le cinéma ont été déstabilisés par les années de conflit et surtout, les modèles idéologiques et culturels sur lesquels reposait la culture populaire sont très affaiblis. D'abord, les soubassements patriotiques et bellicistes du récit d'aventures ont été fragilisés. Le nationalisme outré auquel participaient les œuvres de ce genre est désormais perçu comme une des origines possible du conflit ; les imaginaires de conquête coloniale qui servaient de trame aux récits sont fragilisés par l'affaiblissement des puissances européennes. Or, cette crise des imaginaires sériels conduit les Européens à se tourner vers des modèles génériques importés des États-Unis. Surtout, la désorganisation du système industriel, la présence massive des troupes américaines et la volonté de ce pays d'exporter un modèle culturel et les productions industrielles qui l'accompagnent (et dont le plan Marshall est une des expressions les plus saillantes), permet aux bandes dessinées, films et romans populaires américains ainsi que les imaginaires qui leur sont associés de se diffuser largement en Europe, ce qui ne va pas sans provoquer d'importants débats dans l'espace public<sup>24</sup>. En Allemagne, en Autriche et en Italie, l'occupant américain impose même, au lendemain de la guerre, l'importation de ses films à des conditions qui lui donnent un avantage exceptionnel sur ses concurrents<sup>25</sup>.

Dès lors, les imaginaires américains tendent à s'imposer partout, et ce, d'autant plus aisément que les films de *gangsters* et les *westerns* avaient déjà été assimilés dans l'entre-deux-guerres, et que le cinéma américain dominait l'Europe dès les années 1920. Sous l'impulsion de ces productions se développe un modèle de narration d'action à l'américaine, davantage centré sur la mise en scène d'un héros solitaire, un aventurier de profession, séducteur et brutal, très éloigné du modèle patriotique qui dominait jusqu'alors les récits populaires (pour lesquels le héros était volontiers un soldat ou un colon)<sup>26</sup>. Dans les collections et les films d'espionnage populaires, c'est un tel protagoniste que l'on rencontre systématiquement, du Gorille à Coplan, en passant par James Bond, OSS 117 ou les *playboys* musculeux des films italiens. Plus largement, les productions américaines imposent à la fois des thèmes (ceux de l'individualisme ou du jeu à la marge de la loi) et un style (plus dur, plus sec, moins marqué par les héritages du mélodrame théâtral et du roman-feuilleton). Ce que les récits européens intègrent encore, c'est un certain vocabulaire des fictions populaires américaines telles qu'elles se sont développées dans les *pulps* et au cinéma au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à travers des motifs comme la mise en scène d'espaces frontières, ni

24 Alexander Stephan (dir.), *The Americanization of Europe*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2006.

25 Günther Bischof et Anton Pelinka (dir.), *The Americanization/Westernization of Austria*, New Brunswick / Londres, Transaction Publishers (Contemporary Austrian Studies), 2003 ; Alexander Stephan, « A Special German Case of Cultural Americanization », dans Alexander Stephan (dir.), *op. cit.* ; D. Forgacs et S. Gundle, *op. cit.*

26 Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2010. Le modèle américain du récit d'aventures s'était cependant imposé dès cette époque dans la culture moyenne de plusieurs pays (France, Angleterre...).

tout à fait sauvages, ni tout à fait civilisés, largement influencée par le *western*, ou l'idée d'un mode d'existence oscillant entre figure du *pioneer* et *American way of life*, entre brutalité et hédonisme consumériste<sup>27</sup>.

Pour des pays à forte tradition sérielle comme la France et l'Angleterre, l'espion permet de redéfinir les héritages en crise du récit d'aventures en mêlant la figure héritée de l'aventurier et du surhomme à celle de l'homme de l'ombre, du résistant. Pierre Nord ou Jean Bruce (avec *OSS 117*, dès 1949) seront les auteurs de cette première génération d'un récit d'espionnage à la française. Leurs œuvres peuvent être décrites comme une tentative pour hybrider le roman d'aventures géographiques avec le récit *hardboiled* américain. De même, en Angleterre, la série des *James Bond*, lancée par Ian Fleming en 1952, marie la tradition des récits d'espions plus aristocratiques tels que les concevait John Buchan avec les aventures *hardboiled* d'un Marlowe<sup>28</sup>. Si James Bond a pu si facilement plaire aux Américains, c'est qu'il combinait l'héritage d'une *anglicité* fantasmatique avec un univers de fiction, un système stéréotypique et des principes stylistiques (sécheresse du style épousant la violence du personnage) qui étaient déjà ceux du roman américain. Mais dans ces logiques de négociation, les récits d'espionnage opèrent autant par fusion que par opposition. Dans les années 1960, les goûts de luxe de l'espion, son excentricité, sa fréquentation des milieux huppés sont autant de manières de reconfigurer les nouveaux modes de consommation pensés comme américains pour produire un modèle d'*européanité* (traditionnel, aristocratique) dont les signes se penseraient par rapport au héros plébéien des récits américains.

### Espionnage et imaginaires géopolitiques

Il est significatif que la figure de l'espion exprime cette négociation entre les traditions américaines et européennes du récit populaire. En effet, en mettant en scène les mutations géopolitiques du monde de l'après-guerre, le genre évoque aussi une forme de géopolitique culturelle. La rencontre de l'espion européen et de son homologue de la CIA, si courante dans les productions de l'époque qu'elle en est un *topos*<sup>29</sup>, renvoie certes à la constitution des deux blocs de la guerre froide, mais elle désigne aussi le dialogue des imaginaires qui se joue à l'époque : les deux espions mettent également en scène deux styles, deux cultures, deux traditions, et leur alliance doit se lire aussi comme rivalité. Si ce sont souvent des héros issus des

27 Il va de soi qu'il existe bien des nuances dans la littérature et le cinéma populaires américains. Mais c'est cette tendance, brutale et matérialiste, qui s'impose en Europe dans les années 1950 comme modèle américain. En France, on en trouvera des exemples chez Ferenczi, dans la « Série Noire » de Gallimard et bien sûr dans les collections populaires du Fleuve Noir et des Presses de la Cité. Sur cet imaginaire, on pourra lire Richard D. Slotkin, *Gunfighter Nation ; The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York / Norman, University of Oklahoma Press, 1992.

28 Tony Bennett et Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, Londres, Macmillan, 1987.

29 On la rencontre couramment dans la série des *Luc Ferran* de Gil Darcy (par exemple dans *Requiem pour Luc Ferran*, 1961) et bien sûr dans la série des *Coplan* de Paul Kenny, avec le personnage récurrent de Glen Hodson (*Sans issue, Ville interdite*).

services secrets français (Coplan, Le Gorille, Luc Ferran) ou anglais (James Bond, Modesty Blaise, The Avengers) qui sont au centre du récit et qui triomphent des ennemis de l'Occident, la présence des forces américaines témoigne de ce que, tout comme l'espion a besoin de sentir ses puissants alliés non loin de lui, les imaginaires européens ne peuvent plus se penser indépendamment de l'Amérique, véritable centre désormais de la culture de masse. Il arrive d'ailleurs fréquemment que l'espion européen soit réduit à un rôle d'épigone dans des séries où la première place est donnée à un agent de la CIA<sup>30</sup>. Le cas d'OSS 117 (Jean Bruce) est significatif de ce déplacement des imaginaires. Cédant à l'américanisation des univers de fiction, le héros travaille pour la CIA, mais il porte en lui la négociation entre les deux traditions culturelles : il est d'origine française et son nom à particule (Hubert Bonisseur de La Bath) le rattache lointainement à ces officiers au nom aristocratique du roman d'aventures de l'entre-deux-guerres. Plus tard, reformulant la tension pour mieux dire son dédain de la France<sup>31</sup>, Gérard de Villiers fera de SAS un Prince autrichien travaillant pour la CIA.

Ainsi, la rencontre de l'espion américain et du Français, ou celle du pays d'origine du héros et de la nation au service de laquelle il se place, sont aussi une façon de mettre en scène la rencontre de la lignée criminelle d'un récit *hardboiled* marqué par le modèle américain (notre monde est livré au crime et seule la violence peut en venir à bout) et d'un récit géographique qui reste marqué par les modèles de l'entre-deux-guerres. Le genre met en fiction sa façon de faire dialoguer les héritages occidentaux avec les imaginaires américains. Si l'intrigue est désormais internationale, c'est aussi parce que les dynamiques culturelles se sont mondialisées.

Mais si le récit d'espionnage a pu ainsi se substituer à l'aventure géographique traditionnelle, c'est aussi parce que le processus de marginalisation culturelle est redoublé par un décentrement géopolitique. Il n'est plus possible de présenter l'Europe comme le centre indépassable des tensions internationales. Le déplacement qui s'opère vers les deux pôles, américain et russe, fait des Européens de simples alliés dans un jeu qui les dépasse largement. De même, les revendications coloniales imposent de reconnaître une existence politique à des colonies qui n'étaient auparavant perçues dans les récits que comme des territoires exotiques. La mise en scène de conspirations masquées et complexes ou de pays lointains devenus des enjeux stratégiques majeurs, illustre le sentiment d'une marginalisation de nations européennes qui peinent à garder prise sur les événements internationaux. La complexité des affrontements, engageant souvent plusieurs nations et des conspirations retorses, exprime aussi cette absence de lisibilité<sup>32</sup>. L'essentiel n'est

---

30 C'est souvent le cas dans les films italiens, sans doute pour permettre une meilleure circulation internationale des œuvres, mais aussi dans des séries romanesques, comme *La Panthère* de René Charvin, *Mr Suzuki* de Jean-Pierre Conty ou *Face d'Ange* d'A. Saint Moore.

31 Gérard de Villiers le revendique dans *Sabre au clair et pied au plancher*, Paris, Fayard, 2005.

32 Fredric Jameson, *La Totalité comme complot*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 ; et Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.

pas de rendre le monde compréhensible (la plupart de ces récits n'ont qu'un rapport distant avec les événements réels), mais de rendre visible sa complexité.

Le paradoxe de l'espion, c'est donc que, dans un même mouvement, il exprime la marginalisation des pays qui produisent ce genre de récits, et il réaffirme *malgré tout* une forme de maîtrise à travers la mise en scène d'un professionnel de l'action qui est capable d'user des techniques les plus sophistiquées, de déchiffrer les rouages diplomatiques les plus complexes et qui peut, de quelques coups bien ajustés de karaté et tirs de pistolet, remettre de l'ordre dans ce monde dont la complexité dépasse désormais la compréhension du public. De même, tout en assimilant le modèle héroïque du récit *hardboiled* américain, il le reconfigure suivant une européanité ostentatoire, raffinée et aristocratique, qui insiste sur les logiques de négociation, et fait aussi du genre un discours sur les mutations culturelles du temps.

### Pratiques industrielles et culture européenne

Si la culture populaire européenne se réinvente après la guerre en utilisant le vocabulaire de productions américaines hégémoniques, cette redéfinition n'est pas strictement négative. Tout comme l'espion européen rétablit le sens en déplaçant fantasmatiquement le centre de l'action internationale en France ou en Grande-Bretagne, et de même que se joue dans la figure de l'espion le dialogue entre les cultures américaine et européenne, la reconfiguration des imaginaires est aussi une façon de définir une culture européenne d'après-guerre. Or cette redéfinition se produit sur deux niveaux : l'un, économique et industriel, prend la forme d'échanges et de partenariats entre acteurs médiatiques des différents pays. L'autre, symbolique et culturel, correspond à une façon de penser l'européanité d'après-guerre selon des modalités très différentes de celles qui prévalaient dans la culture populaire des années 1920-1930.

Pour comprendre cette articulation entre les contraintes de production et les imaginaires, on peut s'intéresser aux caractéristiques du cinéma populaire européen d'après-guerre. En Allemagne, en Italie, en Espagne ou en France, l'économie du cinéma impose un recours massif aux coproductions. Elles permettent à la fois un partage des coûts et une exploitation des atouts des différents pays. Elles facilitent en outre considérablement l'ouverture à des marchés internationaux (en particulier en recourant à des acteurs et des sujets susceptibles de séduire différents pays). Le principe des coproductions a ainsi largement contribué à la circulation des imaginaires entre les pays<sup>33</sup>. Et le mouvement dépasse d'ailleurs le seul cinéma, puisqu'à cette époque les romans circulaient largement de même que, dans une moindre mesure,

33 Sur le rôle des coproductions dans l'économie du cinéma, et sur leur influence sur la circulation d'un style commun entre la France et l'Italie, voir Camille Gendrault, « Coproductions between France and Italy during the Post-War Period. The Building Up of a Transnational Audience ? », dans Manuel Palacio et Jörg Tüschmann (dir.), *Transnational Cinema in Europe*, Vienne, LIT Verlag, 2013, p. 61-75. Sur le fonctionnement des coproductions dans le cinéma populaire allemand et leur rôle dans la détermination d'un goût international, voir Tim Bergfelder, *International Adventures : German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York / Oxford, Berghahn Books (Films Europa), 2005.

les romans-photos et les bandes dessinées. Dans ce cas encore, c'est une logique d'accords internationaux (entre éditeurs cette fois) qui prévalait, comme l'indiquent les traductions de séries entières. Or, si la circulation des œuvres a contribué à structurer les industries culturelles européennes, elle a surtout favorisé les synergies entre les imaginaires sériels, homogénéisant les représentations. Dans les années 1960, au plus fort des échanges, cette homogénéisation prend la forme d'intrigues toujours plus extraordinaires dans des univers de plus en plus excentriques, neutralisant ainsi les spécificités locales. Cela apparaît de manière sensible au cinéma, où la réalité géopolitique cède le pas à des conspirations imaginaires de professionnels du crime et du terrorisme dans des décors de stations balnéaires et d'hôtels de luxe exotiques<sup>34</sup>. Même quand les films évoquent les tensions entre l'est et l'ouest, plutôt que de se confronter directement aux questions politiques comme le faisaient plus volontiers les romans populaires des années 1950 et souvent encore ceux des années 1960<sup>35</sup>, on se contente de mettre en scène des menaces sensationnelles. Mais il n'empêche que se définit là un imaginaire commun, qui évoque de façon oblique la réalité à partir d'une reformulation largement fantasmatique. Ce qui ressort, c'est le sentiment que les nations occidentales sont solidaires dans leurs conflits, que les périls sont désormais mondiaux et que l'importance des tensions qui se trament échappe au plus grand nombre.

Ce qui est mis en scène, c'est l'assomption d'une nouvelle culture européenne qui se définit par-delà chacune des nations, à travers des enjeux qui sont ceux d'une collaboration entre les États et d'une consolidation plus large des pays de l'OTAN par opposition à l'axe soviétique. Si l'ennemi est russe, les armes employées sont autant, dans la diégèse, les pistolets et les appareils photos de l'espion que, dans les logiques de production, les collaborations médiatiques et les rapprochements politico-culturels des pays qui créent et consomment les œuvres. Il est d'ailleurs significatif que le bloc soviétique ait tenté à la même époque une contre-programmation en réalisant ses propres films d'espionnage<sup>36</sup>. Dans ce cas, la logique est celle d'une inversion des signes, à travers un contre-discours révélateur de la domination des imaginaires populaires occidentaux.

---

34 Certains films, comme *A 008 operazione sterminio*, (U. Lenzi, 1965) ou *A 001: operazione Giamaica* (E. von Theumer, 1965), semblent se dérouler entièrement dans un univers de loisirs et de luxe.

35 La série des *Coplan* de Paul Kenny multiplie par exemple les intrigues mettant en scène des projets de défense européenne (*Signaux dans l'ombre*, 1954), des menaces pour les alliés exposés entre l'est et l'ouest (*Coup dur*, 1953, en pleine Allemagne occupée) ou des associations entre puissances coloniales (*FX18 perd ses chances*, 1956, en pleine crise de Suez). Les auteurs de la série (Paul Kenny est un pseudonyme collectif) ne manquaient pas de souligner ce lien avec l'actualité en faisant généralement précéder leurs romans d'un avertissement sur la proximité de la fiction avec les événements réels. On sait que Gérard de Villiers s'enorgueillira toute sa vie de la façon dont la série *SAS* rend compte de l'actualité.

36 Sur ces productions peu connues, voir le catalogue dirigé par Richard Rhys Davis, *Kiss Kiss Kill Kill. The Graphic Art and Forgotten Spy Films of Cold War Europe*, Leeds, Picture and Sound Limited, 2011.

## Mutations génériques et mutations des mœurs

La circulation des œuvres tend à mettre au jour un imaginaire européen qui dépasse la question des tensions internationales et des mutations géopolitiques. Comme le montrait la figure de l'espion, ce dont il est aussi question ici, c'est de la représentation d'une identité collective plus en phase avec les mutations culturelles et sociales des décennies d'après-guerre. Mais ces productions qui dialoguent avec les imaginaires américains représentent aussi de nouveaux modèles de consommation, perçus eux-mêmes comme américains. À cet égard, la rupture qui se produit dans le genre, entre les années 1950 et les années 1960, n'est pas seulement liée à l'influence de James Bond. Elle correspond plus fondamentalement à une mutation de la consommation et des logiques culturelles qui lui sont associées.

Les années 1950 voient ainsi se développer des pratiques perçues comme américaines, et l'espion, avec ses automobiles puissantes et ses goûts importés (alcool fort, jazz, cigarettes blondes) en donne une image qui rappelle celle des nouveaux héros de romans criminels. De même, le récit reprend, dans une version fantasmatique, les idéaux consuméristes des nouvelles classes moyennes à travers la mise en scène d'un univers de fiction exhibant les signes du confort moderne et l'opposant à un imaginaire bureaucratique illustrant les nouvelles conditions de travail. Cette tendance, qu'Umberto Eco identifie dans les romans de Ian Fleming, est plus frappante encore dans les récits français de l'époque<sup>37</sup>.

Avec les années 1960, une nouvelle rupture se produit vers des modes de consommation plus individualistes et plus explicitement hédonistes<sup>38</sup>. Le développement du temps libre, la massification des pratiques de loisirs, la démocratisation des voyages, le rôle de la télévision comme source d'un imaginaire standardisé, les échanges de plus en plus nombreux entre pratiques culturelles et logiques consuméristes sont autant de traits qui tendent à imposer de nouveaux principes de consommation, intégrés dans des pratiques culturelles plus larges. Certes, ces pratiques sont moins réelles qu'elles ne doivent être prises comme des constructions discursives correspondant aux fantasmes d'une partie de la population (classes moyennes, jeunes). C'est pour cela qu'elles sont massivement exprimées dans des récits qui mettent en scène une jouissance désinhibée dans un cadre irréaliste – à l'instar du récit d'espionnage<sup>39</sup>. Les œuvres associent les signes ostentatoires d'une consommation sans bornes (avec un imaginaire du luxe exubérant), ceux d'une modernité clinquante, la fréquentation de classe de loisirs<sup>40</sup> dont le héros ne fait qu'à demi partie (puisque'il est un professionnel lié à un système bureaucratique) mais dont il bénéficie des bienfaits, la représentation des

37 Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1993, p. 163. Voir aussi Tony Bennett et Janet Woollacott, *op. cit.*

38 Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion (Champs), 1995 ; Edgar Morin, *op. cit.* Voir aussi la conclusion de *Cultura di massa e società italiana*, *op. cit.*

39 Les films d'espionnage des années 1960 offrent ainsi régulièrement des scènes de danse et de musique, mais aussi des scènes de casino, de piscine, de voyage en hors-bord ou en voiture puissante, etc.

40 Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard (Tel), 1970 [1931].

nouvelles sous-cultures de jeunesse (avec musique et esthétique *pop*, surprises-parties, etc.), mais aussi de nouvelles pratiques sociales mettant en crise les normes héritées (sexualité débridée, reconfiguration d'une masculinité intégrant les codes de consommation<sup>41</sup>, individualisme narcissique, etc.). Tous ces traits, déjà largement codifiés dans la série des *James Bond*<sup>42</sup>, se retrouvent dans la plupart des productions cinématographiques européennes – et sont particulièrement saillants dans les films semi-parodiques qui fleurissent tout au long de cette période<sup>43</sup>. Ils exhibent ainsi l'émergence d'une nouvelle culture européenne consumériste et hédoniste, ou en tout cas d'un imaginaire social dans lequel se reconnaît une partie importante des nouvelles générations de consommateurs.

Reste qu'ici encore les discours sont loin d'apparaître monolithiques. Ils mettent également en évidence l'ambivalence des publics par rapport à cette nouvelle culture. La mise en scène inlassable de femmes consommées puis torturées exprime, par exemple, le retour d'un refoulé conservateur face à la libération des mœurs<sup>44</sup>. De même peut-on voir dans la criminalisation de certains groupes de jeunes (ou leur représentation grotesque)<sup>45</sup> une mise au pas normative de pratiques sous-culturelles présentées à la fois comme l'expression de nouvelles formes fantasmatiques de plaisir, et comme une déviance dangereuse pour la norme sociale. Enfin, alors que le mode de consommation de l'espion exprime les valeurs d'une nouvelle masculinité consumériste, celle de ses ennemis – milliardaires pervers et jouisseurs – est nettement présentée comme l'expression d'une décadence culturelle (cosmopolite) qui met en péril l'équilibre d'une culture européenne moralisée. Ainsi les œuvres manifestent-elles souvent une position équivoque par rapport aux transformations du temps<sup>46</sup>.

---

41 À cet égard, l'espion correspond aux traits de la nouvelle masculinité que Beatriz Preciado repère dans la personne de Hugh Hefner (*Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion [Climats], 2011).

42 Matthieu Letourneux, « «Le monde ne suffit pas». L'univers de fiction en tension des romans de James Bond », dans F. Hache-Bissette, F. Bouilly et V. Chenille (dir.), *James Bond (2)007. Histoire culturelle et enjeux esthétiques d'une saga populaire*, Paris, Belin, 2007, p. 29-37.

43 On citera des films comme *Modesty Blaise* (Losey, 1966), *OK Connery* (De Martino, 1967), *Lucky el Intrepido* (Franco, 1967).

44 C'est l'un des traits définitoires de la série *SAS* de Gérard de Villiers, mais on le retrouve également dans les romans-photos italiens, ou dans des films d'espionnage érotiques comme *Io... donna* (Cardone, 1971) et, d'une façon euphémisée (jolie fille en bikini enlevée, torturée, assassinée), dans la plupart des films. Mais dans ce domaine, ce sont plutôt les films américains liés aux réseaux de distribution des *midnight movies* (trilogie des *Ginger*, 1971-1973, *The Girl from S.I.N.*, 1966) qui exploitent de la façon la plus franche cette relation équivoque au sexe.

45 Voir, parmi d'autres, pour la littérature, J. Bruce, *OSS 117 et les hippies* (1970) ou G. de Villiers, *SAS, Kill Henry Kissinger* (1974). Pour le cinéma, voir par exemple la première scène de combat d'*Agente 353 Passaporto per l'inferno* (Sollima, 1965).

46 Ici encore, il existe des variations sensibles entre les médias ou les modes d'expression, souvent liés aux pratiques de consommation qui leur sont associées. Certaines collections romanesques, comme les séries de bandes dessinées et de romans-photos, qui visaient un public adulte et des logiques de consommation proche de la pornographie, ont pu mettre l'accent sur le sexe et la violence, quand le cinéma et la télévision, qui recherchaient davantage le consensus, ont pu adopter un ton plus léger tendant souvent à la parodie.

Dans tous les cas, il s'agit bien de négocier entre des positions contradictoires dans l'espace social. D'une façon caractéristique de la culture de masse, le genre tente de concilier dans sa structure et ses thèmes les antagonismes sociaux<sup>47</sup>. Mais qu'il stigmatise les mutations sociales ou qu'il les publicise (et il oscille en réalité le plus souvent entre ces deux positions), il fait de cette question des mutations des pratiques culturelles l'un de ses objets centraux.

Ce que montre l'exemple du récit d'espionnage, c'est que si les genres médiatiques favorisent, via des dynamiques intertextuelles et architextuelles, une relation médiatisée à la réalité, ils mettent en jeu dans leurs logiques sérielles mêmes la question du discours social, des tensions qui le traversent et des mutations qu'il enregistre. Né de l'effondrement des genres de l'entre-deux-guerres et des valeurs qu'ils véhiculaient, le récit d'espionnage s'invente dans la négociation avec les modèles américains pour tenter de questionner une nouvelle identité européenne. Il le fait d'autant plus aisément qu'en prenant pour objet des conflits internationaux, il exprime la marginalisation de l'Europe dans la géopolitique mondiale, tout en réaffirmant symboliquement son importance, mais selon de nouvelles modalités. Fondé sur de complexes systèmes de coproductions et d'accords, il tend à imposer ses conventions comme nouvel imaginaire commun des Européens. S'appropriant de façon fantasmatique les pratiques consuméristes récentes et mettant en scène les mœurs des nouvelles générations, il oscille entre fascination et réprobation, tentant ici encore de rendre compte des tensions qui traversent le discours social. En ce sens, alors même qu'il s'agit de production bas de gamme destinées au divertissement, et peut-être pour cela même, les récits d'espionnage démontrent la faculté des productionsérielles à rendre compte des mutations des imaginaires face aux transformations d'une époque.

---

47 Niklas Luhmann, *La Réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012.

## Références

- BECKER, Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].
- BENNETT, Tony et Janet WOOLLACOTT, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, Londres, Macmillan, 1987.
- BERGFELDER, Tim, *International Adventures : German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York / Oxford, Berghahn Books (Films Europa), 2005.
- BISCHOF, Günther et Anton PELINKA (dir.), *The Americanization/Westernization of Austria*, New Brunswick / Londres, Transaction Publishers (Contemporary Austrian Studies), 2003.
- BLAKE, Matt et David DEAL, *The Eurospy Guide*, Baltimore, Luminary Press, 2004.
- BLETON, Paul, *La Cristallisation de l'ombre*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2011.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.
- CAWELTI, John G. et Bruce A. ROSENBERG, *The Spy Story*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1987.
- CORBIN, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion (Champs), 1995.
- DAVIS, Richard Rhys (dir.), *Kiss Kiss Kill Kill. The Graphic Art and Forgotten Spy Films of Cold War Europe*, Leeds, Picture and Sound Limited, 2011.
- DE VILLIERS, Gérard, *Sabre au clair et pied au plancher*, Paris, Fayard, 2005.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1993.
- FORGACS, David et Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana, 1936-1954*, Bologne, Il Mulino (Le vie della civiltà), 2007.
- GENDRAULT, Camille, « Coproductions between France and Italy during the Post-War Period. The Building Up of a Transnational Audience ? », dans Manuel PALACIO et Jörg TÜRSCHMANN (dir.), *Transnational Cinema in Europe*, Vienne, LIT Verlag, 2013, p. 61-75.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1982.
- GERHARDS, Sascha, « Ironizing Identities : The German Crime Genre and the Edgar Wallace Production Trend of the 1960s », dans Jaimey FISHER (dir.), *Generic Histories of German Cinema. Genre and its Deviations*, Rochester / New York, Camden House, 2013, p. 133-155.
- GIUSTI, Marco, *007 all'italiana*, Milan, ISBN Edizioni, 2010.
- JAMESON, Fredric, *La Totalité comme complot*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- KACKMAN, Michael, *Citizen Spy : Television, Espionage, and Cold War Culture*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press (Commerce and Mass Culture Series), 2005.
- LETOURNEUX, Matthieu, « “Le monde ne suffit pas”. L'univers de fiction en tension des romans de James Bond », dans F. HACHE-BISSETTE, F. BOULLY et V. CHENILLE (dir.), *James Bond (2)007. Histoire culturelle et enjeux esthétiques d'une saga populaire*, Paris, Belin, 2007, p. 29-37.

- , *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2010.
- LUHMANN, Niklas, *La Réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012.
- MANZOLI, Giacomo et Guglielmo PESCATORE (dir.), *L'Arte del risparmio, Stile e tecnologia. Il cinema a basso costo negli anni Sessanta*, Rome, Carocci, 2005.
- MENARINI, Roy, « Il Fenomeno delle co-produzioni », dans G. CANOVA (dir.), *Storia del cinema italiano XI, 1965-1969*, Rome, Bianco e Nero, 2002.
- MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Bernard Grasset, 1962.
- NEVEU, Érik, « Trente ans de littérature d'espionnage en France, 1950-1980 », *Vingtième siècle*, vol. 10, n° 1 (1986), p. 51-66.
- PRECIADO, Beatriz, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion (Climats), 2011.
- SLOTKIN, Richard D., *Gunfighter Nation ; The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York / Norman, University of Oklahoma Press, 1992.
- STEPHAN, Alexander (dir.), *The Americanization of Europe*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2006.
- VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard (Tel), 1970 [1931].





## L'espionnage totalitaire intrafamilial dans *1984* de George Orwell

TAYEB AINSEBA

### Dystopies et espionnage de masse

Une dystopie est en son sens minimal une utopie qui vire au cauchemar. Une *polis* qu'on voulait ou que l'on veut idéale devient un endroit invivable, dénué de toute liberté. Pour s'assurer de l'orthodoxie et de la mainmise sur ses sujets, les États dystopiques usent et abusent de l'espionnage ; savoir, c'est pouvoir repérer ceux qui ont franchi la ligne de démarcation, ceux qui sont passés dans le camp de l'hérésie politique. La plupart des grandes dystopies emploient des stratagèmes techniques et/ou sociaux pour surveiller leur population. Ievgueni Zamiatine, dans *Nous autres* (1920), propose un monde dans lequel les maisons sont fabriquées en verre transparent<sup>1</sup>. Chez Karin Boye, dans *La Kallocaïne* (1940), une « assistante domestique de la semaine<sup>2</sup> » visite les habitations, pratique des interrogatoires et doit « rendre compte de ce qui se passait dans les familles<sup>3</sup> ». Les chambres à coucher sont équipées de caméras (« Au mur, il y avait l'oreille et l'œil de la police<sup>4</sup> »). Au demeurant, l'État dystopique permet la fabrication de la kallocaïne éponyme, sérum qui fait dire la vérité à celui qui serait tenté de la cacher. Chez Ray Bradbury, dans *Fahrenheit 451* (1953), des dénonciateurs, sycophantes post-modernes, jouent le rôle de surveillants sociaux<sup>5</sup> ; *idem* chez Ira Levin (*This Perfect Day*, 1970) qui s'offre en plus le luxe de pouvoir quadriller l'espace à l'aide d'un super ordinateur à la portée mondiale (« UniOrd est là et veille sur nous d'un bout à l'autre de la terre<sup>6</sup> »). Les mêmes pratiques panoptiques sont tangibles chez les frères Strougatski (*Il est*

---

1 Ievgueni Zamiatine, *Nous autres*, traduction de B. Cauvet-Duhamel, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1971 [1920], p. 19.

2 Karin Boye, *La Kallocaïne*, traduction de Marguerite Gay, Toulouse, Ombres, 1988 [1940], p. 16.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, traduction de Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Denoël (Folio SF), 2010 [1953], p. 60.

6 Ira Levin, *Un bonheur insoutenable*, traduction de Franck Straschitz, Paris, J'ai lu, 1970, p. 11.

*difficile d'être un Dieu*, 1964<sup>7</sup>) ou chez J.-C. Rufin (*Globalia*, 2004<sup>8</sup>). Dans *1984* de George Orwell (1949), le lecteur retrouve avec le télécran l'ubiquité des caméras qui officient déjà chez Boye, mais Orwell affine et renforce la surveillance de la population d'Océania avec les enfants, supplétifs de la Police de la Pensée. Cette enfance politisée n'est pas une police en devenir puisqu'à en juger à son efficacité, elle remplit déjà très bien ses missions. Comme Boye le dit dans *La Kallocaïne* « les jeunes sont plus influençables<sup>9</sup> », ils sont plus perméables à la propagande, leur esprit critique non formé les rend dociles et corvéables à merci. Au sein des mondes dystopiques, leur embrigadement constitue une des originalités de l'ouvrage d'Orwell dont il s'agit maintenant, au carrefour de la littérature et de la philosophie politique, d'analyser le sens et la portée.

### Une misanthropie infantile interne à l'enfance ?

Quel est le statut de l'enfance dans l'Océania en guerre ? Peut-on parler à l'égard des enfants qui apparaissent dans *1984* d'une misanthropie infantile ? Quand on en entend parler pour la première fois, la possibilité d'une misanthropie infantile attire à elle froideur et résistances plutôt qu'assentiment universel ; cette possibilité n'aurait pas de dignité épistémologique. Un nourrisson, un élève des classes élémentaires ou du secondaire ne possèdent pas ou ne possèdent que peu de facultés d'abstraction ; or la misanthropie, selon le dictionnaire, est conscience plus ou moins aboutie de l'humanité et de la haine à son encontre. Selon la psychanalyse freudienne, l'enfant est tout *ego*, il n'a pas conscience de la distinction entre milieu interne et milieu externe, comme s'il ne faisait qu'un avec la nature. Cette unité originelle empêcherait la possibilité d'une misanthropie infantile tout comme le lien de dépendance qui asservit, place l'enfant sous la coupe de ses parents et des adultes. Pourtant, même si au premier abord il est plus facile d'argumenter en faveur d'une misanthropie adulte plutôt que d'une misanthropie infantile, Orwell, en mettant en situation des enfants dans le cadre de la guerre, a littérisé ce concept en l'ancrant dans le thème de l'espionnage totalitaire intrafamilial.

Quand on pense au concept de misanthropie infantile, on songe d'abord à la haine d'un enfant envers les adultes. Or, de haine infantile à l'égard des adultes il est question dès les premières pages de *1984* : l'antihéros Winston Smith est dérangé en pleine activité illicite (il commence un journal intime, ce qui est formellement interdit par le pouvoir en place). Sa voisine de palier, Mme Parsons, lui demande de venir déboucher l'évier obstrué par ses enfants. Avec eux, quelque chose ne passe pas... Et effectivement, dès qu'ils surgissent c'est pour prendre à partie l'aide solidaire, pour avoir maille à partir avec le sauveur des problèmes domestiques :

– Haut les mains ! hurla une voix sauvage.

Un garçon de neuf ans, beau, l'air pas commode, s'était brusquement relevé de derrière la table et le menaçait de son jouet, un pistolet automatique. Sa sœur,

7 Arkadi Strougatski et Boris Strougatski, *Il est difficile d'être un Dieu*, traduction de Bernadette du Crest, Paris, Denoël (Folio SF), 2009 [1964].

8 Jean-Christophe Rufin, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004.

9 Karin Boye, *op. cit.*, p. 143.

de deux ans plus jeune environ, faisait le même geste avec un bout de bois. Ils étaient tous deux revêtus du short bleu, de la chemise grise et du foulard rouge qui composaient l'uniforme des Espions. Winston leva les mains au-dessus de sa tête, mais l'attitude du garçon était à ce point malveillante qu'il en éprouvait un malaise et le sentiment que ce n'était pas tout à fait un jeu.

– Vous êtes un traître, hurla le garçon. Vous trahissez par la pensée ! Vous êtes un espion eurasien ! Je vais vous fusiller, vous vaporiser, vous envoyer dans les mines de sel<sup>10</sup> !

La carrière de détecteur commence jeune, l'aîné a neuf ans et sa sœur est deux ans plus jeune que lui. Ce petit régiment vit bien sous tutelle (ce qui vaut comme définition minimale de l'enfance), celle des parents – *a priori*. Signe qui ne trompe pas, ces enfants sont armés symboliquement ; l'un menace avec un automatique factice, l'autre brandit une copie en bois en direction de quelqu'un qui est certes venu aider mais qui, dès l'*incipit*, laisse apparaître qu'il a bien des choses à se reprocher, qu'il n'est pas en règle avec le Parti et l'idéologie de son temps. Il tient notamment un journal intime quand il est interdit d'écrire et il hait *Big Brother*. Autre signe éloquent, la phraséologie guerrière qui ponctue les menaces du petit garçon et que l'on ne s'attend pas à trouver dans une telle bouche (« traître », « espion », « criminel par la pensée », « vaporiser », etc.). Certes les enfants parlent plus facilement de la mort des autres que les grandes personnes mais en général, s'ils outrepassent le tabou, ils en parlent avec leurs propres mots<sup>11</sup> et non pas en employant un vocabulaire d'adulte. Le jeu des enfants Parsons dépasse les bornes du ludique pour exprimer comme un fantasme hétéronome (antonyme d'autonome) de mort, ce qui met d'ailleurs mal à l'aise le protagoniste en face de l'infiltré au grand jour. Intellectuellement, le vocabulaire que les petits Parsons emploient relève d'une obsession, comme d'une nouvelle *Lingua Tertii Imperii*<sup>12</sup>. Ils pensent, par exemple, que vaporiser les traîtres est une bonne chose. Et de la parole aux actes il n'y a qu'un pas car la fillette Parsons dénoncera son père, Tom, à la Police de la Pensée<sup>13</sup>. Par l'officier enfant, émetteur et appareil photo bipèdes, sa fille, il connaîtra les tortures de la salle 101. On pourrait penser que la guerre qui se joue entre l'État et ses familles est asymétrique mais si les familles sont surveillées de l'intérieur, c'est que la vie privée constitue une faille ou un danger pour la permanence du pouvoir. Moyen de pression politique, l'enfance vide en créant une brèche dans l'espace privé de la famille. *Big Brother* fait en sorte que cet espace familial ne constitue pas un terrain ou une excuse pour se laisser aller à des velléités révolutionnaires. La situation familiale dystopique rappelle ou exécute la prophétie christique : « Car je suis venu mettre la division entre l'homme et son père, entre la fille et sa mère, entre la belle-

---

10 George Orwell, *1984*, traduction d'Amélie Audibert, Paris, Gallimard (Folio), 2009 [1949], p. 36.

11 Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, traduction de Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1915], p. 32.

12 Voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, traduction d'Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996 [1975].

13 George Orwell, *op. cit.*, p. 310-311.

filles et sa belle-mère ; et l'homme aura pour ennemis les gens de sa maison<sup>14</sup>. » Là où l'univoque veut régner, le plurivoque doit être réduit à néant.

Si les enfants complices peuvent aller chercher des renseignements à la source, enquêter et se retourner contre les parents, en les dénonçant par exemple, est-ce parce que l'État souhaite fondamentalement des familles désunies ? Une telle interprétation oublie qu'un système totalitaire travaille en vue de l'uniformisation, de l'unité des masses. La misanthropie adulte ou infantile ne sépare pas les hommes entre eux ; quand elle est politique, la misanthropie rend sociable. L'aîné des Parsons nous en donne l'indice, il a été formé par la Ligue des Espions et il forme lui-même sa cadette. Notons ce paradoxe : un espion a normalement soin de se cacher quand chez Orwell, la Ligue a pignon sur rue. *1984* est un roman sur les réseaux de la haine. La misanthropie infantile est le produit de l'idéologie de *Big Brother* qui doit son efficacité au mimétisme propre à l'humanité. René Girard parlerait de rivalité mimétique, tout désir est un désir que j'ai vu désiré, éventuellement satisfait, par autrui<sup>15</sup>. La puériculture totalitaire repose sur la propagande, crée des écoles où l'on apprend à ne rien apprendre, excepté l'amour de la servitude, où l'on conditionne des exécuteurs de basses œuvres avec l'espoir technique que le jeune conditionné conditionnera rentablement à son tour. C'est bien ce qui se passe dans *1984*, l'aîné des Parsons influe et sculpte, de manière inconsciente, le profil politique de sa puînée qui se place, sans l'avoir demandé, dans un processus d'apprentissage de la guerre. La sœur est le portrait vivant de son frère ; le risque de la reproduction du schéma parental n'agit pas que de manière verticale (des parents vers les enfants) mais aussi de manière horizontale (les frères se miment entre eux).

Quel est le bénéfice pour la petite sœur d'imiter son frère ? Pour un enfant, sa famille est la culture personnifiée et un atelier des apprentissages. La petite sœur se construit en référence à son frère (la misanthropie infantile est là encore externe, même si elle est inter-infantile) et cette construction est paradoxale comme l'est tout autant une culture de la violence : la petite espionne se construit en détruisant son humanité en devenir tout en utilisant son humanité mimétique. La petite se construit (espionne) tout en se détruisant (en détruisant son enfance, âge qui, en démocratie, est censé être dégagé de responsabilité politique).

Pour Winnicott, la création contribue à la santé de l'enfance<sup>16</sup>. Mais les envies de destruction (Thanatos) ne sont pas étrangères aux enfants. La probabilité que les petits Parsons soient des gens bien intégrés au système ne laisse pas de doute, le déterminisme infantile, l'animal sociable caché en l'humanité de l'homme jouent à plein. *1984* signale l'hypothèse ou la réalité d'une société qui souffrirait d'une érotique de la haine. En psychanalyse freudienne est érotique ce qui fait lien ; les sujets d'Océania sont soudés. La *doxa* pense que la haine ne peut rien créer ; chez Orwell, elle crée du lien social mais la sociabilité en elle-même, la grégarité

14 *Matthieu*, 10 : 34-36.

15 Voir René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset (Pluriel), 1972, et *Achever Clausewitz*, Paris, Champs (Essais), 2011 [2007].

16 Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, traduction de Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard (Folio essais), 1975 [1971].

n'impliquent pas l'éthique. Le lecteur présage le flair politique de l'aîné Parsons, du petit cannibale avisé ou plein d'intuitions : ce dispositif politique humain a senti, sans avoir eu besoin de se lancer dans une mission de reconnaissance, que Winston était un traître et qu'il a été efficacement dressé pour repérer les déviants. Comment un être humain peut-il repérer un autre être humain ? Par des signes, en l'occurrence, dans *1984*, par des traits du visage, des faciès, des grimaces. Les réalisateurs de *1984* ont fait une place à ces signes ostentatoires de misanthropie que sont les grimaces<sup>17</sup>. La culture, pour un enfant, commence d'abord dans la reconnaissance et l'interprétation des signes du visage : la « sensibilité aux postures des traits faciaux et aux attitudes posturales des autres est à la base même de l'acquisition de la culture<sup>18</sup> ». Les visages de haine enfantent des visages de haine. *Facialement*, un enfant rejoue les traits qu'il voit imprimer sur le visage de ses parents ou de ses proches.

Le malaise de Winston devant les terrifiants enfants Parsons est d'autant plus justifié qu'aux mots politiques, belliqueux, clairvoyants que ces frères d'armes emploient, répètent, viennent s'adjoindre l'uniforme et les « bannières écarlates des Espions et de la Ligue de la jeunesse<sup>19</sup> ». L'ambiance met les nerfs du héros comme du lecteur à rude épreuve, l'espace est politisé. La mère Parsons, en état de siège dans son propre appartement, n'a pas de prises sur ses enfants caractériels. Pire, quand elle essaie de justifier leur agitation hostile et leurs débordements, elle les excuse avec un naturel qui laisse le lecteur pantois : « Ils sont si bruyants ! [...] Ils sont désappointés parce qu'ils ne peuvent aller voir la pendaison [la pendaison publique de prisonniers de guerre]. C'est pour cela. Je suis trop occupée pour les conduire et Tom ne sera pas rentré à temps de son travail<sup>20</sup>. »

On pourrait objecter que se montrer malpoli avec le voisin, ne pas tenir compte des désapprobations maternelles, désirer assister à une pendaison n'est pas de la misanthropie infantile. Voyons ce que Winston lui-même en pense :

Les deux enfants se mirent soudain à sauter autour de lui et à crier : « Traître ! Criminel de la Pensée ! » La petite fille imitait tous les mouvements de son frère. C'était légèrement effrayant, cela ressemblait à des gambades de petits tigres qui bientôt grandiraient et deviendraient des mangeurs d'hommes<sup>21</sup>.

Mangeurs d'hommes, tigres, lycanthropes, vampires sont des catégories thérianthropiques du concept de misanthropie<sup>22</sup> et la remarque vaut à double sens : celui qui prétend d'un autre être humain qu'il est un animal émet bien une proposition

---

17 Rudolph Cartier, *1984*, BBC Television, décembre 1954 ; Michael Radford, *Nineteen Eighty-Four*, Virgin / Umbrella-Rosembaum, 1984.

18 Arnold Gesell et Frances Ilg, *Le Jeune Enfant dans la civilisation moderne*, traduction d'Irène Lézine, Paris, Presses universitaires de France (Psychologie aujourd'hui), 1982 [1949], p. 30.

19 George Orwell, *op. cit.*, p. 34.

20 *Ibid.*, p. 37.

21 *Ibid.*, p. 36-37.

22 Tayeb Ainseba, *L'Homme est-il un animal politique ? Physique de la misanthropie, entre littérature et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 110. La thérianthropie prête aux hommes des caractères animaux.

misanthrope puisqu'il dénie l'humanité biologique réelle d'un être appartenant à l'espèce *homo sapiens sapiens*. Si la misanthropie infantile est une réalité, un objet épistémologiquement intéressant, c'est parce qu'Orwell l'écrit, Winston Smith le pense et les enfants Parsons l'illustrent.

Cependant, il convient désormais de douter de l'origine même de la misanthropie des enfants Parsons ; est-elle interne à l'enfance dystopique ou lui est-elle externe ? Trop de signes (lexique, vêtements, étendards, etc.) accusent la pollution politique dont ces surveillants sont victimes. Cela ne signifie pas que les enfants sont des anges, bien au contraire puisque tant que la culture, l'éducation ne les ont pas modelés, ils sont passifs, vivant sous le coup de leurs motions pulsionnelles et de leur agressivité naturelle, Orwell le savait pour avoir été un jour enfant et plus tard enseignant<sup>23</sup>. La culture qu'ont reçue les petits Parsons est une culture de la nature dirigée dans le sens des intérêts de l'État. L'impératif culturel de l'enfance est, en dystopie, d'être ce qu'est spontanément l'enfant, c'est-à-dire un être par qui la culture de la civilisation n'est pas passée, une sorte d'animal, un barbare, un sauvage, un psychopathe de naissance. L'éducation nationale patriotique de 1984 demande à ses enfants de ne pas chasser hors d'eux le donné naturel, le pulsionnel agressif (Thanatos). Si les enfants incultes ont des propensions à la violence, peuvent même transformer cette dernière en addiction<sup>24</sup>, il est à redouter la captation politique par un parti autoritaire de ces pulsions agressives.

Montrant par la fiction que la misanthropie infantile est externe tant dans ses origines que dans ses manifestations, Orwell est platonicien ; c'est Platon en effet qui est le premier penseur d'une misanthropologie et d'une parentologie de la misanthropie :

Le laisser-aller [dans l'éducation] rend le caractère difficile et irritable, sujet à de violentes sautes d'humeur pour des motifs futiles, tandis qu'au contraire une servitude brutale et sauvage fait des êtres bas, sans noblesse et misanthropes, et les rend par là même impropres à la vie en société<sup>25</sup>.

Si Mme Parsons ne sait pas maintenir ses enfants, le Parti les abrutit en laissant cours à leur violence ; schizés, les monstres vivent entre deux mondes et leur implication dans les-affaires-des-grands ne laisse d'issues qu'à la torture et à la mort. Accusé d'avoir dit « À bas *Big Brother* » durant son sommeil, le père Parsons sera compagnon de cellule de Winston Smith. Jusqu'au bout du roman, le père sera fier d'avoir été vendu par sa fille :

---

23 Sur l'enfance d'Orwell et les rapports violents entre enfants/enfants et adultes/enfants, on lira à profit : George Orwell, « Tels, tels étaient nos plaisirs », *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais*, Paris, Éditions Ivrea, 2005. On se souviendra aussi de ce qu'Orwell eut Aldous Huxley comme enseignant qu'il plaignit à cause des mauvais coups que lui infligeaient ses élèves (Bernard Crick, *George Orwell, une vie*, traduction de Jean Clem, Paris, Balland, 1982 [1980], p. 94).

24 Daniel Favre, *Cessons de démotiver les élèves*, Paris, Dunod, 2010, p. 31.

25 Platon, *Lois*, L. VII (791d), *Œuvres Complètes*, édition sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, p. 840.

- Qui vous a dénoncé ? demanda Winston.
- C'est ma petite fille, répondit Parsons avec une sorte d'orgueil mélancolique. Elle écoutait par le trou de la serrure. Elle a entendu ce que je disais et, dès le lendemain, elle filait chez les gardes. Fort, pour une gamine de sept ans, pas ? Je ne lui en garde aucune rancune. En fait, je suis fier d'elle. Cela montre en tout cas que je l'ai élevée dans les bons principes<sup>26</sup>.

L'information onirique revêt un caractère politique. L'État indiscret traque les actions clandestines jusque dans l'intime et pousse ses enfants à la filature parentale et au parricide au nom de la raison d'État. En dystopie, le seul *pater familias*, c'est l'État : « Une « *Kultur* » totalitaire subordonne complètement la famille à l'État<sup>27</sup>. » Parsons crie « À bas *Big Brother* » dans son sommeil sans pour autant être un résistant. Il ne risquerait pas sa vie pour faire tomber le système. Peu importe que durant la journée Parsons soit très clairement du côté de l'État qu'il sert et chérit, il doit tomber. Son patriotisme effréné, sa soumission ne le sauveront pas des affres de la salle 101. Tom Parsons (comme Winston Smith) est une victime civile et non militaire, ce qui est le propre de l'imaginaire de la terreur politique. Qu'est-ce que la terreur orwellienne ? Faire tomber des civils par des civils plus jeunes qu'eux, par leurs enfants. La guerre ne se déploie pas seulement sur les fronts de l'Estasia ou de l'Eurasia.

### **Exercices de misanthropie appliquée**

Une autre manière donc de penser la misanthropie infantile serait plutôt de dire que cet agent au service du pouvoir n'est qu'un effet de contamination de la misanthropie des adultes dirigée vers les enfants. La misanthropie infantile éprouvée et appliquée par les adultes océaniens se décline sous trois formes que l'on perçoit de manière plus ou moins embryonnaire chez Orwell : la propagande, l'eugénisme et l'infanticide pur et dur.

La question eugéniste n'est pas aussi développée chez Orwell qu'elle a pu l'être par ailleurs chez Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932). Cependant, Orwell émet la possibilité qu'un jour Océania puisse créer ses propres citoyens afin, notamment, de pouvoir les modeler comme elle l'entend :

Il y avait même des organisations, comme celle de la ligue Anti-Sexe des Juniors, qui plaidaient en faveur du célibat pour les deux sexes. Tous les enfants devraient être procréés par insémination artificielle (*artsem*, en novlangue) et élevés dans des institutions publiques. Winston savait que ce n'était pas avancé tout à fait sérieusement, mais ce genre de concept s'accordait avec l'idéologie générale du Parti<sup>28</sup>.

Un État qui résiste au temps est un État qui anticipe. L'exhortation au célibat permet d'économiser des espions. La famille est la première unité de la vie sociale. S'il n'y a plus de famille, il n'y a plus de société. Mais la technique (« *artsem* ») promet de bientôt détruire les familles sans pour autant saboter la société des hommes

---

26 George Orwell, 1984, *op. cit.*, p. 311.

27 Arnold Gesell et Frances Ilg, *op. cit.*, p. 7.

28 George Orwell, 1984, *op. cit.*, p. 92.

sur laquelle *Big Brother* entend régner. Bientôt, l'État pourra se passer des loyaux services de ces jeunes maillons des réseaux de renseignement parce que la famille n'existera plus, l'espace privé aura restreint. Mais en quoi Océania est-elle eugéniste ? L'eugénisme consiste à favoriser la reproduction de certaines classes et/ou à en défavoriser d'autres, voire à interdire l'enfantement à certaines catégories sociales ou économiques. La reproduction, dans *1984*, est surtout l'affaire du prolétariat, les membres du Parti ont le droit de se marier mais les rapports sexuels ne sont autorisés que dans la visée utilitariste de la procréation, reproduction qui sert à l'effort de guerre. Assurément, le prolétariat n'est pas favorisé par le régime. Le Parti aussi a besoin de nouvelles têtes de cheptel à armer. L'eugénisme se phénoménalise encore dans l'élimination des ennemis politiques ; les assassiner, c'est, *de facto*, les empêcher de se reproduire. La vaporisation eugéniste dystopique ne se fonde pas sur des préjugés biologiques mais idéologiques. « Oui, ce qui sauve un homme et perpétue son nom, ce sont bien ses enfants<sup>29</sup>. » Cette idée que le mal, *i. e.* l'esprit de dissension, vient de la famille traverse toutes les dystopies.

Enfin, la misanthropie infantile comme haine d'adulte dirigée contre les enfants s'exprime clairement dans l'infanticide. De ce dernier, le couple antihéroïque formé par Winston et Julia se sent capable, comme ces apprentis rebelles l'annoncent sans ambages à O'Brien qu'ils prennent pour un dissident :

- Êtes-vous prêts à tuer ?
- Oui.
- À commettre des actes de sabotage pouvant entraîner la mort de centaines d'innocents ?
- Oui. [...]
- Vous êtes prêts à tromper, à faire des faux, à extorquer, à corrompre les esprits des enfants, à distribuer les drogues qui font naître des habitudes, à encourager la prostitution, à propager les maladies vénériennes, à faire tout ce qui est susceptible de causer la démoralisation du Parti et de l'affaiblir ?
- Oui.
- Si votre intérêt exigeait, par exemple, que de l'acide sulfurique fût jeté au visage d'un enfant seriez-vous prêts à le faire ?
- Oui<sup>30</sup>.

Pourquoi Winston s'en prendrait-il à des innocents ? Parce que dans *1984*, personne ne l'est totalement, pas même les enfants, nous l'avons vu plus haut avec les rejetons Parsons, jeunes misanthropes, milice en culotte courte. L'innocence est, étymologiquement, la qualité, la capacité à ne pas nuire (le latin *nocere* signifie nuire).

### Misologie d'État : régner sur des enfants

Le premier titre qu'Orwell avait choisi pour *1984* est *The Last Man in Europe*. *Man* peut s'entendre en deux sens : Winston Smith est le dernier homme, c'est-à-dire le dernier être humain que nous, lecteurs à l'affût, scrutons – quant aux autres

29 Eschyle, *L'Orestie, Les Choéphores*, traduction de V.-H. Debidour, dans *Les Tragiques grecs, Eschyle – Sophocle – Euripide*, Paris, Le Livre de poche (Classiques modernes), 1999, p. 251.

30 George Orwell, *1984*, *op. cit.*, p. 230-231.

bipèdes de 1984, ils ne seraient que des animaux domestiqués ou des robots désubstantialisés. Ou alors *man* renvoie au concept d'adulte ; parmi la masse gouvernée, Winston serait le dernier adulte d'Europe, le dernier capable d'entamer un duel avec les Puissants. Ce que haïssent les dystopies comme les gouvernements totalitaires, c'est l'adulte en l'Homme qui peut éventuellement symboliser la libre-pensée, l'intelligence, l'esprit de révolte. Les politiques dystopiques rêvent de régner sur des enfants, projet rondement mené chez Huxley qui a peint dans *Brave New World* de grands enfants formant la masse mondiale ; les dystopies constituent comme des loupes pour une anthropologie de la misologie (haine des discours, et conséquemment de la culture).

Puisque la différence entre misanthropie passive et misanthropie active réside dans les moyens pragmatiques que se donne le misanthrope, quels sont les moyens tactiques que le Parti a à sa disposition pour puériliser sa population dans une guerre plus ou moins sourde ? L'interdiction des livres, de l'écriture, la censure, le télécran, la double-pensée, etc., tous ces leviers travaillent, se modulent en vue d'une misologie universelle et reflètent une misologie d'État. Dans les cultures démocratiques, les éducateurs mettent à disposition de l'enfant plus d'objets culturels qu'il n'en demande effectivement afin de l'ouvrir à lui-même et aux autres, au monde (en cela, l'éducation démocratique est une philosophie du développement de l'enfant philanthropique) ; chez Orwell, c'est l'inverse qui se produit, c'est le monde de l'esprit qui s'obture, étouffe avec toutes les grandes œuvres de l'humanité. Il s'agit d'empêcher les humains de sortir de l'état de minorité, de tutelle – état par lequel était définie plus haut l'enfance. La misologie est un régime du caché, une culture de l'inculture tant il est vrai que le Parti n'exprime jamais les ambitions intellectuelles qu'il a pour la masse. Si, idéalement, l'éducation démocratique tend à préparer l'enfant au monde, la préoccupation dystopique totalitaire est de faire de l'enfant un sujet politique, un être prenant part à la politique avant l'heure de la majorité, *in fine* une sorte de monstre puisqu'il sort de sa nature d'enfant. Si en Occident les enfants ne votent pas, c'est parce que nos législateurs pensent qu'un individu doit être éclairé, c'est-à-dire avoir joui d'un minimum d'instruction avant de pouvoir donner un avis qui soit le sien propre, un avis autonome. Et si le citoyen adulte est dit éclairé, c'est que selon le législateur l'enfance vit dans l'ombre, dans l'ombre de ses parents par exemple qui forment pour elle le véritable ascendant intellectuel. En dystopie, pour gouverner sans faille, la minorité doit devenir la majorité ; chez Zamiatine, Huxley, Boye, Orwell, Bradbury, elle l'est devenue. L'État fait preuve de misanthropie infantile parce qu'il empêche les enfants de devenir ce qu'ils sont en puissance : des adultes. La *Kultur* (la culture collective) dans les démocraties a pour fonction, entre autres, de favoriser le développement de la *Bildung* (la culture personnelle) ; c'est pourquoi les dystopies ruinent la *Kultur* afin de tuer dans l'œuf la *Bildung*, les pulsions épistémophiliques. Si l'on peut parler de misanthropie infantile dans 1984, c'est que l'État est en guerre non seulement contre ses voisins eurasiens et estasiens, mais aussi et surtout contre sa propre population intérieure. Historiquement, la guerre précède l'État mais c'est l'État qui la systématise pour en faire un mode de gouvernance. Chez Orwell, la guerre n'est pas « la continuation

de la politique par d'autres moyens<sup>31</sup> » mais la politique même, politique du sujet subjugué plutôt que du citoyen éclairé. Ironiquement on pourrait reprendre le « – Il n'y a pas de grandes personnes du tout ? / – Je ne crois pas<sup>32</sup> » ou le « – Il n'y a pas de grandes personnes ? / – Non<sup>33</sup> » de William Golding et l'appliquer à toutes les dystopies. Une dystopie est un monde dans lequel le lecteur doit chercher qui, parmi une armada d'ignorants, peut encore ressembler à un adulte. Dans les dystopies, tous les âges sont caricaturés : les enfants pratiquent la politique quand les adultes dorment politiquement. Dans l'apocalypse des enfants océaniens, toute hominisation a échoué. La dialectique entre enfance et guerre contraint à interroger les conséquences produites dans le monde des adultes : qui n'a jamais été élevé que pour être un enfant ne sera jamais un sujet libre. Un monde où l'on n'éduque plus les enfants à devenir des Hommes est un monde de l'indifférencié, indifférencié qui est lié mythologiquement à un imaginaire du chaos et de la fin du monde.

### Paralittérature

Théoriquement et conceptuellement, l'étude qui précède est rendue possible par l'invitation de Pierre Macherey à prendre la littérature au sérieux<sup>34</sup>. Une telle démarche pousse à chercher dans les textes littéraires la part d'originalité philosophique qu'ils contiennent. Orwell pense la guerre interne et externe, familiale et extra-familiale, nationale et internationale. La misanthropie, violente en ses expressions quotidiennes, est une histoire de transmission, à cause de la malléabilité de l'enfance. Cette dernière s'imprègne mimétiquement des êtres et des sentiments du dehors. Très coopératifs, les enfants observateurs, instruments de guerre, sont un rouage essentiel de la machine *Big Brother*. Avant Orwell, nul auteur de dystopie n'avait accordé à l'enfance un tel rôle politique.

31 Carl Von Clausewitz, *De la guerre*, traduction de Jean-Baptiste Neuens, Paris, Flammarion (Les Livres qui ont changé le monde), 2010 [1832], p. 36.

32 William Golding, *Sa Majesté des Mouches*, traduction de Lola Tranec, Paris, Gallimard, 1956 [1954], p. 10.

33 *Ibid.*, p. 25.

34 Voir Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990.

## Références

- AINSEBA, Tayeb, *L'Homme est-il un animal politique ? Physique de la misanthropie, entre littérature et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- BOYE, Karin, *La Kallocaïne*, traduction de Marguerite Gay, Toulouse, Ombres, 1988 [1940].
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, traduction de Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Denoël (Folio SF), 2010 [1953].
- CRICK, Bernard, *George Orwell, une vie*, traduction de Jean Clem, Paris, Balland, 1982 [1980].
- ESCHYLE, *Les Tragiques grecs, Eschyle – Sophocle – Euripide*, Paris, Le Livre de poche (Classiques modernes), 1999.
- FAVRE, Daniel, *Cessons de démotiver les élèves*, Paris, Dunod, 2010.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1915].
- GESELL, Arnold et Frances ILG, *Le Jeune Enfant dans la civilisation moderne*, traduction d'Irène Lézine, Paris, Presses universitaires de France (Psychologie aujourd'hui), 1982 [1949].
- GIRARD, René, *Achever Clausewitz*, Paris, Champs (Essais), 2011 [2007].
- , *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset (Pluriel), 1972.
- GOLDING, William, *Sa Majesté des Mouches*, traduction de Lola Tranec, Paris, Gallimard, 1956 [1954].
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, traduction d'Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996 [1975].
- LEVIN, Ira, *Un bonheur insoutenable*, traduction de Franck Straschitz, Paris, J'ai lu, 1970.
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990.
- ORWELL, George, *1984*, traduction d'Amélie Audiberti, Paris, Gallimard (Folio), 2009 [1949].
- , *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais*, Paris, Éditions Ivrea, 2005.
- PLATON, *Œuvres Complètes*, édition sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.
- RUFIN, Jean-Christophe, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004.
- STROUGATSKI, Arkadi et Boris STROUGATSKI, *Il est difficile d'être un Dieu*, traduction de Bernadette du Crest, Paris, Denoël (Folio SF), 2009 [1964].
- VON CLAUSEWITZ, Carl, *De la guerre*, traduction de Jean-Baptiste Neuens, Paris, Flammarion (Les Livres qui ont changé le monde), 2010 [1832].
- WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité*, traduction de Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard (Folio essais), 1975 [1971].
- ZAMIATINE, Ievgueni, *Nous autres*, traduction de B. Cauvet-Duhamel, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1971 [1920].





# Terreur étatique et espace privé : la maison familiale, le lieu de travail et les déplacements interdits dans *Sciences morales et L'Intempérie*

MARTÍN LOMBARDO

## **Littérature argentine : la norme et la terreur de la norme**

Les fictions fondatrices de la littérature argentine apparaissent dans un contexte fortement politisé où la manière de construire l'État et d'exercer le pouvoir structure le débat politique. Ces textes questionnent la figure du *caudillo* Juan Manuel de Rosas, acteur politique majeur du pays entre 1835 et 1852. Dans son livre consacré au rapport entre la littérature et la politique argentines du XIX<sup>e</sup> siècle, l'écrivain David Viñas<sup>1</sup> affirme que la littérature argentine est née à travers une métaphore majeure, celle d'un viol. Il ne s'agit pas de n'importe quel crime mais d'un viol commis pour des raisons politiques. Dans la nouvelle *L'Abattoir* d'Esteban Echeverría<sup>2</sup>, texte auquel fait référence David Viñas, le crime politique va de pair avec une délimitation précise de l'espace et des frontières entre l'espace public et l'espace privé. Ainsi, l'homme assassiné, représentant du discours politique qui s'oppose à Juan Manuel de Rosas, part de l'espace symbolique de la civilisation – la ville –, traverse la frontière et fait irruption dans l'espace qui, selon la posture politique d'Esteban Echeverría, incarne la barbarie – l'abattoir –, c'est-à-dire la périphérie de la ville. Celui qui symbolise la population civilisée s'enfonce dans le territoire symbolique de la barbarie. En effet, affranchir la frontière qui sépare la ville de la campagne est à l'origine du crime politique puisque les habitants de la périphérie, les barbares, violent le citoyen, l'opposant politique du régime de Juan Manuel de Rosas, jusqu'à le faire exploser de haine. Si la terreur étatique érige des frontières et circonscrit les déplacements de la population, la littérature décrit les conséquences de la transgression des frontières et des limitations aux déplacements. La nouvelle d'Esteban Echeverría déploie dans le monde de la fiction certaines prémisses soutenues par Domingo

---

1 David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.

2 Esteban Echeverría, *L'Abattoir*, traduction de François Gaudry, Paris, L'Escampette éditions, 2010 [1871].

Faustino Sarmiento dans son essai *Facundo*<sup>3</sup>, texte qui a une influence fondamentale dans la construction de l'État libéral dans l'Argentine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui a fortement déterminé la pensée nationale ultérieure.

La présence de l'antinomie entre la civilisation et la barbarie est constatée, avec des modifications, tout au long de l'histoire de la littérature argentine. C'est pourquoi l'entrecroisement entre la politique et la fiction ainsi que la représentation des crimes commis par l'État deviennent un sujet fondamental dans la littérature du pays. La représentation des frontières entre l'espace public et l'espace privé est aussi un élément à repérer dans le texte fictionnel qui fait allusion aux débats politiques d'une époque déterminée.

À partir des années 1920, avec les différents coups d'État, la distinction entre la barbarie et la civilisation devient de plus en plus complexe. Mariano Ranalletti et Esteban Pontoriero affirment que, depuis la chute en 1955 du gouvernement de Juan Domingo Perón, s'ouvre en Argentine une période où se construit la figure d'un ennemi interne. Tout d'abord, cet ennemi interne sera défini comme communiste ; plus tard, il est identifié à la figure du « subversif ». L'année 1973 est décisive pour la politique argentine puisque se produit le retour au pouvoir du péronisme après dix-huit ans de proscription. Dans son livre *Un enemigo para la nación*<sup>4</sup>, Marina Franco analyse les normes qui définissent la figure du subversif comme l'ennemi interne de l'État. Ceux qui détiennent le pouvoir définissent comme « subversifs » tous ceux qui ne partagent pas l'essence de l'identité nationale prônée par le gouvernement. Marina Franco étudie les lois d'exception dictées entre 1973 et 1976, en mettant en lumière la manière dont le subversif comme ennemi interne s'est dessiné au sein du discours politique et judiciaire. Cette figure du subversif sera utilisée par les militaires de la dictature comme une excuse pour éliminer tout adversaire politique. Marina Franco montre que le paradigme de la sécurité nationale prôné par les dictatures précédentes n'a pas été modifié par le péronisme lors de son arrivée au pouvoir en 1973. En effet, le péronisme continue à appliquer le même décret de sécurité nationale qui forge la figure du subversif. À ce décret, le gouvernement péroniste ajoute toute une série de mesures de contrôle politique et idéologique. Ainsi, la répression s'exerce à travers des lois d'exception. L'univers répressif accentue la construction d'un « Nous » qui s'oppose à la figure du subversif, véritable obstacle à l'union nationale. De même, la définition du subversif et de ses actes se fondent sur un sophisme : celui qui ne respecte pas les valeurs fixées par la patrie est considéré subversif ; les actes subversifs menacent la nation par le fait d'être considérés comme subversifs. Cela signifie que le terrorisme étatique qui s'amorce définit la figure du subversif par rapport à un lien avec les actes mis en place par le pouvoir. Il n'existe aucune définition précise de cet ennemi interne.

Le coup d'État de 1976 implique une radicalisation extrême d'un discours construit autour de l'ennemi interne. Le subversif déclenche une machine de terreur

3 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo : Civilización y barbarie*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990 [1845].

4 Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y « subversión », 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

étatique qui vise son élimination. Il existe de nombreux romans qui abordent les années de la terreur militaire (1976-1983). Nous proposons l'analyse de celui de Martín Kohan, *Sciences morales*, publié en 2007, d'abord parce que le récit se déroule dans le lycée Colegio Nacional de Buenos Aires. L'institution éducative fonctionne comme une allégorie du discours politico-militaire de la dictature, démontrant ainsi que la terreur ne se limite pas à l'espace des salles de torture et qu'elle touche le pays entier. Ensuite, l'ambiance fermée que propose le roman met en lumière le lien entre la terreur étatique et l'espace. La terreur étatique détermine de nouvelles frontières et une autre manière de concevoir les déplacements au sein de cette nouvelle configuration spatiale. Enfin, les allusions faites par le roman à la guerre des Malouines et la manière dont la dictature militaire abandonne le pouvoir nous permettent de réfléchir sur la période qui s'ouvre lors du retour à la démocratie, soit la période post-dictatoriale. Concevoir la nouvelle période en termes de post-dictature met en évidence les liens entre la dictature et la crise politique, sociale et financière qui sévit en Argentine en décembre 2001.

### **Le terrorisme de la dictature militaire : la terreur de l'intrusion et l'interdiction qui crée le crime**

L'histoire de *Sciences morales* commence dans les dernières années de la dictature et s'achève avec le déclin militaire, conséquence de la défaite des Malouines. Le personnage principal, María Teresa, vingt ans, est la nouvelle surveillante de la classe de troisième mais aussi la première femme qui occupe ce poste dans le lycée. L'institution éducative est une métaphore du pays, décrit comme « un reflet fidèle, à petite échelle, de la nation toute entière<sup>5</sup> ». Les autorités du lycée se soucient de marquer le lien étroit entre l'histoire argentine et l'histoire de l'institution scolaire :

M. le censeur pense avoir ainsi montré, même aussi succinctement, que l'histoire de la patrie et celle du collège ne font qu'un. Il en tire la conclusion incontestable que chaque élève, du seul fait de fréquenter l'établissement, assume un engagement patriotique sans pareil, supérieur à tout ce que peut espérer atteindre n'importe quel autre Argentin (il veut parler, précise-t-il, des Argentins bien nés)<sup>6</sup>.

En tant qu'espace politique, le lycée est lié à la terreur étatique : on repère dans le lycée une appropriation de l'espace privé par ceux qui s'octroient la légitimité d'exercer le pouvoir. Il s'agit d'une appropriation similaire à celle commise par les militaires. Dès la première réunion à laquelle María Teresa assiste, les autorités du lycée évoquent le besoin de contrôler tous les mouvements des étudiants : les surveillants ont l'obligation de demander une pièce d'identité à tous ceux qui se déplacent dans l'établissement et de les interroger sur la raison de leur présence. L'imposition d'une règle produit ainsi le crime car tous ceux qui circulent dans l'institution deviennent des délinquants potentiels. Avec le contrôle d'identité se redéfinit l'espace et avec la redéfinition de l'espace, la frontière entre ce qui est public et

---

5     Martín Kohan, *Sciences morales*, traduction de Gabriel Iaculli, Paris, Éditions du Seuil, 2010 [2007], p. 8.

6     *Ibid.*, p. 34.

ce qui est privé ou intime devient floue. Une fois cette règle appliquée, ceux qui détiennent le pouvoir sèment la terreur. Ce caractère d'impossibilité des nouvelles règles institutionnelles va de pair avec leur exceptionnalité. C'est la manière dont Monsieur Biassutto, chef de surveillants, explique la situation :

Par ailleurs, le comportement de l'élève du Colegio Nacional de Buenos Aires doit être infailliblement exemplaire en toutes circonstances et en quelque endroit qu'il soit, et les surveillants doivent, aussitôt qu'ils la détectent, mettre un terme à toute conduite irrégulière, partout où la faute est commise, et la signaler à M. le censeur ou à M. le surveillant général<sup>7</sup>.

Quand ces règles d'exception s'étendent sur tout le territoire, en effaçant toutes les frontières, s'accroît l'impossibilité de les respecter. Selon les termes employés par Giorgio Agamben<sup>8</sup>, ici la terreur fonctionne comme l'état d'exception : à partir de l'instauration d'une règle qui se situe par dehors de toute règle, s'inaugure une zone d'anomie légale où tout crime peut avoir lieu sans qu'il ne soit considéré comme un acte illégal.

Les tentatives pour accomplir l'exceptionnalité de la nouvelle règle conduisent María Teresa à se cacher dans les toilettes des garçons afin de repérer les étudiants qui éventuellement pourraient y fumer. Se déploie ainsi toute l'ambiguïté et la terreur du pouvoir : afin d'accomplir une norme, on finit par commettre un délit. Pourtant, le délit commis par María Teresa se situe en dehors de toute norme parce que la règle se situe dans une zone d'anomie légale. Le panoptique érigé par María Teresa dans les toilettes des garçons correspond à la volonté d'exceptionnalité prônée par monsieur Bassiuto :

La juste mesure pour une meilleure surveillance. Un regard alerte, parfaitement attentif au moindre détail, serait sans doute utile pour ne laisser passer aucune faute. Mais ce regard, à force d'être si alerte, serait infailliblement remarqué et alerterait tout aussi infailliblement les élèves. La juste mesure exige un regard auquel rien n'échappe mais qui passe inaperçu<sup>9</sup>.

La distance juste que cherche le regard compare le délit avéré avec le délit potentiel. La difficulté de María Teresa à accomplir le mandat reçu par les autorités est sous-jacente à un crime qui n'est pas défini comme un acte concret mais plutôt comme la présence d'une absence que seule la distance parfaite d'un regard pourrait détecter. À cet égard, les propos du monsieur Biassutto sont éloquentes :

Une comparaison est venue à l'esprit de M. Biasutto : la subversion, explique-t-il à la petite nouvelle, est pareille au cancer, qui s'attaque d'abord à un organe, la jeunesse, disons, qu'il emplit de violence et d'idées aberrantes, puis étend ses ramifications, qui s'appellent des métastases, lesquelles, bien qu'elles semblent

7 *Ibid.*, p. 22-23.

8 Giorgio Agamben, *État d'exception. Homo sacer*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2003.

9 Martín Kohan, *op. cit.*, p. 14.

moins graves, doivent être combattues par tous les moyens, parce qu'elles recèlent aussi le germe du cancer, dont on ne vient pas à bout sans l'avoir complètement extirpé<sup>10</sup>.

L'isotopie médicale est une ressource caractéristique du discours militaire pour justifier ses actes répressifs. À travers les isotopies médicales, le discours des militaires fait référence à l'objectif de « purifier » le territoire en extrayant les éléments « pathogènes » et ainsi protéger ce que les militaires appellent l'essence de l'être national. L'expression « être national », utilisée par les militaires, recouvre une conception de l'identité nationale imposée à l'ensemble de la population. Pour sa part, le texte littéraire utilise l'isotopie pour permettre l'identification de ce discours politique et le démonter. Les autorités cherchent l'éradication de tout élément hétérogène. De la même manière que l'espace d'exception brise la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le désir d'atteindre une homogénéisation parfaite parmi les membres de l'institution suppose l'élimination de toute différence dans la population. Territoire et population sont les deux caractéristiques qui définissent un État et qui sont en jeu lors de la mise en place d'une politique de terreur étatique.

À propos de la manière dont la population est définie, le roman propose une réflexion sur l'espace du désert : « [L]es journées d'études se déroulent comme si l'établissement ne se trouvait pas en plein centre de Buenos Aires, mais au milieu d'un désert<sup>11</sup>. » Dans le discours politique fondateur de l'État en Argentine, le désert renvoie au territoire occupé par les indigènes et détruit par l'armée afin de l'incorporer au territoire national. Les militaires décrivaient la période de la dernière dictature comme celle d'une seconde Campagne du Désert. Par conséquent, l'allusion au désert, d'une part, souligne l'extermination effectuée par l'État pour se construire, et d'autre part, elle montre l'annulation, même sur le plan discursif, de tous ceux qui sont définis comme des ennemis de l'État.

Le panoptique instauré par María Teresa montre comment la recherche d'un délinquant potentiel brise l'espace intime et déclenche le crime : « Ce qu'elle veut, ce n'est pas regarder, mais s'assurer par l'odorat que dans l'intimité des toilettes on ne contrevient pas au règlement<sup>12</sup>. » L'enquête menée par María Teresa s'appuie sur le soupçon, qui ouvre une temporalité infinie, sans limites : María Teresa affirme qu'elle ne quittera pas son poste de surveillance sans avoir trouvé l'étudiant qui fume. Or, à aucun moment n'apparaît dans le roman un étudiant qui fume. Le lien entre le déclenchement du délit et la tentative de l'essai de le punir est mis en évidence lorsque María Teresa subit un viol de la part de monsieur Biasutto. Le caractère aporétique de l'action de María Teresa la pousse vers une situation paradoxale : si elle dénonce le viol et porte plainte contre monsieur Biasutto, elle dévoile sa responsabilité dans l'espionnage illégal ; si elle ne dénonce pas le viol, le crime reste dans une zone invisible.

---

10 *Ibid.*, p. 43-44.

11 *Ibid.*, p. 47.

12 *Ibid.*, p. 49.

Celui qui s'identifie au pouvoir, comme c'est le cas de María Teresa, agit au nom d'une série de valeurs universelles, telles que la patrie, la famille, les normes institutionnelles, etc. Au sommet de la hiérarchie, aucun personnage n'incarne ces valeurs directement mais tous disent agir au nom de quelqu'un d'autre ou d'une valeur universelle. Personne n'échappe à la terreur. Le chef des surveillants s'inscrit dans ce double jeu répressif où, d'une part, il exerce son pouvoir et en abuse face à ses subordonnés et, d'autre part, affirme accomplir des ordres reçus par ses supérieurs hiérarchiques qui ne sont jamais vraiment définis ni montrés. Ce lien est en rapport avec l'éventuel fumeur recherché par María Teresa : tous les deux n'existent que par leur lien et par des allusions. L'étudiant ne prend existence que parce que María Teresa le cherche et María Teresa ne devient qui elle est que parce qu'elle recherche cet éventuel fumeur. La figure du subversif est représentée à travers une hypothèse qui ne se démontre jamais. Comme si cet ennemi interne qui justifie la mise en place d'un système répressif était irréprésentable, de la même manière que s'effacent les figures de tous ceux qui tentent de justifier et de mettre en place cette répression. La manière de contrôler et d'être contrôlé est clairement décrite par le narrateur :

[Il] y a une sorte de double jeu dans cette façon de procéder : sa présence peut être considérée, d'une part, comme un soutien apporté au surveillant de service ou, d'autre part, comme un moyen de contrôler le surveillant, de s'assurer qu'il exécute sa tâche de façon irréprochable<sup>13</sup>.

La terreur surgit de l'impossibilité d'échapper au soupçon.

Vers la fin du roman, à travers un cauchemar, s'établit l'amalgame entre María Teresa et son frère. Dans ce cauchemar, parmi les cadavres qui émergent à la surface de la mer, se trouve son frère qui a participé à la guerre. Le lien avec son frère permet d'évoquer la possibilité de la mort de María Teresa : elle se rend compte qu'elle est également dépourvue de toute défense face aux excès du pouvoir politique. L'image du cauchemar fait référence aux vols de la mort réalisés par la dictature. Se produit ainsi une identification entre les disparus et les combattants des Malouines : tous sont des victimes de la terreur étatique instaurée par les militaires. Le fait que María Teresa s'identifie aux victimes de la dictature rend compte de l'amplitude du réseau de terreur : tous peuvent en être victimes.

### **La crise de la représentation politique et les récits apocalyptiques : la terreur de la dissolution étatique**

Dans son livre *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer<sup>14</sup> propose l'existence d'un ordre national caractéristique du discours de l'histoire, de la mémoire et des coups d'État. Cet ordre discursif correspond aux textes fictionnels de la mémoire. Si, dans les années 1990, surgissent les récits antinationaux, au début du XXI<sup>e</sup> siècle

13 *Ibid.*, p. 169.

14 Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

et en raison des crises de représentation politique fait irruption, dans le domaine littéraire, un récit d'ordre global et apocalyptique. La représentation littéraire de la crise politique de 2001 va de pair avec un espace sans frontières. La mise en question frontalière implique une vacance de pouvoir : face à la crise de la représentativité politique, le pouvoir se montre vacant, sans aucune figure qui ne puisse l'incarner. En Argentine, le mois de décembre 2001 est le moment le plus dur de la crise de représentativité due à l'instauration de l'état de siège, la crise économique, la répression dans les rues et les morts, la démission du président puis l'impossibilité de trouver un homme qui assume ce rôle. Dans le domaine littéraire, d'une terreur instaurée par les excès commis par l'État – excès qui sont représentés dans les textes fictionnels par la mise en question de la différence entre l'acte privé et l'acte public –, nous passons à une littérature qui aborde la crise par le biais d'une terreur exercée par l'absence de régulation du pouvoir. Ne se fixant dans aucune figure, le pouvoir s'évanouit, puis se métamorphose et finit par se dissoudre ; avec sa dissolution, l'idée même de frontière disparaît. Deux figures de l'exception légale conduisent vers deux manières différentes de produire la terreur et de construire une machine de mort : la machine dictatoriale, déjà analysée à partir de *Sciences morales*, et la machine de la crise de représentativité politique, qu'il convient d'analyser à partir de *L'Intempérie*.

*L'Intempérie* met en évidence la terreur de l'absence, la reconfiguration de l'espace et la redéfinition même de la notion d'autorité. Dans le premier chapitre, « Cartes », la narratrice, María Valdés Neylán, vit dans un pays anglophone et étudie la carte de sa ville natale, déjà disparue. « Cartes » fonctionne comme point de départ du *flashback* : le roman raconte ce qui s'est passé cinq ans auparavant, quand les conflits politiques et la filtration de l'intempérie dans le centre-ville ont détruit Buenos Aires.

Il existe un double passage tout au long du récit : d'un côté, on passe d'un récit réaliste à un récit fantastique ; de l'autre, on passe de l'existence à la disparition de Buenos Aires. Tandis que l'histoire de María Valdés se déroule pendant une année, le texte évoque à rebours toute l'histoire du pays.

L'intempérie prend le pas sur la ville et ce mouvement fait que la narratrice et son père s'installent au centre-ville. La terreur résulte de cette intempérie indescriptible et du vide de pouvoir :

La rue Sarmiento était recouverte d'un tapis de tracts. J'en ai ramassé un. Il disait : « L'intempérie que le gouvernement ne veut pas voir ». Il montrait des photos d'un îlot d'immeubles avant et après l'intempérie. *Avant*, il y avait des maisons les unes à côtés des autres, *après*, on voyait seulement le terrain vide<sup>15</sup>.

L'intempérie dans la ville dilue les frontières et aussi dévoile la culture de façade instaurée par un gouvernement à l'égard duquel Ale, le compagnon de María, affirme : « Ils ne savent plus comment cacher la vérité, ils montent des coups à la

---

15 Pedro Mairal, *L'Intempérie*, traduction de Denise Laroutis, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005], p. 13.

con. [...] Pour cacher l'intempérie, ils plaquent devant des fausses façades le long du trottoir, comme des décors du cinéma<sup>16</sup>. » Le dévoilement du discours cynique du pouvoir provoque la révolte et ensuite la terreur chez les habitants. Ce cynisme, lié à une crise d'autorité, est à l'origine de la disparition de la ville. Avec la ville, disparaissent aussi ses citoyens. En effet, comme témoignage de sa propre existence, lorsque la narratrice perd ses papiers d'identité, elle décide d'écrire son nom et son numéro d'identité sur un petit papier et de le porter : « J'avais peur d'être tuée et que personne ne sache qui j'étais<sup>17</sup>. » Un corps sans traces évoque les disparus de la dictature, mais dans ce nouveau contexte, il fait aussi référence à la perte de l'identité que suppose la disparition de l'État.

Lors du déclenchement de la crise, María a vingt-deux ans et travaille comme secrétaire bilingue dans une entreprise multinationale située à Torre Garay. L'engagement politique de son compagnon et la mort de son père la laissent toute seule. Si, dans les rues, l'intempérie et la province – symboles de la barbarie – s'introduisent dans la ville, la police interne – symbole de la civilisation supposé protéger les citoyens –, s'infiltré dans les espaces privés. Cette terreur interne apparaît dans un poème écrit par Laura, une amie de María :

Et ce fut sur ce fleuve de songerie et de sang  
Que les vols vinrent détruire ma patrie ?  
Avec leurs balles allaient les militaires peints  
Jetant les corps dans le courant brun<sup>18</sup>.

La terreur provoquée par la police évoque les vols de la mort commis par les militaires pendant la dictature. La terreur étatico-militaire est représentée au niveau de la configuration spatiale de manière similaire à *Sciences morales* : le pouvoir ne respecte pas les frontières entre les espaces publics et privés et fait disparaître les corps des ennemis internes.

La réorganisation citoyenne dans les immeubles a pour objectif d'éviter l'intempérie qui s'approprie la rue. Pourtant, la nouvelle configuration n'échappe pas aux excès commis par la police interne qui s'introduit dans l'espace intime des citoyens. La réaction défensive consiste à se replier vers l'intime afin de le reconstruire. De même, l'instauration de toute communauté implique le surgissement de conflits : ceux qui circulent dans les tunnels s'opposent à ceux qui circulent sur les ponts. Les conflits se multiplient, redéfinissent les espaces et nourrissent les causes de la terreur. María abandonne l'immeuble et devient infirmière, puis elle travaille dans l'hôtel des émigrés. Contrairement à l'histoire argentine où un hôtel est créé pour accueillir les Européens qui arrivent au pays, ici l'hôtel s'installe afin d'accueillir tous ceux qui comptent quitter le pays. María est aussi serveuse à l'*Ocean Bar*. À l'extérieur, alors que la province et l'intempérie s'enfoncent dans la ville :

16 *Ibid.*, p. 75.

17 *Ibid.*, p. 15.

18 *Ibid.*, p. 60.

La campagne dévorait la ville. Et tous descendaient dans le quartier comme s'ils suivaient le sens de la pente. Ils échappaient pour un instant à l'obscurité, à la peur des épidémies, à la menace lente du désert. Ils voulaient voir le bruit, la lumière, la musique, les foules qui partaient. On entendait les sirènes des navires. Les cris. Quelque chose semblait rouler jusqu'en bas, dans les rues qui s'arrêtaient net, et s'épuiser dans la nuit<sup>19</sup>.

La technologie, comme élément de la civilisation, s'oppose à l'obscurité, la violence et la solitude, incarnées par le désert. Cependant, les idéaux de la civilisation exercent aussi la violence et sèment la terreur chez les citoyens, notamment chez les femmes : elles perdent leur droit de vote et se situent aux marges de la société. Quant à María, elle est contrainte, par le patron du bar, d'exercer la prostitution et, même si elle a l'occasion de quitter le pays grâce à un Irlandais appelé Frank, elle refuse cette idée : « Qu'allais-je faire ? Que devais-je faire ? Pourquoi rester dans un endroit où tout se désintégrait ? Mon corps semblait vouloir rester, cette décomposition faisait partie de moi, le désert faisait partie de moi<sup>20</sup>. » Se montre ainsi la division subjective du personnage, où le corps apparaît lié à la terre et où la désintégration de la ville est portée par le corps de la narratrice. Le lien entre la terreur et la terre conduit la narratrice non seulement à rester ancrée dans le territoire de Buenos Aires, mais aussi à se révolter : elle abandonne son travail et se dirige vers le centre du conflit.

L'espace d'où émane la terreur fonctionne comme un aimant, en attirant la narratrice vers l'intempérie. Dans ce nouvel espace, l'idée même de frontière perd son sens : « Quelle importance, ici, là-bas... Il aurait loué un morceau de vent, c'était pareil. Il n'y avait même pas un abri autour duquel nous aurions pu commencer à construire une maison<sup>21</sup>. » L'absence de frontières implique la disparition de tout acte de résistance ; la résistance devient impossible car il n'existe aucune figure qui incarne l'autorité. L'effet sinistre se radicalise car il est impossible de construire un espace familial. La campagne suppose une nouvelle configuration spatiale : « La terre n'était plus à celui qui pouvait l'acheter ni à celui qui pouvait y semer, la terre était à celui qui pouvait la défendre<sup>22</sup>. » L'absence de pouvoir étatique donne lieu aux luttes entre tribus pour le territoire. La dissolution étatique, son incapacité à s'approprier à nouveau du territoire restent évidents :

- La route est à l'État, a dit Catalina.
- Quel État ? lui a crié un homme.
- État de siège, mignonne ! a crié une femme, et ils ont tous éclaté de rire.
- État physique ! a crié quelqu'un de sous une tente.
- État civil, compère !
- État d'ébriété ! a dit une voix avinée<sup>23</sup>.

---

19 *Ibid.*, p. 164.

20 *Ibid.*, p. 181.

21 *Ibid.*, p. 207.

22 *Ibid.*, p. 210.

23 *Ibid.*, p. 210-211.

Vidé de sa légitimité, l'État se transforme en une moquerie. C'est pourquoi surgissent des tribus qui exercent un pouvoir sans limites. María est captivée par la tribu des *braucos* : « L'État n'arrivait plus jusqu'ici. Peu à peu, ils s'étaient rapprochés de Buenos Aires, occupaient quelques kilomètres de plus sur la frontière avec les estancias et les pâturages<sup>24</sup>. » La tribu fonctionne comme la horde primitive décrite par Sigmund Freud<sup>25</sup> : le leader ne trouve aucun frein ni loi qui régulent l'exercice de son pouvoir. De la tribu des *braucos*, María passe à la tribu Ú, où elle travaille comme traductrice. Avec eux, elle retourne dans la ville et atteint son objectif d'abandonner le pays. Son dernier métier, traductrice de la tribu Ú, renvoie à son métier de traductrice dans une entreprise multinationale. Le personnage se situe toujours dans un espace frontalier, au seuil entre deux cultures différentes : la langue est une manière de gagner sa vie mais aussi un refuge face à la terreur. Si la ville disparaît, la seule manière de trouver un espace autre suppose l'abandon du pays. C'est pourquoi María n'a que le choix du départ en bateau comme acte de survie : il s'agit de sa propre survie mais aussi de la survie de Buenos Aires dans sa mémoire.

### De la terreur d'intrusion à la terreur de dissolution

Dans *La Guerre civile*<sup>26</sup>, Giorgio Agamben analyse deux visions de la guerre civile : celle de la Grèce classique et celle développée par Hobbes. Ce sont les deux faces d'une même médaille. Dans la Grèce classique, le *locus* de la guerre civile est le lien entre l'*oikos*, la famille et la maison familiale, et la *polis*, la ville. La guerre civile a lieu à la frontière entre l'*oikos* et la *polis* ; nous pourrions dire qu'elle se joue au seuil entre l'espace public et l'espace privé. La guerre civile est inhérente à la famille, de la même manière qu'elle est inséparable de la ville et du politique. La *stasis* – terme utilisé pour faire référence à la guerre civile – est le seuil indécidable entre l'*oikos* et la *polis*, entre les liens de sang et les liens de concitoyens. La guerre civile se situe dans une zone d'anomie puisqu'elle est une forme de l'état d'exception. Dans cette zone d'indifférenciation entre le politique et le non politique, entre la vie organique (*bios*) et la vie sociale (*zoe*) peut surgir la terreur étatique.

Dans la tension entre le mouvement de politisation et de dépolitisation peut prévaloir l'un des deux pôles. À cet égard, Giorgio Agamben indique :

Quand prévaut la tension vers l'*oikos* et que la cité semble vouloir se résoudre en une famille (certes d'une nature particulière), la guerre civile fonctionne alors comme le seuil où les rapports familiaux se repolitisent ; en revanche, quand c'est la tension vers la *polis* qui prévaut, et que le lien familial semble se relâcher, alors la *stasis* intervient pour recodifier en termes politiques les rapports familiaux<sup>27</sup>.

La première des tensions signalées par Giorgio Agamben se repère dans *Sciences morales* : le politique, représenté par les autorités du lycée, dirige et s'approprie l'espace familial et privé (même les toilettes du lycée) en le politisant. Le poli-

24 *Ibid.*, p. 244.

25 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot (Petite bibliothèque), 2001 [1923].

26 Giorgio Agamben, *La Guerre civile*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2015.

27 *Ibid.*, p. 29.

tique traverse aussi la famille de María Teresa. L'appropriation étatique de l'intime provoque la terreur. La deuxième des tensions va de pair avec la représentation de la crise politique proposée par *L'Intempérie*. La narratrice perd sa famille et, sans repères ni espaces d'appartenance, se voit poussée vers la *polis* ; elle traverse les frontières et se dirige vers l'intempérie, centre du conflit politique. Lors du déplacement, elle subit les abus des différents groupes qui s'approprient le territoire. Ici, la terreur est double : à l'origine, elle surgit par la dissolution des frontières et la disparition de tout espace intime ; plus tard, l'impossibilité de se légitimer dénature l'assomption de toute autorité et ainsi le pouvoir s'exerce sans limites.

En contrepartie de la théorie de la *stasis*, Giorgio Agamben situe le texte d'Hobbes, *Leviathan*. Il focalise sur la distinction entre le peuple et la multitude où le souverain est le peuple parce qu'il est constitué par les corps des sujets. Or, lorsque le peuple élit son souverain, il se métamorphose en multitude dissoute. Le paradoxe surgit : le peuple n'existe que lorsque l'on désigne celui qui porte son nom mais cet instant coïncide avec sa transformation en multitude dissoute. Ainsi, le concept de peuple devient un concept impossible. La solution apparente du paradoxe consiste à affirmer que le souverain est la multitude désunie qui précède la convention et la multitude qui le suit :

La multitude n'a pas de signification politique, elle est l'élément impolitique sur l'exclusion duquel se fonde la cité ; et cependant, dans la cité, il n'y a que la multitude, parce que le peuple a toujours déjà disparu dans le souverain. En tant que « multitude dissoute », elle est toutefois littéralement irréprésentable – ou plutôt elle ne peut être représentée qu'indirectement<sup>28</sup>.

Les romans ici analysés abordent la terreur étatique à travers cette impossibilité de représenter le peuple. *L'Intempérie* part de la multitude dissoute et se dirige vers la guerre civile. Avec le vide de légitimité, les frontières s'effacent et on passe de la dissolution de la multitude à la désunion de la multitude. La dissolution suppose un premier moment où il n'y a que la panique et la constatation du vide. Ensuite, avec les luttes pour la survie et pour le pouvoir, la guerre civile se déclenche et à cause de cela la multitude se désunit. La désunion se constate dans les luttes établies par les différentes factions. La désunion existe parce que même ces factions ne sont pas bien représentées ni définies ; elles se définissent plutôt par leur opposition et leur lutte contre les autres groupes qui surgissent. Au contraire, *Sciences morales* part du moment où les nouvelles autorités prennent le pouvoir. À ce moment-là, on pourrait identifier l'apparition d'un peuple. Pourtant, les discours des autorités du lycée font allusion à un passé au cours duquel les étudiants – le peuple – sont décrits comme multitude désunie. De même, on évoque la possibilité d'un futur où ces étudiants pourraient se transformer en multitude désunie. Afin d'éviter cette éventualité, les contrôles se maximisent et les règles disciplinaires se radicalisent. Paradoxalement, la radicalisation disciplinaire ne produit pas l'union mais la dissolution : d'étudiants ils sont devenus des délinquants potentiels. Le peuple n'est représenté que par sa

dissolution, incarnée par ceux qui ne respectent pas les normes, ou par sa désunion, incarnée par ceux qui respectent les normes et, par conséquent, sont susceptibles de ne plus les respecter dans l'avenir. Au lieu de représenter le peuple, on représente la subversion ou une subversion potentielle. Le peuple n'apparaît que dans les discours des autorités et c'est en son nom qu'elles sèment la terreur.

Dans les deux romans étudiés ici, la terreur étatique surgit lorsque l'on évoque le caractère d'exception de la norme en place. Étant donné qu'aucune norme n'est applicable au chaos, le chaos est inclus dans l'ordre juridique à travers une zone d'indifférenciation entre le chaos et la situation normale. L'exception représente une exclusion sans exclu ni agent de l'exclusion. Dans *Sciences morales*, ceux qui appliquent l'exception le font au nom de l'exceptionnalité du lycée, de sa place singulière dans l'histoire du pays. Les autorités agissent au nom d'un idéal supérieur, l'idéal de l'exception. Sous prétexte d'exclure le chaos, le pouvoir ne fait qu'introduire le chaos et la terreur au sein de l'institution éducative. Plus l'excès est commis et la terreur semée, plus on donne de la consistance à l'ennemi interne que l'on cherche à éliminer, c'est bien le paradoxe. Au contraire, *L'Intempérie* ne présente pas les éléments d'une chaîne répressive qui instaure la terreur au nom d'une exception. Il est impossible de configurer un ennemi interne parce que les frontières disparaissent. L'intempérie ne fait que démontrer le vide de l'exception du pouvoir : il n'y a aucun agent qui l'exerce ni figure qui détienne l'autorité pour faire usage de sa puissance. Si, dans *Sciences morales*, la terreur s'infiltré par toutes les fentes de l'espace politique et privé jusqu'à les faire exploser, au contraire, *L'Intempérie* représente la terreur étatique à partir de l'explosion frontalière et de la dissolution des autorités.

## Références

- AGAMBEN, Giorgio, *État d'exception. Homo sacer*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2003.
- , *La Guerre civile*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2015.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *L'Abattoir*, traduction de François Gaudry, Paris, L'Escampette éditions, 2010 [1871].
- FRANCO, Marina, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot (Petite bibliothèque), 2001 [1923].
- KOHAN, Martín, *Sciences morales*, traduction de Gabriel Iaculli, Paris, Éditions du Seuil, 2010 [2007].
- LUDMER, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- MAIRAL, Pedro, *L'Intempérie*, traduction de Denise Laroutis, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005].
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo : Civilización y barbarie*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990 [1845].
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.





# Hallucinations, paranoïa, fantasme de destruction : le sujet en proie aux machinations du réel dans *Le Ventre* d'André Benchetrit et *Le Pyromane* de Thomas Kryzaniac

MARIE-HÉLÈNE VOYER

La littérature contemporaine est peuplée de personnages paranoïaques, assaillis par un réel qui semble conspirer contre eux, bluffés par des perceptions qui les trompent, dupés par une mémoire qui leur fait défaut<sup>1</sup>. C'est toutefois loin des grandes machinations politiques, des complots terroristes ou des menaces épidémiques que s'échafaudent les fictions qui feront l'objet de notre étude. En effet, un large pan de la littérature française actuelle semble dessiner un véritable imaginaire de la menace (et de la surveillance) « intime », mettant en scène des personnages aux aguets, éperonnés par des perceptions (physiques et psychiques) distordues qui dérèglent leur rapport au monde. On remarque en effet que la mise en scène du défaut de perception s'inscrit comme l'un des motifs centraux de l'intrigue dans plusieurs romans français contemporains publiés par une constellation d'auteurs affiliés aux éditions de Minuit, P.O.L et Verticales. Par exemple, dans *Jean Echenoz : géographies du vide*<sup>2</sup>, Christine Jérusalem montre bien comment les romans de cet écrivain se caractérisent par la représentation d'un « "pouvoir-voir", selon l'expression de Philippe Hamon, [...] sans cesse empêché, affaibli, mutilé. La récurrence des troubles de la vue prend une allure presque obsessionnelle dans la caractérisation des personnages [echenoziens]<sup>3</sup> ». On pourrait multiplier les exemples

---

1 Cet article s'inscrit dans le cadre des recherches postdoctorales que je mène, rendues possibles grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il contient des passages largement remaniés et augmentés d'un chapitre de mon mémoire de maîtrise *Métamorphoses du non-lieu dans le roman français contemporain : hétérotopies et territoires rhizomatiques dans trois romans d'André Benchetrit*, Québec, Université Laval, 2010.

2 Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Lire au présent), 2005.

3 *Ibid.*, p. 182.

de dérèglements perceptifs dans les romans français des dernières décennies. Pensons à *La Moustache*<sup>4</sup> d'Emmanuel Carrère où, après s'être rasé la moustache, un homme apprend, par ses proches, qu'il n'en a jamais eu ; *Infiniment petit*<sup>5</sup> de Patrick Chatelier où un policier novice voit sa première enquête compromise par sa perception hallucinée du réel ; *Villa Bunker*<sup>6</sup> de Sébastien Brebel où le narrateur se figure, dans une sorte de ressassement paranoïaque, l'enfermement de ses parents dans une villa de bord de mer ; *Compression*<sup>7</sup> de Nicolas Bouyssi où un homme aveugle erre dans la ville à la recherche de sa sœur ; *Babel nuit*<sup>8</sup> de Philippe Garnier, où le narrateur est atteint d'une curieuse distorsion auditive qui le rend incapable de comprendre le langage de ses parents, qu'il perçoit comme de longues voyelles désorganisées. Dans ces romans, ce n'est pas une quelconque organisation secrète, mais plutôt une sorte de *réel disloqué*<sup>9</sup>, pour reprendre l'expression de Dominique Viart et Bruno Vercier<sup>10</sup>, qui semble comploter contre les êtres. Parus respectivement en 1995 et en 2013, les romans *Le Ventre*<sup>11</sup> d'André Benchetrit et *Le Pyromane*<sup>12</sup> de Thomas Kryzaniac mettent en scène des hommes reclus dans leur petit appartement, aux prises avec un espace qui s'effrite sous leurs yeux, leur chez-soi étant littéralement disloqué par d'étranges dérèglements. Chez Benchetrit, le narrateur voit graduellement apparaître de curieuses flaques anesthésiantes dans les pièces de son logement. Chez Kryzaniac, c'est plutôt les signes d'un incendie imminent qui se manifestent, par tous les moyens, à la conscience du narrateur angoissé. À ces dérèglements, s'ajoute la proximité de voisins inquiétants et intrusifs qui concourt à fissurer davantage l'édifice fragile de leur rapport au réel. Cette analyse permettra de montrer en quoi ces configurations particulières contribuent à moduler un imaginaire de la surveillance non pas directement sociologique, mais bien davantage associé à la subjectivité des individus. Un imaginaire qui s'érige sur la figure de l'absence ainsi que sur les motifs de l'infection et de l'invasion, et où les défaillances de la perception constituent la source même de « l'illusion conspiratoire » des personnages.

---

4 Emmanuel Carrère, *La Moustache*, Paris, P.O.L., 1986.

5 Patrick Chatelier, *Infiniment petit*, Paris, Éditions Verticales, 2002.

6 Sébastien Brebel, *Villa Bunker*, Paris, P.O.L., 2009.

7 Nicolas Bouyssi, *Compression*, Paris, P.O.L., 2009.

8 Philippe Garnier, *Babel nuit*, Paris, Éditions Verticales, 2012.

9 J'étudie plus spécifiquement ces phénomènes de perception problématique du réel dans deux articles : « Une impossible exhaustivité. Poétique du lieu dans *Villa Bunker* de Sébastien Brebel » [en ligne], *Temps zéro*, n° 6 (2013) [<http://tempszero.contemporain.info/document885>], et « "Je suis devenu d'une méticulosité aberrante" : distorsions perceptives et discordances cognitives du personnage dans *Infiniment petit* de Patrick Chatelier et *Compression* de Nicolas Bouyssi », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 1 (2014), p. 22-34.

10 Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 216.

11 André Benchetrit, *Le Ventre*, Paris, P.O.L., 1995.

12 Thomas Kryzaniac, *Le Pyromane*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme (Contemporains), 2013.

## Banalité inquiétante du chez-soi

L'immeuble habité par Edmond, le narrateur du *Ventre*, et sa compagne Bunny se présente *a priori* comme un espace banal, sans particularités, sans aspérités, d'une symétrie presque ennuyeuse : « Il y avait deux portes pour deux appartements à l'étage et elles se faisaient face. Bunny et moi on habitait en sortant de l'ascenseur à droite. À gauche en sortant vivait un certain Monsieur Jordan<sup>13</sup>. » À cette disposition binaire des espaces communs, s'ajoute l'arrangement minimaliste de l'appartement du narrateur : « Notre appartement était constitué en tout et pour tout de deux pièces dont un très grand living, un long couloir et un vestibule, une salle de bains et des toilettes, une cuisine<sup>14</sup>. » Malgré le caractère banal de son immeuble, Edmond l'arpente avec une attention démultipliée, constamment à l'affût du moindre dérèglement du réel. Par exemple, même s'il a l'habitude de prendre l'ascenseur pour se rendre chez lui, le narrateur l'examine avec une perplexité constamment renouvelée : « Je n'avais pas la certitude que l'endroit m'était familier. Je n'avais jamais la certitude<sup>15</sup>. » Edmond raconte en détail la routine qu'il reproduit chaque jour entre les étages de l'immeuble qu'il habite :

Je remontais en m'attardant le moins possible sur le [neuvième étage] mais l'itinéraire que j'empruntais vraiment se faisait sinueux. Par habitude, je restais les oreilles et le nez en alerte. Et il n'était pas rare qu'ici ou là je distingue [...] un son, une odeur, quelque chose de particulier. Je tentais de trouver une explication<sup>16</sup>.

Pour Edmond, l'espace est saturé de signes à décoder, et c'est cette saturation même qui semble le rassurer, le relancer dans une routine interprétative qui vise à stabiliser son quotidien. En cela, sa posture s'apparente à celle du paranoïaque, telle que Luc Boltanski la formule dans son ouvrage *Énigmes et complots*<sup>17</sup> à partir des travaux d'Erich Wulff<sup>18</sup> :

[L]illusion conspiratoire des paranoïaques ne part pas, le plus souvent, de la conviction qu'il existerait une conspiration et des conspirateurs que l'on pourrait identifier et nommer, mais plutôt du sentiment intense qu'il y a quelque chose de caché derrière les apparences visibles, dont le sens immédiat s'est évanoui. [...] Le monde se présente comme un ensemble de signes qui exigent d'être décodés<sup>19</sup>.

C'est donc un monde physiquement et sémiotiquement *plein* qu'Edmond tente de se forger, fuyant les lieux vides. Habitant au onzième étage, dans un appartement surchargé d'objets, presque en suspension au-dessus de la ville, le narrateur se

---

13 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 7.

14 *Ibid.*, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 88.

16 *Ibid.*, p. 89.

17 Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.

18 Dans son ouvrage, Boltanski expose et reformule les grands axes d'un article d'Erich Wulff intitulé « Paranoic Conspiracy Delusion », dans Carl Graumann et Serge Moscovici (dir.), *Changing Conceptions of Conspiracy*, Berlin / New York, Springer-Verlag, 1987, p. 171-190.

19 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 244.

plaît à regarder par la baie vitrée de son appartement : « Dehors un épais brouillard stagnait qui masquait toutes les autres tours. [...] C'était une des raisons qui me plaisaient de vivre ici, l'impression du coton<sup>20</sup>. » Loin du brouhaha urbain, Edmond vit donc dans un espace cotonneux, entre ciel et terre, isolé de la frénésie qui caractérise, plus bas, les rues. Vivant à distance, protégé du reste du monde par les poches de brouillard qui font écran entre lui et la ville, le narrateur, abrité derrière la paroi lisse de sa baie vitrée, a l'impression de maîtriser son petit univers. En cela, l'espace qu'il habite préfigure déjà le lieu d'éclosion de la paranoïa que « Wulff définit [...] comme un retrait partiel ou total de l'investissement envers le monde extérieur<sup>21</sup> ». L'indistinction dans laquelle le brouillard plonge la ville agit donc sur le narrateur comme un filtre qui altère et mâtime le réel. Si l'évanescence rassurante du brouillard extérieur apaise le narrateur, son équivalent intérieur, une flaque invisible et anesthésiante qui flotte depuis quelques jours dans son appartement, installe une sourde panique chez Edmond. En effet, un matin, alors qu'il fait bouillir du lait pour le petit déjeuner, il prend conscience de la présence d'une curieuse masse de gaz en suspension dans la cuisine. Se manifestant d'abord sous la forme d'une odeur indistincte, elle en vient à prendre, dans l'esprit d'Edmond, des proportions démesurées :

[J]e crois que je n'ai pas senti venir l'odeur en une fois mais avec une série d'à-coups. [...] C'était une odeur comme une flaque dans un coin de l'espace. Une flaque invisible et qui flottait dans l'air invisible. [...] Elle était sans épaisseur. Il fallait vraiment le hasard pour mettre le nez dessus. Cependant une fois qu'il était mis, il fallait bien se faire à l'idée qu'elle existait<sup>22</sup>.

Figure par excellence de cet « évanouissement du sens » qui menace et inquiète le sujet paranoïaque, l'intrusion de ce phénomène physique inexplicable dans l'appartement d'Edmond agit comme un détonateur qui vient fissurer la plénitude de son monde. Figure de l'absence, cette flaque anesthésiante, sorte de « poche » de vide qui se démultiplie dans le logement, agit comme un véritable dérèglement de l'espace qui semble échapper aux règles élémentaires de la physique et conspirer contre les corps. En effet, au contact de ces flaques, la peau des personnages devient anesthésiée : « En panne ! La peau de Bunny [était] tombée en panne<sup>23</sup>. » Cherchant à comprendre l'origine de cet étrange phénomène et croyant d'abord à une fuite de gaz, Edmond fait appel aux pompiers. C'est seulement à travers le regard incrédule que lui jette l'un de ceux-ci, qui pénètre dans son appartement, qu'Edmond prend conscience que quelque chose cloche dans sa manière d'aménager et d'occuper l'espace : « Au fond, sans qu'il ait rien voulu en laisser paraître, ce qui avait le plus impressionné le jeune pompier, c'était l'incroyable quantité entassée chez nous<sup>24</sup>. » Tout se présente comme si l'accumulation d'objets, chez Edmond, avait pour but

20 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 10.

21 Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 243.

22 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 10-11.

23 *Ibid.*, p. 39.

24 *Ibid.*, p. 27.

de créer une saturation spatiale, une densité réconfortante et similaire à l'exiguïté enrobante de la vie *in utero*. Cette pulsion d'accumulation traduit bien, sur le plan spatial, cette « obligation de saturer le champ de la compréhension et de ne laisser aucune zone d'ombre [qui] est probablement le trait le plus typique de la paranoïa<sup>25</sup> ». Cette saturation du champ de la compréhension se retrouve également dans la figure du voisin d'Edmond, Monsieur Jordan, qui agit comme le double du narrateur et l'aide à tenter de comprendre le monde. L'étrange vieillard reçoit à chaque jour, selon un horaire régulier, la visite d'une infirmière perpétuellement enceinte qui lui administre diverses injections. Un jour, il fuit l'immeuble, poussé par une étrange folie. Effrayé par les dérèglements et les flottements y ayant cours – « il s'imagin[e] suivi par quelque chose qui lui v[eu]lt du mal<sup>26</sup> » –, M. Jordan décide de s'enfuir, préférant vivre dans les rues. Transformé par sa vie de sans-abri, sale et blessé, il tente de convaincre Edmond de quitter l'immeuble avant qu'il ne devienne, à son tour, complètement fou. Dans une dernière tentative pour convaincre Edmond de s'enfuir de son appartement, M. Jordan lui explique « que si [il] refus[e] [de sortir] le monde s'effacer[a] progressivement autour de [lui]<sup>27</sup> ». Cette menace de disparition plane, selon M. Jordan, sur tout ce qui entoure Edmond : « Jusqu'aux mots dont [Edmond] dispos[e] pour décrire le monde [...] s'effacer[ol]nt. Et [ensuite Edmond] [s']effacer[a] à [s]on tour<sup>28</sup>. » Un monde où les êtres et le langage sont en proie à la dissolution, voilà ce à quoi est confronté le narrateur dans *Le Ventre*.

À l'opposé, dans *Le Pyromane*, la paranoïa ne se présente pas comme un mouvement graduel d'effacement, mais bien comme une tentation d'un dépouillement toujours plus affirmée. De même, alors que *Le Ventre* met en scène un personnage qui désinvestit le monde extérieur pour s'isoler dans un immeuble, le narrateur du *Pyromane* surinvestit plutôt le monde extérieur, le charge de sens, de visées et d'intentions néfastes. Talonné de toutes parts par des bruits qu'il transforme en signes, par des changements infimes qu'il érige en symptômes, il affirme en *incipit* se sentir, depuis quelques semaines, menacé dans son propre appartement : « C'est un endroit peu avenant [...]. Son apparence reste la même, mais de profonds changements ont eu lieu derrière les murs, qui ont empoisonné son atmosphère<sup>29</sup>. » Tout comme dans *Le Ventre*, le rapport qu'entretient le narrateur avec l'espace qu'il habite témoigne bien de ce vif besoin de saturer le champ de compréhension (et de perception) du réel qui caractérise le sujet paranoïaque :

Je connais chaque recoin de mon antre, du sol au plafond. Par exemple, dans le noir, je peux, ou plutôt, je pouvais anticiper sans erreur le craquement des poutres. Une vibration les parcourait d'est en ouest avec la régularité d'une horloge ; les différentes pièces se répondaient entre elles au milieu des ténèbres [...]. Mais depuis peu, la mécanique s'est rouillée, les craquements deviennent

25 Sophie de Mijolla-Mellor, *La Paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2007, p. 25.

26 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 78.

27 *Ibid.*, p. 95.

28 *Id.*

29 Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 25.

incohérents, trop rapides puis trop brefs, ils passent d'un extrême à l'autre sans prévenir. La charpente qui me surplombe n'affiche plus aucun signe de stabilité, un conflit semble la déchirer de l'intérieur<sup>30</sup>.

Pour le narrateur, le réel est une mécanique bien huilée dont le dérèglement atteste de la présence de puissances obscures et conspiratoires. L'espace privé se transmue rapidement en un lieu hostile, en une sorte de synthèse de toutes les menaces biologiques possibles :

Chaque objet est à sa place ; les meubles n'ont pas bougé, ils se dressent contre les mêmes murs. Mais la composition intérieure de mon appartement a changé, sa vie organique, tous ces détails invisibles qui me le rendaient familier. Il y a des infiltrations, paraît-il, la bâtisse serait une éponge, elle absorbe l'humidité et toutes les maladies qui traînent dans cette ville. Dans la charpente somnolent les germes de la grippe, des angines, des fièvres, des douleurs musculaires qui la fatiguent et lui donnent l'air d'une petite vieille<sup>31</sup>.

Une appréhension grandissante phagocyte graduellement l'esprit du narrateur, la certitude que le feu n'attend que son absence pour tout dévorer :

Les visions angoissantes me poursuivent à l'extérieur, les rares fois où je sors me promener – les murs prennent feu tout seuls, les rideaux s'embrasent, chauffés à blanc par le soleil, ce maudit soleil que je perçois maintenant comme un ennemi (je ne laisse jamais rien près des fenêtres, surtout pas de papier ou de verre)<sup>32</sup>.

Reclus dans son appartement, il en vient à se méfier de sa mémoire, organise des rondes et prend tout en note. Mais « la vérification ne parvient pas à [l']apaiser<sup>33</sup> » :

[J]'ai fini par perdre confiance en mes sens. Je peux regarder la gazinière et constater pendant vingt minutes qu'elle est éteinte, cela ne suffit pas : je pense que mes yeux me trahissent, qu'ils ne perçoivent plus qu'une partie incomplète de la réalité<sup>34</sup>.

Tout comme dans *Le Ventre*, c'est donc l'incomplétude du monde, ses trous sémantiques qui sont à l'origine de la poussée paranoïaque du narrateur. Aux flaques anesthésiantes du roman *Le Ventre*, véritables vides dans la texture du réel, se substitue, dans *Le Pyromane*, l'absence du feu : « L'absence du feu remplit mon appartement ; sa possibilité, son effroyable vraisemblance déclenchent en moi des vagues de fièvre. Petit à petit, j'en suis venu à croire que tout brûle autour de moi, et que je suis le seul à ne rien voir<sup>35</sup>. » La méfiance du narrateur absorbe tout, tant l'espace que ses perceptions. Incapable de nouer de relation avec quiconque, le narrateur se méfie par-dessus tout de ses voisins : « Il y a mille façons de déclencher un feu,

---

30 *Id.*

31 *Ibid.*, p. 26.

32 *Ibid.*, p. 30.

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 30-31.

35 *Ibid.*, p. 31.

et malheureusement, personne ne peut surveiller tous ses voisins. Il faudrait des espions pour les épier du matin au soir, et encore<sup>36</sup>. » Reuner, son voisin d'en haut, n'échappe pas à cette suspicion. D'autant plus que cet obscur peintre alcoolique est marqué du sceau de l'incertitude et de la duplicité. En effet, lorsque le narrateur reçoit d'étranges révélations de Grünewald<sup>37</sup>, le médecin de Reuner venu le visiter, l'image qu'il se fait de son voisin vacille définitivement : « Tout est secret, même son nom. Il ne s'appelle pas du tout Reuner, mais alors pas du tout. Comment il s'appelle pour de vrai, je ne peux pas vous le dire<sup>38</sup>. » Le curieux médecin explique alors au narrateur que son voisin d'en haut est en fait un homme amnésique qui a commis un homicide involontaire sur Jacob Berg, député européen écologiste aussi connu pour avoir écrit des romans à saveur conspirationniste : « Il y a quelques mois, en plein jour [...] [Reuner] a percuté un homme dans le centre de Strasbourg. En voiture. Il l'a littéralement réduit en bouillie, pulvérisé. » Le médecin enchaîne : « Monsieur Reuner souffre de traumatismes sérieux, de vrais problèmes, vous comprenez ? Nous ne sommes pas dans le bras cassé ou le rhume, là. Je vous parle de délire de persécution, de paranoïa à un degré extrême, d'hallucinations<sup>39</sup>. » À la manière du roman *Le Ventre*, le voisin du pyromane se présente ainsi comme un double qui reflète au narrateur ses propres hallucinations et obsessions. De même, comme le narrateur, qui enfant se plaisait à répertorier dans un vieux cahier « les chats morts, tous les chats morts<sup>40</sup> », Reuner peint compulsivement des « portraits de femmes bâclés<sup>41</sup> », une sorte de compilation de vierges (qu'il aurait ?) assassinées. Ainsi se joue, dans *Le Pyromane*, un rapport trouble et double à l'identité qui participe de cette logique de la méfiance généralisée. En plus de suspecter ses voisins, le narrateur ne cesse de réitérer sa méfiance à l'égard des objets qui peuplent son quotidien, à l'égard des dispositifs supposés le sécuriser : « [J]e ne faisais pas confiance aux alarmes et détecteurs de fumée traditionnels : ils opèrent toujours trop tard<sup>42</sup>. » En cela, son attitude évoque bien cette hantise du paranoïaque dont fait état Sophie de Mijolla-Mellor :

La hantise du paranoïaque concernant la corruption, l'inauthenticité, le factice le conduit volontiers à un culte de la nature et à ce qui va avec [...]. Ce n'est pas le goût de la nature en lui-même qui est pathologique mais la méfiance généralisée qui peut concerner les objets apparemment inoffensifs comme un frigidaire, un four micro-ondes et tous les appareillages reposant sur des fonctionnements d'ondes et de substances invisibles, incontrôlables et donc possiblement maléfiques<sup>43</sup>.

---

36 *Ibid.*, p. 89.

37 Le nom du médecin évoque celui du célèbre peintre allemand Grünewald, contemporain de Dürer.

38 Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 140.

39 *Ibid.*, p. 147-148.

40 *Ibid.*, p. 10.

41 *Ibid.*, p. 143.

42 *Ibid.*, p. 36.

43 Sophie de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p. 22-23.

L'espace pour le narrateur se présente donc comme un décor aux mécanismes déréglés, comme le théâtre d'une vaste machination :

Je perçois comme avant les éléments du décor, les graviers, les animaux, les buissons – mais ils sont à l'arrêt, la mécanique universelle qui présidait chacun de leurs mouvements s'en est allée. Il ne reste que leur enveloppe, leur reproduction creuse, suspendue dans les airs [...] <sup>44</sup>.

Plus aucune assise ne permet donc au narrateur d'ancrer sa compréhension du monde : « [D]'un moment à l'autre, je m'attends à voir le décor se désintégrer, se fissurer<sup>45</sup>. » Dans les deux romans étudiés, il s'agit donc de phénomènes physiques marqués du sceau du vide ou à tout le moins de la possibilité du vide, qui constituent une menace. L'invasion de flaques anesthésiantes tout comme l'éventualité d'un incendie s'y présentent avant tout comme des phénomènes ou des dérèglements physiques difficiles à circonscrire et à endiguer avec certitude. S'il y a conspiration, elle vient d'une sorte de réel anthropomorphisé qui menace à tout moment de faire voler en éclats le mince vernis du quotidien, voire de l'anéantir par ses forces aveugles et arbitraires. C'est précisément ce caractère arbitraire, imprévisible, insignifiant du monde qui constitue une menace pour les narrateurs. Dans son article « Malaise dans la signification », Jacques Poirier affirme d'ailleurs que « la présence, au sein du réel, d'une part d'"insignifiant" constitue toujours une menace – puisque par capillarité le sens risque de s'échapper<sup>46</sup> ». On le verra, cette irruption du néant dans le réel, ou la possibilité de néantisation du monde, agit comme une *crise* qui engage chez le sujet ce que Bertrand Gervais appelle « une intensification de l'activité sémiotique » qui se traduit par la « recherche de signes et d'indices, [par des] mises en relation, interprétations multiples, exégèse, etc. C'est à ce titre qu[e] [la crise] s'impose non seulement comme un objet et un prétexte à l'action, mais encore un principe de lisibilité » sur lequel s'érige un véritable imaginaire de la surveillance.

### **Lisibilité problématique du monde et imaginaire de la surveillance**

Dans *Le Ventre*, à mesure que les flaques anesthésiantes gagnent du terrain, Edmond en vient à se méfier de ses perceptions et de ses idées qui, quant à elles, se défilent et lui échappent, cherchant à se matérialiser, à littéralement s'imprimer dans l'espace où il habite :

Il fallait que je surveille les images installées dans ma tête, que je me méfie des débordements. En arpentant de long en large l'appartement, plusieurs fois, j'avais remarqué qu'elles surgissaient, qu'elles étaient indépendantes, un peu hors de moi, un peu à côté. Elles étaient des choses. Il y en avait une, plus précisément dans le couloir, que je devais surveiller. Une langouste ? – un crabe ? – dont l'inertie m'inquiétait. [...] Il arrivait parfois qu'elle s'efface. Qu'à sa place, je reconnaisse le fendillement du bois, des alvéoles humides ou des porosités, et

<sup>44</sup> Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 63.

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (2009), p. 109.

que j'en déduise plus ou moins l'existence de fuites dans le plâtre et le bois, ou alors plus ou moins le constat d'usure<sup>47</sup>.

Dans une disposition d'esprit incertaine, Edmond tente de s'expliquer ses visions par les imperfections du mur, croyant confondre « le fendillement du bois » avec une langouste, métaphore matérialisée de sa folie. Par sa présence au monde exacerbée, par son attention exagérée aux détails, Edmond en vient à voir le réel au-delà de ses évidences, à réinterpréter la lisibilité du monde. Sous le regard radioscopique d'Edmond, les détails enflent et en viennent à saturer l'espace, agissant ainsi comme autant de contrepoids aux pans de réels qui s'effacent sous la poussée des flaques invisibles. Le détail, que Philippe Dubois assimile à un « accident souverain du visible<sup>48</sup> », devient, dans les romans étudiés, l'objet privilégié du paranoïaque : il « ouvre à un mouvement (virtuel), il déplie et déploie, il contamine, il gagne, non du terrain mais de l'intensité. C'est là toute sa puissance<sup>49</sup> ». Ainsi, chaque objet devient prétexte à alimenter la machine interprétative d'Edmond dont l'esprit s'affole :

Je pouvais marcher très longtemps dans l'appartement à surveiller les images installées dans ma tête. À les guetter. Elles profitaient des poignées de porte, des ampoules électriques, des interrupteurs pour apparaître. Elles profitaient des moindres failles. [...] Je pouvais passer des nuits entières et des jours à surveiller, séparer, trier, et Bunny m'observait à la dérobée comme si elle avait mal. Je ressemblais à une bête curieuse<sup>50</sup>.

Les rêves et les images mentales d'Edmond envahissent l'espace à l'instar des flaques invisibles qui flottent aux quatre coins de son appartement. Majoritairement associées au monde scriptural (chiffres, codes), ses rêveries thématisent bien les difficultés énonciatives et la « fuite du langage » qui, on le verra, commencent à affecter le narrateur ; fuite du langage que semble représenter la langouste, image obsédante qui revient souvent dans son esprit et dont les sonorités évoquent le syntagme « langue, ouste ! ». Ainsi, Edmond explique comment il rêve d'une langouste, « d'antennes, de nervures, de pinces et de carapaces [, ...] de flaques et d'odeurs de sang [mais surtout] [...] de numéros d'étages, de chiffres secrets pour les serrures, de code d'accès<sup>51</sup> » sans compter « [l]es monstres, [l]es blouses blanches [et] [l]es regards noirs<sup>52</sup> » qu'il voit scintiller dans la nuit. L'évocation des codes d'accès et des blouses blanches rappelle à la fois le monde médical et le milieu psychiatrique, et tend à renforcer l'impression de délire que le lecteur attribue au narrateur. Dans *Le Ventre*, l'attention extrême aux détails prend ainsi la forme d'un véritable mouvement de

---

47 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 101.

48 Philippe Dubois, « La question du figural », dans Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible : anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec (Approches de l'imaginaire), 2012, p. 175.

49 *Ibid.*, p. 173.

50 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 102.

51 *Ibid.*, p. 104.

52 *Id.*

« reconstruction du réel<sup>53</sup> » où la scripturalité remplace graduellement la figurativité. Dans *Le Pyromane*, on le verra, l'importance accordée au détail agirait plutôt comme prétexte à la « construction d'une fiction<sup>54</sup> ».

Le narrateur de *Pyromane* est persuadé qu'un incendie le guette, tapi dans l'ombre. Ainsi, il s'applique à « percev[oir] chaque détail avec une attention redoublée<sup>55</sup> » et s'emploie à formuler et déjouer mentalement l'ensemble des formes possibles du désastre à venir : « Ma surveillance n'annule pas l'éventualité, la possibilité du drame. Un malheur prévu n'arrive jamais – par conséquent je prévois tous les malheurs possibles, je fais des efforts d'imagination intenses pour tous les visualiser, en inventer même, et les circonscrire à l'avance<sup>56</sup>. » En état de crise, le narrateur voit son esprit s'emballer et *mettre en récit* les formes possibles du désastre à venir. En s'emparant de la figure de l'incendie, c'est donc à un véritable travail créateur que s'adonne le narrateur. Formidable détonateur de l'imaginaire, cette figure engendre littéralement des récits qui se façonnent et se démultiplient dans sa conscience. Entre ses montées délirantes percent de courts éclairs de lucidité lors desquels il reconnaît s'appliquer en vain à tenter de prévoir le malheur :

[Il] existe des éventualités qui ne me traversent pas l'esprit, des scénarios que je suis incapable de concevoir, et qui se développent en dehors de moi, dans le secret. Je ne peux pas tout prévoir ; je ne peux pas appréhender la réalité dans son ensemble, telle est ma souffrance. Et tel un juge, l'incendie est là pour me punir si je ne me concentre pas à la perfection<sup>57</sup>.

Persuadé que l'incendie veut le punir, qu'il conspire contre lui et le surveille, le narrateur en vient à craindre d'en devenir lui-même accidentellement la source : « Mon nom serait alors associé au sinistre, on retrouverait mes empreintes au milieu des décombres, on viendrait me poser des questions, en pensant que j'avais organisé tout ça<sup>58</sup>. » À force de craindre la destruction, le narrateur se transforme lui-même en pyromane en puissance, le passage du « je » au « vous » atteste d'ailleurs de ce mouvement graduel de dissociation cognitive qui se trame dans son esprit : « Vous vivez en sursis, vous savez que l'incendie va venir, vous l'attendez tellement qu'il a déjà commencé au fond de vous, et il est plus terrible que le *vrai*, celui qui n'est pas encore venu<sup>59</sup>. » Passant ensuite du « vous » au « tu », il livre les mots de l'incendie qui patiente en lui et qu'il entend parler à même ses entrailles :

Tu réclames un sens, de la grandeur, une catharsis, comme tous les autres. [...] Je suis là pour t'offrir une contenance, je suis là pour offrir une prise aux événements qui te traversent. [...] Tu préférerais encore prévenir l'accident en le causant par tes propres moyens, en lui offrant une forme, des victimes, un

---

53 Philippe Dubois, *art. cit.*, p. 174.

54 *Id.*

55 Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 107.

56 *Ibid.*, p. 29.

57 *Ibid.*, p. 29-30.

58 *Ibid.*, p. 39.

59 *Ibid.*, p. 89.

cadre. En donnant un sens au sinistre, tu nierais le hasard. [...] Tu devances les accusations, tu les maîtrises, tout comme tu maîtriserais l'incendie lui-même<sup>60</sup>.

Ainsi, dans *Le Ventre* tout comme dans *Le Pyromane*, les narrateurs se prennent de fascination pour une figure qui les happe et les obsède : les flaques anesthésiantes et les diverses amorces d'incendie agissent comme autant d'incarnations de l'absence et du vide qu'ils souhaitent combler. Selon Bertrand Gervais, « toute figure se déploie selon un double mouvement de dessaisissement et de ressaisissement. Le premier mouvement prend la forme d'un musement. Le sujet se perd dans la contemplation de sa figure<sup>61</sup> ». Quant au second mouvement, il « prend la forme d'une énonciation ou d'un chant. Le sujet se ressaisit et entreprend de conter son dessaisissement, de décrire par le détail la figure qui le fascine et de transformer l'expérience en processus créateur<sup>62</sup> ». Dans les romans étudiés, ce second mouvement se traduit par la dissolution et la destruction, deux versants dysphoriques du processus créateur.

### Dissolution et destruction

*Le Ventre* trace l'histoire d'un homme qui bascule dans un lent mouvement de dissolution. Ainsi, à la fin du roman, Edmond se retrouve cloué au lit, incapable de bouger. Réveillé par Bunny qui nettoie « les sécrétions séchées qui [lui] soud[ent] les paupières<sup>63</sup> », Edmond réalise que son corps en entier est devenu insensible :

Il y avait la même texture pour le nez et la joue que pour le coton. La même pour les lèvres et les dents. Pour les paupières. Je sentais de très loin la texture, la distinction entre un morceau ou l'autre était inutile. Entre la peau et ce qui vivait dessous, c'était la même indifférence. [...] J'étais sous l'eau. Au milieu des bruits atténués. Je ne sentais plus rien du tout<sup>64</sup>.

Le corps dépourvu de sensations, hanté par la menace d'effacement que lui a prédit M. Jordan, Edmond commence à douter de lui-même : « [J]e me soupçonnais comme un animal. Où était passée la vérité ? Où étaient les contenus<sup>65</sup> ? » La dissolution d'Edmond trouve son équivalent dans la fomentation de la destruction chez le narrateur du *Pyromane*, une destruction conçue comme un acte créateur :

Un incendie allait naître pour marquer le début d'une nouvelle ère, le temps était venu de l'annoncer, la responsabilité m'en incombait. Le feu m'avait choisi parmi tous les autres comme messenger. Il voulait me faire l'instrument de sa nouvelle manifestation, moi qui n'ai rien demandé, moi qui au fond ne veux rien détruire<sup>66</sup>.

---

60 *Ibid.*, p. 131-132.

61 Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire I. Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2007, p. 132.

62 *Ibid.*, p. 133.

63 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 96.

64 *Ibid.*, p. 98.

65 *Ibid.*, p. 102.

66 Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 96.

Dans *Le Pyromane*, la résolution de la crise semble finalement passer, pour le narrateur, par le meurtre de son *double*, Reuner, son voisin qui affirme être « [c]omme le Christ, un Christ sans enseignement, sans verbe, mais un Christ quand même. Vous pouvez me voir comme un apôtre du rien, du néant, un messenger à la page blanche, mais cette page blanche, je dépéris si je ne la livre pas<sup>67</sup> ». Dans ces romans, la destruction et la dissolution de soi semblent les seuls moyens pour les sujets de rétablir la lisibilité et la stabilité du monde en y soustrayant ce qui en menace le plus la cohérence : eux-mêmes (ou leur double symbolique). L'obsession grandissante d'Edmond pour la scripturalité se manifeste comme l'unique issue à sa condition ; peut-être l'unique solution contre l'effacement des êtres et des choses et contre la fuite du langage qui en découle :

Je pouvais écrire en l'air aussi les paroles invisibles. Je les répétais dans ma bouche et sur les murs et dans les airs. Je les suivais des yeux et elles venaient les unes sur les autres et frétilaient et mouraient dans les airs et sur terre. Je ne voulais rien effacer. Et si l'effacement malgré tout se produisait, s'il me terrifiait, [...] je pouvais écrire. Écrire. Et l'écriture était minuscule, interminable, frénétique. [...] Je voyais les mots venus depuis le bout de la langue s'envoler et ils tombaient, poussés, dehors ! ouste ! allez ! – ils s'écrasaient sur le mauve<sup>68</sup>.

À la fin du roman, Edmond raconte comment il arrive à s'échapper de lui-même et à sortir, enfin, des lieux qu'il habite par une sorte de trépanation : « Sous la peau de mon visage, j'ai senti les os du crâne, les orbites. Et grâce aux orbites, je me suis échappé de la cervelle trouée. Il y avait de nombreux trous là-dedans<sup>69</sup>. » Étroitement associés au langage, les trous dans la cervelle du narrateur lui permettent de fuir grâce à la parole. En effet, il explique comment fermer « la bouche [lui] était difficile. La bouche marchait toute seule dans la cervelle trouée. [...] La langue dans la bouche marchait toute seule, elle aussi. Et à force de marcher elle occupait entièrement l'espace de la cervelle trouée, elle entassait des chiffres, elle remuait l'air, son agitation désordonnée<sup>70</sup> ». Cette agitation désordonnée, cette syntaxe mentale qui se déstructure, évoque la mort de Reuner, égorgé par le narrateur à la toute fin du *Pyromane* : « [J]e lui ai ouvert la gorge d'une oreille à une autre. [...] De sa bouche sortaient des clapotis divers qui me rappelaient la musique de Julius Latourelle. [...] Les clapotis ont redoublé quand sa bouche a expulsé une fontaine de sang noir<sup>71</sup>. » Ainsi, la résolution de la crise passe dans les deux cas par la mise en scène de la dislocation ultime du souffle et de la parole, évoquant en cela l'imaginaire de la fin, dont Bertrand Gervais a bien montré comment « [l]a contrepartie de [la] recherche [de sens] souvent effrénée est une opacification graduelle du monde et du langage

67 *Ibid.*, p. 177.

68 André Benchetrit, *op. cit.*, p. 103.

69 *Ibid.*, p. 124.

70 *Ibid.*, p. 125.

71 Thomas Kryzaniac, *op. cit.*, p. 199. Au fil du roman, Reuner ne cesse de s'identifier à Julius Latourelle, un curieux jazzman afro-américain engagé dans le Ku Klux Klan.

[...] qui se dégrade et finit par devenir aussi lourd et inutile qu'une pierre<sup>72</sup> ». Ce jeu de régression et de destruction à l'œuvre dans les romans étudiés évoque les mots d'Alain Milon qui s'est intéressé aux « Territoires du corps » : « Une langue qui dynamite les mots [s'apparente à] un corps qui fait voler en éclat [s]es organes [...] cela revient [...] à fendre un corps jusqu'à en faire sortir une langue intime, personnelle, une langue que personne ne parle, celle du cri<sup>73</sup>. »

### **Conclusion : puissance spéculative et narrative de la paranoïa**

On a pu voir comment, pour les narrateurs du *Ventre* et du *Pyromane*, l'espace est saturé de signes à décoder. Les figures de l'absence, matérialisées par les flaques anesthésiantes et les signes avant-coureurs d'un incendie, traduisent un manque, une déficience dans la réalité à laquelle il faut pallier pour restaurer la plénitude du réel, cette mécanique bien huilée dont le dérèglement atteste de la présence de puissances obscures et conspiratoires. On a aussi pu saisir de quelle manière cette irruption du néant dans le réel agit comme une *crise* qui engage chez le sujet « une intensification de l'activité sémiotique<sup>74</sup> » (Gervais) et une volonté de restaurer la lisibilité du monde. L'attention aux détails, ces « accident[s] souverain[s] du visible<sup>75</sup> » (Dubois), devient ainsi la stratégie par excellence de l'halluciné et du paranoïaque, permettant tout à la fois un mouvement de « reconstruction du réel » et un « prétexte à la construction d'une fiction ». Ainsi, les œuvres de Benchetrit et Kryzaniac s'apparentent bien à ces « romans de l'écart » (Viart et Vercier), autant de fictions qui introduisent « un grain de sable dans la mécanique bien huilée de la représentation, [et] porte[nt] la réalité à son plus extrême dérèglement, [...] jusqu'à une sorte d'hypermécanisme miné d'inquiétante étrangeté<sup>76</sup> ». Dans ces romans, l'hallucination et la paranoïa, par leur puissance spéculative, agissent comme des moteurs narratifs qui permettent la mise en forme de l'informulable ; à force d'hypothèses et de suppositions, les narrateurs tissent des récits qui suivent les tracés sinueux de leur conscience, miment les distorsions de leur perception, et inventorient les fêlures de leur esprit. L'attention démultipliée des narrateurs constamment aux aguets, le regard radioscopique qu'ils portent sur le monde et leur anticipation angoissée de l'effacement ou de la destruction dessinent un imaginaire de la méfiance généralisé en même temps que ce que Nicolas Xanthos<sup>77</sup> appelle « une ontologie en mode mineur ». En effet, dans les romans étudiés,

---

72 Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire III. L'imaginaire de la fin*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2009, p. 15.

73 Alain Milon, « Territoire du corps : carte hystérique pour corps sans unité, fêlé, bégayant et pestiféré », dans Dominique Pagès et Nicolas Péliissier (dir.), *Territoires sous influence II*, Paris, L'Harmattan (Communication et civilisation), 2001, p. 280-281.

74 Bertrand Gervais, *art. cit.*, p. 197.

75 Philippe Dubois, *art. cit.*, p. 175.

76 Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 424.

77 Nicolas Xanthos, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene (Contemporanéités), p. 111-125.

[s]i la possibilité du récit se complique, c'est en somme [...] parce que l'être, celui qui doit raconter comme celui qu'on raconte, voit désormais fragilisés les façons habituelles d'envisager et d'énoncer son identité, son agir, sa vie ou son inscription dans le temps, parce que l'attention romanesque se porte sur des moments, des expériences, des modes d'être qui sont autant de dessaisissement, d'évanouissement, de défaillance du concept de l'homme d'action en pleine maîtrise de son univers et de ses capacités volitives et cognitives<sup>78</sup>.

Par l'écriture et le geste créateur (*Le Ventre*) ou par la destruction (*Le Pyromane*), les narrateurs opposent donc à la dissolution de leurs repères diverses formes de résistance à cette érosion du sens qui menace la cohérence du monde. Face à un réel aux assises fuyantes, aux prises avec l'effilochement de leur propre conscience et l'évaporation de leurs contours, ces personnages multiplient ainsi les conjectures comme autant de récits et de fictions tortueuses qu'ils se racontent pour réinjecter un semblant d'intelligibilité dans un réel dissonant érigé sur d'obscures machinations.

---

78 *Ibid.*, p. 123.

## Références

- BENCHETRIT, André, *Le Ventre*, Paris, P.O.L, 1995.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.
- BOUYSSI, Nicolas, *Compression*, Paris, P.O.L, 2009.
- BREBEL, Sébastien, *Villa Bunker*, Paris, P.O.L, 2009.
- CARRÈRE, Emmanuel, *La Moustache*, Paris, P.O.L, 1986.
- CHATELIER, Patrick, *Infiniment petit*, Paris, Éditions Verticales, 2002.
- DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *La Paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2007.
- DUBOIS, Philippe, « La question du figural », dans Bertrand GERVAIS et Audrey LEMIEUX (dir.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible : anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec (Approches de l'imaginaire), 2012, p. 157-178.
- GARNIER, Philippe, *Babel nuit*, Paris, Éditions Verticales, 2012.
- GERVAIS, BERTRAND, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, n° 20 (1999), p. 193-209.
- , *Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2007-2009, 3 tomes.
- JÉRUSALEM, Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Lire au présent), 2005.
- KRYZANIAC, Thomas, *Le Pyromane*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme (Contemporains), 2013.
- MILON, Alain, « Territoire du corps : carte hystérique pour corps sans unité, fêlé, bégayant et pestiféré », dans Dominique PAGÈS et Nicolas PÉLISSIER (dir.), *Territoires sous influence II*, Paris, L'Harmattan (Communication et civilisation), 2001, p. 271-300.
- POIRIER, Jacques, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (2009), p. 109-124.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005].
- VOYER, Marie-Hélène, « “Je suis devenu d'une méticulosité aberrante” : distorsions perceptives et discordances cognitives du personnage dans *Infiniment petit* de Patrick Chatelier et *Compression* de Nicolas Bouyssi », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 1 (2014), p. 22-34.
- , *Métamorphoses du non-lieu dans le roman français contemporain : hétérotopies et territoires rhizomatiques dans trois romans d'André Benchetrit*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010.
- , « Une impossible exhaustivité. Poétique du lieu dans *Villa Bunker* de Sébastien Brebel » [en ligne], *Temps zéro*, n° 6 (2013) [<http://tempszero.contemporain.info/document885>].

- WULF, Erich, « Paranoic Conspiratory Delusion », dans Carl GRAUMANN et Serge MOSCOVICI (dir.), *Changing Conceptions of Conspiracy*, Berlin / New York, Springer-Verlag, 1987, p. 171-190.
- XANTHOS, Nicolas, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene (Contemporanéités), p. 111-125.



# La justification paradoxale du terrorisme dans l'imaginaire romanesque : le cas de Doris Lessing

FRANÇOIS-EMMANUEL BOUCHER

## Un phénomène pluriel

La question incontournable qui préside aux études sur le terrorisme est celle de savoir comment et pourquoi un être humain en arrive à considérer nécessaire, urgent, essentiel, pour ne pas dire acceptable dans des conditions précises qui sont les siennes, des actions extrêmes, dont les conséquences irréversibles sont, par la nature même des actes en question, sanguinaires et destructrices. Répondre à cette question ne va évidemment pas de soi. Le terrorisme est un phénomène polymorphe, dont l'imprécision du terme même est lourdement polémique (le terroriste des uns est souvent le libérateur des autres), sans négliger le fait qu'il revêt des formes multiples autant dans la longue durée que dans des contextes différents à une même époque déterminée. Même si Chérif et Saïd Kouachi, Nidal Malik Hassan, Gulmurod Khalimov, un kamikaze de Al-Qaïda ou, encore, un combattant de l'État islamique, semblent appartenir, à première vue, à la même vaste et combien nébuleuse mouvance dite islamiste, ces derniers agissent pour des raisons qui ne se recoupent pas et ne s'amalgament qu'en raison de la méconnaissance du contexte historique, politique, économique dans lequel ils se trouvent et évoluent. La distance s'amplifie dès que l'on compare des groupes qui appartiennent à des cultures encore plus disparates : un membre de l'I.R.A. provisoire, un militant des Tigres de la libération de l'Îllam tamoul, le terroriste québécois Ahmad Couture-Rouleau, ou encore, le commandant du Bataillon abkhaze et l'un des chefs des milices indépendantistes de la Tchétchénie, Chamil Salmanovitch Bassaïev, ne partagent entre eux que le sombre titre de terroriste. Ce dernier s'avère ici, comme souvent d'ailleurs, une épithète qui n'explique rien et qui, dès lors, camoufle avec peine une complexité qui ne peut se réduire à cette figure du mal qui hante de manière de plus en plus insistante le monde contemporain.

En plus de cette méfiance envers un modèle universalisable, une autre caractéristique des études sur le terrorisme est de se situer aux carrefours de plusieurs domaines du savoir qui cherchent, sans pour autant aboutir nécessairement à des résultats décisifs, à circonscrire sa nature et ses *modus operandi*. Au carrefour de la psychologie, de la sociologie de la déviance, de la géopolitique, de l'histoire

des idées, des études religieuses et, encore, de celle des mentalités, le terrorisme s'analyse à la fois par des pratiques et par des discours particuliers et, surtout, par une finalité qui varie en fonction d'une multitude de situations historiques, de croyances et de formes d'engagement. Il n'y a ni essence ni unicité du terrorisme :

Si 40 ans de recherche nous ont appris quelque chose, c'est qu'il n'y a pas une explication valable pour toutes les formes de terrorisme, pas plus qu'il n'existe une seule explication pour les membres qui appartiennent à un même groupe terroriste<sup>1</sup>.

Même si aucun modèle explicatif ne semble apte à rendre compte de la diversité du phénomène, il reste que la question de savoir comment on en arrive là, comment on se convertit à la terreur, demeure pertinente. Dans un contexte donné, comment devient-on réceptif à un discours radical, un discours de haine qui finirait par se traduire, pour celui qui y adhère, par la pratique de la terreur ? Pour rendre compte de ce phénomène, les psychologues américains usent d'un acronyme : RVE, *radicalization into violent extremism*<sup>2</sup>. Comment fonctionne le processus du RVE ? Comment adhère-t-on à cette radicalisation ? Quels sont les liens entre les discours radicaux et la pratique de la violence qui doit s'ensuivre ? Et encore, comment ces discours conduisent-ils à l'action ou, à l'inverse, comment la pratique de la violence en vient-elle à utiliser les discours radicaux dans un contexte donné pour trouver une justification qui donnerait un semblant de sens à cette quête de destruction ? Comme le souligne Andy Borum, un discours radical, aussi haineux soit-il, aussi méprisant, inhumain, sadique, irrecevable, n'est pas nécessairement performatif :

La plupart des gens qui ont des idées radicales ne vont pas s'engager dans le terrorisme et plusieurs terroristes, même ceux qui se revendiquent d'une cause, ne sont pas idéologiquement marqués et peuvent ne jamais se radicaliser dans le sens que l'on donne traditionnellement à ce terme. Plusieurs parcours et mécanismes opèrent de plusieurs façons pour différentes personnes à différentes périodes de leur vie et, peut-être, dans différents contextes<sup>3</sup>.

La fiction qui met en scène les actions d'un terroriste a à surmonter ce défi qui est inhérent à toute étude sur le sujet. Elle devient une expérience mentale qui cherche à mettre en scène, en action, en mouvement, non la vérité du terrorisme en lui-même mais les croyances d'un personnage singulier en lien avec des agissements

- 
- 1 Mia Bloom, « Chasing Butterflies and Rainbows : A Critique of Kruganski *et al.*'s "Fully Committed : Suicide Bombers' Motivation and Quest for Personal Significance" », *Political Psychology*, vol. 30, n° 3 (2009), p. 388 ; je traduis.
  - 2 Randy Borum, « Radicalization into Violent Extremism I : A Review of Social Science Theories », *Journal of Strategic Security*, vol. 4, n° 4 (2011), p. 8.
  - 3 *Id.* Voir aussi Marc Sageman, *Le Vrai Visage des terroristes. Psychologie et sociologie des acteurs du Jihad* [*Understanding Terror Networks*], traduction de Maurice Barrac, Paris, Denoël, 2005 [2004], p. 172 : « Voici trente ans que les experts cherchent en vain à identifier une prédisposition commune à tous les terroristes. Les recherches les plus approfondies ont porté sur les anciens activistes allemands et italiens des années 1970. Elles ont conclu à l'inexistence de profil psychologique du terroriste. »

précis. L'auteur doit, d'une part, parvenir à justifier de manière convaincante, aux yeux du lecteur mais aussi aux yeux des autres personnages à l'intérieur du récit, de manière à assurer la cohérence interne, non pas tant des actions qui produisent la terreur mais du cheminement qui préside à l'exercice de cette terreur dans le but de rendre vraisemblable la psychologie des protagonistes. La caractéristique principale à souligner serait leur désir de destruction et, par là, leur refus de l'ordre du monde au nom d'une axiologie différente, irréductible aux valeurs communes perçues par eux comme le produit d'une aliénation ou d'une soumission. D'autre part, ces justifications, aussi sublimes ou grandiloquentes soient-elles aux yeux des protagonistes en question, doivent parallèlement discréditer ces mêmes personnages aux yeux du lecteur qui, lui, les verrait évoluer dans des *environnements bizarres*, hors normes, le plus souvent dans des milieux clos imperméables au *bon sens* et aux préoccupations du monde extérieur, dans un univers discursif saturé de raisonnements douteux, de sorte que le lecteur finirait par percevoir l'aspect pervers et retors de leurs arguments qui peuvent, peut-être, paraître légitimes à l'intérieur d'un milieu très circonscrit, sous un conditionnement spécifique, dans un entre-soi où la dissidence est refusée, mais s'avéreraient irrecevables dès qu'ils s'incarneraient dans la sphère plus vaste de l'action politique qui transformerait ces discours et ces pensées en actions *terroristes*.

Le roman *The Good Terrorist* (1985) de Doris Lessing explore justement ce paradoxe en essayant de comprendre les raisons qui conduisent Alice, la protagoniste du livre, à rompre tous les liens avec sa famille, à abandonner toutes possibilités d'intégration à la norme sociale pour s'improviser militante de l'Irish Republican Army (I.R.A.), pour se *radicaliser* jusqu'à organiser avec les siens des attentats dont un, à la voiture piégée, sera meurtrier. Que dit la fiction de Doris Lessing sur les mécanismes psychologiques, cognitifs, discursifs, qui justifient ce parcours et, surtout, ces attentats pour Alice et sa bande de *outsiders* au point d'en faire une nécessité indiscutable, si ce n'est l'expression d'une compréhension autre et, surtout, plus juste, de la nature du gouvernement Thatcher et de l'occupation britannique de l'Irlande du Nord ? Les croyances d'Alice ne nécessitent pas des réalités objectives ou des vérités démontrables pour se fortifier et croître dans son esprit. Tout semble déjà en place avant même que ne débute l'action pour encourager son désir de destruction. Dès les premières lignes du roman, Alice n'a déjà qu'une seule obsession en tête, que Doris Lessing rend par un discours introspectif qui hante sans relâche le personnage. Alice doit se trouver des bonnes raisons d'agir et d'affermir sa cause qui est finalement devenue sa propre vie.

### **Expliquer le parcours vers la terreur : le *topos* de la radicalisation**

Alice a trente-sept ans et a comme origine sociale la classe moyenne britannique<sup>4</sup>. Enfant, elle habitait une jolie maison dans un quartier bourgeois où ses parents, avant de divorcer, recevaient fréquemment, faisaient des fêtes et avaient une vie

---

4 Doris Lessing, *La Terroriste* [*The Good Terrorist*], traduction de Marianne Véron, Paris, Albin Michel, 1986 [1985], p. 14.

sociale et culturelle, somme toute, significative. Ce milieu d'origine, cependant, a une représentation floue dans le roman et n'existe que dans les souvenirs d'Alice. Son origine sociale et, surtout, son passé apparaissent de manière très fragmentaire et indicielle à travers la narration au moment où cette dernière, désormais en rupture avec sa famille et avec la société, retourne, par exemple, quêmander de l'argent, souvent à sa mère et parfois à son père, afin de répondre aux interminables besoins que représente sa vie de squatteuse dans un quartier défavorisé de Londres. Son appartenance sociale se manifeste aussi ici et là par de minuscules détails qui ponctuent les descriptions de sa vie : par rapport aux autres révolutionnaires, terroristes, marginaux, sans-abri, qu'elle côtoie, Alice semble avoir un plus grand souci d'hygiène, des manières, un certain respect pour la propreté et pour l'ordre, de sorte qu'il lui arrive même de songer à décorer la maison abandonnée qu'elle et les squatteurs habitent en attendant l'avènement d'une révolution. Il reste que cet *ethos* est chez elle un vestige d'un autre temps car la nouvelle identité d'Alice, qui est le plus souvent donnée à voir, se définit justement en opposition avec ce milieu qu'elle a connu et où elle se sent étrangère. Plusieurs passages dans le roman indiquent que, désormais, ce passé l'horripile, qu'il exerce sur elle un dégoût violent, qu'il incarne cette oppression qu'elle rejette et contre laquelle elle a orienté son nouveau mode de vie : « [C]e spectacle de banlieue bourgeoise provoqua en elle un spasme de violente dérision, comme une menace secrète contre tout ce qu'elle voyait<sup>5</sup> », indique-t-on au moment où elle retourne dans son quartier d'enfance. Alice ne se définit plus en se référant à ce milieu mais par le concept de révolutionnaire, expression qu'elle utilise à la fois pour confirmer aux autres ce qu'elle est devenue et pour se convaincre elle-même qu'elle n'est plus la même et qu'il faut la prendre au sérieux ou, mieux encore, qu'elle se prend maintenant au sérieux : « Mais je suis *révolutionnaire*, protesta gravement Alice<sup>6</sup> », de manière à insister sur le fait qu'elle ne changerait plus, qu'elle ne retournerait pas en arrière, et que ce qu'elle est devenue incarne, par rapport au passé représenté par cette banlieue bourgeoise, une forme de libération, expliquant par là son attitude hautaine et son mépris pour ses parents. À l'instar de ce que notent plusieurs études sur les terroristes, Doris Lessing souligne à la fois par le titre du roman et par ses descriptions une certaine normalité du caractère de son personnage principal. Alice n'est ni une criminelle, ni atteinte de folie, ni brimée en raison d'un handicap physique ou cognitif qui lui interdirait d'évoluer normalement à l'intérieur de la société<sup>7</sup>. Elle n'a même jamais connu la misère et, à l'exception du divorce de ses parents qui n'est dans le roman jamais très bien expliqué, elle semble n'avoir connu aucun traumatisme important.

---

5 *Ibid.*, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 61 ; l'auteure souligne.

7 « *Whatever their reasons for becoming involved in terrorism, it is not because they are psychological deviant or abnormal. Psychologists have gradually been forced to accept that the outstanding characteristic of the terrorists is their normality* » (Andrew Silke, « Courage in Dark Place : Reflections on Terrorist Psychology », *Social Research*, vol. 71, n° 1 [2004], p. 182). On se référera aussi à Gérald Bronner, *La Pensée extrême. Comment des hommes ordinaires deviennent des fanatiques*, Paris, Denoël, 2009, p. 11, et à Marc Sageman, *op. cit.*, p. 156, qui avancent des propos similaires.

Ce qui est arrivé à Alice se nomme justement la radicalisation. Alice s'est radicalisée, ce qui, dès le début du roman, rend la discussion avec elle difficile, si ce n'est impossible. Plus personne ne peut la raisonner et encore moins ses parents, car elle a une seule idée en tête : détruire ce qu'ils représentent et leur mode de vie. « [Q]uand nous aurons aboli l'impérialisme fasciste, il n'y aura plus de gens comme eux<sup>8</sup> », se dit-elle.

J'appelle *topos* de la radicalisation l'explication qui cherche à rendre compte de la trajectoire d'une personne ou d'un personnage qui se métamorphose graduellement et qui finit par adopter un comportement asocial, extrémiste, et potentiellement pathogène à la fois pour les siens et, plus largement, pour la société. Ce terme de radicalisation tente d'expliquer un phénomène comme la transformation d'Alice en posant une corrélation entre une attitude mentale, un *ethos* particulier dans le sens du caractère d'une personne construite par son discours<sup>9</sup>, et une série de raisonnements et encore d'actions rêvées ou commises, compte tenu d'une « adhésion inconditionnelle à des croyances faiblement transsubjectives et/ou ayant un potentiel sociopathique<sup>10</sup> ». La radicalisation pose l'existence d'une rupture qui s'est produite dans le temps, provoquant chez une personne donnée une mutation de son être et, conséquemment, un état de non-retour à l'égard de la norme sociale en vigueur que peut incarner celle dans laquelle elle évoluait jusqu'alors, métamorphose qui s'accompagne d'une haine pathogène, inconditionnelle et inexpugnable vis-à-vis de celle-ci. Marginalité et radicalité sont ainsi deux phénomènes très différents car le premier existe sans produire pour autant une soif de destruction. Pour expliquer le caractère inconditionnel de ce mode de croyance extrême et destructeur, Gérald Bronner ajoute un *distinguo* important : « [A]dhérer *radicalement* à une idée n'est pas la même chose qu'adhérer à une idée *radicale*. Or précisément, la spécificité de la pensée extrême tiendra au fait qu'elle adhère *radicalement* à une idée *radicale*<sup>11</sup>. » Les services de renseignement danois (PET) définissent le concept de la « radicalisation violente » de la manière suivante : « Un processus par lequel une personne dans une mesure exponentielle accepte l'usage de pratique non-démocratique ou avec la violence comme finalité dans le but d'atteindre des objectifs politiques ou idéologiques spécifiques<sup>12</sup> », alors que le UK Home Office s'y réfère d'une manière beaucoup plus simple, pour ne pas dire tautologique, comme « un processus par lequel une personne appuie le terrorisme et la violence extrême et, dans certains cas, jusqu'à joindre des groupes terroristes<sup>13</sup> ». Il faut noter que

8 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 62.

9 Voir Frédérique Woerther, *L'Ethos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007, p. 14-15. Comme le rappelle ce dernier, « le mot ἦθος procède dans la langue grecque à un découpage du réel qui ne coïncide avec celui d'aucune autre langue : il désigne selon les contextes le “caractère” d'une personne, les “caractéristiques” d'un régime politique, les “lieux habituels” ou encore les “mœurs” d'une communauté ». C'est dans le sens de “caractère” que ἦθος sera utilisé dans ce texte.

10 Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 168.

11 *Ibid.*, p. 130 ; les italiques sont de l'auteur.

12 Randy Borum, *art. cit.*, p. 12 ; je traduis.

13 *Id.* ; je traduis.

la radicalisation est un processus, un « mécanisme incrémental<sup>14</sup> », note toujours Bronner, qui s'étend sur une certaine durée de temps et par lequel une personne en vient à adhérer à des idées de moins en moins recevables et de moins en moins discutables. Cette métamorphose a comme effet premier d'entraîner la personne vers une croyance encore plus grande à d'autres idées encore plus irrecevables et encore plus violentes que les précédentes. Cette radicalisation conduit à une forme d'autarcie cognitive qui se définirait comme une incapacité rhétorique, sociale et psychologique à échanger avec quiconque n'adhère pas déjà avec la même intensité au même discours et, parallèlement, à une volonté de détruire toute forme de coexistence qui exacerberait cette tension intenable produite par cette même radicalité.

Même si, au départ, Alice pouvait être une marginale, une *outsider*, même si elle pouvait ne pas penser *comme les autres*, même si elle pouvait rêver à un mode de vie décalé face à une norme sociale davantage acceptable, il reste que c'est cette radicalisation qui a fini par la marginaliser encore plus en la transformant en terroriste. Le *topos* de la radicalisation explique ainsi la résultante d'un parcours sans toutefois parvenir à dégager dans le menu détail les causes exactes qui conduisent à cette rupture définitive et sans retour. Si le *topos* semble faire fi de la véritable nature du déclic qui transforme pour de bon le marginal, l'*outsider*, ou tout simplement un être quelconque en terroriste, ce n'est pas par raccourci ou par oubli mais plutôt en raison même de la nature du phénomène. C'est seulement au bout de trois cents pages qu'Alice et sa bande commencent vraiment à éprouver « le besoin meurtrier de s'imposer, de prouver leur puissance<sup>15</sup> » par la violence sanguinaire la plus démesurée. Lessing construit son roman de manière à montrer qu'il n'y a pas d'acte marquant ; il serait même impossible de pointer avec exactitude l'évènement qui a déclenché le tout et qui serait responsable de ce qui se produit par la suite, d'où le vague qui enveloppe le concept de radicalisation et qui en fait souvent un mot fourre-tout. Ce qui semble plus clair est qu'il s'agit d'un processus qui, une fois commencé, ne semble pouvoir que difficilement s'arrêter. La trame narrative de *The Good Terrorist* montre Alice qui se radicalise dans un univers où la norme sociale qui l'exaspère de plus en plus finit par justifier sa soif de destruction. « L'auto-radicalisation est une pente glissante de comportements de plus en plus extrêmes pavée de raisons et de justifications extrêmes qui rendent dès lors cette pente encore plus glissante<sup>16</sup>. » La radicalisation nourrit ainsi la radicalisation d'où l'importance de ce *topos* qui, faute de mieux, explique finalement que ce qui préside vraiment à ce type extrême de métamorphose pathogène ne se réduit pas à des causalités linéaires et objectivables. Telle ou telle personne s'est radicalisée avec le temps. On estime alors que son nouveau milieu, ses nouvelles fréquentations, ses lectures, ses nouvelles idées, etc., l'ont rendue méconnaissable. Dans le cas d'Alice, on ne saisit jamais le moment décisif, la raison concluante, la cause spécifique et suprême qui l'a conduite à adopter un tel comportement quoiqu'il devienne évident, à la fin

14 Gérald Bronner, *op. cit.*, p. 191.

15 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 346.

16 Clark McCauley et Sophia Moskalenko, « Mechanisms of Political Radicalization : Pathways toward Terrorism », *Terrorism and Political Violence*, vol. 20 (2008), p. 421 ; je traduis.

de la lecture, qu'il s'agit là d'un effet boule de neige (le *topos* le dit : effet graduel, pente savonneuse, point de non-retour) et, qu'une fois la radicalisation terminée, elle n'a jamais plus été pareille. Mais d'autres questions demeurent. Pourquoi elle et pas Humphrey, son frère ? Pourquoi ce dernier a une vie tranquille, une famille, un emploi ? Pourquoi ne rêve-t-il pas, le soir venu, de faire sauter des voitures piégées dans le centre-ville de Londres, au même titre que sa sœur ? Comme son père ou comme sa mère, Humphrey en vient à représenter pour Alice un traître, un impérialiste stipendié, envers lequel elle entretient un incontrôlable « sentiment de rage<sup>17</sup> » : « Comment pouvait-il se contenter de jouer leurs jeux ? Un gentil petit emploi bien tranquille, contrôleur aérien, qui aurait pu croire que des gens choisiraient de vivre ainsi<sup>18</sup> ? » Alice évolue à l'intérieur d'une dialectique retorse où l'incompréhension des autres ne fait que nourrir l'estime qu'elle entretient à l'égard de ses propres folies meurtrières. On ne la comprend pas et, loin de la diminuer, cette incompréhension la rend supérieure, exceptionnelle, et donne à sa marginalité une valeur incommensurable. Cet *ethos* de radicalisée devient la preuve de son évolution vers une autre compréhension du réel. « Tu ne comprends pas maman, rétorqua Alice, avec une assurance sereine. Nous allons tout démolir. Tout. Toute cette pourriture dans laquelle nous vivons. Elle va disparaître. Et ensuite tu verras<sup>19</sup>. » Doris Lessing insiste sur cette incompréhension généralisée de manière à indiquer qu'elle est l'une des conséquences observables de cette radicalisation qui préside au destin de sa protagoniste. « Nous ne sommes pas comme eux. Ils sont *révoltants*<sup>20</sup>. » C'est cette impossibilité de la part du père à dialoguer avec sa fille qui le force à couper les liens avec cette dernière qui, en plus de lui mentir, de le voler, le blesse finalement, lui et sa nouvelle femme, lorsqu'elle vandalise la maison en fracassant la fenêtre avec une brique. « En ce qui me concerne, tu es devenue une bête sauvage. Tu n'as plus de jugement<sup>21</sup> », lui dira son père. Mais paradoxalement, le constat du père est loin de faire l'unanimité. Le *topos* de la radicalisation, qui est toujours une radicalisation par rapport à un groupe déterminé (souvent la parenté, car il précède cette métamorphose dans le temps) se superpose à celui du regroupement sectaire, de la communion dans un nouvel entre-soi, dans ce que Klaus Wasmund nommait les *groupes totaux*, groupe, bande, regroupement, cellule, qui s'unissent par connivence et qui ont comme caractéristique de chérir et d'alimenter les mêmes discours et agissements honnis par ailleurs et responsables de cette première forme d'exclusion, loin du milieu d'origine. L'extrémisme, l'exclusion, le refus de s'intégrer dans une vie normale que symbolise la vie d'Humphrey, le frère d'Alice, ne produisent pas toutefois à eux seuls le terrorisme, comme l'indique Marc Sageman. Les conditions d'une « précarité relative », au même titre qu'une immigration difficile, qu'un changement de milieu social important (vers le haut

---

17 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 115.

18 *Id.*

19 *Ibid.*, p. 364.

20 *Ibid.*, p. 186.

21 *Ibid.*, p. 226.

mais surtout vers le bas), ou qu'une difficile intégration dans des contextes divers (école, famille, travail, etc.),

ne sont certes pas l'apanage du terrorisme, mais elles en sont une condition nécessaire. Les personnes satisfaites de leur existence ont peu de chances d'intégrer un mouvement terroriste revivaliste. Elles vont de l'avant et ne s'astreignent pas à payer le coût social et les sacrifices qu'exige d'emblée un tel mouvement<sup>22</sup>.

La marginalité d'Alice n'est pas exceptionnelle : c'est son parcours qui est mystérieux et qui souligne l'ampleur de ce malaise grandissant qui l'opprime à un tel point que son seul apaisement se trouve dans le désir de massacrer ceux que choquent ses idées, son désir de tout abandonner et de vivre autrement dans un squat. Jusqu'à l'explosion de la deuxième voiture piégée à la fin du roman, Alice multiplie les actions insensées qui ne font qu'alimenter son ressentiment envers le monde extérieur comme si sa propre radicalisation ne pouvait se réaliser que grâce à un rejet total de sa propre personne exercé par ce que représente chez elle la normalité sociale (son passé, sa famille, les forces de l'ordre, les instances municipales, etc.). En plus de s'autonourrir constamment, la radicalisation d'Alice doit s'autojustifier de sorte que même si elle croit toujours avoir raison, même si elle se dit supérieure et méprise les idées qui ne recoupent pas les siennes, elle reste incapable de tout bêtement agir sans étaler les raisons qui la poussent à penser et à agir ainsi. Doris Lessing souligne le drame d'Alice par ses continuelles introspections : certes, elle veut tout détruire mais elle veut aussi s'expliquer.

### **Simplification excessive et justification par la voiture piégée**

Si on s'efforce de reconstruire l'univers culturel et social dans lequel évolue Alice, avant même de se percevoir comme un agent de la terreur (idée qui ne lui vient pas en tant que telle à l'esprit), elle se considère comme une victime de cette terreur impérialiste qui secoue l'Occident capitaliste sous les règnes du libéralisme à tout rompre des gouvernements Reagan et Thatcher. Alice raisonne sur la société qui est la sienne sans, à l'exemple de ses parents ou de son frère, *déshonorer* sa pensée par d'incessants compromis de toutes sortes. L'injustice du monde tel qu'elle le perçoit ne peut se perpétuer indéfiniment dans le temps. Un autre *topos* explicatif récurrent dans les études sur le terrorisme, sur l'extrémisme ou encore à l'œuvre dans les fictions qui mettent ces mouvements en scène est celui de la rationalisation excessive. L'être radicalisé raisonne trop de sorte que son raisonnement qui se produit dans l'abstraction finit par ne plus avoir de contact avec le réel et se perpétuer dans le vide, très loin des contingences sociales et de la banalité humaine. Il s'agit là d'un vieux *topos* que l'on retrouve déjà chez Burke ou de Maistre au sujet des acteurs de la Révolution française, dans l'étude sur la folie raisonnante présentée en 1867 par Brierre de Boismont, ou encore dans les explications sur le raisonnement utopique décrit dans *Les Systèmes socialistes* (1902-1903) de Vilfredo Pareto. « De la même façon [que son culte pour l'abstraction], bien que le fanatisme défie toute

tentative de discussion et d'explication, on l'identifie fréquemment non à une absence mais à un *excès* de rationalité<sup>23</sup> », écrit Alberto Toscano dans son ouvrage qui analyse justement sur la longue durée ce *topos* dans l'explication commune du fanatisme. Comme plusieurs avant elle, Alice ne pêche pas par manque de logique ou de cohérence mais par une tendance excessive à adhérer ou à produire des raisonnements irréfragables. Elle veut la justice, le partage, une société humaine qui ne repose ni sur la compétition ni sur la prédation des plus vulnérables. C'est ce qu'elle ne cesse de répéter à sa mère :

Puis d'une voix maternelle, affectueuse, Alice se mit à lui faire la leçon, « Pourquoi n'es-tu pas comme nous, Maman ? Nous *partageons* ce que nous avons, nous nous aidons l'un l'autre quand nous avons des ennuis. Ne vois-tu pas que ton monde à toi s'écroule ? Le temps de la bourgeoisie riche et égoïste a pris fin. Vous êtes condamnés<sup>24</sup>... ».

Comme le remarque Quentin Skinner au sujet de raisonnements qui apparaissent irrecevables et même douteux mais qui ont un pouvoir persuasif sur des groupes restreints (la magie, la présence d'extraterrestres, l'astrologie, les croyances sectaires, etc.), ou encore qui ont déjà eu un réel pouvoir de persuasion sur des sociétés entières (le géocentrisme, les sorcières, l'eschatologie religieuse, la colère divine, etc.) : « [I]l est possible d'avoir une croyance fausse de façon parfaitement rationnelle<sup>25</sup>. » « L'idée pourrait être ici que la cohérence interne d'un ensemble suffit pour les considérer comme vraies<sup>26</sup>. » La logique d'Alice, pour sa part, se définit de manière particulière : elle n'est pas logique au sens aristotélicien de sorte qu'elle raisonnerait à partir de syllogismes et de prémisses démontrables ou d'axiomes acceptés par « ceux auxquels il n'est pas convenable d'opposer des décisions contraires, tels que les dieux, un père, ceux qui nous ont instruits<sup>27</sup> » ni, encore moins, au sens scientifique où elle mettrait à l'épreuve ses croyances sur le monde à grand coup d'expériences et d'inductions. Sa logique, si on peut nommer ainsi ce qui préside à son mode de pensée, consiste à prêter une force réelle à ses croyances et une légitimité à sa propre mission. Elle raisonne dans l'abstrait qu'elle peuple d'un nombre réduit de forces agissantes (le bien, le mal ; l'impérialisme, le communisme ; la soumission, la révolte) qu'elle seule semble avoir le pouvoir de comprendre correctement. Dans cet univers, elle perçoit des acteurs en conflit, des intentions là où il n'y a souvent que du hasard ; elle identifie des effets, des corrélations et des causes qui finissent toujours par lui donner raison. Loin d'être complexes, ses raisonnements sont très simples au point qu'au lieu de s'y référer par l'idée d'un excès de rationalité, il serait plus juste d'y voir un excès de simplification. De plus,

---

23 Alberto Toscano, *Le Fanatisme. Mode d'emploi* [*Fanaticism : The Uses of an Idea*], traduction de Nicolas Vieillescazes, Paris, La Fabrique, 2011 [2010], p. 12.

24 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 21.

25 Quentin Skinner, *La Vérité et l'Historien* [*Truth and the Historian*], traduction de Christopher Hamel, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012 [2010], p. 64.

26 *Ibid.*, p. 60.

27 Aristote, *Rhétorique*, II, XXIII, 12, traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 273.

sa pensée ne semble ni relever exactement du style paranoïaque analysé jadis par Richard Hofstadter ni, à proprement dit, de la logique complotiste telle que l'analyse un Pierre-André Taguieff<sup>28</sup>. Alice évolue dans un univers d'une grande simplicité : l'apparente cohérence que pourraient avoir ses raisonnements n'existe qu'en raison de sa radicalisation, soulignant ainsi la puérilité destructrice autant de sa pensée que de son mode d'engagement politique. Le lecteur qui l'observe sous la plume de Doris Lessing constate qu'elle n'accorde que très peu d'importance à ce qui pourrait être nommée la complexité du monde. Alice affirme à maintes reprises qu'elle n'est « pas une intellectuelle<sup>29</sup> ». Par exemple, bien qu'elle admire Lénine, elle avoue tout bêtement qu'elle ne l'a jamais lu, de même qu'elle ne voit pas l'urgence de le lire<sup>30</sup>. Au début des années 1980, elle croit toujours au pouvoir et à la grandeur incommensurable de la Chine, de Cuba et de la Russie de même qu'à leur action imminente qui consistera à donner « un bon coup de balai<sup>31</sup> » de manière à éradiquer le monde capitaliste, à en faire « un paysage aplani, nu et désert, avec peut-être un peu de cendre blême voletant au-dessus<sup>32</sup> ». Ses connaissances politiques sont aussi minimales, ce qui lui permet d'amalgamer naturellement toutes les révoltes contre l'ordre établi qu'elle connaît dans un seul et même combat.

Des piles de tracts couvraient une table du vestibule : « Plaidoyer pour l'I.R.A. », tous ceux de Greenpeace, plusieurs livres sur Lénine, un long poème en vers libre à la gloire de Greenham Common, une large sélection de tracts du Mouvement des femmes, et sur la vivisection, le régime végétarien, l'usage d'engrais chimique, les missiles, le largage des déchets radioactifs en mer, le mauvais traitement des veaux et des poulets, et les conditions de vie dans les prisons britanniques<sup>33</sup>.

Lessing souligne que ce bric-à-brac révolutionnaire forme, en définitive, le cadre de ses croyances et de ses cogitations les plus sérieuses qu'elle renforce et qu'elle affermit à chaque jour en saccageant toute possibilité d'avenir et en s'excluant elle-même de l'ordre établi.

Son engouement pour l'I.R.A. apparaît dans ce contexte encore plus incongru parce qu'en plus qu'elle ne soit en rien irlandaise, qu'elle ne connaisse que très vaguement le contexte politique de l'Irlande du Nord qu'elle définit comme « le haut lieu de l'agression impérialiste<sup>34</sup> », le roman laisse entendre que ses liens avec l'I.R.A. sont quasi inexistants. Lessing fait comprendre au lecteur qu'il serait même impossible d'utiliser le terme adhésion du fait qu'Alice n'a aucun lien direct avec cet organisme politique. Autant que Faye, une militante qui fabrique les bombes,

28 On consultera Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Vintage, 2008 [1964] et Paul-André Taguieff, *Court traité de complotologie*, Paris, Mille et une nuits, 2013.

29 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 271.

30 *Ibid.*, p. 270.

31 *Ibid.*, p. 184.

32 *Id.*

33 *Ibid.*, p. 242.

34 *Ibid.*, p. 16.

sa visée se résume à une seule phrase : « Je veux mettre un terme à cette saloperie de foutu bordel de système hypocrite et menteur<sup>35</sup>. » D'une certaine manière, cette idée résume en substance la vision d'Alice et de ses compatriotes. C'est cette idée aussi qui finit par rendre légitime aux yeux d'Alice l'explosion d'une voiture piégée qui tuera au hasard des passants sur une artère à l'heure de pointe. À l'exception de son groupe et de ceux qui ici et là militeraient pour des causes similaires, Alice n'accorde plus aucune valeur humaine au monde qui gravite à l'extérieur de son petit groupe. Sa radicalisation devient socialement pathogène au moment où elle conçoit la destruction comme un acte grandiose qui n'a rien à voir avec les actions de ceux qui manifestent « en agitant des banderoles et en chantant des petites chansonnettes pathétiques<sup>36</sup> ». De plus, dans son propre univers mental, l'action qui propage la terreur scelle à jamais sa nature d'exception qu'elle ennoblit au moment où elle répand le sang de ses concitoyens pour un pays qu'elle ne semble jamais avoir visité. Tout l'aspect vicieux de son parcours se retrouve dans cette dialectique. Au lieu de l'horrifier, elle pense que la pratique des attentats la tire de sa marginalité pour l'incorporer enfin dans les rangs de « l'avant-garde », de la force d'élite révolutionnaire qui a « la responsabilité d'un avenir glorieux<sup>37</sup> ».

Le recours à la voiture piégée, que Mike Davis nomme « le bombardier du pauvre<sup>38</sup> » et le Pentagone, VBIED, *Vehicule-Borne Improvised Explosive Device*, permet à Alice de se manifester avec fracas sur la scène de l'action politique. Comme le note Davis, qui analyse les principales caractéristiques de cette forme de terreur, l'attentat à la voiture piégée est « d'une efficacité et d'une puissance surprenante<sup>39</sup> », il est extraordinairement bon marché, il est facile à utiliser, il produit la « panique et la démoralisation<sup>40</sup> » et, surtout, il donne « un rôle exceptionnel à des acteurs marginaux » : « Les véhicules piégés procurent une marge de manœuvre sociopolitique disproportionnée à des organisations de petites tailles, voire à des groupes improvisés, sans base sociale significative ni légitimité politique de masse<sup>41</sup>. » La voiture piégée est, par nature, l'arme de l'exclu, du dissident, de l'incompris, du groupuscule et des irrécupérables. Parmi les inventions tactiques que lègue à la modernité le XX<sup>e</sup> siècle (le premier attentat à la voiture piégée a été fait par des anarchistes à New York en 1920), elle semble, avec l'attaque au fusil-mitrailleur, celle qui répond le plus aux besoins du terrorisme. Même si l'attentat que produit Alice est sans commune mesure en termes de morts et d'intensité avec ceux que produit, par exemple, l'I.R.A. provisoire lors du « Vendredi sanglant » (21 juillet 1972) et dans la *City* de Londres (en 1992, 1993 et 1997), il offre « un spectacle époustouflant ;

---

35 *Ibid.*, p. 120.

36 *Ibid.*, p. 369.

37 « Nous constituons l'avant-garde de ces forces [révolutionnaires], et la responsabilité d'un avenir glorieux nous appartient, elle est entre nos mains » (*ibid.*, p. 244).

38 Mike Davis, *Petite histoire de la voiture piégée [Buda's Wagon. A brief History of the Car Bomb]*, traduction de Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, 2007, p. 17.

39 *Ibid.*, p. 21.

40 *Id.*

41 *Id.*

des corps sur le trottoir, les uns allongés, immobiles, et d'autres s'efforçant de se redresser ; des morceaux de métal, de verre brisé, de sacs, des gravats, du sang<sup>42</sup> ».

Lessing fabrique ainsi son roman de manière à suggérer que rien dans le parcours d'Alice ne rendait l'exercice d'une telle terreur prévisible, qu'il n'y avait aucune nécessité d'agir avec une telle rage meurtrière quoiqu'en le faisant, Alice parvient à sacraliser sa position et ses choix autant face à sa famille que face à la société. La terreur conclut pour ne pas dire sanctifie un parcours existentiel, aussi laïc peut-il être (Alice ne démontre aucune attirance envers les pratiques traditionnelles religieuses quelles qu'elles soient), et se situe en aval de la radicalisation. Sans être sa suite logique, elle est son corolaire justificatif, et dans ce sens, la preuve de la sincérité de la démarche, on pourrait même paradoxalement dire le dévoilement de *son éthique*, l'action qui manifeste dans l'ordre des actions politiques l'attachement réel à des croyances irrecevables. C'est pourquoi, finalement, il n'est pas exagéré de dire que cette démarche n'a rien de rationnel, qu'elle n'est pas le produit d'un excès de rationalité mais le résultat cumulatif de plusieurs raccourcis, de continuelles inductions boiteuses et de simplifications extrêmes. Tout sonne faux dans le parcours de la radicalisation ce qui, par ailleurs, n'empêche pas celui qui en est l'acteur de continuer sa route. Même si la terreur finit par devenir une ultime preuve de cohérence, ce mode de justification demeure inacceptable pour « les gens ordinaires<sup>43</sup> » comme les nomme Alice, pour ceux qui « n'y comprenaient rien du tout<sup>44</sup> ». Lessing laisse ainsi le lecteur un peu dépourvu quant au spectacle de la terreur qui reste sans explication satisfaisante. Alice n'est ni un atome déboussolé par l'impérialisme libéral de l'ère Thatcher, ni la victime du néocolonialisme planétaire qui l'empêche de se greffer à un tissu social normalisateur. Elle ne vit pas les contrecoups d'une absence sévère d'implantation ou d'une anomie quelconque. Elle est là, un peu perdue à trente-sept ans, confrontée aux aléas de la vie moderne, ce qui semble déjà à ses yeux suffisant pour devenir une *bonne terroriste*.

---

42 Doris Lessing, *op. cit.*, p. 391.

43 *Ibid.*, p. 402.

44 *Id.*

## Références

- ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1991.
- BLOOM, Mia, « Chasing Butterflies and Rainbows : A Critique of Kruganski *et al.*'s "Fully Committed : Suicide Bombers' Motivation and Quest for Personal Significance" », *Political Psychology*, vol. 30, n° 3 (2009), p. 387-395.
- BORUM, Randy, « Radicalization into Violent Extremism I : A Review of Social Science Theories », *Journal of Strategic Security*, vol. 4, n° 4 (2011), p. 7-36.
- BRONNER, Gérald, *La Pensée extrême. Comment des hommes ordinaires deviennent des fanatiques*, Paris, Denoël, 2009.
- DAVIS, Mike, *Petite histoire de la voiture piégée [Buda's Wagon. A brief History of the Car Bomb]*, traduction de Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, 2007.
- HOFSTADTER, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, New York, Vintage, 2008 [1964].
- LESSING, Doris, *La Terroriste [The Good Terrorist]*, traduction de Marianne Véron, Paris, Albin Michel, 1986 [1985].
- MCCAULEY, Clark et Sophia MOSKALENKO, « Mechanisms of Political Radicalization : Pathways toward Terrorism », *Terrorism and Political Violence*, vol. 20 (2008), p. 415-433.
- SAGEMAN, Marc, *Le Vrai Visage des terroristes. Psychologie et sociologie des acteurs du Jihad [Understanding Terror Networks]*, traduction de Maurice Barrac, Paris, Denoël, 2005 [2004].
- SILKE, Andrew, « Courage in Dark Place : Reflections on Terrorist Psychology », *Social Research*, vol. 71, n° 1 (2004), p. 177-198.
- SKINNER, Quentin, *La Vérité et l'Historien [Truth and the Historian]*, traduction de Christopher Hamel, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012 [2010].
- TAGUIEFF, Paul-André, *Court traité de complotologie*, Paris, Mille et une nuits, 2013.
- TOSCANO, Alberto, *Le Fanatisme. Mode d'emploi [Fanaticism : The Uses of an Idea]*, traduction de Nicolas Vieillescazes, Paris, La Fabrique, 2011 [2010].
- WOERTHER, Frédérique, *L'Éthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.





# Le complot médiatique : réseaux sociaux et manipulations collectives chez Jean-Jacques Pelletier

SYLVAIN DAVID ET SOPHIE MARCOTTE

*Ainsi fonctionnait l'esprit humain. Ainsi fonctionnaient les médias.*

– Jean-Jacques Pelletier<sup>1</sup>

La fiction policière et d'espionnage récente met souvent à profit les possibilités d'investigation offertes par le développement des médias sociaux. La consultation d'une page Facebook permettra, par exemple, de tout connaître – ou presque – d'un personnage jusque-là demeuré dans l'ombre. Le suivi d'un flux Twitter ou d'un blog pourra donner une idée de l'influence exercée par un autre. La lecture exhaustive d'un compte de courriel ou de message texte révélera parfois des liens insoupçonnés entre des individus n'ayant par ailleurs pas de contacts apparents. Une telle approche de l'enquête, rendue possible par la représentation constante de soi sur le Web 2.0, illustre bien l'indistinction et l'interpénétration de plus en plus marquées des sphères publique et privée. Elle s'inscrit de ce fait dans un courant plus vaste de critique des dispositifs de surveillance électronique, des caméras de sécurité aux écoutes téléphoniques et traques par satellite. Le savoir qui en découle par écran interposé permet en outre une certaine omniscience sans que cela ne déroge pour autant au canon du roman moderne, dont la focalisation narrative demeure en général plus restreinte.

L'auteur québécois de thrillers internationaux Jean-Jacques Pelletier propose une perspective originale sur le phénomène. Ses derniers romans mettent l'accent non seulement sur le contenu factuel des médias sociaux, ce qui renvoie aux procédés énumérés ci-dessus, mais également sur leur mode de production de discours, leur fonctionnement rhétorique. En une actualisation révélatrice du thème du complot, ces textes dévoilent le potentiel de manipulation de l'opinion de ces plateformes électroniques. *Machine God* met ainsi en scène un terroriste post-moderne qui se dote de « *chatbots* », ou agents conversationnels, afin d'infiltrer le Web 2.0 et d'en orienter le contenu :

---

1 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, Montréal, Hurtubise, 2015, p. 67.

C'est une fabrication [...]. Des robots Internet qui répandent la rumeur sur Twitter, sur Facebook [...]. Des sortes de virus [...]. Ils répandent des messages sur les blogues et dans les réseaux sociaux. Ils font ça pour propager des rumeurs. Pour faire croire que beaucoup de gens parlent d'un sujet. Ça crée un buzz<sup>2</sup>.

Le but de l'opération n'est cependant pas cette seule appropriation des médias socionumériques. Il s'agit, en une stratégie savamment calculée, de mettre à profit l'influence que ceux-ci exerceront inmanquablement sur la parole publique en son ensemble :

C'était la beauté des réseaux sociaux. Il suffisait qu'une information y fasse un buzz pour que tous les médias se sentent obligés d'en parler, que des journalistes se mettent en quête de sources ou simplement de gens qui avaient une opinion sur le sujet. Et alors, d'hypothèses en témoignages, de suppositions en interrogations, un point de vue finissait par s'imposer comme un fait<sup>3</sup>.

L'intrigue du roman de Pelletier joue de cette façon sur l'exacerbation de certains effets pervers propres à l'univers virtuel, notamment en ce qui a trait à la circulation du contenu dans les réseaux sociaux et aux résonances que ceux-ci entretiennent par ailleurs avec les médias traditionnels. Guillaume Pinson nomme « imaginaire médiatique<sup>4</sup> » ce type de conceptualisation fictionnelle d'un *medium*, de ses propriétés et des effets qu'il exerce :

Que ce soit par des représentations directes des différents acteurs [...], par des moyens plus métaphoriques ou encore à travers l'usage de récits de fiction, toutes les sociétés de la modernité ont développé leurs manières de rendre compte de la place des médias et de ce qu'ils modifient, au fil de leurs évolutions, dans le fonctionnement de la communication humaine. Construit sur des scénarios récurrents mais captivants, l'imaginaire remplit une fonction de régulateur social : il permet à ses contemporains de s'approprier le flux médiatique dans lequel ils sont continuellement plongés<sup>5</sup>.

Des romans comme *Les Visages de l'humanité* (2012), *Dix petits hommes blancs* (2014) et *Machine God* (2015) constituent des exemples emblématiques de ce type de démarche. On tentera ici de déterminer en quoi ces récits permettent, comme le postule Pinson, « d'appriivoiser un régime médiatique de plus en plus envahissant, aux effets sociaux multipliés<sup>6</sup> ».

Si Jean-Jacques Pelletier est surtout connu pour son œuvre narrative, il a aussi fait paraître, au cours des dernières années, quelques essais qui viennent compléter sa production fictionnelle. L'ancien professeur de philosophie a en effet publié une

---

2 *Ibid.*, p. 149.

3 *Ibid.*, p. 165.

4 Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 232.

6 *Ibid.*, p. 10.

dizaine de romans depuis 1987, dont le cycle des *Gestionnaires de l'Apocalypse*<sup>7</sup> qui spéculer sur les conséquences d'un effondrement social : « Lorsque les formes du pouvoir se décomposent, la société entière se désintègre. La représentation dramatique de cette désintégration sociale a pour nom l'apocalypse<sup>8</sup>. » Cette perspective sociologique a récemment inspiré une trilogie d'essais<sup>9</sup> consacrée à la « montée aux extrêmes<sup>10</sup> », soit les multiples phénomènes d'intensification de l'existence au quotidien, lesquels seraient « particulièrement visible[s] dans les domaines qui sont liés à une forme ou une autre de mise en spectacle, qu'il s'agisse des spectacles eux-mêmes, des médias ou des productions artistiques<sup>11</sup> ». La démonstration qui suit s'appuiera sur ces deux ensembles textuels pour montrer de quelle manière, dans les trois derniers romans de Jean-Jacques Pelletier, la logique narrative préalable de l'auteur ainsi que ses réflexions théoriques en cours convergent dans la création d'une forme romanesque originale. L'analyse soulignera du même coup l'apport de cette approche fictionnelle à un débat plus vaste au sujet des réseaux socionumériques et de leur possible contribution à la désinformation ou à la propagation de théories du complot ; ainsi que ses éventuelles limites, ou taches aveugles.

### Un imaginaire médiatique

L'œuvre de Pelletier se distingue par sa mise en scène de conspirations élaborées, dont les ramifications s'étendent souvent d'un roman à l'autre. Cette matière revêt un intérêt double pour l'auteur. D'une part, l'interprétation sélective du réel qu'implique une théorie du complot ne va pas sans rappeler le travail de structuration et d'agencement préalable à toute forme de narration :

[L]a mise en complot et la mise en récit, sans se confondre, sont très près l'une de l'autre. On pourrait voir le complot comme la forme élémentaire et fondamentale du récit. Les deux visent à introduire un ordre dans le disparate des événements<sup>12</sup>.

D'autre part, les dynamiques d'influence et de pouvoir ainsi révélées offrent un aperçu privilégié du fonctionnement de la société actuelle. Il s'agit alors de « mettre en scène des logiques de pouvoir et d'intérêts dont on peut percevoir des manifestations morcelées dans la réalité. La narration sert à rendre ces logiques perceptibles en créant des liens entre des événements en apparence étrangers<sup>13</sup> ». Bien qu'il

---

7 *La Chair disparue* (1998), *L'Argent du monde* (2001), *Le Bien des autres* (2003-2004), *La Faim de la Terre* (2009).

8 Jean-Jacques Pelletier, *L'Argent du monde*, Beauport, Alire, 2001, vol. 1, p. 3.

9 *Les Taupes frénétiques. La montée aux extrêmes* (2012), *La Fabrique de l'extrême. Les pratiques ordinaires de l'excès* (2012), *La Prison de l'urgence. Les émois de Néo-Narcisse* (2013).

10 Jean-Jacques Pelletier, *Les Taupes frénétiques. La montée aux extrêmes*, Montréal, Hurtubise, 2012, p. 16.

11 *Id.*

12 Sylvain David et Jean-Jacques Pelletier, « Du bon usage du complot [entretien] », *L'Inconvénient. Revue littéraire d'essai et de création*, n° 51 (2012), p. 47.

13 *Ibid.*, p. 53.

repose sur un grossissement du trait, le récit de complot s'avère, pour l'écrivain, un moyen privilégié d'interroger l'imaginaire. D'où la visée de « proposer des histoires de complots qui ne soient pas réductrices, qui mettent en scène les angoisses contemporaines, les discours manipulateurs et les naïvetés qui les confortent<sup>14</sup> ».

L'intérêt de Pelletier pour la manipulation de l'opinion se traduit notamment par une prise en compte attentive de la parole médiatique, laquelle en vient, au même titre que les dialogues entre les personnages, à faire partie intégrante de la narration. Cette inclusion d'une source d'information complémentaire au récit va dans le sens de l'omniscience romanesque contemporaine évoquée précédemment. Elle revêt toutefois également, à en croire l'auteur, une fonction critique, si ce n'est autoréflexive. Les médias auraient, dans cette optique, « à la fois le statut du chœur grec (un chœur éclaté et proliférant), qui témoigne de la réaction du peuple ; celui de dispensateur de propagande ; et celui d'enjeu politique de pouvoir<sup>15</sup> ». Il s'agit, dans tous les cas, d'une lutte pour le contrôle de la représentation – et donc de l'interprétation dominante – de la réalité. Les divers tomes des *Gestionnaires de l'Apocalypse* incorporent ainsi, à même la trame de l'intrigue, des extraits d'articles de journaux, de bulletins de nouvelles radiophoniques et télévisés, ou de propos tenus à l'occasion de lignes ouvertes. Ce procédé permet à l'auteur une représentation polyphonique de la sphère médiatique, où chaque source correspond à un point de vue socialement déterminé et s'adresse à un public-cible dont les intérêts sont clairement situés. On note, à cet égard, que *Le Devoir* adopte conséquemment une perspective différente du *Journal de Montréal* sur l'actualité. De même, le commentaire d'un journaliste de Radio-Canada diffère de celui d'un participant à une *vox pop* de TVA. Cette approche ouvre également la porte, du point de vue du développement de l'intrigue, à la corruption de certains journalistes et présentateurs, ce qui mène à la diffusion d'informations fausses et aux conséquences sociopolitiques qui en découlent.

La production subséquente de l'auteur vient toutefois proposer une variation intéressante sur cette représentation des médias que l'époque qualifie désormais de « traditionnels ». *Les Visages de l'humanité* dénonce ainsi la consolidation des sources d'information et la pensée unique qui, souvent, s'en dégage. Or, à la toute fin du roman, le dirigeant de l'empire médiatique dominant constate que son influence demeure, malgré tout, insuffisante, et qu'une nouvelle stratégie doit être adoptée :

Nous allons favoriser un journalisme d'intervention. Il ne suffit plus de répercuter les buzz dans nos médias. Il faut les créer. C'est la seule façon de les maîtriser et de les exploiter au mieux. En conséquence, nos journalistes vont constituer des groupes d'intervention sur Twitter, Facebook... sur les blogues les plus influents dans leur domaine<sup>16</sup>.

Le roman suivant, *Dix petits hommes blancs*, développe cette idée d'une manipulation de l'opinion non plus seulement par le biais des supports institués, mais

14 *Ibid.*, p. 63.

15 *Ibid.*, p. 64.

16 Jean-Jacques Pelletier, *Les Visages de l'humanité*, Lévis, Alire, 2012, p. 545.

également au travers des possibilités offertes par le Web 2.0. Les comploteurs ont alors recours, comme il en a été question précédemment, à des « *chatbots* » : « Ce sont des sortes d'automates, des agents virtuels. Des espèces de virus informatiques [...], mais programmés pour bavarder, alors que les virus servent habituellement à saboter... Ils se promènent sur le web, laissent des messages sur les blogues, ils tweetent<sup>17</sup>... » De tels adjuvants virtuels

parcourent les blogues et les sites des médias comme s'ils étaient de vrais internautes, recueillent des phrases et des commentaires de lecteurs quand ils correspondent à leurs paramètres, les reproduisent un peu partout, sur d'autres blogues, sur des pages Facebook, parfois en changeant des termes, parfois en les écourtant. Ils retweetent ce qu'ils jugent pertinent<sup>18</sup>...

Cette stratégie consistant à gonfler artificiellement une part avérée de l'opinion publique en disséminant à plus grande échelle certains propos existants trouve son apogée dans *Machine God*. Les conspirateurs y « utilise[nt] des robots Internet pour multiplier les interventions sur les blogues, sur Twitter, sur Facebook<sup>19</sup> ». Ce faisant, ils « mobilise[nt] les réseaux sociaux et les médias pour imposer leur message<sup>20</sup> ». La logique médiatique tridimensionnelle (« chœur » ; propagande ; enjeu de pouvoir) de l'œuvre de Pelletier se maintient donc, mais elle s'automatise en grande partie et ouvre son influence à une autre sphère d'expression. *Machine God* insiste de ce fait sur l'idée, fondamentale dans la dernière trilogie de l'auteur, selon laquelle le détournement des médias traditionnels passerait désormais par une manipulation préalable des réseaux sociaux. Dans cette optique, la presse traditionnelle n'est plus la pourvoyeuse de la nouvelle : elle peine au contraire à suivre l'actualité telle qu'elle s'affiche – voire se crée – sur la toile. L'Agence France-Presse (AFP) évoque donc une « vidéo, qui fait présentement un *buzz* sur Internet<sup>21</sup> » ; le *Huffington Post* interviewe le porte-parole d'une institution qui considère qu'« [il] est particulièrement troublant [...] que de telles rumeurs soient propagées dans les médias sociaux<sup>22</sup> » ; *Global News Channel* constate que « [d]ans les réseaux sociaux, c'est [...] une tout autre histoire<sup>23</sup> » ; *Rue 89* fonde une nouvelle sur « les rumeurs<sup>24</sup> » qui circulent dans la toile. De même, le Web 2.0 n'attribue pas les faits qu'il rapporte à des sources reconnues et autorisées : il se contente de faire référence à lui-même pour légitimer – en apparence, du moins – son propos. Une utilisatrice de Facebook remarque alors : « Tout le monde le sait. Sur les réseaux sociaux, c'est clair<sup>25</sup> » ; tandis qu'un autre observe : « C'est le nouveau buzz dans les réseaux sociaux<sup>26</sup>. »

---

17 Jean-Jacques Pelletier, *Dix petits hommes blancs*, Montréal, Hurtubise, 2014, p. 96.

18 *Id.*

19 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, *op. cit.*, p. 131.

20 *Id.*

21 *Ibid.*, p. 51.

22 *Ibid.*, p. 107.

23 *Ibid.*, p. 221.

24 *Ibid.*, p. 398.

25 *Ibid.*, p. 158.

26 *Ibid.*, p. 403.

Il en résulte, pour les acteurs de la diégèse, une désinformation massive qui passe d'autant plus inaperçue qu'elle n'émane pas d'auteurs uniques œuvrant dans les médias traditionnels, mais de commentateurs anonymes – le plus souvent robotisés – qui sévissent, en grand nombre, dans l'univers déstructuré et non-hiérarchisé des réseaux sociaux. L'« imaginaire médiatique » observable dans les romans de Pelletier tire donc sa force et sa pertinence de cette exploration de certains effets pervers de l'Internet dit « social » et de leurs possibles répercussions structurales en termes de manipulation et de formatage de l'opinion.

### Médias et complot

La réflexion de Jean-Jacques Pelletier sur les réseaux sociaux et leurs possibles effets pervers ne se limite toutefois pas à sa production romanesque. Les essais de la *Trilogie extrême* développent à cet égard le personnage conceptuel de « Néo-Narcisse », lequel cumule tous les travers du monde occidental contemporain. Comme ces essais sont supposément écrits en collaboration avec Victor Prose, l'un des principaux protagonistes des plus récents romans de l'auteur, et comme ce dernier revendique la paternité des titres en question dans les romans, le lien entre pensée et fiction se voit d'autant plus accentué. L'essai *Les Taupes frénétiques* propose ainsi un commentaire sur la logique auto-publicitaire qui prévaut dans les réseaux socionumériques :

[C]hacon est en concurrence avec des millions d'autres individus et entreprises. Il faut qu'il attire l'attention, qu'il se démarque. Pour ce faire, le meilleur moyen demeure le spectaculaire. Il faut qu'il affiche quelque chose qui détonne. Quelque chose susceptible de déclencher une vague de bouche à oreille par clavier interposé. Un *buzz*<sup>27</sup>...

Cette quête de distinction ou de singularité contribue, si l'on en croit ce qui est postulé dans *La Prison de l'urgence*, à exacerber les opinions tranchées : « Une telle attitude, surtout quand elle est partagée par un nombre significatif de personnes, amène les opinions à se camper – presque naturellement – aux extrêmes du spectre de n'importe quelle prise de position<sup>28</sup>. » La controverse qui en résulte mène alors au maintien de certains thèmes et sujets – pas forcément les plus pertinents ou les plus intéressants – dans l'actualité médiatique.

Pelletier considère qu'un tel débat artificiel en vient par le fait même à s'imposer comme barème de l'opinion. En émerge une « majorité qui ne vit que dans le bruit des médias et que l'on entraîne à synchroniser sa pensée par le tri de ce qui est médiatiquement (et donc socialement) important<sup>29</sup> ». Un renversement fondamental s'opère ainsi, du point de vue de l'auteur, dans la mesure où les excès des réseaux sociaux en viennent à prendre le dessus sur les faits dont il est question, sur la supposée réalité qui les alimente. Pareille inversion sémiotique constitue le socle

27 Jean-Jacques Pelletier, *Les Taupes frénétiques*, op. cit., p. 20.

28 Jean-Jacques Pelletier, *La Prison de l'urgence. Les émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtubise, 2013, p. 46.

29 *Ibid.*, p. 41.

même sur lequel est bâtie la conspiration racontée dans les trois derniers romans de Pelletier. Or, il est important de le souligner, celle-ci ne peut fonctionner que parce que les usagers ordinaires du Web 2.0 en sont complètement inconscients. S'ils reconnaissent la possibilité d'une manipulation, celle-ci ne concerne, comme le rappelle là encore *La Prison de l'urgence*, que les autres :

[B]ien que se croyant libre et imperméable à toute manipulation, Néo-Narcisse souscrit volontiers à de multiples théories du complot. Que la majorité des gens soient manipulés, il en est sûr. Mais lui ne l'est pas. [...] Il est incapable de se concevoir comme personnellement manipulé par les discours collectifs et les préjugés qui forment l'air du temps<sup>30</sup>.

C'est donc, paradoxalement, sur une volonté d'affirmation personnelle dépourvue en principe de toute forme de cynisme que repose, selon Pelletier, la faille fondamentale des réseaux socionumériques.

L'écrivain a précisé sa pensée dans un article consacré aux formes implicites ou invisibles de censure dans le paysage médiatique actuel, publié dans la foulée de *Machine God*. Le principal formatage du contenu induit par le système en place résiderait, selon Pelletier, dans la fausse liberté d'expression que permet le Web social et la participation (ou la réaction) des usagers à laquelle celui-ci invite :

On ne s'intéresse plus à ce qui existe, mais à ce que tout le monde en pense. Chacun est de plus en plus libre de s'exprimer, mais sur un nombre de plus en plus réduit de faits, produits et vérifiés par un nombre de plus en plus restreint de gens ou d'organisations<sup>31</sup>.

Il en résulte un important déséquilibre structurel, où ce qui est dit d'une nouvelle ou d'une réflexion acquiert plus d'importance, à la fois physiquement (remarques générées à l'infini sur un texte initial restreint) et symboliquement, que la chose en soi : « [O]n en arrive à avoir de moins en moins d'informations de première main sur des faits et de plus en plus de commentaires. Et de commentaires sur les commentaires<sup>32</sup>. » Cette tendance se voit exacerbée par la dynamique propre aux plateformes socionumériques :

Les réseaux sociaux représentent l'aboutissement de cette tendance, où la liberté d'expression paraît presque totale, mais devient futile : les informations pertinentes y sont noyées dans un océan de commentaires. [...] La différence entre les faits avérés et les rumeurs devient pratiquement indiscernable<sup>33</sup>.

C'est précisément ce renversement heuristique, où le *buzz* observable sur le Web 2.0 en vient à avoir préséance sur les événements eux-mêmes, qui fait l'objet de la dernière trilogie romanesque de l'auteur.

---

30 *Id.*

31 Jean-Jacques Pelletier, « Plus insidieux que la répression », *Alibis. Polar, Noir & Mystère*, vol. 14, n° 4 (2015), p. 102.

32 *Id.*

33 *Ibid.*, p. 103.

Un tel point de vue, s'il est intéressant car émanant de Pelletier lui-même et donc constituant un possible métacommentaire de son œuvre, ne s'en inscrit pas moins dans un courant de pensée plus vaste. Les spécialistes du journalisme numérique Jean-François Fogel et Bruno Patino considèrent à cet égard que, à l'instar de ce qui est mis en scène dans *Les Visages de l'humanité*, *Dix petits hommes blancs* et *Machine God*, ce serait la vague de terreur récente qui aurait le mieux révélé la nouvelle dynamique de production et de consommation de l'information :

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est à l'aune du terrorisme que se lit un impact médiatique. Les attaques meurtrières menées en moins d'un lustre contre New York, Madrid et Londres ont à chaque fois exposé le champ d'action d'Internet, la forme et l'influence des informations qui y circulent. Chacun de ces trois remous du monde a donné la mesure du réseau mondial désormais devenu la référence des médias<sup>34</sup>.

Les auteurs observent ainsi « cinq traits négatifs » dans le paysage médiatique contemporain, lesquels seraient « tous créés ou bonifiés » par les nouvelles plateformes en place :

[D]éveloppement d'un cycle ininterrompu de l'information, montée du pouvoir des sources face à celui des journalistes, possibilité ouverte à tous de diffuser de l'information, progrès de la polémique au détriment de l'information, gonflement de sujets chocs pour rassembler une audience dispersée dans les médias<sup>35</sup>.

Le passage d'un modèle vertical de journalisme à une dynamique horizontale de partage infini des données génère ainsi, selon Fogel et Patino, le même type d'effets pervers que ceux observés par Pelletier.

Le politologue Pierre-André Taguieff abonde dans le même sens, cette fois dans la perspective – qui est également celle de *Dix petits hommes blancs* ou de *Machine God* – d'une désinformation volontaire. Le chercheur constate en effet « l'émergence, grâce à Internet, d'une nouvelle culture populaire mondiale à base de thèmes complotistes<sup>36</sup> ». Celle-ci, à l'instar de ce qui est mis en scène dans les romans de Pelletier, reposerait sur la rapidité de circulation des images et énoncés, lesquels échapperaient dès lors à toute forme de filtre ou de contrôle, dans les réseaux socionumériques :

Il faut pointer [...] la vitesse croissante de l'information, qui parfois précède l'événement, l'invente, le crée. L'information vraie, fausse ou douteuse circule à grande vitesse, alors que l'établissement et la vérification des faits prennent du temps. La vitesse croissante de l'information favorise le délire interprétatif dénué de toute base empirique autant que la crédulité. La pensée critique vient toujours après coup, elle est nécessairement en retard par rapport à l'information

34 Jean-François Fogel et Bruno Patino, *Une presse sans Gutenberg. Pourquoi Internet a bouleversé le journalisme*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2007, p. 14.

35 *Ibid.*, p. 25.

36 Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie*, Paris, Fayard, 2013, p. 85.

fausse ou douteuse. Elle vient ou intervient trop tard, quand le mal est fait ou que le pli est pris. Une fois mise en orbite, la rumeur circule, en dépit des mises au point plus claires<sup>37</sup>.

Taguieff en arrive ainsi à une conclusion similaire à celle formulée par Pelletier : « Dans le cyberspace, ce qui est simplement imaginable, une fois mis en circulation, devient rapidement une évidence, puis une idée reçue<sup>38</sup>. » Chez l'un comme chez l'autre, les possibles permis par l'univers numérique ne mènent pas à une transparence accrue, mais bien au contraire à un surcroît d'opacité.

La quête du scoop (pour se démarquer d'autrui) et la profusion de commentaires (pour se rattacher néanmoins à l'actualité quand elle émane d'un autre) ne suffisent cependant pas à expliquer entièrement la diffusion massive de faits, si ce n'est de rumeurs, invérifiés. Les travaux de Mark S. Granovetter, souvent invoqués pour commenter le fonctionnement des médias sociaux, viennent apporter la précision manquante (et ce, autant par rapport aux idées de Pelletier qu'à celles de Taguieff ou Fogel et Patino). Selon le sociologue, ce seraient les « liens faibles » permis par la constitution de réseaux qui favoriseraient la circulation de faits pas toujours avérés :

*[W]hatever is to be diffused can reach a larger number of people, and traverse greater social distance [...], when passed through weak ties rather than strong. If one tells a rumor to all his close friends, and they do likewise, many will hear the rumor a second and third time, since those linked by strong ties tend to share friends. If the motivation to spread the rumor is dampened a bit on each wave of retelling, then the rumor moving through strong ties is much more likely to be limited to a few cliques than that going via weak ones ; bridges will not be crossed<sup>39</sup>.*

Dans cette perspective, la stratégie des terroristes mis en scène dans *Dix petits hommes blancs* et *Machine God* consiste à utiliser des robots ou agents conversationnels pour mettre à profit cette connectivité fondée sur le désir de nouveauté (et donc de distinction et d'originalité), ou, comme le dirait Granovetter, pour créer de vastes réseaux de liens faibles donnant lieu à des prises de position qui n'entraînent pas nécessairement de consensus.

L'« imaginaire médiatique » de Pelletier est de ce fait en phase avec les travaux universitaires réalisés dans le domaine : en témoigne la résonance entre ses propos théoriques et des réflexions en cours sur la diffusion de l'information (Fogel et Patino), si ce n'est de rumeurs (Granovetter) ou de théories du complot (Taguieff), permise par Internet et les réseaux sociaux. Il n'empêche que l'auteur a non seulement produit des essais et des articles sur le sujet, mais également – et surtout – des romans. Reste alors à voir en quoi la mise en scène littéraire de cette problématique de la conspiration 2.0 apporte quelque chose de plus, ou de différent, au traitement savant de la question.

---

37 *Ibid.*, p. 198.

38 *Ibid.*, p. 134.

39 Mark S. Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n° 6 (1973), p. 1366.

## Résonances médiatiques

La représentation proposée des réseaux socionumériques dans les trois derniers romans de Pelletier paraît, de prime abord, constituer une démonstration appliquée des idées développées dans les essais. Un premier postulat invoqué (implicitement) par la narration est celui de la banalité, alors que la redondance de ce qui peut se raconter sur la toile demeure imperceptible pour la majorité : « L'échange de tweets qu'il venait de lire ressemblait aux cinq précédents. Les mêmes opinions tranchées, les mêmes certitudes, les mêmes indignations... et la même absence totale d'arguments<sup>40</sup>. » Ce constat d'un éternel retour du même mène à un second postulat (tout aussi implicite), soit celui de l'hégémonie imposée par la circularité discursive :

L'affirmation péremptoire et la répétition étaient en train de devenir les arguments dominants. Si suffisamment de gens martelaient la même opinion, s'ils le faisaient avec suffisamment de conviction, si suffisamment de sites la reprenaient, elle devenait vraie. Sans que cela semble créer le moindre problème à qui que ce soit<sup>41</sup>.

Une telle réitération structurale aboutit ainsi à l'indistinction, évoquée précédemment, entre vérité et fabulation, ou, en termes plus concrets, entre faits et rumeurs.

Il en résulte, dans la société représentée par l'auteur, un règne apparemment infini du simulacre. La parole publique, comme il l'est par ailleurs suggéré dans l'article « Plus insidieux que la répression<sup>42</sup> », ne se nourrit pas de l'événement lui-même, mais plutôt de la ronde infinie de représentations, de commentaires qui en ont découlé. S'impose dès lors une logique de la réaction au détriment de l'observation et de la réflexion, sans que la source originelle d'un tel flux discursif ne puisse jamais être clairement identifiée. Cet état de fait se voit illustré de manière particulièrement marquante par l'image, inspirée sans doute par Boris Vian, du « piano à opinions<sup>43</sup> » dont joue avec virtuosité une animatrice télé : à l'instar de la gamme tempérée à laquelle renvoie le clavier, les pensées en circulation dans l'espace social demeurent inféodées à une harmonie dominante. Tout l'intérêt des romans de Pelletier est justement (en une spécificité qui ne se voit revendiquée ni dans les essais, ni dans les remarques métatextuelles de l'auteur) de proposer un complément révélateur à la théorie des réseaux, telle que développée notamment par Granovetter. Alors que ce dernier considérerait que l'activation de « liens faibles » permettrait de rompre la circularité des communautés familiales ou amicales en y introduisant des idées et paroles nouvelles, des romans comme *Dix petits hommes blancs* ou *Machine God* postulent au contraire que les réseaux socionumériques – que ne pouvait pas connaître le sociologue qui écrivait dans les années 1970 – multiplient lesdits liens faibles au point où ceux-ci en viennent à exercer un effet de répétition et de cloisonnement similaire à celui des « liens forts ». On plonge ainsi dans une véritable « réalité virtuelle », dans la mesure où ce n'est plus l'imaginaire,

40 Jean-Jacques Pelletier, *Dix petits hommes blancs*, *op. cit.*, p. 148.

41 *Id.*

42 Jean-Jacques Pelletier, « Plus insidieux que la répression », *art. cit.*

43 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, *op. cit.*, p. 200.

mais l'écran (et les médias qui l'alimentent) qui fait office d'interface entre l'individu et le monde.

Les romans de Pelletier, fidèles en cela aux possibilités narratives offertes par le genre (ce qui constitue une autre valeur ajoutée par rapport aux essais), illustrent particulièrement bien cette interaction problématique entre l'individu et un système social – ou, ici, médiatique – qu'il a pourtant lui-même contribué à créer et entretenir. *Dix petits hommes blancs* met en effet l'accent sur les inquiétudes suscitées, parmi les usagers des réseaux sociaux, par des rumeurs qu'ils ne s'occupent pas moins activement d'alimenter, de colporter, de faire recirculer. Une abonnée parisienne de Facebook fait entre autres part de sa crainte de sortir dans des arrondissements ciblés par les terroristes : « Je ne mets plus les pieds dans le 4<sup>e</sup>. Ni le 5. Ni le 6<sup>44</sup> ! » ; alors qu'une autre joue les braves : « Moi je ne bouge pas [...] faut pas se laisser intimider<sup>45</sup>. » Délaissant quelque peu la question des répercussions dans la vie ordinaire ou le quotidien des individus, *Machine God* insiste plutôt sur le principe de liberté d'expression dont se revendiquent la plupart des internautes qui participent au commentaire incessant de l'actualité. Une Newyorkaise, titulaire elle aussi d'un compte Facebook, déclare dès lors : « On est dans un pays libre. On a le droit de penser ce qu'on veut<sup>46</sup> ! » De manière plus insidieuse, les romans profitent de la polyphonie, là encore constitutive du genre, pour confronter implicitement des phénomènes que l'analyse logique (tant de Pelletier que d'autres commentateurs de l'actualité) ne pourrait se permettre d'associer directement. Par exemple, après avoir insisté (comme on l'a vu) sur l'aspect « spectaculaire<sup>47</sup> » de la mise en scène de soi dans les réseaux sociaux, Pelletier impute, dans *Les Visages de l'humanité*, une manière de procéder similaire aux conspirateurs de l'intrigue : « Le terrorisme accomplissait ce qu'il était par essence : mettre en scène du spectaculaire pour rejoindre le plus large public possible<sup>48</sup>. » Le texte ajoute même que les conjurés ont sciemment recours à « la technique de matraquage qu'utilisait la publicité<sup>49</sup> ». La boucle entre terreur, complot et réseaux socionumériques est ainsi complète.

L'œuvre romanesque de Pelletier paraît, par le fait même, s'en prendre à une double cible (bien que celle-ci ne soit pas toujours désignée ouvertement). Alors qu'un titre comme *Machine God* et l'intrigue qu'il chapeaute suggèrent une critique du fanatisme religieux et des massacres commis au nom de la foi, l'inclusion constante des médias électroniques et numériques et le regard sévère porté sur ceux-ci par la narration intègrent au passage la dénonciation d'une autre forme de croyance : celle en la réalité « virtuelle » déployée par les réseaux socionumériques. Il est d'ailleurs dit de Victor Prose, l'*alter ego* revendiqué de l'auteur, que « [l]es médias étaient la seule chose qu'il critiquait autant que la religion<sup>50</sup> ». Le roman

---

44 Jean-Jacques Pelletier, *Dix Petits Hommes blancs*, op. cit., p. 289.

45 Id.

46 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, op. cit., p. 159.

47 Jean-Jacques Pelletier, *Les Taupes frénétiques*, op. cit., p. 20.

48 Jean-Jacques Pelletier, *Les Visages de l'humanité*, op. cit., p. 35.

49 Ibid., p. 164.

50 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, op. cit., p. 365.

joue par conséquent sur deux tableaux en dénonçant à la fois l'erreur des fous de dieu et celle des cyberdépendants. Dans un cas comme dans l'autre, on aboutit à un aveuglement volontaire face à la complexité du réel : « Quand on décourage la pensée à long terme, les réponses complexes et le questionnement, quand on refuse de tolérer l'incertitude et l'ambiguïté... on travaille contre l'humanité<sup>51</sup>. » *Machine God* offre dès lors, en filigrane, une condamnation de « la religion de l'athéisme<sup>52</sup> », laquelle équivaut, à en croire Prose, à un « un refus de penser<sup>53</sup> ».

L'« imaginaire médiatique » de Pelletier rejoint de ce fait des interrogations plus vastes des sociétés actuelles, qui constatent à leur grand désarroi la décomposition progressive du modèle de pensée et d'organisation collective hérité des Lumières. Il demeure bien évidemment contestable d'associer aussi directement médias sociaux et terrorisme, mais c'est là une des forces du genre romanesque que de grossir le trait de manière à révéler des homologies conceptuelles ou structurales, d'interroger l'imaginaire par le biais de l'ironie ou de l'absurde plutôt que par celui, habituel, de la raison analytique.

### Une logique circulaire ?

Les derniers romans de Pelletier partent donc du constat selon lequel, pour citer Renaud Carbasse, viendrait, par le biais de l'Internet, se « superposer une logique de rapports horizontaux à celle de rapports verticaux du modèle des médias de masse<sup>54</sup> ». Ils adoptent toutefois une perspective critique par rapport à ce fait, réfutant, à l'instar d'Annabelle Klein, « l'illusion de contrôle que chaque usager tente d'avoir ou croit pouvoir garder sur ses propres productions<sup>55</sup> ». Chez l'auteur de *Dix petits hommes blancs* et de *Machine God*, les réseaux socionumériques font ainsi preuve d'une circularité du discours et de la « fausse conscience » qui, inéluctablement, en découle. D'où, comme on l'a vu, une volonté de dénoncer la croyance sous toutes ses formes, fût-elle religieuse ou numérique. Il n'en reste pas moins que, à l'instar de ce qui est dit de l'un de ses personnages, Pelletier paraît parfois « lui-même contaminé par ce qu'il dénon[ce]<sup>56</sup> ». La logique du complot mise en scène dans ses derniers romans a en effet ceci de particulier qu'elle ne se voit à aucun moment victime d'une défaillance interne ou d'une confrontation problématique avec le réel. Les internautes de la diégèse embarquent au contraire sans hésitation dans le schéma discursif déployé par les « *chatbots* » ou agents conversationnels. Pire encore, les rares protagonistes à avoir conscience de ce qui se joue ne tentent d'aucune manière de reconquérir – comme c'est souvent le cas, par exemple, dans la science-fiction – l'espace virtuel.

---

51 *Id.*

52 *Id.*

53 *Id.*

54 Renaud Carbasse, « La déontologie journalistique et les réseaux sociaux : l'encadrement de l'utilisation de Twitter par les institutions du journalisme québécois », dans Serge Proulx, Mélanie Millette et Lorna Heaton (dir.), *Médias sociaux. Enjeux pour la communication*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 204.

55 Annabelle Klein, « Facebook, quand tu nous tiens... », dans *ibid.*, p. 113.

56 Jean-Jacques Pelletier, *Dix Petits Hommes blancs*, op. cit., p. 149.

Cet apparent pessimisme de l'univers de Pelletier, où les réseaux socionumériques semblent irrémédiablement corrompus, découle notamment du fait que rien, dans la narration, ne permet de distinguer entre les interventions des robots et celles des usagers de chair et d'os. On n'a droit qu'à une série d'avatars plus rigolos (et donc plus improbables) les uns que les autres : « Pascal Dupont@pasdup<sup>57</sup> », « Antoinette de Billy@antidebil<sup>58</sup> », « Lucien Debauge@lucide<sup>59</sup> », « Guilian Delaney@guide<sup>60</sup> », etc. Se dégage dès lors l'idée qu'humains et machines se comportent de manière également prévisible, ce qui contribue d'autant plus au déterminisme de l'ensemble. Ce type d'univers dépourvu de la moindre alternative ou échappatoire est typique des savantes dystopies élaborées par ailleurs en science-fiction, mais constitue également un trait distinctif de la pensée conspirationniste. Le sociologue Luc Boltanski rappelle en effet que la *forme-complot* est

constitutive, non seulement de la politique, mais de la réalité tout entière, dans un cosmos arraisonné par la technique, mise au service, alternativement ou simultanément, de la toute-puissance étatique ou de l'*ubris* capitaliste. C'est-à-dire dans un cosmos sans échappatoire, dans lequel la possibilité de se soustraire à l'empire du complot et, même, de prendre à son égard une distance suffisante pour l'objectiver et pour en discerner les contours est proprement exclue<sup>61</sup>.

Suivant cette idée, des textes comme *Dix petits hommes blancs* et *Machine God* en viendraient à souscrire (voire succomber) à leur propre logique interne.

Il est toutefois aussi possible que l'auteur, en forçant de la sorte le trait, ait tout simplement voulu s'opposer à l'optimisme béat qui caractérise généralement la prise en compte des réseaux socionumériques et de leurs effets. Alors que se multiplient les livres et les articles vantant les possibilités de détournement et de subversion permises par l'avènement du Web 2.0 – et ce autant par rapport aux dirigeants politiques qu'aux autorités religieuses et au pouvoir économique (il n'est qu'à penser à tout ce qui a pu se dire au sujet du « Printemps arabe ») –, les dernières œuvres de Pelletier rappellent obstinément la part de croyance et de mimétisme qui sous-tend toute forme d'expression, si libre puisse-t-elle se considérer. Vus ainsi, des romans comme *Dix petits hommes blancs* et *Machine God* auraient l'élégance de supposer que la majorité des internautes seraient manipulés par des robots malveillants, alors que dans les faits ceux-ci seraient, comme le suggèrent à l'inverse les essais de la *Trilogie extrême*, tout à fait aptes à s'asservir eux-mêmes à une tendance dominante, qu'ils contribueraient de surcroît à entretenir avec enthousiasme.

---

57 *Ibid.*, p. 88.

58 *Ibid.*, p. 523.

59 *Ibid.*, p. 524.

60 Jean-Jacques Pelletier, *Machine God*, *op. cit.*, p. 57.

61 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012, p. 221.

## Références

- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2012.
- CARBASSE, Renaud, « La déontologie journalistique et les réseaux sociaux : l'encadrement de l'utilisation de Twitter par les institutions du journalisme québécois », dans Serge PROULX, Mélanie MILLETTE et Lorna HEATON (dir.), *Médias sociaux. Enjeux pour la communication*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 203-214.
- DAVID, Sylvain et Jean-Jacques PELLETIER, « Du bon usage du complot [entretien] », *L'Inconvénient. Revue littéraire d'essai et de création*, n° 51 (2012), p. 45-65.
- FOGEL, Jean-François et Bruno PATINO, *Une presse sans Gutenberg. Pourquoi Internet a bouleversé le journalisme*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2007.
- GRANOVETTER, Mark S., « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n° 6 (1973), p. 1360-1380.
- KLEIN, Annabelle, « Facebook, quand tu nous tiens... », dans Serge PROULX, Mélanie MILLETTE et Lorna HEATON (dir.), *Médias sociaux. Enjeux pour la communication*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 105-116.
- PELLETIER, Jean-Jacques, *Dix petits hommes blancs*, Montréal, Hurtubise, 2014.
- , *La Prison de l'urgence. Les émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtubise, 2013.
- , *L'Argent du monde*, Beauport, Alire, 2001, vol. 1.
- , *Les Taupes frénétiques. La montée aux extrêmes*, Montréal, Hurtubise, 2012.
- , *Les Visages de l'humanité*, Lévis, Alire, 2012.
- , *Machine God*, Montréal, Hurtubise, 2015.
- , « Plus insidieux que la répression », *Alibis. Polar, Noir & Mystère*, vol. 14, n° 4 (2015), p. 93-110.
- PINSON, Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Court traité de complotologie*, Paris, Fayard, 2013.

# ANALYSES





## Des représentations figées à la présence fugitive : « De vent et de fumée » d'Yves Bonnefoy

FADI KHODR

Dans un article publié en 2009<sup>1</sup>, Patrick Labarthe évoque le poème d'Yves Bonnefoy « Une Hélène de vent et de fumée » (1990) repris sous le titre de « De vent et de fumée » dans *La Vie errante* (1993)<sup>2</sup>. Labarthe rappelle « qu'Hélène est aussi le prénom de la mère du poète, figure ambivalente s'il en est, à la fois *pierreuse* dans sa sévère défiance, et *donatrice* en ce que donnant la vie, elle fit à son fils l'offrande d'ordre ontologique d'une voix » (PL, p. 346). Soulignant la vaste « mémoire culturelle » en jeu dans « De vent et de fumée » et s'appuyant sur *Idea* d'Erwin Panofsky (1924)<sup>3</sup> et les pages qu'a consacrées Patrick Née à la question dans son essai *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis* (2006)<sup>4</sup>, le critique remarque d'abord que Bonnefoy passe de la peinture de Guido Reni et du commentaire de Bellori à « l'Hélène de Zeuxis » pour s'attarder sur la « semblance d'Hélène ». Labarthe souligne ensuite comment Bonnefoy investit différentes versions de cette légende qu'il passe en revue à travers la *Palinodie* de Stésichore<sup>5</sup>, l'*Hélène* d'Euripide<sup>6</sup> et le livre VI de l'*Énéide* de Virgile. Ce faisant, il préfère voir dans l'ambivalence de la figure d'Hélène dans le poème de Bonnefoy

- 
- 1 Patrick Labarthe, « Yves Bonnefoy et le don de la citation : un vers de Ronsard dans *Les Planches courbes* », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann (Savoir Lettres), 2009, p. 339-357. Les extraits que nous citons de cet article seront accompagnés, entre parenthèses dans le texte, des initiales PL suivies de la pagination correspondante.
  - 2 Yves Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 93-99. Les vers que nous citons de « De vent et de fumée » seront accompagnés, entre parenthèses dans le texte, des initiales YB suivies de la pagination correspondante. L'intégral de ce poème est présenté en annexe.
  - 3 Voir Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction d'Henri Joly, Paris, Gallimard (Idées), 1983 [1924], notamment p. 131 et p. 134-135.
  - 4 Voir Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, p. 94-96 et p. 269-288.
  - 5 Voir Platon, *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011, p. 1258 (*Phèdre* – 243b) et p. 1756 (*République IX* – 586c).
  - 6 Voir Euripide, *Hélène* [~412 avant J.-C.], texte établi, traduit et commenté par Christine Amiech, Presses universitaires de Rennes, 2011, notamment l'introduction p. 15-48.

« ce qu'on pourrait appeler une *mythologie en rêve*, une mythologie retrempée aux sources mêmes de l'Inconscient [...] » (PL, p. 349). Il précise en outre que

la Beauté que poursuit l'artiste [représenté par Pâris] ne serait que le « rêve de ce rêve » qu'est l'œuvre, une figure reclose sur son vain charme, Hélène n'étant, dans sa dissipation infinie de « nuée » et de « feu », que « l'intuition » d'une musique sous les mots qu'écoute inlassablement – distinction capitale chez Bonnefoy – moins « l'artiste » que le « poète » (PL, p. 351).

Patrick Labarthe voit ainsi en l'enfant le fruit de l'amour consenti et réciproque d'Hélène et de Pâris évoqué par Bonnefoy et inversant le rapt de la légende : « Ce qui se joue dans le don réciproque des amants – “Bois, dit Pâris”, et Hélène de répondre : “Je bois” – ce sont les ressources de pitié, de “compassion” dirait le poète, dont son nom est le réceptacle. » (PL, p. 352-353) Et Labarthe de rappeler en note le rapprochement du « nom d'Hélène avec le verbe grec *héléein* : avoir pitié » avant de mentionner la dialectique de la ruine et de la rédemption, « ce couple qui structure *Le Conte d'hiver* est au centre, on le sait, de la poétique de Bonnefoy » (PL, p. 353). Le critique se contente de cette allusion à la pièce shakespearienne – déjà décelée par Patrick Née dans son essai susmentionné et par Chouchanik Thamrazian dans sa thèse<sup>7</sup> – avant de passer à la dernière section du poème où le poète avoue que les vers de son poème sont traduits d'une langue qui hante sa mémoire et d'où Labarthe dégage le rôle de l'inconscient en tant que noyau de l'inspiration poétique. Loin de sous-estimer cette lecture éclairante, nous aimerions y ajouter quelques points susceptibles de la compléter ou la nuancer. Car il nous semble que pour mieux comprendre l'enjeu du poème, il faudrait excaver le ou les arrière-textes qui auraient été le déclic de son écriture ou le moteur de sa création.

\*\*\*

En effet, treize vers du début du poème de Bonnefoy sont une traduction poétique d'un passage de *L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte* [*L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*] (1664) de Bellori, repris en 1924 par Panofsky dans l'appendice II de son *Idea*. Bonnefoy semble l'annoncer dans la mention originale de « *la sua bella Elena rapita* » au vers 2 et dans son affirmation que « [c]es pages sont traduites » vers la fin de son poème. Irait-on alors jusqu'à dire que la « langue / Qui hante la mémoire » du poète est l'italien ? De toute manière, une telle hypothèse invalide déjà celle voulant que ladite langue soit celle de Shakespeare d'une part, et propose que l'italien serait la langue de l'inconscient d'autre part. Or, il est trop tôt pour confirmer ce propos d'autant plus que faire de l'italien la langue de l'inconscient de Bonnefoy ne dénote pas d'une lecture responsable de l'œuvre. Nous avons alors cherché et trouvé un autre texte-source contenant les germes d'autres vers du poème.

7 Chouchanik Thamrazian, *Le Rêve d'Yves Bonnefoy. Une poétique de la traduction*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2006.

De fait, avant de rédiger le triptyque *Une Hélène de vent et de fumée* publié en 1990, le poète aurait lu l'article de Victor I. Stoichita, « À propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'*Eidolon* », figurant dans la section « Notes et Documents » du numéro 85 de *Revue de l'Art*, revue trimestrielle fondée par André Chastel, publiée aux éditions du CNRS ; le numéro en question a paru en juillet 1989<sup>8</sup>. Si le début du poème et sa fin donnent l'impression que l'arrière-texte initial était celui de Bellori, c'est que Bonnefoy, intéressé par le sujet de l'article de Stoichita, aurait cherché à remonter à toutes les sources qui y sont citées afin de les vérifier et de les prendre comme point de départ à la composition d'un poème dans lequel il reformule plusieurs de ses propres vers antérieurs, extraits des recueils qu'il avait publiés entre 1953 et 1987. Pour l'instant, il faudrait nous attarder un peu sur les correspondances entre l'article et le poème.

Outre la mention des noms de Bellori, Zeuxis, Reni, Homère et évidemment Hélène et Pâris, pouvant renvoyer à d'autres textes que celui de Stoichita, en l'occurrence celui de Panofsky, la mention de Stésichorus dans le poème de Bonnefoy ainsi que l'évocation d'« un commentateur de l'*Illiade* » et « d'autres scoliastes » ne manquent pas de rappeler les représentants de la tradition anti-homérique cités par Stoichita, à savoir « Stésichore, Euripide et Hérodote ». On aura sans doute remarqué qu'après les vers introducteurs inspirés d'un passage de Bellori, Bonnefoy semble poursuivre avec la parenthèse de ce dernier en transformant les vers d'Euripide cités par Stoichita : l'*eidolon* d'Hélène est désormais forgé par « l'art d'un magicien », avec pratiquement la même substance éthérée et les mêmes propriétés que celui créé par Héra. Quant à la figure d'Hélène n'ayant pas « plus de nom que la nuée », elle serait inspirée par celle de la « vraie Hélène », « cachée dans un nuage », dans la version d'Hérodote des faits telle que la reprend un paragraphe du texte de Stoichita. Par ailleurs, les vers de Bonnefoy présentant Hélène en « œuvre de pierre » selon « d'autres scoliastes » correspondraient à une certaine *ekphrasis* du tableau de Maerten van Heemskerck sur le rapt d'Hélène analysé par Stoichita. Il faudrait noter quand même l'ironie implicite de Bonnefoy dans ces vers, ironie qui transparaît dans le fait que Pâris et ceux qui portaient la lourde statue, supposée être la vraie Hélène, ne se soient jamais demandés pourquoi ni comment elle conservait la même posture et le même sourire pendant son enlèvement et tout au long du voyage. Par un tel clin d'œil, le poète suggère l'impertinence de cette hypothèse.

Le poète prétend alors détenir la vérité sur « la semblance d'Hélène [qui] ne fut qu'un feu / Bâti contre le vent sur une plage », une « âcre fumée », une « nuée ». Elle proviendrait ainsi de la version euripidienne que Bonnefoy semble préférer et associer à celle d'Hérodote. En effet, dans son *Hélène*, Euripide se base sur le poème de Stésichore. La valeur de sa pièce ne réside pas seulement dans une critique de la guerre et de la religion ni dans la réhabilitation d'Hélène, mais dans l'aspect philosophique que revêt l'*eidolon* « qui invite [...] à une réflexion sur ce qui est et sur ce qui semble être mais n'est pas<sup>9</sup> ». De plus, Hélène d'Euripide « peut

---

8 Victor I. Stoichita, « À propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'*Eidolon* », *Revue de l'Art*, vol. 85, n° 1 (1989), p. 61-63.

9 Euripide, *op. cit.*, p. 21.

facilement être assimilée à Déméter-Korè. Les scènes d'enlèvement qui sont propres à Korè et à Hélène se font en effet écho à l'intérieur de la pièce et elles suffisent à fonder ce rapprochement<sup>10</sup> ». Bonnefoy ne serait pas insensible à ces deux aspects.

\*\*\*

Néanmoins, en composant son triptyque, le poète inclut un remaniement de certains de ses vers anciens, comme nous l'avons signalé. Or c'est dans ces vers remaniés qu'apparaît la figure de l'enfant qui nous semble surgir de prime abord de la toile même de Guido Reni (1575-1642) avant d'occuper la place que lui réserve la poétique de Bonnefoy et qui a été maintes fois soulignée par les commentateurs. Ce surgissement contribue à assurer l'unité harmonieuse des figures dans « De vent et de fumée ». De fait, dans son *Enlèvement d'Hélène* peint vers 1630, Guido Reni représente au premier plan en bas à droite l'enfant Éros, muni de son arc, montrant du doigt le couple Hélène et Pâris, et souriant au spectateur de la toile. En proie au feu de l'amour, Hélène semble consentante : l'enlèvement se déroulant par séduction. La position et l'attitude de l'enfant dans la toile de Reni se superposent avec celles de l'enfant dans *La Dérision de Cérès* d'Elzheimer, que Bonnefoy a commentée dans deux essais, permettant de passer de l'amour-passion à la compassion. Toujours est-il que dans l'œuvre de Reni, le regard du spectateur, quittant l'enfant Éros debout sur le rivage pour s'élever selon le même axe vertical, est saisi par un autre enfant qui est vraisemblablement le même, volant dans le ciel vers l'autre rivage, portant – au lieu de son arc et de sa flèche – une torche, celle qui brûlera Troie<sup>11</sup>. D'où probablement ces vers de « De vent et de fumée » :

Et quand Troie tomberait resterait le feu  
Pour crier la beauté, la protestation de l'esprit  
Contre la mort. (YB, p. 96)

C'est un enfant  
Nu sur la grande plage quand Troie brûlait  
Qui le dernier vit Hélène  
Dans les buissons de flammes du haut des murs. (YB, p. 98)

En croisant quelques poèmes antérieurs de Bonnefoy – notamment le poème « L'agitation du rêve » (1987)<sup>12</sup> – avec leur reformulation développée dans « De vent

10 *Ibid.*, p. 36.

11 Les deux enfants Cupidon dans la toile de Reni, l'un debout sur le rivage et l'autre s'envolant vers Troie, ne seraient que le seul et même enfant Éros. Reni aurait dû le dédoubler pour faire allusion d'abord à l'amour-passion qui atteint le cœur d'Hélène, représenté par l'enfant du rivage tenant son arc, ensuite au ravage prochain de Troie symbolisé par la torche que porte l'enfant dans le ciel. Or il est évident que, d'après la légende, le charme de Pâris est à l'origine du sentiment d'Hélène donc l'enfant du rivage n'est que le représentant du charmeur. Quant à l'autre enfant tenant la torche, il est également identifiable à Pâris à en croire ce que raconte Apollodore à propos de la naissance de Pâris : avant d'accoucher, Hécube rêva qu'elle enfantait une torche qui brûlerait toute la ville.

12 Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, voir notamment p. 85-86 et p. 89.

et de fumée » à propos de la vérité sur la semblance d'Hélène, il serait facile de voir en Bonnefoy tantôt l'*alter ego* de Pâris, tantôt celui de l'enfant. On pourrait même considérer que, dès la première page de « De vent et de fumée », l'enfant et Pâris ne sont qu'une seule figure, celle du poète-artiste désirant saisir la beauté, voler et posséder le feu de la parole, mais ne parvenant qu'à en toucher un reflet lumineux fugitif.

Certes, l'identification de l'enfant à Pâris ne manque pas de suggérer la composante œdipienne dont parle Bonnefoy dans *L'Arrière-Pays* (1972)<sup>13</sup>, surtout si on rappelle que la mère du poète s'appelait Hélène. D'autres passages du poème évoqueraient plutôt la scène originaire analysée par Patrick Née<sup>14</sup> et par Bonnefoy<sup>15</sup> lui-même en 2009. Il est vrai que les allusions à la dimension psychanalytique sont pertinentes et justes, notamment en reprenant les vers de la conclusion du poème : « Ces pages sont traduites. D'une langue / Qui hante la mémoire que je suis. / Les phrases de cette langue sont incertaines / Comme les tout premiers de nos souvenirs. » Il est clair que les pages du poème « De vent et de fumée » comportent des strophes qui relèvent de l'auto-translation sur le chemin de l'auto-analyse, ce qu'a si bien souligné Patrick Née<sup>16</sup>. Toutefois, il nous semble qu'une autre lecture de la figure de l'enfant est possible. De fait, Hélène est invitée par Pâris à boire à sa coupe :

Bois,  
Puis approche la coupe de mes lèvres  
Pour que je puisse boire.

Je me penche, répond  
Celle qui est, peut-être, ou dont il rêve.  
Je me penche, je bois,  
Je n'ai pas plus de nom que la nuée,  
Je me déchire comme elle, lumière pure.

Et t'ayant donné joie je n'ai plus de soif,  
Lumière bue. (YB, p. 98)

---

13 Il faut pourtant noter que, dans *L'Écharpe rouge*, le poète entend « réfléchir à ce qui dans la filiation, dans l'échange de père à fils, n'est pas le simple travail des pulsions dites œdipiennes mais un effort pour y transgresser ce qui n'y est que nature, en vue d'y instituer du plus proprement humain. [...] car l'amour qu'un enfant porte à sa mère, à une heure de l'existence où autour de lui les choses et les personnes sont à même degré des présences vives dans la lumière première, cet amour s'adresse en elle à ce qu'elle a encore de vif à ce même niveau d'être au monde ». Voir Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* suivi de *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 85 et p. 89-90.

14 Voir Patrick Née, *Pensées sur la « scène primitive »*. Yves Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lely, Paris, Hermann, 2009, notamment p. 80 et p. 103-104.

15 Voir Yves Bonnefoy, *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée, 2009, repris dans Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge*, op. cit.

16 Voir notamment Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006 et, du même auteur, *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.

Pâris alias l'artiste rêve d'une œuvre achevée et désire sa beauté parfaite. Il étreint le feu qu'est Hélène (métaphore possible du texte à traduire ou à effacer et réécrire) et l'abreuve de son imagination créatrice grevée de pensée conceptuelle en vue de réaliser son rêve. Or la voilà qui se déchire en « lumière pure », faisant d'elle une intuition de présence perçue par l'enfant-poète qui est son dernier témoin avant son effacement<sup>17</sup> et qui la recueille (ou l'accueille) confiante dans sa coupe imparfaite des grands vocables :

Il errait, il chantait,  
Il avait pris dans ses mains un peu d'eau,  
Le feu venait y boire, mais l'eau s'échappe  
De la coupe imparfaite, ainsi le temps  
Ruiue le rêve et pourtant le rédime. (YB, p. 98-99)

Le désir de l'artiste est alors converti en amour-compassion de l'enfant :

Car celui qui ne sait / Le droit d'un rêve simple qui demande / À relever le sens, à apaiser / Le visage sanglant, à colorer / La parole blessée d'une lumière, / Celui-là, serait-il / Presque un dieu à créer presque une terre, / Manque de compassion, n'accède pas / Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas / Dans son désir crispé sur sa différence / La dérive majeure de la nuée. / Il veut bâtir ! Ne serait-ce, exténuée, / Qu'une trace de foudre, pour préserver / Dans l'orgueil le néant de quelque forme, / Et c'est rêver, cela encore, mais sans bonheur, / Sans avoir su atteindre à la terre brève<sup>18</sup>.

Nous pouvons considérer ainsi avec Fabio Scotto que la dernière partie de « De vent et de fumée » est « une réflexion lyrique extrêmement dense et suggestive qui

17 Yves Bonnefoy établit en effet un lien entre palimpseste et transcendance immanente. Voir à ce propos Yves Bonnefoy, « Le palimpseste et l'ardoise », dans Patricia Oster et Karlheinz Stierle (dir.), *Palimpsestes poétiques : effacement et superpositions*, Paris, Éditions Champion, 2015, p. 15-30, repris dans Yves Bonnefoy, *La Poésie et la Gnose*, Paris, Galilée, 2016, p. 59-79. Dans la première partie de cet essai, Bonnefoy compare le palimpseste au souvenir. Ce qui rappelle et explique la dernière strophe de « De vent et de fumée ».

18 Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* [1975], *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 328. La lecture de « Dans le leurre des mots » (2001) et de « Ensemble encore » (2016) contribue à confirmer cette analyse. Nous pensons que ces deux textes constituent le pendant métapoétique du triptyque « De vent et de fumée ». Voir Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 71-80 et Yves Bonnefoy, *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 9-20. Quant à la véritable justification de notre explication de la transfiguration régressive de l'artiste (« moi » de surface) en enfant (« je » profond), elle se trouve à la fin de la dernière « Note conjointe » accompagnant *Deux scènes*. Voir Yves Bonnefoy, *Deux scènes et notes conjointes*, op. cit., p. 86-87, repris dans Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge*, op. cit., p. 262-263. À la fin de « La poésie et la gnose », Bonnefoy souligne « le mouvement vertical, du moi de surface au Je profond, de l'imaginé au vécu, qui permet dans les mots les plus grevés d'illusions de tenter [...] la] délivrance [de la poésie de ses mirages] ». Ce mouvement ne manque pas de nous rappeler celui du dédoublement de l'enfant Éros dans la toile de Reni. Voir Yves Bonnefoy, *La Poésie et la Gnose*, op. cit., p. 55.

retire tout son charme d'un parallélisme entre le "texte" originaire et "l'œuvre", sa traduction littérale inadéquate<sup>19</sup> » :

Ces pages sont traduites. D'une langue  
Qui hante la mémoire que je suis.  
Les phrases de cette langue sont incertaines  
Comme les tout premiers de nos souvenirs.  
J'ai restitué le texte mot après mot,  
Mais le mien n'en sera qu'une ombre, c'est à croire  
Que l'origine est une Troie qui brûle,  
La beauté un regret, l'œuvre ne prendre  
À pleines mains qu'une eau qui se refuse. (YB, p. 99)

Ce dernier passage nous ramène pourtant aux vers et strophes du poème réécrits à partir des arrière-textes externes dont le principal est l'article de Stoichita<sup>20</sup> pour essayer de retrouver de quelle langue « [c]es pages sont traduites ».

\*\*\*

De fait, nous devrions accorder une importance aux « variantes médiévales du *Roman de Troie* », notamment « l'*Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis (composée en 1287) » que cite Stoichita. La variante cruciale pour la composition du poème de Bonnefoy serait celle de Benoît de Sainte-Maure (composée vers 1165). Le texte de son *Roman de Troie*, traduit en français moderne et présenté par Emmanuèle Baumgartner, a été publié en 1987 dans une collection dirigée par Paul Zumthor<sup>21</sup>. On lit dans la présentation éclairante de Baumgartner ce qui suit :

Le mythe de l'origine troyenne des principaux peuples de l'Occident hante depuis le VII<sup>e</sup> siècle au moins la mentalité médiévale. [...] Dans le prologue et tout au long de son récit, Benoît multiplie allusions et renvois à un texte source [...] et à son auteur Darès [...]. Benoît semble si peu cacher ses dettes et emprunts que l'on a parfois l'impression qu'il ne signale le modèle que pour mieux signifier sa différence<sup>22</sup>.

La première phrase de cet extrait élucide pourquoi « l'origine est une Troie » comme le dit Bonnefoy dans « De vent et de fumée », cette « ville incendiée » mais « inachevable » dont le peuple a fui vers l'Occident tel que le poète le rappelle dans « Les nuées » (1975)<sup>23</sup>. La conclusion de « De vent et de fumée » renverrait-elle à un extrait

---

19 Fabio Scotto, « Traduire Yves Bonnefoy en italien : le cas de *De vent et de fumée* », dans Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (éd.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 271.

20 Victor I. Stoichita, *art. cit.*

21 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie* [vers 1165], texte traduit et présenté par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale), 1987. Cette traduction suit l'édition critique du texte de Benoît de Sainte-Maure publiée par Léopold Constans en six tomes entre 1904 et 1912.

22 *Ibid.*, p. 12-14 et p. 16-17.

23 Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* [1975], *Poèmes, op. cit.*, voir notamment p. 302-303.

du *Roman de Troie* ou de son texte source ? Le prologue de l'œuvre de Benoît de Sainte-Maure (v. 1-144) peut nous fournir des éléments de réponse :

Salomon nous apprend et nous dit [...] que personne ne doit dissimuler son savoir. [...] Voici donc pourquoi je veux mettre tous mes efforts à commencer une histoire et mon intention, si j'en ai la capacité et la force, est de la traduire du latin dans lequel je la lis, en français [...]. Sans doute aura-t-on souvent raconté comment Troie fut détruite, mais ce qui s'est réellement passé, on l'entend rarement dire. Homère [...] a écrit sur la destruction de Troie [...]. Mais son livre ne dit pas la vérité. Nous savons parfaitement, en effet, qu'il naquit cent ans après l'époque où l'expédition fut engagée. [...] Sans aucun doute, nous devons bien davantage faire confiance à Darès [né à Troie et témoin des combats] et croire à la vérité de l'histoire qu'il nous rapporte [en langue grecque et que Cornélius découvrit et traduisit en latin].

[...]

Voici donc que je commence mon histoire. Je suivrai mot à mot le texte latin et je n'ajouterai rien – telle est mon intention – à ce que je trouve dans ma source. Toutefois, je ne m'interdirai pas, si du moins j'en ai le talent, d'ajouter quelques développements bienvenus, mais je resterai continûment fidèle à la matière de mon récit<sup>24</sup>.

Il est vrai que le récit de Benoît prétend raconter la vérité sur la destruction de Troie – puisque l'œuvre d'Homère ne découle que de son « intuition » – sans se préoccuper de la légende sur la semblance d'Hélène. Il n'en demeure pas moins qu'il traduit lui-même cette histoire du latin en ancien français. Ainsi des extraits de la présentation de Baumgartner et du prologue de Benoît de Sainte-Maure rejoignent le dernier volet du triptyque de Bonnefoy. Quant aux deux derniers vers de Bonnefoy concernant l'œuvre inachevable, ils pourraient correspondre à une critique de quatre autres vers de Benoît de Sainte-Maure où il souhaite achever son œuvre<sup>25</sup>. Certes, si Benoît de Sainte-Maure ne s'interdit pas « d'ajouter quelques développements bienvenus » à la trame de son récit traduit, Bonnefoy n'hésite pas à greffer ou insuffler l'essence de sa propre conception poétique dans la majeure partie de son triptyque, tel que nous l'avons mentionné.

*Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure évoque entre autres tout l'épisode de l'enlèvement d'Hélène en un peu plus de six cents vers (v. 4167-4772). Ce qui intéresserait notre lecture est plus précisément la rencontre au temple et le coup de foudre (v. 4333-4372), l'enlèvement d'Hélène en tant que tel (v. 4503-4506) et surtout comment Pâris reconforte et console cette dernière (v. 4637-4772). Selon Benoît de Sainte-Maure : « Hélène, la belle, la noble dame, est capturée la première. Au reste, elle ne se fit pas trop prier et laissa bien voir qu'elle était consentante<sup>26</sup> » ;

24 Benoît de Sainte-Maure, *op. cit.*, p. 35-38.

25 Nous pensons aux vers 14947-14950 extraits de « La Chambre des Beautés » (v. 14529-14958) où Benoît dit : « Il est tant d'œuvres commencées qui restent inachevées ! Que Dieu m'accorde de mener à bien celle-ci et de jeter l'ancre à bon port ! » (*ibid.*, p. 163) Or Bonnefoy lui rétorquerait par « La longue chaîne de l'ancre ».

26 *Ibid.*, p. 91 [v. 4503-4506]. Pour alléger les notes, nous indiquerons dorénavant les initiales SM ainsi que la page et les vers entre parenthèses dans le texte devant chaque extrait.

ce qui se voit aussi dans la toile de Guido Reni. Ensuite, Benoît de Sainte-Maure continue sa relation :

(SM, p. 94) : [v. 4637-4642] Pâris et ses compagnons dormirent cette nuit-là à Ténédos. Dame Hélène montrait ostensiblement sa tristesse et sa peine. [...] [v. 4665-4666] Pâris ne put y tenir plus longtemps et il se rendit auprès d'Hélène pour la réconforter. [...] (SM, p. 95-96) : [v. 4720-4772] [...] Pâris prit alors la reine par la main droite. Tous deux allèrent s'asseoir à l'écart sur un tapis de pourpre foncée et là, le jeune homme formula sa prière. « Ma dame, dit-il, jamais, je vous l'affirme, je n'ai aimé qui que ce soit. [...] Vos volontés, vos ordres, je les ferai miens. -Seigneur, lui répondit-elle, je ne sais que dire. La peine et la douleur m'accablent [...]. Pourtant, m'opposer à vos désirs ne me serait guère utile [...]. Puisque je ne saurais me défendre, je me refuserais en vain. [...] Mais si vous me respectez et me donnez votre foi, votre récompense sera à la mesure de mes mérites. » À ces mots, elle fondit en larmes mais Pâris sut bien la consoler [...]. Cette nuit-là, je peux vous l'assurer, il ordonna qu'elle fût très bien servie.

À travers ces extraits, nous pourrions retrouver la version que Bonnefoy transforme dans ses vers racontant l'enlèvement d'Hélène et surtout sa consolation par Pâris. Bonnefoy aurait été saisi par ce passage qu'il transpose et intègre dans « De vent et de fumée » en reformulant quelques vers de son poème « Deux barques » (1975)<sup>27</sup>. Consentante chez Sainte-Maure et Reni, elle se débat et crie avant d'accepter chez Bonnefoy qui, par cette précision, suggère la violence que doit subir la langue :

Non, ne démembre pas  
Mais délivre, et rassure. « Écrire », une violence  
Mais pour la paix qui a saveur d'eau pure.  
Que la beauté,  
Car ce mot a un sens, malgré la mort,  
Fasse œuvre de rassemblement de nos montagnes  
Pour l'eau d'été, étroite,  
Et l'appelle dans l'herbe,  
Prenne la main de l'eau à travers les routes,  
Conduise l'eau d'ici, minime, au fleuve clair<sup>28</sup>.

\*\*\*

Avant de conclure, il faudrait revenir sur la notion de compassion dont on pourrait retrouver la trace dans le texte original de Benoît de Sainte-Maure via le mot « aumosne » au vers 4729 (à la fin de l'imploration d'Hélène). Étymologiquement, ce mot signifiait à la fois pitié, miséricorde, bienfait, aumône. Or, en reprenant l'article de Stoichita, nous nous rendons compte qu'il reste à consulter l'*Historia Destructionis Troiae* de Guido de Columnis (1287). Dans cette histoire en prose latine inspirée

---

27 Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* [1975], *Poèmes, op. cit.*, p. 275-276.

28 *Ibid.*, p. 328-329.

du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, Guido de Columnis a justement rendu « aumosne » par « compati<sup>29</sup> ». À son tour, Mary Elizabeth Meek, traduisant en anglais l'ouvrage de Guido de Columnis, opte pour le mot « compassion<sup>30</sup> ». D'ailleurs, dans son introduction, Meek rappelle que l'*Historia Destructionis Troiae* fut rédigé en 1287. Elle trouve que, même si dans le prologue Guido de Columnis affirme raconter l'histoire de la destruction de Troie en ayant recours aux récits de Dictys et de Darès – traduits sommairement en latin par Cornélius –, son œuvre est une paraphrase en prose latine des octosyllabes du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Elle souligne toutefois quelques modifications dans le traitement du sujet. Bonnefoy se serait-il inspiré de l'*Historia Destructionis Troiae* plutôt que du *Roman de Troie* ? De quelle langue les pages de son poème sont-elles traduites ? Il est vrai que ces pages ne mentionnent pas le mot « compassion », mais ce dernier parsème les recueils et écrits antérieurs de Bonnefoy, dont *L'Ordalie*, *Dans le leurre du seuil* et *Ce qui fut sans lumière*, entre autres.

Mais ce n'est pas tout. Arrivé à ce niveau de la lecture, il faudrait consulter la source principale de Guido de Columnis et de Benoît de Sainte-Maure, à savoir le texte de Darès le Phrygien. Le texte en latin de ce dernier est dû bel et bien à Cornélius Népos (V<sup>e</sup> siècle ?) qui écrit d'ailleurs dans sa lettre à Sallustius Crispus, en guise de prologue :

Tout à ma curiosité, j'étais en train de fureter à Athènes, lorsque j'ai découvert le manuscrit autographe, comme en atteste son titre, de ce que Darès le Phrygien a confié à la postérité au sujet des Grecs et des Troyens.

Pris de passion pour ce texte, je l'ai traduit sans perdre un instant, me fixant pour principe de ne rien modifier de sa substance, ni par ajout ni par suppression, de manière à ce qu'il ne donne pas l'impression d'être de moi. Aussi ai-je pris le parti qui m'a semblé le meilleur, celui de traduire en latin mot pour mot, en le laissant tel qu'il est, ce récit vrai et simple, de manière à permettre à mes lecteurs de prendre connaissance des faits tels qu'ils se sont passés et de juger lequel des deux textes est le plus véridique : celui que Darès a confié à la postérité, lui qui a vécu et servi au moment même de l'attaque des Grecs contre les Troyens, ou celui d'Homère, qui est né bien des années après que cette guerre se fut produite<sup>31</sup>.

Le prologue de Benoît de Sainte-Maure qui cite Cornélius s'inspire clairement de ce dernier. Précisons que Guido de Columnis ne reprend pas le passage concernant la traduction mot à mot du texte de Darès. Bref, vers la fin de son poème, Yves Bonnefoy ferait donc allusion soit au prologue de Benoît de Sainte-Maure soit à celui de Cornélius. Baumgartner estime que la lettre de Cornélius est apocryphe<sup>32</sup>.

29 Guido de Columnis, *Historia Destructionis Troiae*, texte édité par Nathaniel Edward Griffin, Cambridge (Massachusetts), The Medieval Academy of America, 1936, p. 77.

30 Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae*, texte traduit et commenté par Mary Elizabeth Meek, Bloomington / London, Indiana University Press, 1974, p. 76.

31 *Récits inédits sur la guerre de Troie : Iliade latine, Éphéméride de la guerre de Troie, Histoire de la destruction de Troie*, textes traduits et commentés par Gérard Fry, Paris, Les Belles Lettres (La Roue à livres), 2004 [1998], p. 243.

32 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, p. 441.

Dans son ouvrage sur la circulation des manuscrits du récit de Darès, l'archiviste Louis Faivre D'Arcier écrit : « Depuis bien longtemps, le texte de Darès a mauvaise presse, à la fois pour sa langue et son style<sup>33</sup>. » De fait, comme l'écrivait Léopold Constans en 1912, ce récit

est un assemblage disproportionné de maigres détails écrit en un latin barbare et horriblement monotone, où l'expression est réduite le plus possible, bornée souvent à un verbe accompagné du complément indispensable, un nom ou une courte proposition complétive ou relative, et où les propositions et les phrases sont juxtaposées en supprimant, généralement, toute particule de liaison autre que les adverbes de temps<sup>34</sup>.

Ceci serait-il dû au fait que Cornélius ait fait une traduction « mot pour mot » de l'original grec ? Ces affirmations seraient-elles la raison pour laquelle Bonnefoy écrit dans son poème : « Les phrases de cette langue sont incertaines<sup>35</sup> » ? S'il est très probable qu'il avait eu facilement accès au livre de Sainte-Maure avant la composition de son poème aussi bien qu'à celui de Guido de Columnis, qu'en est-il du récit de Darès traduit par Cornélius, origine des deux autres ? Il nous semble que Bonnefoy aurait pu le consulter. En effet, outre les compilations, les fragments, les abrégés et les extraits, l'archiviste Louis Faivre D'Arcier recense environ cent trente-cinq manuscrits complets du *De excidio Troiae* de Darès le Phrygien, dont l'un datant du XIII<sup>e</sup> siècle est conservé à la Bibliothèque municipale de Tours et plus d'une quinzaine se trouvent à la Bibliothèque nationale de France<sup>36</sup>. Reprenons la dernière strophe-conclusion de « De vent et de fumée » :

Ces pages sont traduites. D'une langue  
Qui hante la mémoire que je suis.  
Les phrases de cette langue sont incertaines  
Comme les tout premiers de nos souvenirs.  
J'ai restitué le texte mot après mot,  
Mais le mien n'en sera qu'une ombre, c'est à croire  
Que l'origine est une Troie qui brûle,  
La beauté un regret, l'œuvre ne prendre  
À pleines mains qu'une eau qui se refuse.

Le lecteur de Bonnefoy aurait tôt deviné qu'il s'agit de la langue latine. Toutefois, il nous a fallu avancer toute l'analyse documentée ci-dessus avant de confirmer que « De vent et de fumée » illustre bien trois affirmations complémentaires et fondamentales de Dominique Combe extraites de deux articles parus en 2003 :

- 
- 33 Louis Faivre D'Arcier, *Histoire et géographie d'un mythe. La circulation des manuscrits du De excidio Troiae de Darès le Phrygien (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, École des chartes, 2006, p. 8. Voir aussi le texte de la lettre de Cornélius en latin (*Prologus*), p. 433-436.
- 34 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1912, tome VI, p. 193-194.
- 35 Une autre question se pose également : Bonnefoy aurait-il ajouté le suffixe latin de Cornélius à Stésichore en guise de clin d'œil ou d'indice caché ?
- 36 Voir Louis Faivre D'Arcier, *op. cit.*, p. 67-78 et p. 89.

Plus qu'il ne prospecte en direction de poètes inconnus ou méconnus, Bonnefoy s'efforce de renouer les fils de l'histoire de la poésie à partir de l'héritage gréco-latin, et de ressaisir ainsi depuis les origines la continuité de la tradition *humaniste*, entendue dans son sens philologique et philosophique<sup>37</sup>.

L'œuvre de Bonnefoy s'inscrit donc dans la continuité, admirablement retracée par le critique et philologue allemand Ernst-Robert Curtius dans son grand livre : *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1957)<sup>38</sup>.

La signification explicitement œdipienne du latin, avec ses images « archaïques », est constamment associée par Bonnefoy à l'origine de la poésie elle-même [...] <sup>39</sup>.

Il n'en demeure pas moins que le poète se serait également intéressé à l'œuvre du clerc tourangeau du XII<sup>e</sup> siècle que fut Benoît de Sainte-Maure. Le dialecte roman de l'œuvre de ce compatriote ne pourrait-il pas hanter la mémoire de Bonnefoy ? Serait-il à l'origine de « ce patois [...], une des variantes de l'occitan »<sup>40</sup> qui fascine le poète à tel point qu'il en affirme : « [C]et idiome qui est peut-être mon être, qui a été ma patrie. Et que j'ai parlé, jadis, oui, à présent je le sais<sup>41</sup> » ?

\*\*\*

En définitive, au bout de cette lecture, on se rend compte du corps harmonieux du poème de Bonnefoy. Forgé à partir de plusieurs modèles-allogreffes reconfigurés et retissés avec des reviviscences-autogreffes, il s'apparente à l'Hélène de Zeuxis, synthèse des plus beaux éléments retenus de cinq vierges de Crotone. Or à la représentation intérieure ou l'Idée (de la beauté féminine) s'opposerait la pensée figurale qui, selon Yves Bonnefoy, « est infra-verbale<sup>42</sup> ». Cette dernière essaie de dire la chose (objet/émotion), de l'exprimer, de la traduire vu que, contrairement au platonisme, les mots ne permettent pas de connaître les choses. La figure poétique, sédiment de toutes les expériences liées à une chose, reflète notre perception éparse aspirant perpétuellement au rassemblement dans un tout indivisible et inaccessible si ce n'est pour un laps de temps, un instant d'éternité, d'appréhension de l'être ramenant à la finitude. De fait, le songe rêvé, autrement dit le « rêve de ce rêve », accorde toute sa place à l'intuition qui assume et assure – par son existence

37 Dominique Combe, « Yves Bonnefoy et la poétique des langues », dans Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (éd.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 97-98.

38 Dominique Combe, « "L'ultime Rome" : Yves Bonnefoy et la latinité », *Europe*, n° 890-891 (2003), p. 157.

39 *Ibid.*, p. 163.

40 Yves Bonnefoy, *Deux scènes et notes conjointes*, *op. cit.*, p. 40, repris dans *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 226.

41 *Ibid.*, p. 14, repris dans *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 205.

42 Yves Bonnefoy, *Goya : les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co, 2006, p. 26. La pensée figurale gît donc « sous l'horizon du langage », pour reprendre ce titre révélateur d'un ouvrage de Bonnefoy publié en 2002 et comprenant entre autres essais « La noblesse de Cléopâtre » dans lequel on lit : « [L]a pensée sans concepts, la pensée figurale qu'est la création artistique, pourra se déployer jusqu'à des situations, des symboles qui seront vérité nouvelle. » Voir Yves Bonnefoy, *Shakespeare : théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 271.

éphémère – la lutte contre le concept. Elle permet de délivrer les sons du « leurre des mots ». Sa dissipation entraîne la « fulguration » ou l'« étincellement » du sens. C'est ainsi qu'on pourrait rappeler « L'imperfection est la cime » (1958)<sup>43</sup> d'Yves Bonnefoy. Ce dernier poème-programme est complété ou actualisé par la strophe suivante de « De vent et de fumée » :

Chaque fois qu'un poème,  
Une statue, même une image peinte,  
Se préfèrent figure, se dégagent  
Des à-coups d'étincellement de la nuée,  
Hélène se dissipe, qui ne fut  
Que l'intuition qui fit se pencher Homère  
Sur des sons de plus bas que ses cordes dans  
La maladroite lyre des mots terrestres. (YB, p. 97)

En d'autres termes, la poésie n'est pas une Hélène de chair et d'os, incarnation du rêve de l'artiste, mais « une Hélène de vent et de fumée ». On aura remarqué la réécriture-refonte, l'adaptation-transformation, bref la transposition-assimilation de plusieurs extraits dans « De vent et de fumée ». Les textes originaux ou originaires, transformés par une reformulation de vers personnels et intimes, perdent leurs caractéristiques initiales entrant ainsi en synergie avec le corps verbal de l'œuvre d'accueil. On comprend ainsi pourquoi la dernière partie de ce poème se lirait comme « une sorte de profession de foi du poète-traducteur concernant la place centrale de la traduction pour sa propre œuvre<sup>44</sup> » et « que lorsqu'on traduit un poète avec le projet de préserver de son texte l'intuition proprement poétique, celle qui en est évidemment l'aspect le plus important, il ne faut pas du tout craindre la discordance entre fidélité à l'œuvre et expression personnelle du traducteur<sup>45</sup> ».

---

43 Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert* [1958], *Poèmes, op. cit.*, p. 139.

44 Matthias Zach, *Traduction littéraire et création poétique : Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Traductions dans l'Histoire), 2013, p. 313.

45 Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la Décision de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 131.

## Annexe

### De vent et de fumée

#### I

L'Idée, a-t-on pensé, est la mesure de tout,  
D'où suit que « la sua bella Elena rapita », dit Bellori  
D'une célèbre peinture de Guido Reni,  
Peut être comparée à l'autre Hélène,  
Celle qu'imagina, aima peut-être, Zeuxis.  
Mais que sont des images auprès de la jeune femme  
Que Pâris a tant désirée ? La seule vigne,  
N'est-ce pas le frémissement des mains réelles  
Sous la fièvre des lèvres ? Et que l'enfant  
Demande avidement à la grappe, et boive  
À même la lumière, en hâte, avant  
Que le temps ne déferle sur ce qui est ?

Mais non,  
A pensé un commentateur de l'Iliade, anxieux  
D'expliquer, d'excuser dix ans de guerre,  
Et le vrai, c'est qu'Hélène ne fut pas  
Assaillie, ne fut pas transportée de barque en vaisseau,  
Ne fut pas retenue, criante, enchaînée  
Sur des lits en désordre. Le ravisseur  
N'emportait qu'une image : une statue  
Que l'art d'un magicien avait faite des brises  
Des soirées de l'été quand tout est calme,  
Pour qu'elle eût la tiédeur du corps en vie  
Et même sa respiration, et le regard  
Qui se prête au désir. La feinte Hélène  
Erre rêveusement sous les voûtes basses  
Du navire qui fuit, il semble qu'elle écoute  
Le bruit de l'autre mer dans ses veines bleues  
Et qu'elle soit heureuse. D'autres scoliastes  
Ont même cru à une œuvre de pierre.  
Dans la cabine  
Jour après jour secouée par le gros temps  
Hélène est figurée, à demi levée  
De ses draps, de ses rêves,  
Elle sourit, ou presque. Son bras est replié

Avec beaucoup de grâce sur son sein,  
Les rayons du soleil, levant, couchant,  
S'attardent puis s'effacent sur son flanc nu.  
Et plus tard, sur la terrasse de Troie,  
Elle a toujours ce sourire.  
Qui pourtant, sauf Pâris peut-être, l'a jamais vue ?  
Les porteurs n'auront su que la grande pierre rougeâtre,  
Rugueuse, fissurée  
Qu'il leur a fallu monter, suant, jurant,  
Jusque sur les remparts, devant la nuit.

Cette roche,  
Ce sable de l'origine, qui se délite,  
Est-ce Hélène ? Ces nuages, ces lueurs rouges  
On ne sait si dans l'âme ou dans le ciel ?

La vérité peut-être, mais gardée tue,  
Même Stésichorus ne l'avoue pas,  
Voici : la semblance d'Hélène ne fut qu'un feu  
Bâti contre le vent sur une plage.  
C'est une masse de branches grises, de fumées  
(Car le feu prenait mal) que Pâris a chargée  
Au petit jour humide sur la barque.  
C'est ce brasier, ravagé par les vagues,  
Cerné par la clameur des oiseaux de mer,  
Qu'il restitua au monde, sur les brisants  
Du rivage natal, que ravagent et trouent  
D'autres vagues encore. Le lit de pierre  
Avait été dressé là-haut, de par le ciel,  
Et quand Troie tomberait resterait le feu  
Pour crier la beauté, la protestation de l'esprit  
Contre la mort.

Nuées,  
L'une qui prend à l'autre, qui défend  
Mal, qui répand  
Entre ces corps épris  
La coupe étincelante de la foudre.

Et le ciel  
S'est attardé, un peu,  
Sur la couche terrestre. On dirait, apaisés,  
L'homme, la femme : une montagne, une eau.  
Entre eux  
La coupe déjà vide, encore pleine.

## II

Mais qui a dit  
 Que celle que Pâris a étreinte, le feu,  
 Les branches rouges dans le feu, l'âtre fumée  
 Dans les orbites vides, ne fut pas même  
 Ce rêve, qui se fait œuvre pour calmer  
 Le désir de l'artiste, mais simplement  
 Un rêve de ce rêve ? Le sourire d'Hélène :  
 Rien que ce glissement du drap de la nuit, qui montre,  
 Mais pour rien qu'un éclair,  
 La lumière endormie en bas du ciel.

Chaque fois qu'un poème,  
 Une statue, même une image peinte,  
 Se préfèrent figure, se dégagent  
 Des à-coups d'étincellement de la nuée,  
 Hélène se dissipe, qui ne fut  
 Que l'intuition qui fit se pencher Homère  
 Sur des sons de plus bas que ses cordes dans  
 La maladroite lyre des mots terrestres.

Mais à l'aube du sens  
 Quand la pierre est encore obscure, la couleur  
 Boue, dans l'impatience du pinceau,  
 Pâris emporte Hélène,  
 Elle se débat, elle crie,  
 Elle accepte ; et les vagues sont calmes, contre l'étrave,  
 Et l'aube est rayonnante sur la mer.

Bois, dit Pâris  
 Qui s'éveille, et étend le bras dans l'ombre étroite  
 De la chambre remuée par le peu de houle,  
 Bois,  
 Puis approche la coupe de mes lèvres  
 Pour que je puisse boire.

Je me penche, répond  
 Celle qui est, peut-être, ou dont il rêve.  
 Je me penche, je bois,  
 Je n'ai pas plus de nom que la nuée,  
 Je me déchire comme elle, lumière pure.

Et t'ayant donné joie je n'ai plus de soif,  
 Lumière bue.

C'est un enfant  
Nu sur la grande plage quand Troie brûlait  
Qui le dernier vit Hélène  
Dans les buissons de flammes du haut des murs.  
Il errait, il chantait,  
Il avait pris dans ses mains un peu d'eau,  
Le feu venait y boire, mais l'eau s'échappe  
De la coupe imparfaite, ainsi le temps  
Ruine le rêve et pourtant le rédime.

### III

Ces pages sont traduites. D'une langue  
Qui hante la mémoire que je suis.  
Les phrases de cette langue sont incertaines  
Comme les tout premiers de nos souvenirs.  
J'ai restitué le texte mot après mot,  
Mais le mien n'en sera qu'une ombre, c'est à croire  
Que l'origine est une Troie qui brûle,  
La beauté un regret, l'œuvre ne prendre  
À pleines mains qu'une eau qui se refuse.

Yves Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 93-99.

## Références

- BONNEFOY, Yves, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987.
- , *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée, 2009.
- , *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem*, Paris, Mercure de France, 2016.
- , *Goya : les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co, 2006.
- , *La Poésie et la Gnose*, Paris, Galilée, 2016.
- , *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993.
- , *L'Écharpe rouge* suivi de *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Mercure de France, 2016.
- , « Le palimpseste et l'ardoise », dans Patricia OSTER et Karlheinz STIERLE (dir.), *Palimpsestes poétiques : effacement et superpositions*, Paris, Éditions Champion, 2015, p. 15-30.
- , *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001.
- , *L'Hésitation d'Hamlet et la Décision de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- , *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982.
- , *Shakespeare : théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2014.
- COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy et la poétique des langues », dans Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éd.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 97-106.
- , « "L'ultime Rome" : Yves Bonnefoy et la latinité », *Europe*, n° 890-891 (2003), p. 156-164.
- D'ARCIER, Louis Faivre, *Histoire et géographie d'un mythe. La circulation des manuscrits du De excidio Troiae de Darès le Phrygien (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, École des chartes, 2006.
- DE COLUMNIS, Guido, *Historia Destructionis Troiae*, texte édité par Nathaniel Edward Griffin, Cambridge (Massachusetts), The Medieval Academy of America, 1936.
- DELLE COLONNE, Guido, *Historia Destructionis Troiae*, texte traduit et commenté par Mary Elizabeth Meek, Bloomington / London, Indiana University Press, 1974.
- DE SAINTE-MAURE, Benoît, *Le Roman de Troie*, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Société des Anciens textes français, 1912, tome VI.
- , *Le Roman de Troie*, texte traduit et présenté par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale), 1987.
- EURIPIDE, *Hélène*, texte établi, traduit et commenté par Christine Amiech, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- LABARTHE, Patrick, « Yves Bonnefoy et le don de la citation : un vers de Ronsard dans *Les Planches courbes* », dans Jean-Nicolas ILOUZ (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann (Savoir Lettres), 2009, p. 339-357.
- NÉE, Patrick, *Pensées sur la « scène primitive »*. *Yves Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lely*, Paris, Hermann, 2009.
- , *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

- , *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction d'Henri Joly, Paris, Gallimard (Idées), 1983.
- PLATON, *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011.
- Récits inédits sur la guerre de Troie : Iliade latine, Éphéméride de la guerre de Troie, Histoire de la destruction de Troie*, textes traduits et commentés par Gérard Fry, Paris, Les Belles Lettres (La Roue à livres), 2004 [1998].
- SCOTTO, Fabio, « Traduire Yves Bonnefoy en italien : le cas de *De vent et de fumée* », dans Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éd.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 271-275.
- STOICHITA, Victor I., « À propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'*Eidolon* », *Revue de l'Art*, vol. 85, n° 1 (1989), p. 61-63.
- THAMRAZIAN, Chouchanik, *Le Rêve d'Yves Bonnefoy. Une poétique de la traduction*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2006.
- ZACH, Matthias, *Traduction littéraire et création poétique : Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Traductions dans l'Histoire), 2013.





# Fluidité générique dans *Tomates* de Nathalie Quintane : poésie, roman, essai littéraire

GABRIEL PROULX

**T***omates* de Nathalie Quintane s'impose comme une œuvre qui brouille sans cesse les limites entre la littérature et la politique, entre le réel et l'imaginaire et entre les différents genres littéraires tels que nous les concevons habituellement<sup>1</sup>. Aussi instable que déstabilisante, cette écriture se réinvente constamment, permettant ainsi à l'auteure de déjouer les attentes du lecteur et de développer une littérature véritablement expérimentale qui, loin d'être un simple exercice formel, se constitue comme une critique sociale et idéologique intégrée dans la forme, dans le ton et dans la poétique du texte. Avec cette œuvre, Quintane atteint, après maintes explorations des genres narratifs et poétiques, une forme hybride où « il ne s'agit pas d'inclure artificiellement des poèmes dans un roman ou de la prose découpée dans un poème [mais] [p]lutôt de travailler à une forme où l'on voit les genres et les registres se justifier en cours de route<sup>2</sup> ». En convoquant à la fois une poésie déjà décalée qui rappelle ses premières œuvres, une narration éclatée proche de celle mise de l'avant dans *Formage*<sup>3</sup> et une réflexion originale et approfondie sur le fascisme et ses ramifications dans les gestes anodins de la vie quotidienne, l'auteure arrive à créer une œuvre qui résiste aux schémas préétablis de la création littéraire et de la pensée que sont, d'une part, les typologies génériques conventionnelles et, de l'autre, l'obéissance intériorisée et conditionnée à une culture politique qui tend à « exalte[r] l'État policier comme source de l'ordre, nie[r] les droits et les libertés fondamentales des individus, et fai[re] de l'exécutif le maître sans bornes de la société<sup>4</sup> ».

Saisir pleinement et dans toute leur subtilité les survivances poétiques qui parasitent *Tomates* demande en premier lieu de comprendre la poésie telle que la

---

1 Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010.

2 Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « Digest », *Revue de littérature générale*, n° 2 (1996), texte 49.

3 Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L., 2003.

4 Llewellyn H. Rockwell, « Qu'est-ce que le fascisme ? » [en ligne], *Contrepoints*, 2013 [<https://www.contrepoints.org/2013/07/13/130667-quest-ce-que-le-fascisme>].

conçoit Quintane. En effet, exempte de toute grandiloquence et de tout lyrisme<sup>5</sup>, la poésie quintanienne est d'ores et déjà une post-poésie. Cette dénomination, empruntée à Jean-Marie Gleize, désigne une poésie qui prend forme dans « un espace où [les] productions ne relèvent plus des critères canoniques de la "poéticité" (ou littérarité poétique)<sup>6</sup> », mais bien de critères nouveaux, tels que la remise en question des sujets proprement poétiques et l'utilisation du mot comme matériau véritablement *commun* (c'est-à-dire à la fois collectif et trivial), qui trouvent leur origine dans la littéralité héritée de la modernité anglo-saxonne – pensons à des auteurs comme Gertrude Stein – et des avant-gardes artistiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Afin de comprendre comment cette posture post-poétique s'incarne dans l'œuvre littéraire, il est important de retourner aux premiers livres de Quintane, en particulier à *Chaussure*<sup>7</sup>. Dans ce texte biscornu, l'auteure part d'un objet bien concret, soit la chaussure, et érige à partir de celui-ci une réflexion sur les formes qu'il peut prendre, ses utilisations possibles, les personnages historiques qui y sont rattachés de près ou de loin, et ainsi de suite. « Cette poésie se distingue d'une écriture reléguée à un fonctionnement esthétique en s'articulant à la jonction des espaces littéraires et non littéraires<sup>8</sup> », puisque le pouvoir poétique de l'objet découle des potentialités inhérentes à sa matérialité. Le traitement de la chaussure est au départ documentaire et devient graduellement métaphorique par la problématisation de son rôle dans les grands conflits de l'Histoire et les petits drames personnels de la vie de tous les jours. La chaussure ne prend donc jamais la forme d'un symbole grâce auquel les vérités du monde pourraient être exposées et explorées, mais plutôt celle d'un embrayeur de la pensée. Par exemple, à partir de la chaussure, Quintane arrive à la conclusion suivante : « Les molécules qui, actuellement, entourent les pieds et les jambes sont, en fait, de très anciennes molécules, puisqu'elles étaient déjà là, disposées dans un autre ordre, au moment où, par exemple, César franchissait le Rubicon<sup>9</sup> », ce qui montre que l'objet n'est qu'un prétexte à la critique politique et sociale. L'auteure nous rappelle que tout se transforme, et donc que César et ses chaussures sont, qu'on le veuille ou non, encore parmi nous.

Quintane met en évidence l'importance de l'objet concret dans sa démarche poétique lorsqu'elle écrit, en quatrième de couverture de *Chaussure*, que son ouvrage « parle vraiment de chaussure<sup>10</sup> », mais cette naïveté apparente devient rapidement problématique à la lecture de l'œuvre car, comme nous venons de le voir, il est impossible de faire l'économie de la charge émotive, historique et

5 Nous entendons par le terme « lyrisme » toute poésie dont la fonction principale serait l'exaltation des sentiments profonds du « je » poétique. Pour mieux comprendre la notion de lyrisme (ou de « Couillonisme ») telle que la conçoit Quintane, voir : Nathalie Quintane, « Monstres et Couillons » [en ligne], *Sitaudis*, 2004 [<http://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>].

6 Masé Lemos, « Post-poésie – Jean-Marie Gleize : la fabrication des sorties », *Faire part. Revue littéraire*, n° 26-27 (2010), p. 67.

7 Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997.

8 Eric Lynch, « Nathalie Quintane : "Nous", le peuple », *Marges*, n° 21 (2015), p. 99.

9 Nathalie Quintane, *Chaussure*, *op. cit.*, p. 104.

10 *Ibid.*, quatrième de couverture.

sociale de l'objet. La chaussure permet de faire renaître les figures politiques de l'Histoire, mais aussi de réactiver les souvenirs d'enfance (« Quand je pense au mot chaussure, c'est-à-dire quand je le dis, que ce soit, ou non, en l'articulant dans la bouche, il m'arrive, par exemple : associé à une paire de chaussures [des mocassins jaunes] que j'avais enfant [...] »<sup>11</sup> ») ou de montrer comment l'objet simple et utilitaire modèle le monde qui nous entoure (« Ma marche change le sol à sa surface, quand je marche dans la boue fraîche, ou un champs récemment retourné<sup>12</sup> »). Cependant, le souvenir d'enfance n'est pas accompagné de la nostalgie qui y est normalement associée et la chaussure ne fait que modifier la surface du sol lorsque celui-ci est très malléable, ce qui neutralise ces deux images et rend caduc tout lyrisme et toute élévation du sujet.

La post-poésie quintanienne ne se présente ni comme une glorification du quotidien et de la banalité ni comme un aplanissement total du réel<sup>13</sup>, mais bien comme une exploration du procès cognitif par le biais des objets concrets du quotidien. Dans « Astronomiques assertions », Quintane explicite la part critique de son projet d'écriture : « Le spécialement poétique ne se niche pas uniquement dans l'affectueux de l'anecdote, mais dans le démarrage critique qu'elle peut provoquer<sup>14</sup>. » Par conséquent, pour lire *Tomates* – comme pour lire *Chaussure* –, il faut comprendre que l'objet de départ ne sert que de prétexte à une réflexion beaucoup plus large qui peut être politique, et l'est plus souvent qu'autrement, mais qui peut aussi se présenter comme une exploration proprement sensorielle, d'une part, ou ludique, de l'autre. Par exemple, lorsque la narratrice exprime la circularité et l'imprécision de ses réflexions en disant qu'elle « tourn[e] comme en bus dans Majorque<sup>15</sup> », le lecteur est confronté à une image empreinte d'un *pathos* qui détone avec le reste de l'œuvre, mais l'intensité émotionnelle du passage est immédiatement désamorcée lorsque la narratrice dit : « [C]e qu'on avait mangé, nous, cent cinquante ans plus tard, glace aux amandes et paella cega, une paella sans arêtes qu'on peut manger les yeux fermés, métaphore facile<sup>16</sup>. » En effet, la narratrice fait un jeu de mots avec le nom d'un plat typique de la Catalogne et des Îles Baléares, qu'elle traduit littéralement, soit « paella aveugle », ce qui permet à Quintane d'éviter d'élever le sujet ou les affects qui y sont reliés et de neutraliser le tragique de l'anecdote avant qu'il ne puisse se déployer complètement.

Le champ lexical des légumes est d'ailleurs privilégié par l'auteure tout au long du texte pour produire des images poétiques décalées et ludiques. Lorsque la narratrice demande à son père si le purin d'orties n'est bon que pour les tomates ou s'il fonctionne avec d'autres légumes, ce dernier lui répond : « Ah non non, c'est

11 *Ibid.*, p. 9.

12 *Ibid.*, p. 59.

13 Alain Farah, *La Possibilité du choc : invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, Montréal, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et Université du Québec à Montréal, 2009, p. 224.

14 Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans *Toi aussi tu as des armes – Poésie et politique*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 178.

15 Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 28.

16 *Id.*

bon pour les céleris aussi, ça pousse comme des champignons, et les courgettes aussi<sup>17</sup> », ce qui met en équation les tomates, les céleris et les champignons dans une comparaison tout à fait poétique dans sa forme, mais en décalage avec la poésie lyrique de par sa thématique ; le légume, sujet *a priori* non-poétique, le devient grâce à un jeu linguistique. Le même processus comique a lieu lorsque la narratrice dit : « [T]oute ma jeunesse, j'avais habité à Pierrefitte, qu'on appelait Pommes de terre frites<sup>18</sup>. »

Vers la fin du texte, Quintane compare les tomates aux testicules : « [P]etits pois plus ronds de jour en jour, peau brillante et bien tendue, de la taille à présent de couilles posées l'une sur l'autre – je me souviens qu'en argot portugais on appelle tomates (toumatech') les testicules<sup>19</sup>. » Cette comparaison inusitée a encore une fois pour point de départ le langage, mais la description des bourses qui s'ensuit correspond à une poésie plus accessible et attendue : « En passant un index sur des bourses, on peut en suivre les irrégularités, la chair de poule qui s'exprime là, les fanons qu'elles présentent lorsqu'elles ne sont pas pleines et qui en font des balles de ping-pong<sup>20</sup>. » Par contre, Quintane coupe court à cette petite envolée en déplaçant l'enjeu du domaine des légumes et des organes génitaux vers celui de la création artistique et, du même coup, de la politique : « [C]'est un processus tout à fait naturel ; ce qui ne signifie pas que c'est mécanique, du tout du tout, cela ne se fait pas sans soi, sans son cerveau, sans sa participation<sup>21</sup>. » Ce passage exacerbe en effet l'importance de la conscience critique dans l'œuvre quintanienne et rappelle non seulement la posture de l'auteure face à la littérature – qui, selon elle, devrait éviter les pièges du lyrisme et des affects<sup>22</sup>, c'est-à-dire de tous les automatismes qui régissent et ordonnent le champ artistique<sup>23</sup> –, mais aussi des mécanismes préétablis de la société. Lors d'une entrevue avec Alain Farah, Quintane nous explique que, « comme le rappelle [Hannah] Arendt, les gens, les Allemands comme les autres, savaient, ils étaient tout à fait au courant des massacres [de la Shoah]<sup>24</sup> », ce qui démontre le danger d'agir sans esprit critique et sans contester la *doxa*.

En outre, la poésie se lit en filigrane dans *Tomates* grâce à l'usage répété de différentes figures de style et de mécanismes littéraires qui sont moins souvent présents dans la prose d'idées ou dans le roman. Par exemple, à la page 55, le mot

17 *Ibid.*, p. 15-16.

18 *Ibid.*, p. 88.

19 *Ibid.*, p. 96.

20 *Id.*

21 *Ibid.*, p. 96-97.

22 Comme l'écrit Gustave Flaubert, non sans ironie, à propos d'Emma Bovary, « les méandres lamartiniens, [...] les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, [...] les vierges pures qui montent au ciel, [...] la voix de l'Éternel discourant dans les vallons » et donc le romantisme mièvre guettent le lyrique, puisque son discours affecté s'ancre dans une sublimation du réel et de l'émotion qui commande souvent ce genre de grandiloquence (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard [Folio classique], 2001, p. 89).

23 « [Le lyrisme lest] notre port d'attache – d'attache, c'est-à-dire que nous y sommes enchaînés, que nous y retombons, que nous y barbotons, et qu'une partie de la littérature d'expression française [...] y dort et y rouille » (*ibid.*, p. 43).

24 Alain Farah, *op. cit.*, p. 295.

« autrefois » se déconstruit et se reconstruit ainsi : « Autrefois – autre, autre, autrefois », ce qui a pour effet de distancier le plus possible le passé dont il est question du présent de l'énonciation – faisant ainsi de ce bégayement un synonyme poétisé de formules comme « il y a très, très longtemps » –, mais aussi de créer une sorte d'anaphore interne au texte qui accentue la poéticité novatrice de l'œuvre. Aussi, lors de la description comparative des tomates et des couilles, Quintane met en relation les testicules et les balles de ping-pong et déconstruit le mot « ping-pong » en le ramenant à son caractère onomatopéique : « [O]n valse entre espoir et regret, regret et espoir, ping et pong<sup>25</sup>. » Ici encore, le lexique et les jeux sur les sonorités et les associations entre certains mots servent de catalyseurs poétiques et le clin d'œil aux testicules, que l'on appelle aussi valseuses en argot français, accentue l'aspect comique de la post-poésie quintanienne. L'auteure « laisse[re] fonctionner [la] langue normalisée autant que normalisatrice jusqu'à ce qu'un dysfonctionnement, une distorsion l'amène d'elle-même à s'excéder<sup>26</sup> » et ne génère donc pas une poésie forcée et artificielle.

La poésie dans *Tomates* ne se lit, comme nous l'avons expliqué, qu'en filigrane, puisque le texte hybride que nous donne à lire Quintane ne conserve que certains aspects poétiques, totalement opposés à toute conception de la littérature comme catalyseur d'une pureté des sentiments humains. Cependant, il est difficile de lire ce livre sans en saisir la part poétique, surtout parce que l'auteure elle-même exhibe les ficelles de sa pratique artistique dans un jeu autoréférentiel complexe. Par exemple, à la page 78, la narratrice compte les syllabes des mots « émeute » et « insurrection », ce qui n'est pas sans rappeler l'importance en poésie traditionnelle de la régularité des vers : « 8. In-su-rrec-tion : 4 syllabes. / Émeute : 2 syllabes. / In-su-rrec-ti-on : 5 syllabes (avec la diérèse lyrique). » Le poids social des concepts de l'émeute et de l'insurrection est mis en équation avec son poids linguistique en prenant comme échelle de valeur du mot le nombre de pieds qu'il représenterait dans un vers classique et même la possibilité de lire « insurrection » avec ou sans la diérèse est prise en compte, ce qui prouve que Quintane est consciente de la part critique qui sous-tend son écriture. En fait, dans l'ensemble de son œuvre, « Quintane résiste à l'idée de la densité comme étalon de valeur de la poéticité [...] avec comme objectif avoué d'en finir avec la grandiloquence<sup>27</sup> », ce qui rend difficile le travail d'analyse et de mise au jour de l'aspect poétique de ses écrits, mais il est crucial de détecter cette poésie à la lecture de *Tomates* afin d'appréhender l'ampleur du travail critique et comique qui sous-tend ce livre.

La fiction narrative s'immisce aussi dans *Tomates* de façon furtive et oblique. En effet, Quintane conçoit le roman et la nouvelle comme les vecteurs d'une expérimentation profonde sur les liens de cause à effet et sur les possibilités formelles et logiques qu'offre à l'esprit toute littérature déconcertante ; elle ne cherche donc pas à bâtir une trame narrative orfévrée, stable et limpide, mais bien à utiliser l'écriture comme un laboratoire. Encore une fois, *Tomates* étant une œuvre hybridée, il est

25 Nathalie Quintane, *Tomates*, op. cit., p. 97.

26 Jacques Sivan, « Édito/Cadiot », *Java*, n° 10 (1993), p. 2.

27 Alain Farah, op. cit., p. 15.

utile de retourner à une autre œuvre de l'auteure afin de définir les fondements et le fonctionnement de la fiction narrative quintanienne. Dans *Formage*, la narratrice nous dit dès le début : « Tant que je n'aurai pas carré le personnage, je l'appellerai chien jaune<sup>28</sup> », et ce personnage devient plus tard Roger sans raison précise et sans explication. De plus, Roger ne sait dire qu'un seul mot, soit « Orangina ». Bien que les passages narratifs dans *Tomates* ne soient pas aussi éclatés, ils témoignent du même « sentiment contemporain selon lequel tout ce qui apparaît comme une forme stable est, en fait, une forme en formation [...] toujours informe, puisque jamais formalisée, terminée<sup>29</sup> ».

Au début de *Tomates*, la critique des lois empêchant les citoyens français de distribuer la recette du purin d'orties – dite « la recette interdite » – mène à un dialogue comique entre la narratrice et son père où la logique est mise à mal :

[L]e plus pratique c'est qu'il y ait un petit robinet à la base de la citerne, tu vois, et comme ça tu as plus qu'à l'ouvrir et hop là, pour verser ton purin – Mais comment je le mets, moi, le robinet ? – Ah mais faut qu'il y soit déjà, le robinet, quand tu la prends la citerne, tu vas pas t'embêter à mettre un robinet – Donc je prends une citerne avec un robinet ? – Voilà<sup>30</sup>.

Ce dialogue, en apparence innocent et léger, s'avère être, finalement, une exposition des ramifications du fascisme dans la vie quotidienne – puisque les instances de contrôle gouvernementales décident arbitrairement de qui peut produire ce type de purin à la maison, faisant par le fait même de ces deux citoyens sans histoire des criminels au sens strict de la loi –, ramifications qui s'étendent *littéralement* jusque dans le jardin privé des Français, et de la non-linéarité des raisonnements auxquels nous nous exerçons dans la vie de tous les jours.

Dans la section allant des pages 57 à 62, la narratrice propose une narration proche du flux de conscience où elle raconte l'un de ses rêves. Cependant, cette introduction – qui pourrait très bien être un début de roman traditionnel – se complique rapidement. En effet, du simple rêve, la narration passe à une réflexion sur la porosité du temps, de l'espace et de la langue : « Chaque fois, je me dis : somme toute, il s'en faut de peu – que Quintane soit Quintana et 2005 1975<sup>31</sup>. » Ainsi, Quintane – auteure française – pourrait très bien s'appeler Quintana – et ainsi devenir espagnole –, et cette Quintane nouvellement espagnole pourrait très bien vivre sous le régime de Francisco Franco plutôt qu'à l'époque contemporaine. Comme chien jaune devient Roger sans explication, le changement de Quintane à Quintana (qui ne dépend que de la voyelle finale) semble être envisageable en régime quintanien. Cette malléabilité du temps, de l'espace, de l'identité et de la langue prend forme de la même façon que, selon l'auteure, le fascisme que l'on croyait éteint peut prendre forme à nouveau dans des gestes aussi anodins que

28 Nathalie Quintane, *Formage*, op. cit., p. 9.

29 Paula Glenadel, « Nathalie Quintane : *Formagens* », *Alea*, vol. XIII, n° 2 (2011), p. 275 ; je traduis.

30 Nathalie Quintane, *Tomates*, op. cit., p. 16.

31 *Ibid.*, p. 58.

l'interdiction par décret de produire du purin biologique artisanal, les lois de nature arbitraire mises en place par le gouvernement s'installant tranquillement dans nos vies et les régissant de façon plus stricte de jour en jour sans que nous nous y opposions activement. « Quintane démontre [...] que toute actualisation du langage remue les soubassements faussement neutres, toujours déjà idéologiques, donc politiques, d'une partition de l'expérience du langage basée sur les catégories de l'espace, de la propriété et de sa localisation<sup>32</sup> » et l'originalité de ce passage découle par conséquent de la politisation du langage et des réalités problématiques qu'il permet de décrire. D'ailleurs, l'action du rêve, qui se déroulait « dans une sorte de palais des papes<sup>33</sup> », change abruptement d'endroit : « C'est une autre fois, au Maroc, sur la côte, à Safi, en 2002<sup>34</sup> », la narration se faisant donc le miroir de l'identité fragmentaire et changeante de la narratrice.

Plus loin dans le texte, l'auteure nous offre un très court passage autofictionnel. Après les événements de Tarnac, la narratrice relate une conversation qu'elle aurait eue avec un ami :

– Tu penses pas que maintenant je devrais le dire, dis-je à S., que c'est moi, l'auteur de *L'Insurrection qui vient* ? C'est tout de même incroyable qu'ils aient pas encore compris !

– Écoute, me répond-il, les flics ne lisent pas les livres de chez P.O.L [l'éditeur principal de Quintane]. Pas étonnant qu'ils aient pas reconnu ton style<sup>35</sup>.

En disant qu'elle a écrit *L'Insurrection qui vient*, livre qui a été présenté comme preuve au procès de Julien Coupat afin de prouver qu'il était un révolutionnaire anarchiste, Quintane – ou sa narratrice dont l'identité semble dangereusement se rapprocher de celle de l'auteure – montre encore une fois l'instabilité des repères qui régissent notre vision du monde, ce qui expose la fragilité de la réalité qui nous entoure. Effectivement, il n'y a aucune preuve que Quintane ait participé à la rédaction de ce livre et le style d'écriture est très loin du sien mais, comme chien jaune devient Roger, Quintane devient Quintana et 2005 devient 1975, Quintane peut facilement *devenir*, *a posteriori*, l'auteure de *L'Insurrection qui vient*, brouillant ainsi les pistes et se réclamant d'une écriture explicitement contestataire et révolutionnaire qui, d'une certaine façon, sous-tend son propre projet d'écriture.

Dans un article sur la littérature de l'insignifiant – au double sens de non-signifiant et d'anodin –, Jacques Poirier explique qu'« [e]n lieu et place de la “prose du monde”, l'insignifiant nous confronte [...] à un lexique sans syntaxe. Des atomes narratifs se succèdent, mais nul *clinamen* ne vient les conjindre<sup>36</sup> », ce que l'on observe dans *Tomates* et qui produit un récit disloqué et une narration détraquée qui servent à

32 Jean-Benoit Cormier Landry, « “I am not Françoise Sagan”. L'(auto)-critique intégrée de Nathalie Quintane, entre poésie et politique : du “Monstres et Couillons” aux “Astronomiques assertions” », *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n° 15 (2015), p. 117.

33 Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 57.

34 *Ibid.*, p. 58.

35 *Ibid.*, p. 64.

36 Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. XLV, n° 1 (2009), p. 123.

illustrer et à développer une réflexion proprement politique plutôt qu'à raconter de façon limpide une histoire ayant un début, un milieu et une fin. Selon Jean-Benoît Cormier Landry, « le lecteur qui fréquente les textes de Quintane constate qu'au cœur de sa pratique plus contemporaine, l'anecdote occupe une place significative, peut-être – s'il fallait s'avancer sur ce point – d'importance comparable à celle que pouvait avoir la "remarque" dans ses premiers écrits<sup>37</sup> ». Ce recours à l'anecdote, qui est une forme par définition courte, cocasse et personnelle, permet à l'auteure de se distancier des grands récits et des grands problèmes de l'Histoire afin de mieux s'en rapprocher, l'anodin recélant ainsi dans son insignifiance les réminiscences des grands événements qui ont jusqu'à présent modelé notre compréhension du monde et les germes d'une contestation de ce qui semble être un retour progressif des grandes idéologies qui cherchent à limiter les libertés individuelles et les mouvements d'opposition à la toute-puissance des élites.

La rencontre entre poésie et fiction narrative, jumelée à une critique intégrée à l'écriture, rapproche aussi *Tomates* de l'essai. Or plusieurs termes pourraient permettre de définir ce genre hybride : essai littéraire, poésie essayistique, essai poétique, essai expérimental, roman expérimental, et bien d'autres encore. De l'égalisation de la petite histoire et de la grande Histoire, c'est-à-dire ici de l'égalisation de la culture de tomates et du fascisme, naît une réflexion politique et philosophique, originale de par la diversité et l'incongruité de ses sources, qui dépasse cependant le poème ou le roman. Comme nous le dit Quintane, « les livres de littérature n'ayant pas suffi<sup>38</sup> », parce que « la littérature ne tirera jamais à balles réelles<sup>39</sup> », l'écriture politique doit maintenant se nourrir de la littérature et de textes politiques à proprement parler et unir les deux en un tout dont l'équilibre précaire serait apte à incarner dans la langue les contradictions et les limites de la pensée et de l'expérience humaines. Quintane résume elle-même ce lien qui unit, au sein de son œuvre, la petite histoire et la grande Histoire : « Transposé, le problème du choix entre une graine non industrielle et un plan issu d'une graine industrielle *équivalait* au dilemme du militant se demandant s'il reste au Parti socialiste par fidélité pour un passé doux ou s'il le quitte, et cela le violente<sup>40</sup>. » La résistance aux grands récits et aux hiérarchies apprises qui nous dictent que les vainqueurs sont plus importants que les perdants dans une guerre, ou que le fascisme tel qu'il était vécu en Espagne au XX<sup>e</sup> siècle est plus tragique que le fascisme que nous vivons tous les jours aujourd'hui, rend possible l'accession à une véritable critique politique et sociale qui prend forme dans la littérature et qui s'y développe.

Le fascisme, selon Quintane, est appris et intériorisé par la population à tous les niveaux : « [T]rès vite tu apprends la file fasciste, elle pousse en toi, [...] on croit qu'il n'y a qu'à attendre la sortie, dans une heure, dans un jour ou dans trois ans, ça va passer, ce n'est qu'un flash de fascisme. Nous n'aurons vécu qu'un flash de

37 Jean-Benoît Cormier Landry, *art. cit.*, p. 125.

38 Nathalie Quintane, *Tomates, op. cit.*, p. 11.

39 Emmanuel Moreira, « 50 MN avec Nathalie Quintane. Réinjecter de la politique dans la littérature », *13b30*, 25 septembre 2014, Marseille, Radio Grenouille.

40 Nathalie Quintane, *Tomates, op. cit.*, p. 17 ; je souligne.

fascisme<sup>41</sup>. » Ici encore, la métaphore filée de la culture de légumes (« elle pousse en toi ») met en équation la montée du fascisme et l'acceptation passive de l'autorité gouvernementale qui dit qu'il est illégal de faire son propre purin. La tomate mène donc à l'interdiction de produire du purin d'orties, qui mène au fascisme et à ses survivances à Majorque et dans l'ensemble de l'Europe, qui mènent à nouveau à la tomate, qui mène au ping-pong, qui mène à une discussion entre Auguste Blanqui et son frère sur la littérature de la résistance, et ainsi de suite, créant ainsi un réseau de réalités qui renvoient les unes aux autres dans un mouvement interminable de comparaisons, de métaphores et d'associations libres.

La réflexion de Quintane sur le fascisme trouve aussi écho dans la déconstruction spéculaire des liens de cause et d'effet. Aux pages 70 à 72, l'auteure nous offre des arguments en apparence logiques, mais la relation causale entre leurs prémisses et leurs conclusions est totalement loufoque. Par exemple, elle nous dit : « Fumer tue. Quand on est à côté d'un fumeur, on fume. Les fumeurs sont des assassins<sup>42</sup> », ou encore : « Des musulmans obligent des jeunes filles à porter le voile. Les jeunes filles doivent être libres de ne pas porter le voile. On vote une loi qui oblige les jeunes filles à ne pas porter le voile<sup>43</sup>. » Les accusations extrêmes et infondées – dans le cas des fumeurs – et la limitation des droits de la personne – dans le cas des jeunes filles – correspondent aux premières manifestations d'un régime totalitaire qui, selon l'auteure, nous guette toujours ; abandonner le projet de planter des tomates de Kokopelli pour planter des tomates industrielles revient à accepter les balbutiements d'un fascisme déguisé, puisque cela signifie que l'on accepte, sans y opposer quelque résistance que ce soit, le contrôle étatique sous ses formes les plus pernicieuses et arbitraires, dont font partie la législation sur les purins biologiques et les lois sur le terrorisme qui ont pour objectif de simplifier et d'accélérer les procédures d'arrestation en matière d'attaques terroristes ou *en apparence* terroristes. Ce qui distingue cependant l'écriture quintanienne du pamphlet ou du manifeste est son recours, comme nous l'avons vu plus tôt, à l'anecdote et à l'insignifiant :

[T]oute proposition rapportant un fait inhabituel serait susceptible d'être un programme politique. [...] En conséquence, si j'élimine de mon travail les phrases rapportant des faits inhabituels ou prenant des formes inhabituelles, je tends à faire l'économie du politique<sup>44</sup>.

La posture critique de Quintane ne se limite toutefois pas à la politique à proprement parler, puisqu'elle s'attaque aussi au lyrisme et à la littérature qui, totalement détachée du social, en fait l'économie. En plus du passage que nous avons analysé où elle prend explicitement position contre le lyrisme, Quintane discute de la part esthétique de la littérature et de son rapport aux attentes du lecteur :

---

41 *Ibid.*, p. 30.

42 *Ibid.*, p. 71.

43 *Ibid.*, p. 72.

44 Nathalie Quintane, *Formage*, *op. cit.*, p. 97-98.

En fait, je n'ai jamais raconté cette scène-là comme ça, mais pour ce livre je dois faire quelques concessions, je dois écrire quelques au lieu de des, par exemple – des concessions –, parce que quelques concessions est rythmiquement comme un petit cheval qui galope et que je sais que cela fera plaisir, ce petit cheval qui galope, et qu'on me tiendra rigueur, si je ne fais pas galoper le petit cheval. Ils diront : tiens, elle a même pas fait galoper le petit cheval ; elle la soigne pas, sa langue ; on peut même pas dire : mais quelle langue ! – il est négligent, cet auteur<sup>45</sup>.

Ainsi, l'auteure, qui s'oppose constamment aux forces qui nous restreignent dans notre liberté de penser, d'agir et de créer, laisse ici le lecteur potentiel de son livre guider son approche et son ton. Bien entendu, une telle conscience de l'acte de trahison des idéaux de l'auteure doit être comprise sur le mode de l'ironie. D'ailleurs, Quintane refuse plus loin de se prêter au même jeu, réitérant par le fait même sa réelle posture auctoriale : « [E]lle est jolie, la décrire ferait un peu galoper le petit cheval, mais peut-être qu'un livre se juge aussi aux moments où il *refuse* de faire galoper le petit cheval<sup>46</sup>. » Il n'est pas ici question d'oublier de faire galoper le petit cheval, ou de ne pas le faire galoper pour varier les formules utilisées, mais bien d'un refus volontaire. Sous la poésie et la narration, Quintane érige donc une véritable résistance qui s'oppose férocement dans la forme du texte autant que dans les idées qui y sont développées aux contraintes stylistiques, linguistiques, génériques, politiques et sociales qui pèsent sur l'artiste autant que sur le citoyen qui tente de se faire un petit jardin dans sa cour arrière. Puisque « c'est sur la drôlerie (autant au sens d'étrange que d'humoristique) que se construit le sérieux de l'œuvre<sup>47</sup> » de Quintane, les passages poétiques et narratifs, contrairement aux passages plus argumentatifs, peuvent facilement être lus comme de simples fantaisies de la part de l'auteure, mais leur intégration formelle, thématique et symbolique dans le texte montre qu'ils sont en réalité inséparables des parties critiques et qu'ils sont, finalement, aussi critiques que les passages qui s'opposent expressément à certains phénomènes sociaux et politiques.

Étant donné que *Tomates* résiste aux genres en tant que catégories closes et hermétiques<sup>48</sup>, il est impossible de le classer dans la section poésie, fiction ou essai et un tel classement ne mènerait de toute façon qu'à l'aplatissement d'un texte polymorphe qui doit être lu et compris dans sa multiplicité. En hybridant une poésie post-poétique qui lui est propre, un style narratif décousu et instable et un argumentaire tranchant basé sur ses lectures politiques et philosophiques, parmi lesquelles on retrouve des penseurs révolutionnaires tels que Blanqui<sup>49</sup> et

45 Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 60-61.

46 *Ibid.*, p. 66 ; je souligne.

47 Alain Farah, *op. cit.*, p. 228.

48 Nathalie Quintane, « Entrevue avec Anne Mairesse », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. VII, n° 2 (2003), p. 186 : « En fait, j'essaie simplement de montrer que la poésie n'est pas "évidente", et je n'accepte pas passivement la définition élitiste qu'on en donne. En tout cas, j'ai l'impression que les catégories génériques rassurent ou dérangent de moins en moins de lecteurs, et que le "mélange des genres" est de plus en plus accepté » ; je traduis.

49 Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 9.

les principaux représentants de la *French Theory* – dont Gilles Deleuze, Michel Foucault et Jacques Derrida<sup>50</sup> –, Quintane réussit à créer une œuvre idiosyncratique qui confronte le prêt-à-penser en tant que mode de réflexion stérile ainsi que les formes littéraires et artistiques traditionnelles en tant que cadres qui circonscrivent la création et ses potentialités. Analyser les glissements et les métissages poétiques, narratifs et idéels qui s'opèrent dans cette œuvre mouvante et profonde permet de mettre au jour les implications politiques de cette écriture en apparence inoffensive, voire bête, mais qui se dresse tout de même contre l'ordre établi, que ce dernier soit artistique ou social. De plus, l'appartenance d'un texte à un certain genre préfigure souvent certains réflexes de lecture, alors le lecteur qui s'attaque à un livre comme *Tomates* doit laisser derrière lui les schémas d'analyse qu'il a l'habitude d'utiliser. Entrer dans l'œuvre de Quintane demande, en définitive, de cerner d'abord et avant tout les limites des genres traditionnels et les possibles formels, littéraires et discursifs qu'offrent l'hybridation, la contradiction et l'amalgame en tant que moteurs d'une poétique éclatée.

---

50 Nathalie Quintane, « Monstres et Couillons » [en ligne], *art. cit.*

## Références

- CADIOT, Olivier et Pierre Alferi, « Digest », *Revue de littérature générale*, n° 2 (1996), texte 49.
- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « “I am not Françoise Sagan”. L’(auto)-critique intégrée de Nathalie Quintane, entre poésie et politique : du “Monstres et Couillons” aux “Astronomiques assertions” », *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n° 15 (2015), p. 113-130.
- FARAH, Alain, *La Possibilité du choc : invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d’Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, Montréal, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et Université du Québec à Montréal, 2009.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard (Folio classique), 2001.
- GLENADEL, Paula, « Nathalie Quintane : *Formagens* », *Alea*, vol. XIII, n° 2 (2011), p. 273-282.
- LE MOS, Masé, « Post-poésie – Jean-Marie Gleize : la fabrication des sorties », *Faire part. Revue littéraire*, n° 26-27 (2010), p. 63-70.
- LYNCH, Eric, « Nathalie Quintane : “Nous”, le peuple », *Marges*, n° 21 (2015), p. 96-105.
- POIRIER, Jacques, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. XLV, n° 1 (2009), p. 109-124.
- QUINTANE, Nathalie, « Astronomiques assertions », dans *Toi aussi tu as des armes – Poésie et politique*, ouvrage collectif, Paris, La Fabrique, 2011, p. 175-197.
- , *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997.
- , « Entrevue avec Anne Mairesse », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. VII, n° 2 (2003), p. 178-186.
- , *Formage*, Paris, P.O.L., 2003.
- , « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain » [en ligne], *Sitaudis*, 2004 [<http://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>].
- , *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010.
- ROCKWELL, Llewellyn H., « Qu’est-ce que le fascisme ? » [en ligne], *Contrepoints*, 2013 [<https://www.contrepoints.org/2013/07/13/130667-quest-ce-que-le-fascisme>].
- SIVAN, Jacques, « Édito/Cadiot », *Java*, n° 10 (1993), p. 2-3.

# DÉBATS





# Un baromètre littéraire

LAURENT JENNY

Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016.

Judith Schlanger, dans son livre *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*<sup>1</sup>, s'intéresse à un aspect de la parole littéraire rarement pris en considération : son caractère – plus ou moins – *intensif*. Car la question de la densité n'est pas seulement une question de formes. C'est aussi une question de pressions antagonistes exercées sur le lecteur par la saturation et la lacune. Un certain nombre de choix discursifs définissent des styles énergétiques qui traversent les figures, les registres rhétoriques et les genres et requièrent des activités de lecture différenciées. Judith Schlanger en déploie tout l'éventail comme autant de possibles littéraires.

Mais, avant d'y venir, il faut remarquer avec elle que l'inquiétude de la complétude concerne la parole mais non le langage :

La langue d'émergence est une robe sans couture où rien ne manque et où, par définition rien ne pourrait manquer. Termes et notions prennent sens dans des configurations d'ensemble qui les organisent, et ces champs sémantiques structurent et organisent le réel qu'on perçoit. (*TD*, p. 18)

Tels sont l'intuition du sens commun et la thèse du relativisme linguistique, pour qui la carte du linguistique constitue le territoire mais ne le recouvre pas. Il faut cependant nuancer ce point de vue. La rencontre d'une langue étrangère et l'épreuve de la traduction apportent leur démenti à cette sécurité un peu naïve. On y est nécessairement confronté à l'intraduisible, c'est-à-dire au caractère lacunaire de notre « langue d'émergence ». Certes, on peut dire que cet intraduisible renvoie à des champs d'expérience qui nous sont étrangers et qu'avec un peu de familiarité culturelle on pourrait leur faire place, en réaménageant certains de nos champs sémantiques. Ainsi le tissu langagier se reformerait dans son intégrité. Mais il faut bien dire que la traduction nous expose à un ravaudage de notre langue presque infini où l'on finit par sentir qu'il y a du réel qui nous fuit dans presque chacune de ses régions sémantiques. Sans même quitter notre « langue d'émergence », les états émotionnels intenses, traumatismes, deuil, passion amoureuse, sentiment du sublime, nous

---

1 Les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *TD*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

apparaissent toujours excéder les ressources de symbolisation de notre langage. Ils suscitent une intense activité compensatoire mais qui peine à recouvrir l'irruption de réel qui a traversé l'existence. Ajoutons que toutes les œuvres poétiques procèdent du sentiment d'un manque à dire : pour un écrivain comme Francis Ponge, ce ne sont pas les états extrêmes qui suscitent le besoin d'un surplus de symbolisation mais « les choses les plus simples » : le savon, la croûte du pain ou le verre d'eau – dans sa simplicité transparente – ne sont jamais assez nommées et ne le seront jamais.

Dès qu'on entre dans la parole, on s'affronte à un arbitraire qui n'est pas celui des signes mais celui de leur déploiement. La parole est tendue entre deux visées idéales : celle d'une plénitude qui virtuellement épuiserait le réel et celle d'un minimalisme qui parviendrait à tout suggérer dans l'économie d'une esquisse. Judith Schlanger oppose ainsi en ouverture les styles romanesques de Henry James et de H.G. Wells. À vrai dire cette tension marque plus généralement tout le champ des arts. Judith Schlanger l'évoque d'ailleurs dans la peinture en rapportant l'anecdote de Vasari selon laquelle Giotto, en réponse à l'envoyé du pape qui cherchait un artiste pour décorer Saint-Pierre, se serait contenté de dessiner à main levée un cercle parfait. Toute la critique d'art de Baudelaire oppose le « fait » et le « fini », la peinture saturée de détails et composée par morceaux d'un Horace Vernet et le style synthétique et inachevé de Delacroix ou Constantin Guys, dont les directions sont destinées à s'achever dans l'esprit du spectateur. Il faut tout de suite remarquer ce qui limite chacune de ces ambitions.

La saturation est évidemment une illusion. Balzac a beau mettre en scène des centaines de personnages, il ne fait pas réellement concurrence à l'état civil. Et malgré toutes les précisions descriptives, vestimentaires ou physionomiques, qu'il applique à chacun, nous ne saurons jamais quelle est la forme des sourcils de Vautrin ni s'il aime le vin de Sauternes. À mieux y regarder, la narrativité balzacienne elle-même est émaillée de lacunes : « Crises et stases sont reliées avec une rapidité invisible, et l'information paraît complète, même si la narration est syncopée. » (*TD*, p. 107) Dans *La Vue* (1904), Raymond Roussel a consacré plus de deux mille cinq cents alexandrins à la description d'une minuscule vignette enchâssée dans un porte-plume mais malgré tous ses efforts (et à cause d'eux), on ne parvient guère à reconstituer une image mentale de cette plage où les plans successifs sont décrits avec une égale et surréelle netteté, depuis le paysage reproduit sur le seau d'un enfant qui joue dans le sable jusqu'à la moustache du pêcheur aperçu à l'horizon sur sa barque. L'accumulation de détails finit par brouiller la représentation et décourage quelque chose qui pourrait être de l'ordre d'une vision globale. Il faut ajouter que la « saturation » littéraire se heurte à une donnée propre au lecteur en état d'« immersion » (pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer<sup>2</sup>), c'est que son désir de complétude est insaturable. C'est ce désir jamais assouvi de tout connaître de l'intimité des personnages et de leur destin qui relance l'intérêt des feuilletons (aujourd'hui des « séries » télévisuelles et de leurs « saisons »). L'ambition

---

2 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999.

de saturation veut aussi méconnaître le propre de « l'acte de lecture » (Iser<sup>3</sup>) qui complète perpétuellement par une connaissance du monde les inévitables lacunes de la représentation.

À l'opposé, l'économie de la lacune tend vers un minimalisme si rigoureux qu'il risque ne plus donner aucune direction à l'imagination et de se renfermer dans un nominalisme rudimentaire. Jules Renard écrit ainsi dans son *Journal* : « Je n'ai plus besoin de décrire un arbre : il me suffit d'écrire son nom. » (*TD*, p. 112) Le style de Camus dans *L'Étranger* innove par sa « blancheur ». Non seulement il se limite à l'usage des mots les plus courants mais il pratique une parataxe généralisée qui juxtapose les événements sans établir aucun lien logique entre eux. On est proche du « degré zéro de l'écriture » que Barthes appellera plus tard de ses vœux, soit une écriture « innocente », vierge de toutes les pesanteurs de l'histoire et quasi transparente. Mais cette « transparence » a été dénoncée comme une illusion par le récent roman de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*<sup>4</sup>, qui s'est donné pour tâche de dévoiler derrière les silences de la narration un ensemble de non-dits qui lui ôtent toute innocence. On notera d'ailleurs qu'au fond, et en dépit de son minimalisme affiché, le style lacunaire partage l'ambition de totalisation de la saturation mais y aspire par d'autres moyens : non plus l'accumulation des détails mais la synthèse qui fait saisir le tout d'un seul coup d'œil et le rassemble sans perte.

En-deçà de la littérature, ce conflit de styles marque l'éloquence. Judith Schlanger montre bien comment il divise l'éloquence révolutionnaire, en visant à chaque fois des émotions spécifiques : « Le verbe révolutionnaire est un verbe plein, assertorique, qui se sent égal à ce qu'il rapporte. Il ne cherche pas à suggérer, il développe. » (*TD*, p. 28) Son expansion est un épanchement, qui aspire à des effets affectifs directs, par contagion. Mais les révolutionnaires, se souvenant du « style spartiate », peuvent aussi bien adopter une forme laconique, et un style coupé. Dans ce cas, ils atteignent à la sentence et ils en attendent une efficacité immédiate, non plus une contagion émotionnelle sous le coup de l'admiration, mais une incitation à l'action. L'exemplarité contenue dans la concision de la formule a une valeur quasi prescriptive. D'une façon plus générale, chacun des styles sera soutenu par un usage approprié des figures qui leur conviennent. D'un côté amplification, périphrase, hyperbole, énumération ; de l'autre euphémisme, litote, antiphrase, « pointe ». Mais on voit donc qu'il s'agit dans ces deux styles non pas de deux préférences « esthétiques », au sens purement décoratif du terme, mais de deux régimes pragmatiques, de deux formes de persuasion et d'entraînement.

Judith Schlanger, à la lumière de ce couple paradigmatique, jette quelques coups de sonde vers des genres particulièrement sensibles au réglage de leur densité littéraire. La poésie est traversée par les deux tentations, mais, dans la modernité, ce partage a pris une dimension historique. Le poème « long », épique ou « éloquent », culmine dans la première moitié du siècle et Hugo le conduit

3 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyn Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, 1985 [1976].

4 Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014.

jusqu'à son dernier quart. Il s'appuie sur les modèles antiques de l'épopée tout en nourrissant son abondance d'un optimisme prophétique. Mais après Baudelaire c'est toute la poésie française qui tend à la forme brève. Claudel et Saint-John Perse font figure d'exception. La tendance s'accroît au cours du siècle, marquée par un elliptisme toujours plus grand, depuis les poèmes aphoristiques de René Char jusqu'aux éclats dispersés sur la page d'André du Bouchet. Barthes y dénoncera, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, la verticalité solitaire du mot où il voit aussi une rupture de lien social<sup>5</sup>. D'autres genres, plus inattendus, sont déterminés par leur densité : la pornographie n'a d'autre choix que d'être explicite quand l'érotisme se nourrit d'euphémismes, d'allusions et de périphrases. Pour rendre tout à fait justice à l'essai de Judith Schlanger, qui fourmille d'exemples intéressants, il faudrait préciser qu'elle nuance et complexifie l'opposition frontale des styles : une littérature du rien peut fort prendre la forme longue des romans de Beckett ; à l'inverse, un genre qui prétend évoquer tout un monde, comme l'utopie, peut tenir en peu de pages et masquer son incomplétude sous la rigueur des règles et principes qu'il détaille.

À l'horizon de ces formes, il ne faut jamais oublier qu'il y a une visée du lecteur, un appel plus ou moins grand à sa participation. Judith Schlanger recourt volontiers à l'opposition du *hot* et du *cool* dans le sens que lui donnait MacLuhan. Le style saturé est *hot* mais il tend à submerger le lecteur. Le style lacunaire est *cool* et il sollicite une grande activité de sa part : « [O]n pourrait dire que l'intensité de la participation varie en raison inverse de l'abondance et de la précision des informations transmises. » (*TD*, p. 49) Encore faut-il ne pas décourager le lecteur par la profusion qui accable ou par un minimalisme qui confine à l'hermétisme et exige trop du lecteur.

Judith Schlanger nous propose ainsi un voyage littéraire dans le plein et le vide, promenant une sorte de baromètre à chacune de ses étapes dans les figures, les genres, les œuvres. On peut parfois être troublé par l'équanimité de son titre (trop dire *ou* trop peu dire) qui pose une alternative sans porter sur ses termes de jugement esthétique ni moral. Est-ce à cause de la relative porosité des pôles de cette opposition (le saturé demeure toujours lacunaire, le lacunaire en dit toujours trop par rapport à son ambition d'amenuisement) ? Non seulement chaque pôle rencontre son contraire, mais souvent il se combine avec lui dans la même œuvre. La parole littéraire fait un constant travail d'équilibriste entre le trop et le trop peu, qui s'efforcent, chacun à leur manière, de lui faire oublier qu'elle n'est *pas-tout* (pour parler en termes lacaniens). Il n'en reste pas moins que chacun a ses préférences pour un style. Et si, à présent, l'on se retourne sur la parole de Judith Schlanger elle-même, force est de constater qu'entre trop et trop peu, elle a pris son parti. Dans ses pages d'ouverture, elle écrit :

---

5 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Comme on sait, plus l'envergure d'un sujet est vaste et plus il faut faire court. Plus c'est transversal, et plus cela doit rester modeste. Il s'agira donc d'une brève auscultation, d'avance incomplète, d'un terrain à chaque pas plus riche et varié. (TD, p. 9)

Judith Schlanger est essayiste et l'essai, fût-il de dimension imposante, renonce par principe à la totalisation. Il ne dissimule pas que l'exemplarité de ses exemples, puisés dans une bibliothèque subjective (souvent très originale), ne fait pas preuve mais suggère avec justesse. Au revers de son incomplétude se dessine la trace d'un sujet. *Trop dire ou trop peu* ne fait pas exception à cette règle.

## Références

- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, 1985 [1976].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1999.
- SCHLANGER, Judith, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016.



## Réponse à Laurent Jenny

JUDITH SCHLANGER

Il y a des perplexités qui vous accompagnent sur les marges comme des plantes grimpantes un peu fantomatiques. Ainsi, pendant plusieurs dizaines d'années j'ai eu le sentiment qu'il y avait quelque chose à comprendre dans les plaisirs différents que procurent les écrits pleins, surabondants, saturés, et les écrits vides, austères, dérobés. Comme s'il s'agissait de ressorts esthétiques et presque d'*ethos* qui produisent d'autres effets et plongent la lecture, ou l'écoute, ou le spectacle, dans des situations différentes. Le sentiment flou que j'en gardais retombait et se laissait oublier, quitte à se raviver à la rencontre d'un cas frappant dans un sens ou dans l'autre.

Récemment je me suis aperçue que je pouvais donner forme à cette intuition à éclipses. Je le pouvais parce que son nom m'est venu : la densité. Les écrits sont de densité variable selon qu'ils sont plus ou moins chargés ou épurés, qu'ils répondent plutôt à l'idéal de la complétude ou plutôt à l'idéal de la pureté. Et comme il arrive souvent, c'est autour du nom de la notion que le propos peut s'organiser. À partir de là, en dire beaucoup ou en dire peu cessent (me semble-t-il) d'être des options insignifiantes. Laurent Jenny semble regretter que je ne porte pas de jugement esthétique ou moral sur les deux pôles, c'est-à-dire que je ne marque pas de préférence. Mais comment le pourrais-je ? Ce sont les deux parois de l'accordéon et la musique est dans le jeu variable des plis.

Pour explorer ce qu'on peut voir à partir de là, je m'en suis tenue à une décision spontanée. Le propos ne sera pas argumenté abstraitement. Il sera toujours incarné dans un exemple concret, toujours pris dans un pan, un panneau, un cas. Ce sera, si possible, une analyse descriptive directe sans abstraction. C'est ce qui donne à l'exposé une allure discontinue, voire morcelée en facettes. Mais la rapidité vaut mieux ici que la pesanteur. Il serait impossible de couvrir le terrain, mais on peut le baliser de poteaux indicateurs.

D'où un parti pris complémentaire qui m'est apparu très vite. Je m'en tiens à la première illustration qui m'est venue. Ce n'est pas nécessairement l'exemple le meilleur ou le nom le plus approprié, mais je m'y tiens, même si d'autres me dansent ensuite par la tête qui ont mes préférences profondes. Je garde le premier jet des dés et c'est celui-là que je reprends par la suite pour ne pas trop disperser l'attention. Car il ne s'agit pas d'une encyclopédie des instances, et certainement pas de mes lectures ou de mes goûts, mais de quelques renvois suggestifs en vue de fixer l'attention ; allusions que chacun, j'espère, complètera de son côté. Ainsi non seulement le choix des exemples est subjectif, mais ils sont, pour moi-même, aléatoires.

En écrivant cet essai, je ne peux pas ne pas percevoir que ce dont je parle se retrouve également au-delà de la littérature. En fait, on s'exprime par le plein ou par le peu, par la redondance ou par l'ascèse, dans bien des formes de communication : les prières, l'humour, le communiqué militaire, etc. Et comme le note généreusement Laurent Jenny, il s'agit d'une tension qui marque tout le champ des arts, verbal ou non verbal. C'est très frappant pour la musique : la musique minimaliste de Philip Glass, par exemple, face à Berlioz. C'est particulièrement clair pour l'architecture intérieure. Entre les cabinets surchargés de décorations de la Renaissance italienne ou les décors intérieurs Art Nouveau ou Art Déco, d'une harmonie si pleine, et les espaces volontaristes dénudés créés par le Bauhaus, qui imposent la pureté de l'essentiel, le contraste est évident. Ces espaces sont d'ailleurs aussi inhabitables les uns que les autres, chacun complet et parfait selon son régime propre et chacun incapable de tolérer les traces triviales de la présence humaine, comme une tasse de café et un volume oubliés.

Cependant je m'aperçois en cours de route, non sans surprise, que le jeu de ces deux régimes, de ces deux tendances de l'expressivité, fournit une sorte d'outil qui pénètre droit dans la substance littéraire. Un outil tout à fait primaire ou même naïf, mais qui pourtant croise ou recoupe ou aborde directement plusieurs zones très connues et très travaillées de la réflexion sur la littérature.

Entre un instrument d'analyse ingénu et des questions classiques qui ont fait l'objet au long des siècles de traitements savants extrêmement sophistiqués, le contraste laisse perplexe. Mais dans tous les domaines les questions profondes ont quelque chose de simple, et je n'ai jamais pensé qu'on puisse gagner une intuition vraie, une idée qui compte, à partir d'un échafaudage compliqué de formulations subtiles essoufflées. Que peut dégager ici un outil non savant ? C'est ce que j'ai voulu essayer.

En explorant les aspects divers du plus ou du moins dire, on débouche en direct sur des enjeux de fond d'une tout autre envergure. Par exemple, sur la possibilité de l'œuvre totale, sur la limite minimum de ce qui constitue une œuvre, ou sur les rapports du langage littéraire au langage ordinaire. Retrouver d'une manière aussi peu savante des questions aussi chargées, ce n'est évidemment pas résoudre ou trancher quoi que soit. C'est simplement rejoindre ce que ces enjeux ont d'élémentaire.

Dans quelle situation une parole plus ou moins redondante, plus ou moins ascétique, place la lecture, ce n'est pas une affaire quantitative mais qualitative. Il s'agit de l'effet produit, et l'effet, on le sait, est depuis toujours l'enjeu même de la rhétorique. À proprement parler, c'est la question de l'effet que je redessine brièvement dans cet essai. L'esquisse est cursive, partielle aussi, et elle se refuse les facilités intimidantes de la terminologie ; c'est un choix. Ce que j'ai souhaité, c'est retrouver, par-delà la technique, l'intention de l'entreprise rhétorique, qui a toujours été de saisir l'attention, la garder, et si possible la diriger.

Comment atteindre, sinon par la parole des poètes, par le murmure personnel des écrivains, les dimensions vécues de l'expérience de lecture que nos approches savantes ne relèvent pas ? Le bonheur et la volupté de lire, c'est sur le mode de l'aveu privé qu'on en parle ; mais comment le prendre en compte pour la réflexion ? Assurément notre rapport à l'écrit n'est pas uniquement hédoniste, mais il l'est aussi, et nous abandonnons une grande partie de notre temps de vie à une relation qui est de l'ordre de la passion et du charme. Ce court essai, je m'en aperçois maintenant,

ne parle que du plaisir ; d'un bout à l'autre c'est du plaisir de lire qu'il s'agit. Ses fascinations, ses variations, ses séductions. On y repère, on y analyse une gamme de jouissances.

Le plaisir de lire a parfois un revers qui me paraît essentiel : la lecture qui échoue. Celle qui ne produit aucun effet. Le livre où l'on s'ennuie. Les heures perdues de l'insatisfaction. Cela ne devrait pas arriver, mais chacun de nous sait bien que cela arrive. Et je me demande si on ne gagnerait pas un regard juste sur la littérature en incluant aussi sa face inerte, celle de l'œuvre qui échoue devant nous, qui ne « marche » pas pour nous, qui ne « prend » pas. La rhétorique nous rappelle que la communication a pour enjeu la recherche de l'effet et de la maîtrise de l'effet. Sous ce jour, l'entreprise artistique a aussi une vérité subjective profonde du côté de l'indifférence désolée avec laquelle nous nous détournons des œuvres qui ne nous plaisent pas et qui n'arrivent pas à exister pour nous. Il y a certainement quelque chose à comprendre à partir de l'échec personnel d'un ouvrage pourtant garanti et abordé avec espoir.

Dans le plaisir de la lecture et dans l'échec de la lecture, je vois donc des enjeux de fond. Mais comment les aborder ? Laurent Jenny relève très justement que ce livre, dans sa réflexion et surtout dans son tempo, a renoncé à la totalisation. Je ne sais pas si cette inévitable incomplétude peut exprimer, comme il le suggère, quelque chose de la subjectivité de l'auteur. Mais je pense comme lui qu'elle traduit la nature de l'essai. L'essai ne traite pas les questions à un niveau fondamental, il ne couvre pas le terrain, il ne clôt pas et ne conclut pas. Mais sans avoir les réponses il signale les questions, il indique le lieu, il pointe vers ce qu'on ne sait pas mais dont on perçoit l'importance, il permet à l'intelligence de ne pas rester muette et de regarder plus loin. Comme la pensée essayiste est plus indicative que discursive, elle est rapide. Ce qui ne signifie pas que l'essai est nécessairement court – il ne manque pas d'essais volumineux, et je pense aussi à certains essais anglais ou russes extrêmement dilatés – mais que la réflexion est cursive même dans les cas où l'expression n'est pas sobre. La rapidité est un mode de pensée bien plus que de parole. Le discours d'un essai peut être surchargé et intarissable tandis que sa réflexion court derrière un jeu d'images limité.

« L'idée vient en parlant » : dans un court essai célèbre, Heinrich von Kleist reprend l'expression française<sup>1</sup>. Il arrive, dit-il, qu'on ait à prendre la parole sans maîtriser d'avance ce qu'on veut dire, ce qu'on va dire. Le fait même de s'adresser à un interlocuteur – et cela que la situation soit bienveillante et cordiale ou qu'elle soit hostile, tendue, dangereuse –, la nécessité même de s'exprimer accélère la pensée. Si vous commencez à parler sans voir encore à quoi vous aboutirez, la vitesse de la roue des paroles entraînera la roue des idées, et à la fin de la phrase ou de la période tout sera clair, tout sera exprimé. Comme on aimerait pouvoir croire que Kleist a raison, que l'essai pourrait se changer de cette heureuse et féconde imprudence, et qu'il suffirait de commencer à parler de ce qu'on ne sait pas et qu'on voudrait comprendre pour, ayant fini, avoir compris.

---

1 Heinrich von Kleist, *De l'élaboration progressive des idées par la parole* [*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim redem*], traduction d'Anne Longuet Marx, Paris, Mille et une nuits, 2003.

## Références

VON KLEIST, Heinrich, *De l'élaboration progressive des idées par la parole* [*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim redem*], traduction d'Anne Longuet Marx, Paris, Mille et une nuits, 2003.



# La révolution mallarméenne. Politique et poétique

GIULIA AGOSTINI

Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014.

L'étude de Jean-François Hamel intitulée *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*<sup>1</sup> est consacrée à la myriade de « vies posthumes » de Mallarmé. Passant en revue différentes lectures de Mallarmé proposées tout au long du vingtième siècle (de *La NRF* et des surréalistes à Badiou, Lacoue-Labarthe, Rancière et Milner), elle se présente tout d'abord comme une contribution importante à cette « autre histoire » de la « réception différée » de Mallarmé évoquée par Bertrand Marchal, que l'on a commencé à écrire il y a quelque temps seulement. Or en retraçant les métamorphoses multiples de la figure du « camarade » Mallarmé (selon l'expression de Jean-Pierre Faye) et en racontant l'histoire inédite de l'« écoute politique de Mallarmé » – « écoute » dont parlait Barthes en 1978 et que Leiris, contrairement au Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, avait perçue dès 1943 lorsqu'il présentait Mallarmé comme un « professeur de morale » enseignant que « l'engagement consiste aussi à savoir se taire » (*CM*, 26) –, cette étude riche et perspicace adresse également des questions de théorie littéraire, et notamment la question épineuse de l'*engagement* en matière de littérature. Et comme ce ne sont pas les actes d'écriture, mais au contraire les stratégies de *lecture* et d'*interprétation* qui sont visées par Hamel, la question de l'engagement littéraire apparaît de son point de vue comme une véritable « politique de la lecture ». Cette *politique*, explique-t-il, procède d'une sorte de mécanisme de glissement plus ou moins conscient, « consist[ant] à attribuer à une œuvre ancienne une signification différée [...] qui engage une prise de position idéologique dans le présent » (*CM*, 34 s.). C'est ce qu'illustrent par exemple les deux politiques de la lecture « diamétralement opposées dans leur rapport au temps » (*CM*, 35) analysées par Hamel en guise d'introduction contrastive : d'une part la politique de la lecture heideggérienne de Hölderlin, « vis[ant] à articuler le déploiement de l'avenir à la continuation du passé

---

1 Les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *CM*, suivie du numéro de la page, entre parenthèses dans le texte.

pour fonder l'existence d'une communauté nationale », et d'autre part la politique de Benjamin qui, en lisant Baudelaire, découvre « l'actualité intempestive du passé » et souhaite « briser la continuité de l'histoire et le fil de la tradition » (*CM*, 34 s.). D'où s'ensuit que toute politique de la lecture relève de l'« invention » : *littérature engagée* veut toujours dire *lecture engagée*. C'est donc l'engagement herméneutique des « militants de l'action restreinte » (selon l'expression de Badiou), qui fait tout d'abord apparaître la figure du camarade Mallarmé. Selon l'alternative proposée par Hamel, qui regroupe en deux catégories les différents types d'exégèses de l'œuvre mallarméenne proposées au cours du siècle dernier, le poète fera office de « terroriste » intransigeant ou sera considéré comme une « taupe » minant secrètement le terrain et préparant de la sorte la révolution imminente. C'est surtout Blanchot qui, se référant à la *Terreur dans les lettres* de Paulhan et s'opposant en même temps radicalement à ses réflexions des *Fleurs de Tarbes*, trace le portrait d'un Mallarmé « terroriste », dont le pouvoir, ou plutôt le « contre-pouvoir », relève du plus pur « refus », d'un refus « absolu, catégorique » :

Mallarmé ne s'est donc engagé qu'en se dégageant du monde, tournant sa puissance de refus contre la totalité de ce qui est pour en provoquer la dissolution au nom d'une communauté toujours à venir et pourtant toujours déjà affirmée par la littérature [...]. (*CM*, 93)

À cette lecture blanchotienne d'un Mallarmé terroriste s'ajoute celle de Sartre, qui, sous l'influence de Blanchot, fait apparaître le « terrorisme [mallarméen] de la politesse » (*CM*, 95), en rupture avec sa propre doctrine de l'engagement. Alors que l'essentialisation blanchotienne fait de la poésie l'expression d'une liberté absolue, Mallarmé reste pour Sartre étroitement lié à sa situation historique particulière, comme l'illustre parfaitement selon lui le fait que Mallarmé ait « osé nier la poésie elle-même pour exercer sa liberté en situation » (*CM*, 98 s.). Quant à la figure plus secrètement subversive de la « taupe », qui « persiste [...] à creuser ses galeries souterraines pour miner l'édifice idéologique dont se soutiennent le pouvoir et la domination » (*CM*, 146) – figure empruntée à Bataille (qui, dans un inédit publié dans *Tel Quel* en 1968, l'avait lui-même empruntée à Marx) –, elle fait son apparition dans le milieu de la revue *Tel Quel*, entièrement mise « au service de la révolution » (*CM*, 122). Dans ce contexte, la figure de la taupe intervient de manière plus ou moins directe. D'abord dans la pensée de la *différance* de Derrida, dont Mallarmé « apparaît comme la figure tutélaire » (*CM*, 128) et qui fonctionne comme un « principe de révolution permanente [...] tram[ant] l'histoire en préparant le renversement de toute autorité » (*CM*, 129) – selon Derrida lui-même : « Non seulement il n'y a pas de royaume de la différence mais celle-ci foment la subversion de tout royaume. » Ensuite dans les réflexions de Kristeva sur la « révolution du langage poétique » (l'étude éponyme se termine en effet comme suit : « Une nouvelle taupe agit et ronge toute thèse » [*CM*, 147]). Enfin dans celles de Sollers autour de Mallarmé, de la « communauté autre » de la littérature et du terme ambigu de « révolution », aspects intimement liés entre eux et formant en quelque sorte la « question Mallarmé ». D'un côté, Hamel nous le rappelle, le terme de « révolution » désigne « un renversement

de l'ordre politique et une rupture de la continuité historique », mais d'un autre côté, il « signifie aussi – c'est d'ailleurs “son sens le plus littéral” – le mouvement d'un retour, l'action d'une rotation, le tracé d'un enroulement » (CM, 119). En effet, Sollers écrit, dans « Littérature et totalité », que ce n'est « pas trahir ni forcer la pensée de Mallarmé si l'on affirme qu'il n'a finalement manifesté qu'une seule pensée, [...] *pensée formelle* : celle de la révolution, dans son sens le plus littéral » (CM, 119). Et il va de soi que cet « horizon d'un autre “nous” » que promet la pensée mallarméenne d'une « autre communauté, dont seule la littérature détient la vérité » (CM, 116), glisse vers l'horizon politique, la communauté politique des lecteurs – tout comme parler d'« engagement littéraire » équivaut pour Hamel à parler de « politique de la lecture ».

Or cette communauté *politique* des lecteurs – qui implique, selon le mot d'Althusser cité par Hamel, une « culpabilité » commune, dans la mesure où « il n'est pas de lecture innocente » (CM, 146) – n'est sans doute pas la seule ni la première à être générée par l'œuvre de Mallarmé. À cet égard, cette lecture politique n'apparaît-elle pas comme la « tache aveugle » de l'admirable entreprise de Hamel ? Ne faudrait-il pas tout d'abord préciser ce que peut bien vouloir dire « politique » en cette matière littéraire *autre*, et reconsidérer ainsi tout ce qui relève du domaine politique lui-même, à commencer par le sens littéral de *révolution*, qui – comme celui de *religion* et de *prose*, termes non moins importants dans un contexte mallarméen – suggère l'idée de « mouvement » ? On pourrait rappeler ici la communauté du *refus* telle que la conçoit Blanchot (CM, 93), qui est, en effet, une communauté essentiellement *autre* : toute « raison autre » naît de l'obligation d'« aller plus loin », et tout ce que l'on qualifie d'autre, suivant le « scepticisme invincible » dans son exigence obstinée, se « désintéress[ant] de l'affirmation, de la négation », refuse justement tout « repos »<sup>2</sup>. Cette communauté *autre* serait alors celle de la *finitude infinie* elle-même, désignant le côté (in)fini que nous avons tous *en commun*, et pointant ainsi vers ce qui vient *après* la finitude : le *métaphysique*. Et Hamel lui-même d'évoquer la « prosopopée » par laquelle est donnée « voix au corpus » de Mallarmé... (CM, 147). Reparaît aussitôt la figure souterraine de la *taupe* qui, inlassable, « perce, creuse et ronge », taupe nietzschéenne cette fois, vouée à son « travail des profondeurs » mené dans un effort infini de spéculation métaphysique (mais non transcendente pour autant) ayant pour but une « propre *aurore* »<sup>3</sup>. Certes, « chacun est le fils de son temps », et une « philosophie quelconque » ne « dépassera » pas « le monde contemporain »<sup>4</sup>, comme l'écrit Hegel dans sa « Préface » aux *Principes de la philosophie du droit* ; mais même s'il s'ensuivait qu'il ne s'agissait dans son

2 Cf. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 123, et, du même auteur, « Notre compagnie clandestine » [1980], *La Condition critique. Articles 1945–1998*, édition établie par Christophe Bident, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2010, p. 358 et suiv.

3 Friedrich Nietzsche, *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 5.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, traduction d'André Kaan, Paris, Gallimard, 1940, p. 43.

œuvre que de « concevoir ce qui est<sup>5</sup> », on ne pourrait pas pour autant affirmer qu'il ait jamais suffi à Mallarmé de « résume[r] son temps dans la pensée<sup>6</sup> », ce qui aurait équivalu pour lui à se contenter d'« une page<sup>7</sup> » quelconque, « entreprise qui ne compte pas littérairement<sup>8</sup> » : tout au contraire, ce sont l'attente et le désir pressants d'« *Autre chose*<sup>9</sup> », l'intuition de la « possibilité<sup>10</sup> », voire de la nécessité d'une altérité absolue qui guident sa pensée poétique. Or c'est bien cet absolu immanent que Leiris entrevoyait déjà en Mallarmé lorsqu'il le présentait comme un « professeur de morale » pour qui le *refus* du langage commun, dans sa valeur d'échange pour le commerce avec autrui, équivalait à un acte de résistance ; et sans doute Leiris n'avait-il pas seulement saisi la portée *politique* inhérente à l'œuvre mallarméenne, mais aussi la dimension *métaphysique* que celle-ci recèle nécessairement, lui qui croyait Mallarmé parvenu à « se créer un langage parfaitement adéquat à son objet, un langage qui vise [...] à déclencher certains mouvements de l'esprit<sup>11</sup> ».

---

5 *Id.* Tournure hégélienne à rapprocher des célèbres mots de Mallarmé « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...] » (Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes II*, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2003, p. 67).

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 43.

7 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *loc. cit.*, p. 67.

8 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 231.

9 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *loc. cit.*, p. 67.

10 *Id.* Je me permets de renvoyer à mon article « "...quelque chose d'autre que les calices sus". Le savoir poétique du *non-savoir* chez Mallarmé », dans Sebastian Hüscher et Sikander Singh (éd.), *Literatur als philosophisches Erkenntnismodell. Literarische und philosophische Diskurse in Deutschland und Frankreich*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016, p. 218-235.

11 Michel Leiris, « Mallarmé, professeur de morale » [1943], *Brisées*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 83.

## Références

- AGOSTINI, Giulia, « "...quelque chose d'autre que les calices sus". Le savoir poétique du *non-savoir* chez Mallarmé », dans Sebastian HÜSCH et Sikander SINGH (éd.), *Literatur als philosophisches Erkenntnismodell. Literarische und philosophische Diskurse in Deutschland und Frankreich*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016, p. 218-235.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *La Condition critique. Articles 1945–1998*, édition établie par Christophe Bident, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, traduction d'André Kaan, Paris, Gallimard, 1940.
- LEIRIS, Michel, *Brisées*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes II*, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901.





# Lire Mallarmé : les barricades et le Styx

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

En une manière de *post-scriptum* à mon *Camarade Mallarmé* et en guise de réponse au commentaire de Giulia Agostini, je voudrais convoquer deux scènes, l'une et l'autre absentes de mon essai, qui présentent chacune une activation du texte mallarméen<sup>1</sup>. On considérera ces scènes non comme des allégories d'une quelconque vérité de l'œuvre de Mallarmé, mais comme des exemples de la plasticité des textes littéraires, qui peuvent se prêter à différents usages dans les domaines éthiques et politiques, revêtir des significations variées, parfois contradictoires, et s'intégrer à toute une gamme de situations existentielles, comme l'ont suggéré les travaux de Pierre Bayard, Yves Citton ou Marielle Macé<sup>2</sup>. L'évocation du destin de Mallarmé dans l'œuvre de Michel Leiris me sera donc le prétexte à rappeler ce que j'entends par « politique de la lecture » et à en préciser l'ancrage dans la longue durée de l'histoire littéraire.

La première scène sur laquelle je m'arrêterai provient de *Frêle bruit*, quatrième et dernier volume de *La Règle du jeu*, qui paraît en 1976. Dans l'un de ses fragments, Leiris confie sa tentation, aussitôt réprimée et abandonnée, de composer une œuvre poétique (des « Vers dorés », ironise-t-il) avec « un certain nombre de phrases que les étudiants rebelles de 1968 écrivirent sur les murs de la Sorbonne ou dans les autres locaux qu'ils occupaient, et jusque dans les rues, sur les murailles propices<sup>3</sup> ». On sait que Leiris, happé par le souffle contestataire de mai, avait pris part à la fondation du Comité d'action étudiants-écrivains, à l'assaut contre l'hôtel de Massa avec l'Union des écrivains, à l'occupation de l'appartement du ministre de

- 
- 1 Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014.
  - 2 Je pense aux ouvrages de Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit (Double), 2014 [2002] ; d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi des études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 ; et de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2011, qui m'ont été précieux pour penser la plasticité des textes et la mobilité de leur signification. Sur ces théories de la lecture, je me permets de renvoyer à mon article : « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 89-107.
  - 3 Michel Leiris, *Frêle bruit* [1976], *La Règle du jeu*, édition sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard (Pléiade), 2003, p. 896.

l'Intérieur au Musée de l'homme, en plus de prêter assistance aux émeutiers pendant la deuxième nuit des barricades. Dans *Frêle bruit*, c'est surtout l'extraordinaire inventivité poétique des étudiants qui retient son attention. Quelques-unes des « fusées » glanées au fil des « événements » sont reproduites et commentées, certaines devenues célèbres (« Soyez réalistes demandez l'impossible »), d'autres demeurées obscures (« Plus jamais Claudel »), d'autres encore condensant une leçon morale à la manière d'une maxime (« Intellectuels apprenez à ne plus l'être »). En conclusion de ce florilège d'inscriptions sauvages et de slogans politiques surgissent deux formules de Mallarmé, que Leiris imagine scandées par une foule insurgée dans les rues dépaillées du Quartier latin.

UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD. Combien j'aimerais entendre le fulgurant axiome de Mallarmé débité en chœur sur le rythme 4-2 5-2, avec claquements de mains, comme un slogan de manifestations populaire ! Mais comment honorer L'ABSENTE DE TOUT BOUQUET SI LA SOCIÉTÉ EST UNE FLEUR CARNIVORE<sup>4</sup> ?

À l'évidence, Leiris ne cherche pas à identifier l'intention de Mallarmé derrière ses formules les plus mémorables, ni à en analyser les caractéristiques formelles, comme le ferait un philologue ou un exégète. Ce n'est pas Mallarmé sous la Troisième République qui l'intéresse, ni le poète qui avance une « explication orphique de la Terre », mais bien Mallarmé sous la Cinquième République, quand le régime gaulliste paraît vaciller. Même si le « coup de dés » appelle une lecture « à voix haute » à la manière d'une « partition », Leiris n'interprète pas l'œuvre de Mallarmé à proprement parler ; il en active certaines formules en leur attribuant une signification politique. Le geste herméneutique de Leiris suppose une double opération, qui peut résumer ce que j'appelle une politique de la lecture. D'une part, la convocation des textes de Mallarmé, même réduits à quelques slogans, provoque une *littérisation* de la vie politique, laquelle se trouve ainsi interrogée à partir de schèmes de perception et d'interprétation issus de la littérature, créant par là un effet de défamiliarisation. D'autre part, le détournement des textes de Mallarmé, arrachés à leur temps et transposés dans une autre époque, engendre une *politisation* de la littérature, qui se trouve mise au service d'une lecture du présent et d'une reformulation de ses enjeux idéologiques. Cette double opération permet à Leiris de résoudre le dilemme entre le désintéressement esthétique et l'utilitarisme politique en dégageant un « point de confluence » entre poésie et politique. Mis à part le caractère idiosyncrasique de la fascination de Leiris pour la brièveté formulaire, cet usage politique de Mallarmé n'a rien d'isolé dans le contexte des « années 68 ». On peut penser à Maurice Blanchot qui, d'abord anonymement dans le bulletin du Comité d'action étudiants-écrivains en octobre 1968, puis sous sa signature dans *L'Entretien infini* un an plus tard, défend l'« exigence communiste » à partir des thèmes de l'absence de livre et du « jeu insensé d'écrire », ou aux revues *Change* et *Tel Quel* qui polémiquent à l'occasion de la publication de l'article « Le camarade Mallarmé » dans *L'Humanité* en septembre 1969. En ces années, Mallarmé appartient en effet à un fonds contestataire de disponibilité publique.

4 *Ibid.*, p. 899.

La deuxième scène que je retiendrai provient aussi de *La Règle du jeu*, cette fois du troisième volume, *Fibrilles*, publié en 1966. Leiris y raconte comment, au milieu des années cinquante, après un voyage en Chine populaire, où il avait cru voir s'élargir « la tache rouge de l'espoir », il perd sa « foi du charbonnier » dans le communisme et, désarmé devant la violente répression de la révolte hongroise, craint de devoir abandonner « la fusion du poétique et du social<sup>5</sup> » qui constitue l'un des fils directeurs de *La Règle du jeu*. Sa démoralisation, qui s'accroît de tourments sentimentaux, l'amène à tenter de se suicider. À peine sorti d'un coma de trois jours causé par l'ingestion de barbituriques, toujours hospitalisé, Leiris se plonge dans « les notes prodigieuses et saugrenues de Mallarmé relatives à son fameux "Livre", finalement jamais écrit mais dont il avait fait le but même de sa vie et qu'il paraît avoir conçu comme l'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie<sup>6</sup> ». Ainsi, *Le "Livre" de Mallarmé*, que venait d'éditer Jacques Schérer, en lui ouvrant des perspectives de travail au-delà de sa désillusion politique et de ses déboires amoureux, le ramène en même temps à la vie et à la littérature, mettant fin à ce qu'il nomme dans son journal sa « descente aux enfers ».

Docile à la leçon de Mallarmé, me donner pour point de mire l'idée de livre total et tenter avec cet enchaînement de récits et de réflexions — déjà serpent qui se mord la queue puisque la recherche de sa propre signification en est, au fond, le principal moteur — d'aboutir à une œuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable, telle pourrait être aussi ma façon d'échapper au subjectivisme, prenant alors de la hauteur au lieu de choisir une issue qui déboucherait à ras du sol<sup>7</sup>.

Pas plus que dans *Frêle bruit*, ce n'est Mallarmé en lui-même que convoque Leiris, mais sa « leçon », qui lui suggère une issue à l'effondrement existentiel dont les causes sentimentales et idéologiques lui paraissent inextricables. Comme dans *Frêle bruit*, l'œuvre de Mallarmé est actualisée, rapportée et appliquée à la situation du lecteur, qui y découvre une possibilité d'existence et une ressource d'individuation. Le geste herméneutique de Leiris relève cette fois d'une éthique de la lecture, qui expérimente la littérature non comme un simple réservoir d'exemples à imiter, mais comme le lieu d'une pratique de soi, qui permet de remodeler la perception et l'interprétation des êtres et des choses afin d'orienter la conduite de sa vie. S'il est conscient de ne trouver dans l'œuvre de Mallarmé qu'une « morale professionnelle », c'est-à-dire une représentation du monde à destination des écrivains, Leiris ne lui attribue pas moins une portée pour ainsi dire métaphysique, qui dépasse à la fois le domaine poétique et les limites de l'époque. Le livre qui l'accompagne dans sa remontée des enfers lui fait miroiter une vie nouvelle, affranchie de ce qui la limitait et la compromettait, qu'il voudrait aussi irrécusable que le « Livre ». Certes, après le suicide raté, la mort reste interdite (« Je ne puis dire à proprement parler que *je meurs* », lisait-on déjà dans *L'Âge d'homme*), mais la poésie de Mallarmé, parce

5 Michel Leiris, *Fibrilles* [1966], *La Règle du jeu*, op. cit., p. 607.

6 *Ibid.*, p. 675.

7 *Ibid.*, p. 677.

qu'elle est « totale (conjuguant vie et mort) », permet, sans s'y abîmer, de « poser le bout de l'un de ses souliers sur le seuil de la mort<sup>8</sup> ». Cette activation existentielle de Mallarmé possède aussi son histoire. Plus que tout autre, c'est Maurice Blanchot, avec *L'Espace littéraire* en 1955, qui impose Mallarmé comme le héros orphique de l'expérience impossible de la mort. Cinquante ans plus tard, en conclusion d'un récit autobiographique intitulé *Coma*, Pierre Guyotat racontera à son tour, en une curieuse réécriture de la scène de *Fibrilles*, la crise artistique et spirituelle, véritable « traversée de la mort », au terme de laquelle il a réappris à parler grâce à un infirmier lui faisant répéter « Aboli bibelot d'inanité sonore<sup>9</sup> ».

Ces deux scènes, dont on pourrait multiplier les variations, l'une qui fait descendre Mallarmé dans la rue, l'autre qui lui fait traverser le Styx, illustrent à quel point, chez un même lecteur, à plus forte raison chez des lecteurs différents, les textes littéraires peuvent successivement se prêter à des usages distincts, qui impliquent une construction différenciée du sens et de la valeur des œuvres. À cet égard, les poèmes et les proses de Mallarmé constituent des « dispositifs<sup>10</sup> », comme l'écrivait Francis Ponge à propos de Lautréamont, qui fournissent des ressources d'expression, des modes de figuration, des outils attentionnels à travers l'activation desquels les lecteurs peuvent mettre à l'épreuve leurs régimes de perception et d'interprétation. En ce sens, la valeur éthique et politique d'un texte n'est pas distincte de sa valeur d'usage : la signification d'un texte pour un lecteur vient de ce qu'il en fait, c'est-à-dire des finalités pratiques qui guident son appropriation. Ces scènes suggèrent par ailleurs que la lecture littéraire, au-delà des singularités individuelles qui font varier nos protocoles d'interprétation, embraye sur des perceptions, des croyances et des représentations qui sont déterminées par notre expérience sociale et historique. Si les textes sont bien des « machines à produire des effets », ainsi que le remarquait Roger Chartier, « leurs dispositifs sont toujours déchiffrés à travers des attentes de lecture, des outillages interprétatifs, des registres de compréhension » que nous partageons à différents degrés avec nos prédécesseurs et nos contemporains<sup>11</sup>. Autrement dit, l'appropriation éthique ou politique des textes littéraires s'exerce au sein d'une communauté interprétative, qui impose non seulement ses pratiques de lecture et ses stratégies herméneutiques, mais son répertoire idéologique, ses références culturelles, son appareil conceptuel, et même son idée de ce qu'est la littérature.

Les scènes empruntées à *La Règle du jeu* s'inscrivent en outre dans deux traditions, qui ne sont contradictoires qu'en apparence. L'une noue la poésie et la révolution dans une lutte commune contre les formes ossifiées de la vie collective et de la parole publique, conformément à la tradition que j'ai reconstituée dans mon *Camarade Mallarmé*, qui s'étend des années quarante à la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle

8 *Ibid.*, p. 796.

9 Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France (Traits et portraits), 2006, p. 228-229.

10 Francis Ponge, « Le dispositif Maldoror-Poésies », *Méthodes* [1961], *Œuvres complètes I*, édition sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 633-635.

11 Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2000 [1990], p. 126.

et qui revient sans cesse à la question que Leiris juge « cruciale » : « [C]omment faire coïncider et s'affûter mutuellement pensée poétique et pensée révolutionnaire, celle qui vise à transfigurer immédiatement la vie et celle qui prépare les voies à la rupture de ce qui, socialement, ligote notre vie<sup>12</sup> ? » L'autre scène, malgré la méfiance que Leiris conservera toujours à l'égard de la littérature, s'inscrit dans une tradition parallèle, qui attend de la poésie une révélation métaphysique, qui lui prête du moins une ambition philosophique, qui fait fond sur l'expérience de la finitude afin de « combler tant bien que mal le trou de cette angoisse originelle<sup>13</sup> ». Cet usage métaphysique de Mallarmé, que perpétue aujourd'hui *Le Nombre et la Sirène* de Quentin Messailloux, remonte à la première réception du poète, quand ses disciples le considéraient comme un guide spirituel<sup>14</sup>. Ces traditions s'inscrivent toutes deux dans la continuité des théories spéculatives de l'art qui définissent les contours de l'idée de littérature depuis le romantisme et qui informent nos manières de lire et d'interpréter. Fondées sur un dualisme ontologique, ces théories spéculatives, depuis longtemps disséminées dans l'espace social, sacralisent l'expérience de l'art et de la littérature en lui attribuant une fonction compensatoire à l'égard d'une réalité jugée inférieure, désenchantée et inauthentique. Du double point de vue de l'écrivain et du lecteur, l'expérience littéraire exprimerait une protestation contre une condition prosaïque, appauvrie, et porterait la promesse plus ou moins cryptée d'une vie nouvelle, la vision prophétique d'une communauté rendue à son sens véritable, ou la sagesse d'une parole affranchie du bavardage<sup>15</sup>. Or Mallarmé, qu'on l'imagine fournir des slogans aux émeutiers ou traverser le Styx pour témoigner de « ce qui vient après la finitude », est toujours lu à la lumière de ces spéculations issues du romantisme, dont il fut lui-même un passeur. À cet égard, son nom et son œuvre, tel que les lecteurs les ont déclinés en France, rendent lisible le tracé d'une certaine idée de la littérature, qui s'accommode aussi bien du romantisme révolutionnaire que du romantisme métaphysique et qui considère l'expérience littéraire tantôt comme la force de contestation d'un monde mutilé, tantôt comme le lieu de manifestation d'une forme de vie non aliénée. La question reste entière de savoir si cette histoire est close et si nous savons aujourd'hui lire autrement qu'à la manière romantique. On est aussi en droit de se demander, quitte à jouer les mauvais augures, si ce que nous persistons à appeler littérature peut survivre à la croyance romantique en ses pouvoirs.

---

12 Michel Leiris, *Frêle bruit* [1976], *La Règle du jeu*, op. cit., p. 888.

13 Michel Leiris, *Fibrilles* [1966], *La Règle du jeu*, op. cit., p. 549.

14 C'est ce que rappelle à juste titre Thierry Roger dans un compte rendu de mon essai, qui aborde à la fois des questions d'érudition au sujet de la réception de Mallarmé et des enjeux méthodologiques relatifs à l'histoire littéraire : « *Camarade Mallarmé* : mallarmisme, anachronisme, présentisme » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 15, n° 6 (2014) [<http://www.fabula.org/acta/document8799.php>].

15 Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2 (1994), p. 195-207 ; et, plus largement, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (NRF essais), 1992.

## Références

- BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit (Double), 2014 [2002].
- CHARTIER, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2000 [1990].
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi des études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- GUYOTAT, Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France (Traits et portraits), 2006.
- HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014.
- , « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 89-107.
- LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, édition sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard (Pléiade), 2003.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (NRF essais), 2011.
- PONGE, Francis, « Le dispositif Maldoror-Poésies », *Œuvres complètes I*, édition sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 633-635.
- ROGER, Thierry, « *Camarade Mallarmé* : mallarmisme, anachronisme, présentisme » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 15, n° 6 (2014) [<http://www.fabula.org/acta/document8799.php>].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2 (1994), p. 195-207.
- , *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (NRF essais), 1992.



## Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

### **Tayeb Ainseba**

Université de Perpignan

Tayeb Ainseba a obtenu un doctorat en littérature générale et comparée en 2013, à l'Université de Perpignan. Sa thèse a été publiée chez L'Harmattan (2014), sous le titre *L'Homme est-il un animal politique ? Physique de la misanthropie, entre littérature et philosophie*. Il est également l'auteur de plusieurs articles, dont « Le paradoxe anthropologique du misanthrope de théâtre » (*Alkemie*, n° 16 [2015]). Il est actuellement doctorant en science politique et étudie « La littérature politique de la misologie » à l'Université de Perpignan. Il enseigne la philosophie et la littérature au secondaire.

### **François-Emmanuel Boucher**

Collège militaire royal du Canada

François-Emmanuel Boucher est professeur titulaire et directeur du Département d'études françaises au Collège militaire royal du Canada. Il a, entre autres, publié *La Conjuraison du Tertiaire. Une lecture de Philippe Muray* (Presses de l'Université Laval, 2015), *Les Révélations humaines. Mort, sexualité et salut au tournant des Lumières* (Peter Lang, 2005) et codirigé, avec Sylvain David et Maxime Prévost, *L'Invention de la rock star. Les Rolling Stones dans l'imaginaire social* (Presses de l'Université Laval, 2014) ainsi que *Mythologies du superhéros : histoire, physiologie, géographie, intermédialités* (Presses universitaires de Liège, 2014).

### **Sylvain David**

Université Concordia

Sylvain David est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia où il enseigne la littérature française moderne. Il a notamment publié sur Jean-Jacques Pelletier et le roman policier.

### **Nicolas Gauthier**

Université de Waterloo

Professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo, Nicolas Gauthier s'interroge sur les cultures populaires depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, spécialement dans leur mise en scène de la criminalité. Il travaille également à l'élaboration d'une base de données du roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle. Récemment, en plus d'avoir fait paraître des articles consacrés à Alexandre Dumas et Paul Féval, il a participé à un ouvrage collectif dirigé par François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost intitulé *Les Téléseries : l'historicité des communautés imaginaires* (Nota bene, 2016).

### **Fadi Khodr**

Professeur de français langue étrangère, gouvernement du Québec

Fadi Khodr est titulaire d'un doctorat en langue et littérature françaises de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sa thèse, préparée sous la direction de Dominique Combe, proposait une approche archéocritique des textes poétiques d'Yves Bonnefoy, de Salah Stétié et d'Adonis. Il a participé à plusieurs colloques et congrès internationaux, et a publié plusieurs articles dans des ouvrages collectifs et des revues littéraires. Ses travaux portent non seulement sur les écrits d'Yves Bonnefoy, de Salah Stétié et d'Adonis, mais aussi sur ceux de Louis Aragon, de Georges Henein, d'Henri Lopes, d'Andrée Chedid et de Michèle Marineau. Parmi ses publications, on retrouve notamment : « Bonnefoy lecteur de Poe », dans *Modernité et postmodernité d'E. A. Poe*, numéro spécial de la revue *Meridian Critic*, vol. XV, n° 2 (2009), p. 83-91 ; « De la circonstance politique à la circonférence poét(h)ique », dans Henri Béhar et Pierre Taminiaux (dir.), *Poésie et politique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 361-374 ; et « Aragon plagiaire de Lopes », dans *Francomanie, francophilie ou francophobie : atouts et enjeux de la francophonie littéraire en Afrique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 163-169.

### **Matthieu Letourneux**

Université Nanterre

Matthieu Letourneux est professeur à l'Université Nanterre et membre du CSLF. Spécialiste des cultures sérielles et médiatiques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et de la littérature pour la jeunesse, il a publié *Le Roman d'aventures, 1870-1930* (Presses universitaires de Limoges, 2010), *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)* (avec J.-Y. Mollier, Nouveau Monde, 2011), *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire* (avec L. Artiaga, Les Prairies ordinaires, 2013) et *Cinéma, premiers crimes* (avec A. Carou, Paris Bibliothèques, 2015). Il a dirigé ou codirigé des publications collectives sur les littératures de jeunesse ou les cultures médiatiques. Il a réédité de nombreux romans, parmi lesquels, chez Phébus, *Le Coureur des bois* de Gabriel Ferry, au Masque, *On vole des enfants à Paris*, de Louis Forest, et chez Bouquins, des œuvres de Gustave Aimard, Emilio Salgari, Eugène Sue et la série *Fantômas* (avec L. Artiaga). Il est rédacteur en chef de la revue *Belphegor* [<http://belphegor.revues.org/>].

### **Martín Lombardo**

Université de Savoie Mont Blanc

Martín Lombardo est maître de conférences à l'Université de Savoie Mont Blanc en littérature et civilisations latino-américaines. Il est également psychologue diplômé de l'Université de Buenos Aires et docteur en études ibériques et ibéro-américaines de l'Université Bordeaux Montaigne. Ses articles ont paru dans des revues scientifiques en France, en Italie, en Argentine, au Brésil et aux États-Unis. En 2015, un travail sur la littérature et la psychanalyse lui a valu un *accessit* dans le cadre du prix d'essai Lucien Freud.

### **Sophie Marcotte**

Université Concordia

Sophie Marcotte est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia où elle enseigne la littérature québécoise. Elle a codirigé *L'Imaginaire littéraire du numérique* (Presses de l'Université du Québec, 2015) et s'intéresse aux liens entre médias sociaux et fiction.

### **Maxime Prévost**

Université d'Ottawa

Professeur au Département de français de l'Université d'Ottawa, Maxime Prévost s'intéresse à la littérature romantique (*Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Presses de l'Université de Montréal, 2002) et aux mythologies modernes (*Mythologies du superhéros*, Presses universitaires de Liège, 2014, et *L'Institution de la rock star : les Rolling Stones dans l'imaginaire social*, Presses de l'Université Laval, 2014, ouvrages coédités avec François-Emmanuel Boucher et Sylvain David).

### **Gabriel Proulx**

Université McGill

Gabriel Proulx est étudiant à la maîtrise au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Ses recherches portent principalement sur les avant-gardes littéraires, la littérature française contemporaine, la traductologie et le plurilinguisme en littérature.

### **Marie-Hélène Voyer**

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura)

Marie-Hélène Voyer est détentrice d'un doctorat en études littéraires de l'Université Laval depuis 2014. Sa thèse porte sur la poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain. Chercheure postdoctorale (CRSH) au Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura) sous la direction de Jean-François Chassay, elle s'intéresse notamment aux figures du personnage séditieux et destructeur dans le roman français et québécois contemporain.





## Résumés / Abstracts

### ■ Tayeb Ainseba

L'ESPIONNAGE TOTALITAIRE INTRAFAMILIAL DANS *1984* DE GEORGE ORWELL  
*INTRA-FAMILY TOTALITARIAN SPYING IN GEORGE ORWELL'S 1984*

#### Résumé

Les enfants sont victimes de la misanthropie de leurs parents mais les petits enfants eux-mêmes peuvent-ils haïr généralement leur espèce ? L'hypothèse d'une misanthropie infantile semble recevable quand on la confronte à *1984* de G. Orwell. Quels sont ses fondements et modalités ?

#### Abstract

*Children are victims of the misanthropy of their parents but can small children themselves generally hate their species ? The hypothesis of infantile misanthropy appears acceptable when we confront it to G. Orwell' 1984. What are its foundations and its modalities ?*

### ■ François-Emmanuel Boucher

LA JUSTIFICATION PARADOXALE DU TERRORISME DANS L'IMAGINAIRE ROMANESQUE :  
LE CAS DE DORIS LESSING  
*THE PARADOXICAL JUSTIFICATION OF TERRORISM IN THE NOVELISTIC IMAGINARY :  
THE CASE OF DORIS LESSING*

#### Résumé

La question incontournable qui préside aux études sur le terrorisme est celle de savoir comment et pourquoi un être humain en vient à considérer nécessaire, essentiel, pour ne pas dire acceptable, des actions extrêmes, dont les conséquences irréversibles sont, par la nature même des actes en question, sanguinaires et destructrices. Répondre à cette question ne va évidemment pas de soi. Le terrorisme est un phénomène polymorphe, dont l'imprécision du terme même est lourdement polémique, sans négliger le fait qu'il revêt des formes multiples autant dans la longue durée que dans des contextes différents à une même époque déterminée. Même si aucun modèle explicatif ne semble apte à rendre compte de la diversité du phénomène, il reste que la question de savoir comment on en arrive là, comment on se convertit à la terreur, demeure pertinente. *La Terroriste* (paru sous le titre *The Good Terrorist* en 1985) de Doris Lessing met justement en scène les actions d'une terroriste de manière à montrer non la vérité du terrorisme en lui-même, mais les croyances d'un personnage en lien avec des agisse-

ments précis. Comment l’auteure parvient-elle à justifier de manière convaincante, aux yeux du lecteur mais aussi aux yeux des autres personnages à l’intérieur du récit, non pas tant des actions qui produisent la destruction mais le cheminement qui préside à son exercice ? La question sur laquelle repose mon analyse est la suivante : comment la fiction arrive-t-elle à rendre vraisemblable une telle pratique de la terreur ?

### **Abstract**

*The unavoidable question that governs studies on terrorism is how and why a human being comes to consider necessary, essential, if not to say acceptable, extreme actions whose irreversible consequences are, by the very nature of the acts in question, bloody and destructive. Obviously, the answer to this question is not self-evident. Terrorism is a polymorphic phenomenon – the vagueness of the term itself being heavily polemical – without neglecting the fact that it takes on multiple forms both in the long term and in different contexts at a given period of time. Even if no explanatory model seems to be able to account for the diversity of the phenomenon, it remains that the question of how one gets there, how one converts to terror, remains relevant. Doris Lessing’s *La Terroriste* (published under the title *The Good Terrorist* in 1985) precisely shows the actions of a terrorist in a way that reveals not the truth of terrorism in itself, but the beliefs of a character in connection with specific actions. How does the author manage to convincingly justify, in the eyes of the reader, but also in the eyes of other characters within the narrative, not so much the actions that produce destruction but the path that governs its exercise ? The question behind my analysis is the following : How does fiction succeed in making such a practice of terror plausible ?*

### ■ **Sylvain David et Sophie Marcotte**

LE COMLOT MÉDIATIQUE : RÉSEAUX SOCIAUX ET MANIPULATIONS COLLECTIVES  
CHEZ JEAN-JACQUES PELLETIER  
*THE MEDIA CONSPIRACY : SOCIAL NETWORKS AND COLLECTIVE MANIPULATIONS*  
IN JEAN-JACQUES PELLETIER

### **Résumé**

Cet article a pour objet l’« imaginaire médiatique » observable dans les trois derniers romans de Jean-Jacques Pelletier : *Les Visages de l’humanité* (2012), *Dix petits hommes blancs* (2014) et *Machine God* (2015). On y postule que la mise en scène d’un complot terroriste instrumentalisant les réseaux socionumériques (Facebook, Twitter) aux fins d’une manipulation savamment calculée de l’opinion publique constitue à la fois une actualisation de la démarche antérieure de l’auteur (les médias comme reflet interne de l’intrigue) et un procédé narratif permettant d’illustrer, voire de dénoncer, certains effets pervers propres à la circulation de l’information dans le Web 2.0.

### **Abstract**

*This article studies the “imaginary media” at work in Jean-Jacques Pelletier’s last three novels : *Les Visages de l’humanité* (2012), *Dix petits hommes blancs* (2014), and *Machine God* (2015). It is postulated that the staging of a terrorist plot instrumentalising social and digital networks (Facebook, Twitter) for a cleverly calculated manipulation*

*of public opinion is both an updating of the author's prior approach (the media as an internal reflection of the plot) and a narrative device to illustrate or to denounce certain adverse effects related to the flow of information in Web 2.0.*

## ■ Nicolas Gauthier

TERNIR L'HÉROÏSME : MODERNITÉ(S) DU COMLOT ET DE L'ESPIONNAGE FÉVALIENS  
 TARNISHING HEROISM : MODERNITY(IES) OF FEVALEAN CONSPIRACY AND ESPIONAGE

### Résumé

L'article propose une relecture de trois œuvres de Paul Féval (1816-1887) – *L'Homme du gaz* (1872), *Les Mystères de Londres* (1843-1844) et *La Quittance de Minuit* (1846) – à la lumière du récit d'espionnage. Si seul le premier de ces romans peut être considéré comme appartenant à ce genre, tous trois sont construits sur une conspiration visant à renverser un État-nation. L'article met en évidence les éléments typiques du récit d'espionnage à l'œuvre dans ces romans afin d'illustrer comment ces récits participent déjà d'un schisme fondamental au sein du genre, même si la critique situe généralement l'apparition de ce schisme dans le second tiers du XX<sup>e</sup> siècle. En déplaçant ce repère, cette étude cherche à montrer que le récit d'espionnage a, dès ses origines, partie liée avec une conception de la modernité marquée par un inexorable sentiment d'impuissance.

### Abstract

*The article proposes a re-reading of three works of Paul Féval (1816-1887) – L'Homme du gaz (1872), Les Mystères de Londres (1843-1844), and La Quittance de Minuit (1846) – in the light of a spy narrative. While only the first of these novels can be considered as belonging to this genre, all three are built on a conspiracy to overthrow a nation-state. The article highlights the typical elements of the spy narrative at work in these novels in order to illustrate how these narratives already play a part in a fundamental schism within the genre, although critics generally place the emergence of this schism in the second third of the twentieth century. By moving this landmark, this study seeks to show that the spy narrative is, from its origins, linked to a conception of modernity marked by an inexorable sense of helplessness.*

## ■ Fadi Khodr

DES REPRÉSENTATIONS FIGÉES À LA PRÉSENCE FUGITIVE : « DE VENT ET DE FUMÉE »

D'YVES BONNEFOY

FROM FIXED REPRESENTATIONS TO FLEETING PRESENCE : YVES BONNEFOY'S "FROM WIND AND SMOKE"

### Résumé

On a vu dans « De vent et de fumée » tantôt une trace shakespearienne, tantôt un poème des origines. Or une lecture stratigraphique du texte contribue à dégager ses arrière-textes et à mieux saisir par là même son enjeu. En proposant de déceler la véritable langue à partir de laquelle sont traduites les pages du poème, l'analyse montre que ce poème d'Yves Bonnefoy est une illustration complète de son art poétique. Le

poète entend délivrer la poésie des représentations partielles découlant de la pensée conceptuelle de l'artiste, ou du moi de surface, oublieux de la finitude. De sorte que le regard de l'enfant-poète, ou du « je » profond, vivant parmi les présences, perçoive et dise l'intuition d'une pleine évidence.

### **Abstract**

*"From wind and smoke" has been considered sometimes as having a Shakespearean trace, sometimes as a poem of the origins. However, a stratigraphic reading of the text helps to extract its backgrounds in order to better understand its main topic. By trying to identify the true language from which are translated the pages of the poem, the analysis shows that this poem by Yves Bonnefoy is a complete illustration of his poetic art. The poet intends to rid the poetry of the partial representations arising from the artist's conceptual thinking, or the surface ego, oblivious to finiteness, so that the eye of the poet-child, or the profound "self", living among the presences, may perceive and express the intuition of a full evidence.*

### ■ **Matthieu Letourneux**

*EUROSPY. UNE CULTURE POP EUROPÉENNE AU LENDEMAIN DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE*

*EUROSPY. EUROPEAN POP CULTURE FOLLOWING THE SECOND WORLD WAR*

### **Résumé**

Entre 1950 et 1970, l'espionnage connaît dans toute l'Europe un succès considérable. Des films, séries télévisées, collections de romans, de bandes dessinées ou de romans-photos sont diffusés par centaines et circulent très largement entre les pays, participant de la sorte à la redéfinition d'une identité culturelle européenne et à son homogénéisation à travers des traductions, des coproductions et des accords entre éditeurs. Marqués par une forte sérialisation des discours, ces récits contribuent à redéfinir les imaginaires européens après les bouleversements qu'ils ont connus avec la Seconde Guerre mondiale. Marginalisée sur la scène internationale, affaiblie dans ses anciens territoires coloniaux, traumatisée par les conflits passés entre les nations, l'Europe se réinvente dans ces œuvres, en mettant en scène des logiques de collaboration inter-États et en redéfinissant ses représentations géopolitiques. Elle négocie ainsi entre une reconnaissance de son déclin et une affirmation de son rôle selon de nouvelles modalités. Mais c'est aussi dans le domaine des mœurs, de la sexualité ou de la consommation que le récit d'espionnage rend compte des tensions qui traversent les sociétés en mutations des Trente Glorieuses, dans un discours qui oscille entre fascination et répression. En ce sens, alors même qu'il s'agit de productions bas de gamme destinées au divertissement, et peut-être pour cela même, les récits d'espionnage démontrent la faculté des productions sérielles à rendre compte des mutations des imaginaires face aux transformations d'une époque.

### **Abstract**

*Between 1950 and 1970, espionage has had considerable success throughout Europe. Films, television series, and collections of novels, comic strips, or photonoels are distributed by the hundreds and circulate widely between countries, thus contributing to the redefinition of a European cultural identity and to its homogenization through*

*translations, co-productions and agreements between publishers. Marked by a strong serialization of discourse, these narratives help to redefine the European imaginaries in the aftermath of the upheavals of the Second World War. Marginalized on the international scene, weakened in its former colonial territories, traumatized by past conflicts between nations, Europe reinvents itself in these works, staging logics of inter-state collaboration and redefining its geopolitical representations. It negotiates between recognizing its decline and asserting its role in new ways. But it is also in the sphere of manners, sexuality, or consumption that the tale of espionage reflects the tensions that go through the changing societies of The Glorious Thirty, in a discourse that oscillates between fascination and repression. In this respect, even though they are low-end productions intended for entertainment, and perhaps for this very reason, the tales of espionage demonstrate the ability of serial productions to account for the mutations of the imaginaries in coping with the transformations of an era.*

## ■ Martín Lombardo

TERREUR ÉTATIQUE ET ESPACE PRIVÉ : LA MAISON FAMILIALE, LE LIEU DE TRAVAIL

ET LES DÉPLACEMENTS INTERDITS DANS *SCIENCES MORALES* ET *L'INTEMPÉRIE*

STATE TERROR AND PRIVATE SPACE : FAMILY HOME, WORKPLACE, AND PROHIBITED MOVEMENT  
IN *SCIENCES MORALES* AND *L'INTEMPÉRIE*

## Résumé

En tant qu'expérience reliée à la terre, la terreur définit un espace, en même temps qu'elle détermine ou empêche un déplacement. Dans cet article, nous analysons deux types d'expériences de la terreur étatique : dans un premier temps, l'expérience de la terreur pendant la dictature militaire argentine (1976-1983) ; puis dans un deuxième temps, celle produite par la crise économique, politique et institutionnelle qui a éclaté en Argentine en décembre 2001. Nous nous interrogeons sur la manière dont deux textes littéraires représentent la terreur dictatoriale et la terreur de la crise institutionnelle afin de repérer les points communs et les différences. Nous analysons les espaces privés (la maison familiale et le lieu de travail) et la manière dont ils sont définis par la terreur. Enfin, nous tentons d'identifier les déplacements interdits ou rendus possibles par cette expérience. Nous centrons notre analyse sur les romans *L'Intempérie* (Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005]) de Pedro Mairal, qui fait allusion à la crise de 2001, et *Sciences morales* (Éditions du Seuil, 2010 [2007]) de Martín Kohan, où la période dictatoriale est abordée. Quant au cadre théorique, nous utilisons les concepts d'état d'exception, de guerre civile et d'anomie développés par Giorgio Agamben dans ses œuvres consacrées à l'*homo sacer*.

## Abstract

*As an experience related to the earth, terror defines a space, all the while determining or preventing a movement. In this article, we analyze two types of experiences of state terror: First, the experience of terror during the Argentine military dictatorship (1976-1983) ; and second, the economic, political, and institutional crisis that broke out in Argentina in December 2001. We explore the way in which these two literary texts represent the terror of dictatorship on the one hand, and the terror of the institutional crisis on the other hand, in order to identify the commonalities and differences. We*

*analyze private spaces (the family home and the workplace) and how they are defined by terror. Finally, we try to identify the movements prohibited or made possible by this experience. We focus our analysis on the novels L'Intempérie (Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005]) by Pedro Mairal, which refers to the 2001 crisis, and Sciences morales (Éditions du Seuil, 2010 [2007]) by Martín Kohan, in which the dictatorial period is addressed. With regards to the theoretical framework, we use the concepts of state of emergency, civil war, and anomie developed by Giorgio Agamben in his works devoted to homo sacer.*

## ■ Maxime Prévost

L'INSTITUTION DU TERRORISME PLANÉTAIRE, DE JULES VERNE À IAN FLEMING :  
 FACE AU DRAPEAU LU À LA LUMIÈRE DE *THUNDERBALL*  
 THE INSTITUTION OF GLOBAL TERRORISM, FROM JULES VERNE TO IAN FLEMING :  
 FACE AU DRAPEAU READ IN THE LIGHT OF *THUNDERBALL*

## Résumé

Parmi les nombreuses topiques instituées par Jules Verne, celle du terroriste surpuissant et apatride se distingue par sa vitalité, ayant été mille et une fois diffractée par la littérature, le cinéma, la bande dessinée. Ian Fleming est sans doute l'écrivain qui a relayé cet imaginaire avec la plus grande efficacité, au point de le redéfinir partiellement. Cet article s'intéresse à cette filiation générale de l'imaginaire de la terreur, de Verne à Fleming, en s'attachant plus précisément à l'analyse de deux romans dont l'un (*Thunderball*, 1961) est manifestement une forme de réécriture de l'autre (*Face au drapeau*, 1896).

## Abstract

Amongst the numerous topics instituted by Jules Verne, the omnipotent and stateless terrorist has proved particularly adept at infiltrating subsequent novels, motion pictures and comic books, Ian Fleming probably being the writer who played the greatest part in conveying and reinventing such a character. This paper studies the general filiation of this imaginary of terror, from Verne to Fleming, through the analysis of two novels : *Face au drapeau* (1896) and *Thunderball* (1961), the latter being a form of rewriting of the former.

## ■ Gabriel Proulx

FLUIDITÉ GÉNÉRIQUE DANS *TOMATES* DE NATHALIE QUINTANE : POÉSIE, ROMAN,  
 ESSAI LITTÉRAIRE  
 GENERIC FLUIDITY IN *TOMATES* BY NATHALIE QUINTANE : POETRY, NOVEL, LITERARY ESSAY

## Résumé

Entre poésie, roman et essai littéraire, *Tomates* de Nathalie Quintane est inclassable. L'auteure substitue aux typologies génériques traditionnelles une définition flexible et originale des genres, ce qui permet à son écriture de se libérer des contraintes normalement associées à ces derniers. Cette expérimentation générique et formelle est couplée à une réflexion complexe sur les survivances du fascisme et ses manifestations

dans la vie quotidienne, réflexion qui dépasse la naïveté initiale de l'œuvre. La forme hybridée et fluide du texte se présente par conséquent comme la réponse (artistique) au problème (politique) que pose Quintane : comment résister aux contraintes imposées par l'État pour limiter les droits des classes sociales dominées, d'une part, et d'autre part, aux contraintes formelles, linguistiques et stylistiques qui pèsent sur l'artiste ?

### **Abstract**

*Between poetry, novel and literary essay, Nathalie Quintane's Tomates is uncategorizable. The author substitutes a flexible and original definition of the genres to traditional generic typologies, which allows her writing to be free from the constraints normally associated with these genres. This generic and formal experimentation is coupled with a complex reflection on the survival of fascism and its manifestations in everyday life, a reflection that goes beyond the original naivety of the work. The fluid, hybrid literary form of the text therefore appears as the (artistic) answer to Quintane's (political) problem : How to resist the constraints imposed by the State to limit the rights of the dominated social classes on the one hand, and to the formal, linguistic, and stylistic constraints weighing on the artist on the other hand ?*

### ■ **Marie-Hélène Voyer**

HALLUCINATIONS, PARANOÏA, FANTASME DE DESTRUCTION : LE SUJET EN PROIE AUX MACHINATIONS DU RÉEL DANS *LE VENTRE* D'ANDRÉ BENCHETRIT ET *LE PYROMANE* DE THOMAS KRYZANIAC

*HALLUCINATIONS, PARANOIA, FANTASY OF DESTRUCTION : THE SUBJECT PREY TO THE MACHINATIONS OF REALITY IN LE VENTRE BY ANDRÉ BENCHETRIT AND LE PYROMANE BY THOMAS KRYZANIAC*

### **Résumé**

Par l'analyse des romans *Le Ventre* (1995) d'André Benchetrit et *Le Pyromane* (2013) de Thomas Kryzaniac, l'auteure étudie les ressorts d'un certain imaginaire de la surveillance qui se déploie dans tout un pan de la littérature actuelle. Un imaginaire qui s'érige sur diverses figures de l'absence ainsi que sur les motifs de l'infection et de l'invasion. L'attention extrême aux détails, de même que diverses stratégies de mise en récit de la dissolution et de la destruction y agissent comme autant de manières de pallier les défaillances de la perception qui constituent la source même de l'illusion conspiratoire des personnages.

### **Abstract**

*Through the analysis of André Benchetrit's Le Ventre (1995) and Thomas Kryzaniac's Le Pyromane (2013), the author examines the motives behind a certain imaginary of surveillance that unfolds throughout an entire area of current literature. An imaginary that stands on various figures of absence, as well as on the reasons for infection and invasion. Extreme attention to detail, as well as a variety of narrative strategies of dissolution and destruction, act in as many ways to mitigate the failures of perception that constitute the very source of the conspiratorial illusion of the characters.*





## Prochains numéros

*Autour de Gabriel Sagard*

Parution : avril 2017

*Contourner Montevideo : Lautréamont, Laforgue, Supervielle*

Parution : août 2017

*Le cahier pour lui-même*

Parution : décembre 2017



# Numéros disponibles

|                 |                                                                                   |      |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------|
| (1, 1, 1968)    | Baudelaire                                                                        | 3 \$ |
| (1, 2, 1968)    | Roman et théâtre au XVIII <sup>e</sup> siècle                                     | 3 \$ |
| (1, 3, 1968)    | Le Poète dans la société contemporaine                                            | 3 \$ |
| (2, 1, 1969)    | La France et le Monde hispanique (XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles) | 3 \$ |
| (2, 2, 1969)    | Le Roman canadien (1945-1960)                                                     | 3 \$ |
| (2, 3, 1969)    | André Gide                                                                        | 3 \$ |
| (3, 3, 1970)    | Les Relations littéraires franco-allemandes au XX <sup>e</sup> siècle             | 3 \$ |
| (4, 1, 1971)    | Le Roman médiéval                                                                 | 3 \$ |
| (4, 2, 1971)    | Orientations de la pensée au XVI <sup>e</sup> siècle                              | 3 \$ |
| (4, 3, 1971)    | Alphonse Daudet                                                                   | 3 \$ |
| (5, 1, 1972)    | L'Essai                                                                           | 3 \$ |
| (5, 2, 1972)    | La Poésie moderne. Forme et signification                                         | 3 \$ |
| (5, 3, 1972)    | Expériences poétiques du Québec actuel                                            | 3 \$ |
| (6, 2, 1973)    | André Langevin                                                                    | 3 \$ |
| (6, 3, 1973)    | La Littérature dans la culture d'aujourd'hui                                      | 3 \$ |
| (7, 2, 1974)    | Littérature comparée                                                              | 3 \$ |
| (7, 3, 1974)    | Littérature négro-africaine                                                       | 3 \$ |
| (8, 2-3, 1975)  | La Théorie littéraire dans le monde hispanique                                    | 3 \$ |
| (9, 2, 1976)    | Linguistique et littérature                                                       | 3 \$ |
| (9, 3, 1976)    | Littérature et philosophie                                                        | 3 \$ |
| (10, 1-2, 1977) | Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements                              | 3 \$ |
| (10, 3, 1977)   | Sémiotique du discours                                                            | 3 \$ |
| (11, 1, 1978)   | Lautréamont                                                                       | 3 \$ |
| (11, 2, 1978)   | Le Pamphlet                                                                       | 3 \$ |
| (11, 3, 1978)   | Lectures psychanalytiques                                                         | 3 \$ |
| (12, 1, 1979)   | Marguerite Yourcenar                                                              | 3 \$ |
| (12, 2, 1979)   | IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec                                   | 3 \$ |
| (12, 3, 1979)   | FÉMINAire                                                                         | 3 \$ |
| (13, 1, 1980)   | Cinéma et récit                                                                   | 3 \$ |
| (13, 2, 1980)   | La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique                                  | 3 \$ |
| (13, 3, 1980)   | Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques                                | 3 \$ |
| (14, 1, 1981)   | Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec                             | 3 \$ |
| (14, 2, 1981)   | Télévision et fiction                                                             | 3 \$ |
| (15, 1, 1982)   | Littérature et musique                                                            | 3 \$ |
| (15, 2, 1982)   | La Consommation littéraire de masse au Québec                                     | 3 \$ |
| (15, 3, 1982)   | Giono. Lecture plurielle                                                          | 3 \$ |
| (16, 3, 1983)   | L'Effet sentimental                                                               | 3 \$ |
| (17, 1, 1984)   | Le Mythe littéraire et l'histoire                                                 | 3 \$ |
| (17, 2, 1984)   | La Question autobiographique                                                      | 3 \$ |
| (18, 2, 1985)   | Céline. Scandale pour une autre fois                                              | 3 \$ |
| (18, 3, 1985)   | Théâtre québécois. Tendances actuelles                                            | 3 \$ |
| (19, 1, 1986)   | La Parodie. Théorie et lectures                                                   | 3 \$ |
| (19, 2, 1986)   | Subversion et Formes brèves                                                       | 3 \$ |
| (19, 3, 1986)   | Robert Pinget                                                                     | 3 \$ |
| (20, 1, 1987)   | L'Autonomisation de la littérature                                                | 3 \$ |
| (20, 2, 1987)   | Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance                           | 3 \$ |
| (20, 3, 1987)   | Pionniers russes de la scène et de l'écran                                        | 3 \$ |

|                        |                                                                                        |       |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| (21, 1, 1988)          | Yves Thériault. Une écriture multiple                                                  | 3 \$  |
| (21, 2, 1988)          | L'Essai en Belgique romane                                                             | 3 \$  |
| (21, 3, 1988)          | La Culture et ses signes                                                               | 3 \$  |
| (22, 2, 1989)          | Dire l'hétérogène                                                                      | 3 \$  |
| (22, 3, 1989)          | Ars poetica                                                                            | 3 \$  |
| (23, 1-2, 1990)        | Georges Perec. Écrire/transformer                                                      | 6 \$  |
| (24, 1, 1991)          | Vérités à la Marivaux                                                                  | 6 \$  |
| (24, 2, 1991)          | L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone                          | 6 \$  |
| (24, 3, 1991)          | La Rhétorique                                                                          | 6 \$  |
| (25, 1-2, 1992)        | La Pragmatique. Discours et action                                                     | 6 \$  |
| (25, 3, 1992)          | Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil                                | 6 \$  |
| (26, 1, 1993)          | Colette. Le Luxe et l'écriture                                                         | 6 \$  |
| (26, 2, 1993)          | Le Scénario de film                                                                    | 6 \$  |
| (26, 3, 1993)          | Roman picaresque et littératures nationales                                            | 6 \$  |
| (27, 1, 1994)          | Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes                            | 6 \$  |
| (27, 2, 1994)          | Écrits de femmes à la Renaissance                                                      | 6 \$  |
| (27, 3, 1994)          | Poétiques de la chanson                                                                | 6 \$  |
| (28, 1, 1995)          | Les Paradigmes du plaisir et ses avatars                                               | 6 \$  |
| (28, 2, 1995)          | Savoirs de la littérature américaine contemporaine                                     | 6 \$  |
| (28, 3, 1995)          | Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision                                    | 6 \$  |
| (29, 1, 1996)          | Le rythme. Littérature, cinéma, traduction                                             | 6 \$  |
| (29, 2, 1996)          | Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture                                          | 6 \$  |
| (29, 3-4, 1997)        | L'Ethnicité fictive : judéité et littérature                                           | 10 \$ |
| (30, 1, 1997)          | Récit paralittéraire et culture médiatique                                             | 12 \$ |
| (30, 2, 1998)          | Poétiques du recueil                                                                   | 12 \$ |
| (30, 3, 1998)          | La critique littéraire                                                                 | 12 \$ |
| (31, 1, 1998)          | Texte, image et abstraction                                                            | 12 \$ |
| (31, 2, 1999)          | L'écriture contemporaine                                                               | 12 \$ |
| (31, 3, 1999)          | Éthique et littérature                                                                 | 12 \$ |
| (32, 1-2, 2000)        | La tolérance                                                                           | 25 \$ |
| (32, 3/33, 1, 2000-01) | Le littéraire et le politique, points d'ancrage                                        | 30 \$ |
| (34, 1-2, 2002)        | Espaces classiques                                                                     | 30 \$ |
| (34, 3, 2002)          | Émile Ollivier                                                                         | 15 \$ |
| (35, 1, 2003)          | Afrique en guerre                                                                      | 15 \$ |
| (35, 2-3, 2003)        | George Sand                                                                            | 15 \$ |
| (36, 1, 2004)          | Écrivains encombrants                                                                  | 15 \$ |
| (36, 2, 2004)          | Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)                                          | 15 \$ |
| (36, 3, 2005)          | D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX <sup>e</sup> siècle et leurs références | 15 \$ |
| (37, 1, 2005)          | Dérives de l'essai                                                                     | 15 \$ |
| (37, 2, 2006)          | Les bibliothèques médiévales du XIX <sup>e</sup> siècle                                | 15 \$ |
| (37, 3, 2006)          | Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité                     | 15 \$ |
| (38, 1, 2006)          | Écriture, mémoire, résilience                                                          | 15 \$ |
| (38, 2-3, 2007)        | Le comique de répétition                                                               | 15 \$ |
| (39, 1, 2007)          | Le verset moderne                                                                      | 15 \$ |
| (39, 2, 2008)          | Esthétiques de l'invective                                                             | 15 \$ |
| (39, 3, 2008)          | Les voix intérieures                                                                   | 15 \$ |
| (40, 1, 2009)          | La <i>Nouvelle revue française</i>                                                     | 15 \$ |
| (40, 2, 2009)          | De la pioche à la plume                                                                | 15 \$ |
| (40, 3, 2009)          | Penser la littérature par la presse                                                    | 15 \$ |
| (41, 1, 2010)          | Anouilh aujourd'hui                                                                    | 15 \$ |
| (41, 2, 2010)          | La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté                                     | 15 \$ |

|               |                                                                   |       |
|---------------|-------------------------------------------------------------------|-------|
| (41, 3, 2010) | Littérature et anarchisme                                         | 15 \$ |
| (42, 1, 2011) | Littérature et architecture                                       | 15 \$ |
| (42, 2, 2011) | Philosophie et narration. «Ne pas se raconter d'histoire»         | 15 \$ |
| (42, 3, 2011) | Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>                              | 15 \$ |
| (43, 1, 2012) | Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles      | 15 \$ |
| (43, 2, 2012) | Déclinaisons du commentaire                                       | 15 \$ |
| (43, 3, 2012) | Lectures sociocritiques du théâtre                                | 15 \$ |
| (44, 1, 2013) | L'aventure comme possibilité                                      | 15 \$ |
| (44, 2, 2013) | Populisme pas mort                                                | 15 \$ |
| (44, 3, 2013) | MANIFESTE/S                                                       | 15 \$ |
| (45, 1, 2014) | Aragon théoricien/praticien du roman                              | 15 \$ |
| (45, 2, 2014) | La ville dans la littérature et le cinéma contemporains           | 15 \$ |
| (45, 3, 2014) | Adapter le théâtre au cinéma                                      | 15 \$ |
| (46, 1, 2015) | Géographies transnationales du texte africain et caribéen         | 15 \$ |
| (46, 2, 2015) | Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises    | 15 \$ |
| (46, 3, 2015) | Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur | 15 \$ |

Études littéraires  
Abonnement annuel (3 numéros)

Je commande \_\_\_\_\_ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année \_\_\_\_\_

NOM ET PRÉNOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_ PAYS \_\_\_\_\_

CODE POSTAL \_\_\_\_\_ TÉLÉPHONE \_\_\_\_\_

COURRIEL \_\_\_\_\_

SIGNATURE \_\_\_\_\_

| TARIFS<br>(avant taxes)* | INDIVIDU | ÉTUDIANT | INSTITUTION |
|--------------------------|----------|----------|-------------|
| CANADA                   | 31,00 \$ | 22,00 \$ | 85,00 \$    |
| ÉTRANGER (CAD)           | 45,00 \$ | 27,00 \$ | 95,00 \$    |

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la  
Société de développement des périodiques culturels québécois  
(SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716

Montréal, Québec H3B 1A7

Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887

abonnement@sodep.qc.ca

Paieement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé  
à l'ordre de: Revue Études littéraires – Université Laval

**Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :**

*Études littéraires*

Département des littératures

Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416

1055 avenue du Séminaire

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires  
vente au numéro

NOM ET PRÉNOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_ PAYS \_\_\_\_\_

CODE POSTAL \_\_\_\_\_ TÉLÉPHONE \_\_\_\_\_

COURRIEL \_\_\_\_\_

SIGNATURE \_\_\_\_\_

| VOL.                                                                            | N° | TITRE | Quantité | Prix unitaire | TOTAL |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|-------|----------|---------------|-------|
|                                                                                 |    |       |          |               |       |
|                                                                                 |    |       |          |               |       |
|                                                                                 |    |       |          |               |       |
|                                                                                 |    |       |          |               |       |
|                                                                                 |    |       |          |               |       |
| 15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger) |    |       |          |               |       |
| GRAND TOTAL                                                                     |    |       |          |               |       |

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue Études littéraires – Université Laval

**Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :**

*Études littéraires*  
Département des littératures  
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416  
1055 avenue du Séminaire  
Université Laval  
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991  
Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

| COÛT DU<br>NUMÉRO | AVEC TAXES<br>(QUÉBEC SEUL.) | AVEC TAXES<br>(CANADA SEUL.) |
|-------------------|------------------------------|------------------------------|
| 3,00 \$           | 3,45 \$                      | 3,15 \$                      |
| 6,00 \$           | 6,90 \$                      | 6,30 \$                      |
| 9,00 \$           | 10,35 \$                     | 9,45 \$                      |
| 10,00 \$          | 11,50 \$                     | 10,50 \$                     |
| 12,00 \$          | 13,80 \$                     | 12,60 \$                     |
| 15,00 \$          | 17,25 \$                     | 15,75 \$                     |



# KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises  
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web  
de la SODEP.**

LA CULTURE  
EN REVUES

**SODEP.QC.CA**

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec



Patrimoine  
canadien

Canadian  
Heritage

Canada



■ *Ce numéro a été dirigé par*  
FRANÇOIS-EMMANUËL BOUCHER,  
SYLVAIN DAVID ET MAXIME PRÉVOST

## ÉTUDES

■ NICOLAS GAUTHIER – *Ternir l'héroïsme : modernité(s) du complot et de l'espionnage févaliens* ■ MAXIME PRÉVOST – *L'institution du terrorisme planétaire, de Jules Verne à Ian Fleming : Face au drapeau lu à la lumière de Thunderball* ■ MATTHIEU LETOURNEUX – *Eurospy. Une culture pop européenne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale* ■ TAYEB AINSEBA – *L'espionnage totalitaire intrafamilial dans 1984 de George Orwell* ■ MARTÍN LOMBARDO – *Terreur étatique et espace privé : la maison familiale, le lieu de travail et les déplacements interdits dans Sciences morales et L'Intempérie* ■ MARIE-HÉLÈNE VOYER – *Hallucinations, paranoïa, fantasme de destruction : le sujet en proie aux machinations du réel dans Le Ventre d'André Benchetrit et Le Pyromane de Thomas Kryzaniac* ■ FRANÇOIS-EMMANUËL BOUCHER – *La justification paradoxale du terrorisme dans l'imaginaire romanesque : le cas de Doris Lessing* ■ SYLVAIN DAVID ET SOPHIE MARCOTTE – *Le complot médiatique : réseaux sociaux et manipulations collectives chez Jean-Jacques Pelletier*

## ANALYSES

■ FADI KHODR – *Des représentations figées à la présence fugitive : « De vent et de fumée » d'Yves Bonnefoy* ■ GABRIEL PROULX – *Fluidité générique dans Tomates de Nathalie Quintane : poésie, roman, essai littéraire*

## DÉBATS

■ LAURENT JENNY – *Judith Schlanger, Trop dire ou trop peu. La densité littéraire, Paris, Hermann, 2016* ■ JUDITH SCHLANGER – *Réponse à Laurent Jenny* ■ GIULIA AGOSTINI – *Jean-François Hamel, Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2014* ■ JEAN-FRANÇOIS HAMEL – *Lire Mallarmé : les barricades et le Styx*

ISSN 0014-214X  
ISBN: 978-2-920949-64-5  
ISBN pdf 978-2-920949-65-2



# FRANCOFONIA

Studi e ricerche  
sulle letterature di lingua francese

Revue semestrielle publiée sous l'égide de l'Université de Bologne, fondée en 1981 par LIANO PETRONI

Dirigée par MARIA CHIARA GNOCCHI • Vice-directeur: PAOLO BUDINI

Direction et rédaction Carminella Biondi, Giuseppina Brunetti, Paolo Budini, Bruna Conconi,  
Maria Chiara Gnocchi, Carmelina Imbrosio, Romain Jalabert, Nadia Minerva, Patrizia Oppici,  
Alba Pessini, Elena Pessini, Jean-François Plamondon, Hugues S'heeren, Agnese Silvestri, Valeria Sperti, Ilaria Vitali

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TÉL. 051.209.71.22 • FAX 051.26.47.22 • [francofonia.rivista@unibo.it](mailto:francofonia.rivista@unibo.it)

70

Printemps 2016

XXXVI ANNÉE

## FRANCOPHONIES BARBARES

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI NICOLAS HOSSARD

NICOLAS HOSSARD, *Penser la francophonie par la barbarie ?*

MARIA CHIARA GNOCCHI, *Le barbare d'à côté (1900-1939)*

BERNADETTE CAILLER, *Nostalgie et conquête : mythes de la barbarie dans Le Barbare enchanté de Raphaël Confiant*

MARJORIE JUNG, *Une épopée barbare. La figure de l'homme nouveau dans l'œuvre Frantz Fanon*

VALERIA SPERTI, *Chacun est le barbare de l'autre : père et fils dans L'Africain de J.M.G. Le Clézio*

IBRAHIMA DIOUF, *Un véritable roman barbare ? La langue française à l'écoute  
de la barbarie dans Batouala (1921) de René Maran*

CHLOÉ VANDENDORPE, *Kossi Efoui, une langue barbare à l'usage du monde*

NICOLAS HOSSARD, *Genèse d'une ambiguïté : francophonie et barbarie dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*

### Interviews / Interviste

CHLOÉ VANDENDORPE, « Mon poste d'observation, c'est la langue ». Entretien avec Kossi Efoui

### Comptes rendus / Recensioni

DANIEL LANÇON, CLAUDE COSTE, *Perspectives européennes des études littéraires francophones* (Valentina Tarquini)

ANNA BOSCHETTI, *Ismes* (Maria Chiara Gnocchi)

### Notes de lecture / Schede

2016 - ABONNEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

#### INSTITUTIONS

L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.

L'adresse IP et toute question concernant la procédure d'activation du compte  
doivent être transmises à [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

Italie: € 84,00 • Étranger € 98,00

en ligne uniquement: € 76,00

#### PARTICULIERS

Italie: € 63,00 • Étranger € 78,00

UN NUMÉRO: Italie € 46,00 • Étranger € 52,00

### COMMENT EFFECTUER LE PAIEMENT

PAR VIREMENT BANCAIRE Monte dei Paschi di Siena, Agenzia 36, Viale Europa, 50126 Firenze

IBAN IT 77Y 01030 02833 000001545027 - BIC: PASCITM1W31

PAR CARTE DE CRÉDIT en indiquant les 16 chiffres, la date d'échéance et le code CVC indiqué au verso

PAR COURRIER sur notre c.c.p. n° 12.707.501 • PAR CHÈQUE adressé à Casa editrice Leo S. Olschki

CASA EDITRICE

Casella postale 66 • 50123 Firenze  
[periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • [pressoffice@olschki.it](mailto:pressoffice@olschki.it)



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy  
[orders@olschki.it](mailto:orders@olschki.it) • [www.olschki.it](http://www.olschki.it)

TEL. (+39) 055.65.30.684

FAX (+39) 055.65.30.214