



Vol. 7, no 1, Hiver 2012

ISSN: 1715-9261

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

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

Réel du récit / récit du réel

François-Emmanuel Boucher
Collège militaire royal du Canada

Sylvain David
Université Concordia

Stéphane Inkel
Université Queen's

Nous sommes de plus en plus friands du réel ou, du moins, de tout ce qui se donne pour vrai, en autant que ce réel soit structuré comme un récit. Si le postulat d'une telle proposition implique un état des lieux de l'imaginaire contemporain, qu'on peut caractériser grossièrement par une événementialité des plus restreintes, ce n'est pas cet état des lieux en lui-même qui

fait l'objet de ce dossier, mais son interface avec le fait littéraire. Les études ici réunies partent toutes de ce prédicat sur l'imaginaire contemporain pour en explorer les effets simultanés, quoique opposés, à la fois sur la structuration du discours œuvrant dans l'espace public et sur la réponse apportée par la littérature.

En effet, tout se passe comme si la *pauvreté* ressentie du réel poussait le discours chargé de lui donner forme à recourir à un excès d'esthétisation, comme le disait déjà Kojève à propos de la fin de l'Histoire dans une note célèbre, le plus petit incident, voire l'absence d'événement d'une vie donnée étant appelée à devenir *récit* grâce aux outils de la narrativité. C'est à ce même constat que parvient Slavoj Žižek lorsqu'il affirme que la « passion du réel », poursuite effrénée de ce qui résiste aux leurre de la réalité, qu'il qualifie d'« expérience dernière du XX^e siècle », se transforme paradoxalement en « passion du semblant », effet de réel spectaculaire dont le passage en boucle de l'effondrement des tours du World Trade Center demeure l'expérience limite (Žižek, 2005, p. 24-32). On observe donc un retour du réel qui prend au moins deux visages différents, si ce n'est contradictoires : absence d'événementialité qui cède la place à cette « passion du semblant » : télé-réalité, importance du *Storytelling* (Christian Salmon) dans l'espace public, etc.; retour du récit, narration ou histoire, dans la littérature contemporaine, ce qui a même donné lieu à une expression qui fait désormais consensus, puisqu'on a pu dire que la littérature redevient *transitive* autour de 1980 (Viart et Vercier, 2008, p. 16; Rabaté, 2004, p. 47).

Quel est cet objet qu'elle s'applique de nouveau à dire et qui soudainement reprend une place qui fut un temps occupée

par la seule manière de le dire? Ce n'est donc pas tant le monde dans sa « réalité » (aucun retour du réalisme sans qu'il ne fasse lui-même l'objet d'une question) que ce réel le plus souvent partiel ou introuvable, regard ou parole de sujets nécessairement à cours de son objet. De plus, ce réel, il importe de le remarquer, se fait souvent dérisoire, comme si le fait de regarder à nouveau le monde plutôt que sa propre parole, comme il était de mise à l'époque des formalismes divers, imposait une étrange contrainte, celle de s'en tenir à l'infime ou à la banalité du quotidien, à tout ce qui, à un certain moment, a pu être rejeté du discours.

Exemplaires à cet égard sont les *Vies minuscules* de Pierre Michon, qu'on a pu dire marquées par « la vie des hommes infâmes ». (Demanze, 2008, p. 61) On se rappellera que Foucault y présentait les « vies brèves », tirées des registres d'internement du XVII^e et du XVIII^e siècle, de destins promis au silence jusqu'à ce que la rencontre avec le pouvoir les « arrache à la nuit ». Mais au-delà de cet intérêt commun pour les oubliés de l'histoire, ce que Michon a trouvé dans ce texte demeure la caractérisation du « nouveau régime discursif » qui se met en place à la suite de cette rencontre du pouvoir et de la « masse anonyme ». Dès lors, ce régime prendrait le relais de la confession comme principe de normalisation, poussant les sujets à « dire les derniers degrés, et les plus ténus, du réel [...], part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence ». (Foucault, 1994, p. 252)

La question essentielle concerne les dispositifs qui, aujourd'hui, sous-tendent et encouragent l'extrapolation de ce régime discursif. Dans une sorte d'hyperréalisme contemporain aux formes narratives les plus diverses, quelles caractéristiques

de l'imaginaire permettent de relancer cette pulsion transitive pour le réel? Car l'objet traqué par le récit peut aussi bien être les mécanismes du récit lui-même. Dans cette perspective, Stéphane Inkel s'intéresse à ce « retour du réel par la brèche du "documentaire" » que constitue l'œuvre de François Bon pour repenser la place accordée au politique dans l'écriture contemporaine. À l'affut des « *micro-relations* » mises en scène par le texte, son étude cherche à repérer dans « cette recension des rapports intersubjectifs une *archéologie du politique* qui se confond avec la nature même du récit plutôt que d'en être simplement l'objet ». Une telle approche critique fait ainsi le pari que l'écriture littéraire a pour effet de cerner — ou, à tout le moins, frôler —, de par sa forme, le « réel lui-même, dans ce qu'il a d'à la fois inatteignable et d'irréductible ».

Or, de manière générale, qu'est-ce que le « réel »? Et quelles sont les modalités de son éventuelle mise en récit? L'article de Chantal Lapeyre-Desmaison consacré à la série télévisée *X-Files* avance à ce sujet qu'« une question essentielle hante la période contemporaine, touchant à la nature de la réalité, du réel et du langage de cette entreprise ». Mais si, comme le suggère Lacan, le « réel » est une « réalité » épurée du fantasme, le fantastique représenté suggère, au contraire, que « le dévoilement excessif [...] s'avère n'être qu'une autre forme de voile, une forme plus pernicieuse encore » en ceci que la « passion du semblant », au fondement des théories du complot fictionnalisées par la série, entraîne une recherche de la « vérité dernière » qui ne peut que buter sur son caractère fuyant. En une approche inverse mais complémentaire, Thangam Ravindranathan rappelle, par l'entremise d'un commentaire de l'œuvre d'Éric Chevillard, que « l'ordre du "réel" » n'advient qu'au travers de la dénomination. Or, un récit comme *Palafox*

opère à cet égard une double subversion dans la mesure où il s'avère peuplé d'« entités insaisissables, frôlant l'impensable aussi bien selon les lois du "réel" qu'à l'égard de celles qui assurent à une diégèse un horizon de référence, de cohérence internes ». En résulte la supposition inquiétante d'« un monde où il y a plus de récits d'événements que de corps pour les vivre, plus de mots que de choses ».

De telles observations critiques mènent tout naturellement à s'interroger sur la volonté — voire la capacité — de la société actuelle de véritablement se connaître et se comprendre discursivement. Le roman *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq sert ainsi de prétexte à Daniel Letendre pour une réflexion sur l'utopie, ici pensée comme « point de friction entre le réel insatisfaisant et un idéal qui le corrige ». Or, comme le souligne avec ironie le récit houellebecquien, cette « configuration illusoire » ne peut faire totalement abstraction des bases morales, esthétiques et politiques auxquelles elle tente pourtant de s'arracher. De ce fait, « le réel, embelli ou non, finit toujours par trahir ». Anne-Marie David reprend — et prolonge — un tel questionnement en rappelant que, si « la littérature prend acte de la pauvreté ressentie du réel contemporain en optant pour l'épuisement, [...] les discours déployés dans l'espace public pour pallier cette même pauvreté sont désormais le lieu d'une esthétisation et d'une narrativisation croissante ». Le roman pourrait toutefois, « à certaines conditions, rendre compte de ce double jeu ». Mais, comme le montre son analyse de *Marabout Stork Nightmares* d'Irvine Welsh, « s'il y parvient, c'est au prix de son unité formelle ». Ne resterait dès lors à la littérature que la possibilité d'une mise en abyme infinie de ses déficiences et contradictions.

Pareille propension à l'autoréflexivité se manifeste, comme le rappelle François-Emmanuel Boucher dans sa lecture de *L'Événement* d'Annie Ernaux, par un questionnement sur « les limites de l'autoreprésentation et, du même coup, sur la faiblesse du langage à relayer les impressions subjectives empreintes dans la mémoire ». Un tel repli sur l'intime n'équivaut cependant pas à un retrait du monde, mais à « une forme inédite de *mimesis* ». Paradoxalement, « ce qui devient vraisemblable, c'est cette difficulté de dire et surtout de se remémorer ». À ce « micro-réalisme » fait toutefois écho, ainsi que le révèle l'étude proposée par Sylvain David de l'œuvre de Jean-Jacques Pelletier, une forme de « macro-réalisme », tout aussi portée à s'interroger sur la question de la vraisemblance. Partant du fait que ce *thriller* géopolitique, « en évoquant ouvertement sa propre matérialité, s'affiche par le fait même comme pure construction », l'analyse y décèle les traces d'une « nouvelle conception de l'engagement littéraire », laquelle « ne cherche pas tant à dévoiler le monde qu'à en donner à voir le fonctionnement, à en révéler certains mécanismes ». Là encore, la *mimesis* se transpose de la représentation du fait en soi à l'évocation du processus qui lui confère un sens.

Mais d'où découle ce « soupçon » persistant d'une littérature pourtant revenue de ses excès intransitifs? Le dossier se clôt par une ouverture vers la question, plus générale, des rapports de l'art moderne avec le principe de réalité. Consacré principalement aux écrits de Theodor W. Adorno, l'article de Wilfried Laforge rappelle que « les antagonismes irrésolus de la réalité réapparaissent en art sous la forme de problèmes immanents de la forme esthétique ». De ce fait, la « réintroduction de l'art dans le réel ne signifie qu'une liquidation de la substantialité de l'art ». En résulte la profonde

négativité de l'esthétique moderne, laquelle tire sa substance de l'opposition à un donné empirique qui pourtant l'informe. Or, comme le montrent les diverses contributions à ce dossier, si les tentatives de se frayer un nouvel accès vers ce réel qui nous échappe semblent immanquablement vouées à l'échec, le fait de prétendre faire abstraction dudit réel n'en a pas moins pour effet pervers de mener à un paradoxal retour en force de celui-ci.

Bibliographie

- DEMANZE, Laurent. (2008), *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.
- FOUCAULT, Michel. (1994), « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- RABATÉ, Dominique. (2004), « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER avec la collaboration de Franck EVRARD (2008), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2^e édition.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2005), *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Archéologie du politique chez François Bon

Stéphane Inkel
Université Queen's

C'est maintenant une idée largement reçue d'affirmer l'inaccessibilité du réel, le XX^e siècle ayant confirmé la justesse de la théorie lacanienne d'une détermination du sujet par un Réel qui échappe pourtant à la nomination (Symbolique), comme Slavoj Žižek en a fait la démonstration en déplaçant la thèse d'Alain Badiou voulant que la question majeure du siècle ait été la « passion du réel » (dans sa volonté « d'atteindre à la chose elle-même » [p. 24]) puisque celle-ci ne manque pas de verser dans son contraire, « le pur semblant de *l'effet de réel* spectaculaire » (défilés staliniens, actes terroristes, etc.). L'une des illustrations les plus éclatantes de cette inaccessibilité,

pourtant riche d'effets multiples et concrets, réside dans l'analyse du système financier ultra libéralisé ayant mené à la crise de 2008 faite par Žižek. Commentant la « critique de l'économie politique » du dernier Marx, l'auteur évoque le caractère réel de la « danse spéculative » du Capital dans la mesure où cette « autofécondation », abstraite, « objective et anonyme » (Žižek, 2008, p. 27-28), n'entraîne pas moins des effets très concrets :

Nous rencontrons ici la différence lacanienne entre la réalité et le Réel : la "réalité" désigne la réalité sociale dans laquelle des gens réels interagissent dans le cadre du processus productif matériel; le Réel, lui, désigne l'inexorable logique, spectrale et "abstraite", qui détermine la scène de la réalité sociale. (p. 28)

Il revient toutefois à François Bon d'avoir montré que le Réel le plus reculé est politique au moins autant qu'économique. C'est-à-dire que le politique, en tant qu'espace délibératif fait de tensions et de rapports de force où ceux qui sont « sans part » parviennent à se faire entendre, suivant la définition de la démocratie en tant que *mésentente* de Jacques Rancière, devient de plus en plus inassignable et d'autant plus lourd d'effets. On sait que si les préoccupations politiques n'étaient pas absentes de *Sortie d'usine*, elles étaient encore classiquement organisées par le registre de l'aliénation des travailleurs, mis à distance par un formalisme relativement appuyé. Dès le livre *Impatience* s'exprime toutefois un désir pour le « pur documentaire » (Bon, 1998, p. 12) fondé sur l'inventaire exhaustif à la fois des lieux et des histoires des hommes et des femmes qui les habitent, désir qui, après la publication du rendu de l'expérience des premiers « ateliers d'écriture », notamment *Prison*, atteint toute son efficace dans *Daewoo* en 2004. Ce retour du réel, par la brèche du « documentaire », semble donc opérer sur deux plans,

esthétique et politique. Car il en va d'abord du genre « roman » à travestir, par le recours à des formes extrêmement hétérogènes, les extraits de journaux à la langue de bois des politiques, en passant par la parole prêtée aux ouvrières, aux extraits de la pièce de théâtre que *Daewoo* a d'abord été, sans parler de la photographie que Bon évoque ici avec régularité et qui occupe une place centrale dans d'autres récits de l'écrivain, de *Paysage Fer* à *Billancourt*, consacré au même environnement industriel (voir Jérusalem, 2010). Il faut aussi ajouter la fascination de l'écrivain pour la géométrie des lieux, des surfaces planes vidées de leur équipement des usines à la dernière lettre, toute perecquienne — faisant signe vers un certain formalisme — de la raison sociale de l'usine se baladant dans le ciel¹. François Bon a déjà dit, dans un entretien, le lien d'abord esthétique qui le lie au paysage industriel des aciéries, où il a travaillé en tant qu'ingénieur avant son passage à l'écriture : « Un grand choc pour moi a été ma première saison dans les aciéries de Longwy, vers 1974. C'était beau et puissant. Immensément beau dans son pragmatisme d'architectures superposées [...]. Quinze ans plus tard, c'est toujours vers cette esthétique que j'avance [...]. »² Dans un premier temps, il semble donc que les données du rapport au politique soient renversées et que ce soit le réel qui vienne en aide à l'écrivain

¹ « La disparition progressive des six lettres, d'abord comme on efface à la machine, enlevant les dernières lettres. Quand j'étais arrivé, c'est un O majuscule qui se promenait dans le ciel, soulevé par le bras jaune de la grue au-dessus du rectangle bleu de l'usine : et DAEWO puis DAEW puis AEW puis EW, enfin ce seul W au lieu de DAEWOO, écrit en géant sur l'usine. » (Bon, 2006, p. 77)

² « En marge », entretien avec Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, 1995, cité par Vray, 2010, p. 138.

dans sa refonte de la forme « roman ». Pourtant, c'est à travers une telle redéfinition qu'il est loisible de repérer le rapport au politique entretenu par le roman. D'une part, la prémisse de ce livre concerne ce réel lui-même dans ce qu'il a d'à la fois inatteignable et irréductible, soit la volonté d'*incarner* la statistique du chômage à la suite de la fermeture des trois usines du groupe coréen dans la vallée de la Fensch. Un volet important du livre est donc consacré à « l'enquête » effectuée par le narrateur / écrivain sur les lieux désaffectés (« ne rien présenter que l'enquête » [Bon, 2006, p. 247]), compilation d'un dossier sur « l'affaire » et, surtout, archivage de la parole, ignorée, des ouvrières. Mais d'autre part, et au-delà de cette posture de témoin, c'est dans la définition même de son projet d'écriture que l'écrivain peut nous aider à repenser, méthodologiquement, les rapports entre politique, écriture et espace critique : « Mon travail, c'est de rendre compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux. » (Bon, 2006, p. 190) Comment traduire ce rapport entre les hommes, ou plutôt l'*absence de rapport* entre des travailleurs, à majorité des femmes, privés du travail de l'usine, et des interlocuteurs — économiques et politiques — qui font défaut ? C'est donc à la mise en scène de ces *micro-relations* en tant que figurations du politique à l'état embryonnaire que je m'intéresserai, cherchant à repérer dans cette recension des rapports intersubjectifs une *archéologie du politique* qui se confond avec la nature même du récit plutôt que d'en être simplement l'objet.

Un souci du monde malgré tout

Distinguant la littérature contemporaine, dont ils proposent de situer l'origine en 1980, de celle, formaliste, des décennies antérieures, « peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage » (2008, p. 15-16), Dominique Viart et Bruno Vercier font du retour de l'objet l'une de ses caractéristiques, proposant de parler d'une littérature « transitive ». Il y a toutefois quelque chose de paradoxal à apparenter ainsi les expériences formalistes à un déni du monde, alors même que l'engagement marxiste de toute une génération atteignait un sommet à la suite de Mai 68, accompagné par les figures éminentes de ce même formalisme, Sollers en tête. S'il faut opposer cette littérature « intransitive » à la fois à celle qui lui succède et à celle de ses devanciers plus directement « engagés », de Sartre à Aragon, il faut donc aussi en rappeler la radicalité politique — pensons au manifeste « La révolution ici maintenant³ » publié par *Tel Quel* (n° 34, octobre 1968) — qu'elle situait simplement *en amont* de l'objet, dans la structure langagière du sujet et son rapport à l'Autre. Voyons de plus près.

Dans sa biographie de James Joyce, Richard Ellmann raconte comment le jeune Beckett passait souvent des heures

³ Manifeste signé par l'ensemble du comité de rédaction de l'époque, de Sollers, Kristeva et Pleyne à Hubert Damish, Pierre Boulez ou Jean-Louis Shefer. Rappelons l'une de ses thèses, qui pour s'appuyer sur la « théorie du langage » au fondement de l'entreprise, s'inscrit dans un mouvement plus large de mise à nu des idéologies présentes dans le discours social de l'époque : « 5. La construction, par conséquent, d'une théorie tirée de la pratique textuelle que nous avons à développer nous semble susceptible d'éviter les impasses répétitives du discours "engagé" — modèle d'une mystification téléologico-transcendante humaniste et psychologiste, complice de l'obscurantisme définitif de l'état bourgeois ; » Texte en ligne : http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=638#section2.

en compagnie de son aîné, poussant le mimétisme envers le maître jusqu'à porter les mêmes petites lunettes rondes et à plier la jambe de la même façon lors de leurs tête-à-tête silencieux. Car tous deux aimaient le silence, qu'ils pouvaient conserver pendant des heures, à la différence près, précise Ellmann, que Beckett songeait surtout au monde, alors que Joyce songeait d'abord à lui-même (1987, p. 297).

Cette anecdote sous forme de boutade a le mérite de nous rappeler cette évidence largement passée sous silence par les catégories un peu simples que nous utilisons lorsqu'il s'agit de classer ou simplement décrire une œuvre : une littérature qui se détourne du monde ne signifie pas qu'elle s'en désintéresse.

Pourtant, nulle œuvre, on le sait, ne s'est autant détournée du monde, de l'objet, que l'œuvre de Beckett, que ce soit dans son théâtre, illustration d'une panne de toute événementialité, ou dans ses récits, où il ne s'agit plus de raconter quoi que ce soit, mais bien d'énoncer les conditions de la voix qui se fait entendre. Sans doute, on ne ferait guère de cas de l'anecdote si ce « souci du monde » ne trouvait son exact équivalent dans une œuvre aussi tardive que *Compagnie* :

Assommé par les maux de ton espèce tu soulèves néanmoins la tête de l'appui des mains et rouvres les yeux. Tu branches sans bouger de ta place la lumière au-dessus de ta tête. Tes yeux tombent sur la montre sous tes yeux. Mais au lieu de relever l'heure de la nuit ils suivent les girations de la trotteuse que son ombre tantôt précède et tantôt suit [...]. Mais n'en pouvant plus tu laisses retomber la tête là où elle était et les yeux fermés *retournes aux maux de ton espèce* (Beckett, 1993, p. 41-43. Je souligne).

Ce qu'il s'agirait de penser, je ne l'indique ici qu'à titre d'hypothèse, c'est qu'un tel repli de l'énonciation sur elle-même

n'est pas tant une fuite du monde qu'une autre forme de figuration du politique par le roman. Je m'explique.

Dans l'une de ses *Vies politiques* consacrée à Lessing, Arendt a qualifié d'« émigration intérieure » (1986, p. 32) le repli sur soi du sujet quittant la pluralité du monde pour la sphère privée, attitude s'accompagnant d'une « perte en monde » (p. 13). Il est toutefois certaines époques où cette « émigration intérieure » devient résistance, regard critique sur les « sombres temps » dont il se retire. La qualité politique d'un tel sujet ne se mesure donc pas à son action — ce qu'Arendt appelle « action », qui peut se résumer à une prise de parole initiant sur la scène délibérative —, mais à ce quelque chose d'indéfinissable que constitue sa préoccupation, forme d'« oasis », pour reprendre l'une de ses métaphores les plus courantes, dans le « désert du monde » (Arendt, 2001, p. 187).

L'œuvre de Beckett et, avec lui, celle d'une partie importante de ses contemporains peuvent être qualifiées d'« émigration intérieure ». Aux antipodes de tout engagement, elles offrent pourtant cette chance de figurer quelque chose, en-deçà de toute idéologie, de l'ordre des conditions du politique, soit des micro-relations de pouvoir s'exerçant dans la rencontre du sujet et de l'Autre — que cet Autre représente la « langue de la tribu », comme dans *L'Innommable*, ou plus simplement autrui comme dans *Comment c'est* — et de tout un travail de la part du sujet en vue de l'établissement d'une distance nécessaire entre lui et cet Autre, travail de langue en vue de rompre le dispositif de sa propre subjectivation (voir Agamben, 2007).

Si l'œuvre de François Bon est particulièrement exemplaire dans son rapport au politique, c'est qu'elle réunit un

héritage formaliste aisément identifiable, dans sa syntaxe comme dans sa méfiance à l'égard des dispositifs de la subjectivité, de même qu'une préoccupation « transitive » pour le réel repérable aussi bien dans ses ateliers d'écriture que par son usage à tous égards novateur des possibilités du web⁴. Ce retour au réel ne s'est toutefois pas effectué d'un seul tenant. Entre ces deux romans sur l'usine que sont *Sortie d'usine* et *Daewoo*, c'est une profonde mutation de la manière de problématiser le politique qui se fait jour. Or, c'est dans ce dernier, au matériau fortement hétérogène, comme je le disais plus tôt, donc, particulièrement ouvert sur le dehors, qu'il semble possible d'esquisser un parallèle avec la leçon archéologique de Beckett, tant ce qui est en jeu concerne l'établissement d'une *mise en relation* d'une parole, dans un premier temps ignorée et condamnée à tourner à vide, et d'un Autre que le roman s'emploie à construire. C'est donc à cette mutation qu'il s'agit d'être attentif, à un changement de paradigme qui concernerait aussi bien ce monde avec lequel l'œuvre dialogue que sa propre manière d'envisager cette relation.

De Sortie d'usine à Daewoo, mutation du politique

Jacques Rancière, dans sa contribution à l'exploration actuelle de *L'Idée de communisme* proposée par Alain Badiou et Slavoj Žižek intitulée « Communistes sans communisme », formule, à partir de la pensée de l'émancipation de Joseph Jacotot,

⁴ Bon est notamment l'instigateur de l'excellent site remue.net sur les écrivains contemporains, de l'éditeur numérique publie.net, sans parler de son site personnel d'expérimentations, tierslivre.net.

pédagogue des Lumières, l'idée d'un « communisme de l'intelligence » (2010, p. 233) qui se veut la réponse au principe platonicien de l'aptitude de l'artisan à l'exercice de son travail (et donc de son inaptitude pour toute autre fonction). Dans cette démonstration de la « capacité des incapables », il s'agirait de faire en sorte de souligner « la capacité pour l'ouvrier de laisser son regard et son esprit s'évader du travail de ses mains [et] de transformer l'espace privé de l'atelier en espace public » (*ibid.*). Ce qui serait en jeu, dans ce nouveau « partage du sensible », c'est le refus de la minorisation des travailleurs qu'implique l'établissement d'un temps organisé qui élimine les conditions d'un libre exercice de la pensée; le refus, également, de la ligne de partage qui sépare l'ouvrier et son travail du décideur (actionnaires et gouvernants) qui en dispose les conditions. On trouve dans *Daewoo* un récit qui fait écho à un tel bouleversement des places ou, du moins, qui propose la subversion de cette *aptitude qui exclut* de l'ouvrier. Dans cette description de Sylvia F., figure centrale du soulèvement des ouvrières de l'usine menacée de fermeture, rapportée au narrateur par une ancienne compagne de travail à la suite de son suicide, on voit à l'œuvre un comportement en vérité tout simple, qui a toutefois pour vertu d'ouvrir un imaginaire qui se superpose aux gestes qu'il accompagne et qui les rectifie :

Sylvia, c'était celle qui nous inventait les fables [...]. La chef pouvait rien dire : on regardait devant nous, on ne la regardait même pas, quand elle nous disait son histoire [...]. Ce n'était pas à voix forte ou haute, non, le bruit de l'usine plutôt qu'on le tenait à distance : le chuchotement de Sylvia nous on l'entendait, c'est à nous qu'elle parlait, tandis qu'on continuait les gestes. (Bon, 2006, p. 24)

Malgré le caractère modeste d'une telle faculté de fabuler sur la chaîne de montage, il faut toutefois apprécier l'écart qui sépare

cette seule possibilité de la réalité du travail décrit vingt ans plutôt dans *Sortie d'usine*, où la productivité se mesure au contraire par la capacité de la chaîne de montage d'« engourdir » la pensée. Car ce qu'il faut remarquer, c'est que, dans cet exemple, c'est bien l'usine qui *permet* de rêver à la suite, alors que sa fermeture va entraîner une perte qui laisse certaines ouvrières dans le désarroi du désœuvrement. On verra aussi qu'un rapport de force proprement politique ne peut exister qu'à partir de l'usine, sans quoi leur parole ne dispose plus d'aucune place. C'est donc vers l'apparition d'un véritable « litige politique » que le roman nous entraîne, au sens que Rancière donne à ce terme en tant qu'il « n'est pas une discussion entre partenaires mais une interlocution qui met en jeu la situation même d'interlocution » (1995, p. 140-141). Entre les deux expériences, c'est donc le statut de l'aliénation de l'ouvrier qui se trouve rectifié, voire la conception du sujet, qui en retour modifie la nature de la confrontation politique. Il est donc remarquable de voir ainsi un écrivain témoigner à travers son œuvre d'un changement de paradigme majeur, le roman accompagnant à même ses choix de représentation une modification du discours tenu *sur* le politique.

Car à sa manière, *Sortie d'usine* constitue une forme d'achèvement, point culminant d'une description de l'expérience ouvrière sous le signe de son aliénation. Pour le dire rapidement, ce roman a fait date en raison de sa réussite à rendre compte d'une sorte de « conscience de l'usine » à partir de l'expérience vécue de Bon lui-même, chez qui, phénomène rare, cette expérience de l'usine *précède* celle de l'écriture ou d'une appréhension proprement politique de sa réalité, comme ce pouvait être le cas chez les militants de certains groupes marxistes ou maoïstes « établis » en usine pour y faire circuler

une analyse préétablie. Comme le dit avec force Pierre Bergounioux, « ce qui est neuf, c'est qu'on voit [l'usine] avec les yeux de ceux qui, pour lui être immédiatement affrontés, ne peuvent pas l'envisager; c'est que, pour la première fois, une voix s'élève du dedans pour dire au lecteur, au monde du dehors, ce qui se passe dedans. » (1995, p. 106) Le secret d'un tel dévoilement, aux yeux de la lecture très bourdieusienne de Bergounioux, réside dans l'« hétérogamie » de l'écrivain, c'est-à-dire de la confrontation de l'hérédité ouvrière de la lignée paternelle et d'un héritage littéraire du côté maternel qui l'a conduit à se doter très jeune d'une culture qui l'aidera plus tard à considérer l'usine d'un autre regard⁵. Il invente donc le langage, à la fois fortement stylisé, formaliste et impersonnel, lui permettant de décrire, c'est-à-dire *nommer*, ce qui concourt à l'aliénation de l'ouvrier et qui le dépossède jusqu'à le priver de l'usage de la première personne : temps fortement organisé, fatigue, répétition. L'ouverture du roman est à cet égard exemplaire. En effet, celle-ci donne à voir un lieu de transit vers l'usine : une gare — « laquelle n'importe » (Bon, 1982, p. 7) — à partir du point de vue du sujet anonyme sur lequel se concentre la focalisation — sorte d'« *everyman* » désubjectivé par l'usage appuyé de l'infinitif qui sert ici d'impératif impersonnel. On le trouve donc aux prises avec la contrainte du temps plein, précis, de l'usine (pointer à temps, être à sa place lorsque les machines sont mises en branle, etc.), dont il offre une description des plus évocatrices : « Le matin était entamé déjà [...] une fois la première heure faite, celle de mise en route, puis les deux

⁵ Comme l'écrit Bergounioux avec un art de la synthèse et de l'exagération dont il a le secret, « l'œuvre de François Bon est écrite. Il ne lui reste qu'à la porter sur le papier. » (Bergounioux, 2010, p. 147)

suivantes qui sont un peu le plein de la journée, où se superpos[e] l'énergie encore du début à *l'engourdissement pas dissipé tout à fait de la pensée* [...]. » (p. 33. Je souligne) Le roman s'attarde ainsi longuement sur « la succession rigide des actes, leur enchaînement mécanisé » (p. 34) et sur les divers événements qui l'interrompent (accidents de travail, grève) et permettent de le saisir. L'usine y est donc dépeinte de l'intérieur par un regard enclos, mais qui, pour une raison ou une autre, s'en est échappé et peut en rendre compte. Car grâce à une « distance » soudainement « définitivement acquise » (p. 152), cet anonyme que l'on a suivi tout au long du roman sans l'entendre quitte l'usine et assume à ce moment très précis la narration homodiégétique du texte : « [L'usine] ne m'était visible que parce que je m'en étais sorti, plus que dehors⁶. » (p. 161)

Cette menace qui pèse sur la subjectivité en raison du temps plein de l'usine qui limite l'exercice de la pensée est précisément ce qui a disparu de *Daewoo*, où l'usine est plutôt décrite comme étant l'adjuvant nécessaire à la parole, à la faculté de rêver, à la vie même, si l'on suit scrupuleusement la logique derrière le suicide de Sylvia F., celle-là même qui raconte les histoires pendant le travail sur la chaîne de montage. Comment interpréter un tel déplacement? Et surtout, en quoi les coordonnées du politique s'en trouvent-elles bouleversées?

⁶ La chance de Bon et de son héritage littéraire lui ayant permis de quitter une réalité qui aurait pu être aliénante est également prêtée au narrateur qui, à la fin du roman, reconnaît sa dette au *Château* de Kafka : « Si j'avais pu quitter l'usine, échapper d'où l'usine tolère et enclôt soigneusement en elle ce qui en elle s'affronte à ses lois, c'est d'avoir autrefois, aveuglément, vécu l'usine comme si j'en étais encore à lire Kafka. » (p. 165)

Le mécompte des « invendables »

Prolongeant l'ouverture du roman — « Refuser. Faire face à l'effacement même. » (Bon, 2006, p. 9) —, de nombreux critiques mettent au centre de leur lecture cette lutte contre l'effacement, que ce soit de la réalité du chômage, souvent limitée à sa statistique et progressivement acceptée comme faisant partie du visage économique de l'époque, ou des vestiges de l'ère industrielle de la vallée de la Fensch avec les nombreux hauts fourneaux de ses aciéries (voir van Montfrans). Mais l'effacement se limite-t-il vraiment à cette réalité *visible*? *Daewoo* n'est ni un roman régionaliste (qui défendrait par exemple la spécificité socio-économique d'une région), ni un roman « engagé » à proprement parler, même si le choix de se tenir du « côté des vaincus » (p. 9) est énoncé dès la première page. Ce qui est refusé, en premier lieu, c'est une certaine normalisation de la crise engendrée par la fermeture des trois usines du groupe coréen. C'est le fait « que tout ici, en apparence, continuait comme avant » (p. 11) qui se voit questionné, le cours « normal » du devenir qui violente et appelle un retour documentaire pour ainsi dire « géologique » sur l'événement en amont : le roman multipliera ainsi les couches discursives de manière à saturer l'événement lui-même, à le faire occuper tout l'espace de la narration par le matériau de l'enquête qui agit comme une sorte d'arrêt sur image sur les vies qui s'en trouvèrent bouleversées. C'est d'ailleurs ce qui retient d'emblée notre attention à la lecture, cette intrication inusitée entre les formes de l'enquête, voire les outils du documentaire, et du langage fictionnel lui-même très hétérogène (théâtral, métadiscursif, etc.).

C'est donc à cette intrication particulière qu'il faut être attentif, notamment en s'imposant comme première tâche méthodologique de dénouer l'ambiguïté soigneusement entretenue par Bon entre la figure de l'auteur et le narrateur du roman par les nombreuses indications biographiques et événementielles vérifiables dans les limites du livre. Car on cite volontiers la dernière phrase du roman, « ne rien présenter que l'enquête » (p. 247), sans nécessairement en soupeser pleinement les implications. L'opération est d'autant plus importante que le roman se propose de réaliser essentiellement deux tâches à travers l'enquête : 1. Restituer une voix, ou plutôt un groupe de voix demeurées inaudibles au cœur des événements qui ont entouré la fermeture des trois usines; 2. distinguer l'écheveau des rapports, par définition politiques, dans lesquelles ces voix retentissent ou *auraient dû retentir* : à qui elles s'adressent, ce qu'on leur répond, de quel lieu et avec quel typologie discursive. C'est à travers la première tâche que l'on fait face à un double écueil. Il faut d'abord départager le vrai du faux derrière la prétention maintes fois répétée d'un effacement du narrateur face aux discours des ouvrières prétendument enregistrés sur « mini-disc » au cours d'entretiens. Le narrateur s'explique d'ailleurs à de nombreuses reprises sur la nécessité de *transposer* plutôt que de transcrire la parole recueillie, la *mimesis* devenant ici le garant d'une plus grande authenticité dans la mesure où l'écriture permettrait d'aller au-delà du seul « dit » des entretiens :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre [...]. C'est cela qu'il faut reconstruire, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix, se remémorant ce

qu'on apercevait de la fenêtre, comme les noms et prénoms cités [...]. J'appelle ce livre roman d'en tenter la restitution par l'écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient par la fenêtre [...]. (p. 42)

Maintenant que nous savons que ces entretiens ont été inventés par l'écrivain⁷, le souci d'exactitude et le scrupule du narrateur allant jusqu'à prévenir son lecteur des ajouts apportés à la transcription afin de rester au plus près de la vérité de l'instant prend évidemment un tout autre sens. C'était là le second écueil auquel nous confrontait cette restitution, d'avoir à reconduire les lieux communs habituels sur la capacité du roman à relayer une voix qui ne trouverait pas de lieu pour se faire entendre, faisant ainsi de l'écrivain le porte-parole d'une minorité muette. Ne pouvant atteindre directement le réel de l'événement, le récit se sert donc de la forme « enquête » pour revivifier son récit. En d'autres mots, le prétendu « réalisme » de l'enquête est précisément ce qui permet au roman de s'approcher de ce qui n'a *jamais été visible* dans la crise, puisque le litige n'a pu trouver l'espace de son avoir-lieu. Ainsi, *Daewoo* n'est peut-être pas tant un témoignage sur « l'affaire » qui lui donne son nom qu'un roman qui permet de saisir la nouvelle configuration dans laquelle interviennent — ou précisément ne peuvent intervenir — les différents acteurs sociaux dans l'espace politique propre à l'économie néo-libérale.

⁷ On trouve notamment cette information, confirmée maintes fois par l'écrivain, dans la note 5 d'un article de Christine Jérusalem : « Lors du colloque, François Bon révélera au cours d'un entretien qu'il n'a pu rencontrer les ouvrières de Daewoo et que tous les entretiens sont inventés. » (2010, p. 181)

C'est à ce titre que certains ont pu considérer que *Daewoo* était d'abord l'illustration d'une impasse. C'est notamment le point de vue de Stéphane Chaudier, qui voit dans le roman l'illustration des impasses de la pensée politique contemporaine, du moins dans son héritage marxiste : « Que reflète, dans *Daewoo*, ce jeu des impasses en miroir? [...] L'impasse sociale et politique des personnages en lutte accuse l'impasse d'une esthétique militante dépourvue, à cause du déficit de la pensée politique contemporaine, d'un imaginaire de l'action subversive et efficace. » (2010, p.172) Mais précisément, on peut ici le dire avec force, la fonction du roman n'est pas de *représenter* l'action, mais de *circonscrire les conditions dans lesquelles elle pourrait s'exercer*. C'est à cela que s'applique François Bon lorsqu'il définit l'écriture comme une mise en rapport d'événements et des « hommes entre eux » (2006, p. 190) ou comme la production de « liens » entre voix, visages et l'ensemble d'un territoire (p. 13). À cet égard, toute l'entreprise du roman vise à reproduire à l'échelle de la représentation ce qu'Hannah Arendt entend par « pluralité », cette qualité « d'entre-deux [qui] relie et sépare en même temps les hommes » (1994, p. 92) et au sein de laquelle l'action authentiquement politique est avant tout un fait de parole agonistique qui apparaît *entre* les hommes (p. 240). C'est à ce titre que la liberté est à la fois initiante et « non souveraine⁸ », puisqu'elle doit s'en remettre à la parole des autres qui lui font face et sans qui elle ne saurait exister. Ce lieu agonistique, on le sait, a fait défaut, et parce qu'il a fait défaut, une certaine violence a pu surgir et être retournée contre les ouvrières pour justifier, encore une fois *a fortiori*, l'absence de dialogue. Si

⁸ Sur cette notion de « liberté non souveraine », voir Villa (2008, p. 158-172).

l'activité politique est ce qui « fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit » (Rancière, 1995, p. 53), on pourrait considérer que *Daewoo* en enregistre l'absence. À moins de considérer l'espace propre du roman comme le lieu où ce bruit devient discours.

Il existe donc un double diagnostic au sein du roman : 1. diagnostic proprement social, où il s'agit de rendre compte de la mutation de l'économie de toute une région et du désœuvrement que cette mutation engendre; 2. diagnostic sur l'état du politique contemporain, où l'atomisation des lieux de pouvoir expulse les lieux du litige en dehors de la réalité sociale. Tout l'enjeu consiste à mettre en rapport cette double mutation qui affecte l'économie et le politique. Il appartient à Sylvia F., ce personnage fictif de suicidée qui est la condensation de trois suicides réels ayant suivi de peu la fermeture des usines, de formuler une approximation de cette mise en rapport telle qu'elle est rapportée par l'un des entretiens fictifs au début du roman : « Et à nous, au retour, ce truc bizarre, soi-disant qu'elle avait lu ça dans la Bible : — La sueur de ton front maintenant est invendable, quand tu mangeras ton pain tu sauras que la sueur de ton front est superflue. On est les superflues, elle avait ajouté. » (Bon, 2006, p. 25) Cette « sueur superflue » des invendables s'avère une métaphore particulièrement évocatrice des effets spécifiques de la mutation de l'univers du travail sur la durée — que résume à merveille une expression d'un fonctionnaire du gouvernement français, cité dans le roman à partir d'un article du journal *Le Monde* : « Le temps est à l'usine jetable. » (p. 93) Ce que le roman de François Bon permet de penser, à partir d'une telle expression, c'est que ce n'est pas seulement l'économie qui est délocalisée, mais bien *le politique lui-même*, fractionné et dépersonnalisé à l'extrême face aux

diktats d'un marché irréductible et insaisissable. C'est la réponse à cette délocalisation qui me semble particulièrement intéressante dans ce roman. En restituant dans les limites du récit un rapport qui n'a pas eu lieu en superposant les discours des divers acteurs de la crise, il cherche à figurer les conditions originelles du politique, son archéologie, en esquisant le réseau complexe de voix qui ont à se heurter l'une l'autre pour donner lieu au « litige » proprement dit. L'éthique de son travail pourrait donc être définie minimalement comme le fait de donner à voir ces conditions élémentaires et d'en restituer l'un des acteurs, menacé d'oubli — à l'image du fantôme de Sylvia F., cet autre réel inatteignable, dont il ne reste rien que les suicides incompris qu'elle condense et dont l'écrivain refuse l'effacement définitif.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque ».
- ARENDT, Hannah. (2001), *Qu'est-ce que la politique?*, texte établi par Ursula Ludz, traduction de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (1994), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. « L'agora ».
- . (1986), « De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing », dans *Vies politiques*, traduit de

l'allemand par Barbara Cassin et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 11-41.

BECKETT, Samuel. ([1980], 1993), *Company / Compagnie and A Piece of Monologue / Solo. A Bilingual Variorum Edition*, ed. by Charles Krance, New York / London, Garland.

BERGOUNIOUX, Pierre. (2010). « Hétérogamie », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 145-149.

—. (1995), *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé.

BON, François. (2006 [2004]), *Daewoo*, Paris, Le livre de poche.

—. (1998), *Impatience*, Paris, Minuit.

—. (2007 [1982]), *Sortie d'usine*, Paris, Minuit.

CHAUDIER, Stéphane. (2010), « *Daewoo*, un roman marxiste? », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 165-175.

CHAUVIN, André. (2006), « Voix ouvrières dans *Mémoires de l'enclave* (Jean-Paul Goux) et *Daewoo* (François Bon) », dans Corinne GRENOUILLET et Éléonore REVERZY (dir.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque de Strasbourg*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 361-377.

ELLMANN, Richard. (1987), *James Joyce*, II, traduit de l'anglais par André Coeuroy et Marie Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Tel »..

FLOREY, Sonya. (2010), « De *Sortie d'usine* à *Daewoo* : chronique d'une mutation », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 151-163.

- JÉRUSALEM, Christine. (2010), « Tournage, ajustage et fraisage : copeaux de mémoire ouvrière dans *Daewoo* et *Billancourt* de François Bon », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 177-183.
- VAN MONTFRANS, Manet. (2010), « “Faire face à l’effacement” : voix du réel et voix du théâtre dans *Daewoo* », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 185-199.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010), « Communistes sans communisme? », dans Alain BADIOU et Slavoj ŽIŽEK, *L’Idée du communisme*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, p. 231-245.
- . (1995), *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER avec la collaboration de Franck EVRARD. (2008), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- VILLA, Dana R. (2008), *Arendt et Heidegger. Le Destin du politique*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- VRAY, Jean-Bernard. (2010), « Entre bascule et abîme : le franchissement des frontières », dans Dominique VIART et Jean-Bernard VRAY (dir.), *François Bon, éclats de réalité, op. cit.*, p. 129-142.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008), *Fragile absolu. Ou pourquoi l’héritage chrétien vaut-il d’être défendu*, Paris, Flammarion.
- . (2007 [2005], *Bienvenue dans le désert du réel*, traduit de l’anglais par François Théron, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Résumé

De ses premiers romans, publiés chez Minuit, aux livres les plus récents, l'œuvre de François Bon a connu une évolution importante. Si les préoccupations politiques n'étaient pas absentes de *Sortie d'usine*, elles étaient encore classiquement organisées par le registre de l'aliénation des travailleurs, audacieusement figurée par l'héritage formaliste de l'écrivain. Le retour à ce motif de l'usine à travers *Daewoo* donne à lire une double mutation : celle du politique, de plus en plus insaisissable et pourtant lourd d'effets — à l'image du Réel — et celle du récit qui cherche à le figurer. C'est à la mise en scène de *micro-relations* en tant que figurations du politique à l'état embryonnaire que je m'intéresserai, cherchant à repérer dans cette recension des rapports intersubjectifs une *archéologie du politique* qui se confond avec la nature même du récit plutôt que d'en être simplement l'objet.

Abstract

From his first novels, published by Éditions de Minuit, to his most recent books, Bon's work has shown a notable evolution. If political concerns were not lacking in *Sortie d'usine*, they were still classically organized according to the register of worker's alienation, though daringly figured through the writer's formalist heritage. The return of the factory as a subject in *Daewoo* reveals a double mutation: that of the political, increasingly elusive yet heavy in its effects — just like the "Real" — and that of the narrative aiming at its figuration. This article will thus focus on the representation of *micro-relations* as figures of the political in an embryonic state, seeking to locate in this critical revision of intersubjective relations an *archaeology of the political* that merges with the narrative itself, rather than simply being its object.

L'ailleurs du réel

Chantal Lapeyre-Desmaison

Université d'Artois

L'état du récit aujourd'hui, ses métamorphoses comme son devenir, ou ses impasses, doivent être envisagés dans tous les lieux où ils se manifestent : dans la littérature contemporaine certes, ou dans ce qu'on nomme hâtivement peut-être la paralittérature, mais aussi dans le cinéma et dans les séries télévisées, dont l'expansion me paraît significative de l'engouement qu'elles suscitent. La série américaine *X-Files* est à ce titre un objet d'étude qui mérite considération. Cette série en 202 épisodes, créée par Chris Carter et diffusée à partir de 1993 aux États-Unis et de 1994 en France, a rencontré très vite un grand succès et elle a obtenu plusieurs Emmy Awards et Golden Globe Awards. À mes yeux, elle appartient à un

ensemble de créations dans le champ télévisuel et cinématographique qui témoignent d'une manière fine et subtile de ce qu'est aujourd'hui l'imaginaire contemporain. C'est pourquoi il m'a paru pertinent, dans le cadre d'un dossier consacré au « réel du récit / récit du réel », de réfléchir à la manière dont la fiction contemporaine la plus visible, et la plus immédiatement lisible, comme la donne à lire une série grand public, informe des formes et des enjeux de cet imaginaire. En même temps, bien que cette série n'ait pas d'incidences manifestes sur la production littéraire — outre l'inévitable phénomène de novellisation et l'écriture de quelques romans reprenant l'univers de la série, mais avec des intrigues originales —, il ne me semble pas impossible de la rapprocher d'un ensemble d'œuvres littéraires contemporaines qui reposent sur des principes identiques quant à l'approche du réel et de la réalité. Il me semble en effet que cette série pose de manière critique la question des rapports qu'entretiennent la fiction et la réalité, le récit et le réel dans la création contemporaine. Indirectement, *X-Files*, série-symptôme de l'époque qui l'a vue naître, permet ainsi de penser ce qui est aussi en jeu dans une certaine production littéraire contemporaine, pour qui le réel est à la fois cause et visée de l'écriture.

Un symptôme de l'imaginaire contemporain

Le corpus retenu pour la présente étude est constitué des dix premiers épisodes de la saison 1, incluant donc le pilote, épisode qui, traditionnellement, sert à lancer une série et permet aux producteurs de savoir si le projet a un avenir. Or, ces premiers épisodes ont reçu une audience importante. Si X-

Files a frappé les esprits au moment de la diffusion, c'est sans doute lié à un ensemble de facteurs qui incluent à la fois les thèmes retenus et les modalités narratives : la série repose sur des principes de narration aux vertus éprouvées, elle met en scène des personnages au dessin complexe et l'histoire racontée ne se laisse pas aussi aisément réduire à quelques schémas simplistes jouant des images conventionnelles dans le domaine du fantastique que les médias ont pu le laisser supposer. Les deux premiers épisodes instituent les fondations thématiques de la série à partir de cette évidence qui isole l'agent Mulder de ses collègues et du monde auquel il appartient pourtant : *Nous ne sommes pas seuls*, dit le titre du premier épisode. Pour Mulder en effet, le monde ne se résume pas à ce que nous en percevons, à ce qu'on nous en dit¹. À cet égard la série témoigne, au moins en apparence, de cet « imaginaire du complot mondial » dont Pierre-André Taguieff a bien montré la structure et les enjeux politiques et éthiques. En outre, le réemploi constant de certaines figures essentielles dans le domaine du fantastique (fantômes, goules, prédateurs archaïques par exemple) assure à la série, en tension avec la question des extraterrestres, sa cohérence profonde. Parmi les dix premiers épisodes de la saison 1, on note en effet au moins trois épisodes qui ne sont pas liés aux extraterrestres et à leurs accointances gouvernementales. Dans *Compressions*, Mulder et

¹ *Gorge profonde*, le second épisode au titre repris du surnom donné à l'informateur secret des deux journalistes lors du scandale du Watergate, met en scène un homme qui aidera tout aussi secrètement Mulder dans ses enquêtes. On retrouve cette même problématique dans *L'enlèvement*, *Espace*, *Ange déchu* (épisodes 4, 9 et 10) : un OVNI qui s'abat dans une forêt du Wisconsin, des enlèvements par les extraterrestres, un colonel de la Nasa habité par une entité hostile qui le pousse au sabotage des navettes envoyées dans l'espace.

Scully enquêtent sur des meurtres inexpliqués : on trouve les corps dans des pièces hermétiquement closes, personne n'a pu entrer ou sortir, et le foie de la victime a été dévoré. Le meurtrier est en réalité un être énigmatique qui hiberne depuis des années (des siècles peut-être) et qui, tous les trente ans, sort de son nid pour se nourrir de foies humains aux vertus régénératrices. S'il parvient à tuer sans laisser de traces, c'est parce que son corps est doté d'une extrême élasticité qui lui permet de se glisser dans les conduits d'aération les plus étroits. C'est un prédateur au regard inquiétant qui rassemble en lui tous les traits des figures effrayantes dont la tradition littéraire est riche, comme les goules ou les vampires. *Le diable du New Jersey* conduit Mulder et Scully à découvrir la persistance du plus archaïque dans le présent le plus actuel : des êtres quelque peu simiesques ou néanderthaliens vivent dans les bois du Jersey et survivent en chassant toutes sortes de proies, y compris des proies humaines. Ce qui ne semblait qu'être légende s'avère : notre civilisation n'est qu'apparence, le passé le plus ancien, illustré ici par les pratiques anthropophages des sauvages, est toujours vif, toujours présent, et il est susceptible de surgir et d'attaquer. Peut-être est-ce ce qui soudainement fascine Mulder quand il rencontre la femelle et se déclare étourdi par sa beauté. Enfin, la mort même est incertaine. Certitude tangible de nos civilisations, elle est mise en doute dans l'épisode intitulé *L'ombre de la mort*. Comme dans de nombreux contes ou nouvelles, un homme assassiné cherche à obtenir justice en se manifestant par la télékinésie auprès d'une jeune femme qu'il aimait comme sa fille adoptive. C'est un des premiers sens qu'on peut donner au sous-titre français de la série *Aux frontières du réel* : la violence archaïque, la révolte de l'innocence bafouée, les nécessités

vitales les plus élémentaires, si elles ont été rejetées aux frontières du réel, aux frontières de notre réalité la plus banale, la plus quotidienne, n'ont jamais disparu : elles persistent sous les comportements les plus civilisés. En apparence. C'est aussi ce que sait Mulder et qui l'isole de ses contemporains. Deux autres épisodes ont un statut plus complexe dans la mesure où ils lient ensemble les deux pôles : politique fiction si l'on veut et syncrétisme des références légendaires et/ou mythiques. Dans *Un fantôme dans l'ordinateur*, un savant a créé un ordinateur extraordinairement perfectionné dont la maîtrise lui échappe (on retrouve ici le fil de Mary Shelley), mais le gouvernement empêche toute tentative de remédiation à cette monstruosité. Les agents Mulder et Scully auront donc à combattre à la fois la folie de la machine, née de l'orgueil et de la folie humaine, mais aussi les agents gouvernementaux qui ont intérêt à sa survie. Dans *Projet arctique*, des scientifiques qui foraient la calotte glaciaire sont retrouvés morts : ils se sont ou suicidés ou entretués. En réalité, Mulder et Scully, dépêchés sur place avec une équipe de scientifiques, s'aperçoivent qu'ils ont été contaminés par un ver vivant depuis 25 000 ans dans la glace et qui, se fixant dans l'hypothalamus, accroît l'agressivité et la violence de son hôte. Le gouvernement intervient à la fin de l'épisode pour raser la base scientifique, interdisant ainsi à Mulder de réaliser son projet : inspecter attentivement le site et enquêter sur ce ver mystérieux qui pourrait bien être d'origine extraterrestre. L'épisode mêle donc les deux axes précédemment évoqués : le passé dévoile sa vérité violente et insiste, avec une force dévastatrice dans le présent, mais ce savoir est dénié par ceux-là même qu'intéressent, pour des motifs économiques et politiques, sa dissolution, sa révocation.

Consentir en effet à cette évidence qui s'avère par le biais de la science ferait encourir des risques vitaux à la civilisation.

Ces fils thématiques qui se nouent dès les premiers épisodes placent le spectateur dans une curieuse position, entre reconnaissance — à plusieurs niveaux — et fascination (parce que ce qui est reconnu ne l'est toujours que partiellement et que la temporalité de la réception, sa fluidité, ne permettent pas l'arrêt méditatif, le temps du retour qu'autorise la lecture quand elle se fait décision). Le spectateur est donc incessamment pris dans un mouvement de reconnaissance et d'illusions. Il est comme le lecteur que définit ainsi Iser : « Si les objets que l'on imagine au cours de la lecture se caractérisent par le fait de donner une présence à ce qui n'est pas donné ou à ce qui est absent, cela veut dire que nous nous trouvons face à une représentation, c'est vivre une irréalisation. » (1997, p. 253) Cette irréalisation, propre à l'expérience de lecture des systèmes sémiotiques, est littéralement captivante. Mais elle l'est d'autant plus que les principes de narration mis en œuvre privilégient toujours le mi-dire : la série est complexe parce qu'elle élude les liens logiques d'une thématique à une autre, mais aussi d'un épisode à l'autre, et d'une scène à l'autre. C'est au spectateur qu'incombe la tâche de restituer les liens manquants, de combler la vacuité du blanc dans le tissu fictionnel. Ce phénomène est particulièrement sensible dans l'épisode consacré au très curieux Eugen Tooms, qui hiberne pendant trente années avant de ressurgir pour dévorer des foies humains. Certes, des hypothèses sont émises quant à son origine (un mutant, suggère Scully à un moment), mais jamais aucune vérité sur les origines du personnage, sur ses motivations n'est dévoilée. Il existe dans une matité absolue. De même, l'épisode s'achève sans aucune résolution : un gardien

apporte son repas à Tooms, qui lèche des morceaux de papier, et la dernière scène montre le personnage regardant la fente du passe-plat. On devine que cette fin n'en est pas une, que les Tooms, sous cette forme ou une autre, ressurgiront, mais on ne sait ni comment ni, surtout, pourquoi.

Si la série s'avère symptomatique, elle le doit donc à cette manière de traiter, dans un syncrétisme constant, des apports mythologiques d'origines variées, et elle le doit aussi à cette pratique de la scansion énigmatique. Elle révèle à cet égard qu'une question essentielle hante la période contemporaine, touchant à la nature de la réalité, du réel et du langage dans cette entreprise. Le surgissement de cette série dans le paysage fictionnel contemporain n'est pas sans évoquer le XVIII^e siècle : en réponse (ou en réaction) aux dérives qu'a pu engendrer la pensée du siècle dit « des Lumières » est apparue la réaction illuministe. D'une lumière à l'autre... Tout se passe en effet comme si la volonté de faire la lumière, d'éclairer le monde à tout prix, engendrait une frustration accrue qui révèle par contrecoup la nécessité de l'ombre. La série *X-Files* apparaît dans ce contexte comme la résurrection opportune de l'ombre, dont seul Mulder pressentait l'existence, pour contrecarrer le dévoilement excessif qui s'avère n'être qu'une autre forme de voile, une forme plus pernicieuse encore.

Dans *Bienvenue dans le désert du réel*, Slavoj Žižek note, à la suite de Badiou :

L'expérience dernière du XX^e siècle, permettant de le définir comme époque historique, aura été celle du réel, en tant que le réel ne se réduit pas à la réalité sociale, quotidienne, mais se conçoit dans son extrême violence comme ce qui reste après qu'on a dépouillé la réalité de son écorce trompeuse. (p. 24)

De cette passion du réel, entendu en un sens large, la série *X-Files* me paraît également symptomatique dans la mesure où sa thématique principale prend appui sur des faits de société avérés : la théorie du complot occulte, très présente dans la série, rejoint, comme le montre Taguieff, des courants de pensée américains dont certains débouchent sur des actions terroristes contre un État perçu comme une entité maléfique, trompeuse et malveillante. Le réel, dans ce contexte, se définissant comme vérité dissimulée, occultée, c'est au nom de ce qui est tu, au nom de ce qui est caché que ces groupuscules d'extrême-droite interviennent de manière parfois sanglante². C'est là tout le danger de cette passion du réel que dénonce Zizek dans son essai.

Du trop de réalité dans X-Files

À condition de définir plus précisément le concept de réel, on peut dire en effet que l'objet véritable de la fiction dans cette série n'est autre que le réel, c'est-à-dire ce qui surgit quand on retransverse le fantasme (comme le suggère Lacan, la réalité, c'est le réel passé au tamis du fantasme). Ce serait là le réel auquel s'affronte Mulder, un réel abusivement tenu pour la réalité même, cette dernière se caractérisant en même temps par un excès et une pauvreté. Surabondante réalité : elle est tissée de tout ce que nos yeux perçoivent, de tous les objets qui nous entourent, de toutes les paroles qui nous bercent. Réalité qui a bien souvent les apparences d'un rêve éveillé et nous donne à voir et à penser un monde lisse, plein, sans solution de

² Comme Timothy MacVeigh, auteur d'un attentat qui a causé 168 morts à Oklahoma City en 2001.

continuité. Mais d'une extrême pauvreté en même temps : tissée du néant médiatique, d'images communes à tous, de piètres consolations. Mulder, dans ce contexte, à qui le sommeil de l'illusion est interdit, Mulder qui est assailli par les failles que peu d'humains sont capables de percevoir, doté d'une seconde vue que lui a octroyée un traumatisme vécu dans l'enfance, puisque sa sœur a disparu une nuit dans un éclat de lumière dont on ne sait s'il s'agit d'un souvenir écran ou d'une expérience réelle, Mulder donc serait un intégriste de ce réel dissimulé par un Autre foncièrement méchant.

Le problème essentiel concerne en effet la vérité et la possibilité d'y accéder, comme le suggère la phrase fétiche de la série : « La vérité est ailleurs ». Pour Mulder, le langage et ses effets, corrélés à la question de la vérité, problématique obsédante, sont un vecteur de mensonges. Sa marginalité tient au fait qu'il ne se résout pas à croire que la vérité est tout entière là, voire qu'elle est toute. Ce qu'on voit et ce qu'on dit n'est pas ce qui est. Le sens de ses enquêtes gît en ce point : il s'agit toujours, au-delà de la quête de révélations, de souligner l'incomplétude foncière de ce qui est dit, de ce qui est montré. Et peut-être de ce qui est éprouvé, en tant que l'éprouvé est en lien étroit avec le langage qui le porte et le suscite. Pour lui, l'au-delà de la réalité abrite la vérité. Et cette vérité peut être nommée : ce sont ces « extraterrestres », les bien-nommés en effet, qui s'allient obscurément au monde du pouvoir. Que Mulder en soit réduit à donner des noms à ce que voile le symbolique, d'une manière plus ou moins convaincante, témoigne de la tension productive entre imaginaire et réel : l'imaginaire voulant nommer le réel imprenable au signifiant en propose alors une figuration, un récit, fiction véridique certes, mais qui doit être reconnue comme telle, ce que le personnage ne peut concevoir.

Dans ce contexte, la critique de Zizek envers la passion du réel mérite considération :

Car le problème de la passion pour le réel, au XX^e siècle, n'est pas la passion pour le réel en tant que telle mais plutôt qu'il s'est agi d'une fausse passion, dont l'impitoyable quête, cette poursuite du réel derrière les apparences, était *le stratagème suprême visant précisément à éviter sa rencontre*. (p. 49)

La passion du réel qui affecte Mulder verse en effet, de par la nature même de ce réel, à une passion des semblants. Au fond, la thèse qui consiste à croire en l'existence d'un complot entre le pouvoir et les envahisseurs n'est qu'un nom, une image de plus, un semblant, visant à recouvrir le trou qui surgit dans le tissu même du savoir. Et ce semblant relève du symbolique pur, médiatisé par l'imaginaire. Nommer ce qui fait défaut dans le langage « complot » est un tour de passe-passe qui rabat l'imaginaire sur le symbolique, dans l'esquive la plus totale du réel qui, lui, appelle une pensée véritablement éthique. Il y aurait donc d'autres manières d'aborder ce réel, sinon de le traiter. Or, il me semble que la série a fait dans ce contexte l'objet d'un malentendu. On a trop souvent mis l'accent — et Taguieff n'y échappe pas — sur ce versant du complot sans tenir compte des épisodes, qui occupent pourtant une place importante, revitalisant les archétypes imaginaires du prédateur, du vampire, du sauvage ou du fantôme.

Le trait de génie des scénaristes, à cet égard, a été précisément de trouver une seconde fois le savoir troué que dissémine le langage par des représentations de l'irreprésentable. C'est en effet ainsi que je propose de comprendre le sens de ces épisodes qui semblent se dissocier de la trame principale consacrée au complot gouvernemental. Dans *Compressions*, *Le diable du New Jersey* ou *L'ombre de la*

mort, quelque chose cherche à se dire, à se formuler et n'y parvient qu'en jouant des images archétypales dont l'imaginaire populaire est riche depuis toujours. Car le réel, ce qui n'a ni ordre ni sens, Lacan le rappelle, violence pure qui échappe à toute nomination, est une hantise comme le montre par exemple Eugen Tooms, cet être énigmatique qui ne cesse de revenir et qui se construit un nid d'abjection avec la bile qu'il consomme et de vieux papiers collés. Le fantôme de *L'ombre de la mort* qui revient, et reviendra longtemps, tant que les paroles qui libèrent n'ont pas été prononcées, rappelle que le réel — de la mort, du corps —, ce réel que la réalité voile tant bien que mal (et d'ailleurs trop bien pour Mulder) est toujours « gueule ouverte » :

Aucune interruption n'est possible, et l'espoir demeure vain d'accomplir enfin un acte d'une telle portée que le réel resterait enfin à sa place. Non, il restera toujours menaçant, féroce et jeune comme l'enfant dont il est le jumeau secret. Il ne laissera jamais s'installer un temps où chaque jour serait dimanche, où ne s'imposerait nul besoin de s'activer, de jouer, de travailler pour refouler! (Pommier, 2004, p. 53)

Cet inachèvement foncier dans la tâche, assignée à chacun, de circonvier le réel pour simplement subsister donne la clé pour comprendre le principe de narration en œuvre dans *X-Files*, dont chaque épisode est caractérisé par son inachèvement : il n'y a pas de dernier mot possible contre le réel. Ce qui est hors sens le demeure. Jamais nous ne saurons pourquoi existe un Eugen Tooms ; jamais on ne nous expliquera comment il est possible que des êtres sauvages, au comportement de Néanderthaliens, aient survécu dans les forêts du New Jersey, pas plus que nous ne saurons si réellement la télékinésie est l'arme de ceux qui n'ont pas trouvé le repos dans la mort. Chaque épisode montre un bout de réel — et Lacan, dans *Joyce*

le sinthome, souligne le fait que « nous ne pouvons atteindre que des bouts de réel » (p. 123) — et ne peut que le montrer. Il est impuissant à en faire autre chose. Le réel qui surgit et vient trouver le tissu symbolique déployé par la fantasmagorie du complot rappelle le semblant à son ordre.

« I want to believe », dit une affiche dans le bureau de Mulder. Cette phrase pourrait être interprétée selon deux voies contraires : je veux croire ; je veux, comme les autres, être tissé de l'étoffe de mes songes ; je veux rêver le même rêve que tous. Mais aussi : « je veux croire » qu'il existe autre chose ; je veux croire en un impossible, peut-être, que je pressens sans pouvoir le nommer, et je veux croire que cet impossible a un sens. Mulder, que cette passion du réel voue à la mélancolie, ne peut s'en tenir à la pauvreté, non du réel, mais de la réalité, et il pressent, de manière très lacanienne ou comme un amateur de la théorie de Gödel, qu'il faut supposer un au-delà de cette réalité qui lui donne sa consistance, mais qui reste indémontrable en son sein. Mais dans le même temps, il ne peut accepter qu'il n'y ait pas de dernier mot ; il ne peut consentir à la défaillance foncière du sens et, en un geste aujourd'hui sans doute très polémique, il réaffirme la nécessité ontologique de la croyance.

À cet égard, les amateurs de la série qui insistent toujours sur le contraste entre les deux personnages principaux, le rêveur halluciné qu'est Mulder selon la logique qui le différencie des autres, et Scully, scientifique froidement rationnelle, n'accordent pas assez d'importance à ce détail : la jeune femme porte au cou une petite croix. Des épisodes ultérieurs évoqueront sa croyance en Dieu jamais reniée, sa foi en la religion catholique. Pour autant, s'agit-il d'une même

croyance? Mulder est-il une figure du damné par manque de confiance, comme dans la pièce de Calderon? Souffre-t-il de ne pas croire en Dieu, nom possible de l'impossible? Je ne crois pas : il a répondu à la béance entrevue en lui donnant le nom des extraterrestres, figures diabolisées, en lieu et place du nom du Dieu. C'est d'ailleurs la raison qui explique la similitude foncière entre Mulder et sa partenaire. Scully n'ignore pas le réel, mais son voile. Le voile dont elle a choisi de draper ce réel, qui le nomme, le justifie et le fait verser du côté du sens, c'est la religion catholique à laquelle elle tient. Et qui la tient. Ainsi les deux personnages ont-ils une complicité foncière, même si leurs modes de croyance diffèrent et même si l'adhésion de Mulder à son propre système de croyances est plus ténue, ce qui explique d'ailleurs l'errance du personnage, sa mélancolie profonde.

Le récit du réel

Ainsi, il convient de distinguer nettement dans cette série l'histoire et le récit qui nous en est proposé. Il y a en effet une différence nette entre ce que croit Mulder et ce que dit la série. Pour Mulder, adepte de la théorie du complot, « rien n'est tel qu'il paraît être. Les apparences sont donc toujours trompeuses. Tout est masque, donc à démasquer. » (Taguieff, 2008, p. 59)³ Sous le masque est la vérité ; elle est dite, et nommée. La série, en revanche, par ses modalités narratives et le jeu synchrétique, suspend la réponse, en insérant des épisodes qui ne se rangent pas sous la bannière thématique du complot et en privilégiant l'effet d'inachèvement. Mulder croit en la

³ Selon le troisième des quatre principes de structuration du complot, formalisés par Pierre-André Taguieff (p. 59).

possibilité d'un sens dernier, croyance que la série dément de par sa structure même.

Philippe Forest, dans l'avant-propos de son ouvrage *Le roman, le réel et autres essais*, rappelle la double censure qui barre le concept de réel :

D'un côté, le néo-naturalisme (tel qu'il domine dans les formes hégémoniques du roman commercial et de la « world fiction ») manque le réel en prétendant pouvoir offrir du monde une représentation positive de laquelle se trouve proscrite toute réflexion du texte sur lui-même et sur l'impossible dont il procède. De l'autre, le néo-formalisme (que revendique toute une part de la création romanesque et poétique nouvelle), solidaire d'une esthétique de la simulation et du virtuel, congédie ce même réel au nom d'une conception de la littérature détachée du monde, s'enchantant d'elle-même et s'assumant comme un exercice ludique et ironique suffisant. (p. 13)

La série *X-Files* revisite les modalités traditionnelles de narration dans le domaine du fantastique, c'est un fait. Pourtant par cette disjonction entre les discours (du personnage et de la narration), la série dépasse les deux écueils présentés par Philippe Forest. La mise en récit, loin d'opter pour un épuisement qui la cantonnerait à l'un ou l'autre de ces discours, fait le pari de les unir. Tout d'abord, la série peut être dite néo-naturaliste, non pas dans le sens où elle offrirait « du monde une représentation positive », mais où elle propose une critique de ce monde en plaçant en tension réel et réalité. Le surcroît de cette dernière, son excès même venant masquer le réel, par l'afflux des systèmes symboliques, est incessamment troué, on l'a vu, par ce même réel qu'elle tente de représenter avec les moyens offerts par l'imaginaire. La série assume dans ce contexte une position vigoureusement polémique en même

temps que, par les enquêtes opiniâtres au service des « affaires non classées » qu'elle met en scène, elle entreprend de creuser le négatif répudié par le puritanisme contemporain. Sa lutte est donc à comprendre comme une opposition franche envers toute tentative d'appauvrissement du réel au profit du surcroît de réalité (qu'exemplifie l'agent Colton, qui œuvre à son établissement personnel dans le troisième épisode de la première saison). La série, qui lutte pour accorder au réel la place qu'il mérite, réintroduit ainsi un principe de négativité et parie sur l'ombre et sa possible et nécessaire fécondité.

Cette dimension se double, dans la série, d'un néo-formalisme qui, paradoxalement, concourt au même but. Je n'en donnerai qu'un exemple. À la fin de *L'enlèvement*, Scully, qui n'est pas dupe quant aux motifs qui suscite l'investissement de Mulder dans cette enquête, écoute les enregistrements d'une hypnose de Mulder. Celui-ci raconte que sa sœur l'appelle au secours. Une voix lui dit de ne pas avoir peur, que sa sœur reviendra. « Vous croyez ce que dit cette voix ? » — « Je veux y croire », répond Mulder. Dans le même temps, à l'image, on le voit en pleurs dans une église. Certes, ces propos apparaissent comme un commentaire de la tragédie vécue par le personnage, mais ils mettent aussi en question le principe même du récit. En effet, Mulder, au cours de ses enquêtes, affronte tout aussi bien le réel que le récit qui en résulte. De ce réel, on ne peut obtenir que la fiction. Et c'est là tout son drame, mais ce drame, à travers l'immersion fictionnelle, devient partageable. Ainsi, la série, qui place en tension réel, imaginaire et symbolique, pense dans le même temps ses propres conditions de possibilité : toute histoire est à la fois traitement du réel (au sens d'une tentative de nomination), mise en œuvre de l'imaginaire et médiatisation du symbolique. Au fond, qu'est Mulder, sinon un

lecteur ou un spectateur du monde, dimension que métaphorise sa fonction, qui essaie, trop rapidement sans doute, d'en démêler les instances et de leur assigner enfin une place juste?

Bibliographie

- FOREST, Philippe. (2007), *Le Roman, le réel et autres essais, Allaphbed 3*, Nantes, Éditions Cécile Default.
- ISER, Wolfgang. (1997), *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- LACAN, Jacques. (2005), *Le Séminaire Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil.
- POMMIER, Gérard. (2004), *Qu'est-ce que le réel?*, Paris, Érès, coll. « Point hors ligne ».
- TAGUIEFF, Pierre-André. (2008), *L'Imaginaire du complot mondial, aspects d'un mythe moderne*, Paris, Mille et une nuits.
- ZIZEK, Slavoj. (2007), *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Résumé

Dans la série *X-Files*, la réalité est pensée, de manière lacanienne, comme une surabondance illusoire (paradoxalement d'une grande pauvreté) et comme un leurre, que crée et vectorise le langage et qu'intensifie le désir de croire aux témoignages de nos sens. Or, parce que le personnage de Mulder cherche à nommer ce réel, il le manque et est voué dès lors à une « passion des semblants », envers de la « passion du réel » définie par Žižek. C'est dès lors la série — par son inachèvement et ses ellipses — qui prendra en charge cette rétivité foncière du réel à la nomination.

Abstract

Reality is, in the series *X-Files*, thought in a Lacanian manner, as an illusory abundance (paradoxically, of a great poverty) and as a decoy created and vectorized by language and intensified by the desire to believe the testimony of our senses. However, because the character of Mulder tries to name the “real”, he misses it and is therefore doomed to a “passion of semblance”, opposite of the “real passion” defined by Žižek. It is therefore the series — through its incompleteness and ellipses — that will confront this resistance of the “real” to denomination.

Le degré in-fini de l'écriture : la prose d'Éric Chevillard

Thangam Ravindranathan

Brown University

De curieux êtres peuplent l'œuvre d'Éric Chevillard. Tels des points de déliaison dans la matière du monde, ce sont des entités insaisissables, frôlant l'impensable aussi bien selon les lois du « réel » qu'à l'égard de celles qui, habituellement, assurent à une diégèse son horizon de référence, de cohérence internes. Ainsi de Palafox, protagoniste éponyme d'un roman de 1990, créature en métamorphose continuelle, que des zoologues parviennent un temps à mettre en cage sans pour autant pouvoir l'identifier :

Les quatre hommes font cercle autour de la cage de verre où l'animal exposé se tient enfin tranquille. Zeiger examine ses yeux, ses naseaux, son aigrette, Camberlin son flanc droit, Baruglio sa croupe, Pierpont sa main gauche, on tourne, Pierpont examine ses yeux, son groin, sa barbiche, Zeiger son bras droit, Camberlin son dard, Baruglio son aile gauche, on tourne, Baruglio examine ses yeux, son bec, ses antennes, Pierpont sa nageoire droite, Zeiger sa queue aplatie en truelle, Cambrelin son flanc gauche, on tourne, Cambrelin examine ses yeux, ses barbillons, ses cornes, Baruglio son ouïe droite, Pierpont ses rectrices, Zeiger son bras gauche, on se regarde, certes, il faudrait pour bien faire disséquer Palafox. (Chevillard, 1990, p. 21-22)

Le manège complexe, dans ses effets habilement cubistes, joue du temps et de l'espace de la rotation des zoologues pour accumuler l'hétérogène. Les parties du corps de Palafox tiennent diversement du poisson, de l'oiseau, de l'insecte, du cheval, du porc et de l'humain; le tout ne pouvant faire identité, ni dans le temps, ni dans l'espace, ni dans le nombre. Sous quelles conditions un tel vertige fictif vient-il occuper, pré-occuper, *parasiter* les structures d'un récit et, partant, l'ordre du « réel »? Que peut bien signifier un tel être quant au passage entre réel et fiction, entre mots et choses?

Prenons encore la cicatrice qui défigure le visage de Crab, entité nébuleuse s'il en est, personnage pour ainsi dire principal de deux romans de Chevillard, *La Nébuleuse du crabe* et *Un fantôme*. On nous donne au sujet de cette cicatrice une série d'explications :

cette balafre hideuse lui fut infligée au cours d'une rixe, par son adversaire armé d'un biface de silex tranchant, au cours d'un combat, par l'envahisseur armé de son glaive, sur le champ de bataille, par l'ennemi armé de son sabre, de sa lance, de son tomahawk, de sa baïonnette, cette balafre est la trace d'une gifle formidable qu'il reçut de sa mère, il y a longtemps, dans sa

tendre enfance, il ne sait pas pourquoi, mais il ne l'avait pas volée. (Chevillard, 1995, p. 55)

Surplus du signifiant

Il s'agit de ce que Gilles Deleuze qualifiait, commentant par exemple certains écrits de Samuel Beckett, de « disjonctions inclusives », soit des propositions de sens divergentes qui, logiquement, devraient réciproquement s'exclure, mais qui peuvent être amenées par moments à coexister, faisant alors, écrivait Deleuze, « bégayer la langue » (1993, p. 138-139). On note en effet l'absence, pour ce qui est de la phrase-balafre de Crab, de toute conjonction pouvant expliciter le rapport (succession, alternance, cumulation?) ou réparer l'incompatible des propositions. Il en va alors, comme lors du tour des zoologues de *Palafox*, d'une spatio-temporalité narrative elle-même affectée d'une non-identité interne ou, en tout cas, en assumant la charge. La série de propositions, faisant tourner l'événement sur une pluralité irréductible, l'ouvre sur un fond indécidable. La cicatrice en question, objet d'une surdétermination causale, se fait le signe d'un corps débordé par le verbe, excédé par une narrativité qui lui impute trop d'origines, l'enrôle dans trop de récits. Si on en étend l'économie symbolique, elle vient dire un monde où il y a plus de récits d'événements que de corps pour les vivre, plus de mots que de choses.

L'homme dispose face au monde, écrivait Derrida, d'un *surplus du signifiant*. L'univers de Chevillard est travaillé de manière quasi systématique par un excédent du narratif sur le référentiel, phénomène que vient encore illustrer de manière exquise l'irrésolution du premier cri de Palafox : « Un matin au

réveil, il fit entendre son cri, comment dire, une espèce de piaillage, ou plutôt de miaulement, ou plutôt d'aboïement, ou plutôt de mugissement, nous y sommes presque, de rugissement, ou plus exactement de barrissement, oui, c'est le mot, une espèce de piaillage. » (Chevillard, 1990, p. 15) S'ouvrant en un spectre de cris d'autant d'espèces — l'oiseau, le chat, le chien, le ruminant, le lion, l'éléphant —, la phrase (phrase-cri) fait mine de s'approcher progressivement (« plutôt »; « nous y sommes presque », « ou plus exactement ») du terme exact pour revenir au final à l'oiseau du début (à moins qu'il ne s'agisse d'un autre oiseau!), comme pour témoigner d'un axe paradigmatique et, dès lors, d'une topologie de l'être disposée plutôt en boucle. Ces moments, chez Chevillard, fascinent par leur insertion, dans la prose (mot qui en latin signifie *droit, direct*), dans la syntaxe du récit, de points de circularité, d'effets-tourniquet où l'apparente résolution (« oui, c'est le mot ») cache mal ce qui est plutôt l'indomptable loi du cercle : parfaite et infinie indécidabilité du sens, irrecouvrable origine (où commence un cercle et où se termine-t-il?). « Le bégaiement créateur », écrivait Deleuze, « est ce qui fait pousser la langue *par le milieu*, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre : Mal vu mal dit (contenu et expression). » (1993, p. 140, je souligne). Des unités de sens qui, dans la langue en équilibre, dans le réel qu'elle ordonne, seraient irréconciliables — car violant une taxinomie qui, pour être syntaxique, n'est pas moins ontologique —, sont amenées, en ces lieux que marque Palafox, à cohabiter, telles des portes battantes, à la faveur d'une sorte de *ou inclusif*. Économie singulière, où les « bégaiements » viennent signaler autant de points de décrochage entre signe et *ontos* d'une transaction

impure entre le monde et les représentations. Or, c'est précisément dans ces régions où les mots et les choses ne s'équivalent plus, où leurs frontières ne coïncident plus, dans cet excédant, donc, ces *plis* qu'instaure la relation symbolique (lieux nécessairement désavoués du langage nominaliste, réaliste), que prennent chair et puissance les curieuses créatures de Chevillard.

La langue est conduite là vers sa limite, son asyntaxie. Non que la syntaxe en tant que telle soit malmenée ; c'est plutôt l'ordre des mots et des choses, les coordonnées de l'axe référentiel qui sont redistribués par ces réfractions en « éventail » du discours. Les disjonctions inclusives écartèlent l'être; sans nom propre pour les tenir ensemble, Palafox ou Crab auraient explosé, croirait-on, d'être tant de choses. Mais on est devant une écriture qui, profitant des dérives des mots eux-mêmes, exploitant leur part de dehors, détourne les définitions pour détromper les identités, pour les avérer différences. Diogène des lettres contemporaines, Chevillard nous propose pour des hommes autant de poules déplumées, jouant de ces lieux de fuite des catégories, de ces pentes par où ladite propriété au contraire *ex-proprie*, éloigne du propre. Ainsi de ce passage d'*Un fantôme* concernant le lapin :

Le lapin est certes facile à dépouiller, on ne peut pas se plaindre, il le serait encore plus s'il avait au lieu de cette fourrure qui l'habille une peau de banane. Il est certes facile à découper, soyons juste, il le serait plus encore s'il était constitué de quartiers comme l'orange. Sa chair est tendre, indéniablement, elle le serait davantage si elle était tout en poulpe comme la fraise. Tout de même, la vie de Crab serait bien simplifiée si le lapin était un fruit. (p. 94-95)

L'évaluation du lapin selon ses propriétés utiles à l'homme le situe à un tel désavantage que, pour finir, force est de conclure qu'il aurait plus ou mieux été lapin en étant fruit. La somme de telles propriétés rapporte le lapin non pas à lui-même mais à d'autres. Combien de propriétés du lapin faudrait-il nommer pour le distinguer de toute autre chose et nommer enfin sa singularité? Comment sortir de l'impropre, des parasitages, de ces glissements sur l'axe paradigmatique, de la porosité des signes? Fallait-il reconstituer le monde entier pour dire proprement le lapin? Comment rejoindre l'être? Le lapin est pris, certes, dans les mailles d'autres logiques régnautes, celles de l'utilité, de l'échange, celle d'un système de substitutions où la substance est perdue de vue. Critique de la société de consommation, peut-être, Chevillard est avant tout un maître des ressources de la fiction et de ce qui, en elle, permet de démonter le réel. « [L]e monde existe d'abord pour nous dans la fiction de la langue », dit-il. « En le nommant ou en le renommant, j'agis au moins sur cette illusion. » (2007, p. 105) Reprochant au roman de trop « se conform[er] au principe de réalité », l'écrivain voit en lui plutôt « l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être » (p. 96). Dans son lapin-fruit, une ancienne *irresponsabilité* et le propre de la *poïesis*, face au réel, s'assument et jouissent : sans pression du modèle, justiciable d'aucune des contraintes du monde, l'être de la fiction peut accueillir toutes les propriétés. Il se laisse emporter le long d'une ligne de fuite, celle de la folie du signe.

Le tiers inclus

Il se trouve que Crab souffre d'une affliction insolite : ayant une langue de cire, s'il se tait, « sa langue aussitôt se figera définitivement dans sa bouche. Il parle donc, il dit n'importe quoi, une chose et son contraire, que l'éléphant devrait se vêtir de daim, et on s'imagine qu'il délire, tandis qu'il lutte contre la mort. » (Chevillard, 1993, p. 15) Cette affliction, qui ne dure que l'espace d'un fragment et que ne confirme nulle suite dans le récit, en fournit cependant une clé stylistique, thématique, voire logique. Car, dans une parole qui ne peut s'interrompre et dont l'urgence est moins dans son propos que dans son débit — continuité interdite de rupture —, le langage s'affranchit du poids du référent pour se faire pure signifiante, référentialité fantomatique. Or, voilà qui nomme la nature même de cette diégèse qui ne cesse de se recouper, de se contredire, en proie à un délire du signifiant. En effet, dire sans cesse, c'est dire sans les silences que composerait, qu'imposerait la logique même de la parole. Silences non pas à vrai dire temporels mais symboliques, c'est-à-dire ceux de toutes ces zones d'exclusion que produit chaque proposition, de tout ce qui, pour qu'une parole soit vraie, doit être congédié à l'ombre de l'étant, raturé, marqué comme étant faux ou impertinent. En ce sens, il s'agit, chez Chevillard, d'une parole qui ne sait pas tout à fait ce qu'elle dit ou, en tout cas, ne le sait pas assez pour exclure ce qu'elle ne dit pas, menant donc à une absence d'horizon d'organisation verbale et ontologique du référent donné. De quoi expliquer sans doute la facture fragmentaire de ces récits, enchaînant des propositions qui ne tolèrent pas d'être lues ensemble, mais qui, néanmoins, se laissent suivre avec, pour alibis référentiels ou effets de langage schizophrènes, un monde toujours recommencé. Ainsi, *Palafox* peut enchaîner les aspects d'oiseau

mouche, d'éléphant et de cervidé ; Crab est caractérisé aussi bien par « sa laideur effrayante » que par « la beauté régulière de ses traits » (1995, p. 11); une taxinomie fantaisiste sur le plan des mots entraîne une ontologie inédite, irréconciliable, sur le plan du monde-référent. « Je me débats surtout contre ce qui est pourtant le propre du langage : produire des énoncés où le sens se fige », dit encore Chevillard. « Je viole sans cesse le principe de non-contradiction qui relève ordinairement de l'engagement tacite de l'écrivain envers son lecteur. » (2007, p. 102)

« Le logos (ou le temps de la logique) », écrit Derrida, est « dominé par le principe de la non-contradiction, fondement de toute métaphysique de la présence » (1967, p. 321). Ce qu'il rappelle par là est une tradition remontant à Platon, qui, on le sait, bannissait la poésie de la cité parce qu'elle nommait le penser de l'impensable, à savoir ce qui « ruine la discoursivité » (cité par Badiou, 1998, p. 33). Julia Kristeva, pour sa part, commente ainsi ce verdict platonicien, qui assure la séparation du réel de son autre intime et obscur et, par là même, fonde la rationalité du signe :

Chez Platon (Le Sophiste), le propre du discours (Logos) étant d'identifier, d'être une présence à soi, il ne peut inclure le terme nié, c'est-à-dire le terme non-identique, le terme absent, le terme non-existant, que comme une éventualité (comme une non-existence) à partir de laquelle nous pouvons dire ce qui est l'autre du nié : le même. En d'autres termes, la logique de la parole implique que la parole soit vraie ou fausse (« ou » exclusif), même ou autre, existante ou inexistante, mais jamais les deux à la fois. Ce qui est nié par le sujet parlant, ce qui est réfuté par lui, constitue l'« origine » de sa parole (puisque le nié est l'origine de la différenciation, donc de l'acte de la signification), mais ne peut participer à la parole que comme exclu d'elle, essentiellement autre par rapport à elle et par

conséquent marqué par un indice de non-existence qui serait l'indice de l'exclusion, de la fausseté, de la mort, de la fiction, de la folie. (1969, p. 188)

L'exclusion, la rature originelle, d'un indicible, d'une parole folle ou inadmissible fonderait ainsi (et à chaque prise de parole) la possibilité de dire. Si le réel et les récits qui le consignent reposent sur le principe de la non-contradiction, c'est précisément en ce que la contradiction première que doit écarter, nier l'ordre du réel — et qui constituerait dès lors, pour Kristeva, « l'origine » de ce réel — est sans doute celle qui nomme une part d'indifférenciation entre existence et inexistence. Dans le *logos*, dans le réel qu'il assure, quelque chose est ou n'est pas, « mais jamais les deux à la fois ». Il n'y a pas de tierce possibilité : c'est ce qu'on appelle le principe du tiers exclu. Certes, la fiction *est* ce tiers, exclu de la cité parce que ménageant la possibilité que quelque chose soit et ne soit pas en même temps. C'est ce que disait Paul Ricœur de la métaphore vive au fondement de toute poïésis : *Aixo era y no era*. Or, cette puissance, la fiction peut l'exploiter de manière littérale et dans son détail (même si, dans les faits, seule le fait une littérature mineure). Car qu'est-ce qui l'empêche de dire une chose et puis son contraire? C'est cette insistance du tiers qu'incarnent comme par principe Palafox ou Crab, tels des morceaux de fiction — de *fictionnalité* — pure, donnant leurs noms à des propriétés irréconciliables. En eux jusqu'à la mort et la vie s'entrecoupent et se confondent : on apprend, parmi d'autres énoncés irréconciliables, que Crab a été écrasé par un autobus (Chevillard, 1995, p. 48), qu'il est mort à la naissance (p. 36) ou « dans son œuf » (p. 52), ou encore qu'il a été déclaré mort et incinéré, alors qu'il était et continuait d'être vivant jusque dans sa forme empoudrée (p. 121-122). Pas de quoi

mettre en péril, cependant, le récit des exploits et bizarreries du personnage, comme si la mort ne constituait, au même titre que tout autre développement narratif, que l'une parmi plusieurs propositions pouvant lui permettre d'avancer dans le récit. Vers la fin d'*Un fantôme*, les médecins tiennent encore Crab pour mort : « Ses interventions sont trop rares pour ébranler leur conviction, son pouls est trop capricieux. Cet homme est mort, répètent-ils, son décès remonte au moins à trois ou quatre ans. N'exagérons rien. Crab n'est pas en vie, indéniablement, mais de là à prétendre qu'il est mort? Crab ne sait plus lui-même. Peut-être, après tout? » (p. 107)

Si Crab, tout comme Palafox, est dispensé de coïncider avec lui-même, c'est que, à chaque moment, ces personnages ne font qu'occuper une place prédicative, soit « profit[er] en parasite de structures existantes » (Chevillard, 1990, p. 25). Ces personnages, leur créateur les assimile à « des pronoms personnels nouveaux qui viennent parasiter la langue et [qui] profitent en effet de ses extraordinaires ressources, de son efficacité terrible, pour se développer selon leur loi propre » (Chevillard, 2007, p. 98). Moment peut-être de se poser une question qui, elle-même métaphorique, ne saurait susciter comme réponse qu'une métaphore : quelles structures, au juste, pré-existent à la fiction? À quoi ressemble le « réel » que trouve et parasite l'être fictif? Sous quels traits le réel apparaît-il à celui-ci? Autrement dit, qu'est-ce que le réel, vu du point de vue de la fiction? Sans le savoir, toute fiction propose peut-être à de telles questions une réponse, un récit de cette rencontre, de ce greffage par où, s'enlevant au réel, aura pris consistance un être de fiction. Celles de Chevillard portent les traces d'un monde trouvé intact, tout fait, mais curieusement gelé, dépeuplé. Dans ce manège abandonné, des êtres n'ayant aucune histoire et

aucune forme propre jouent alors à occuper les places, voire *toutes les places*. Serait-ce parce qu'ils occupent seuls le monde, sont seuls dans leur ontologie fictive, hétérogène au réel, venant peupler celui-ci et, pourtant, ne le touchant pas, tels des fantômes? Ainsi, Crab est l'inventeur de toutes choses (Chevillard, 1995, p. 15-17), adepte de tous les sports et de toutes les disciplines (p. 20-21) ou encore la cible, la victime de tout événement :

c'est toujours lui que le froid engourdit, que le feu brûle, et s'il est en ce monde quelqu'un à qui le brouillard dissimule toutes choses, qui va souffrir de la soif jusque dans le désert, ce quelqu'un, vous ne risquez rien à parier que c'est Crab, c'est le visage de Crab qui se ride quand le temps passe, ce sont ses facultés qui s'émeussent, et l'homme qui va mourir un jour, vous verrez que ce sera lui, encore Crab, desservi par le sort jusqu'au bout, victime une dernière fois de sa malchance. (p. 11)

Palafox, non content d'assumer toutes les formes zoologiques, est selon certains responsable de toutes les violences commises contre l'être humain depuis des millénaires (voir p. 88-90). L'héritage de Michaux est indéniable — songeons notamment à « Encore des changements » (*Mes propriétés*) et « Naissance » (*Un certain Plume*) : le monde se déploie comme un gigantesque catalogue de possibles ontologiques, de vides faits d'autant de prédicats plus ou moins humains en quête de sujets.

Préhistoire ou le réel ex-proprié

La métaphore du manège abandonné n'a pas pour fonction d'exclure d'autres personnages des récits qu'occupent Palafox et Crab, elle rend seulement compte de ce que ceux-ci s'y inscrivent comme seuls corps mobiles, énergiques, capables et

susceptibles de tout, contre un fond à tendance autrement fixe, voire cadavérique. Corps vides, corps excessifs, « [i]ls occupent un point de vue. Ils adoptent une posture », dit l'auteur de ses personnages. « Ils servent mon propos. Ils conduisent la charge. » (Chevillard, 2007, p. 103) Parce que Palafox et Crab n'ont pas de *lieu propre*, parce que, mal vus, mal dits, ils esquissent des ontologies scandaleuses, une force normative sociale (que décrit et double avec ironie le récit) les traque, s'acharne à les rendre responsables d'un acte, à décider de leur place, à les confiner en des rôles, bref, à les constituer en *sujets*. Tous deux sont soupçonnés de crimes, coïncidence qui ne fait que confirmer la raison et l'angoisse *économiques* au cœur de la pensée du sujet : pendant que Crab est retenu en prison durant quelques jours, le taux de meurtres et de méfaits dans le monde, habituellement assez haut, diminue (1993, p. 45). Les autorités en concluent qu'il était responsable d'un grand nombre de ces crimes et décident dès lors de le garder en prison. Le raisonnement à l'endroit de Palafox n'est pas différent : puisqu'on n'a pas trouvé les responsables de beaucoup de violences commises depuis la nuit des temps contre l'homme et puisqu'il est impossible d'établir un alibi temporel ou spatial pour Palafox permettant de l'en innocenter (on n'arrive pas à savoir quand et où il est né, et quel a pu être son périmètre géographique), on ne peut exclure l'hypothèse que c'est bien à lui seul que correspondent tous ces crimes restés anonymes. Purement distributionnelle, allocative, « némétique » (*némein* : partage d'espace, d'où nous viennent aussi bien le terme *némésis* que celui d'*économie*), c'est cette logique même qui gère la pensée législative du sujet, logique par excellence narrative, herméneutique du récit policier (qui commit ce crime?), mais qu'on voit organiser de manière tout

aussi intime le vigile d'un réel contemporain pathologique (terrorisme, épidémies). La pensée du *némein*, du partage, de la loi, est ce qui distribue et constitue les lots des sujets.

Or, persister avec cette illusion grammaticale du sujet (comme aurait dit Nietzsche), c'est, comme l'attestent au contraire ces solutions économiques absurdes (Palafox, Crab absolument coupables), encourir un péril inverse, celui de buter contre un ordre d'événements *préhistoriques*, c'est-à-dire sans sujet nommable ou, en tout cas, sans sujet singulier. « [L]'Histoire commence quand les jeux sont faits », estime Chevillard. « La préhistoire est au contraire l'âge où tout était possible. L'écrivain qui saurait s'y transporter jouirait soudain d'une liberté absolue pour rêver autre chose que ce qui fut, que ce qui est. Puisque rien n'était écrit, tout reste à écrire, partant de l'origine, tout, sauf ce qui est advenu... » (2007, p. 96-97) La préhistoire ne nomme-t-elle pas au fond un temps de *propriété trouble* (si l'on entend propriété comme relation numérique, unité d'une économie, d'une grammaire, qui distribue les prédicats entre les sujets et ainsi différencie les sujets, et le tout *sans reste*), où l'on ne saurait plus identifier, pour chaque propriété ou prédicat, un sujet unique, ou encore, pour un sujet supposément unique, un prédicat qui lui serait propre? Temps immémorial (« Mes romans voudraient plutôt instaurer un temps hors de l'Histoire » dit encore Chevillard (p. 96)), qui vient figurer à l'extrême le lieu d'une indistinction entre sujet et objet. Dans un bel essai, Bruno Blanckeman dégage « toute l'aberration logique et sémantique » que vient opérer la préhistoire dans un roman de Chevillard intitulé précisément *Préhistoire* (1994, encadré donc, comme le note Blanckeman, par les deux récits de Crab). Car la préhistoire ne peut exister sauf à invalider le sens même de l'histoire; l'histoire ne peut

qu'en se démentant exclure de son champ une période au titre qu'elle lui serait antérieure. Plus encore, la préhistoire, comme « la part effacée de la mémoire », « ne fonctionne plus comme ce point-zéro à partir duquel il devient possible d'historiciser un devenir humain, mais comme un point-gouffre qui aspire toute construction rétrospective et rend impossible toute pensée historique » (2004, p. 168, 170). La préhistoire vient inscrire une amnésie et une indifférenciation à la place de l'origine. C'est le « réel » anthropologique qui est ainsi exposé pour être, à l'instar de toutes les fictions, fondé à partir d'une « énigme originelle », d'un « lieu de vide » (p. 168). *Préhistoire* donne pour finir la parole à l'homme préhistorique lui-même, parole par excellence paradoxale qui vient dire à la première personne et au futur le difficile avènement du sujet humain :

C'est un projet ambitieux, peut-être chimérique, mais dont je ressens confusément la nécessité pour moi comme pour mes semblables. Cette activité nouvelle nous permettra d'exprimer notre différence, enfin nous oserons revendiquer notre spécificité au sein de toutes les espèces vivantes, nous lutterons efficacement contre cette condition inférieure, humiliante, à laquelle nous condamnons notre défaut d'instinct et notre faiblesse constitutionnelle. Nous aurons nos caractéristiques exclusives, nous aussi, notre originalité, nos rites, nos parades, nos pavanés, nos repères dans le temps et dans l'espace, nous cesserons de nous définir par nos manques et nos infirmités. Nous sortirons du flou. Nous prendrons corps. L'être humain sera reconnu, admis, identifiable, irréductible... (Chevallard, 1994, p. 169-170)

Parole à la fois prophétique et ironique (se proférant d'un lieu hors de l'inscription), c'est elle qui, comme un acte performatif sans assise, sans lieu, seule dit l'humain et marque le seuil de son avènement. Elle nous rappelle que nos récits, notre réel, s'écrivent et continuent à tout instant de s'écrire *à partir de* ce seuil paradoxal, de ce temps d'avant l'écriture. Alors, l'on peut

revenir pour conclure à l'étrange non-identité à soi affectant les êtres de Chevillard et se demander si ces derniers ne viennent pas précisément, en désignant un temps hors de l'histoire et de la grammaire du sujet, renvoyer la supposée identité à soi du réel à sa dé-raison, à la parole niée qui la fonde. Le « tiers » infiltre ces récits, on l'a vu, comme corps n'ayant aucune forme fixe, aucune propriété sienne. Or, il faudrait prolonger le propos de Blanckeman pour considérer en quoi le préhistorique de Chevillard n'est pas seulement anthropologique, psychanalytique ou encore littéraire, mais encore ce qui vient « occuper », rouvrir au jeu, la discontinuité fondatrice opérée par l'institution d'une barre séparant le signifié du signifiant ou encore le biologique du social. Les créatures protéiformes de Chevillard viendraient alors figurer des corps préhistoriques au sens où ils seraient antérieurs à une histoire de la symbolisation, de la législation du sens. Dans la mesure où les distinctions syntaxiques et, partant, toute l'organisation de l'ordre symbolique procèdent d'une première législation des corps, d'une première taxinomie opérée sur les êtres, interdisant à l'oiseau / mouche d'être éléphant et à un *je* d'être un *toi*, ces corps viennent rappeler tout ce que le réel doit oublier pour être le réel, un monde de corps sans formes achevées et sans frontières, une sorte de réel à l'état infinitif, infini, d'un possible qui n'est pas réduit à ce qui est, mais continue à s'exercer selon toutes ses déclinaisons. « L'histoire n'est pas faite partout », écrit Chevillard. « Il reste des lieux dérobés où le temps préhistorique s'accumule. » (1994, quatrième de couverture) Telle l'enfance, ce temps qui, selon Lyotard, ne passe pas, la préhistoire de Chevillard est comme ce qui au cœur du réel continuellement le disperse, le rappelle à ce qu'il nie et qui le fonde.

Bibliographie

- BADIOU, Alain. (1998), *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil.
- BLANCKEMAN, Bruno. (2004), « De la préhistoire à l'après-histoire (Au sujet d'Éric Chevillard) », dans André BENHAÏM et Michel LANTELME (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 159-176.
- CHEVILLARD, Éric. (2007) « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Mathieu LARNAUDIE, dans François BÉGAUDEAU et. al. (dir.), *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, coll. « Inculte », p. 95-109.
- . (2004) « Questions de préhistoire », entretien avec André BENHAÏM, dans André BENHAÏM et Michel LANTELME (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 177-190.
- . (2003 [1990]), *Palafox*, Paris, Minuit.
- . (1993), *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit.
- . (1994), *Préhistoire*, Paris, Minuit.
- . (1995), *Un fantôme*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques. (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia. (1969), *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Résumé

Deleuze relevait chez Beckett des « disjonctions inclusives », soit des sélections paradigmatiques logiquement incompatibles qu'une langue « bégayante » fait cependant cohabiter. La prose d'Éric Chevillard travaille cette limite de la langue. Ainsi, le protagoniste de *Palafox* (1990) est à la fois papillon, reptile et éléphant ; Crab (*Un fantôme*, 1995) se distingue à la fois par « sa laideur effrayante » et « la beauté irrégulière de ses traits ». Une taxinomie fantaisiste sur le plan des mots entraîne une ontologie irréconciliable au niveau du monde-référent. Nous étudions ici les modalités par lesquelles ces corps irrationnels parasitent les structures du discours et, partant, celles du « réel ».

Abstract

Deleuze had noted Beckett's "inclusive disjunctions", that is, logically incompatible paradigmatic choices which could nonetheless coexist in a "stammering" language. Éric Chevillard's prose works this limit of language. Thus the protagonist of *Palafox* (1990) is at the same time butterfly, reptile and elephant, Crab (*Un fantôme*, 1995) is distinguished both by his "frightening ugliness" and the "irregular beauty of his features"; a fantastical taxonomy of words engages an irreconcilable ontology on the level of world-referent. I reflect here on the modalities whereby such irrational bodies parasitically occupy the structures of discourse and, thereby, of the "real".

Le réel, ce traître! L'échec de l'utopie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq

Daniel Letendre

Université de Montréal et Université du Québec à Montréal

Force de la littérature depuis le classique de Thomas More en 1516, l'utopie a quelque peu été délaissée au XX^e siècle au profit des contre-utopies, dont les porte-étendards sont évidemment Aldous Huxley avec *Le Meilleur des mondes* en 1932 et Georges Orwell avec *1984* en 1948¹. Faisant état de sociétés engluées

¹ Il y a bien évidemment eu des anti-utopies avant celles d'Huxley et d'Orwell; les *Voyages de Gulliver* que Swift a fait paraître en 1726 en est un bon exemple. Or, alors que Swift se sert du modèle utopique pour ironiser sur les modes de gouvernance, Huxley et Orwell remettent en question l'utopie en elle-même, cette recherche du bonheur collectif à tout prix.

dans un régime totalitaire qui, au nom du bonheur de la collectivité, asservissent les individus qui travaillent à la réalisation de cette béatitude sociale, les anti-utopies modernes avertissent du danger qu'est l'instrumentalisation de l'homme au profit d'une cause posée comme supérieure. Évidemment, cette relecture de l'utopisme classique est datée, la plupart des anti-utopies ayant été écrites à l'époque des totalitarismes. Néanmoins, elle oblige à repenser la question qui est au fondement de l'utopie : et si l'insatisfaction devant la réalité n'était pas causée par une organisation sociale et politique déficiente, mais par les hommes eux-mêmes, malgré eux, du fait, précisément, qu'ils sont des hommes?

Le XXI^e siècle débutant semble reprendre ce questionnement à son compte. Les avancées scientifiques dans le domaine de la génétique offrent aux écrivains un nouveau terrain d'expérimentation, un nouveau laboratoire pour étudier la perfectibilité humaine. Ainsi, certains auteurs, comme Maurice G. Dantec, imaginent une transcendance de l'homme passant par un amalgame de l'humain et de la machine, alliage soutenant une visée métaphysique nouvelle. D'autres écrivains s'attachent de leur côté à la transformation même de l'espèce humaine, considérée comme inapte à survivre à sa nature profondément destructrice. Pour ces auteurs, l'avenir de l'homme ne peut être assuré que par un changement radical de sa constitution et de son essence. Cette dernière utopie constitue la trame narrative de *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. L'écrivain damné des lettres françaises y raconte une mutation des hommes fondée sur le clonage, mutation rendant possible la vie éternelle du corps. Le champ d'expérimentation utopique de Houellebecq se détache ainsi de l'ailleurs géographique des utopistes classiques : le lieu investi

par l'auteur pour y installer son utopie n'est plus une contrée éloignée de tout, mais le corps de l'homme, un homme qui, grâce à sa réplication infinie, peut s'extraire de l'Histoire et devenir « éternel ». Cet homme nouveau n'est plus soumis à la loi de l'entropie qui dirige toute chose vivante vers l'arrêt de mort promulgué dès l'union des gamètes. Houellebecq fait du corps humain une île vaccinée contre l'écoulement du temps, contre l'Histoire, contre tout ce qui définit l'Homme.

Cette nouvelle utopie, fidèle en cela au modèle classique, pose un regard critique sur le présent et le réel et propose une autre voie vers le bonheur collectif. *La Possibilité d'une île* est en effet le roman d'une société, voire d'une civilisation vieillissante, agonisante, qui maquille les rides du réel pour faire de cette parade son utopie : parvenir à la vie éternelle par le clonage, une vie promise aux jouissances et aux plaisirs. La jeunesse, la puissance sexuelle et la beauté du corps, valeurs dans lesquelles se complaît la société contemporaine, serviront d'assises à l'utopie que la secte des Élohims (Raëliens à peine déguisés) mettra en chantier. L'utopie se réalisera, mais pas tout à fait comme l'avaient prévu les fondateurs de la secte. Véritable échec en regard de ses objectifs premiers, la réalisation de l'utopie atteste du même geste la trahison du réel qui lui fournit ses bases morales, esthétiques et politiques. La configuration illusoire dont s'est dotée la société contemporaine dépeinte par Houellebecq pour tolérer le réel rend impossible, précisément en raison de cet aveuglement sur son propre compte, toute victoire de l'idéal, toute réussite de l'utopie. Le réel, embelli ou non, finit toujours par trahir.

Tendances objectives d'un temps incertain de lui-même

Alors que les dirigeants spirituels des descendants de la secte des Élohims enjoignent aux néo-humains (clones des premiers adeptes) de rejoindre « l'évidente neutralité du réel » (Houellebecq, p. 451), force est d'admettre que, pour la société de Daniel 1, personnage et narrateur principal du roman, le réel n'a rien de neutre. Ou alors, s'il est neutre, c'est l'occasion rêvée de lui insuffler un sens, une utilité, de l'investir d'une utopie à réaliser. En analysant l'utopie *Nova Atlantis* publiée par Francis Bacon en 1627, Ernst Bloch souligne le fait suivant : « Bacon [...] sut prévoir un avenir étonnamment vrai dans sa *Nova Atlantis*; et cela en vertu de son *pressentiment parfaitement conscient de la tendance objective, de la possibilité objective et réelle de son époque* » (1976, p. 176, je souligne.) Ce n'est donc plus le réel qui, pour Bloch, est objectif, mais bien ce qu'une époque donnée en fait, les virtualités de ce réel qu'elle active. Toutes les raisons — pensons seulement au portrait d'« *observateur acéré de la réalité contemporaine* » (Houellebecq, p. 21) que Daniel 1 fait de lui-même — portent à croire qu'il serait justifié de s'interroger sur la « tendance objective », sur « la possibilité objective et réelle » de l'époque que Houellebecq décrit dans son roman, pour comprendre le réel à partir duquel s'élabore l'utopie élohimate. Car l'utopie est indissociable d'une réflexion sur le présent, sur le réel dans lequel une société croit vivre puisqu'elle en est directement issue : « le monde utopique [...] appelle la confrontation et la comparaison. L'altérité dont il se réclame oblige à l'appréhender à l'intérieur d'une relation duelle dont le monde réel constitue l'autre terme. » (Racault, 1991, p. 21) Point de friction entre le réel insatisfaisant et un

idéal qui le corrige, l'utopie est le témoignage d'une tendance sociale précise qui lui donne un sens et une direction; elle cache dans l'ombre de sa perfection un état décevant du présent et du réel qu'il s'agit d'infléchir pour prétendre au bonheur. Quel est alors ce réel dont Houellebecq fait état dans son roman et qui sert de terreau fertile à l'utopie élohimate en faisant rêver à une vie éternellement jouissive? Est-il le réel que l'on tente d'améliorer ou le décalque rose qu'on lui superpose?

Une première tendance objective qu'on pourrait relier au monde contemporain présenté dans le roman est donnée dans l'incipit de la narration de Daniel 1. Cette première apparition du personnage central et narrateur du roman propose la vision d'un monde occidental où dominant le spectacle et les loisirs. Voici les premières lignes de son récit de vie :

Comme ils restent présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon! J'avais alors dix-sept ans, et je passais un mois d'août plutôt morne dans un club *all inclusive* en Turquie [...]. C'était au petit déjeuner; comme chaque matin une queue s'était formée pour les œufs brouillés, dont les estivants semblaient particulièrement friands. À côté de moi, une vieille Anglaise [...], qui s'était déjà largement servie d'œufs, rafla sans hésiter les trois dernières saucisses garnissant le plat de métal. [...] À partir de cet incident, je composai un petit sketch relatant une révolte sanglante dans un club de vacances, déclenchée par des détails minimes contredisant la formule *all inclusive* [...]. (Houellebecq, p. 19)

Pour se présenter au lecteur, pour commencer son récit de vie — sorte d'autobiographie que les Élohims demandent à leurs membres d'écrire —, Daniel 1 choisit de parler des « premiers instants de sa vocation de bouffon ». Il ne fait aucune mention de son enfance, aucune évocation des événements survenus pendant les dix-sept années qui ont précédé son

séjour en Turquie : il semble que ce premier spectacle a donné naissance à Daniel 1, que ce dernier a vu le jour non pas dans une chambre d'hôpital, mais *sur la scène* d'un club *vacances*. Si les hauts dirigeants de la secte considèrent Daniel 1 comme « un être humain typique, représentatif de l'espèce » (Houellebecq, p. 76), il faut alors convenir que tout un chacun est enfant à la fois du spectacle et du loisir, que ce sont là les « parents », voire les géniteurs qui permettent à la société contemporaine d'*être*. Or, comme tous les enfants présents dans les romans houellebecquiens², Daniel 1 en viendra à haïr ses parents, à détester la vue du plaisir et la scène³. Cette trahison des « parents » est annonciatrice, dès les premières pages du roman, de l'échec de l'utopie élohimité : à l'image des clubs *all inclusive*, elle promet une vie de jouissance sans souffrance, mais elle ne peut tenir parole.

Les clubs vacances sont, pour Houellebecq, la représentation parfaite du vide contemporain créé par l'exigence du loisir, le spectacle et le plaisir semblant s'être incarnés sur les plages des différents Club Med de ce monde. Ces derniers sont le succédané de tout ce que le monde occidental représente aux yeux de l'auteur : la consommation calculée du plaisir, donc la structuration, la mise en scène des loisirs. Comme le remarque Maud Granger Remy, les Club Med

² À ce sujet, il n'y a qu'à penser au Michel de *Plateforme* (Paris, Flammarion, 2001) traitant son père décédé de « vieillard », de « con » et de « vieux salaud » (p. 11), ou à Bruno des *Particules élémentaires* (Paris, J'ai lu, 1998), qui qualifie son père de « singe [...] équip[é] d'un téléphone portable » (p. 27).

³ Voir la description des derniers spectacles de Daniel 1 dans laquelle il qualifie ces moments scéniques de « calvaire permanent » (p. 62) et les rieurs de « gueules animées de soubresauts, agitées par la haine » (*ibid.*) exprimant « le stade infernal et suprême de la *cruauté* » (p. 61).

sont pour Houellebecq une intégration du loisir à l'économie, à un « système clos, dans lequel toute "évasion" est planifiée, toute "découverte" organisée. Non seulement la curiosité a disparu, mais du même coup sa puissance motrice. » (2007, p. 280) Le tourisme et les clubs vacances, en même temps qu'ils donnent naissance à la société contemporaine, deviennent synonymes d'une sclérose, d'une cristallisation de la société pour laquelle l'ailleurs, l'exotique n'est plus une source de confrontation avec l'Autre, mais un simple regroupement du Même. Daniel 1, en se promenant sur les plages de Lanzarote, prend conscience d'être « dans le *monde normal*. [...] un monde de *kids* définitifs » (p. 263), constatation sonnante comme un soupir de désespoir. Tous ceux qu'il rencontre sur ces plages, des adolescents aux vieillards, s'inscrivent dans le processus régressif qui dirige toute la société occidentale : l'obsession pour la jeunesse, qui participe au refoulement de la mort, de la réalité de la vie.

Il n'est pas innocent que la secte élohimate s'installe dans un de ces lieux de tourisme, car les valeurs qu'elle promeut et l'utopie qu'elle propose sont directement issues de ce mode de vie. Elle a ainsi à sa disposition une image de son utopie réalisée, un monde de spectacles et de loisirs incessants, dans lequel la jouissance *hic et nunc* est reine. Le réel que veulent fonder les dirigeants de la secte est déjà en incubation et en s'établissant près d'un club vacances, la secte donne à ses adeptes l'accès à ce que pourrait être leur existence pour l'éternité, à un avant-goût d'une vie de jouissances infinies. L'utopie est donc donnée en spectacle aux futurs adhérents; elle est offerte dans une mise en scène montrant la vie à venir. Or, force est de constater que très peu de membres vont assister à cette représentation de l'utopie et ceux qui sortent de l'enceinte

clôturée délimitant le terrain de la secte, comme en témoigne Daniel 1 cité plus haut, sont dégoûtés par ce qu'ils y trouvent.

De cette primauté du loisir, du plaisir et de la mise en scène de soi et du monde découle une deuxième « tendance objective » du monde contemporain. Cette seconde inclination du monde d'aujourd'hui est ce que Gilles Lipovetsky nomme, dans *L'Ère du vide*, la « [c]onsommation de sa propre existence au travers de media démultipliés, des loisirs, des techniques relationnelles » (1983, p. 12). Le sociologue affirme que, d'une consommation de masse dirigée vers l'opulence, la société postmoderne serait passée à une consommation personnaliste, à une consommation *dans* et *de* la vie privée, uniquement guidée par la recherche du bonheur personnel, de l'accomplissement de soi. Cette consommation tournée vers la « légitimation de l'individualité » (Lipovetsky, 1983, p. 13) complète la destruction des bases d'une société autrefois fondée sur les devoirs de chaque homme envers son prochain, devoirs qui ont lentement été transformés en droits de la personne. Plutôt que de se dévouer au bon fonctionnement de la collectivité en régissant les actions des hommes qui la composent, la société contemporaine s'est aiguillée sur l'homme lui-même, sur le droit qu'a chacun de jouir de sa vie comme il l'entend. Dès lors, plus rien n'est répréhensible, pour autant que cela participe d'une quête personnelle du bonheur. Une seule chose, et c'est là le nœud du roman, doit demeurer au ban de la réalité : la vieillesse. Comme l'affirme Daniel 1, « [d]ans le monde moderne, on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être *vieux* » (Houellebecq, p. 213). La vieillesse, pour des individus qui sont à la recherche constante du bonheur pour soi et par soi, représente exactement ce qui doit être fui. Car pour croire en

ses droits, l'individu contemporain doit « s'autoséduire » ; il doit se prouver à lui-même qu'il en est digne. La vieillesse, que Houellebecq expose comme la plus grande hantise de l'homme contemporain, empêche précisément l'individu d'aujourd'hui de séduire et *de se séduire*.

La raison de ce rejet de la vieillesse est simple : elle représente exactement le contraire d'une vie consacrée au plaisir, à la jouissance, à l'injonction sociale d'« en profiter », de s'accomplir. Vincent 1 avoue que

[c]e n'est plus tellement facile d'avoir des relations après un certain âge, je trouve... [...]. Et puis il y a beaucoup de choses à faire, les formalités, les démarches... les courses, le linge. On a besoin de plus en plus de temps pour s'occuper de sa santé, aussi, simplement pour maintenir le corps à peu près en état de marche. À partir d'un certain âge, la vie devient administrative — surtout. (p. 153)

Cette description de la vieillesse est, métonymiquement, une description à peine camouflée de la vie sociale contemporaine, qui a, elle aussi, « pris un coup de vieux ». Lakis Proguidis remarquait, dans un essai consacré à Houellebecq, que « [l]a société tend à devenir un gigantesque individu et, vice versa, l'individu aspire à vivre intérieurement et extérieurement sa société » (2001, p. 67). Comme le corps humain, le corps social vieillit et doit trouver de nouvelles manières de séduire et de se séduire. Se sachant vieillissant, un individu qui peine à être attirant « naturellement » se comportera comme sa société immobilisée par le poids des formalités administratives : il cherchera à *paraître* jeune et en santé. Alors que le corps social se garde en forme en proposant de nouvelles mesures économiques, en revitalisant des quartiers pauvres, en accueillant des festivals et des événements sportifs de haut

niveau, l'individu contemporain voudra *donner l'impression* de consommer son existence en suivant la mode, en pratiquant les sports extrêmes, en ayant recours à la chirurgie plastique ou à une compagne de vie plus jeune. À l'image de la société des loisirs et du spectacle, l'homme d'aujourd'hui a décidé de ne tenir compte que du présent, de s'accomplir ici et maintenant en évacuant l'idée de sa soumission à ce temps qui le mène tranquillement vers la mort.

Les deux tendances du monde contemporain dont Houellebecq se sert comme décor pour son roman sont les assises de l'utopie élohimite. Or, comme le remarque Michel Biron, « [l]a société a perdu son pouvoir d'intimidation : l'individu ne cherche pas à s'adapter à elle au nom de règles extérieures, mais tente au contraire d'adapter l'univers social — son univers social — à ses besoins personnels. » (2005, p. 28) Là est le point de divergence entre l'utopie classique et l'utopie contemporaine. Alors que More propose à la société anglaise du XVI^e siècle des comportements s'accordant à un idéal de bonheur social, la secte de Houellebecq veut transformer la société pour qu'elle s'harmonise à un idéal de bonheur individuel. En effet, le prophète promet à ses adeptes une vie comblée par « [l]a science, l'art, la création, la beauté, l'amour... Le jeu, la tendresse, les rires... » (p. 252). Déjà repérables dans la société contemporaine, tous ces éléments doivent maintenant en devenir le fondement. Le club vacances, où la secte a puisé ses valeurs et son idéal, ne doit plus être uniquement une pause du réel quotidien, du travail et de la lutte : il doit *devenir* le réel. Les deux tendances du réel décrites plus haut se retrouvent à la fois dans la description de la vie éternelle que fait le prophète et dans la « société » idéale du club vacances : le spectacle, le loisir, la beauté de la jeunesse et

donc la possibilité de jouir de soi-même éternellement. Il faut convenir qu'une telle utopie, si elle se réalisait, serait bien attirante. Pourtant, Houellebecq montre qu'il en va tout autrement lorsque l'utopie devient concrète. L'utopie élohimate réalisée à laquelle nous avons accès par les commentaires des clones Daniel 24 et 25 vivant dans 2000 ans d'ici est aux antipodes de celle qu'avaient rêvée les contemporains de Daniel 1. Que s'est-il passé? Pourquoi, une fois atteinte, l'utopie devient-elle anti-utopique? Pourquoi le réel sur lequel les élohimites se sont basés a-t-il trahi?

La trahison du réel (ou de son illusion)

Les deux « tendances objectives » identifiées — l'omniprésence du loisir et du spectacle et la nécessité de consommer son existence — qui se trouvent à la base de l'utopie élohimate sont également celles qui causent son échec en faisant la promotion d'un déni du réel qui s'avère néfaste. En effet, autant la société du spectacle et des loisirs que l'idéologie qui impose la « consommation de sa propre existence » obligent l'individu contemporain à se créer une illusion pour pallier un réel insatisfaisant. Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset souligne que le réel « n'est admis que sous certaines conditions et seulement jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance [à son égard] est suspendue » (1984, p. 8) et l'homme s'invente un réel de substitution ou ignore volontairement les circonstances désagréables. À l'image de celui qui affirme qu'il fait beau alors qu'il pleut à verse, l'homme contemporain que décrit Houellebecq par l'entremise de Daniel 1 est celui qui se crée une illusion du monde, une fiction et une utopie de soi construite par soi afin de se séduire, de

justifier sa propre existence et de se faire croire que la vie vaut la peine d'être vécue. Daniel 1 écrit :

Le mensonge m'apparaissait à présent dans toute son étendue : il s'appliquait à tous les aspects de l'existence humaine, et son usage était universel; les philosophes sans exception l'avaient entériné, ainsi que la quasi-totalité des littérateurs ; il était probablement nécessaire à la survie de l'espèce [...]. (p. 418)

S'il est nécessaire à l'homme de se créer un monde complètement illusoire et basé sur le faux pour qu'il soit tolérable, c'est dire que le réel dans lequel il vit est dystopique et invivable. Vincent 1, artiste et prophète de la secte, abonde en ce sens : « Je suis Dieu dans mon sous-sol. J'ai choisi de créer un petit monde, facile, où l'on ne rencontre que le bonheur. [...] Je ne peux pas assumer la brutalité du monde. » (p. 158) L'utopie, l'idéal et, dans le cas de Vincent, l'art servent à se délester du réel cruel. Une utopie issue de ce monde de l'illusion universelle, du mensonge, ne peut être elle-même soumise à un autre axiome.

L'utopie et la croyance élohimites sont fondées sur deux mensonges. Premièrement, le personnage que Daniel 1 a surnommé « Humoriste » avoue que l'existence des Élohims, créateurs des humains, « était juste une blague [...] une bonne blague de camés. On avait pris des champignons, on est partis faire une balade sur les volcans, et on s'est mis à délirer tout le truc. Jamais j'aurais pensé que ça serait allé si loin... » (p. 302). Les Élohim, avant même d'être une fiction, sont une hallucination, une vue de l'esprit érigée en divinité. Non seulement ceux dont les adeptes attendent impatiemment la venue ne sont que les personnages d'un délire psychotrope, mais le mensonge est perpétué par ses créateurs et élevé au rang de religion. Le réel, la vérité est donc volontairement

laissée de côté au profit d'une utopie doublement nourrie du mensonge (celui du prophète et celui de l'illusion de réel sur lequel se fonde son utopie). Deuxièmement, la secte acquiert une grande popularité à la suite du meurtre du prophète que les hauts dirigeants de la secte ont déguisé en un suicide-sacrifice visant à prouver que l'idéal promu (la résurrection par le clonage) est réalisable. Invitant tous les médias à assister à la scène de la renaissance du prophète, les élohimites ont ainsi usé de l'illusion et du spectacle médiatique pour accroître la ferveur de leurs membres et propager leur idéal. Au même titre que le spectacle et les loisirs avaient donné naissance à Daniel 1, les médias et le mensonge ont mis au monde l'utopie élohimite, ils lui ont donné la chance d'être considérée comme une religion reconnue.

Cette mise en fiction de la religion, ce spectacle de l'idéal réalisé, est l'image même du monde du roman, celui de ce début de XXI^e siècle, qui *fait croire*. Tout est mis en place dans *La Possibilité d'une île* pour nous présenter ce monde, le nôtre, avec « un visage outrageusement fardé » (Méchoulán, 2004, p. 29), comme une apparence de réalité : Daniel 1 a pour métier de *provoquer* le rire — ce qui est loin d'être naturel — en *reconfigurant* le réel de façon qu'il soit drôle; Isabelle, sa deuxième femme, travaille pour un magazine nommé *Lolita*, qui « essay[e] de créer une humanité *factice* » (p. 37, je souligne); quant à la secte, elle récupère certains codes religieux (les chants, l'épisode de la résurrection) pour se donner l'apparence d'une religion avec des rites et un dogme, alors qu'elle est en fait une entreprise avec slogans publicitaires, siège social et conseil d'administration. Le déni et le déguisement du réel sont parties intégrantes du monde du roman. Or, une fois qu'on a

oublié que l'illusion n'est qu'illusion, cette idéalisation devient le seul réel, tout comme une utopie qui enfin se réalise.

L'utopie aux pieds d'argile

Autant le monde contemporain dépeint par Houellebecq que les membres de la secte élohimate sont pris dans ce que Rosset nomme « le geste d'esquive malencontreux » (1984, p. 25) du réel qu'est la tentative d'échapper à son destin, en l'occurrence la vieillesse, les souffrances et la mort qui en découlent. Rosset affirme que « ce qui est est et ne peut pas ne pas être » (1984, p. 50) et, dès le début du roman, Houellebecq reste fidèle à cet aphorisme dans sa description du monde contemporain. Si on reprend rapidement les caractéristiques principales de l'illusion dans laquelle la société occidentale d'aujourd'hui et la secte se sont enfermées, on remarque que l'échec de l'utopie et du bonheur factice créé par ce réel de substitution est constitutif de l'illusion dans laquelle se mire la société contemporaine. Premièrement, les « parents sociaux » de Daniel 1, le spectacle et le loisir, n'ont pas engendré un chanteur ou un acteur célèbre qui représente et propage les valeurs qu'ils lui ont léguées : au contraire, ils ont mis au monde un humoriste, un ironiste, un « bouffon », celui qui a pour seule fonction de faire rire le roi et qui, dans ce but, a le droit de lui mettre sous le nez ses abus et ceux d'un système social déficient. Daniel 1 suit donc ce modèle d'« humour » : il fait une critique acerbe de sa société et de son fonctionnement, critique qu'il fera au su et au vu de tous en utilisant abondamment les médias de masse et en moulant son apparence et ses commentaires aux goûts du jour. Comme l'a affirmé Jean-Jacques Nuel lors de la parution du roman, « tout en en faisant

commerce, [Daniel 1] dit l'abject et le révèle, il tend à la société le miroir déformé du rictus, ou le mal à peine exagéré » (2005, § 5). Le premier spectacle de Daniel 1 prend d'ailleurs comme cible les *all inclusive* où tous les désirs du touriste devraient, par définition, être satisfaits, ce qui n'est évidemment pas le cas. Tout ce qui peut naître de la société du spectacle et du loisir produit une insatisfaction, une déception face à la promesse de bonheur non tenue. L'échec de l'utopie élohimate ne diverge pas de ce constat : il est impossible d'éradiquer la souffrance, de combler tous les besoins de chacun pour éviter le manque et vivre dans la jouissance et le plaisir infinis.

Deuxièmement, l'homme contemporain qui souscrit à la « consommation de sa propre existence », désirant profiter de la vie, s'ingénie en fait à accélérer sa propre fin. Car consommer signifie à la fois « [m]ener (une chose) au terme de son accomplissement » et « [a]mener (une chose) à destruction en utilisant sa substance, en faire un usage qui la rend ensuite inutilisable » (*Le Petit Robert*, p. 523). Consommer sa propre existence, c'est donc l'achever, au sens propre comme au sens figuré ; c'est travailler à faire de tous les instants d'une vie de petites réussites pour que la somme de ces succès donne une œuvre accomplie. Or, cette œuvre ne peut être qualifiée d'accomplie ; elle ne peut être pleinement *consommée* qu'une fois *achevée*, une fois son terme atteint. Lorsqu'on les pense en relation avec l'existence, tous ces verbes — accomplir, achever, consommer — ne peuvent se conjuguer qu'au passé composé.

Si l'on prend l'affirmation de Lipovetsky au pied de la lettre (« consommer sa propre existence »), la société contemporaine est celle qui pousse l'individu à mener son existence à terme en faisant l'usage de toute sa substance. La

consommation de la vie est un travail incessant vers la création du vide, puisqu'une vie accomplie, selon la conception de la réussite véhiculée par la société du spectacle et des loisirs, est une vie qui, comme la définit le prophète, est consacrée à « s'éclater comme des malades » (p.227) par « le jeu, la tendresse, les rires... » (p.252); tous ses désirs « éclatés », l'individu heureux ne désire plus rien.

Voilà que l'utopie élohimate se retourne contre elle-même. Car ce qu'auront compris les successeurs des premiers dirigeants de la secte, c'est que la jouissance ultime n'est pas tant de vivre dans le plaisir ininterrompu, mais plutôt d'être absous de tout désir et, plus particulièrement, du désir sexuel. Car le désir est une roue où alternent éternellement souffrance et satisfaction. Par conséquent, jouir d'une vie éternelle d'où serait absente toute affliction n'est possible qu'en abolissant le contact physique entre les hommes, voire en transformant l'espèce humaine dans le but de supprimer le désir. L'idéal réalisé n'est tout simplement pas celui que prévoyaient les adeptes élohimites contemporains de Daniel 1 : la jouissance, le bonheur consistent en fait à atteindre l'indifférence la plus complète face au monde plutôt que de vivre des plaisirs de la chair. En tentant d'esquiver le réel, de contourner les souffrances de la vie par la jeunesse éternelle, les élohimites, d'une part, ont accéléré la fin de l'espèce humaine (après une mutation génétique créant une nouvelle espèce issue de l'homme, les clones sont appelés des néo-humains), donc la mort de l'homme tout en provoquant, d'autre part, par la réalisation de l'utopie, le retour du réel qu'ils tentaient de fuir. Car en plus d'avoir provoqué la mort de l'homme alors que l'objectif de départ était son immortalité, la réalisation de l'utopie pousse les néo-humains à une ascèse en plusieurs

points semblable à une idée — stéréotypée, il faut en convenir — de la vieillesse ennuyante que voulaient éradiquer les dirigeants de la secte.

Devant cet échec total de l'utopie élohimite, une question demeure : est-ce le réel qui a trahi ou serait-ce plutôt l'illusion de réel dans laquelle vivent les contemporains de Daniel 1 qui a sapé toute chance de réussite de l'utopie? Force est de constater que l'utopie réalisée ne trahit pas ses prémices : l'idéal est le même (une vie sans souffrance); c'est seulement le moyen de l'atteindre qui n'est pas celui qui avait été prévu. Ce qui pose cependant problème est l'insatisfaction des néo-humains qui vivent l'utopie réalisée. À la fin de sa vie, Daniel 24 avoue qu'il « quitter[a] sans vrai regret une existence qui ne [lui] apport[e] aucune joie effective » (p. 168), pas même celle de ne pas en ressentir, alors que Daniel 25 laisse son bunker derrière lui pour retrouver la Lanzarote perdue et une possible communauté néo-humaine. Si Daniel 25 décide de désertir son mode de vie néo-humain, qui est si près de l'idéal élohimite, ce n'est pas que cet idéal est moins parfait qu'il ne l'était : c'est qu'une fois l'utopie réalisée, une fois atteint, l'idéal devient le réel. Il n'est donc plus idéal, à l'image du réel que la société de Daniel 1 tentait d'esquiver.

Le réel est donné; il est là; en construire un de substitution, se perdre dans une illusion revient à considérer ce qui est comme insatisfaisant, dystopique, principe qui est à la base de toute utopie. Or, même si Houellebecq montre bien, par les suicides de Daniel 1 et de Daniel 25 lorsqu'ils acceptent leur sort, que chacun a besoin d'une illusion pour se soustraire au réel dystopique et pour vouloir continuer de vivre, le fait que toute utopie qui se réalise déçoive inévitablement atteste que ce

même réel rattrape toujours l'utopiste et que, pour Houellebecq, il est toujours négatif. En somme, celui qui tente de se détourner de la réalité en travaillant à l'atteinte d'un idéal devrait plutôt travailler à ne pas l'atteindre, à rêver à la *possibilité* d'une île tout en s'efforçant de n'y accoster jamais. Comme l'affirmait Cioran : « Nous n'agissons que sous la fascination de l'impossible : autant dire qu'une société incapable d'enfanter une utopie et de s'y vouer est menacée de sclérose et de ruine. » (1960, p. 100) L'utopie, l'île n'est paradisiaque que de loin, et aussi blanc que soit son sable, aussi tempéré son climat, elle contient assurément une source de désagrément qui réenclenchera chez celui qui l'habite l'éternelle roue de la souffrance et du désir, qui est la condition de l'homme. Ce défaut de l'île n'est rien de moins que le réel qui toujours trahit, car il est le commandeur qui mène inévitablement l'homme à la mort. Et même si toutes les utopies par lesquelles on tente de l'esquiver se soldent par un échec, mieux vaut rêver et travailler à profiter d'une vie meilleure, même si cet idéal n'appartiendra jamais à l'homme, bête essentiellement mortelle, souffrante et toujours insatisfaite.

Bibliographie

BIRON, Michel. (2005), « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 27-41.

- BLOCH, Ernst. (1976 [1959]), *Le Principe espérance*, t. 1, Paris, Gallimard.
- CIORAN, E. M. (1960 [2001]), *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- GRANGER REMY, Maud. (2007), « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », p. 277-286.
- HOUELLEBECQ, Michel. (2005), *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- LIPOVETSKY, Gilles. (1983), *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».
- MÉCHOULAN, Éric. (2004), *Le Livre avalé : de la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- NUEL, Jean-Jacques. (2005), « *La Possibilité d'une île* », blogue intitulé *L'annexe* : <http://nuel.hautetfort.com/archive/2005/09/05/la-possibilite-d-une-ile.html>.
- PROGUIDIS, Lakis. (2001), « Preuves irréfutables de la non-existence de la société », dans *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Montréal, Nota bene, p. 51-78.
- RACAULT, Jean-Michel. (1991), *L'Utopie narrative, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire foundation.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.). (2006), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

ROSSET, Clément. (1984 [1976]), *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard.

Résumé

Cet article cherche à comprendre les raisons de l'échec de l'utopie soumise dans *La Possibilité d'une île*, de l'aporie à laquelle mène inévitablement la mise en récit du réel. Partant des observations de Gilles Lipovetsky (*L'Ère du vide*, 1983) sur la vacuité de la société contemporaine et de la théorie du couple illusion/réel développée par Clément Rosset dans *Le Réel et son double* (1976), il est montré que la configuration illusoire dont s'est dotée la société contemporaine dépeinte par Houellebecq pour enrichir le réel rend impossible, précisément en raison de cet aveuglement sur son propre compte, toute victoire de l'idéal, de toute utopie.

Abstract

This article will attempt to understand the reasons for the failure of the utopia submitted in *The Possibility of an Island*, the aporia to which inevitably leads narrating the "real". Based on observations by Gilles Lipovetsky (*L'Ère du vide*, 1983) on the emptiness of contemporary society, and on the theory of the illusion / reality couple developed by Clément Rosset in *Le Réel et son double* (1976), it is shown that the configuration of contemporary society portrayed by Houellebecq, which has created an illusion to enrich the "real", makes impossible, precisely because of this blindness on its own account, any victory of an ideal, of a utopia.

Marabou Stork Nightmares d'Irvine Welsh.
Épuisement du récit réaliste et mise en récit
de l'Histoire

Anne-Marie David
Université de Montréal

La littérature prend acte de la pauvreté ressentie du réel contemporain en optant pour l'épuisement, tandis que les discours déployés dans l'espace public, pour pallier cette même pauvreté, sont désormais le lieu d'une esthétisation et d'une narrativisation croissante. Or, si ces phénomènes sont complémentaires, il est difficile de les appréhender simultanément, puisqu'ils relèvent de domaines différents et prennent place dans des sphères parfois très éloignées. Le roman peut cependant, à certaines conditions, rendre compte

de ce double jeu. Ainsi, *Marabou Stork Nightmares*, publié en 1995 par l'auteur écossais Irvine Welsh, fonctionne selon les dynamiques contradictoires qui viennent d'être énoncées. S'il y parvient, c'est au prix de son unité formelle : le récit est divisé en trames hétérogènes alternées, relevant de genres et de logiques différents. Les fils narratifs principaux sont au nombre de trois : il y a d'abord le présent du narrateur comateux Roy Strang, dans le service de soins de longue durée d'un hôpital anonyme, puis le récit, sur le mode réaliste, de son enfance et de sa vie adulte jusqu'à la tentative de suicide responsable de son état et, enfin, l'univers fantastique dans lequel il se projette pour fuir l'abêtissement de son quotidien et la violence de son passé. Cette troisième réalité abandonne complètement le registre réaliste du récit de vie : elle tente plutôt d'en sublimer les tristes conditions, celles d'un Édimbourg suburbain et paupérisé. Elle prend les traits d'une savane africaine, décor au sein duquel Roy s'arroge un pouvoir dont il est en vérité totalement dénué en s'inventant aventurier colonial et chasseur émérite de bêtes étrangement familières. Car malheureusement pour le rêveur, le rêve rejoint bientôt le monde réel, c'est-à-dire que les événements qui s'y déroulent sont fortement influencés par l'histoire individuelle du protagoniste et l'histoire nationale dont il participe. Cependant, Roy étant amnésique, ces échanges et la véracité des faits auxquels ils renvoient sont instables. Le lecteur ne réalise ainsi qu'à la toute fin que le viol collectif dont la responsabilité est attribuée tout au long du roman à un autre a en fait été commis à l'instigation du narrateur lui-même. Cette culpabilité est appuyée par la coïncidence finale entre Roy et le marabout éponyme, prédateur féroce et symbole du mal dont il s'était donné pour mission de purger le monde imaginaire.

Un tel résumé est difficile à réaliser, rejoignant ainsi l'un des constats posés par Dominique Rabaté à propos de ce qu'il nomme la « littérature de l'épuisement » : « Contrairement à bien d'autres romans plus "classiques" où la fiction se déploie dans un espace imaginaire autre que régissent les règles d'un faire-semblant, ces livres ne laissent pas isoler des épisodes fictifs précis : ils ne se prêtent pas aux mêmes formes de résumé. » (p. 7) Le problème, dans *Marabou Stork Nightmares*, est déplacé : les *épisodes précis* sont nombreux, mais ils se répètent à plusieurs reprises et sous diverses formes dans des *espaces imaginaires* pluriels, régis chacun par des règles changeantes. Ce foisonnement et, surtout, l'impossibilité, pour le lecteur, d'y discerner le faux du vrai en raison des défauts de mémoire du narrateur sont les bases de l'épuisement de la partie réaliste du récit de Welsh. En contrepartie, sa dimension fantaisiste propose une mise en récit de l'histoire écossaise et britannique, par le biais d'éléments symboliques à décrypter. Cela conduit à une représentation sociale traversant les niveaux narratifs du roman, au moyen de la pérennité de la figure du marabout et des images du viol. Le commentaire ainsi posé sur le réel contemporain et plus ancien est complété par une entreprise d'exégèse littéraire. La dichotomie entre les registres réaliste et fantastique, si elle reproduit les traits de la littérature mineure établis par Deleuze et Guattari, comme on le notera au fil de l'analyse, offre plus précisément une mise en abyme de la littérature écossaise dans son ensemble et, surtout, des contradictions censées la caractériser.

Le réalisme corrompu

Si contradiction il y a dans *Marabou Stork Nightmares*, c'est avant tout dans l'énoncé de base des faits en constituant la

trame événementielle, qui perturbe complètement le récit de vie aux apparences réalistes. Roy Strang est amnésique, comme il l'avoue dès la deuxième page — « my memory is practically non-existent »¹ (p. 4), dit-il —, puis le répète à plusieurs reprises. De plus, il fuit résolument la vérité, vérité du crime qu'il a commis, mais aussi de son quotidien guère réjouissant. Cela en fait un narrateur particulièrement peu fiable, dont la moindre des affirmations est à mettre en question : l'exemple de la responsabilité du viol donné plus haut en témoigne. Mais l'incertitude ne touche pas seulement des épisodes tragiques comme celui-là. Ainsi, il est dit à la dernière page que Roy « never really had much in the way of ears, it was always [his] nose, Captain Beaky, they used to call [him] at the school »² (p. 264). Pourtant, jusque-là, ce sont justement ses oreilles protubérantes, à l'origine du surnom « Dumbo Strang », qui étaient mentionnées avec redondance parce qu'elles l'embarrassaient. Les moqueries de camarades de classe à ce sujet auraient d'ailleurs été à l'origine de ses premières exactions et de sa première agression à caractère sexuel sur une jeune fille. Le renversement est donc significatif, d'autant que son « bec » aiguisé est une caractéristique majeure du marabout : est resserré le lien physique entre Roy et l'oiseau prédateur, préalablement établi par leur claudication et leur laideur communes. L'image agonisante de lui-même dressée par Roy reprend d'ailleurs exactement les termes de sa vision initiale de son ennemi et alter ego : les deux tournent le dos au soleil dans un contre-jour dramatique et le grand manteau

¹ « Ma mémoire est presque inexistante. » Toutes les traductions sont effectuées par moi.

² Roy « n'a jamais eu de grandes oreilles, c'était toujours [son] nez, à l'école on [l']appelait Capitaine Beaky. »

(« large overcoat », p. 264) de l'homme évoque les ailes déployées (« spread [...] wings », p. 14) du volatile.

Pour peu qu'on se donne la peine d'en examiner les ramifications, le détail physique anodin prend des proportions insoupçonnées en regard de l'intrigue globale. Celle-ci étant narrée selon une focalisation interne exclusive — puisque prise en charge par un personnage physiologiquement coupé du monde et refusant la confrontation de son discours à tout autre —, le lecteur n'a aucun moyen d'en vérifier la véracité. Mieke Bal explique que la focalisation, en tant que relation entre la « vision », l'agent qui voit et ce qu'il voit, influence l'histoire et ce que le lecteur en perçoit (p. 104). Dans le cas présent, la simple possibilité d'une adéquation entre objet vu et vision est remise en question, l'agent se permettant de la pervertir sans en avertir le lecteur. Semblable disjonction est toujours présente en prose romanesque, mais ici, elle devient la règle, de manière à pousser à ses limites les conditions de cette prose et en proposer, en quelque sorte, l'*épuisement*. Le phénomène est accentué par l'artificialité consciente du récit, qui combine réalisme social et jeux autoréflexifs qui en dévoilent les soubassements. Le premier est un peu la marque de commerce de Welsh. Auteur à succès taxé à l'occasion de sensationnalisme et d'une certaine dose de voyeurisme, il bâtit sa popularité sur une approche « sans concession » de réalités sociales difficiles, notamment celle des périphéries défavorisées d'Édimbourg. L'auteur cherche à ramener au grand jour ce que l'image officielle et avant tout culturelle de la capitale écossaise tend à occulter, soit un chômage endémique et des problèmes de drogue, de violence urbaine et d'éclatement familial. Dans *Marabou Stork Nightmares*, l'exigence de vérité à tout prix est à la base de recoupements biographiques entre l'enfance de Roy

et de ses amis et celle de Welsh, du moins telle qu'il la raconte. De nombreux passages du roman répondent directement aux dires de l'auteur dans différentes entrevues; de plus, ses remerciements, en avant-propos, sont adressés à des gens qui lui ont fourni de l'*information* ou encore de l'*information spécialisée*. Cette insistance sur le caractère documentaire et documenté du roman — dont il ne faut pas oublier qu'il comporte un côté complètement fantaisiste et qu'il se déroule entièrement dans la tête d'un narrateur comateux et fabulateur —, a poussé certains critiques comme Marina MacKay à le qualifier d'« anthropologique » (p. 269-81). Le terme n'est pas négligeable : en sus de l'observation de données singulières, il renvoie à leur analyse et donc à la généralisation.

La part d'observation est visible dans l'attention portée au langage, qui reproduit phonétiquement les accents et intonations des personnages. La plupart d'entre eux parlant le *scots*, dialecte proche de l'anglais mais qui s'en distingue par quelques traits syntaxiques et variations de vocabulaire, le résultat est de prime abord déstabilisant pour les non-initiés. « Yes », « I don't » et « I know »³ deviennent « Aye », « Ah dinnae » et « Ah ken » ; les *mais* (« but ») se placent en fin de phrase plutôt qu'au début, et ainsi de suite. Ces divergences par rapport à l'anglais standard peuvent être associées aux « étranges usages mineurs » qui, selon Deleuze et Guattari, visent l'appropriation d'une langue qu'on ne sent pas sienne (rappelons en effet que l'anglais est imposé à l'Écosse, initialement gaélique). Dans leur théorisation de la littérature mineure, les deux auteurs rappellent qu'elle « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une

³ « Oui », « Je ne » et « Je sais ».

langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (p. 29). Celle-ci est certainement présente chez Welsh, dont on a pu dire que les déviations phonétiques « infectaient » l'imagination du lecteur en l'obligeant à prononcer mentalement les mots pour comprendre (voir Christopher, 1995, p. 18). Cette déterritorialisation linguistique, cependant, n'est pas toujours motivée : certains termes sont orthographiés d'une manière qui ne change rien à leur prononciation : entre « there » (là) et « thair », il ne semble pas y avoir grande différence. L'observation « anthropologique » mène donc, sur le plan de la langue, à la généralisation d'une étrangeté idiomatique exagérée. Le constat vaut aussi pour les protagonistes : leurs traits sont grossis à l'extrême, en faisant des figures, des *caractères* davantage que des personnages.

La famille de Roy en particulier, qu'Alan Freeman qualifie de collection de pathologies émotionnelles gravitant autour d'un nom partagé (p. 139), ressemble davantage aux marionnettes d'un guignol macabre qu'à un ensemble humain. Cette impression caricaturale est évidente dès leur description physique, commune : « 'The Strang look' was essentially a concave face starting at a prominent, pointed forehead, swinging at a sharp angle towards large, dulled eyes and a small, squashed nose, down into thin, twisted lips and springing outwards to the tip of a large, jutting chin. »⁴ (p. 20) L'anatomie grotesque est complétée par une absence totale d'intériorité, constituant les membres de la famille en porte-étendards

⁴ « "Le type Strang" consistait essentiellement en un faciès concave qui commençait avec un front proéminent et pointu, rejoignait à angles aigus de grands yeux vides et un petit nez écrasé, descendait vers de fines lèvres tordues puis s'évasait au gré des extrémités d'un menton trop large. »

indifférenciés d'une série de problèmes sociaux caractéristiques de leur milieu défavorisé. Le père devient risible, tant il est violent et obtus. Quant à la mère, sa haine paranoïaque des Japonais souligne à gros traits les séquelles de la Seconde Guerre mondiale sur l'imaginaire britannique, duquel le roman s'attache à démontrer les liens ambigus avec l'Écosse. MacKay explique en effet que tous les préjugés raciaux qui y sont exposés — comme celui-ci — sont à relier à des traumatismes vécus par la Grande-Bretagne (p. 276-7). L'entreprise documentaire est donc à la fois menée à son aboutissement et corrompue, en ce que les personnages n'ont d'existence qu'en fonction de phénomènes extérieurs. Cette tendance à l'extrême généralisation vaut pour le personnel romanesque comme pour les épisodes, qui ne sont pas tant à considérer pour eux-mêmes qu'en ce qu'ils représentent. Ainsi, lorsque Roy décrit les minuscules prisons où il se plaît, enfant, à enfermer des abeilles : « We had a concentration camp, a tiny Scottish housing scheme, for bees. »⁵ (p. 22) L'association entre HLM et milieux concentrationnaires est réitérée plus loin, lorsque les mêmes « schemes » sont à leur tour comparés à des camps autosuffisants (« self-contained camps », p. 80). Le cruel passe-temps enfantin est donc assimilable à une forme de masochisme social, Roy s'attaquant, symboliquement, à son propre milieu. Cela rejoint une réalisation future : alors qu'il serait sensé de s'attaquer aux exploiters, « we screw each other's hooses when there's fuck all in them, we terrorise oor ain people »⁶ (p. 201).

⁵ « Nous avions un camp de concentration, un minuscule HLM écossais, pour abeilles. »

⁶ « Nous vandalisons les maisons de nos voisins qui contiennent que dalle, nous terrorisons notre propre milieu. »

Plus largement, la métaphore des abeilles en vient à désigner l'Écosse entière, au travers d'un riche réseau intertextuel. Leur petit camp de concentration renvoie explicitement à un auteur contemporain de Welsh, son compatriote Iain Banks, dont *Wasp Factory* développe aussi une société en microcosme. Le jeune protagoniste y vit sur une île isolée, où il peuple son existence de différents rituels, parmi lesquels l'usine à guêpes éponyme. Les deux romans mettent également en scène des pères dégénérés et des molosses cruels, doubles déchus des chiens écossais fidèles fièrement représentés par Lassie et Greyfriars Bobby. La reprise en écho de ces éléments participe dans les deux cas d'une peinture sociale sombre, où les valeurs de filiation et de loyauté sont vidées de sens. De la même manière, le parcours de Roy peut être interprété comme un déboulonnage en règle du mythe du *Hard Man* écossais. La figure trouve son expression la plus achevée dans *Docherty*, de William McIlvanney (1975), qui suit un mineur dans sa lutte pour la survie et la dignité de sa famille. Comme lui, Roy cherche à s'affirmer par des moyens essentiellement physiques et une virilité appuyée; cependant, il va trop loin et ne parvient qu'à détruire son entourage et lui-même. Le coma qui en résulte rejoint un autre thème largement répandu dans la littérature écossaise contemporaine : l'immobilisation forcée du protagoniste (on peut penser ici à *1982 Janine* d'Alasdair Gray ou à *The Bridge* d'Iain Banks, dans lequel un personnage accidenté et inconscient se projette d'ailleurs également dans un univers parallèle.

Ce jeu intertextuel, s'il enrichit le récit, concourt à en dévoiler les artifices et ainsi à miner l'effet de réalisme social précédemment décrit : le texte se prend pour objet, annulant une adhésion possible du lecteur à la réalité de son monde

diégétique. Il se positionne également vis-à-vis de la tradition littéraire nationale, en récupérant certains éléments de manière à réfléchir sur cette tradition et sur la réalité écossaise contemporaine. Welsh n'est pas le seul à se livrer à l'exercice : Cairns Craig affirme, par exemple, que la fixité des personnages est une représentation récurrente de la paralysie et de l'immobilisme de l'Écosse moderne (p. 132). Son coma assure une continuité entre Roy et les héros d'Iain Banks et d'Alasdair Gray, ancrant le roman dans une énonciation de portée nationale. Il s'agit là d'une autre condition de la littérature mineure selon la définition de Deleuze et Guattari, qui argumentent que « tout [y] prend une valeur collective », dans un contexte où l'énonciation individuée d'un « maître » n'est pas discernable de la voix commune (p. 31). Même seul, l'écrivain participe d'une action qui le dépasse, ainsi que le montre, chez Welsh, le dialogue actif avec la littérature écossaise. En plus d'assurer une continuité entre l'auteur et d'autres écrivains, cet échange éclaire l'œuvre d'un jour nouveau et précise son discours, comme le montrent les exemples du coma ou du *Hard Man*. Ceux-ci ouvrent l'incident personnel sur l'idéologique et le politique, ce qui constitue la dernière caractéristique de la littérature mineure : « Son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope qu'une tout autre histoire s'agite en elle. » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 30) C'est ce qui se produit dans *Marabou Stork Nightmares*, où la trame fantaisiste résume à la fois une partie de l'histoire écossaise et la vie de Roy, ainsi qu'il la raconte dans le récit réaliste parallèle.

Le véridique dans l'imaginaire

L'épuisement de celui-ci est donc corollaire de la mise en récit du réel déployée dans le monde imaginaire. Cette tendance est notamment à l'œuvre dans la construction, au moyen d'homologues réels, des protagonistes qui peuplent les fantasmes comateux de Roy. Il s'agit, en fait, d'un amalgame de figures du réel extra- ou intradiégétique. La concaténation entre elles se produit malgré le narrateur, celui-ci cherchant désespérément à fuir, dans le monde imaginaire, le présent de l'hôpital et le passé de ses souvenirs. Est exemplaire de ce double mouvement le fait que Roy se réfère à Sandy, son compagnon de chasse, à la fois comme à une *métaphore* (une chose qui en représente une autre) et un *ami* (p. 6). Le narrateur s'avoue ainsi créateur du personnage, dans une mise en abyme ludique du processus d'écriture qui en affirme encore l'épuisement. Le nom de Sandy Jamieson constitue un remaniement de celui du (vrai) footballeur Jimmy Sandison, dont le visage à la télévision est la dernière image vue par Roy avant de sombrer dans l'inconscience, lors de son suicide manqué. La référence importe dans l'univers mental une allusion au hooliganisme de Roy, propension à la criminalité qui s'incarne dans le personnage, lui aussi imaginé, de Lochart Dawson. Robert Morace explique que celui-ci, propriétaire tyrannique d'un parc naturel, est un agrégat de l'avocat Donaldson, de l'oncle Gordon et de Wallace Mercer, le véritable président et actionnaire principal du club de football des Hearts of Midlothian (p. 110). Les noms des deux premiers résonnent par allitération dans celui de Dawson, qui partage leur caractère véreux, Gordon, comme lui, étant un Afrikaner. Ils sont connus personnellement de Roy : le premier le défend efficacement en cour quand il est accusé de viol, et le second

l'agresse de la même manière lorsqu'il est jeune garçon. Les deux se retrouvent donc, en quelque sorte, aux antipodes de l'évolution sexuelle de Roy; l'un l'ouvre, l'autre la ferme et répare les dégâts. Le roman prend fermement position quant au lien de causalité entre les deux : un crime en appelle un second, au cours d'un cycle inexorable de violence. Ce discours, ailleurs explicite, ne se trouve nulle part validé avec autant de cohérence que dans la cohabitation, à l'intérieur d'un même protagoniste, des instances du viol *subi* et du viol *commis*. Leur relation est scellée sans retour, ainsi que celle de cette forme d'agression à l'exploitation capitaliste.

Ce dernier élément de l'équation est apporté par la présence du propriétaire des Hearts qui, en 1990, tenta de manière déloyale de prendre le contrôle du club rival des Hibernians, agissements représentés dans le récit par les manigances de Lochart Dawson en vue d'un agrandissement territorial et par la relation d'identité qu'il pose entre sport et quête de profits. Roy se tient du côté des victimes de la manœuvre, surnommés les « Hibs », contre l'équipe de Mercer, les « Jambos », desquels le nom du parc de Dawson, Jambola, est inspiré, position de faiblesse qui reflète son infériorité économique réelle. La division va plus loin, cependant : les Hibs étant catholiques d'Édimbourg qui affrontent périodiquement les Jambos, protestants de la capitale, ou les clubs catholiques et protestants de Glasgow, c'est la scission religieuse et culturelle écossaise qui est représentée. Le détail serait anecdotique si ce n'était le numéro de la retraite de Dawson dans les montagnes : 1690, soit l'année où Guillaume d'Orange défit le Catholique James Stuart à la bataille de la Boyne, une victoire célébrée annuellement par les Unionistes protestants (partisans des Jambos). En somme, c'est la position de l'Écosse vis-à-vis de la

Grande-Bretagne qui est métaphoriquement esquissée ici, comme elle l'est d'ailleurs à de multiples reprises dans l'espace fictif de la savane.

Le cas de Lochart Dawson est exemplaire de la fluidité constitutive des figures imaginées : communiquent en son sein des personnages appartenant au réel extradiégétique (Wallace Mercer et les acteurs d'une histoire écossaise pré-unioniste) et des protagonistes intradiégétiques (l'avocat Donaldson et Gordon). Le phénomène est indicateur d'une circulation sémantique à grande échelle entre les différentes réalités du roman, circulation qui se concrétise dans l'univers mental de Roy. Celui-ci englobe les autres couches narratives de façon symbolique et, au-delà, le récit national. Cette mise en fiction de l'histoire associe les événements vécus individuellement par les personnages à une trame beaucoup plus vaste, afin d'expliquer — ou du moins mieux comprendre — les violences auxquelles ils se livrent. Ainsi, les fantasmes de Roy sont parsemés de références à l'agression qu'il a commise : un contenu violent et érotique en envahit progressivement la narration, et ce, en dépit des efforts du narrateur de le proscrire en changeant brusquement de sujet ou en « s'enfonçant » — comme cela est signifié sur la page par des mouvements descendants de la typographie — plus profondément dans ses rêveries. La concomitance des discours investit l'histoire sociale d'une charge de brutalité sexuelle, lien scellé par la récurrence de mêmes images dans des situations différentes. La dévoration de flamands par des marabouts revient notamment à plusieurs reprises : enfant, Roy est témoin du spectacle alors qu'il découvre la domination coloniale lors d'un voyage dans l'Afrique du Sud ségrégationniste, et il en a à nouveau la vision dans son monde imaginaire. Les descriptions de ces

événements font écho à celle de la jeune fille qu'il agresse, immédiatement après le viol : il est toujours question de « beauté » volée et détruite par des prédateurs repoussants, au cours d'une attaque particulièrement cruelle.

Par le biais de la figure polysémique du marabout, le viol est placé au centre d'un réseau plus large de violence, c'est-à-dire que l'agression sexuelle et l'humiliation qui en résulte règlent aussi les échanges sociaux décrits dans le roman. Les rapports de pouvoir qui régissent les liens du violeur à la victime recoupent ceux qui divisent l'ensemble de la communauté en actifs et passifs, entre agresseurs et agressés. Le viol devient ainsi métaphore sociale, comme le confirme l'adhésion à son endroit du discours juridique lors de l'épisode judiciaire. Face aux jurés, Kirsty, la victime, se retrouve en position d'accusée : c'est son procès à elle qui est fait plus que celui de ses violeurs, puisqu'on la questionne sans merci sur sa sexualité et sur ses mœurs. Le jugement ne lui est pas favorable et, par la suite, elle s'y réfère plusieurs fois comme à un « second viol », reprenant ainsi sur le mode tragique l'expression malheureuse de l'avocat des agresseurs, qui, à la veille de leur passage en cour, promet à ses clients : « we'll give her a damn good shafting »⁷ (p. 207). L'usage récurrent de ce vocabulaire à forte consonance sexuelle appuie la symétrie entre viol et société; dans ce contexte, il est significatif que Roy se réfère initialement à son milieu d'origine comme à « that *fucked-up* place which made me the *fucked-up* mess I was »⁸ (p. 16-17). Le lien causal établi entre les deux jurons peut être

⁷ « Nous allons la baiser en beauté ».

⁸ « L'endroit *tordu* qui avait fait de moi l'inadapté *tordu* que j'étais devenu ». Je souligne; il est à noter que le mot « fuck » est porteur, en anglais, d'une polysémie et d'une vulgarité intraduisibles.

appliqué aux viols eux-mêmes : ayant été violé, Roy devient violeur, ainsi que le confirme l'existence, dans le monde imaginaire, de Lochart Dawson. Et c'est pourquoi il n'y a, au terme de la poursuite du marabout, que lui-même à la pointe du fusil...

La littérature dans tous ses états

Le thème de la chasse, qui traverse les rêveries comateuses du personnage, est assimilé au viol et à la domination raciale, mais aussi à la violence hooligan : un chapitre entier, « The Flamingo Massacres », utilise une narration alternée pour mettre en parallèle le massacre des flamants et celui, par le gang dont Roy fait partie, d'une bande rivale. Le lien avec le viol est lui aussi posé par l'attribution de formes féminines aux cadavres des animaux. La circulation de la même image fait du marabout un symbole polysémique qui représente toutes les formes d'agression du roman et qui en traverse ainsi toutes les couches narratives, réelles ou non. Le monde animal en vient à désigner celui des hommes, à la fois dans leurs comportements personnels et en communauté. Cette métaphorisation fantaisiste de la réalité cohabite, au sein du roman, avec la visée réaliste de la peinture d'un milieu social particulier et de ses conditions propres. Le contraste formel qui en résulte est très marqué. Il serait aussi, explique Alan Riach, fondateur de l'œuvre tout entière :

The fiction of Irvine Welsh offsets the mimetic representation of reality by combining two apparently contradictory modes: an immediate vernacular voice, ostensibly an authentic representation of location-specific speech, and a narrative

where unpalatable basic realities of economic and bodily imperatives are paramount.⁹ (p. 35-6)

Or, dans *The Scottish Novel: A Critical Survey*, Francis Russell Hart place semblable contradiction générique au cœur du roman écossais depuis ses origines; dès Smollet en effet, au XVIII^e siècle, se donnerait à lire une indécision entre les modes du « Gothic fantasy » et de l'histoire sociale (p. 398). Cette dichotomie essentielle serait due, selon Hart, à la conception complexe et duelle du « caractère national » de l'Écosse — à relier à sa relation difficile avec l'Angleterre — et à la divergence des traditions écrite et orale qui fondent sa littérature. La « bipolarité » évoquée par Hart est caractéristique de l'histoire de la littérature de l'Écosse par elle-même, comme l'expliquent Gerard Carruthers, David Goldie et Alastair Renfrew. En effet, celle-ci est représentée par ses propres exégètes comme « a gargoyle grinning at the elbow of a kneeling saint »¹⁰ (p. 11).

L'œuvre de Welsh, en plus de réaliser les conditions de la littérature mineure en général, reprend donc à outrance les caractéristiques distinctives d'une littérature mineure singulière : la sienne. Les citations intertextuelles se doublent d'une intertextualité formelle, en diversifiant et en approfondissant les effets. Ainsi non seulement *Marabou Stork Nightmares* représente-t-il par la fiction la position ambiguë de l'Écosse dans le Royaume-Uni, mais il le fait aussi dans sa

⁹ « L'œuvre de fiction d'Irvine Welsh décale la représentation mimétique de la réalité en combinant deux modes apparemment contradictoires : une parole vernaculaire immédiate, représentation ostensible d'un discours local authentique, et une narration où les retombées désagréables de divers impératifs physiologiques et économiques sont prépondérantes. »

¹⁰ « une gargouille souriant par-dessus l'épaule d'un saint agenouillé ».

structure narrative, mettant sa propre histoire culturelle en abyme. Les scissions, aujourd'hui critiquées, qui constitueraient la base de celle-ci sont toutefois déplacées : le « réalisme social » s'épuise dans la généralisation, tout en étant miné par l'autoréflexivité d'un jeu intertextuel qui en dévoile les artifices; quant à l'aspect fantastique, il ne l'est pas autant qu'il le semble au premier abord, étant donné qu'il procède par la bande à une mise en récit de l'histoire au moyen d'éléments symboliques. C'est peut-être dans ce jeu formel que l'entreprise de dévoilement de Welsh, qu'on a vu présente dans sa narration réaliste d'un milieu difficile, donne les meilleurs résultats. En convoquant le réel dans un espace purement imaginaire et en le soumettant à des règles qui n'ont rien de réaliste, le roman l'interprète à sa manière et fait table rase des oppositions de genres consacrées. C'est sa manière à lui d'affirmer sa position « mineure », soit, pour citer une dernière fois Deleuze et Guattari, de réaliser « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) » (p. 33).

Bibliographie

- BAL, Mieke. (1985 [1980]), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trad. Christine van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press.
- CARRUTHERS, Gerard, David GOLDIE et Alastair RENFREW. (2004), *Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-Century Scottish Literature*, Amsterdam, New York, Rodopi.

- CHRISTOPHER, James. (1995), « Blood on the tracks », *Time Out*, 12-19 avril, p. 18-20.
- CRAIG, Cairns. (1999), *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- FREEMAN, Alan. (1996), « Ourselves as Others: *Marabou Stork Nightmares* », *Edinburgh Review*, Edinburgh University Press, n° 95, p. 135-141.
- HART, Francis Russell. (1978), *The Scottish Novel: A Critical Survey*, Londres, John Murray.
- MACKAY, Marina. (2003), « *Marabou Stork Nightmares*: Irvine Welsh's Anthropological Vision », *National Identities*, vol. 5, n° 3, p. 269-281.
- MORACE, Robert A. (2007), *Irvine Welsh*, Houdmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan, coll. « New British fiction ».
- RABATÉ, Dominique. (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais ».
- RIACH, Alan. (2005), « The Unnatural Scene: The Fiction of Irvine Welsh », dans J. ACHESON et Sarah C. E. ROSS (dir.), *The Contemporary British Novel Since 1980*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 35-47.
- WELSH, Irvine. (1996 [1995]) *Marabou Stork Nightmares*, Londres, Vintage.

Résumé

La littérature prend acte de la pauvreté ressentie du réel contemporain en optant pour l'épuisement, tandis que les discours déployés dans l'espace public, pour pallier cette même pauvreté, deviennent le lieu d'une narrativisation croissante. Ces phénomènes, complémentaires, sont toutefois difficiles à appréhender simultanément : ils relèvent de domaines différents. Au moyen de l'exemple de *Marabou Stork Nightmares* d'Irvine Welsh (1995), je montrerai que le roman peut, cependant, rendre compte de ce double jeu. Le réalisme affiché y est corrompu par l'amnésie du narrateur, tandis que la dimension fantaisiste du roman propose une mise en récit de l'histoire écossaise et britannique qui conduit à une représentation sociale et littéraire en traversant les trames.

Abstract

Literature expresses the poverty of our contemporary reality by its own exhaustion, whereas discourses displayed in the public space, to mitigate the same poverty, are increasingly narrative. These phenomena, though complementary, are difficult to comprehend simultaneously: they pertain to different domains. Using the example of Irvine Welsh's *Marabou Stork Nightmares* (1995), I shall show that the novel can, however, take this double game into account. The realism displayed is corrupted by the narrator's amnesia, whereas the novel's fantastic dimension proposes a symbolic display of Scottish and British history, leading to a social and literary representation crossing its levels.

Les distances du texte: *L'Événement* d'Annie Ernaux et le récit de l'écriture

François-Emmanuel Boucher

Collège militaire royal de Kingston

À première vue, *L'Événement* d'Annie Ernaux relate la manière dont l'auteure a vécu son avortement au moment où elle commença la rédaction de son « mémoire littéraire » sur la représentation de la femme dans le mouvement surréaliste, plus spécifiquement dans les œuvres de Breton, d'Éluard et d'Aragon. Elle a alors 21 ans; elle est la première de sa famille à entreprendre des études supérieures; elle ne tient pas du tout, bien sûr, à poursuivre sa grossesse; il s'agit d'un accident de parcours, d'une simple erreur de jeunesse. L'histoire se déroule en 1963, l'année, indique-t-elle, de l'assassinat de John

F. Kennedy. En France, comme d'ailleurs un peu partout en Occident, l'avortement est toujours considéré comme un acte criminel; selon la loi, « les médecins, sages-femmes, pharmaciens » coupables d'un tel acte peuvent être privés temporairement ou définitivement « d'exercer leur profession »; la femme qui se fera avorter paiera, elle, une lourde amende, ira en prison et sera même internée (Ernaux, 2007, p. 29).

À vrai dire, cet événement qui est au centre du livre, elle n'y pensait plus depuis longtemps ; elle l'avait presque oublié au point qu'il était devenu irréel : un mauvais rêve si ce n'est une vague impression, un souvenir, inconsistant, enfoui dans les bas-fonds de sa propre histoire, celle d'une femme qui, jeune fille, s'était fait avorter. C'est beaucoup plus tard dans sa vie que cet épisode a acquis un sens extraordinaire. Les années avaient passé lorsqu'elle dut subir non pas un test de grossesse mais un test pour le dépistage du sida. Une autre aventure évidemment; une autre erreur. C'est alors que cet ancien épisode de sa vie est remonté dans sa conscience et qu'elle s'en est ressouvenue :

Le docteur a appelé mon numéro. Avant même que je sois à l'intérieur du bureau, elle m'a souri largement. J'ai pris cela comme un bon signe. En refermant la porte, elle a dit très vite « c'est négatif ». J'ai éclaté de rire. Ce qu'elle a dit ensuite dans l'entretien ne m'intéressait pas. Elle avait l'air joyeux et complice.

J'ai descendu l'escalier à toute vitesse, refait le trajet en sens inverse sans rien regarder. Je me disais que j'étais sauvée encore. [...] Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. (2007, p. 15-16)

Un événement extérieur ravive la mémoire; il y a une apparence d'analogie, assez frappante du moins pour qu'on puisse revivre certaines parties de sa vie antérieure, y retourner momentanément; l'extériorité du monde fait ainsi le pont avec l'intériorité; le temps humain, ce temps mécanique, irréversible, pesant qui avale et qui vieillit inmanquablement, s'oppose à un autre temps, celui de la mémoire, à ses stratifications bigarrées et multiples, à son mécanisme distinct, à sa temporalité non-linéaire, volatile, friable, susceptible d'être réactivé selon des équations à géométrie variable, par le biais de substitutions, de connexions métonymiques, d'analogies dont les intimes rapports n'appartiennent qu'à celui qui les expérimente au hasard de sa propre vie. Dans ce « encore », il y a de la mémoire involontaire, c'est un peu le coup de la petite madeleine ou l'épisode des deux *pavés inégaux* dans la cour de l'hôtel des Guermantes. Seule l'époque aurait changé, « la méthode Ogino et le préservatif à un franc » (Ernaux, 2007, p. 16) auraient pris la place des cloches de Combray. À première vue, ce récit, c'est l'écriture de la réminiscence, c'est le sujet qui quitte l'espace et le temps de l'existence vécue pour revivre des impressions fugaces, pour retrouver une autre forme de cohérence, pour plonger finalement dans cet univers parallèle où le temps n'est pas condamné en tout point à une complète dissolution.

En fait, cette description des mécanismes qui sous-tendent le récit d'Annie Ernaux n'est pas complètement fausse sans pour autant être exacte ni surtout très exhaustive. En vérité, ce qui semble intéressant dans ce récit demeure ce qui ne va pas directement dans ce sens, ce qui se distingue de ces procédés que je viens d'énumérer, ce en quoi, en d'autres mots, Ernaux diffère de la grande tradition du récit testimonial ou mémoriel. Même si un événement extérieur déclenche en elle

une longue poussée vers l'intérieur où se déplient soudainement les parois de sa mémoire, elle ne parvient pas pour autant à traduire directement cette expérience par l'écriture. Ernaux nous convie à une autre mise en forme de l'existence, où l'oscillation entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde, où les traversées dans les méandres de la mémoire conduisent non pas à de nouvelles représentations où, par exemple, la juxtaposition de différentes strates temporelles ou mémorielles donnerait une nouvelle profondeur au récit, mais à des réflexions sur les limites de l'autoreprésentation et, du même coup, sur la faiblesse du langage à relayer les impressions subjectives empreintes dans la mémoire. Le témoin, ici, peine à se remémorer ; le mémorialiste, si ce terme a encore un sens, ne croit plus du tout au potentiel illimité de l'écriture. Cette démarche littéraire, qui pourrait être qualifiée de suspicieuse, devient dès lors à la fois matière du récit mais surtout une forme inédite de *mimesis*. Dès lors, ce qui devient vraisemblable, c'est cette difficulté de redire et surtout de se remémorer. Comme Ernaux le souligne, « *L'Événement*, c'est le récit d'un avortement et le récit de l'écriture d'un avortement, avec les problèmes de la mémoire et celui des preuves » (2003, p. 144). Le lecteur est ainsi confronté à une tout autre expérience littéraire. Les faiblesses de la mémoire sont mises en scène par l'écriture au même titre que les limites de l'introspection et l'illusoire frontière qui sépare l'acte de se ressouvenir de l'apport de l'imaginaire et de la création artistique. Il ne s'agit plus de l'autobiographie au sens traditionnel du terme, car le texte cesse d'entretenir la croyance en une possible reconstruction cohérente du sujet. Le récit perd ainsi sa régularité ; la narratrice intervient désormais à tout instant. Les métadiscours acquièrent une telle importance qu'ils

font ombrage à l'histoire elle-même. Le récit n'est plus lisse, uniforme, harmonieux; il y a des coupures, des hésitations, des silences, du non-dit avoué, de l'impuissance transmuée en élément du texte. La visée narrative, largement modifiée, conduit la forme du récit à se transformer à son tour et à se démarquer du cadre à l'intérieur duquel avait évolué le genre propre à la représentation du moi et au traditionnel récit de vie.

Une lente et irréversible rupture avec l'héritage romanesque

Cette transformation du récit, qui a une incidence immédiate sur la forme, est un leitmotiv d'Annie Ernaux, qui accompagne sa production discursive, autant ses récits, ses entretiens, ses divers méta-commentaires que ses interventions dans les milieux universitaires, comme au Collège de France, par exemple. Prenant pour modèle *Nadja* d'André Breton, qu'elle tient « pour le premier texte de notre modernité » (2003, p. 56), Ernaux n'hésite pas à répéter que, pour elle, « le roman est impossible » (2006, p. 17) et qu'« il ne fait plus partie de [s]on horizon » (2003, p. 55) depuis près d'une vingtaine d'années. Ce refus du roman s'appuie évidemment sur plusieurs constats, qui touchent à la fois sa propre expérience artistique, sa conception de l'écriture et le pouvoir qu'elle accorde au cadre formel dans son processus de création. Ce refus a même son histoire à l'intérieur de son œuvre, car l'auteure de *La Place*, bien avant de faire des « récits auto-socio-biographiques » (Ernaux, 2003, p. 21) s'est d'abord crue romancière et a écrit des romans dont trois, au moins, furent publiés au tout début de sa carrière. Les raisons qui expliquent sa rupture avec la « forme roman » demeurent évidemment essentielles et doivent être explicitées afin de mieux saisir son projet d'écriture et son

évolution sur plus de trois décennies. Bien que diverses, ces raisons peuvent néanmoins être classées dans deux catégories distinctes, même si elles se recoupent de différentes manières et ne peuvent être séparées, faute non pas d'autonomie respective mais, tout simplement, de raison d'être.

La première catégorie couvrirait tout ce qu'Ernaux raconte pour traduire le fossé qui exista très tôt, en elle, entre les formes romanesques disponibles et, surtout, connues par elle à ses débuts, et son expérience privée, façonnée par son origine sociale. C'est son expérience socio-politique prise au sens le plus large du terme qui l'a conduite à vouloir modifier les formes discursives apprises et héritées d'une histoire littéraire canonique dont elle se dissocie peu à peu, compte tenu qu'elle s'y est toujours sentie étrangère. La deuxième catégorie, pour sa part, regroupe tous les discours qui relatent la manière dont elle entrevoit les liens entre les modifications formelles et la mise en scène de sensations et de perceptions inédites. L'essentiel ici repose sur les deux idées suivantes, soit, premièrement, le principe selon lequel une même expérience peut être traduite par plusieurs cadres formels dont aucun n'épuise sa signification, soit, deuxièmement, par ce constat que certaines expériences ne peuvent être traduites avec force sans modifier largement les formes discursives courantes que lègue la tradition littéraire. La vie d'Ernaux est ainsi au centre de son écriture ; des mêmes fragments épars reviennent dans différents livres. Parfois, elle rend compte d'un épisode de sa vie dans un journal intime, d'autres fois dans une sorte de témoignage ou, encore, dans une forme expérimentale et incertaine qui ne s'apparente à aucun genre canonique reconnu. Avec la modification de la forme, une autre facette de sa vie apparaît aussitôt, partie souvent inédite et jusqu'alors

inexistante dans l'univers de l'écriture. Par un jeu des perspectives, Ernaux approfondit le regard, donne une autre dimension à ses textes et représente sa propre vie comme une expérience fluide, indéterminée et plurielle. Mais à l'opposé du récit de vie traditionnel, le but ultime ne semble pas être le dévoilement narcissique de la vie d'Ernaux, mais plutôt sa mise au service d'une expérimentation littéraire, la construction d'une vie-cobaye dont les aboutissements ne visent pas à mieux connaître l'auteure elle-même, mais à comprendre la fragilité des représentations de soi et la réification quasi inévitable des identités discursives.

Rappelons, avant de poursuivre, que son conflit avec la forme romanesque n'est pas nouveau et qu'il apparaît paradoxalement dès son premier roman, *Les Armoires vides*. Denise Lesur, le personnage principal, est alors représentée non pas comme une parvenue habitée par un ego démesuré, désirant se hisser dans la bourgeoisie parisienne, mais comme une intruse, une espèce de déclassée qui, grâce aux études universitaires, réussit à se libérer, en partie, de ses origines familiales. Démunie socialement et culturellement à la fois par manque d'éducation, d'aisance, de *distinction*, mais aussi de référents littéraires et de représentations adéquates grâce auxquels elle pourrait exister culturellement et se fondre dans une classe dont elle ne comprend pas les rouages, Lesur est condamnée à l'approximation, aux tâtonnements, aux maladresses; à se trahir, et ce, chaque fois qu'elle veut se raconter aux autres et à rendre compte de sa propre vie. Le drame du personnage peut être compris comme la transposition littéraire des difficultés que rencontre alors Ernaux à rompre avec un héritage culturel qui lui est doublement nocif parce qu'il l'intimide et pire, peut-être, parce

qu'il ignore ce que furent sa famille, son enfance, ses difficultés, ses craintes, ses espoirs, sa propre psyché. La littérature canonique méconnaît autant son existence que son milieu social et promulgue, sans le vouloir ou le chercher sciemment, une indifférence complète vis-à-vis de tout ce qu'elle et les siens représentent dans la société française :

Je comprenais les écrivains avec leurs descriptions de salon, de parcs, du père instituteur et de la vieille tante à thé et à madeleines. C'était joli, propre, comme il faut, comme j'en rêvais. Je ne pouvais pas écrire : ma maison de piètre apparence, mon père, un homme simple, gentil, aux manières frustes, parler de ma famille comme parlent les romanciers des pauvres et des inférieurs. Il fallait bien inventer à coups d'extraits de lectures, d'imaginations, de catalogues... Essayez de trouver ce qui était de bon goût, poétique, harmonieux... (2008, p. 101)

La culture littéraire canonique, dont l'apothéose s'avère, pour elle, la forme romanesque, demeure aliénante par son mépris et son pouvoir d'humiliation. En fait, toute la littérature dont la qualité serait socialement reconnue lui pèse, la rapetisse, la diminue, lui prouve qu'elle est sans valeur, qu'elle n'est rien si ce n'est qu'elle appartient à cette strate sociale ignorée, à cette catégorie d'être qui n'est pas représentable ou qui, dans le meilleur des cas, accompagne en sourdine ce qui doit être représenté dans un livre *comme il faut*. Dans *La Place*, où la rupture avec la forme romanesque est revendiquée à maintes reprises, Ernaux note que, « pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité », « le roman est impossible » (2006, p. 17), qu'il ne peut être d'aucun secours. Dans *Les Armoires vides*, Ernaux écrivait déjà, au sujet de Denise Lesur, qu'en plus des difficultés que cette dernière connut lors de son avortement, thème qui, dès 1974, était explicitement abordé, le

pire fut, pour elle, le sentiment d'isolement qu'elle ressentait à tout instant, incapable de rencontrer dans un livre un seul paragraphe qui parlait d'elle ou qui représentait une vie similaire à la sienne; l'impossibilité de trouver une seule phrase ou une seule allusion qui suggérerait une certaine parenté avec son propre drame personnel lui semblait la pire réprobation de son existence. Exclue de l'univers restreint de la *mimesis* officielle qui serait celle de la strate socio-économique supérieure, Lesur comprit alors qu'elle vivait évincée du cadre combien étroit, à ses yeux du moins, de tout ce qui était digne d'appartenir à l'univers littéraire hexagonal :

Travailler un auteur du programme peut-être. Victor Hugo ou Péguy. Quel écœurement. Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges, qui en sort, ce qu'elle en pense en marchant, en se jetant sur son lit. Je lisais et je relisais. Les bouquins sont muets là-dessus. Une belle description de sonde, une transfiguration de la sonde... (2008, p. 12-13)

Le thème de l'avortement est présent dans la presque quasi-totalité de l'œuvre d'Ernaux. Précisons, bien sûr, qu'il ne s'agit pas de l'avortement en soi ou de l'avortement des autres ou de l'avortement comme thème, mais bien de son avortement, celui, assure-t-elle, qu'elle a vécu lors de ses années universitaires, toujours le même épisode qui revient ainsi dans une pluralité de livres. Le défi est ainsi de décrire, sans pudeur, un événement à la fois troublant et personnel de sa jeunesse de manière qu'il puisse, en tant que tel, accéder à l'univers de la représentation. Dans *Passion simple*, par exemple, Ernaux décrit, dans un méta-commentaire mis entre parenthèses à

l'intérieur du texte, l'un de ses retours bizarres, plutôt insolites, sur les lieux de son avortement, passage Cardinet, dans le XVI^e arrondissement, en liant les raisons qui expliqueraient cette fixation qu'alimente la mémoire de ce traumatisme avec sa motivation d'écrivaine et les grands desseins de son projet d'écriture : « Est-ce qu'il n'y a que moi pour revenir sur les lieux d'un avortement? Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. » (2009, p.65-66) Cette normalisation d'une vie se réalise non seulement par le refus de singulariser l'expérience, mais aussi par la recherche d'une forme susceptible de témoigner, de confier, de partager ce drame, de le dire d'une manière objective, comme tel, sans qu'il semble transfiguré dans un univers romanesque qui reconduirait des discours qui, de toujours, lui sont demeurés étrangers, en décalage avec sa vie. Se libérer des formes canoniques donne dès lors à Ernaux la latitude pour atteindre son idéal de transparence grâce auquel *l'autre*, disons les exclus de la *mimesis* officielle, pourrait enfin se reconnaître à même sa propre existence de déclassée, comme quoi l'effet cathartique de ses récits serait d'atténuer une forme très lourde d'aliénation sociale produite par le caractère exclusif des représentations courantes héritées, pour la plupart, du cercle étroit d'une culture fermée et élitiste. Ce nouveau récit, toutefois, même si la forme n'a pas encore son étiquette attitrée, ne peut être défini comme une simple et naïve transposition d'une vie, *de sa vie*, de la réalité de sa vie vécue, pour la simple raison qu'au cours de son œuvre, Ernaux construit elle-même sa propre poétique, qu'elle invente un mode d'écriture qui, malgré sa volonté affichée de témoigner sans pudeur et sans mensonge de sa propre existence, n'est pas

moins savant, pas moins complexe que les représentations de jadis, pas moins travaillé, non plus, que celui de l'univers romanesque dont elle assure, sans cesse haut et fort, qu'elle s'est définitivement séparée.

Le texte en chantier ou la mise en scène des artifices

Le récit d'Ernaux, c'est là une première hypothèse, n'est pas seulement une chronologie morcelée où divers fragments d'existence hantent aléatoirement un *je* narratif en proie à de fortes réminiscences. Le travail mémoriel n'est pas tant esthétisé que dévoilé par un nouveau travail de mise en forme qui apparaît comme la conséquence de la désintégration de la croyance au pouvoir de l'écriture et à celui de la mémoire. La quête d'exactitude, cette obsession de demeurer fidèle à un événement du passé semble d'emblée exclure de la narration toutes les prouesses stylistiques de même que ce qui pourrait être perçu comme une trop forte dramatisation, ou, encore, comme des mises en tension inutiles ou des effets de lyrisme qui semblent *a priori* perçus comme trop littéraires, donc comme invraisemblables. La forme doit être réinventée de manière à trouver un cadre narratif qui donnerait l'impression de ne jamais fausser la transcription de l'expérience et de retranscrire à la fois la manière dont l'événement a été vécu et la façon dont on se le remémore. En fait, le récit d'Ernaux pose savamment ces questions toutes simples : qu'est-ce qu'une écriture fidèle à la mémoire et, surtout, comment trouver une forme qui parviendrait à en rendre compte correctement?

Dès lors, le premier point qu'il faut souligner est la façon dont elle met en scène une forme d'exhibitionnisme littéraire

qui se manifeste principalement par son désir de montrer au lecteur les coulisses de son écriture. À l'inverse de l'aphorisme nietzschéen, Ernaux se plaît à étaler les échafaudages de sa création, ses hésitations multiples, les documents qu'elle a, ou aurait, utilisés lors de la rédaction, ses faiblesses narratives, là où, somme toute, faute de contrôle, la narration bascule soudainement dans l'univers mal venu de la fiction. Pour écrire son livre, explique Ernaux dans un métadiscours qui est difficilement séparable du récit en tant que tel et qui, à vrai dire, demeure l'un des traits fondamentaux de cette *mimesis*, elle eut recours à son agenda, à son journal intime de même qu'à son carnet d'adresses de l'époque. « Je suis entrée à pied à la cité universitaire. Dans l'agenda, il y a : "Je suis enceinte. C'est l'horreur." » (2007, p. 21). Après une représentation de *Huis clos*, poursuit-elle, « [j]'ai écrit dans l'agenda : 'Formidable. Si seulement je n'avais pas cette réalité dans mes reins' » (p. 18-19). « Dans mon journal », note-t-elle à nouveau, « j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction — je me touche le ventre, c'est là. Et pas davantage d'imagination. Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas. » (p. 66). Cette tentative de défier la fiction en parsemant son récit de renvois multiples où s'étalent les diverses impressions qu'elle ressentait à cette époque de sa vie déplace l'enjeu de la narration et souligne des problèmes que ni le mémorialiste ni le romancier ne se posaient ouvertement ou, du moins, représentaient dans leur œuvre. Il semblait alors exister une gêne qui empêchait l'écrivain de dévoiler dans son œuvre l'ensemble du travail préparatoire qui accompagne son écriture. Le duc de Saint-Simon par exemple, même s'il avait continuellement recours au fameux *Journal* du marquis de Dangeau pour raviver sa propre mémoire souvent défaillante,

même si sa chronologie de la vie de cour est parfois un simple calque de ce que relate ce journal, n'aurait jamais pensé mentionner à l'intérieur de ses mémoires ce long travail de remue-ménages et d'interminables annotations. Le contraire, il est vrai, aurait été encore plus surprenant pour celui qui s'était donné comme but, à travers une narration continue, totalisante, ordonnée et chronologique, d'expliquer l'origine de l'anomie de son époque par le renversement de la hiérarchie sociale et de l'ordre cosmique! C'est parce que la visée narrative d'Ernaux est fort différente que la forme de son œuvre en subit les contrecoups. Au cœur du récit de son avortement apparaît une conception de la *mimesis* dont l'idée sous-jacente est celle de la mise en scène d'une totale transparence non pas tant d'un soi-même dévoilant son expérience la plus intime, les tressaillements de son identité la plus profonde, ses souvenirs, une façon de vivre ou quelques rares tabous ou rares traumatismes inavouables, mais d'un soi qui se remémore avec peine et misère, et qui cherche, peut-être en vain, à retranscrire une expérience, un événement d'autrefois. Ce n'est pas un témoignage traditionnel que présente Ernaux, mais un récit sur l'oubli et sur l'intraduisibilité, sur les défaillances de la mémoire et sur les lacunes insurmontables de l'écriture. L'autre exemple, canonique encore une fois, qui permet de souligner des distinctions fondamentales, est le travail préparatoire du *Contre Sainte-Beuve*, dans lequel on trouve seize ouvertures distinctes qui décrivent chacune à leur façon le réveil du narrateur et la manière dont le temps infiltre sa conscience et ravive difficilement sa mémoire. Jamais Proust n'aurait cru bon d'alourdir l'ouverture de la *Recherche* en juxtaposant des versions parallèles ou antérieures décrivant le réveil de son narrateur ou même d'en mettre ici et là quelques fragments

pour accroître la vraisemblance de son récit, de la même manière que, pour lui, ses cahiers de notes, le Dux, le Vénusté, le Fridolin, le Babouche, étaient des cahiers de brouillon, une étape dans le travail de la création, des ébauches qui devaient être dépassées et effacées pour donner naissance à un véritable roman.

Ce qui fascine dans le travail d'Ernaux est justement qu'il s'agit d'autre chose. Les influences viennent davantage du côté de Gide avec son *Journal des faux-monnayeurs* ou de Yourcenar avec ses *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, à l'exception, fondamentale, près que ni l'un ni l'autre assurent ouvertement ne pas faire de la fiction dans le but de narrer les aléas de leur propre vie, tels quels, sans fard autre que celui qui serait naturellement lié aux limites de la transposition narrative et à celles de la mémoire. Ainsi, il semble que, pour être en phase avec le monde donné, avec un état du présent, il faille que la fiction se renouvelle, qu'elle change et qu'elle parvienne à recréer l'illusion référentielle et, ici, cette illusion se caractérise justement par ce jeu narratif qui consiste d'une part à raconter sa vie et d'autre part à énoncer les lacunes de la réminiscence conjointement avec la certitude que l'évocation du passé demeure, somme toute, un acte qui relève en grande partie du bricolage fictionnel. Ce qui devient vraisemblable devient l'aveu de l'incapacité de retranscrire un souvenir à l'état brut. Le témoignage de son avortement laisse ainsi une large place à un métadiscours critique à l'égard de son propre projet d'écriture de manière à assurer l'illusion d'une complète transparence vis-à-vis de son lecteur, soulignant par le fait même que la faillite de la représentation s'avère le sceau ultime de sa propre *mimesis*.

En plus de cette mise en scène du travail créatif et d'un renvoi constant aux sources de jadis qui ont eu pour fonction de raviver partiellement une mémoire somme toute défaillante, on trouve aussi dans ce récit des ruptures narratives continues, des changements de ton, des changements de temps et, encore plus représentative de ce type d'écriture, une sur-utilisation de la parenthèse, dont la fonction serait cette tentative désespérée de sortir du territoire de la représentation, de dépasser le cadre du narratif en vue de mettre fin à cette tension devenue intenable entre d'une part l'écriture et le réel et, d'autre part, entre ces deux derniers et l'exercice de se ressouvenir. C'est cette représentation des limites de l'écriture et de la mémoire et, par conséquent, de la quasi-impossibilité de représenter sa vie qui semblent être ce qui distingue le récit d'Ernaux de la longue tradition de l'autoreprésentation du moi. Il faut, comme elle le dit elle-même, « démystifier aussi la clôture de l'œuvre » (2003, p. 39). Le refus du romanesque, l'insistance autant sur les failles de l'écriture que sur les oublis de la mémoire deviennent ce qui, paradoxalement, assure la cohérence de son récit. Ajoutons encore que ces difficultés sont affaires de choix et qu'elles sont présentées comme inhérentes à la transcription du fait mémoriel et à la nature même du processus créatif.

Ainsi, au moment où, par exemple, la narratrice relate ses premières recherches en vue de comprendre comment se pratique un avortement, quelles sont les méthodes utilisées à son époque, quels sont les risques encourus lors de cette opération, elle interrompt soudainement le récit pour ajouter, en retrait, entre parenthèses et dans un autre paragraphe, un long commentaire critique sur les difficultés qu'elle éprouve à reproduire avec exactitude cet épisode de sa vie :

(Ces noms [les *Archives médico-chirurgicales*; la *Revue d'immunologie*] et les cotes *Per m 484*, ^{nos} 5 et 6, *Norm. Mm 1065*. figurent sur la page de garde de mon carnet d'adresses de cette époque. Je regarde ces traces gribouillées au stylo à bille bleu avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles détenaient de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne permettront d'atteindre.) (2007, p. 40-41)

L'écriture de son avortement plonge la narratrice dans un dilemme qui la conduit à deux impasses inhérentes à ce qui lui paraît être l'acte de représentation. Les seules « certitudes concernant les sentiments et les pensées » (p. 74) qui entourent son avortement se trouvent dans des notes de jeunesse qu'elle ne peut décrypter que partiellement, persuadée qu'en le faisant, elle ne fait que fausser ses impressions de jadis. Elle peut aussi s'en remettre à l'écriture mais dès lors, elle doit, souligne-t-elle, « résister au lyrisme de la colère ou de la douleur » (p. 95), sachant très bien qu'elle est maintenant beaucoup plus sensible et émue face à cet événement qu'elle ne l'était autrefois lorsqu'elle s'était fait avorter. Ainsi, s'abandonner à la fiction est une forme de trahison ; faire œuvre d'archiviste est simplement impossible. Dans ce texte, on n'assiste plus à la représentation de la mémoire vacillante d'un personnage, à la juxtaposition de segments temporels qui s'entrecroisent, qui se frappent et qui parfois fusionnent, mais à d'incessantes mises en retrait où la narratrice se retourne sur elle-même et confie ses propres doutes sur les difficultés de son projet ou encore sur la manière dont elle pourrait peut-être revivre momentanément ce que furent alors ses impressions :

(Ressentir maintenant ce que je pouvais éprouver alors n'est plus possible. C'est seulement en prenant au hasard, dans une file d'attente au supermarché ou à la poste, n'importe quelle

femme d'une soixantaine d'années, à l'abord rude et antipathique, en imaginant qu'elle va fourrager dans mon sexe avec un objet inconnu que je m'approche fictivement de l'état dans lequel j'ai été plongée pendant une semaine.) (2007, p. 81-82)

Par effet de vraisemblance, le récit regorge d'approximations et glose sur le constat d'une limite propre au processus mémoriel. Bien que ce récit soit « inoubliable » (p. 27), comme le souligne Ernaux, elle ne peut pas s'en souvenir avec exactitude et encore moins le retraduire avec fidélité. Elle hésite, elle ne sait plus, elle parvient avec peine à trouver ici et là une expression juste dont elle critique aussitôt, entre parenthèses, l'insurmontable fiction référentielle. En fait, si on retranche de son livre l'ensemble de ses métadiscours, on hérite au mieux d'un récit parcellaire d'une trentaine de pages enchâssé dans une chronologie floue où se trouvent quelques rares références historiques et quelques pâles remarques sur les mœurs sexuelles d'autrefois. À quoi bon, alors, la question est légitime, avoir quitté le pouvoir de la fiction romanesque pour aboutir à ce qui semble être, à première vue du moins, un aussi triste résultat? Est-ce là la conséquence de cette recherche obstinée de vraisemblance? N'assistons-nous pas d'une certaine manière à un rétrécissement du processus fictionnel, à une forme de suspicion vis-à-vis de toute mise à distance qui ne serait pas d'emblée critique, si ce n'est hautement métadiscursive? Le livre d'Ernaux ne pose évidemment plus les mêmes difficultés que suscitait jusqu'alors la mise en récit du moi. L'auteure, certes, brise le carcan propre aux formes romanesques d'autrefois; d'une certaine manière, elle donne même vie à des expériences jusqu'alors exclues du champ usuel de la représentation. Mais aux problèmes de la réalité objective, elle ajoute finalement celui du statut d'une narratrice qui en arrive,

du moins par moments, à ne même plus croire à la possibilité de s'auto-représenter.

L'ethos du narrateur et la mémoire du littéraire

« Je ne sais pas encore quels mots me viendront. Je ne sais pas ce que l'écriture fait arriver » (Ernaux, 2007, p. 76), écrit la narratrice, encore une fois entre parenthèses, lorsqu'elle cherche à décrire la scène finale de son avortement. Narrer un événement ne consiste plus dès lors à décrire le monde extérieur ni, encore moins, la sensibilité exacerbée d'un *je* surnageant dans la pluralité de sa mémoire, mais à prendre note ici et là dans le récit, à chaque fois, du moins, que cette impression surgit dans le champ de la conscience, de l'impossible interaction entre le pouvoir mémoriel et l'expérience créatrice. Ce qui ponctue la narration ne s'apparente plus à ce que l'on nomme traditionnellement un monologue intérieur, mais à une suspension du récit pour laisser place à l'énonciation d'un doute sur la réalité de ce qu'on vient d'écrire, à la déclaration de sa propre faiblesse en tant que narratrice comme si, paradoxalement, écrire un livre devenait désormais l'aveu de l'incapacité fondamentale d'en écrire un et, *a fortiori*, sur sa propre vie. Au fur et à mesure que la narratrice cherche à décrire sa propre histoire, de plus en plus s'éteint en elle la possibilité de revivre les strates temporelles de son propre passé. Bien sûr, il lui est encore possible de dire tel ou tel épisode de son existence mais chaque fois qu'elle y arrive apparaît aussitôt la nécessité de commenter ce qui n'allait pas de soi lorsqu'elle l'a écrit, le moment exact où la fiction exagère, là où elle a ressenti trop fortement des divergences, si minuscules soient-elles, comme si paraphraser les plus

profonds doutes sur la capacité de l'écriture à saisir le moins le réel était devenu la seule certitude de l'auteure, le seul lieu où la fiction acquiert un peu de vraisemblance! C'est l'inverse, en fait, de l'expérience proustienne, où le narrateur, doué d'un pouvoir quasi illimité de réminiscence omnitemporelle, n'éprouve aucune difficulté à se remémorer les pleurs de son enfance, les gestes de sa mère ou de son père, des odeurs, telles phrases ou encore telle intonation, comparant ainsi ses propres souvenirs « à ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir » (Proust, 1954, p. 37). Soulignons que la narratrice de *L'Événement*, loin d'être amnésique, est prisonnière d'une conscience si tâtonneuse et si aiguë qu'elle ne peut passer sous silence les déformations que produit son récit au point d'en faire une obsession, si ce n'est l'ossature même de sa poétique. C'est comme si son désir de ne pas mentir, d'être authentique, d'être véritable et, surtout, transparente ne connaissait aucune limite au point de paralyser son pouvoir créatif et miner sa propre imagination. Contrairement au narrateur traditionnel propre à la forme romanesque, la narratrice est hantée par le doute vis-à-vis du pouvoir de décrire une existence et, *a fortiori*, un moment de sa propre vie. Se représenter appartient dorénavant au monde de la mauvaise fiction; seules les vicissitudes de l'écrivain qui discourt sur les limites naturelles de sa propre écriture rendraient compte correctement de la réalité de l'expérience vécue.

Il reste, et c'est étonnant dans un tel projet d'écriture après qu'on a compris la manière dont Ernaux critique la « forme roman » ou la culture élitiste universitaire, que les seuls moments où la narratrice avoue se sentir en pleine communion

avec son propre passé sont lorsqu'elle fait fi de ces commentaires et qu'elle note, dans de très rares passages, des liens avec la littérature canonique ou, du moins, certaines analogies avec l'univers fictionnel dont, par ailleurs, elle cherche tant à se dissocier. Les mots, par exemple, d'encouragement que lui disait la femme qui l'a avortée lui semblent être les bons, étant donné que ce sont de telles expressions qu'elle a retrouvées « ensuite dans des récits de femmes qui avortaient clandestinement » (Ernaux, 2007, p. 85-86). Chaque fois, écrit-elle, qu'elle pense à cette période, « il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que "la traversée des apparences", "par-delà le bien et le mal", ou encore "le voyage au bout de la nuit". Cela m'a toujours paru correspondre à ce que j'ai vécu et éprouvé alors, quelque chose d'indicible et d'une certaine beauté. » (p. 24) Ce type de lyrisme, cependant, ne dure jamais longtemps et est aussitôt rejeté, car c'est là précisément ce qu'elle nomme des « émotions d'écriture » (p. 96), un mode d'appréhension du réel qui va à l'encontre de la finalité de son projet, qui le mine directement, car il indique que sa rupture avec le roman ne serait pas aussi radicale qu'elle le prétend à maintes reprises. Ainsi, même si Ernaux croit à une totale libération de la forme romanesque, ce postulat demeure discutable pour la simple raison qu'elle continue le dialogue, qu'elle se positionne et argumente avec une culture littéraire dont elle finit étrangement par être partie prenante. Il reste que, si elle tient à décrire avec autant d'hésitations, d'incertitudes et de tâtonnements « une expérience humaine totale » (p. 124), c'est, écrit-elle à la fin de *L'Événement*, pour que son corps, ses sensations, ses pensées deviennent de l'écriture, « c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement

dissoute dans la tête et la vie des autres » (p. 124-125). Ce faisant, Ernaux arrive sans doute à lutter contre un type particulier d'aliénation sociale, celui de la jeune Lesur, par exemple, le sien et même celui de beaucoup d'autres personnes indépendamment du fait que son récit suscite parfois certaines émotions esthétiques et se rattache à une tradition littéraire qui la submerge amplement.

Ainsi, ce récit, où s'énonce une incapacité ontologique de se remémorer et de retranscrire sa propre expérience du monde, où l'on postule que le passé est en partie inconnaissable et le présent un lieu d'incohérences que ne maquillent plus les jeux savants de la fiction, produit une représentation de l'existence où le fragmentaire et l'anomie deviennent symptomatiques de la nature humaine. Son projet d'écriture conduit Ernaux à ouvrir une boîte de Pandore où les subtilités rhétoriques de la fiction d'autrefois font peu d'ombrage à la complexité de ses récits. La mémoire défaille, l'écriture trahit et la seule certitude demeure le constat de cette réalité consternante. En posant ainsi comme vraisemblable l'intraduisibilité de l'expérience subjective, Ernaux souligne du même coup la fragilité des mécanismes sur lesquels s'appuyait traditionnellement notre relation autant à soi qu'au monde extérieur. Derrière ses métacommentaires interminables, ses avertissements, ses doutes réitérés et ses continues parenthèses se détache, en fin de compte, de plus en plus imperceptible, la silhouette d'une pâle subjectivité, apparaissant à la face du monde, encore plus frêle que jamais, encore plus inconsistante, et d'autant plus fragile qu'impuissante et à jamais morcelée.

Bibliographie

- DORNIER, Carole. (2005), « Toutes les histoires sont-elles des fictions? », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 91-106.
- ERNAUX, Annie. (2008 [1974]), *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2003), *L'Écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock.
- . (2007 [2000]), *L'Événement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2009 [2003]), *Passion simple*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2006 [1983]), *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus ».
- PROUST, Marcel. (1954 [1913]), *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1.
- RICŒUR, Paul. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- WALLENBORN, Hélène. (2006), *L'Historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire*. Paris, Labor.

Résumé

L'Événement d'Annie Ernaux se caractérise par une poétique qui contraste, à première vue, avec la grande tradition du récit testimonial ou mémoriel. Même si un événement extérieur déclenche en elle une longue poussée vers l'intérieur où se déploient soudainement les parois de sa mémoire, elle ne parvient pas pour autant à traduire directement cette expérience par l'écriture. Ernaux convie le lecteur à une autre mise en forme de l'existence, où l'oscillation entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde, où les traversées dans les méandres de la mémoire conduisent non pas à de nouvelles représentations où, par exemple, la juxtaposition de différentes strates temporelles ou mémorielles donnerait une nouvelle profondeur au récit, mais à des réflexions sur les limites de l'autoreprésentation et, du même coup, sur la faiblesse du langage à relayer les impressions subjectives empreintes dans la mémoire. Ce texte se consacre à l'étude de cette espèce de suspicion qui devient à la fois matière du récit et, surtout, une forme inédite de mimesis.

Abstract

Annie Ernaux's *L'Événement* is characterized by a poetic that contrasts, at first sight, with the great tradition of testimonies and memories. Even if an external event triggers in her an urge to unveil her memories, she cannot translate this experience directly in her writing. Ernaux invites the reader to another form of existence where the oscillation between the subject's interiority and the exteriority of the world have blurred boundaries and where her memory leads not as much to new representations where, for instance, the juxtaposition between different chronological layers would offer a new depth to the story, but more precisely to new reflections on the limits of self-representation and on the weakness of language to convey the subjective impressions of footprints in the memory. This text is devoted to the study of this kind of suspicion that becomes both the story's subject matter as well as a new form of mimesis.

Le monde de Prose / la prose du monde. Mise en abyme et engagement littéraire chez Jean-Jacques Pelletier

Sylvain David
Université Concordia

On ne lit jamais trop de fiction : ça
aide à mieux comprendre la réalité.
Pelletier (2009b, p. 440)

Outre la résolution d'une vaste intrigue criminelle aux ramifications s'étendant à l'échelle planétaire, la finale de *La Faim de la Terre*, de Jean-Jacques Pelletier (quatrième et dernier tome du cycle romanesque *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*, qui comprend également *La Chair disparue*, *L'Argent du monde* et *Le*

Bien des autres), propose un étonnant revirement : Victor Prose, personnage secondaire tardivement apparu dans la série, rencontre un éditeur pour discuter de l'éventuel roman qu'il souhaite tirer de ses mésaventures. L'auteur en herbe envisage ainsi la publication d'une tétralogie intitulée « *Les Gestionnaires de l'apocalypse* » (Pelletier, 2009b, p. 816), laquelle mettrait notamment en scène « un personnage atteint du syndrome de personnalité multiple, des agents secrets bouddhistes, un policier atteint du syndrome de la Tourette [et] une secte fondée sur la théorie des cordes » (p. 821). Pour éviter de possibles poursuites judiciaires liées à sa propre participation aux événements sur lesquels se fondera son récit, Prose prévoit recourir à un prête-nom, fonction pour laquelle il a un candidat tout désigné : « J'ai un ami à Lévis. Il est prêt à assumer le rôle public de l'auteur. [...] C'est un prof de philo. Il est aussi spécialisé dans les questions de retraite et de placements. » (p. 828) Comme ces divers renseignements correspondent en tout point tant à l'œuvre de Jean-Jacques Pelletier qu'à la situation empirique de son auteur, force est de conclure qu'on a ici affaire à une « mise en abyme » (p. 831) du cycle qui s'achève, procédé textuel que revendique d'ailleurs Prose lui-même pour son futur roman : « Pour une histoire où des débiles veulent pousser l'humanité sur le bord de l'abîme, ça me semble approprié. » (p. 831)

Pareil recours à une forme de réflexivité n'est pas anodin dans le cadre d'un cycle romanesque comme *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*. Alors que le polar et le thriller, genres auxquels s'apparente l'œuvre de Pelletier, revêtent souvent une dimension de critique sociale et tentent dès lors de sceller par tous les moyens possibles le pacte fictionnel mis en place afin de se conférer une perspective journalistique ou documentaire

sur les faits rapportés, l'apparition tardive de Prose dans la série a, au contraire, pour paradoxal effet de rompre ou, à tout le moins, de nuancer l'illusion réaliste jusqu'alors créée : d'une part, parce que le texte, en évoquant ouvertement sa propre matérialité, s'affiche par le fait même comme pure construction; d'autre part, parce que le récit, présenté comme livre à venir, renvoie à son propre commencement, ce qui a pour effet de clore l'univers fictionnel sur lui-même. Or, si une telle composition peut, de par le soupçon ainsi introduit, être perçue comme étant « trop littéraire pour un roman populaire » (Pelletier, 2009b, p. 831), il n'en reste pas moins qu'elle invite — comme c'est le cas chez Gide ou chez Proust, grands initiateurs du procédé — à une réflexion sur l'écriture romanesque. Si, comme l'avance Prose, « la fiction [est] l'arme de ceux qui n'en ont pas » (Pelletier, 2009a, p. 377), pourquoi alors risquer d'en atténuer la force de frappe en la révélant comme telle?

Une poétique d'auteur

L'inclusion d'une figure d'écrivain (ou, de manière plus générale, d'artiste) au sein d'une œuvre littéraire a pour principale fonction de permettre l'exposé d'une poétique d'auteur à même le texte, sans avoir à passer par le détour d'une préface ou d'un quelconque manifeste esthétique. Mieux encore, un tel procédé permet, en suivant l'évolution du personnage en question, non seulement d'énoncer les solutions poétiques retenues, mais aussi de rappeler les interrogations pratiques à l'origine de ces choix. Dans cette perspective, Prose, qui joue davantage un rôle de témoin que d'acteur à part entière dans l'intrigue de *La Faim de la Terre*, semble avoir pour

mandat de constituer une médiation entre les événements éclatés de la diégèse et leur éventuelle représentation :

Une question lui [Prose] revenait sans cesse à l'esprit : comment était-il possible de rendre compte d'une situation aussi complexe dans une œuvre littéraire? Si le roman avait entre autres comme pouvoir de rendre compte d'une époque, comment pouvait-il le faire à une époque où la moindre situation locale se trouvait enchevêtrée à mille autres, elles-mêmes déterminées, souvent à l'insu de leurs acteurs, par un réseau mondial d'autres situations locales. (Pelletier, 2009b, p. 675)

L'auteur en devenir se donne dès lors pour objectif de « trouv[er] une nouvelle forme d'écriture... Peut-être une forme hybride » (p. 819), laquelle correspond, imagine-t-on, à celle de l'œuvre dont il a été promu le créateur virtuel.

Suivant cette idée, Prose souhaite produire « un roman sur la manipulation, sur l'exploitation de nos vulnérabilités, autant individuelles que collectives » (2009b, p. 826. Afin de bien montrer la complexité des processus à l'œuvre, le récit en question reposera sur « un montage très syncopé des scènes, avec des actions qui se passent aux quatre coins de la planète » (p. 817). Comme l'interaction entre ces diverses situations repose non seulement sur leurs répercussions propres, mais aussi sur la perception qui en est retenue par les différents acteurs de l'intrigue, l'œuvre à venir n'aura « le choix [que] de donner la parole aux discours collectifs » (p. 821), tels qu'ils s'imposent désormais comme commentaire à vif de l'actualité. Il s'agira donc, en outre, d'« un roman sur l'infiltration du quotidien par les médias, par les écrans de toutes sortes » (p. 822). En résulte l'exposé, par Prose, d'une conception singulière de l'écriture romanesque, laquelle a pour visée une représentation adéquate des dynamiques d'occupation du

territoire — tant réel que symbolique — observables dans le monde actuel :

Le roman traditionnel a une esthétique qui se rapproche de celle du jeu d'échecs : une domination totale des pièces maîtresses, le héros et ses quelques associés. Le reste est marginal. Des pions... J'envisage un roman dont la forme serait à mi-chemin entre celle du jeu d'échecs et celle du jeu de go. Une sorte d'hybride : une bonne partie du roman est concédée aux pièces maîtresses (comme aux échecs), mais beaucoup d'espace est accordé à l'ensemble des pièces et aux liens qu'elles tissent entre elles (comme dans le jeu de go). (p. 817)

La qualité principale du personnage semble ainsi de faire état de certaines inadéquations des formes de récit existantes pour traiter de réalités éminemment contemporaines, tout en soulignant implicitement les propositions poétiques faites par *Les Gestionnaires de l'Apocalypse* pour y remédier.

Une telle construction, qui n'est pas sans rappeler « *La Recherche [du temps perdu]* » (Pelletier, 2009b, p. 831), pose toutefois problème d'un point de vue logique, car, contrairement au roman proustien où c'est le narrateur du récit qui se révèle être l'auteur (fictif) de l'œuvre qui s'achève, Victor Prose demeure un simple personnage — secondaire de surcroît — au sein d'une intrigue rapportée par un narrateur extradiégétique omniscient. De ce fait, en prétendant écrire l'ensemble des *Gestionnaires de l'Apocalypse*, l'écrivain en devenir, qui n'a pourtant pas le don d'ubiquité, se trouverait à dépeindre minutieusement des scènes (éparpillées aux quatre coins de la planète) auxquelles il n'a pas assisté. De même, lui qui fait une apparition tardive dans le dernier tome du cycle n'en viendrait pas moins à raconter par le détail des événements antérieurs à son entrée en récit. Pareille disparité s'explique par le fait que les trois premiers tomes du cycle

reposent sur une forme de narration omnisciente et qu'il aurait été curieux — bien que la chose ait déjà été faite dans l'histoire du roman moderne — de modifier la perspective du dernier livre pour accommoder le nouveau venu. Mais surtout, le récit en temps réel de l'intrigue planétaire rapportée demeure physiquement impossible pour un narrateur intradiégétique et suppose obligatoirement un regard totalisant et/ou rétrospectif. *La Faim de la Terre* pare toutefois à de telles critiques en faisant de Prose un adepte de l'écriture réaliste qui « se plong[e] dans l'atmosphère de l'endroit » à décrire et qui n'hésite pas à « consulte[r] les documents [qu'on] accept[e] de mettre à sa disposition » (p. 815). Reste donc à comprendre la signification d'un tel procédé et ses répercussions sur l'économie du récit.

Une vision singulière

Interrogé au sujet de la pertinence de Victor Prose comme personnage au sein de l'intrigue de *La Faim de la Terre*, Pelletier a déclaré « [avoir] voulu montrer comment on devient un narrateur »¹. La précision est importante, dans la mesure où elle déplace la focalisation de la seule figure de l'auteur, soit celui qui, par le biais de l'écriture, ordonne des représentations du monde, à celle du conteur, soit celui qui, au sein d'un univers de fiction (du moins dans le cas présent), perçoit des éléments de réalité et tente de leur donner un sens. Pareil déplacement appelle donc à se pencher sur la fonction de Prose, non plus comme romancier en devenir, mais comme figure à part entière des événements du récit. Le personnage, tel qu'on le connaît

¹ Entretien privé avec l'auteur.

avant les quinze dernières pages d'une histoire qui en comprend 1596, ne vaut en effet pas pour son projet d'écriture — non encore révélé au lecteur —, mais par ses actions et interactions au sein de la diégèse. Présenté comme l'auteur d'un blogue nommé « La prose du monde » (2009a, p. 20) et d'un essai intitulé « *Les Taupes frénétiques* » (p. 254), cet individu au nom révélateur — mi-Hugo, mi-bourgeois gentilhomme — incarne un reste de culture littéraire et de conscience humaniste dans un univers (fictif) qui en est singulièrement dépourvu.

Adeptes des bibliothèques et des archives, mais aussi des bases de données et d'Internet, Prose a pour occupation principale une compilation de faits divers qu'il nomme « la chronique de notre carnage » (2009a, p. 133). En résulte « un palmarès des comportements les plus destructeurs de l'humanité » (p. 377), de la dégradation collective de l'Île de Pâques à l'inconscience écologique actuelle. De ce fait, cet autoproclamé « expert en saccage planétaire » (2009b, p. 739) a pour fonction revendiquée de documenter « l'évolution de l'humanité vers la catastrophe » (p. 18). Pareil intérêt porté à un sujet aussi noir confère au personnage une perspective éminemment pessimiste sur l'univers dans lequel il évolue. Or, dans le contexte du roman où abondent — intrigue internationale oblige — trafics d'influence et autres tactiques de manipulation, un tel regard posé sur l'activité humaine devient une qualité essentielle à une certaine compréhension des événements. Comme le ressasse le personnage, lors d'un moment d'introspection :

Était-il [Prose] paranoïaque?... Il s'était souvent posé la question. La réponse variait. Tout dépendait du sens que l'on donnait au mot. Si on en faisait un synonyme de tendance à la

délusion, à imaginer des complots là où il n'y en avait pas, il n'était pas paranoïaque. Au contraire, il avait pour passion de collectionner les faits et de documenter les relations entre les faits.

Mais si on faisait de la paranoïa un intérêt à débusquer les intentions cachées, une propension à ne rien tenir pour acquis, à mettre au jour des stratégies occultes mais existantes — bref à saisir la réalité sous l'angle des enjeux de pouvoir masqués —, alors oui, il était paranoïaque. (2009a, p. 404)

Le grand talent de Victor Prose, garant de son statut de narrateur à venir, réside dès lors dans sa capacité à exercer un salutaire soupçon à l'égard des représentations qui l'entourent, dans son aptitude à dégager, dans le magma indistinct du présent, un complexe système de corrélations et d'interdépendances.

De telles prédispositions à la collecte et à l'analyse de données ont cependant pour effet de reléguer Prose à un rôle essentiellement passif au sein d'un roman où — à l'instar de ce qui se passe dans les productions d'un Robert Ludlum ou d'un John le Carré — la plupart des protagonistes risquent ouvertement leur peau dans le cadre d'un vaste combat contre les forces du Mal. Mais, et là réside toute l'originalité de Pelletier, le personnage se fait néanmoins valoir au sein de la diégèse en résolvant à lui tout seul l'énigme posée par une série d'attentats terroristes perpétrés contre divers symboles de la culture occidentale. Alors que les différents corps policiers et agences de renseignements échouent à saisir « la logique [...] derrière les vagues d'attentats » (2009b, p. 203), Prose attire l'attention sur « le côté très scénarisé » de celles-ci et en conclut : « On dirait le développement d'une trame narrative. » (p. 199) Aux représentants médusés des forces de l'ordre, l'apprenti écrivain explique « [avoir] appliqué aux événements

une grille d'analyse narrative » (p. 372), de manière à dégager « [l]a logique de leur récit » (p. 369). Pour ce faire,

[i]l suffit de prendre n'importe quel corpus de faits, qu'il s'agisse d'événements, de faits de parole ou d'un mélange des deux, et de se demander ce qu'ils racontent... Quelle est la situation de départ? Quels sont les intervenants? Quelles sont leurs actions? À qui s'adressent les discours? Pour amener qui à faire quoi? Quel est l'ordre temporel des interventions?... Quels sont les événements qui ont déclenché des actions? Où cela mène-t-il? (p. 372)

En appliquant ainsi « des méthodes d'analyse littéraire » (p. 406) à la résolution d'une enquête criminelle, Prose fait preuve de sa capacité à déchiffrer les récits du monde avant de lui-même, dans sa capacité de futur narrateur, les mettre en récit. Or, un tel artifice romanesque, s'il constitue une revendication implicite de la pertinence des rouages de la fiction pour comprendre le cours du monde empirique, n'en ouvre pas moins à de multiples interrogations au sujet des rapports problématiques entre réel et récit (si ce n'est le contraire...).

Une forme de manipulation narrative

Il peut paraître étrange, voire absurde, de voir de grands criminels qui, après tout, ne souhaitent pas se faire prendre réduire ainsi leurs actions à la constitution d'une trame narrative. Pareille mégalomanie demeure toutefois l'un des clichés du genre, ce que reconnaît d'ailleurs ironiquement *La Faim de la Terre* en faisant observer par un personnage, au sujet du meneur de la conspiration : « Tu n'as pas l'impression qu'il a trop regardé de films de James Bond? » (2009b, p. 661) Une telle propension à la mise en récit de ses propres faits et gestes

revêt toutefois une portée plus large, dans le cadre du roman, à la suite de remarques de Prose quant à l'approche heuristique qui l'a aidé à déchiffrer — puis élucider — l'énigme posée par le complot à l'œuvre. À en croire l'herméneute amateur, (presque) tout, dans le monde contemporain, se comprendrait selon une logique narrative : « Le *story telling* est en train d'envahir la planète. Les discours politiques, la publicité... Même les *pitchs* de vente des entrepreneurs aux investisseurs... les analyses économiques... Tout est construit, tout est évalué en termes de *story telling*. » (p. 372) Comme les forces du Mal contre lesquelles luttent Prose et ses acolytes se spécialisent avant tout dans les malversations financières et les manipulations sociales, pareille analogie invite à lire, dans la dimension spectaculaire de ces méfaits, l'allégorie d'un tournant narratif observable dans la société actuelle, tout particulièrement en ce qui a trait à la vie politique et économique.

L'expression « *story telling* » à laquelle recourt Prose est en effet tout sauf neutre. Évoquant, à l'origine, un simple « art de raconter des histoires » (Salmon, 2007, p. 7), le terme a depuis été conceptualisé par Christian Salmon comme « une technique de communication, de contrôle et de pouvoir » (p. 12). Dans cette perspective, le storytelling renvoie à une tendance, observable depuis les années 1990, propre au marketing tant publicitaire que politique, à « plaque[r] sur la réalité des récits artificiels » de manière à « sature[r] l'espace symbolique » et ainsi « met[tre] en place des engrenages narratifs » (p. 17) visant à « contrôle[r] [l]es opinions » (p. 20). Loin de constituer une forme authentique de transmission du savoir ou du vécu, de telles constructions narratives — qui jouent néanmoins sur les affects de leurs destinataires — se réduiraient à des visées strictement instrumentales :

Les nouveaux récits que propose le storytelling, à l'évidence, n'explorent pas les conditions d'une expérience possible, mais les modalités de son assujettissement. Les *stories* innombrables que produit la machine de propagande sont des protocoles de dressage, de domestication, qui visent à prendre le contrôle des pratiques et à s'approprier savoirs et désirs des individus... Sous l'immense accumulation de récits que produisent les sociétés modernes, se fait jour un « nouvel ordre narratif » (NON) qui préside au formatage des désirs et à la propagation des émotions — par leur mise en forme narrative, leur indexation et leur archivage, leur diffusion et leur standardisation, leur instrumentalisation à travers toutes les instances de contrôle. (p. 199)

Le danger posé par une telle forme de communication orientée réside dans le fait que celle-ci ne repose pas sur la rigueur de l'argumentation, mais sur la séduction du récit. Or, s'il est possible de discuter rationnellement de faits et de leur interprétation — soit l'essence même du débat politique démocratique —, il demeure impossible (voire absurde) de prétendre réfuter un récit. Celui-ci a donc tout loisir de s'imposer dans les esprits et d'y revêtir une apparence de véracité. Comme le remarque Prose lui-même au sujet de la « démocratie médiatique » (2009b, p. 8) dans laquelle il évolue : « L'important, c'[est] de raconter une bonne histoire. Une histoire qui accroch[e]... Que cette histoire ait le moindre rapport avec la réalité, ça, par contre... » (2009a, p. 198)

En réaction à ce « mode narratif [...] devenu terroriste » (Salmon, 2007, p. 196) — accusation forte qui ne va pas sans rappeler les enjeux thématiques du roman de Pelletier —, Salmon lance un appel à la résistance narrative. Si, comme a pu cyniquement le constater le « néomarketing », les individus contemporains sont, « [f]ace au pullulement des signes, [...] à la recherche de récits leur permettant de reconstituer des univers

cohérents » (p. 37), le rôle de la culture authentique consiste alors à proposer de « vraies » histoires en contrepartie à ce type de fiction manipulatrice :

L'essor du storytelling et de ses différents modes opératoires dessine donc un nouveau champ de luttes démocratiques : ses enjeux ne seront plus seulement le partage des revenus du travail et du capital, les inégalités au niveau mondial, les menaces écologiques, mais aussi la violence symbolique qui pèse sur l'action des hommes, influence leurs opinions, transforme et instrumentalise leurs émotions, les privant ainsi des moyens intellectuels et symboliques de penser leur vie. La lutte des hommes pour leur émancipation, qui ne saurait être ajournée par l'émergence de ces nouveaux pouvoirs, passe par la reconquête de leurs moyens d'expression et de narration. (p. 212)

Pareille injonction à reconquérir le récit face à son détournement instrumental jette un éclairage singulier sur les visées — et sur la destinée — du personnage de Victor Prose. Il paraît en effet logique que celui-ci, après avoir démêlé — et dénoncé — la construction narrative à l'œuvre dans les actions du complot criminel, se propose de produire son propre récit des événements, histoire de rétablir la vérité des faits. Un tel enchaînement des circonstances justifie en outre la nécessité, pour Pelletier, de présenter son futur narrateur, à l'origine comme un simple personnage, de manière à expliciter les enjeux, au sein de l'univers du texte, menant à son choix d'écriture et à ses prises de position esthétiques. Mais si la réponse à une telle instrumentalisation de la fiction est aussi simple, pourquoi y accorder tant d'importance? Serait-ce parce que la littérature, en général, s'est progressivement dépouillée des moyens de lutter — ou de résister — contre les travers du social?

L'envers du récit

Il a longtemps été un cliché, du moins dans le contexte francophone, d'opposer une paralittérature qui raconte à une « grande » littérature qui ne raconte plus. Le roman lettré, concurrencé tout au long du XX^e siècle par de nouveaux médias (photographie, cinéma, télévision) dans sa prétention à représenter le réel, se serait replié sur sa spécificité propre, l'écriture (dès lors conçue comme finalité et non plus comme moyen), cédant aux sous-genres populaires — tout particulièrement le polar et le thriller d'espionnage — le créneau d'observatoire de la société défini par le roman du siècle précédent. Une telle scission n'a jamais été aussi évidente que dans les années 1960 et 1970, marquées, d'un côté, par les avancées formelles du Nouveau Roman et, de l'autre, par l'éclosion de la Série Noire. La situation n'est cependant plus la même aujourd'hui, alors que la littérature actuelle se caractérise notamment par un retour à des formes de réalisme. Pareille écriture du réel a toutefois ceci de particulier qu'elle ne peut faire abstraction du « soupçon » narratif entretenu par la littérature qui l'a précédée. Comme l'explique Dominique Viart :

la littérature des années quatre-vingt s'est ressaisie des questions suspectées ou apparemment éludées par celle qui la précédait. Non pour revenir à la représentation, à la subjectivité ou au réalisme comme si aucune critique n'en avait été faite, mais justement pour en reprendre le questionnement : comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme ? comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure ? comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative ? en un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon ? Car le

soupçon perdure : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. (2002, p. 139)

De ce fait, « le roman contemporain associe [...] souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte. » (p. 139) Or, en un amusant paradoxe de l'histoire littéraire, voilà précisément ce que fait à son tour la paralittérature — du moins tel que le suggère la mise en abyme que représente l'apparition, chez Pelletier, du personnage de Victor Prose —, alors que sa sophistication croissante et son institutionnalisation en tant que genre la poussent à revenir sur ses procédés et moyens. Par des voies différentes, donc (un « retour à » chez l'une; une évolution naturelle chez l'autre), littérature et paralittérature se rejoignent désormais dans des visées, de forme et de fond, similaires.

Si le roman, tant populaire que lettré, s'interroge ainsi sur sa pertinence et sa capacité, c'est entre autres parce que le contexte général, tant réel que symbolique, de la société s'est énormément modifié à compter des années 1980. Par exemple, on a souvent pu évoquer, à la suite de Lyotard, une « fin des grands récits » propre à l'ère postmoderne, laquelle aurait créé un vide, et donc un besoin, propices à l'éclosion des « petits récits » anecdotiques du storytelling. De ce fait, loin de pouvoir énoncer des vérités, comme le prétendent les *stories* dénoncées par Salmon, le roman contemporain est voué à spéculer sur le vif au sujet du monde qu'il observe. Lakis Proguidis rappelle ainsi que

le roman n'est pas un miroir. Ni un décor. Mais un « observateur » faisant partie du jeu. Un art vivant. Un art où se mélangent à chaud nos désirs les plus profonds, nos

inquiétudes les plus justifiées et nos projets contradictoires. Un art qui peut, par conséquent, nous aider à mieux nous comprendre et à mieux saisir tout ce qui émerge dans le monde, tout ce qu'on a appris à envisager par *mass media* interposés, sans jamais en examiner les retombées existentielles, soit comme des catastrophes, soit comme des avancées salutaires de l'humanité. (2002, p. 64)

Une disparité significative se manifeste pourtant à ce sujet entre roman « lettré » et roman populaire : si le premier, à en croire Proguidis, se consacre désormais aux « répercussions existentielles » des mutations sociales à l'œuvre, versant ainsi dans le domaine de l'intime, le second — tout particulièrement le sous-genre du thriller d'espionnage — aspire au contraire à la composition d'un tableau d'ensemble. Dans cette perspective, il est révélateur de constater que les remarques métatextuelles de *La Faim de la Terre* (telles qu'exprimées par l'entremise de Prose) concernent avant tout une valorisation du recul, dans la compréhension des événements, permis par la médiation de l'écriture : « Il n'y a que la fiction qui peut dire la vérité. Parce qu'elle s'occupe du sens plutôt que de la description méticuleuse et inutile du moindre détail... laquelle n'a pas de fin. » (Pelletier, 2009b, p. 814) Plus précisément, le personnage met l'accent sur sa volonté, non pas de représenter fidèlement chaque événement en soi — défi sur lequel achoppe le roman réaliste depuis plus d'un siècle —, mais de dégager la dynamique qui les lie, d'en exposer les processus sous-jacents : « Je ne veux pas décrire exactement ce qui s'est passé. Je veux inventer une histoire qui reprenne le plus possible d'éléments de la réalité, mais que ça reste une fiction. L'important, c'est que l'histoire permette de comprendre la logique qui est à l'œuvre derrière les événements. » (p. 828) Dans cette optique, pareil recours à la réflexivité, loin de saper la visée réaliste du texte,

cherche au contraire à accréditer les procédés d'écriture retenus pour soutenir celle-ci.

Une telle poétique d'auteur se voit soulignée à encore plus grands traits si, en sortant cette fois de l'univers fictionnel, on tient compte des remarques faites par Pelletier lui-même au sujet de l'écriture contemporaine. Dans l'article au titre révélateur « Le polar à l'ère du soupçon », ce dernier défend — à l'instar de ce que peut dire Viart du roman actuel — la nécessité de recourir aux avancées poétiques de la littérature moderne, non pas, comme ce pouvait être le cas à l'époque, pour détourner l'écriture du réel, mais, au contraire, pour justifier la prétention de celle-ci à en traiter. En découle un singulier mandat romanesque, ayant pour finalité d'émuler la complexité et l'éclatement du monde contemporain — saturé de discours et de représentations désordonnés, voire contradictoires —, afin de permettre à l'individu de mieux s'y orienter :

Le lecteur se trouve ainsi dans une position similaire à celle qu'il occupe dans la vie : l'information lui parvient de façon morcelée, dans différents formats et différentes sources [...] et il doit s'efforcer de se construire une représentation cohérente du sujet.

À la différence de la réalité, cependant, les fragments qui lui sont présentés dans le roman sont choisis : ils sont ordonnés de façon méditée et ils font l'objet d'une mise en récit qui leur apporte une certaine cohérence.

Dans cette forme mosaïque, le roman fonctionne selon un régime ambigu : d'une part, il témoigne du processus de fragmentation qui a traversé le siècle; d'autre part, et dans le même temps, il suggère une voie pour sortir de l'atomisation et aider ce fragment social qu'est l'individu à créer du lien, à tenter de penser sa situation comme insérée de façon signifiante dans un monde, plutôt que de la percevoir comme

une accumulation d'expériences fragmentaires. (Pelletier, 2009c, p. 113)

Pareille précision clarifie l'analogie faite par Pelletier/Prose entre roman et jeu de go, car c'est l'aperçu général qui l'emporte ici sur l'élément singulier. Un tel exposé permet également de mieux comprendre l'opposition signifiée, par l'entremise des exploits de Prose, à la vague actuelle du storytelling. La littérature actuelle, telle que la conçoit Pelletier, ne prétend en effet pas nécessairement raconter mieux que les multiples producteurs de *stories* à l'œuvre dans la société postmoderne : elle entend toutefois offrir un récit plus complexe, et donc, moins instrumental, des faits. Et si, dans cette visée, le roman doit recourir à une forme de réflexivité — ce qui peut relativiser son efficacité face aux histoires sans aspérités du storytelling —, le texte convertit son impuissance même en un gage d'authenticité dans la mesure où il ne prétend pas postuler une signification absolue, mais seulement circonstancielle, aux événements rapportés.

Une nouvelle forme d'engagement littéraire?

La présence d'une figure d'auteur au sein de l'œuvre mène dès lors certes à une circularité du récit, dans la mesure où le projet de Prose invite à relire le cycle au complet en y voyant une production de sa plume, mais aussi à une clôture — et non pas une simple rupture — du pacte fictionnel, en ce que le lecteur, après avoir pris connaissance du contenu du roman, est sommé de se positionner et d'agir en conséquence. Suivant cette idée, la mise en abyme développée dans *La Faim de la Terre* culmine par un vibrant appel à l'action :

[...] j'ai déjà la dernière phrase [déclare Prose à son éditeur]. Ça résume tout le cycle !... Et ça ramène le lecteur dans le monde réel.

- Si ça résume tout le cycle [réplique l'éditeur], à quoi bon écrire ce qui précède?

Voyant l'air troublé de Prose, il ajout[e] :

- Je blaguais... C'est quoi la phrase qui termine votre roman?

- « Nous devons maintenant gérer l'Apocalypse. » (Pelletier, 2009b, p. 831)

Se profile par le fait même une nouvelle conception de l'engagement littéraire. La définition classique, ou canonique, de l'implication de l'écrivain, telle que formulée par Sartre, repose en effet sur la capacité de celui-ci à porter à l'attention de son lectorat des faits singuliers de l'univers (injustice, inégalités) en vue d'une prise de conscience collective : « Ainsi, le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire, qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. [...] L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. » (1948, p. 28) Or, dans un cycle romanesque comme *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*, c'est une approche à la fois complémentaire et décalée qui est à l'œuvre : d'une part, la narration, loin de s'appesantir sur l'événement en soi, se consacre au contraire à recenser une multitude de situations, de manière à dégager leur interaction, leur imbrication dynamique; d'autre part, loin de prétendre informer (« changer ») le donné, une telle forme de récit aspire avant tout à aider le lecteur, dans sa singularité, à se situer dans un univers aux paramètres tout à la fois complexes et flous : au mieux celui-ci pourra-t-il, à la lumière de la compréhension du monde ainsi conférée, temporairement circonscrire (« gérer ») le chaos ambiant. En une société concurremment globale et individualiste, il paraît ainsi conséquent que la portée sociale

d'une œuvre romanesque vise avant tout la conscientisation lucide, et non la participation directe, ou militante, de l'individu.

Une telle conception contemporaine de l'engagement littéraire — qui ne cherche pas tant à dévoiler le monde qu'à en donner à voir le fonctionnement, à en révéler certains mécanismes — a pour caractéristique significative de ne plus reposer sur la personnalité du narrateur, comme ce fut souvent le cas dans le roman moderne, mais sur son efficacité. Alors qu'un Bardamu ou un Roquentin (pour ne nommer qu'eux) valent avant tout pour leur expérience existentielle et la perspective singulière, souvent picaresque, que celle-ci leur confère sur les événements dont ils sont les témoins, un Victor Prose, au contraire, se distingue par sa compétence, soit sa capacité à appréhender la complexité de l'univers. D'où, probablement, la curieuse présentation de celui-ci, faite par *La Faim de la Terre*, en tant que figure de la diégèse : comme le suggère l'intrigue du roman, ce n'est pas par son vécu ou sa profondeur affective qu'un tel personnage mérite le statut de narrateur, mais par sa qualité d'analyste et de documentaliste, par son sens critique et son aptitude à la synthèse. De ce fait, si *La Recherche du temps perdu*, œuvre à laquelle Prose fait lui-même référence pour évoquer la réflexivité du récit qu'il prévoit de produire (et dans lequel il figure), a pu être décrite par Gilles Deleuze comme un long apprentissage des signes — et ce, tant pour le narrateur que pour le lecteur —, le récit que propose Pelletier peut se définir, en restant dans un même registre de pensée, comme une progressive découverte des rhizomes.

Bibliographie

- PELLETIER, Jean-Jacques. (2009a), *La Faim de la Terre*, vol. I, Québec, Alire.
- . (2009b), *La Faim de la Terre*, vol. II, Québec, Alire.
- . (2009c), « Enquête sur le polar. 2. Le polar à l'ère du soupçon », *Alibis*, n° 30, vol. 8, n° 2, p. 99-124.
- PROGUIDIS, Lakis. (2002), « Une décennie romanesque », dans Michel BRAUDEAU, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, p. 41-71.
- SALMON, Christian. (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- SARTRE, Jean-Paul. (1948), *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- VIART, Dominique. (2002), « Écrire avec le soupçon », dans Michel BRAUDEAU, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, p. 129-174.

Résumé

Alors que le roman policier (ou d'espionnage), souvent associé à une forme de critique sociale, cherche généralement à maintenir l'illusion référentielle sur laquelle il repose, *La Faim de la Terre*, de Jean-Jacques Pelletier, offre au contraire une mise en abyme de son fond et de sa forme, par l'entremise d'un personnage d'écrivain — le bien nommé Victor Prose —, qui réfléchit aux possibles manières de narrer les événements de la diégèse. Ce procédé peut être vu comme la manifestation d'une nouvelle forme d'engagement littéraire, propre à une époque où, paradoxalement, le roman se méfie du récit alors même que la société, en général, se comprend de plus en plus selon une logique narrative (ou « *storytelling* »).

Abstract

While the detective (or espionage) novel, often associated with a form of social criticism, generally seeks to maintain the willing suspension of disbelief on which it rests, *La Faim de la Terre*, by Jean-Jacques Pelletier, offers instead a *mise en abyme* of its substance and form, through the character of a writer — aptly named Victor Prose — who reflects on possible ways to narrate the events of the diegesis. This process can be understood as the manifestation of a new form of literary engagement, specific to a time when, paradoxically, the novel is suspicious of narration all the while society, as a whole, can be more and more understood according to a narrative logic (aka “storytelling”).

Littérature et dissolution des genres artistiques

Wilfried Laforge
Université Lille III

Pour cette minuscule promesse de bonheur qui ne se perd pas en consolations, il a certes fallu payer un prix élevé : aller jusqu'au bout de l'articulation jusqu'à perdre tout contact avec le monde. Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée.

Adorno, Notes sur la littérature

Dans un essai de ses *Notes sur la littérature*, intitulé « la situation du narrateur dans le roman contemporain », Adorno nous dit du roman qu'il se caractérise désormais au moyen d'un

paradoxe. En effet, il est devenu impossible de narrer : « Alors que la forme du roman exige la narration [...] raconter quelque chose, c'est avoir quelque chose de *particulier* à dire, et c'est justement ce qu'interdit le monde quadrillé, la standardisation et la répétition éternelle. » (1984, p. 37-38) Quelques années plus tard, dans *L'Art et les arts*, Adorno revient sur ce retrait du contenu narratif. Il observe que celui-ci peut être pallié, notamment, par des emprunts aux structures de la musique : tel est le cas, nous dit notre philosophe, chez Helms. Ce constat adornien constituera notre point de départ pour une première partie : nous le verrons, l'emprunt à visée palliative n'est pas le seul fait du roman ou de la littérature ; nous pensons qu'il s'inscrit au contraire dans le cadre d'un bouleversement plus général au sein de la pratique artistique, qui n'est autre qu'une *dissolution* des genres artistiques au sein de laquelle la tentation d'emprunts aux structures des autres arts est omniprésente. Cette dissolution aboutira à l'effondrement complet des différents arts et à la possibilité de faire de « l'art en général » — en d'autres termes, sans être le praticien d'un genre en particulier — pour le dire avec les mots du critique d'art américain Clement Greenberg.

L'effondrement des limites entre les genres entraîne celui des limites qui séparent l'art de la vie. Par voie de conséquence, poser l'autonomie de l'art devient alors problématique : un tel énoncé suppose en effet l'indépendance de l'art vis-à-vis du réel, de tout ce qui lui est extrinsèque et n'obéit pas à ses règles propres, autrement dit, la conception d'un domaine de l'art cloisonné et distinct de toute autre activité humaine. Nous proposerons donc une brève analyse de la conception adornienne de l'autonomie de l'art, conception particulièrement riche et féconde pour penser le rapport de l'art au réel, dans la

mesure où le souci de sauvegarder l'autonomie de l'art — la distance qui la sépare du réel et de la vie —, tout en conservant son aspect social, y est constant : il s'agit de sauver, complémentirement, et cette autonomie et cet ancrage dans la culture et la réalité empirique. Autrement dit, l'autonomie de l'art signifie, pour Adorno, son émancipation à l'égard de la théologie, de la métaphysique et de toute fonction culturelle. Pour lui, s'il faut reconnaître à l'idéalisme le mérite d'avoir favorisé cette libération, il a en revanche renforcé le « caractère emphatique » de l'art. Celui-ci est en étroite liaison avec la présence ambiguë de l'art au monde, son affirmation et sa positivité. Ce caractère ambigu de l'art (*Doppelchrakter der Kunst*) est aussi dû au fait qu'il soit à la fois autonome et fait social, participant à la réalité empirique tout en s'en détachant : nous le verrons, chez Adorno, « l'œuvre d'art est rebelle par sa structure même » et « toute réconciliation avec le monde qu'elle dépeint est unimaginable. » (Marcuse, 1973, p. 119)

À l'aube des années 1960, on a le sentiment généralisé qu'après s'être trouvées mises à mal, les limites qui séparent les différents arts ont purement et simplement éclaté et qu'il est désormais possible d'être artiste sans être nécessairement le praticien d'un art en particulier : on entre dès lors dans un système totalement nouveau. Les années qui ont suivi ce qu'Adorno a proposé de nommer l'« effrangement » (*Verfransung*) des genres, puis leur abolition complète, ont confirmé les tendances mises en place dans les années 1960 et la légitimation des pratiques nouvelles alors lancées : les débats sur le concept d'art semblent avoir perdu de leur actualité. Lorsqu'on s'est mis à évoquer l'interdisciplinarité en art — avec des expressions telles que « mixed media », « multimedia art »,

etc. —, il s'agissait surtout de faire une place à des pratiques qui n'entraient plus dans les catégories traditionnelles.

Doit-on, aujourd'hui, s'inquiéter que les arts ne travaillent plus dans « le respect du médium » (Greenberg) ou encore dans « la contrainte du matériau » (Adorno)? Doit-on penser que la fin d'une différence des arts menace la capacité « sismographique » des œuvres d'art, pour le dire avec Adorno? Pour répondre à ces questions, il faut comprendre ce qui est en jeu dans cette dissolution des genres artistiques.

Dissolution et « effrangement »

Revenons à notre constat de départ et tentons de le préciser. Bien qu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale s'épanouisse, de ce côté de l'Atlantique, une certaine forme de modernité qui semble spécifiquement américaine, on l'a vu, à la fin des années 1960, critiques, historiens de l'art et philosophes s'accordent à dire qu'en Europe comme aux États-Unis, les limites entre les différents genres ont éclaté. Vers 1966, le débat sur cette dissolution des genres artistiques gagne les milieux universitaires, où l'on commence à s'interroger sur le concept d'art en général et sur le rapport des arts à l'art. Le sentiment généralisé est qu'il est désormais possible et, qui plus est, institutionnellement légitime, d'être artiste sans pratiquer nécessairement un art en particulier. Le travail sur l'institution, sa critique au sein même de la pratique artistique ou encore l'émergence de l'art conceptuel semblent alors constituer les symptômes puissants du passage à un système différent. Une tendance lourde se dessine; les artistes cessent de travailler selon des normes, des conventions, sous la « contrainte d'un

matériau » spécifique, en suivant une tradition. Ou, mieux dit : les contraintes sont désormais personnelles et ceux qui veulent reconstituer une tradition ont recours à la filiation. Cet effondrement des limites entre les différents genres entraîne celui des limites qui séparent l'art de la vie. Bien que le constat semble unanime, les réactions sont, quant à elles, très diverses. D'aucuns adoptent une position eschatologique et pensent assister à la fin de l'art et au début d'un art « post-historique », comme Arthur Danto. D'autres, qui ne joignent pas leur voix aux lamentations sur la fin de l'art, alors maintes fois répétées, y voient un changement de définition de l'art et s'inquiètent que celui-ci perde sa capacité à « écrire l'histoire » et cesse de « crépiter » (Adorno). Ou encore ils s'alarment de voir les artistes de la nouvelle génération — épigones plus ou moins légitimes de Marcel Duchamp — abandonner progressivement leur genre au profit d'un art dé- et re-contextualisé, « dé-défini » (voir Rosenberg, 1991). Adorno est de ceux qui échappent aux débats pessimistes en montrant que c'est un concept spécifique d'art qui disparaît, et non l'art lui-même : la dissolution des genres n'est qu'un faux déclin de l'art. Pour Harold Rosenberg, ce déclin, l'abandon de la tradition — en tant que libération d'un passé qui poussait l'art dans une direction unique — plonge l'art dans un malaise permanent, indissolublement lié à l'angoisse du possible dont souffre tout homme libre. Mais ce qui n'est qu'un constat pour certains prend la forme d'une réaction enthousiaste chez d'autres. Sous la plume d'Allan Kaprow par exemple, lequel écrivait déjà en 1958 : « les jeunes artistes aujourd'hui n'ont plus besoin de dire je suis peintre, ou poète, ou danseur, ils sont simplement artistes ». À la même époque, certains théoriciens vont même jusqu'à prescrire le passage des arts — au pluriel —

à l'art, à l'art « en général » (Greenberg). C'est le cas de Joseph Kosuth notamment, avec *Art after philosophy*, en 1969.

À la suite de ce constat, tentons d'analyser les spécificités de cette dissolution des genres, puis de l'abolition des limites entre les arts sur un plan historique et esthétique, en montrant notamment en quoi elle se distingue d'une simple hybridation des arts. En effet, si le terme d'interdisciplinarité a surtout été évoqué pour faire une place à des pratiques nouvelles et variées, qui n'entraient pas dans le cadre des différents arts, quelque chose de plus sérieux semble se jouer dans les phénomènes d'effrangement : le processus consiste désormais en un emprunt aux structures des autres arts, emprunt dont la visée n'est autre qu'une efficacité prétendument renforcée. Il se distingue donc d'une symbiose ou d'un agglomérat des arts tel qu'il est défini par Wagner dans son projet d'œuvre d'art totale : d'une part, le *Gesamtkunstwerk* est le nom sous lequel il propose une synthèse des arts ; d'autre part, comme le montre Adorno dans *L'Art et les arts*, on a affaire, avec l'effrangement moderne, à quelque chose de plus fort, qui bouleverse bien davantage les catégories. Il faudrait, pour lui, être aveugle pour ne pas y voir les signes d'une tendance nouvelle et puissante, tant le phénomène montre de la variété, de l'insistance, et se révèle être bien plus que de l'ostentation ou qu'un retour à cette « synthèse suspecte », même si, selon lui, on en retrouve des survivances dans les *happenings*.

Greenberg et Adorno

Il faut donc saisir et interpréter cet « effrangement des arts ». À cet effet, nous croiserons l'approche critique de Clement

Greenberg avec l'œuvre de Theodor Adorno, dont les textes sont ici abordés sous le prisme de la problématique de la différence des arts qui, on le verra, n'intervient véritablement chez Greenberg et Adorno que dans un contexte singulier où la notion de genre artistique devient problématique, voire caduque. Notre choix se porte sur ces deux auteurs parce qu'ils sont probablement ceux à avoir le mieux compris que l'art, tel qu'on pouvait le définir depuis plusieurs siècles, était hautement menacé de disparition par le développement soudain du capitalisme industriel au XIX^e siècle. À une époque où tout passe par les exigences d'un marché culturel nouveau et ouvert, par les exigences des philistins, le Modernisme doit être une tentative de maintien des normes esthétiques face aux menaces que constituent l'ambiance sociale et matérielle, le caractère des époques, un effort incessant pour endiguer le déclin des normes esthétiques menacées par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime. L'un comme l'autre ont saisi le rôle primordial qu'avaient à jouer les avant-gardes dans cette lutte pour la survie de l'art ou, pour reprendre un terme adornien, contre la dés-artisation (*Entkunstung*) de l'art. En outre, ils sont sûrement les deux théoriciens — avec l'autre grand représentant de la critique formaliste Outre-Atlantique, Michael Fried — dont les analyses de la dislocation des genres artistiques dans les années 1960 furent les plus brillantes et, encore aujourd'hui, les plus fécondes pour interroger les raisons de cette dissolution et tenter d'en comprendre la genèse. Essayons, en premier lieu, de retracer la perspective dans laquelle s'inscrit la mise au travail de la problématique classique de la différence des arts chez Adorno et Greenberg.

C'est un fait incontestable qu'Adorno et Greenberg connaissaient leurs travaux respectifs. Adorno fait référence à *Avant-garde and Kitsch* dans la *Philosophie de la nouvelle musique*; quant à Greenberg, il déclarait à propos d'Adorno : « j'avais une grande estime pour lui. Nous avons les mêmes conceptions à bien des égards. » Par ailleurs, Greenberg a travaillé sur un projet qui réunissait un certain nombre de théoriciens de l'École de Francfort, *Studies in prejudice*. Rien n'indique, en revanche, qu'ils aient pu avoir une influence réciproque. Rapprocher l'œuvre de Greenberg de celle d'Adorno semble d'ailleurs, de prime abord, assez paradoxal. Il y a en effet, à première vue, davantage de divergences que de convergences dans leurs conceptions esthétiques. Le premier est un critique d'art kantien et formaliste, à ce titre assez mal préparé pour la théorie de l'art, d'où quelques indéniables erreurs ou insuffisances théoriques de sa part. Le second est le philosophe hégélien qui a peut-être mis en place la dernière esthétique de grande ampleur. Pour autant, et bien qu'ils viennent d'horizons aussi différents, il semble intéressant que tous deux réagissent simultanément et de façon quasiment identique au phénomène qui nous occupe. Dans les années 1960, Adorno entre dans une période particulièrement féconde, où il continue à instruire, sous une forme radicalement fragmentaire, des questions ouvertes de longue main, notamment dans le débat qui commence à l'opposer à l'avant-garde musicale. Dès 1966, il réagit dans *L'Art et les arts* à l'effondrement des limites entre les arts. Greenberg se sent contraint, alors qu'il s'était jusque-là contenté de son rôle de critique d'art au jour le jour, de glisser sur le terrain de l'esthétique et, dès 1968, de réagir lui aussi à cette nouvelle confusion qui règne dans l'art de son temps, dans un cycle de

conférences intitulées *Seminars*. Pourtant, en 1940, Greenberg publiait dans *Partisan Review* un article qui allait devenir rapidement un des textes majeurs de la critique moderniste. Se réclamant explicitement de Lessing, il y écrivait :

Se laissant guider, consciemment ou inconsciemment, par un exemple de pureté dérivé de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont, au cours de ces cinquante dernières années, atteint un degré de pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activité sans précédent dans l'histoire de la culture. À présent les arts campent en sécurité, chacun dans ses frontières « légitimes », et le régime du libre-échange a été remplacé par celui de l'autarcie. (1986, p. 32-33 ; je traduis)

Pour Greenberg, les arts d'avant-garde — c'est-à-dire, dans son vocabulaire, ceux qui perpétuent les exigences qualitatives de la tradition — s'étaient engagés dans la voie d'une purification scensée les reconduire à ce qu'ils avaient d'essentiel et d'irréductible, à leur matérialité constitutive. Greenberg tente de mettre en évidence le fait qu'en supplantant la littérature, la musique était à son tour devenue le premier des arts, le parangon de toutes les disciplines; en raison de son caractère « absolu », de son éloignement de l'imitation, dans son absorption quasi totale dans la qualité proprement physique de son médium, grâce également à son pouvoir de suggestion. La musique apparaissait soudain comme l'art abstrait, « la forme pure » par excellence. Dans la suite de ce texte, Greenberg remarque toutefois une certaine confusion déjà présente dans les arts de la première moitié du siècle. Pour autant, ce simple constat ne le préoccupe pas : en effet, il ne concerne alors qu'essentiellement le kitsch.

Mais deux décennies plus tard, lorsqu'il écrit « Modernist Painting », toutes les digues semblent alors rompues, et l'avant-

garde, qui avait jadis été épargnée, est à son tour menacée par cette tendance. Pour Greenberg, Marcel Duchamp est directement tenu pour responsable de celle-ci, en tant qu'auteur de la démonstration suivante : *tout peut désormais être de l'art*. Cette affirmation est répétée à de nombreuses reprises :

Depuis les *ready-mades* de Duchamp, il est devenu plus clair également que tout ce qui peut faire l'objet d'une expérience tout court peut faire l'objet d'une expérience esthétique; et que tout ce qui peut faire l'objet d'une expérience esthétique peut être vu comme art. Bref, art et esthétique ne font pas que se superposer, ils coïncident. (Greenberg, 1976, p. 93 ; je traduis)

Ou encore :

Et pourtant [...] : quelque chose a été démontré qui valait de l'être. De l'art comme celui de Duchamp a montré [...] à quel point même la catégorie de l'expérience esthétique formalisée était ouverte. Cela a toujours été vrai, mais devait être démontré pour être su comme vrai. La discipline esthétique a reçu de nouvelles lumières. (Greenberg, 1971, p. 129 ; je traduis)

Eu égard aux affirmations précédentes, on peut se poser les questions suivantes : la possibilité que tout puisse faire l'objet d'une expérience esthétique n'est-elle donc pas nouvelle? Cette possibilité réclamait-elle une démonstration? On peut en convenir avec Thierry de Duve : d'une part, les *ready-made* duchampiens ne constituent en rien des démonstrations ; d'autre part, le fait que tout puisse être de l'art n'avait aucunement besoin d'être démontré. Pour Thierry de Duve, on peut le rappeler, le geste duchampien est assimilable à l'envoi d'un message sans auteur, en 1917, qui signifie que tout peut être de l'art et que n'importe qui peut être artiste. Ce message aurait traversé la modernité pour n'être reçu qu'en 1963, avec

la rétrospective Duchamp à Pasadena ou encore en 1964, date à laquelle des répliques des *ready-made* ont été produites. N'importe qui peut être artiste depuis le salon des indépendants qui s'est tenu en 1884, marquant l'effondrement de l'autorité du système des Beaux-Arts. Enfin, cet effondrement du système des Beaux-Arts signifie le passage à l'art en général : ce passage, que Thierry de Duve propose de qualifier de « spécifique au générique », *s'est joué en peinture*, au Salon des refusés de 1863, par le biais de l'invention du non art.

On l'a vu, Greenberg évoque dans ses textes une confusion qui règne dans les arts, mais aussi, et déjà, cette possibilité de faire de l'art sans respecter les contraintes d'un genre. On serait donc tenté de conclure que la possibilité de faire de l'art avec n'importe quoi et d'être artiste sans devenir nécessairement le praticien d'un genre particulier, fasse de l'effrangement adornoien une problématique dépassée : Adorno se contenterait en effet d'évoquer une fluctuation des frontières entre les arts les uns dans les autres, une porosité de leurs lignes de démarcation, à une époque où il est d'ores et déjà possible de faire de l'art avec n'importe quoi, autrement dit, en ne respectant plus aucun matériau prédonné, faisant figure de contrainte pour la forme de l'œuvre.

Une telle conclusion est toutefois trop hâtive. Si l'on opère un déplacement par rapport à la manière dont *L'Art et les arts*, texte parfois abscons, est généralement lu, on peut montrer que ce qu'Adorno nous donne à voir n'est autre que le moment précis d'un long processus, qui s'achève par l'effondrement complet des genres artistiques. Quel est ce processus? Quand commence-t-il et pourquoi? Quel lien entretient-il avec la chute du système des Beaux-Arts? Quelle est cette « force des

mouvements historiques » qui a fini par submerger les limites entre les différents genres artistiques à l'aube des années 1960?

Adorno et L'Art et les arts

L'Art et les arts a pour vertu incontestable de proposer une analyse de ce qui semble être la dernière étape de la dissolution des genres artistiques, étape qui précède leur éclatement pur et simple et le passage à « l'art en général ». Pour Adorno, au début du XX^e siècle, lorsque les arts s'étaient libérés des contraintes spécifiques à leur genre, ils avaient créé un vide qu'il fallait, d'une manière ou d'une autre, pallier. Les arts avaient alors adopté de nouveaux principes structurels — la libre atonalité schœnbergienne par exemple, à laquelle Adorno reste très attaché, avait ainsi fini par se mouvoir en dodécaphonisme —, adoptant par là-même une nouvelle forme de domination rationnelle.

Mais au début des années 1960, cette vacuité n'est plus comblée par l'adoption de nouvelles règles rigides : il s'agit désormais d'emprunts aux structures des autres arts. On le voit, les « ismes » sont alors remplacés par l'ajout d'adjectifs au mot « art » : art cinétique, art minimal, art conceptuel, etc. Si certains de ces mouvements sont, dans un premier temps, spécifiquement américains — l'art conceptuel et l'art minimal notamment —, le phénomène touche l'Europe comme les États-Unis. Cette tendance croissante des arts à se nourrir les uns des autres est décrite de manière presque anthropomorphique chez Adorno. On peut risquer l'hypothèse suivante : le phénomène qu'Adorno constate et s'efforce d'interpréter semble correspondre à un chaînon entre les derniers « ismes »

artistiques du XX^e siècle et le passage à l'art au singulier. Certaines tendances artistiques de la fin des années 1950 et du début des années 1960 illustrent clairement cette hypothèse. On pourrait faire un rapprochement entre l'effrangement des arts tel que le commente Adorno et ce qui se joue lors des débuts de l'art minimal, en particulier dans la catégorie des *Specific Objects* créée par l'artiste Donald Judd. Pour les artistes concernés par cette nouvelle catégorie, il était devenu difficile de poursuivre la peinture moderniste dans la voie dans laquelle elle s'était engagée : comment, en effet, aller plus loin que la planéité des toiles noires et monochromes de Stella, marquant, d'une certaine manière, un point final ? Comment, pour les musiciens, aller plus loin que le 4'33 de Cage, lui aussi insurpassable dans le sens de la réduction ? Comment compenser, en littérature, le retrait du contenu narratif ? Pour autant, cette génération d'artistes n'est pas encore prête à travailler dans un genre artistique qui n'ait plus sa spécificité, à la différence d'un Allan Kaprow, pour qui le constat de l'abolition des limites entre les arts s'assimile davantage à un cri de victoire. Progressivement, ces artistes quittent alors la bidimensionnalité pour ajouter à leurs œuvres un élément tridimensionnel, transgressant délibérément la limite de leur genre en tendant vers la sculpture, tout en revendiquant cette transgression. La limite entre les deux arts, qui paraît *a priori* aller de soi, n'est plus respectée. Il en va de même, nous dit Adorno, des limites entre l'architecture et la sculpture notamment. Un artiste comme Donald Judd reconnaît aux objets spécifiques des qualités à la fois picturales et sculpturales, mais pas leur appartenance à la peinture ou à la sculpture. Ils constituent bien, pour lui, un nouveau genre qui possède sa légitimité, son autonomie, son « aire de compétence propre »,

pour reprendre l'expression greenbergienne. Certes, Adorno n'évoque pas explicitement les artistes concernés par la catégorie des objets spécifiques — Claes Oldenburg, Richard Smith, Dan Flavin, John Chamberlain ou encore Sol Lewitt — et ne participe pas aux débats de ce début de décennie qui visent à statuer sur la légitimité de cette nouvelle catégorie. Cependant, et bien qu'il ne soit pas spécialiste de peinture, ce qu'il perçoit chez Fritz Wotruba et davantage encore chez le peintre allemand Schultze — auteur, dit-il, de « constructions proliférantes » —, n'est pas étranger à la catégorie des objets spécifiques et, plus généralement, aux débuts de l'art minimal. Qu'on lise ces œuvres comme faisant partie de deux genres à la fois ou qu'on considère qu'elles n'appartiennent ni à leur domaine d'extraction (en l'occurrence la peinture, pour ce qui est des objets spécifiques), ni au domaine vers lequel elle tendent — Greenberg et Fried feront le premier choix, discréditant ainsi, en bloc, tout l'art minimal —, force est de constater, d'une part, que les frontières entre les arts se meuvent alors les unes vers les autres et, d'autre part, qu'une visée palliative est indéniable dans cette tendance à l'effrangement. On l'a vu, il s'agit, par exemple, de dépasser la planéité littérale des toiles de Stella en peinture ou encore de compenser le retrait du contenu narratif en littérature par l'adoption de principes issus directement des autres arts. *L'Art et les arts* semble donc pouvoir être relu de la manière suivante : premièrement, la thèse d'un effrangement des arts met en lumière ce qui semble prendre les traits d'une dernière tentative de pallier les problèmes spécifiques des différents genres tout en continuant à œuvrer dans un art qui ait encore sa légitimité. À ce titre, l'effrangement n'apparaît pas comme la fin d'un processus : il s'assimile davantage à un compromis, à

une situation transitoire. Deuxièmement, Adorno nous montre que la nouveauté dans ce phénomène récent tient non pas à ce que les arts tendent les uns vers les autres, mais bien au fait que, pour la première fois dans l'histoire de l'art, leurs frontières s'en trouvent atteintes.

Il faut, à ce stade de notre réflexion, revenir aux questions posées plus haut : pourquoi les arts du XX^e siècle ont-ils tendu à adopter des principes qui leur étaient extérieurs? Pourquoi, pour la première fois dans les années 1960, leurs frontières s'en trouvent bouleversées, jusqu'à disparaître, ce qui apparaissait inconcevable jusque-là? Les raisons qui ont entraîné la « pseudomorphose » de la musique d'après la peinture, par exemple, sont-elles les mêmes qui aboutissent aux « phénomènes d'effrangement »?

Adorno et le rapport à l'histoire

Il semble qu'il faille envisager la théorie adornienne sous l'angle de son rapport à l'histoire pour comprendre ce qui se cache dans la tendance à l'effrangement des genres. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno met en évidence que le processus de civilisation est marqué par une tendance croissante à la rationalisation, qui s'accompagne d'une division du travail toujours plus marquée. On le voit aussi dans les arts : de même que l'homme est scindé socialement par la raison instrumentale, l'art est scindé en arts, les genres particuliers étant ainsi la contrepartie du monde aliéné dans la division du travail. L'explosion des genres signifie, pour les arts, la sortie hors de la dialectique de la raison et de la domination de l'homme par l'homme : elle se présente comme un moment de

libération sans domination nouvelle. Or, le système des Beaux-Arts, via l'institution du Salon, était responsable d'une forme de domination en tant qu'il décidait qui pouvait être légitimement artiste et posait les conventions à suivre dans chaque genre particulier.

On peut considérer que l'avant-garde naît progressivement — du XVII^e siècle, avec la création du Salon, jusqu'en 1863, date à laquelle est créé le salon des Refusés — pour se cristalliser en 1884 avec le Salon des Indépendants et l'effondrement de l'autorité du système des Beaux-Arts. Nous l'avons vu, la dissolution des genres artistiques correspond à une période de libération sans apparition de nouvelles règles rigides : cette libération semble s'être jouée par le biais de l'avant-garde, dès lors que le système des Beaux-Arts est devenu caduque. Le phénomène d'effrangement, repéré dans les années 1960, serait donc l'extension d'une cause antérieure. Comme le montre Adorno, notamment dans *Philosophie de la nouvelle musique*, ni l'affaiblissement des matériaux ni la tendance à imiter les autres arts ne sont spécifiques aux années 1960. Il y évoque déjà une « pseudomophose de la musique d'après la peinture », qui s'opère dans la première moitié du siècle. L'existence de tels antécédents témoigne en faveur de l'hypothèse suivante : l'histoire des avant-gardes serait marquée par une reddition progressive, une libération des artistes à l'égard de matériaux prédonnés, qui aboutit finalement à la dissolution complète des genres artistiques. Ainsi peut-on considérer que cette dissolution est déjà contenue, en germe, dans les motivations qui ont engendré la naissance des avant-gardes, comme une tendance inéluctable qui se réalise pleinement au début des années 1960. Mais l'élargissement des matériaux, l'affranchissement vis-à-vis des

conventions, au sein même des genres artistiques, ne signifie pas encore un passage à l'art « en général » ni même la transgression de leur limites. Pourquoi, soudainement, celles-ci sont-elles devenues poreuses?

Un retour à la pensée greenbergienne pourrait bien éclairer cette nouvelle étape de la dissolution des genres. On le sait, Greenberg tient Marcel Duchamp pour responsable de cette confusion qui règne dans les années 1960. Il fait une erreur théorique en considérant qu'il s'agit d'une démonstration, comme l'a fort justement observé Thierry de Duve; on peut ajouter qu'il en fait une autre en considérant la démarche duchampienne comme essentiellement motivée par l'humour. Mais il est toutefois légitime de penser que Duchamp a bel et bien mis en lumière la chute du système des Beaux-Arts, dont la mort n'a visiblement pas été assimilée par les modernes. Dès lors, la tentation de ne plus respecter la limite entre les genres — dont nous disions qu'elle est déjà présente dès la naissance des avant-gardes en tant qu'elle est une forme de rébellion contre la domination rationnelle et, par là-même, rébellion contre toute forme de division du travail — ne connaît plus aucun frein.

Telles sont probablement les « forces historiques » qu'évoque Adorno dans *L'Art et les arts*: une tentative croissante de ne plus respecter les territoires établis une fois pour toutes, qui commence par l'affranchissement des œuvres vis-à-vis de leurs matériaux, se poursuit, dès que la mort du système des Beaux-Arts est assimilée, par la dissolution progressive des limites entre les genres et s'achève, peu après, par le passage des arts, au pluriel, à l'art, au singulier. Certes, Adorno n'évoque jamais la responsabilité de Marcel Duchamp,

pas plus qu'une quelconque influence de celui-ci qui entrerait en jeu dans l'effrangement des genres artistiques. Son nom n'apparaît ni dans la *Théorie esthétique* ni dans *L'Art et les arts*. Mais de toute évidence, il existe un rapport d'Adorno à Duchamp, qui se joue via la figure de John Cage, dont certaines des œuvres s'imposent, pour Adorno, comme « phénomènes clef de l'époque » (1995, p. 217). C'est, de toute évidence, une opposition au non-art qui se joue dans le rejet de Cage chez Adorno et le rejet de Duchamp chez Greenberg, dans la mesure où leurs œuvres, ou non-œuvres, sont incompatibles avec leurs propres présupposés. Notons que, comme l'a très bien observé Adorno dans *L'Art et les arts*, prolongeant son analyse d'une perspective herméneutique, le phénomène de dissolution des lignes de démarcation des genres artistiques a joué un rôle primordial dans l'antagonisme entre les arts contemporains et le public :

Lorsqu'on porte atteinte aux frontières, l'angoisse de défense face au mêlé se réveille facilement [...]. Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile et décadent, alors que ces territoires sont d'origine historique et non naturelle [...]. Face à ses évolutions qu'on estime inconciliables avec le genre artistique au sein duquel elles sont advenues, il y a une forme normale de résistance [...] le brouillage des catégories artistiques bien rangées cause des angoisses civilisées. (Adorno, 2002, p. 6)

Doit-on, aujourd'hui, s'inquiéter que les arts ne travaillent plus dans « le respect du médium » ou encore dans « la contrainte du matériau »? Doit-on penser que la fin d'une différence des arts menace la capacité « sismographique » des œuvres d'art? Ne doit-on pas plutôt passer outre, pour saisir ce qui se joue dans chaque œuvre particulière? Telle était déjà probablement l'entreprise adornienne : le concept philosophique, écrit Adorno

dans *Théorie esthétique*, a quelque chose de suranné, tout comme celui d'esthétique ou de morale. L'esthétique, en effet, a constitué son objet à partir de philosophèmes qui sont autant d'invariants et qui répondent à une idéalité première : celle du concept d'art lui-même. Or, précise Adorno, « l'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants » (1995, p. 17-18). Dès lors, si Adorno conserve le terme d'« esthétique », il lui donne un contenu radicalement nouveau. L'esthétique doit désormais se passer des concepts qui ont perdu toute validité opératoire ; elle doit se construire elle-même à l'œuvre : comme le montre le travail de Benjamin, dont Adorno fait sur ce point l'éloge, toute théorie de l'art ne peut à présent s'élaborer que par le biais d'une immersion dans l'œuvre particulière ; il faut pénétrer l'œuvre « comme dans une chapelle », écrit-il, reprenant le mot de Goethe. Aussi l'enjeu ne semble-t-il pas, aujourd'hui, de former une nouvelle esthétique, dissimulée, et aussi sourde aux œuvres qu'a pu l'être l'esthétique philosophique, mais bien de s'inscrire, de s'engager sur une voie frayée notamment par Adorno, qui est celle d'une pensée de l'œuvre. Pour Christine Eichel, il s'agirait de se donner les moyens d'analyser l'art depuis « l'épuisement des avant-gardes » jusqu'à « l'interconnexion des arts » De se doter d'une esthétique de l'« interdisciplinaire ». Toutefois, l'idée d'une interdisciplinarité semble quelque peu dépassée aujourd'hui. Les arts ne se contentent plus, comme l'écrit encore Jean Lauxerois, de jouer à la limite de leurs frontières, rejouant une version à peine dissimulée du drame wagnérien, qui prétendait au rassemblement de tous les arts au service d'une théâtralité alors déjà dénoncée par Mallarmé. Depuis les années 1960, nous le savons, il est possible et légitime d'être artiste sans être nécessairement le praticien d'un art en

particulier. La limite entre les différents genres a été abolie, et il nous semble qu'Adorno a bien senti, dès la fin des années 1950, que la Modernité faisait déjà partie de l'histoire. Par voie de conséquence, il a affirmé la nécessité de nouveaux modes de considération, de nouveaux paramètres : comment peut-on, en effet, poursuivre une théorie dont l'objet est en radicale mutation?

En renonçant aux définitions solidifiées, Adorno rend possible une essentielle ouverture du regard pour des œuvres d'art qui contredisent à l'évidence son concept de modernité, y compris celles qui sont en train de se faire à l'aube de notre siècle.

L'œuvre d'art, « double » du réel?

La dissolution, puis l'abolition des genres a entraîné avec elle la limite qui sépare l'art de la vie. Par conséquent, évoquer une autonomie de l'art paraît problématique. C'est avec Adorno, là encore, que nous allons essayer de penser cette question de l'autonomie de l'art et celle du rapport de l'œuvre au réel.

Les arguments adorniens relatifs à la nécessité d'une autonomie de l'œuvre d'art sont souvent assimilés au formalisme de Greenberg. Par ailleurs, la prétendue radicalité des conceptions de Greenberg et d'Adorno, alors jugée similaire, est souvent mise en avant. La forme que revêt l'explication historique de l'autonomie de l'art diffère pourtant chez Adorno et Greenberg : cette différence est précisément ce qui détermine leurs conceptions respectives de l'autonomie de l'œuvre d'art. En effet, pour Greenberg, l'affaiblissement de la religion, de l'« autorité » et de la tradition — comprise ici

comme la rupture avec les notions desquelles les artistes doivent en grande partie dépendre pour la communication avec leur public — sont les principales raisons de cette autonomie :

On pourrait désormais reconnaître que l'art n'a pas à professer, n'a pas à célébrer ou à glorifier quelqu'un ou quelque chose, n'a pas à promouvoir des causes; qu'il s'est émancipé de la religion, de la politique, et même de la morale. Tout ce qu'il a à faire est d'être bon. (Greenberg, 2003, p. 33 ; je traduis)

Adorno évoque, quant à lui, la forme spécifique que revêt la marchandisation de l'art telle qu'elle apparaît avec le déclin des relations sociales féodales au sein desquelles la production artistique était ancrée. Les deux hypothèses sont indubitablement liées, en tant qu'elles décrivent une facette différente d'un seul et même processus historique; mais ce qui les distingue n'en demeure pas moins crucial. Alors que Greenberg conçoit l'autonomie de l'œuvre d'art uniquement sous l'angle de sa signification, Adorno la conçoit, lui, au moins dans son sens le plus fondamental, sous l'angle des relations sociales constitutives d'un art comme phénomène social. Dans une telle analyse, l'institutionnalisation de l'autonomie rend possible et maintient l'autonomie de l'œuvre. Ainsi, le sens que revêt la notion d'« autonomie » chez Adorno et chez Greenberg n'est pas exactement identique.

La conception de l'esthétique en tant que discipline autonome dans l'œuvre de Baumgarten, puis dans celle de Kant, a été soutenue par le développement de nouvelles formes de relations sociales au XVII^e et au XVIII^e siècles, liées à l'émergence de l'individualisme bourgeois. Dans le sillage de la généralisation de ces relations sociales liées à la production de biens, la spécificité théorique de l'esthétique est devenue la base intellectuelle d'une institutionnalisation de l'art en tant

que marchandise tout à fait singulière : une marchandise dont *l'inutilité* est à l'origine de la valeur d'échange, dans sa capacité à maintenir une contemplation « esthétique » ou encore « désintéressée ». La théorie esthétique acquiert alors une double fonction : à la fois celle de délimiter et de théoriser une forme particulière d'expérience (l'expérience « esthétique ») et celle de réguler et de légitimer la distribution des œuvres d'art au sein du marché, par l'émission de jugements de goût. C'est dans la crise de cette fonction, semble-t-il, — crise aggravée par l'obsolescence toujours plus grande des catégories traditionnelles de l'esthétique pour penser l'art contemporain —, que la signification sociale de la crise survenue aux lendemains de l'abolition des genres artistiques doit être trouvée. Une remise en question fondamentale de l'idée d'autonomie est au cœur de cette crise.

La théorie adornienne a pour vertu de nous permettre de comprendre que cette crise n'est pas uniquement un phénomène historique contingent, mais aussi une étape nécessaire qu'Adorno décrit, d'une manière typiquement hégélienne, comme le développement logique de l'art lui-même. L'œuvre d'art est considérée par Adorno à la fois comme un phénomène social et esthétique : elle est issue du réel tout en s'en détachant. La contradiction entre ces deux caractéristiques de l'art constitue, selon Adorno, « l'essence duelle » de tout art moderne et la dynamique qui sous-tend son développement. En outre, c'est bien la manière de traiter cette contradiction, de manière immanente, par le biais de la forme de l'œuvre d'art particulière, qui détermine son statut d'objet esthétique autonome et sa capacité critique. L'œuvre d'art, chez Adorno, est un produit de la société, son autonomie est toujours engendrée et maintenue par un ensemble spécifique de

relations sociales, davantage que par un élément qui serait propre à l'objet esthétique en lui-même. Mais en même temps, l'objet artistique s'auto-définit comme étant autonome, se présente lui-même au sein de l'institution comme porteur d'une forme d'expérience spécifique et autonome : l'esthétique. Pour cette raison, les conditions sociales et le réel au sein desquels l'art est produit filtrent dans l'œuvre d'art elle-même bien davantage que comme un simple supplément à sa forme : les antagonismes irrésolus de la réalité réapparaissent en art sous la forme des problèmes immanents de la forme esthétique. C'est bien la façon qu'a l'artiste de traiter ces problèmes, ces « antagonismes irrésolus » du réel, de manière immanente, qui détermine si chaque œuvre d'art singulière peut être jugée véritablement autonome. C'est donc sous la forme d'une contradiction entre le statut de marchandise de l'œuvre d'art et son statut d'objet esthétique autonome que l'essence contradictoire de l'art, dans les sociétés capitalistes, se manifeste et se comprend. La forme que revêt cette contradiction peut être comprise comme celle de la contradiction entre deux aspects de la marchandise elle-même : la marchandise comme fétiche et la marchandise pourvue d'une valeur d'échange. Ce second aspect a créé les conditions pour la subversion du premier, en réduisant la valeur esthétique de l'objet aux valeurs du marché, via la pression exercée sur la production des œuvres d'art par les facteurs idéologiques et commerciaux au travail dans les différents réseaux de leur distribution et de leur consommation. Ce qui explique à la fois la dynamique de la dialectique du modernisme et l'inintelligibilité ou l'hermétisme croissant des œuvres d'art « authentiques » du modernisme tardif. Pour Adorno, l'histoire de la modernité est, à son origine, celle des stratégies par le

biais desquelles l'œuvre d'art a résisté à sa propre forme sociale dans le but de pouvoir continuer à révéler le véritable sens de l'ordre social dont elle fait partie, comme une forme de non-liberté. Il apparaît clairement que l'autonomie esthétique de l'œuvre d'art est à la fois ancrée dans son autonomie institutionnelle et finalement dépendante de celle-ci, mais la forme spécifique de l'institutionnalisation de cette autonomie (la marchandisation) n'en demeure pas moins une menace pour l'œuvre. Il semble également indéniable que le statut autonome de chaque œuvre particulière doit toujours être jugé en fonction de sa capacité immanente à résister aux valeurs du marché, au sein duquel il doit cependant acquérir sa réalité sociale. Toute œuvre d'art singulière peut seulement être jugée véritablement, authentiquement autonome lorsque la logique de sa production reste indépendante des valeurs extra-esthétiques. Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre d'art ne peut être compatible, dans une certaine mesure, avec une partie de ces valeurs : elle doit en effet l'être pour acquérir une existence indépendante en tant qu'œuvre d'art au sein de l'institution. C'est au dilemme contenu dans ce paradoxe que doit faire face tout artiste contemporain lorsqu'il est confronté aux problèmes relatifs à la forme. Et c'est dans la lutte de l'artiste contre ce problème que les antinomies sociales se transforment en dialectique des formes et que, dans sa manière d'articuler ces antinomies dans le langage de l'art, l'artiste joue son rôle social distinctif. Le statut de l'art est donc antinomique et rien ne semble permettre de résoudre cette antinomie : la tentative de la résoudre soit par l'art engagé, soit par une réintroduction de l'art dans le réel ne signifie qu'une liquidation de la substantialité de l'art, du moment de résistance que contient cette antinomie.

On peut dès lors affirmer que l'autonomie de l'art moderne, telle qu'Adorno nous aide à la concevoir, possède trois sens distincts et implicites. Premièrement, l'art est autonome de manière « théorique », en tant que lieu privilégié d'une forme particulière d'expérience. Deuxièmement, il est socialement ou encore institutionnellement autonome, dans la mesure où les normes et les pratiques des institutions du monde l'art permettent la réalisation de cette autonomie théorique par le biais d'une forme distincte d'expérience sociale : l'expérience esthétique. Enfin, il est autonome de manière immanente, dans la mesure où la logique de production de l'œuvre se conforme à celle de la production d'un objet à même d'engendrer, chez le regardeur, une expérience esthétique « autonome ». Or, dans les écrits de Greeberg, ce deuxième sens apparaît totalement absent, tandis que le troisième s'avère considérablement réduit au premier dans l'idée de « valeurs » spécifiquement esthétiques, dans celle d'une expression « pure » des « éléments irréductibles de l'expérience », ou encore dans la réduction du sens de l'œuvre aux propriétés formelles de son médium. Greenberg précise cependant, à plusieurs reprises, qu'il n'a jamais utilisé le terme de pureté sans guillemets. Chez lui, semble-t-il, l'idée d'une autonomie devient alors inextricablement liée à elle d'une *auto-référentialité*. Une telle notion est absente chez Adorno, qui montre que la fonction première de l'idée est de dénier un quelconque rôle constitutif au social dans l'esthétique. Greenberg est certes conscient de l'existence de ce qu'il nomme « un cordon ombilical d'or » (*umbilical cord of gold*) qui reliait l'artiste moderne à la société : pour lui, aucune culture ne peut se développer sans une base sociale, sans une source de revenu stable. Et dans le cas de l'avant-garde, celui-ci a été fourni par

une élite appartenant à la classe dirigeante dont elle s'est considérée comme séparée, mais dont elle est restée attachée par ce « cordon ombilical d'or ». Mais Greenberg s'en tient néanmoins à définir ce lien en termes de dépendance, négligeant par là même le fait que c'est par le biais de la forme spécifique de cette dépendance (sa relation au marché) que l'art moderne devient autonome. La divergence d'Adorno et de Greenberg sur ce point précis semble à l'origine de leur conception différente de l'œuvre d'art moderne. Alors que, chez Greenberg la notion d'autonomie semble essentiellement tributaire du degré de purification de l'œuvre d'art par elle-même — purification qui s'opère par le rejet de tout contenu extra-esthétique, c'est-à-dire extérieur aux propriétés formelles de son médium : pour la peinture, il s'agit d'exclure la narration, le récit, la « littérature » qui « infeste » la peinture avec ses « contenus idéologiques » —, chez Adorno, une telle notion de *pureté* est inenvisageable et indésirable : l'enjeu n'est pas de déterminer si une œuvre s'est ou non libérée des conditions sociales de sa production, mais bien plutôt de savoir si elle est parvenue à donner à ces conditions sociales contradictoires une expression esthétique « authentique » ou encore « autonome ». Le sens qu'Adorno et Greenberg donnent à l'abstraction, notion centrale de leur théorie, semble pouvoir illustrer cette différence de conception. Pour Greenberg, qui évoque les moyens par lesquels le médium est purifié, débarrassé de tout contenu extra-esthétique, l'abstraction est un élément formel essentiel de l'autonomie. Chez Adorno, elle est un reflet de la tendance croissante à l'abstraction caractéristique de toutes les relations sociales au sein des sociétés capitalistes ainsi qu'une « stratégie » esthétique historique visant à exprimer la réification qui en résulte. Par conséquent, pour Adorno, il n'y a

pas de lien direct, *a priori*, entre l'abstraction et l'autonomie de l'œuvre. Ainsi, si l'on le suit, les œuvres du réalisme socialiste, comme toutes les œuvres d'art dites « engagées », ont un caractère réactionnaire (d'où le tort de Brecht de prendre directement le thème de la lutte des classes pour la création de ses pièces de théâtre), adoptant un discours apologétique d'une pesanteur indéniable, didactique et sermonnaire : ce type d'art tombe donc inéluctablement dans un autoritarisme identique à celui qu'il essaie de dénoncer; il se trouve toujours au-dessous de la réalité des conflits, les figeant dans leur mouvement et les schématisant à l'extrême :

[Le programme brechtien] de distanciation était de provoquer la réflexion du spectateur. Le postulat brechtien d'un comportement réflexif converge remarquablement avec celui d'une attitude de prise de conscience, objectif qu'attendent les œuvres d'art autonomes et importantes de la part des spectateurs, des auditeurs et des lecteurs, comme étant l'attitude adéquate. Son gestus dialectique est cependant intolérant envers la pluralité d'interprétation au contact de laquelle la pensée s'enflamme : il est autoritaire. (Adorno, 1995, p. 321)

Le didactisme, l'intolérance, le pragmatisme placent toute création « engagée » aux antipodes de l'art véritable, auquel il suffit d'exister pour être révolutionnaire; sa seule présence, désintéressée, est déjà une critique des systèmes totalitaires :

Toutes les grandes œuvres d'art, même les plus affirmatives, sont *a priori* polémiques. L'idée d'une œuvre d'art conservatrice contient quelque chose d'absurde. En se séparant de manière emphatique du monde empirique, de leur autre, les œuvres d'art témoignent que ce monde lui-même doit devenir autre chose, schémas non-conscients de la transformation. (Adorno, 1995, p. 235-236)

De ce texte il ressort que l'expression « art révolutionnaire » est contradictoire ou qu'elle est tout simplement un pléonasme, l'art étant le seul domaine échappant aux structures totalitaires, aux contraintes extérieures. Pour Adorno, tout engagement est condamnable puisqu'au lieu de servir les intérêts d'une révolution, l'œuvre risque de s'exposer à l'emprise du totalitarisme, de se présenter comme « une bombe par avance désamorcée ». La critique n'est jamais la meilleure lorsqu'elle dénonce un contenu social manifeste ; elle acquiert au contraire toute sa force et sa violence quand ce contenu est camouflé, intégré à la forme. Dans ses *Notes sur la littérature*, Adorno se fait une fois encore défenseur de Beckett, l'un des seuls dont les œuvres « acosmiques » puissent être qualifiées d'engagées. Il y écrit :

Les philosophes apologistes [des œuvres de Beckett] ont beau y voir un projet anthropologique, il s'agit là de faits historiques des plus concrets : la démission du sujet. *L'ecce homo* de Beckett, c'est ce que les hommes sont devenus. Ils nous regardent sans mot dire, à travers ses phrases, de leurs yeux secs à force d'avoir pleuré. La fascination qu'ils exercent sur nous et qui s'exerce sur eux se rompt en se reflétant sur eux. Pour cette minuscule promesse de bonheur qui ne se perd pas en consolations, il a certes fallu payer un prix élevé : aller jusqu'au bout de l'articulation jusqu'à perdre tout contact avec le monde. Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée. (1999, p. 301)

Si l'art doit donc exclure par principe l'engagement, il n'est pas pour autant une fuite hors du monde, une consolation pour les « esprits graves » que nous serions (Nietzsche), une « douce narcose » (Freud). Il est une « critique de la société par sa simple présence [et] son caractère social est la négation déterminée de la société déterminée » (Adorno, 1995, p. 335) :

sa fonction sociale étant paradoxalement une absence de fonction, car c'est en se différenciant du réel que les œuvres expriment, de manière négative, la promesse d'un monde autre.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. (1985 [1962]), *Philosophie de la nouvelle musique*, traduction Alex Linderberg et Hans Hindelbrand, Paris, Gallimard.
- . (2002 [1966]), *L'art et les arts*, traduction Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Art et esthétique ».
- . (1995 [1970]), *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique ».
- . (1999 [1958]), *Notes sur la littérature*, traduction Sybille Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion sciences ».
- . et Max HORKEIMER. (1974 [1947]), *La Dialectique de la raison*, traduction Eliane Kaufholz Paris, Gallimard.
- DE DUVE, Thierry. (1989), *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, coll. « Critiques ».
- GREENBERG, Clement. (1986 [1940]), « Towards a Newer Laocoon », dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press.

- . (2003[1976]), « Seminar Six », dans *Late Writings*, St Paul, University of Minnesota Press, p. 74-86.
- . (2003 [1971]), « Counter Avant-garde », dans *Late Writings*, St Paul, University of Minnesota Press, p. 5-19.
- . (1965 [1961]), « Modernist Painting », *Art & Literature*, vol. 4, p. 193-201.
- . (2003 [1980]), « Modern and Postmodern », dans *Late Writings*, St Paul, University of Minnesota Press, p. 25-34.
- KOSUTH, Joseph. (1991[1969]), « Art After Philosophy », dans *Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press.
- MARCUSE, Herbert. (1973 [1972]), *Contre révolution et révolte*, traduction Didier Coste, Paris, Seuil, coll. « Combats ».
- OBALK, Hector. (2001[1990]), *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- ROSENBERG, Harold. (1991[1972]) *La Dé-définition de l'art*, traduction Christian Bounay, Paris, Jacqueline Chambon.
- . (1964), *The Anxious Object*, New York, Horizon, 1964.

Résumé

L'effondrement des limites entre les genres artistiques entraîne celui des limites qui séparent l'art de la vie. Poser l'autonomie de l'art devient alors problématique : un tel énoncé suppose en effet l'indépendance de l'art vis-à-vis du réel, de tout ce qui lui est extrinsèque et n'obéit pas à ses règles propres. D'où l'intérêt

d'une analyse de la conception adornienne de l'autonomie de l'art, conception particulièrement riche et féconde pour penser le rapport de l'art au réel, dans la mesure où le souci de sauvegarder l'autonomie de l'art — la distance qui la sépare du réel et de la vie — tout en conservant son aspect social y est constant. Sa fonction sociale étant paradoxalement une absence de fonction, c'est en se différenciant du réel que les œuvres expriment, de manière négative, la promesse d'un monde autre.

Abstract

The collapse of boundaries between artistic genres leads to the collapse of the boundaries that separate art from life. Stating the autonomy of art thus becomes problematic: such a statement presupposes the independence of art vis-à-vis the "real", vis-à-vis all that is extraneous and does not obey its own rules. Hence the interest of an analysis of Adorno's conception of the autonomy of art, particularly rich and fruitful to think the relation of art to reality in its desire to safeguard the autonomy of art – the distance that separates it from the "real" and from life – while retaining its social aspect. Its social function being paradoxically a lack of function, it is in differentiating themselves from the "real" that the works express, in a negative way, the promise of another world.

« L'érotisme des autres » : phénoménologie de la pornographie chez Robbe-Grillet

Andrea Chiurato
Université IULM de Milan

La pornographie peut corrompre une société et
une civilisation. Les élus politiques ont le droit et
l'obligation d'éviter cette corruption.

Richard Nixon, *Déclaration sur le rapport de la
Commission sur les obscénités et la pornographie*

Sur quoi veillent nos censeurs? Sur la pureté
morale des nations. Jusque-là, tout va bien, après
tout, chacun son travail. Mais ils prétendent aussi,
et c'est alors que les choses se compliquent, lutter
contre l'extension du crime.

Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*

Dans son essai *I limiti dell'estetica*, Maddalena Mazzocut-Mis affirme que les limites de l'art sont définies par trois frontières expérientielles : l'horreur, le dégoût et l'obscénité. En fait, affronter ce qui est *impur* est un élément important pour la compréhension de l'esthétique moderne. Ce point de départ permet de mettre en évidence la réaction contradictoire (embarras et fascination à la fois) que l'impur déclenche chez le spectateur, lequel crée « une véritable fracture entre lui-même et l'objet représenté : il désapprouve l'objet de la représentation, mais il tire une intime satisfaction de sa jouissance » (Mazzocut-Mis, p. 199)¹. Ce paradoxe est déterminé par plusieurs facteurs, qui doivent être pris en compte de manière très attentive.

On doit, d'abord, analyser l'effet produit sur le public par la représentation ainsi que la relation entre l'artiste et les institutions qui, historiquement, ont lutté contre l'obscénité. Parallèlement à cette perspective sociologique, il existe la question esthétique : dans le premier cas, on peut se demander *ce qui* est mis en scène, mais nous devons également comprendre *comment* cela est représenté. Le troisième point implique une autre perspective : se pencher sur la relation entre impureté et inconscient signifie aborder le domaine de la psychologie. Aujourd'hui, à l'époque post-freudienne qui est la nôtre, nous ne pouvons pas ignorer la relation entre les thèmes scandaleux et les tabous sociaux. Dans cette perspective,

¹ « La realtà diventa sua rappresentazione ed egli [lo spettatore, n.d.a.] crea una vera e propria frattura tra se stesso e l'oggetto rappresentato: l'oggetto riceve la disapprovazione, ma la sua fruizione provoca piacere. ». Nous traduisons.

l'impur est simplement une étiquette qui sert à définir ce qui existe au-delà des limites de la conscience et de la normalité.

Isoler ces trois perspectives est absolument nécessaire et utile sur le plan pratique, notamment si nous pensons aux sérieuses conséquences qu'une confusion parmi ces différents points de vue pourrait engendrer : scandales, procès et condamnations sévères. Le fantôme du marquis de Sade hante toujours nos esprits, mais il n'est pas nécessaire d'aller jusque-là pour trouver des cas semblables.

L'artiste sur la scène du crime

En 1975, Alain Robbe-Grillet a été condamné par le tribunal civil de Venise pour son film *Glissements progressifs du plaisir*. Le parquet a fondé son accusation sur un argument très simple : l'exhibition de scènes indécentes dans un film ne peut être tolérée que si elle est justifiée par les « nécessités de l'intrigue ». Quand l'artiste ignore ces nécessités, il n'est plus en train d'exercer son droit à la liberté d'expression, mais de camoufler la pornographie sous l'apparence de l'érotisme. L'attitude du parquet dissimule un point de vue plutôt naïf : tout comme les oiseaux de l'*Historia naturalis* de Pline l'Ancien, il a tendance à confondre réalité et illusion. Dans ce mythe, en effet, les oiseaux, trompés par les belles peintures réalisées par Zeuxis, essaient de manger les raisins dessinés sur le mur. Dans les deux cas, il y a un manque de détachement entre le spectateur et ce qui est observé, et cette proximité est source de confusion. Comme le montre Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, sans le degré de détachement approprié, il n'y a pas de perception ni de plaisir esthétiques.

Notre but n'est pas de mettre en question le jugement du tribunal. Nous rappelons seulement cet épisode parce qu'il s'agit d'un bon exemple de malentendu. Si l'on analyse certains mots utilisés par le tribunal, on a l'impression que les choses sont plutôt claires : les chefs d'accusation sont indiqués de manière très simple. Tout l'argument est axé sur des stéréotypes et des banalités : qui peut nier que la représentation du corps a toujours été considérée scandaleuse dans la civilisation occidentale ?

Cependant, nous devons prendre en compte les modalités de la représentation, parce que la distinction entre érotisme et pornographie n'est pas déterminée par ce qui est représenté, mais plutôt par la manière dont cela est représenté. Le tribunal n'a pourtant pas suivi cet argument jusqu'à sa conclusion logique, notamment quand il a affirmé que toutes les scènes de nu devraient être justifiées par les « nécessités de l'intrigue ». Cela constitue un point fondamental, qui ouvre la porte à une vaste gamme d'interprétations. Tout à coup, on se trouve égaré dans une sorte de *no man's land* où l'art doit pactiser avec des institutions sociales qui lui sont étrangères. Le sens, généralement accepté, de certains termes ambigus, tels *intrigue* ou *nécessité*, est le résultat de cette négociation.

Dès le début de sa carrière, Robbe-Grillet a affiché une remarquable hostilité envers certaines « notions périmées », notamment envers l'un des principaux dogmes de la théorie narrative traditionnelle : l'histoire ou intrigue. Dans ses romans comme dans ses films, la séquence des scènes ne suit pas des lois logiques, chronologiques ou psychologiques, mais elle est souvent déterminée par un conflit intérieur. Cela est un élément intéressant, mais le parquet donne l'impression d'ignorer cet

aspect technique, et l'arrêt du tribunal se fonde uniquement sur une conception de l'intrigue qui ne correspond pas à l'esthétique adoptée par le Nouveau Roman.

Nous voulons insister, une fois de plus, sur cette hypothèse implicite de l'argument du parquet : en l'absence d'une intrigue réelle, toutes les scènes de nu doivent être considérées, sans distinction, « obscènes ». Selon la critique américaine Elisabeth Newton, le tribunal de Venise n'aurait pas pu choisir une meilleure cible :

Le film et la fiction d'Alain Robbe-Grillet sont remarquables pour le nombre de scènes et de descriptions incluant des représentations de la sexualité. La sexualité a toujours imprégné, dans une certaine mesure, les œuvres de Robbe-Grillet; dès ses tous premiers romans [...] la tension sexuelle a toujours été présente, même sans être explicitement mentionnée. (p. 121)²

Homicide, torture, sadisme, pédophilie, cannibalisme, etc. : tout au long de sa carrière, Robbe-Grillet a exploré une pléthore de perversions. Dès ses premières œuvres, ses représentations sexuelles pour le moins audacieuses ont choqué les critiques. Après avoir lu *Le Voyeur*, en 1955, Émile Henriot a proposé d'enfermer le romancier à l'hôpital psychiatrique Sainte Anne. Les stratégies rhétoriques utilisées par le parquet et par le critique du *Monde* méritent d'être analysées de manière attentive.

² « Alain Robbe-Grillet's film and fiction are remarkable for the amount of scenes or descriptions they contain that include depictions of sexuality. Sexuality has always suffused Robbe-Grillet's work to some extent; from his earliest novels [...] sexual tension has always been present, and yet is not explicitly referred to. ». Nous traduisons.

Pour le tribunal, chaque « scène de nu » doit être justifiée par les « nécessités de l'intrigue ». Au contraire, pour Robbe-Grillet, ces mêmes scènes sont justifiées par un détachement significatif (une « forte distanciation ») entre le public et la représentation. Dans le premier cas, la condamnation esthétique se fonde sur une inquiétude non littéraire (les effets sociaux de l'art), c'est-à-dire sur la conviction que la pornographie peut contribuer à la corruption morale. Robbe-Grillet réfute cette accusation en prenant d'abord en considération des raisons esthétiques, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'il exprime un jugement moral. Douze ans après, dans *Angélique ou l'enchantement*, il revient sur la *scène du crime*. Le premier témoin appelé pour sa défense est Sophocle :

Personnellement, je suis de ceux qui croient — comme Sophocle — à la valeur cathartique des représentations effectuées au grand jour. Mais, pour que cette fonction puisse opérer pleinement, les acteurs athéniens portaient des masques stéréotypés sur le visage, afin de détruire toute possibilité d'illusion réaliste. Il semble bien, en effet, qu'une forte distanciation ait de longue date été reconnue nécessaire (deux ou trois mille ans avant Brecht) pour éviter que le spectateur naïf ou le lecteur, ne cède à la douceur de s'identifier sans réfléchir à l'acte représenté. Ce qu'il faut, c'est qu'il se regarde lui-même; une distance doit donc être marquée entre son corps et ce qu'on lui donne à voir, pour qu'une distance intérieure se fasse jour dans son propre esprit. (p. 198)

Selon Robbe-Grillet, tous les thèmes générateurs qui reviennent obsessionnellement dans ses œuvres (« l'inceste, le parricide, le sacrifice des vierges, l'assassinat et la dégustation des enfants » (1987, p. 197) sont aussi les thèmes principaux de la tragédie grecque. En recourant à d'autres exemples de ce genre, il arrive à montrer, paradoxalement, que les représentants de la loi sont

aveuglés par une sorte de myopie : ils font l'éloge des anciens Grecs pour leur « sagesse civique » et, en même temps, ils condamnent pour obscénité un artiste contemporain qui partage les mêmes contenus. La cause de cette différence d'attitude réside dans le fait que ses juges sont simplement mal placés : ils n'ont pas le degré de détachement convenable. Ils oublient que même le pire des films pornographiques raconte une histoire, mais ils ont l'air de préférer cette façon classique de raconter (en décrivant une action et son développement) plutôt que la nouvelle approche proposée, par exemple, par la Nouvelle Vague³. Dans le cinéma expérimental des années 1960, il n'y a pas en effet de véritable développement, mais seulement une série de possibilités alternatives. On n'arrive pas à saisir le sens de l'histoire parce que ce sens demeure toujours ambigu.

Pour continuer avec les paradoxes, l'argument de Robbe-Grillet transforme l'accusation d'anti-humanisme en une arme puissante. Si les personnages traditionnels ne trouvent pas de place dans ses films et ses romans (réduits à une coquille vide, privés de toute profondeur psychologique, etc.), comment le public pourrait-il partager leur souffrance ? De fait, l'attention maniaque que le Nouveau Romancier, dans ses descriptions, porte aux détails ne suscite pas de réponse émotionnelle, mais elle est, au contraire, un instrument très utile pour détruire toutes les illusions de la réalité : « les représentations de provocations féminines (suivies de punitions ou des martyres) sont [en fait] figées et dénaturées par le processus d'écriture qui mettent en scène l'illusion du réalisme : leur caractère de

³ Selon Eco (p. 130-131), on peut trouver beaucoup d'« action » dans ces films, mais il n'y a pas de véritable « intrigue ».

mythologies vides, factices, non motivés est désigné du doigt. Les glissements du texte dans ce jeu ludique avec le sens qui se tapit dans la relation entre des signes, la "jouissance" [...] refusent la *mimesis*, empêchant donc toute identification simple, notamment autobiographique. » (Ramsay, 2010, p. 306). Ainsi, dans son film *Glissements progressifs du plaisir*, comme c'était déjà le cas dans la *Justine* du marquis de Sade, il y a de nombreux cadavres démembrés, mais cette exagération engendre une sorte de saturation : les bourreaux et les victimes se ressemblent, ils échangent leurs masques et le spectateur devient rapidement indifférent aux éventuels stimuli sexuels de la pellicule.

Cette interprétation est confirmée par le fait que, dans ses romans également, Robbe-Grillet n'a jamais cédé à un voyeurisme complaisant. Le regard, le principal canal perceptif dans son approche phénoménologique, ne parvient jamais à pénétrer le motif essentiel qui génère l'intrigue : un angle mort où (peut-être) un homicide s'est produit (*Le Voyeur*), où un mari jaloux peut trouver confirmation de l'infidélité de sa femme (*La Jalousie*). C'est la raison pour laquelle il est impossible de trouver des scènes pornographiques explicites dans ce qu'on appelle la « trilogie phénoménologique » (*Les Gommages*, 1953; *Le Voyeur*, 1955; *La Jalousie*, 1957). Dans ces romans, il y a toujours un obstacle qui bloque notre point de vue. Notre « vision entravée » (Brignoli) fait que nous sommes près de l'« intermittence » décrite par Barthes dans *Le Plaisir du texte* :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de "zones érogènes" (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la

psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. (p. 17-18)

Au-delà des limites du regard

Dans la phase suivante de sa production, lorsque, au début des années 1960, comme l'affirme Renato Barilli, il passe de « Hussler à Roussel » (p. 12), Robbe-Grillet change radicalement son approche : de *La Maison de rendez-vous* (1965) à *Souvenirs du triangle d'or* (1978), il y a une prolifération de scènes de sexe et de torture. Cette *révolution* reflète la nouvelle tendance postmoderne. Dans ces textes, on trouve une prolifération de citations, mais il est très difficile de découvrir ce qui est original. Dans ce cas, le détachement ne passe pas par une approche phénoménologique, mais il y a plutôt un jeu intertextuel qui implique plusieurs genres : les histoires d'espionnage et, bien évidemment, la pornographie.

Pendant cette période, l'art expérimental paraît démystifier, à travers ces nouvelles mythologies, « l'inconscient collectif de la société » (Dumur, p. 47). En s'écartant de la phénoménologie et des suggestions de Hussler, Robbe-Grillet se tourne vers un paysage médiatique toujours plus vaste⁴.

Djinn (1981) représente son dernier effort dans cette direction, suivi de quatre ans de silence. Ensuite, Robbe-Grillet relève son plus grand défi : les *Romanesques*, une trilogie *autobiographique*. Il semble, enfin, vouloir *dire la vérité*

⁴ Selon la formule de Ramsay (2010, p. 311), « le mythe, chez Robbe-Grillet, est [...] devenu la mythologie de Barthes ».

concernant les liens qui existent entre ses fantasmes personnels et les fantasmes sadiques qui hantent ses romans et ses films. Avec un brin de malice, dans *Le Miroir qui revient*, il affirme : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » (p. 10). Suivant une pure ligne freudienne, il attribue la cause de ses fantasmes au traumatisme de son initiation sexuelle. Durant son enfance, le jeune Alain serait tombé amoureux d'une jeune fille un peu mystérieuse (ou vue comme telle), Angélique Arno. Mais celle-ci serait décédée tragiquement, en tombant d'un rocher... Voilà l'explication de l'écrivain. Mais il est difficile de lui faire confiance parce que, dans la trilogie des *Romanesques*, Robbe-Grillet confond délibérément les trois instances (auteur; narrateur et personnage) de l'autobiographique idéale, théorisée par Philippe Lejeune. De surcroît, dans les *Romanesques*, il y a confusion entre le plan de la réalité, même déformée par le souvenir, et celui de la fiction. En effet, Robbe-Grillet crée notamment, avec le personnage d'Henri de Corinthe, une sorte d'alter ego incarnant ses désirs les plus profonds et ses plus fortes craintes. Par conséquent, il est impossible de dire précisément qui parle de qui : comme dans le paradoxe du philosophe chinois Zhuangzi et du papillon, il est difficile de savoir, avec certitude, si Robbe-Grillet rêve de Corinthe, ou bien si c'est Corinthe qui imagine son créateur, dans une optique renversée qui ne manque pas de donner le vertige.

Une fois de plus, Robbe-Grillet offre au lecteur l'illusion de remonter à l'origine (origine biographique, origine psychologique, etc.) de ses obsessions, mais c'est pour détruire cette illusion. Selon lui, il n'y a pas de vérité définitive, pas de signification définitive en mesure d'arrêter le mouvement incessant de la signifiante :

[...] il devient urgent de tout remettre en cause, et, remplaçant les pions à leur point de départ, l'écriture à ses origines, l'auteur à son premier livre, de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu que jouent, dans le récit moderne, la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient. (Robbe-Grillet, 1984, p. 12)

Encore une fois, l'invention linguistique l'emporte sur la présumée fidélité au référent ou, pour utiliser les mots de Seymour Chatman, le « discours » l'emporte sur l'« histoire ». On ne peut pas trouver dans le monde extérieur (dans la réalité, dans nos corps...) l'élément impur que nous devons *neutraliser* parce qu'il est enraciné en nous-mêmes, dans notre langage :

Dans ces romans, le langage [...] est traité comme un corps, un corps de mot [...] dont la corporalité et la virtuosité sont sources de plaisir et de bonheur. La textualité et la sexualité forment un tout unique. (Stoltzfus, 1984, p. 192)⁵

Même dans le roman publié peu avant sa mort, *Un roman sentimental* (2007), Robbe-Grillet n'avait pas perdu son goût de la provocation. Dans ce « conte de fée pour adultes », nous est exposée l'éducation sexuelle de Gigi, une jeune fille de 14 ans perdue dans le *Pays des merveilles* du sexe et de la mort. Mais on est loin de l'innocence un peu niaise de la Justine sadienne. Gigi est probablement, malgré son âge, l'incarnation ultime du stéréotype de la femme fatale. Sachant que le contenu du livre peut troubler certains lecteurs, la maison d'édition, Fayard, a décidé d'ajouter un autocollant d'avertissement, en prévenant le lecteur qu'il s'agit d'une « fiction fantasmatique qui risque de heurter certaines sensibilités ». La critique, une fois de plus, fut

⁵ « Language in these novels [...] is treated like a body — a body of words [...] whose corporeality and resourcefulness are source of pleasure and delight. Textuality and sexuality are one. ». Nous traduisons.

divisée (voir Milat, 2010). Beaucoup de commentateurs furent scandalisés par ce livre. En revanche, nous trouvons une opinion antithétique dans la recension parue dans *The Guardian*, intitulée *Pornography as high art*, qui débute avec la phrase suivante : « Le dernier roman d'Alain Robbe-Grillet est obscène et troublant, et d'autant plus à cause de son évidente capacité artistique » :

À partir de Sade, beaucoup d'écrivains français n'ont jamais cessé d'exploiter ce filon, isolé et inquiétant : Apollinaire, Louis Aragon, André Pieyre de Mandiargues... Robbe-Grillet, qui a maintenant 85 ans, n'est pas, comme certains critiques l'ont défini, simplement un autre vieux bonhomme dégoûtant, mais plutôt un innovateur dans ce filon dangereux et très français. Et ce qui peut être son dernier livre mérite d'être lu avec le plus grand soin. Provocation, titillation ou divertissement intellectuel? Je ne sais pas. Mais une chose est sûre : je ne vois aucun écrivain anglais ou américain qui oserait prendre un risque tellement impie. (Jakubowski)⁶

Encore une fois, c'est la limite entre érotisme et pornographie qui est remise en question. Comme nous l'avons déjà affirmé, cette limite varie puisqu'il s'agit du résultat d'une négociation sociale. Nous pouvons donc interpréter le travail de Robbe-Grillet de la même manière que Barthes interprète le travail du marquis de Sade : « Son devoir, brillamment réalisé, vise à contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, le discours et la criminalité » (1980, p. 33).

⁶ « Since Sade, many French writers have continued to mine this lonely and disturbing area: Apollinaire, Louis Aragon, André Pieyre de Mandiargues ... Robbe-Grillet, now 85, is not, as some critics have suggested, just another dirty old man, but another trailblazer on this perilous and very French road. And what could well be his final book should be read with the utmost care. Provocation, titillation or an intellectual divertissement? I remain uncertain. But one thing's for sure: I cannot imagine any English or American writer daring to take such an unholy risk. » Nous traduisons.

La catharsis et la mimesis

Cette hypothèse nous conduit au cœur du problème — est-ce que la catharsis peut exister en dehors de la poétique de la mimésis? — et nous aide à évaluer l'efficacité de la défense de Robbe-Grillet. Ses arguments sont puissants, mais ils comportent quelques contradictions. Par exemple : comment peut-on concilier la réfutation de la tragédie — présentée comme un faux compromis entre l'homme et les choses — exprimée dans *Pour un nouveau roman* avec la reprise, dans les *Romanesques*, du concept de la catharsis? Évidemment, la notion de catharsis peut légitimer certains contenus outrageants, même à notre époque moderne, mais nous devons considérer cette hypothèse au sein d'un paradigme idéologique spécifique. Dans la *Poétique* d'Aristote, la catharsis renforce la cohésion sociale, en purgeant la société de ses passions dangereuses. Dans la vision de Robbe-Grillet, l'art a une mission différente : démystifier l'idéologie bourgeoise. Pendant les années 1960, en particulier, cette déconstruction des nouvelles mythologies acquiert un caractère critique et politique :

Robbe-Grillet joue avec les images de mythes culturels : il les expose, il les rend visibles, il les dissèque, tout comme il démembre les corps des filles et des mannequins qui peuplent ses romans et ses films; l'érotisme et la violence de ses œuvres, à côté de ses nuances culturelles, représentent une attaque contre la langue et contre la doxa; jouer avec le corps du texte ou avec les corps dans le texte signifie affirmer une dimension de liberté qui était niée par le langage, la "nature" et la société. (Stoltzfus, p. 199)⁷

⁷ « Robbe-Grillet toys with the images of cultural myths: exposing them, rendering them visible, dissecting them, even as he dismembers the bodies of the girls and manikins that inhabit his novel and films, The eroticism and the violence of his works, in addition to the cultural overtones, are and assault on

Plusieurs critiques ont contesté cette position, déclarant que l'exhibition des fantasmes sadomasochistes qui hantent l'inconscient collectif, même à travers la parodie et l'intertextualité, ne neutralise pas leur fascination perverse. Ainsi, Raylene Ramsay s'interroge :

Est-ce que les images de l'autosuffisante sexualité féminine comme consentante au voyeurisme, à sa propre défloration ou mise à mort, ou jouant sur sa relation « incestueuses » de petite fille avec le père puissant [...] sont chez Robbe-Grillet complètement ludiques, mises à plat? [...] Son œuvre est-elle vraiment le jeu froid, « the cool detached surfaces » d'une certaine forme de l'intertextualité, du postmoderne? » (2010, p. 307)

La question peut être reformulée de la manière suivante : comment l'utilisation de stéréotypes véhiculés par les médias peut-elle détruire l'idéologie qui les a générés? Ramsay poursuit :

Nature, humanisme, crime, condamnations et fantasmes sexuels personnels peuvent être [...] exposés en tant que représentations rendues inoffensives mais [...] dans le processus d'exposition, elles n'ont pas perdu tout leur pouvoir. Leurs significations ont été rayées, mais pas effacées, elles ont été mises « en réserve » mais pas détruites.⁸ (1992, p. 142)

En dépit des théories du village planétaire mises en avant par Marshall McLuhan, il est difficile de croire que nous pouvons changer notre conception du monde simplement en jouant avec

langue and doxology; to play with the body of the text or the bodies in the text is to assert a dimension of freedom that language, "nature" and society otherwise deny. » Nous traduisons.

⁸ « Nature, humanism, crime and punishment, and personal sexual fantasies may be [...] ex-posed as harmless representations but [...] in the process of exposure, they have not lost all power. Their meanings are struck out but not erased, they have been placed "in reserve" (or could we say "under erasure"?) but not destroyed. Nous traduisons.

nos anciennes conventions artistiques. Nous ne pouvons pas accepter la notion traditionnelle de catharsis parce que l'art joue un rôle différent dans notre société : l'art ne renforce pas la cohésion sociale, mais vise à renverser le *statu quo*. Donc, il n'existe pas de réconciliation possible entre ces deux perspectives ou, en d'autres termes, entre esthétique et morale.

Ce n'est qu'en nous penchant sur l'aspect psychologique de la question que nous pouvons comprendre la position de Robbe-Grillet, notamment quand il affirme :

[...] je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes dont je ne venais pas à bout, et [...] le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu. (1984, p. 16-17)

Cette confession inhabituelle explique la raison pour laquelle la transmutation des fantasmes en objets esthétiques et/ou conceptuels est réalisée à travers un jeu intertextuel, mais la personne de l'auteur ne peut pas rester en marge de ce processus.

L'enjeu est vraiment de taille : « il s'agit d'exploiter (au lieu de les camoufler) les intermittences de la mémoire et les mécanismes du refoulement qui engloutissent le vécu dans les abîmes du néant, à moins de le faire émerger par un effort d'élaboration, au moyen de l'association et/ou de l'écriture » (Devésa, p. 295). Dans cette perspective, l'art pourrait exorciser nos démons intérieurs. Chacun, en affrontant ses démons, ses fantasmes, ses obsessions, est placé devant deux choix — et, là, on peut sans doute trouver une connexion entre l'individu et la société — : la répression ou l'exhibition. Robbe-Grillet préfère la seconde option et, selon lui, ses accusateurs puritains devraient faire le même choix :

S'ils avaient, au contraire dès l'adolescence, grâce à un autre type d'éducation, fréquenté leur propre face cachée, c'est-à-dire ces crimes latents qu'ils portaient en eux, ils auraient vite appris à les reconnaître, pour les examiner à loisir, puis à les dominer, et bientôt à en jouir sans honte, sans risquer non plus d'attenter un soir à la vie d'autrui ni à sa liberté. (1987, p. 197)

De son point de vue, la catharsis ne renforce pas la cohésion sociale en proposant et en confirmant un ensemble stable de valeurs partagées. L'artiste et son public ne peuvent que *jouer* avec leurs fantasmes, mais sans jamais les effacer ou les purifier. En refusant toute forme de censure ou de contrôle, Robbe-Grillet, reprenant les mots de Breton) conclut : « la pornographie est l'érotisme des autres » (Évrard, p. 12).

Cette affirmation évoque un aspect particulier du problème, mais ne propose pas un équilibre différent et satisfaisant parmi les trois perspectives prises en compte au début de notre étude. Si, comme l'affirme Foucault, la sexualité, à l'époque moderne, n'est pas simplement réprimée, mais enfermée dans des formes spécifiques du discours, nous devons comprendre pourquoi et comment ces différents discours interagissent les uns avec les autres.

L'artiste moderne, constamment poussé, à travers ses travaux, vers l'horizon des aspirations, ne peut pas, sans hésitation, accepter la distinction entre érotisme et pornographie comme une affirmation *de facto*. D'autre part, les représentants des institutions donnent l'impression de considérer la pornographie de manière plutôt différente. Pendant de nombreuses décennies, l'accusation d'obscénité a été déterminée par le contenu (ce qui est représenté est troublant) et par les effets sociaux, présumés, sur le public (la pornographie « déprave et corrompt ceux dont l'esprit est

ouvert à ce genre d'influences immorales », Ducat, p. 982). Ce n'est que récemment que l'obscénité a été définie dans un contexte précis, en relation avec les « normes de la communauté ». Le « test de Miller », introduit aux États-Unis dans les années 1970, représente un bon exemple de cette approche innovante : une œuvre n'est considérée comme obscène que si l'on y trouve ces trois conditions :

- (a) si la personne moyenne, en appliquant certaines normes contemporaines de la communauté, trouve que l'œuvre, prise dans son ensemble, fait appel à l'intérêt le plus lascif;
- (b) si l'œuvre dépeint/décrit, de manière clairement offensante, des conduites sexuelles spécifiquement définies par la loi applicable de l'État;
- (c) si l'œuvre, prise dans son ensemble, manque de sérieuses valeurs littéraires, artistiques, politiques ou scientifiques.⁹ (U.S. Supreme Court)

Comparés à la mentalité apparemment étreiquée du tribunal de Venise, les juges américains paraissent plus ouverts (en considérant, en particulier dans le deuxième point, la relation entre le contenu et la forme), mais même la solution qu'ils proposent présente des faiblesses évidentes.

Dans de nombreux cas, on peut distinguer l'érotisme et la pornographie en prenant en considération l'opinion de la « personne moyenne » mais, quand on pense à l'art expérimental, cette même opinion peut être trompeuse. L'art

⁹ « (a) whether the average person, applying contemporary community standards, would find that the work, taken as a whole, appeals to the prurient interest; (b) whether the work depicts/describes, in a patently offensive way, sexual conduct specifically defined by applicable state law; (c) whether the work, taken as a whole, lacks serious literary, artistic, political or scientific value. » Nous traduisons.

expérimental n'entre pas dans l'horizon commun des aspirations et tend, par sa nature propre, à aller au-delà de cette limite. Donc, dans ce cas, comment la valeur artistique peut-elle être déterminée par le sens commun?

Le problème est double. Tout d'abord, le test de Miller implique la présence d'entités et de standards hypothétiques (« la personne moyenne », le « sens commun », etc.) en tant que derniers arbitres, mais ces entités abstraites ne peuvent pas être définies de manière prescriptive. Elles impliquent une forme particulière et une certaine consistance quand elles sont en discussion, quand il y a un scandale ou un conflit entre différents codes. Donc, si nous supposons que ces entités et standards existent, ils peuvent représenter une référence valable pour notre jugement?

Selon Robbe-Grillet, il n'en est pas question. Sa définition de la pornographie est relative et subjective ou, en d'autres termes, elle est une définition par négation. Il ne s'agit pas d'une définition basée sur la *doxa* (« sens commun »), mais contre la *doxa*. En suivant le chemin tracé par Foucault, Robbe-Grillet arrive à briser « le régime de pouvoir-savoir-plaisir qui soutient chez nous le discours sur la sexualité humaine » (Foucault, p. 19) et les accusations d'obscénité que nous avons relevées contre son œuvre ne sont pas honteuses, mais elles représentent la preuve de son succès.

Bibliographie

- BARILLI, Renato. (1998), *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milan, Mursia.
- BARTHES, Roland. (1980), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- . (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BRIGNOLI, Laura. (2002), « La technique “privative” du Nouveau Roman : l'exemple de Robbe-Grillet », *Francofonia*, n° 43, automne, p. 57-76.
- CHATMAN, Seymour. (1978), *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaque-Londres, Cornell University Press.
- DEVESA, Jean-Michel. (2010), « Œdipe au miroir de Thanatos », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris / Ottawa, Presses Sorbonne Nouvelle / Presses de l'Université d'Ottawa, p. 292-303.
- DUCAT, R. Craig. (1996), *Constitutional interpretation*, Minneapolis/St. Paul, West Pub Co.
- DUMUR, Guy. (1970), « Le sadisme contre la peur », *Le Nouvel Observateur*, n° 310, 19-25 octobre, p. 47-49.
- ECO, Umberto. (1994), *Il secondo diario minimo*, Milan, Bompiani.
- ÉVRARD, Franck. (2003), *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Paris, Éditions Milan.
- FOUCAULT, Michel. (1976), *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

- HENRIOT, Émile. (1955), « Le Prix des Critiques : *Le Voyeur*, d'Alain Robbe-Grillet », *Le Monde*, 15 juin, p. 9.
- JAKUBOWSKI, Maxim. (2007), « Pornography as high art », *Guardian.co.uk. Books blog*, 18 décembre, <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2007/dec/18/pornographyashighart>
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena. (2008), *Estetica della fruizione*, Milan, Lupetti.
- MILAT, Christian. (2010), « *Un roman sentimental* : le dernier "nouveau roman" robbe-grillétien? », dans Roger-Michel ALLEMAND et C. MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris / Ottawa, Presses Sorbonne Nouvelle / Presses de l'Université d'Ottawa, p. 483-491.
- NEWTON, Elisabeth. (2005), « Perception and Power: the Phenomenology of Sexuality in Robbe-Grillet's Film and Fiction », dans S. DONANCHIE et K. HARRISON (dir.), *Love and Sexuality: New Approaches in French Studies*, Oxford, Peter Lang, p. 121-142.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1987), *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit.
- . (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- . (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- RAMSAY, Raylene. (2010), « Le nouvel Œdipe : jeux et enjeux de la violence sexuelle chez Robbe-Grillet »; dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris / Ottawa, Presses Sorbonne Nouvelle / Presses de l'Université d'Ottawa, p. 303-315.

—. (1992), *Robbe-Grillet and Modernity. Sex, Sexuality and Subversion*, Gainesville, University of Florida Press.

SARRAUTE, Nathalie. (1956), « Ce que voient les oiseaux », dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

STOLTZFUS, Ben. (1984), « The Body of Robbe-Grillet's Text: Myth, Sex and Politics in the Nouveau Nouveau Roman » *Neophilologus*, n° 2, vol. 68, p. 192-205.

U.S. Supreme Court. (1973), *Miller v. California*, <<http://caselaw.lp.findlaw.com/cgi-bin/getcase.pl?court=us&vol=413&invol=15>>.

Résumé

Une ligne subtile sépare l'érotisme de la pornographie dans la production artistique d'Alain Robbe-Grillet. La réception de son œuvre nous indique que la relation entre ces deux notions est le résultat d'une négociation sociale impliquant différents codes (code esthétique, code légal, etc.). Nous appuyant sur certains épisodes de la carrière de Robbe-Grillet (l'accusation d'obscénité portée contre son film, *Glissements progressif du plaisir*, autour des années 1970; la controverse engendrée par la publication de son dernier roman, *Un roman sentimental*, 2007), nous voulons montrer pourquoi et comment cette négociation peut amener à des sérieuses incompréhensions et, à la limite, échouer.

Abstract

A thin line separates eroticism and pornography in Alain Robbe-Grillet's artistic production. Examining the reception history of his work we can parse out the relation between those two notions as the result of a social negotiation that involves different codes (aesthetic code, legal code, etc.). Focusing our attention on a few episodes in Robbe-Grillet's career (the obscenity case against the movie *Glissements progressif du plaisir* in the Seventies; the controversy aroused by the last novel published before his death: *Un roman sentimental*, 2007) we want to show why and how this negotiation could lead to serious misunderstandings and, at worst, fail.

Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation

Anne Strasser
Université de Nancy 2

L'expression « littérature du deuil » renvoie avant tout à un contenu. Comme le terme « deuil » lui-même, elle recouvre la mort et la perte d'un être cher, la douleur éprouvée, le temps durant lequel ce deuil se « porte » ou plus justement s'éprouve et également, indirectement, la possibilité de « faire son deuil », soit de se résigner à cette perte. Mais quelle « forme » ou plutôt quelles formes recouvre cette littérature du deuil ? Le genre choisi a-t-il une incidence sur le traitement du deuil dans l'œuvre en question ? Cet angle d'étude révèle des différences assez notables entre le genre romanesque et le genre

autobiographique. En effet, si la présence d'un « deuil sans fin » se vérifie dans plusieurs romans, le genre autobiographique semble être davantage du côté du dépassement et de la réparation. Cette hypothèse sera examinée à travers quelques exemples. Certes, pour prétendre dégager une loi du genre en matière de deuil, il faudrait s'attacher à balayer de façon plus exhaustive le champ des récits de deuil contemporains. Ambition qui n'est pas la nôtre ici : tout au plus s'agit-il de questionner une différence qui ne nous semble pas anecdotique, mais co-substantielle à la démarche d'écriture. Ainsi, c'est principalement à travers quelques romans de Philippe Claudel, *Meuse l'oubli*, *J'abandonne* et *Les Âmes grises*, ainsi que *Falaises* d'Olivier Adam, *Sweet Home* d'Arnaud Cathrine, et de quelques autobiographies, *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux, et *L'Homme qui m'aimait tout bas* d'Éric Fottorino, que sera menée cette étude.

Certes, ces œuvres présentent d'incontestables convergences. Des convergences énonciatives avant tout : l'écriture du deuil, quel que soit le genre, est une écriture de la première personne. De même, le narrateur s'adresse souvent à un destinataire, le défunt dans la plupart des cas : le narrateur des *Âmes grises* adresse son récit à sa femme morte en couches, Clémence, celui de *Meuse l'oubli* à sa compagne disparue, Paule, celui de *J'abandonne*, endeuillé par la mort de sa compagne, fait de son récit une longue supplique à sa petite fille de deux ans. De même, le narrateur de *Falaises* s'adresse à sa mère, qui s'est suicidée quand il avait dix ans en se jetant d'une falaise, tout comme le principal narrateur de *Sweet Home* s'adresse à la mère suicidée alors qu'il avait quinze ans. Sa sœur jumelle et leur petit frère prennent également la parole au cours de ce récit composé de quatre parties, « Le livre de Lily », « Le livre de

Vincent », « Le livre de Martin » et d'un « Épilogue ». Le « Je » est bien sûr utilisé dans l'autobiographie de même que l'adresse au défunt : Éric Fottorino interpelle son père dans *L'Homme qui m'aimait tout bas*. L'écriture est également présente dans tous ces récits. De façon attendue dans l'autobiographie, où les auteurs ne manquent pas de faire référence au temps de l'écriture et surtout au rôle qu'ils assignent à l'écriture. De façon moins attendue dans les romans, où les narrateurs endeuillés ont recours à la pratique de l'écriture sous différentes formes : le narrateur des *Âmes grises* écrit à Clémence, celui de *Meuse l'oubli* noircit des petits cahiers célébrant Paule, le narrateur de *J'abandonne* écrit une lettre à sa fille. Dans les romans d'Olivier Adam et d'Arnaud Cathrine, les narrateurs sont écrivains. Cette présence de l'écriture montre « qu'il n'est pas d'écriture qui ne se forme et ne travaille à l'ombre de la mort » (Ernst, 1988, p. 182).

Cependant, au-delà de ces convergences, le genre romanesque se révèle du côté du ressassement et de la souffrance et présente un deuil si ce n'est impossible, du moins délicat à surmonter. L'autobiographie, en revanche, semble œuvrer pour une forme de réparation et se place résolument du côté de la vie. Ces différences peuvent être éclairées à la lueur de la spécificité de ces genres, tant du côté de leur écriture que de leur réception.

Le roman : un deuil « en souffrance »

On trouve dans ces romans les signes « classiques » du deuil — souffrance, sentiment d'être étranger au monde, d'être un peu mort, voire désir de mourir — que nous n'évoquerons pas ici,

pour nous attacher à ce qui fait spécifiquement du deuil un deuil « sans fin ». Ainsi, ce deuil en souffrance s'exprime par une forme de deuil généralisé, mais également par un certain nombre d'images et par une fin du récit marquée par un apaisement impossible.

Le deuil, dans ces romans, s'étend à d'autres personnages que le narrateur, signe de son caractère obsédant. Le narrateur de *J'abandonne* travaille dans un hôpital où il est chargé d'annoncer aux parents la mort d'un proche puis de leur faire accepter le don d'organes. Or, le récit se déroule sur une journée où il a devant lui une femme qui vient de perdre sa fille adolescente. La mort baigne aussi *Les Âmes grises*. L'intrigue principale concerne le meurtre non élucidé d'une petite fille, Belle de Jour, sur fond de Première Guerre mondiale. Un des protagonistes de l'affaire, le procureur Pierre-Ange Destinat, est un homme qui vit retiré du monde dans le deuil « sans fin » de son épouse Clélis : « La vie de Destinat semblait suivre un rite immuable, entre le palais de V., le cimetière où chaque semaine il se rendait sur la tombe de sa femme, et le Château dans lequel il demeurait, enfermé, comme invisible, dans un retrait du monde qui tissa autour de lui, peu à peu, un habit d'austère légende. » (AG, p. 42-43) Or, il loge momentanément une jeune institutrice, Lysia, à laquelle il va s'attacher. Cette jeune femme se pendra en apprenant que son fiancé est mort au combat. Destinat vivra alors un second deuil. De même, dans *Meuse l'oubli*, d'autres personnages sont confrontés au deuil : la logeuse du narrateur, dont le mari est mort à la guerre, le buraliste dont les cinq fils se sont noyés et dont l'épouse s'est suicidée quelques temps après ; le narrateur fait également de fréquentes visites au cimetière, où il converse avec le fossoyeur. La mort baigne le village : « Vous savez, Feil est une triste ville

maintenant. On dirait que seul le fleuve bouge encore un peu ; pour le reste, nous sommes déjà aussi morts que nos maisons. » (*MO*, p. 46). Dans *Falaises* enfin, le narrateur a d'autres deuils qui le hantent : celui de Nicolas, ami d'adolescence qui se suicide pour cause de père violent, ou encore celui de Léa, jeune fille rencontrée à Paris, suicidée elle aussi.

L'absence de dépassement du deuil peut également s'exprimer à travers des images. Ainsi, celle de l'enfance persistante. Le narrateur des *Âmes grises*, sur le point de raconter la mort de Clémence, écrit : « J'ai plus de cinquante ans mais je me sens comme un gamin empli de terreur. » (*AG*, p. 170) De même, le narrateur de *Falaises*, à l'approche de la trentaine : « moi-même j'ignorais mon âge, ma vie était si petite et j'avais si peu vécu, je n'étais qu'un enfant, j'avais onze ans et ma mère était morte, le monde était glacial et je grelottais, j'avais besoin qu'on m'enlace et qu'on me rassure, qu'on me berce et qu'on me réchauffe un peu. » (*F*, p. 136-137) ; ou encore Vincent : « Lily et moi avons grandi mais nous sommes restés ces deux enfants-là, ligüés dans la perte de maman, comme au premier jour — dans son ventre. » (*SH*, p. 103) À cette image de l'enfance s'ajoute aussi celle d'un vide qui ne se comble jamais : « Je suis une nuit noire, une bordure de falaise, une vie noyée, avec vue sur le vide et sans vertige » (*F*, p. 129), explique le narrateur de *Falaises*. Ce vide peut devenir trou et creux : « le trou qu'elle [la mort de la mère] a creusé en moi » (*F*, p. 171), « comme le creux que fait ma mère dans mon ventre, comme celui que fait mon enfance. Une empreinte, un fossé [...] » (*F*, p. 174). Même vide dans *Sweet Home* : « C'est tout ce que nous avons à faire, jouer à ne dissimuler qu'à moitié le vide qui nous a gagnés. » (*SH*, p. 76) Ce vide a pour corollaire l'image de la chute. Sur le point de raconter comment son épouse est

morte, le narrateur des *Âmes grises* écrit : « J'en arrive à ce matin sordide. À cet arrêt de toutes les pendules. À cette chute infinie. » (AG, p. 170) Il découvre sa femme morte : « Je suis tombé à terre. Je suis tombé. Je tombe encore. Je ne vis plus que dans cette chute. Toujours. » (AG, p. 173) Enfin, des métaphores montrent les efforts vains des personnages pour « recoller » leur vie brisée par la mort : « Tout cela a l'air bien embrouillé, comme un coq-à-l'âne cafouilleux, mais au fond, c'est à l'image de ma vie, qui n'a été faite que de morceaux coupants, impossibles à recoller. [...] qu'est-ce que je pourrais faire d'autre sinon reprendre les vieux draps et les repriser un peu, encore et encore ? » (AG, p. 109). À l'image des châteaux de sable que Martin faisait enfant — « j'ai toujours admiré l'entêtement tranquille de Martin qui sait pertinemment ses constructions vouées à la ruine » (SH, p. 123) —, Vincent écrit dans l'épilogue : « On aura beau dire, nos constructions hasardeuses ne parviennent pas à se passer d'elle. » (SH, p. 212)

Le refus de la mort, voire son déni, concourt à l'expression du deuil sans fin. Ainsi, le narrateur de *Falaises* refuse la mort de sa mère : « Je n'ai jamais cru que ce long cercueil de bois verni ait un jour contenu le corps disloqué de ma mère. Je n'y crois toujours pas. » (F, p. 51) La résurgence classique d'images du défunt se mue en véritables apparitions : « Les premières années, ses apparitions quasi quotidiennes ont dépassé le strict domaine des rêves et des cauchemars, de souvenirs ou de la mémoire, pour gagner celui de l'hallucination. » (F, p. 45) Quinze ans après la mort de la mère, le narrateur va jusqu'à suivre une personne qui lui ressemble et l'aborde. Refus similaire pour Vincent : « Impossible pour nous d'admettre la réalité que cette nuit agitée et éplorée recouvrait. Il faudrait des années pour cela, des années d'absence, la vie et

l'envie sur le fil, des années pour seulement prendre acte. » (*SH*, p. 88)

Enfin, le dénouement des récits signifie dans la plupart des cas l'impossibilité de faire son deuil. Si le narrateur de *Meuse l'oubli* trouve une forme d'apaisement, si celui de *J'abandonne* renonce à mettre fin à ses jours — « Il me faut vivre, pour toi. » (*JA*, p. 104) —, celui de *Falaises* reste habité par l'absence de sa mère et constate : « il me semblait parfois que c'était là le sens caché de ma vie, fuir mon père et chercher sans fin ma mère enfuie. » (*F*, p. 190) Dans *Sweet home*, la mort de la mère continuera à faire battre les poitrines — « Comme le bruit sourd qu'auraient pu faire nos têtes contre le béton d'un mur dont on n'aura jamais raison. » (*SH*, p. 136) —, et le récit s'achève sur cette terrible phrase : « si seulement les morts pouvaient conclure » (*SH*, p. 219), signant ce deuil très exactement « sans fin », car sans conclusion. Plus radical encore est le dénouement des *Âmes grises*. On apprend que le narrateur n'a pas pu supporter d'élever l'enfant né de Clémence et l'a tué : « il était simplement ton assassin, un petit assassin sans conscience et sans remords, avec lequel il me faudrait vivre alors que tu n'étais plus là. » (*AG*, p. 281) Après avoir « raconté » ce meurtre par écrit à Clémence, il se suicide : « Voilà, je n'ai plus rien à dire. J'ai tout dit, tout confessé. Il était temps. Je peux maintenant te rejoindre. » (*AG*, p. 285) Écho de l'acte de Destinât, soupçonné d'avoir tué Belle de jour :

quand j'imagine [...] cette scène qui a eu lieu, qui n'a pas eu lieu, je me dis que Destinât n'étranglait pas une enfant, mais un souvenir, une souffrance, que soudain dans ses mains, sous ses doigts, c'était le fantôme de Clélis, et celui de Lysia Verhareine, à qui il tentait de tordre le cou pour s'en débarrasser à jamais, pour ne plus les voir, ne plus les entendre, ne plus les approcher dans ses nuits sans jamais pouvoir les atteindre, ne

plus les aimer en vain. Il est si difficile de tuer les morts. (AG, p. 273-274)

Échec du travail de deuil qui est aussi, dans ces ouvrages, une mise en question de la puissance de l'écriture. Ainsi le narrateur des *Âmes grises* constate : « C'est douloureux d'écrire. Je m'en rends compte depuis des mois que je m'y suis mis. Ça fait mal à la main, et à l'âme. L'homme n'est pas fait pour ce travail, et puis, à quoi ça sert ? À quoi ça me sert ? » (AG, p. 233). De même, le narrateur de *Meuse l'oubli* : « Je remplis le *Conquérant* bistre de tout un fatras de phrases impropres, sans queue ni tête [...] qui tentent de dire mon amour pour Paule, et ma souffrance, sans jamais y parvenir. » (MO, p. 83) Pas plus que Vincent ne parvient à écrire le livre « impossible » (SH, p. 115) où il pourrait révéler le secret de cette famille — Martin n'est pas le fils du père mais de l'oncle Remo — et ainsi se délivrer de cette question du pourquoi de la mort de la mère.

Ainsi, ces romans présentent le deuil de personnages vivant infiniment dans la « sauvagerie de la perte » (SH, p. 161). On ne retrouve pas une tonalité aussi douloureuse dans les autobiographies.

L'autobiographie ou le parti de la vie

L'écriture du deuil relève pour l'autobiographe d'un besoin impérieux et vise à faire revivre le défunt et à surmonter la rupture qu'a provoquée sa mort.

Annie Ernaux écrit *La Place* des années après la mort de son père. Cependant, quelques semaines après ce décès, elle s'était dit : « "il faudra que j'explique tout cela" » (LP, p.23) Le besoin d'écrire se fait encore plus impérieux après la mort de sa

mère et elle passe « à l'acte » très rapidement : « Il y aura trois semaines demain que l'inhumation a eu lieu. Avant-hier seulement, j'ai surmonté la terreur d'écrire dans le haut d'une feuille blanche, comme un début de livre, non de lettre à quelqu'un, "ma mère est morte". [...] Je vais continuer d'écrire sur ma mère. [...] je ne suis pas capable en ce moment de faire autre chose. » (*UF*, p. 21-22) Éric Fottorino, dès le second paragraphe de *L'Homme qui m'aimait tout bas*, écrit : « J'ignore ce qui me pousse à écrire ces lignes et à continuer. Tout est à la fois confus et si clair. » (*HMTB*, p. 11). L'écriture apparaît donc comme une injonction, assez éloignée du soulagement recherché à travers l'écriture par les narrateurs des romans étudiés.

De même, si ces récits explorent les topoï de la mort, à savoir le récit précis des derniers moments, la description du corps mort comme de tous les gestes et formalités à accomplir, l'écriture est également tournée vers la vie, au sens où il s'agit de redonner vie au défunt, de le « ressusciter ». Ainsi, dans *La Place*, Annie Ernaux s'attache à raconter la vie de son père : « Il ne buvait pas. Il cherchait à *tenir sa place*. Paraître plus commerçant qu'ouvrier. » (*LP*, p. 45) C'est la même démarche qui l'anime dans *Une femme* : « Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé hors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d'un hôpital. » (*UF*, p. 23) L'image de la mise au monde consacre cette visée de son écriture : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » (*UF*, p. 43) Écrire sur sa mère conserve celle-ci du côté de la vie : « je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante » (*UF*, p. 68). C'est aussi à faire revivre son père qu'Éric Fottorino

s'attache. D'abord, il relit les romans qu'il a écrits et où l'un des personnages était inspiré de son père : « Aujourd'hui je le retrouve dans mes livres. Là, il revit dans l'air léger des pages qui se tournent, dans l'odeur de l'encre et du vélin. [...] Tourner la page, c'est le contraire de le faire disparaître. C'est ranimer, ressusciter, une voix, la sienne, sa silhouette, son regard, ce fond de gentillesse au milieu de ses silences bourrus. » (*HMTB*, p. 76) L'auteur dit de son père qu'il est partout, mais cette omniprésence n'est pas celle des romans étudiés où les apparitions de la mère morte ne faisaient que rappeler son absence. Ici, cette présence est vie : « Partout mon père. Partout, tout le temps, par tous les temps. [...] Je ferme les yeux et il apparaît. Ce n'est pas un fantôme mais tout le contraire. » (*HMTB*, p. 49)

Enfin, l'écriture autobiographique a le pouvoir de réparer, presque au sens propre du terme. Ainsi, elle vient combler des silences, relier et recoudre des pans de vie. Annie Ernaux place en exergue de *La Place* une phrase de Jean Genet : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi. » Cette trahison, c'est « cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. » (*LP*, p. 23). C'est avoir quitté le monde de ses parents, celui des dominés, pour intégrer celui des « dominants » : « j'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée. » (*LP*, p. 111) Cette trahison est peut-être dépassée dans cette image qui consacre le père comme « passeur » entre ces deux mondes : « il [son père] me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil. » (*LP*, p. 112) Ce récit répare aussi le silence entre eux : « J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire. » (*LP*,

p. 84) De même, l'écriture d'*Une femme* permet de réconcilier des images contradictoires de sa mère : « En écrivant, je vois tantôt la "bonne" mère, tantôt la "mauvaise". Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. » (UF, p. 62) Ou encore : « je sais que je ne peux pas vivre sans unir par l'écriture la femme démente qu'elle est devenue, à celle forte et lumineuse qu'elle avait été. » (UF, p. 89) Enfin : « Dans la semaine qui a suivi, je revoyais ce dimanche, où elle était vivante, les chaussettes brunes, le forsythia, ses gestes, son sourire quand je lui avais dit au revoir, puis le lundi, où elle était morte, couchée dans son lit. Je n'arrivais pas à joindre les deux jours. » Et elle conclut : « Maintenant tout est lié. » (UF, p. 103) L'écriture a permis de dire ce qui est impensable, le passage de l'être au ne pas être.

Chez Fottorino, l'écriture vient aussi réparer les silences ; l'exergue de Montherlant donne le ton : « *Ce sont les mots qu'ils n'ont pas dits qui font les morts si lourds dans leur cercueil.* » Ces mots que le père n'a pas dits et qui auraient pu expliquer son suicide, mais aussi ceux qu'ils ne se sont pas dits : « Il aurait fallu parler ensemble. Depuis longtemps on ne parlait plus, ce qui s'appelle parler. » (HMTB, p. 143) La relecture de ses romans commence le processus de réparation : « Plus je me relis et plus je me relie à lui. » (HMTB, p. 81) L'écriture est reconstruction : « Je me souviens de tout. Je construis le contraire d'un tombeau. Pas un berceau non plus. Un monument de papier en bric-à-brac, il aimait bien, papa, les bric-à-brac et les histoires à dormir debout. » (HMTB, p. 60) Cette construction relie l'avant et l'après la mort : « le fil n'est pas coupé puisque je le retrouve intact par l'énergie des mots qui donnent naissance à des images, à des sons propres à le

ranimer » (*HTMB*, p. 109). Au terme de cette reconstruction, même si le narrateur a, comme il l'écrit, « trop prêté à l'écriture » (*HTMB*, p. 143), car elle n'a pas élucidé complètement « cette obscure volonté de mourir » qui habitait son père, le récit s'achève sur un au revoir apaisé au père défunt : « Cette fois tu as filé pour de bon. Au revoir, papa, salut, pas adieu, on risquerait de se manquer. » (*HTMB*, p. 148)

Ainsi, dans ces récits autobiographiques, le deuil n'est pas sans fin : il s'accomplit, grâce notamment à l'écriture.

Le point final au deuil : une question de genre

Les différences relevées précédemment nous semblent directement liées au « cahier des charges » de ces deux genres. Dans notre corpus, le roman — exercice de fiction — relèverait davantage du fantasme, projection des peurs de l'auteur, qui sont aussi celles du lecteur. L'autobiographie, en revanche, s'enracine dans le réel, car il y a à son origine la mort d'un individu « réel »¹, ce qui a une incidence tant dans le choix du genre que dans le rôle que l'écrivain assigne à son récit. Paradoxalement, le roman semble ici plus narcissique que l'autobiographie.

¹ Certes, certains romans s'appuient également sur la mort d'individus réels, mais c'est alors le choix du genre pour raconter cette mort qui est décisif. Le raconter sur le mode de la fiction ou sur le mode autobiographique ne revient pas au même, ni pour l'auteur, ni pour le lecteur. On peut évoquer la polémique qui a opposé Camille Laurens à Marie Darrieussecq à propos du roman de cette dernière *Tom est mort*, la première reprochant à la seconde d'avoir plagié « psychiquement » son récit autobiographique *Philippe*, qui plus est sans avoir « vécu » elle-même directement la mort d'un enfant.

Le roman, si on tente de le définir simplement, est un récit d'événements fictifs. Il est le fruit de l'imaginaire de son auteur, qui peut y projeter ses peurs, celle de la perte de l'être cher étant la plus grande peur, et cela, depuis l'enfance. Ainsi, l'imaginaire de Philippe Claudel, au-delà des romans évoqués, est hanté par la mort de la compagne ou de l'enfant². De même, la plupart des romans d'Olivier Adam mettent en scène un personnage principal en deuil³. Ces auteurs ressassent la perte d'une œuvre à l'autre. Peut-être l'écrivain est-il, justement, un être travaillé par la perte. François Weyergans, dans son roman *Trois jours chez ma mère*, aux résonances éminemment autobiographiques, conclut son récit ainsi, après avoir pris conscience qu'il avait peur que sa mère ne meure : « Je me disais qu'on n'écrit que pour sa mère, que l'écriture et la mère ont partie liée, qu'un écrivain dédie ses pages non pas à celle qui a vieilli quand il est lui-même en âge d'écrire et de publier, mais à la jeune femme qui l'a mis au monde, à celle dont on l'a séparé le jour de sa naissance. » (2005, p. 257) Michel Picard, dans son essai *La Littérature et la mort*, explique que « la perte

² On retrouve ces thèmes dans d'autres de ses œuvres : *La Petite fille de Monsieur Linh*, mettant en scène un réfugié venant d'Asie et portant constamment dans ses bras sa petite fille. En fait, on apprend à la fin du récit que ce qu'il porte n'est qu'une poupée, cet homme n'ayant pas fait le « deuil » de sa petite fille morte. Son film *Il y a longtemps que je t'aime* raconte l'histoire d'une femme, sortant de prison, dont l'enfant est mort et qui revient auprès de sœur. Cet auteur ne puise pas dans une expérience personnelle — rien dans ses interviews ou dans le paratexte ne le laisse croire — mais semble ressasser d'une œuvre à l'autre cette peur de la perte.

³ La narratrice d'*Un cœur régulier*, son dernier roman, se rend au Japon après la mort de son frère qu'elle ne parvient pas à surmonter ; le narrateur de *Vents contraires* décide de déménager avec ses deux enfants à la suite de la disparition de leur mère : on apprendra à la fin qu'elle est morte. Le personnage principal de *Je vais bien, ne t'en fais pas* est une adolescente qui attend vainement le retour de son frère, dont elle ne sait pas qu'il est mort.

est l'événement le plus douloureux qu'ait à subir l'être humain » (1995, p. 167). Le romancier ressassant sa hantise de la perte trouve un écho chez le lecteur en proie aussi à cette angoisse⁴. On retrouve cette analyse chez Vincent Jouve : « Le roman existe pour combler un manque, une absence. Cette mélancolie du lecteur, ce besoin de faire du plein avec du vide, a sa source dans la "nostalgie de l'objet perdu" décrite par la psychanalyse. L'objet perdu, pour le sujet, c'est la mère. » (1998, p. 90)

Par ailleurs, l'autobiographie fonctionne différemment du côté tant de l'auteur que du lecteur. L'autobiographie parle de la mort d'un « individu réel », ce qui change tout, car l'auteur comme le lecteur sont confrontés au scandale de la vraie mort, et non d'une mort fictive. Il est significatif que certains auteurs, jusque-là romanciers, passent à l'autobiographie pour raconter la mort de leur père ou de leur mère et ne le font pas par le détour de la fiction. C'est Annie Ernaux qui, au début de *La Place*, explique : « Par la suite, j'ai commencé un roman dont il [son père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. Depuis peu, je sais que le roman est impossible. » (*LP*, p. 23-24) L'autobiographie, comme elle l'explique dans *La Littérature comme un couteau*, naît de la douleur, celle née de leur éloignement à l'adolescence, mais aussi « celle [qu'elle a] eue de le perdre brutalement ». (2003, p. 33) Éric Fottorino montre bien comment il a déjà « romancé » la vie de son père dans ses œuvres antérieures, mais quand il

⁴ En effet, selon Picard, la lecture est une activité ludique qui s'apparente à « une sorte de Fort/Da sophistiqué ». Cette expression désigne le jeu de la bobine décrit par Freud, où l'enfant s'amuse à lancer une bobine et à la retrouver, jouant ainsi symboliquement avec l'apparition/disparition de la mère.

s'agit de parler de sa mort, l'écriture autobiographique s'impose⁵. La mort se révèle souvent le moteur de l'autobiographie, signe que l'expérience réelle de la mort et du deuil questionne la démarche d'écriture, tant dans son origine que dans son but : « Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature. » (*UF*, p. 23)

Par ailleurs, l'autobiographe, confronté à la mort réelle d'un être cher, craint de voir disparaître avec cet être une partie de son propre passé. L'écriture a donc pour rôle de sauver ce passé. Les souvenirs, les souvenirs d'enfance notamment, peuplent les récits de deuils. Il s'agit de garder une forme de vie à l'être perdu, mais aussi à soi-même, cet être emportant une partie de soi. D'où la dimension fortement identitaire des récits de deuil : en s'interrogeant sur l'être mort, l'autobiographe s'interroge sur lui-même et tente de dégager l'« héritage »⁶ reçu de l'être disparu.

Le récit autobiographique est donc d'une certaine manière « unique », chargé de raconter la mort — forcément unique — de l'être cher, mort qui ne peut être racontée deux fois, comme l'explique Annie Ernaux à propos de son père dans *Une femme* : « Je ne peux pas décrire ces moments parce que je l'ai déjà fait dans un autre livre, c'est-à-dire qu'il n'y aura jamais aucun autre récit possible, avec d'autres mots, un autre ordre de phrase. » (*UF*, p. 73) On ne meurt qu'une fois, si l'on peut

⁵ On pourrait aussi évoquer Le Clézio, romancier qui, pour évoquer la figure de son père, se tourne vers l'autobiographie dans *L'Africain*.

⁶ Ces récits s'approchent du récit de filiation tel que l'ont défini Bruno Viart et Vincent Vercier (2005).

dire, dans l'autobiographie. Cette unicité du récit de deuil autobiographique montre que le travail de deuil trouve, au moins dans l'œuvre, une fin. Cette analyse trouve une limite concernant le deuil de l'enfant. Les œuvres de Philippe Forest, mais aussi *L'Inconsolable* d'Anne Godard montrent que, dans le cas de la perte d'un enfant, le deuil semble bel et bien « sans fin ».

Finalement, le roman se révèle donc en matière de deuil plus narcissique que l'autobiographie. Les récifs fictifs que nous avons étudiés montrent des personnages hantés par une perte irréparable qui ne se transforme pas en hommage au défunt. Ils sont tournés vers le manque, la souffrance, la tentative avortée d'oubli. En revanche, l'autobiographe, dans son souci de rétablir une continuité, une unité que la mort a rompues, ne rumine pas sa peine, mais tente de l'analyser et, surtout, cherche une vérité, un sens. Cela peut être le sens de sa propre vie, mais aussi et surtout celui de la vie du défunt. Il cherche également à donner à comprendre : « ce ne sont plus comme alors des mots juste pour moi, pour supporter cela, ce sont des mots pour le faire comprendre. » (*UF*, p. 93) Le pacte autobiographique inscrit, comme l'a montré Philippe Lejeune, le lecteur dans le texte. Il est l'horizon de l'écriture. Il n'est pas étonnant de voir que les autobiographes reçoivent beaucoup de courrier concernant leurs écrits autobiographiques : un lecteur réel s'adresse à un auteur réel. Et ce que le lecteur fait avant tout, c'est remercier l'auteur pour ce don de la lecture et, concernant l'autobiographie, pour la possibilité de l'identification et d'une forme de consolation⁷. Là où le romancier nous renvoie d'une

⁷ Nous avons mené une étude (2011) de la réception de l'autobiographie à travers des lettres de lecteurs publiées par Annie Duperey (*Je vous écris*, 1993) et Marie Desplechin et Lydie Violet (*La Vie sauve*, 2005).

certaine manière à nos peurs profondes, l'autobiographe, mettant si ce n'est un point final au deuil, au moins un point final à son récit, dit au lecteur qu'il faut bien continuer à vivre.

Le roman ressassant « une perte sèche et sans compensation » (*SH*, p. 93), l'autobiographie tentant de réparer la perte en rendant hommage au défunt et en sauvant par l'écriture ce qui risque de disparaître avec lui : même si cette analyse vaut avant tout pour le corpus étudié et qu'elle comporte des exceptions, il nous semble intéressant de l'étendre à d'autres œuvres, car cette spécificité de chacun des deux genres dans le traitement du deuil est liée à leur cahier des charges. L'autobiographe noue un pacte autobiographique ainsi qu'un pacte référentiel et s'engage, si ce n'est à une stricte vérité, tout au moins à une forme de sincérité. Le romancier n'a aucun contrat. Il peut écrire sur la mort de la mère, alors que la sienne est bien vivante. Là où le romancier remâche sa peine sans interlocuteur, l'autobiographe a toujours à l'horizon de son écriture un lecteur — inscrit dans le texte par le pacte autobiographique — avec qui il « partage » sa peine. Ainsi, Simone de Beauvoir, décrivant la réception de son récit *Une mort très douce* consacré à la mort de sa mère et la « grande quantité de lettres chaleureuses » reçues alors, conclut :

Ce n'est pas par délectation morose, par exhibitionnisme, par provocation que souvent les écrivains relatent des expériences affreuses ou désolantes : par le truchement des mots, ils les universalisent et ils permettent aux lecteurs de connaître, au fond de leurs malheurs individuels, les consolations de la fraternité. C'est à mon avis une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable : surmonter cette solitude qui nous est commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres. (1972, p. 169)

Bibliographie

- ADAM, Olivier. (2005), *Falaises*, Paris, Éditions de l'Olivier. (F)
- . (2009), *Vents contraires*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- . (2010), *Un cœur régulier*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- . (2000), *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, Éditions Le Dilettante.
- BEAUVOIR, Simone de. (1972), *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CATHRINE, Arnaud. (2005), *Sweet home*, Paris, Éditions Verticales. (SH)
- CLAUDEL, Philippe. (1999), *Meuse l'oubli*, Paris, Balland. (MO)
- . (2000), *J'abandonne*, Paris, Balland. (JA)
- . (2003), *Les Âmes grises*, Paris, Stock. (AG)
- . (2005), *La Petite Fille de Monsieur Linh*, Paris, Stock.
- ERNAUX, Annie. (1983), *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (LP)
- . (1987), *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (UF)
- . (2003), *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock.
- ERNST, Gilles. (1988), « De la mort au texte », *La Mort dans le texte*, colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

- FOTTORINO, Éric. (2009), *L'Homme qui m'aimait tout bas*, Paris, Gallimard. (HMTB)
- GODARD, Anne. (2006), *L'Inconsolable*, Paris, Minuit.
- JOUE, Vincent. (1998 [1992]), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture ».
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- LEJEUNE, Philippe. (1996, [1975]), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- PICARD, Michel. (1995), *La Littérature et la mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture ».
- STRASSER, Anne. (2011), « De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », *Littérature*, n° 162, p. 83-99.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER. (2005), *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- WEYERGANS, François. (2005), *Trois jours chez ma mère*, Paris, Grasset.

Résumé

Nous nous proposons de montrer à travers des exemples d'œuvres françaises contemporaines que le choix du genre — autobiographie ou roman — a une incidence sur le traitement du deuil. En effet, le roman présente un « deuil sans fin » où la perte est ressassée et ne semble pas pouvoir être surmontée. En revanche, l'autobiographie prend le parti de la vie en s'attachant au portrait du défunt afin de le ressusciter, de sauver la partie du passé qui pourrait être engloutie avec sa mort et, ainsi, de faire le deuil. Cette différence nous semble reposer sur les spécificités de chacun de ces deux genres littéraires, le roman se révélant finalement et paradoxalement plus narcissique que l'autobiographie.

Abstract

By analyzing contemporary French works, we will show how the choice of genre affects the way bereavement is treated. Indeed, novels present an "ever-lasting mourning" when loss is dwelled on and seems not to be surmountable. However, autobiographies side with life by portraying the deceased in order to raise them from the dead, to save the moments of the past which could be swallowed up with their death, and thus to mourn for them. According to us, this difference seems to be based on the characteristics of each of these two literary genres; in fact and paradoxically, novels seem to be more narcissistic than autobiographies.

Marc Lapprand, *Trois pour un. Une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler*
Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, 167 p.

Christian Vanderdope
Université d'Ottawa

Connu pour sa monumentale édition des *Œuvres romanesques complètes* de Boris Vian en Pléiade (2010), Marc Lapprand nous livre ici un ouvrage d'introduction à l'œuvre de Martin Winckler (alias de Marc Zaffran). Lui-même grand amateur de Perec, qui a inspiré le pseudo de cet écrivain, Lapprand a commencé à s'intéresser à l'œuvre de Winckler avec *La Maladie de Sachs*, son roman le plus connu, paru en 1998 et adapté au cinéma par Michel Deville. Ayant mis ce roman au programme d'un cours

de 4^e année, il fut frappé par l'enthousiasme exceptionnel de ses étudiants pour celui-ci, ce qui l'amena à explorer davantage l'œuvre de cet écrivain. Comme il le dit dans une postface à cette étude, Zaffran et lui ont plusieurs points en commun. Tous deux sont nés en 1955 et ont baigné dans le même climat culturel durant leur enfance, avec un même goût pour la BD, la science-fiction, le cinéma et les séries télévisées, ainsi qu'un même désir dans leur adolescence de découvrir l'Amérique. Lapprand avait donc le profil idéal pour mener à bien une étude comme celle-ci, qui se limite pas à un classique survol du type « l'homme et l'œuvre », mais questionne chez Winckler l'écriture et le rapport à la fiction à partir d'une boîte à outils théorique fournie par les travaux de sociobiologie, laquelle reste encore étrangère — sinon étrange — pour la grande majorité des littéraires.

Écrivain prolifique, Martin Winckler a produit en une vingtaine d'années une bonne trentaine de romans, ainsi que des nouvelles, des essais, des traductions et des articles scientifiques. Médecin de formation, il a d'abord été médecin de campagne comme son propre père, avant de se spécialiser en gynécologie et en IVG. Préoccupé depuis toujours par les problèmes éthiques — il est actuellement chercheur invité au Centre de Recherches en éthique de l'Université de Montréal (CREUM) —, il dénonça très tôt l'arrogance des « grands patrons » de la médecine, leur indifférence pour la souffrance des patients et les rapports troubles que certains entretiennent avec l'industrie pharmaceutique. À une autre époque, on aurait dit de lui qu'il était un médecin « engagé », à condition de comprendre cet adjectif dans le sens que lui donnait Camus plutôt que Sartre.

Sa venue à l'écriture se fera sous l'égide de George Perec, dont *La Vie mode d'emploi* (1978) lui servira de sésame et constituera une importante source d'alias pour lui-même et ses personnages. Lapprand identifie sept étapes dans cette « généalogie perecquienne de l'écriture chez Marc Zaffran » (p. 27), s'étalant sur les onze années qui ont séparé la découverte de ce roman et la publication de *La Vacation* (1989). Perec permet à l'écrivain en gestation de dépasser l'interdit attaché à une fonction qui le fascinait depuis longtemps: « Pendant toute mon adolescence, j'ai écrit des nouvelles en pensant que je n'avais ni le droit, ni la légitimité, ni le bagage pour le faire » (cité p. 90). Tout en menant ses études de médecine afin de se conformer à une injonction paternelle, Il se met alors à écrire *Les Cahiers Marcœur*, œuvre proliférante qui ne trouvera pas d'éditeur et qu'il finira par abandonner. Ces *Cahiers*, aujourd'hui accessibles en ligne, donnent le ton de la boulimie d'écriture qui animait le jeune Winckler¹.

Contrairement à la métaphore qui associe couramment écriture et accouchement, le médecin spécialisé en IVG qu'est Zaffran/Winckler/Sachs compare volontiers l'écriture à une forme d'avortement: « écrire, c'est tuer quelque chose en soi pour pouvoir continuer à vivre » (cité p. 51). C'est aussi sous cette métaphore filée que se termine *La Vacation* qui raconte la venue à l'écriture du narrateur.

Zaffran/Winckler partageant son temps entre l'écriture et la médecine, on comprend que Lapprand ait choisi de ne pas établir de coupure entre le médecin et l'écrivain, mais d'examiner ces deux activités comme relevant de la même dynamique, car « le soin est toujours plus ou moins lié à

¹ http://www.martinwinckler.com/article.php3?id_article=208

l'écriture et vice-versa » (p. 70). Ainsi que l'écrivain lui-même l'affirme à de multiples reprises, il n'y a pas de solution de continuité entre la relation du médecin à ses patients et l'écriture : « je crois que médecine et écriture vont de pair. Pour garder la trace de ce qu'ils savent, de ce qu'ils font, les médecins doivent conserver des signes écrits » (cité p. 72). Au-delà de cette justification instrumentale, le rapport entre les deux activités est sans doute plus profond ainsi que le précise Lapprand : « le soin passe par la narration. Pour (se) soigner, il faut ne jamais cesser de raconter des histoires, que l'autre les écoute, et d'écouter celles des autres... » (p. 91). Cette capacité d'écoute et un profond respect pour ses patients est au cœur de la pratique de Marc Zaffran et revient comme un leitmotiv tant dans ses conférences que dans un essai récent sur sa profession intitulé *Médecin de famille* (2012)².

Zaffran n'est pas le premier médecin à s'adonner à l'écriture. D'autres noms illustres l'ont précédé dans cette voie, notamment Georges Duhamel, Conan Doyle ou Jacques Ferron. Mais alors que chez ceux-ci l'écrivain en est venu à faire oublier le médecin, il n'en va pas de même chez Zaffran qui intègre dans ses romans « un authentique savoir médical présenté de manière militante » (145) tant dans ses romans médicaux, où le médecin Bruno Sachs joue un rôle central, que dans ses polars, où les multinationales de la pharmacie sont une cible de choix (*Touche pas à mes deux seins*, *Mort in vitro*, *Camisoles*, *Les Invisibles*).

Comme l'avait brillamment énoncé Italo Calvino, « l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions » (cité

² <http://www.pum.umontreal.ca/ca/fiches/978-2-7606-2243-2.html>

p. 52). À cet égard, Zaffran s'est montré d'une grande inventivité, jouant avec les pseudonymes comme autant de poupées gigognes. Ceux-ci lui servent sans aucun doute d'« écrans protecteurs » et lui ont permis de libérer son imaginaire d'écrivain que passionnent les jeux d'onomastique et le concept des doubles.

À la différence des héros de romans sériels classiques, qui gardent le même âge et les mêmes traits physiques à travers toute la production de leur créateur (Hercule Poirot apparu en 1920 meurt en 1975, toujours égal à lui-même), les personnages des fictions de Zaffran évoluent avec le temps : « Bruno Sachs, Martin Winckler et Marc Zaffran ont le même âge [et] vieillissent à l'unisson » (p. 144). Cela rapproche ces romans des feuilletons télévisés : « nous sommes dans une continuité qui a sa cohérence propre et qui traverse de manière diégétiquement homogène l'espace et le temps d'un roman à l'autre, à la manière d'une téléfiction qui progresse parallèlement au temps réel » (p. 142). Le fil narratif des romans reproduit les grands événements de la vie de Marc Zaffran : lorsque celui-ci a quitté la France pour émigrer au Canada, en 2008, il en est allé de même pour Bruno Sachs et plusieurs de ses personnages. Il en est allé de même pour la géographie de l'action³, Montréal étant ainsi le lieu où se passe son dernier roman, *Les Invisibles* (2011). On voit ici que le roman contemporain est profondément travaillé par l'exigence de vérité à laquelle le lecteur d'aujourd'hui a été habitué par les fictions télévisées.

³ Cette délocalisation de l'action est accompagnée par une adaptation du langage populaire généralement réussie selon l'analyse de Benoît Melançon dans son blog, qui regrette toutefois le manque de cohérence dans la mise en italique des traits québécois.

La trilogie constituée de *Un pour deux* (2008), *L'un ou l'autre* (2009) et *Deux pour tous* (2009) est à cet égard représentative d'un vaste phénomène d'hybridation du roman par la fiction visuelle:

Tout se passe comme si en cours de route le roman devenait une téléserie. Cela a permis la mise en place de plusieurs caractéristiques communes à l'ensemble des écrits de Martin Winckler : jeux de miroir, mises en abyme, clins d'œil tournés vers des proches ou des figures tutélaires (Perec devant tous les autres), et injections de commentaires sur le travail en chantier [...] (p. 88)

Ce phénomène d'hybridation est d'autant plus compréhensible que, loin de ne s'intéresser qu'à la littérature, Zaffran est passionné par le cinéma et ne fait pas mystère de son intérêt pour les séries télévisées. Il a même publié entre autres essais : *Le rire de Zorro* (2005), *De Zorro à Friends, 60 ans de téléfictions américaines* (2005) et *Le meilleur des séries* (2007). Bref, pour lui comme pour un nombre croissant d'entre nous, le rapport à la littérature ne se comprend plus comme une exclusive, mais comme partie de cet ensemble plus vaste qu'est la fiction. Les cloisons et les hiérarchies laborieusement établies entre les genres par des générations de critiques —portant tel genre au pinacle et rejetant tel autre dans les poubelles de la paralittérature— sont pour lui nulles et non avenues car « Il n'est pas d'écrit qui ne soit littérature, puisque la littérature parle du seul monde vrai: l'imaginaire » (cité p. 19).

C'est ici qu'apparaît l'intérêt de la sociobiologie sous l'égide de laquelle Lapprand a placé son étude. Le contact avec la fiction serait un besoin fondamental chez l'être humain en raison des avantages que celle-ci procurerait au plan de l'évolution, car « les fictions nous placent devant des situations

qui nous imposent des choix, nous suggèrent des anticipations ou des extrapolations, en développant en nous l'intuition et la prévisibilité » (p. 5). Au surplus, le fait de raconter et de se faire raconter des histoires faciliterait l'adaptation sociale :

Les fictions que nous lisons n'établissent pas en nous nos capacités interprétatives du monde qui nous entoure, car elles sont déjà engrammées dans notre génome, mais elles les améliorent, les ajustent, les raffinent pour mieux servir nos propres besoins. (p. 20)

Dans la foulée des recherches en sociobiologie d'Edward O. Wilson, ces questions ont suscité depuis une vingtaine d'années des recherches stimulantes, notamment de la part de Geoffrey Miller, Brian Boyd et Susan Blackmore, parmi plusieurs autres, dont les travaux sont brièvement évoqués dans un chapitre d'introduction, et appuyés par un lexique notionnel ainsi qu'une bibliographie sélective, outre qu'ils alimentent occasionnellement la réflexion de l'analyste littéraire au fil des pages.

En s'intéressant à ce domaine de recherche, Marc Lapprand a probablement suivi une piste indiquée par Martin Winckler lui-même, dont les derniers livres soulèvent « de plus en plus fréquemment des interrogations évolutionnistes » (p. 10) et qui écrit dans son blog : « la fiction, pour moi, sert à retravailler la confusion des sentiments éprouvés pendant les expériences de la vie » (cité p. 7).

Même si Lapprand se défend de présenter son entreprise comme une introduction au « domaine encore balbutiant » qu'est le darwinisme littéraire, il faut reconnaître qu'avec son livre ce type d'interrogation acquiert sa légitimité dans le monde francophone. Ainsi, Lapprand fait-il d'une pierre deux

coups (ou peut-être trois, si l'on se fie au titre énigmatique de son livre, bien dans la ligne des titres de MW) : il contribue à ouvrir le discours théorique tout en comblant une lacune criante de la critique à l'égard de l'œuvre de Martin Winckler. Et cet ouvrage est écrit d'une plume alerte qui ne lasse jamais son lecteur !

*Anca Porumb, Homosexualité et sida. Essais sur le
roman de Dominique Fernandez, Hervé Guibert
et Yves Navarre*

Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta,
coll. « Romanul Francez Actual », 2011, 235 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

Le sida, plus que toute autre maladie, hante la littérature française de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Dans la mesure où cette thématique romanesque est très majoritairement le fait d'écrivains homosexuels, elle amène à examiner « les relations qui s'établissent entre la condition d'homosexuel et [cette] maladie » (p. 7). Le présent ouvrage, qui

porte principalement sur les œuvres de Dominique Fernandez, Hervé Guibert et Yves Navarre, est divisé en deux parties. La première se concentre sur l'histoire de l'homosexualité, sur la « figure » du couple homosexuel puis sur les différentes maladies qui ont marqué la littérature. La seconde se focalise sur l'analyse des auteurs envisagés et étudie « les types de relations qui se créent entre les personnages/narrateurs, en insistant sur les membres de la famille » (p. 9). Anca Porumb s'intéresse, pour terminer, à la quête identitaire et aux je(ux) de l'écriture mis en place.

Les visages de l'homosexualité

L'homosexualité n'a pas toujours eu le même visage selon les époques. S'appuyant sur les travaux de Colin Spencer, Anca Porumb rappelle qu'elle était acceptée et valorisée dans l'antiquité grecque, tolérée chez les Romains mais rejetée dans « le monde hébraïque » où, suivant les textes religieux, « deux hommes ensemble représentent un danger à la morale » (p. 28). C'est donc avant même l'avènement du christianisme que l'homophobie prit son essor. « L'inquisition née quelques siècles auparavant revient sous un autre masque au XX^e siècle. » (p. 31) Les homosexuels sont marginalisés, médicalisés, réprimés. Il faudra attendre le début des années 1970 et des personnalités littéraires telles que Guy Hocquenghem, Dominique Fernandez, Yves Navarre ou Jean-Louis Bory pour que la communauté homosexuelle trouve des porte-parole capables de mettre à bas les masques. Mais la libération sexuelle devient une réalité au moment même où le sida fait son apparition. La manière dont est présentée la maladie est d'abord perçue par les homosexuels comme une volonté de

marginaliser, de stigmatiser leur communauté, qui ne prendra pleinement conscience du fléau qu'au milieu des années 1980. De nouveau montrés du doigt, les séropositifs seront doublement blâmés : pour leur sexualité et pour leur maladie, qui effraie la population.

Peu nombreux sont les textes du XIX^e siècle où la syphilis et la tuberculose se disent à la première personne. Le cancer, quant à lui, a « très faiblement éveillé l'intérêt des écrivains » (p. 52). Avec le sida va s'ouvrir une ère où le sujet malade se confesse à la première personne. Cette littérature — qui constitue une lutte contre la mort — va parfois se transformer en une critique du système médical, une manière de dénoncer les injustices faites aux patients. Elle est souvent aussi une manière de témoigner par les mots, de survivre à la maladie en laissant une trace.

Menace, symbole, réalité

Le sida va d'abord être considéré comme une menace par la communauté homosexuelle, qui doit se conformer à de nouvelles pratiques entravant la libération sexuelle. La maladie pourra parfois revêtir une portée symbolique chez certains écrivains. Dans *La Gloire du paria*, Dominique Fernandez retrace le parcours de Bernard, qui (re)trouve dans la maladie la condition de paria qu'il avait perdue avec l'acceptation sociale de sa condition d'homosexuel. La maladie vient de nouveau le marginaliser et lui fait regagner son « identité de proscrit » (p. 103). Pour Hervé Guibert, atteint lui-même de la maladie, le virus n'aura pas de portée symbolique. Il s'agira

d'écrire pour vivre encore, de témoigner de la réalité du fléau et de la manière dont le corps est pris dans l'engrenage médical.

Les écrivains abordent souvent la relation entre le patient et le malade. Tous font le même constat : « le manque d'intérêt du côté des médecins et la condamnation avant la mort du côté des malades » (p. 107). C'est alors dans l'art que le personnage de Fernandez et Guibert lui-même vont trouver, tout au moins tenter de donner du sens à ce qui leur arrive.

Anca Porumb se penche ensuite sur le couple homosexuel, puis sur la représentation de la famille chez les trois auteurs étudiés. En ce qui concerne Guibert, il s'agit d'aborder les figures des grand-tantes qui hantent plusieurs textes de l'écrivain, et ce, dès le début de son œuvre. Elles « sont peut-être les seules figures positives dans son existence et celles auxquelles il se sent le plus attaché » (p. 136). Le père est tour à tour décrit sous les traits d'un être autoritaire et possessif, puis dans des scènes où les relations avec son fils sont des plus tendres et douces. La mère est, elle, « une figure effacée dans la vie des enfants » (p. 140) mais Guibert a cependant à son égard une attitude indulgente. Se fondant sur *L'Étoile rose* et *La Gloire du paria*, la critique note que, chez Dominique Fernandez, la relation aux parents dépend de l'âge des personnages. L'homosexualité des plus jeunes est acceptée par les parents alors que, pour ceux qui ont connu des périodes de répression sexuelle, il est difficile d'en faire l'aveu. On notera que, chez Fernandez, l'approche de la relation aux parents, plus particulièrement à la figure paternelle, doit beaucoup à la psychanalyse.

Chez Yves Navarre, « la représentation de la famille semble respecter les mêmes règles que celles d'Hervé Guibert »

(p. 148). Aux grand-tantes de Guibert se substituent les grand-mères de Navarre, à la différence que ces dernières ne bénéficient pas de l'aura de Suzanne et Louise chez Guibert. Si l'attachement à la mère est évident chez Navarre, la figure paternelle brille, elle, par son absence. Mais contrairement à Guibert, l'auteur de *Biographie* préfère « une tonalité modérée et conciliante » (p. 153), qui contraste avec l'acidité de *Mes Parents*.

L'avant-dernier chapitre s'intéresse à la quête identitaire à laquelle se livrent les auteurs étudiés. Le corps y occupe une large place, chez Guibert et Navarre notamment, où s'observer, se peindre est une manière de « revenir à la réalité cruelle de la maladie chez Hervé Guibert ou chercher la perfection dans soi-même, mais aussi dans l'autre, pour arriver à la reconstitution du couple tant désiré » chez Navarre (p. 164).

Enfin, c'est sur « l'écriture entre le je et le jeu » que se termine l'étude. Anca Porumb y distingue le « je artistique » de Dominique Fernandez, le « je sidéen » de Guibert et le « je écrivain chez Yves Navarre », cherchant ainsi à délimiter les genres investis par chacun de ces auteurs. L'analyse manque ici parfois de précision, notamment dans l'usage d'une terminologie générique liée à l'autobiographie, au roman autobiographique ou à l'autofiction.

Si l'étude, dans son ensemble, est intéressante, on regrette que le corpus soit trop limité, en ce qui concerne tant les œuvres des auteurs étudiés (à titre d'exemples, ne sont évoqués que les deux premiers tomes de « la trilogie du sida » de Guibert et laissés de côté son journal, *Le Mausolée des amants* ou encore ses tout derniers textes ; *Ce sont amis que vent emporte*, roman sur le sida de Navarre, est totalement

occulté, etc.) que les textes d'autres écrivains qui auraient pu venir nourrir la réflexion (pensons particulièrement à *Ève* ou à *L'Amphithéâtre des morts* de Guy Hocquenghem, etc.). Il n'en reste pas moins que ce travail vient compléter les études existant déjà sur le sujet comme *The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, de Jean-Pierre Boulé, ou *La Littérature et le sida* de Stéphane Spoiden.

Bibliographie

- BOULÉ, Jean-Pierre. (2002), *The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press.
- GUIBERT, Hervé. (2001), *Le Mausolée des amants, journal 1976-1991*, Paris, Gallimard.
- HOCQUENGHEM, Guy. (1987), *Ève*, Paris, Albin Michel.
- . (1994), *L'Amphithéâtre des morts*, Paris, Gallimard.
- NAVARRE, Yves. (1992), *Ce sont amis que vent emporte*, Paris, Flammarion.
- SPOIDEN, Stéphane. (2001), *La Littérature du sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Régine Borderie, « *Bizarre* », « *bizarrierie* ».

De Constant à Proust

Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne
et romantique », 2011, 254 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu
que, dès mes premières années, j'avais reçu
quantité de fausses opinions pour véritables, et
que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si
mal assurés, ne pouvait être que fort douteux et
incertain ; de façon qu'il me fallait entreprendre
sérieusement une fois en ma vie de me défaire de
toutes les opinions que j'avais reçues jusques
alors en ma créance, et commencer tout de
nouveau dès les fondements.

René Descartes, *Méditations métaphysiques*

« *Bizarre* », « *bizarrierie* », le deuxième ouvrage de Régine Borderie (à la suite de *Balzac, peintre de corps*. La comédie humaine *ou le sens des détails*), est un livre qui porte bien son titre, contrairement à ce qu'en dit l'auteure dès la première ligne de son introduction : « L'étude qui suit a un titre trompeur » (p. 7). En fait, précise R. Borderie, la prétendue illusion de cet élément paratextuel majeur vient du fait que le lecteur n'y trouvera pas, à proprement parler, une « galerie de monstres ». L'harmonie entre l'objet du livre et son argumentaire vient plutôt des « problèmes de définition » (p. 8) qui ne cessent de complexifier la nature du bizarre, de la bizarrierie et de leurs dérivés. Le bizarre, au XIX^e siècle littéraire français — période spatio-temporelle dans laquelle s'enracine la grande majorité du corpus étudié —, se caractérise d'abord et avant tout par une multiplicité ontologique : « Étoile à quatre branches » signifiant aussi bien *l'écart*, *l'irrégularité*, *la bigarrure* et *l'inexpliqué*, voit-on en quatrième de couverture, sans compter les autres particularités qui se manifesteront au cours de ce livre-enquête qui a su adopter une forme d'expression épousant son contenu, non pas tant dans l'harmonie que dans le désordre. Bizarre : kaléidoscope de la pensée. En effet, le caractère de l'étude est pour le moins multiforme, « *estrange fantasie* », aurait dit Montaigne, qui, par ailleurs, valide sans hésitation la mention « *essai* » (comme peut l'être un autre livre composite tel *L'Évolution créatrice*), que l'on trouve en page de titre et en couverture.

« [S]a présence insistante, même au second plan, dans les textes du XIX^e siècle, y compris dans les journaux, la chanson, sa

mise en valeur au milieu du siècle par le traducteur de "L'Ange du bizarre", Baudelaire, qui s'est servi du mot comme d'une bannière provocatrice, reprise naguère par Beaubourg sur une affiche, son retour insistant dans la troisième préface des *Fleurs du mal* rédigée par Gautier, son emploi par des auteurs postérieurs non moins fameux — Lautréamont parle de "manière bizarre" dans *Les Chants de Maldoror*, Rimbaud trouve "fort bizarre" le recueil des *Fêtes galantes*, Huysmans a d'abord conçu *À rebours* comme une "nouvelle bizarre" » (p. 7-8), voilà — et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres — ce qui fait du bizarre un objet de travail. C'est, du moins, le programme de recherche que s'est donné R. Borderie, entreprise qui n'est d'ailleurs pas sans risque, celui de manquer de rigueur et « de travailler, en étudiant le bizarre, sur autre chose que lui », à savoir sur des termes voisins tels que « le grotesque, le sublime, la fantaisie, le fantastique, l'étrange » (p. 8). C'est dire que le bizarre est un territoire qui doit être délimité, au même titre que la bizarrerie doit être cartographiée, en commençant par un espace-temps privilégié comme l'est le XIX^e siècle français, étant donné l'effervescence particulière avec laquelle ces termes y surgissent, encore et encore. Pour nuancer les propos de R. Borderie (ce que l'auteure fera elle-même au cours de son essai), on remarque que la délimitation du bizarre devra au contraire être confrontée à ces concepts différents, mais analogues, que sont par exemple le grotesque et le sublime. Du même coup, l'« [i]rrégularité », la « singularité », la « bigarrure », le « stimulant », le « déconcertant » et le « troublant » (p. 9) ne sont jamais loin des questionnements — aussi bien esthétiques et psychologiques que moraux — propres au bizarre, dont la littérature devient, sous la plume de R. Borderie, une sorte de laboratoire ontologique permettant

d'en révéler les différences, les répétitions, les harmoniques comme les contradictions, ce qui a pour but d'éclairer la nature profonde de cette curieuse affaire nommée bizarrerie. On lit, toujours dans l'introduction de « *Bizarre* », « *bizarrerie* », que « l'enquête qui suit ne se présente nullement comme une somme érudite. Elle cherche à développer une intuition inspirée par les œuvres, confirmée par les dictionnaires, intuition portant sur le sens intellectuel négatif du mot bizarre ; elle cherche à illustrer et à approfondir cette intuition en brassant un corpus varié, mais non exhaustif » (p. 10). R. Borderie se retrouve ainsi, comme le préfet de police de *La lettre volée* de Poe, « au milieu d'une immense légion de bizarreries », celles de Constant (*Adolphe*) et de Proust (*À la recherche du temps perdu*) formant les deux bornes temporelles que l'auteure tentera de ne pas dépasser outre mesure, qui représente toute une façade de l'histoire littéraire : le corpus survolé surplombe aussi bien Boileau, Buffon, Chamfort, Condorcet, Corneille, Diderot, La Bruyère, Mercier, Pascal, Prévost, Racine (avec une belle analyse du rêve dans *Athalie*), Volney, que Balzac (dont l'œuvre paraît pour le moins familière à R. Borderie), Baudelaire (l'un des auteurs les plus évoqués), Champfleury, Flaubert, Fromentin, Gautier, Hugo, Lautréamont, Mallarmé, Maupassant (incontournable pour la question de l'étrangeté ; auteur que Pierre Bayard compare naturellement à Freud), Nerval (dont l'œuvre est présentée dans toute sa complexité), Nodier, Rimbaud, que Leroux, Radiguet ou Valéry. Ce qui est appréciable, c'est la liberté avec laquelle sont abordés ces différents corpus, étudiés à la fois pour eux-mêmes et dans un désir de rapprochement herméneutique qui va à l'encontre des apparences (de prime abord, on voit mal les rapports entre Corneille et Leroux...), dans lequel il n'est absolument pas

question de hiérarchie entre les auteurs ou de concurrence entre les genres. L'enquête ontologique pour la définition du bizarre permet une ouverture de la littérature en tant qu'objet d'étude ordinaire, quotidien, offrant également au livre de quitter sa tour d'ivoire pour dialoguer, entre autres, avec le journal, la rumeur, la chanson... La *bizarrierie* est une heureuse désacralisation.

Cet essai, ajoute son auteure, « lance des motifs qui pour certains reviennent ou par lesquels il repasse selon des points de vue renouvelés dans les différentes parties : il s'agit des domaines d'emploi du terme (psychologie, exotisme, onirisme, surnaturel, fantastique, énigmes et enquêtes, esthétique). Une telle approche et le brassage d'œuvres diverses entraînent dans le détail un certain raccourcissement de la perspective historique. » Mais, lit-on finalement, « l'ouvrage s'efforce de restituer un dynamisme, celui de l'essor (non continu) du mot, de l'infléchissement de son sens, et il essaie d'en faire valoir les conséquences. » (p. 10) Ces passages, sans le dire explicitement, soulignent ce qui sera la forme d'expression de l'ouvrage à venir, à savoir un mouvement qui épouse celui des fluctuations du bizarre, pari pour le moins ambitieux qu'a choisi de relever R. Borderie. Dès les premières pages de son développement, tout est joué, car « le branle de la mémoire » (pour reprendre cette expression chère à Proust) de la *bizarrierie* est lancé. Or, le discours n'est pas arborescent, mais rhizomatique, c'est-à-dire d'une vitesse surprenante, d'une grande liberté, ne se souciant guère plus des faux raccords que des répétitions ; la métaphore du style de l'auteure de « *Bizarre* », « *bizarrierie* », dans ce dernier livre, serait celle d'un aimant lancé dans une cour à ferraille qui ramasserait tout sur son passage, sans souci d'ordre, qu'il soit thématique, chronologique, générique, etc.

Encore, les allusions aux auteurs et à leurs œuvres (et il y en a quelques centaines) font penser à des astres qui filent dans la nuit et que le lecteur, le bref moment où il peut l'apercevoir, doit en saisir un du regard. Une étoile succède à une autre, et il faut être bien équipé (et surtout être prêt à jouer le jeu), car, comme on le lira un peu plus loin, « [i]l y a là quelque chose à savoir, à comprendre » (p. 53), ce qui confère à l'enquête menée dans cette étude une portée non seulement lexicale, mais aussi, ce sur quoi on tentera de faire la lumière, *ontologique*.

Contes de la métaphysique ordinaire

Le bizarre est en rapport étroit avec la connaissance. Il travaille l'intelligence et force l'entendement à se dépasser pour atteindre de nouveaux sommets. Mais le bizarre est également pluriel, multiforme. Il n'y a donc pas une histoire du bizarre, mais *des histoires*. L'investigation faite par R. Borderie ne cesse de le souligner. Or, c'est une analyse qui plonge d'emblée dans les œuvres, pour défaire les nœuds de cette toile nommée bizarrerie. « *Bizarre* », « *bizarrerie* » est un livre pour le moins baroque, composite, qui, ayant les défauts de ses qualités, peut aussi bien guider le lecteur dans le labyrinthe du bizarre que l'y perdre. En effet, on pourrait peut-être reprocher à R. Borderie de ne pas avoir assez insisté sur sa méthode, sur la nature de sa démarche, ce qui aurait justifié le foisonnement des œuvres étudiées et l'ordre entremêlé dans lequel se présentent les analyses (c'est à la fois la force de l'ouvrage, car ce genre de lecture peut souvent être très stimulante, et son défaut). L'auteure semble portée par un élan de recensement (il faut l'avouer, qui n'est pas toujours très évident à suivre), à la recherche des projections du bizarre et de la bizarrerie,

omniprésentes dans l'imaginaire du XIX^e siècle français. Au-delà de la définition des termes, ce qui de toute façon serait aléatoire et contingent, R. Borderie tente de révéler l'essence du bizarre et de ses dérivés, ambitieux projet, dépassant l'analyse littéraire, voire la philosophie, plongeant la tête première dans l'ontologie et la métaphysique. L'archéologie du bizarre serait une ontologie des choses ordinaires. L'épistémologie, de laquelle relève le projet de R. Borderie, est affaire de métaphysique, étant elle-même tournée vers ce que sont fondamentalement les choses et les êtres. Sous cet éclairage, l'ouvrage change de statut : il n'est plus une somme, mais un point de départ. Cartographier les territoires du bizarre (expression qui revient souvent) ne veut pas dire autre chose qu'étaler la métaphysique, pour ainsi dire quotidienne, des nombreuses manifestations de la *bizarrerie* telle qu'elle se vit au XIX^e siècle en France. L'esthétique du bizarre comme son appréciation dépendront de cette ontologie. « *Bizarre* », « *bizarrerie* » est un livre qui déploie une intuition forte, à même d'offrir une appréciation nouvelle, une autre façon de juger, et donc de lire. La question n'est donc pas tant *quelle est l'identité du bizarre ?*, mais *qu'est-ce qui fait son identité ?* Chaque manifestation du bizarre dans l'œuvre d'un auteur donné fait apparaître quelque chose de nouveau dans le monde, ce qui revient à dire que le bizarre existe — comme les licornes —, puisqu'on le vit et qu'on l'expérimente. Le bizarre, au XIX^e siècle français, est une nouveauté ontologique que le sens commun doit s'appropriier. Il est réel, car il a des pouvoirs causaux à même de l'inscrire dans l'histoire de l'art ; ses propriétés relationnelles l'ancrent dans un contexte précis, relevant aussi bien de la culture, de l'art et de l'histoire que de l'institution. L'ontologie du bizarre, comprise correctement, en

libère et en accroît le fonctionnement esthétique qui s'incarne dans la matérialité de l'écrit. Finalement, le bizarre permet à l'ontologie d'être une discipline appliquée.

Ainsi, le bizarre fait valoir « une certaine vision de l'homme » à travers « certains types de personnages » (p. 13) conçus comme des échantillons de la condition humaine. Se conjuguent alors deux faces de la bizarrerie, *généralisante* et *singularisante*. Dans le détail, nous dit R. Borderie, « si la bizarrerie caractérise l'homme en général, ses incohérences, son inconsistance, soit ses bigarrures ou ses irrégularités, si elle est un lieu commun du discours moraliste, et du roman d'analyse dans les premières décennies du XIX^e siècle, elle peut aussi correspondre à une singularité, au creusement d'un écart par rapport à une norme psychologique, qui vont de pair avec la solitude et la mélancolie, et qui tendent à être valorisés » (p. 21), sans oublier la folie et l'hystérie. C'est dire que si le bizarre est une pathologie (comme le XIX^e siècle a su en révéler, et dont un Freud ou un Bergson ont su en faire la somme), il n'est pas pour autant négativement sanctionné. Puis on remarque une autre branche ontologique du terme : « puisqu'il désigne un écart par rapport à une norme [...] le bizarre a des liens avec l'exotisme » ; le mot, ajoute R. Borderie, « apparaît fréquemment dans les récits de voyage [Fromentin, Gautier, Flaubert, Verne, Hugo, Loti, Chateaubriand, Nerval, etc.] où le voyageur, tout rempli de ses références propres, affronte la différence dans les paysages, les animaux, les hommes, les mœurs » (p. 32) et rencontre les avatars de la « bigarrure humaine » (p. 36). L'auteure fait bien de noter que l'espace parcouru n'est pas toujours un espace réel, mais bien souvent mental, ce qui souligne les possibilités oniriques du bizarre, à commencer par celle présente dans le rêve, *topos* de bien des

récits dix-neuviémistes : « l'expérience onirique éloigne de l'expérience ordinaire, disons normale, vécue en toute conscience à l'état de veille » (p. 38-39). À travers le réel apparaît le rêve ; avec lui, une nouvelle forme de bizarrerie qui, encore une fois, relève de la quotidienneté, car tout le monde connaît ce sentiment d'étrangeté qu'est l'endormissement. C'est une « chimère », une « production imaginaire » et « illusoire » (p. 40), ouvrant la voie à une « juxtaposition heurtée [d']éléments hétérogènes » (p. 41) et donnant au récit une logique spéciale qui est celle de l'excentricité, « basculement dans un autre monde » (p. 44) où il n'est pas rare que se manifeste un goût du mystère et de l'enquête, à l'image même du livre de R. Borderie.

Le bizarre, qu'il soit jugé positivement ou négativement (ou par un mélange des deux, par exemple avec l'éloge du « mauvais goût »), est synonyme de nouveauté, vecteur à curiosité qui stimule l'entendement par la violence qu'il fait à la pensée, tel un deuxième souffle de l'interprétation. Lorsque l'accent est mis sur les effets, écrit R. Borderie, « l'interprétation du bizarre prend volontiers un tour symbolique ou allégorique » (p. 73). La bizarrerie éclairant la plupart du temps quelque chose *d'autre*, on y trouve « un sens à découvrir », voire une « révélation » (p. 78), dans un va-et-vient entre la présence et l'absence, « et loin d'inciter à renoncer à toute attention, et à tout effort de compréhension, elle suscite l'intérêt, et fait naître la réflexion, des questions » (p. 81), comme c'est le cas avec le roman confession (Musset, Constant) et sa « psychologie des profondeurs » (p. 86) mettant en scène un « foisonnement d'approches explicatives » (p. 91). Élément déclencheur et but de la quête, le bizarre a cette propriété d'être évanescent, *comme un secret*. « [D]e même que celui-ci n'existe plus quand

on le découvre, celui-là disparaît quand on l'explique » (*ibid.*), précise avec justesse R. Borderie, ce qui appelle un dépassement du bizarre rendu possible par la sensibilité, l'introspection et l'analyse, susceptible d'élever la condition humaine vers le souverain bien, faisant de la rencontre avec le bizarre une épreuve métaphysique, sorte d'initiation vers un au-delà de la perception et qui favorise « un retournement de la pensée sceptique en croyance » (p. 117), comme on peut en voir chez Maupassant. Là seulement, on pourra accéder au « charme du bizarre » (p. 128), doublant « l'expérience affective » d'une « dimension cognitive » (p. 132) singulière. L'expérience du bizarre se rapproche d'une tauromachie, car, d'une part, elle risque de faire sombrer l'être dans le néant, faute de repères sensori-moteurs, mais, d'autre part, elle opère un étrange déraillement de la pensée à travers une *mobilisation des sens* qui « peut aussi mener à un au-delà de la perception, à un ravissement proche de l'extase » (p. 151), et, pourrait-on ajouter, de la fascination comme du sublime, « l'idée d'une emprise » (p. 159). Dans la vie quotidienne, le bizarre est ce qui mène *au-delà* du vrai, à partir « d'images mentales volontairement projetées sur la réalité, au point de la recouvrir, de se substituer à elle » (p. 167), telle une « ouverture à un "autre monde" » (p. 169), vers une « vision cosmique ». (p. 170) relevant de l'imagination métaphysique, conte ontologique des choses ordinaires qui sont loin d'être banales.

Proust inachevé

On terminera par un fragment d'étude de cas, celle de Proust et de sa *Recherche*, borne temporelle privilégiée du bizarre et de la bizarrerie, comme l'a dit R. Borderie. Or, ce qui, justement, est

curieux, c'est que le romancier n'est pas vraiment étudié au cours de l'ouvrage, son œuvre n'étant mentionnée que sept fois (p. 86, 138, 147, 150, 156, 167 et 187), contrairement à l'*Adolphe* de Constant, aussi souvent que finement analysé (en fait, la plupart des auteurs cités sont plus présents que Proust). Or, qu'y a-t-il à dire des bizarreries proustiennes, virevoltant entre le XIX^e et le XX^e siècle, car la *Recherche*, comme le souligne R. Borderie à la suite d'Antoine Compagnon, est le roman même de *l'entre-deux* ? Le bizarre est partout dans la *Recherche*, de la description de l'église de Combray par la grand-mère du héros narrateur à la définition du caractère de Léonie, de Charlus ou d'Albertine, en passant par les aquarelles du peintre Elstir jusqu'à la vocation d'écriture qui caractérise le personnage proustien, *alter ego* de l'auteur. De plus, le bizarre y remplit bel et bien les catégories que l'on rencontre dans l'ouvrage de R. Borderie, à savoir la psychologie (principalement avec les aléas de l'amour), l'exotisme (lors des voyages à Balbec ou encore à Venise), le surnaturel (les intermittences du cœur humain), l'onirisme (le rêve de Swann), la morale et le dépassement de l'entendement, tous deux caractérisés par les expériences extratemporelles que vivra le héros lors de ses célèbres réminiscences et qui lui dicteront la voie à emprunter et les affects à interpréter pour devenir écrivain. L'église de Combray est en ce sens une figure exemplaire pour illustrer le traitement que fait subir Proust à la bizarrerie, témoignant par ailleurs des affinités électives entre le bizarre du monde sensible et la logique propre au nouvel écrivain tel qu'il est revendiqué ardemment dans la *Recherche*. L'entendement de la grand-mère du narrateur semble convoqué, pour ne pas dire attaqué, non pas par l'église dans son entièreté, mais plutôt par son clocher qui en incarne l'essence, la nature particulière.

N'étant pas spécialiste en architecture (contrairement à son petit-fils ou à Proust lui-même), pour expliquer l'impression ressentie par la *vision* (au sens où l'entend Rimbaud), elle dira ceci : « il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*¹ » (Proust, p. 63). Le narrateur, plus volubile que sa grand-mère, ajoutera qu'

en le regardant, en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient, elle s'unissait si bien à l'effusion de la flèche, que son regard semblait s'élancer avec elle ; et en même temps elle souriait amicalement aux vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faîte et qui, à partir du moment où elles entraient dans cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière, paraissaient tout d'un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris "en voix de tête" une octave au-dessus. (Proust, p. 63)

On le voit, le *bizarre* du clocher permet maintes analogies, convoque une interprétation allégorique, déclenche la surprise (« tout d'un coup »), stimule l'intellect et défie la raison. D'autres clochers, ceux de Martinville, tout aussi « bizarres » que celui de Combray, permettront au héros de faire ses premières armes en littérature, de pondre (c'est le cas de le dire) un premier texte : « je me trouvais si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » (Proust, p. 180), dira-t-il ensuite. Pourtant, il ne se « débarrassera » pas des clochers, parce que leur singulière bizarrerie doit encore révéler quelque sens caché, un

¹ L'auteur souligne.

signe à interpréter pour devenir soi-même, c'est-à-dire un homme de lettres complet et original. Chez Proust, le bizarre s'inscrit dans le temps sensible du roman, afin de provoquer une épiphanie de la création, dans un mouvement qui est celui de la conversion littéraire. Ainsi, dans *Le Temps retrouvé*, dernier tome de la *Recherche*, le héros fera une curieuse profession de foi, ramenant, entre autres, l'étrange clocher combraysien à la lumière de la vocation d'écriture : « je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute, ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire » (Proust, p. 185). Dans les « hiéroglyphes » du bizarre se cache une vérité que l'entendement, par quelque effort d'intelligence et surtout d'intuition, devra découvrir puis comprendre, très près de cette « nouvelle pensée du sublime », dont parle R. Borderie dans sa conclusion, où « l'esthétique [est] alors conçue comme expérience » (p. 207). « [L]a mise en question de l'entendement » se fait au profit d'une *expérience intérieure*.

« Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? » (Proust, p. 201), se demandera par la suite le narrateur proustien. L'écriture de notation fait donc place à une

écriture du bizarre, ce qui est peut-être « l'une des caractéristiques de la modernité » (p. 210). Son grand livre, l'écrivain, doit « le construire comme une église » (Proust, p. 338), c'est-à-dire, en acceptant la logique spéciale du bizarre et de la bizarrerie, « le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (p. 338). Et, conclut Proust, « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées » (p. 338), ce qui ne peut que souligner l'ironie selon laquelle R. Borderie a fait de l'auteur de la *Recherche* une borne temporelle presque absente, privant le lecteur d'un morceau du puzzle, la cathédrale d'une de ses fondations... Du moins, jusqu'à nouvel ordre, puisque le prochain livre de R. Borderie (que le lecteur se doit d'attendre et de souhaiter) apportera sans aucun doute une nouvelle pièce à cet édifice aussi bigarré que magistral, synthèse des impossibles.

Bibliographie

PROUST, Marcel. (1990 [1927]), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

Pascal Brissette et Anthony Glinoe (dir.),

Bohème sans frontière

Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2010, 357 p.

Adina Balint-Babos

Université de Winnipeg

Dans la continuité d'une réflexion sur le mythe de la bohème, Pascal Brissette et Anthony Glinoe publient, sous le titre *Bohème sans frontière*, les actes d'un colloque qui s'est tenu à l'Université de Toronto en décembre 2008. Sans se proposer de faire une synthèse des diverses conceptions de la bohème, sans « réinvestir des clichés » (p. 11), le collectif interroge ces stéréotypes en se penchant sur la formation de la bohème comme « posture collective et mythe littéraire » (p. 11). Les

contributions réunies dans ce recueil étudient les transformations de la bohème aux XIX^e et XX^e siècles et le processus qui a conduit à son déplacement dans des cultures très différentes de celle qui l'ont vue naître.

L'introduction, « La bohème, ça voudrait dire... », signée par Brissette et Glinoyer, pose un certain nombre de questions qui permettent de suivre avec aisance les trois parties de l'ouvrage : « Vues d'ensemble », « Configurations et reconfigurations de la bohème en France » et « La bohème hors les murs ». Voici quelques jalons : modes de constitution, de perpétuation et de représentation de la bohème ; quelle légitimité de la « posture collective » dans l'histoire littéraire ? Quel rôle dans la formation identitaire des individus et des groupes qui l'ont investie et qui ont développé une posture concurrente ? De quoi se compose, dans les textes, la « vie de bohème » ? Enfin, de quelle manière s'est réalisé le transfert de cette posture collective vers d'autres capitales ? Car, si on peut être bohème à Paris en 1900, on se demande si on peut l'être aussi bien à Buenos Aires, à New York, à Madrid et à Montréal. C'est à ces questions essentielles et passionnantes que répondent les auteurs français, américains et canadiens réunis ici, dont les approches littéraires, sociologiques ou historiques, nous conduisent à saisir la complexité culturelle de la bohème.

La première partie de l'ouvrage se penche sur les conditions socio-historiques d'émergence de la bohème. Au regard de la sociologue Nathalie Heinrich, la loi des finances du 1^{er} brumaire an VII, par laquelle les artistes acquièrent le droit de pratiquer leur art hors des corporations, conduit une grande partie de « l'élite artiste » à rompre avec les codes et à élaborer un modèle de vie et de travail excentrique : la bohème.

Pourtant, l'art perd de son renoncement réel au pouvoir, se retrouvant dans une position d'entre-deux : « ni aristocratique (sans pouvoir), ni bourgeois (sans insertion) » (p. 36), d'où trois types d'artistes qui s'entrecroisent : « l'artiste mondain », incarnation d'une aristocratie désormais renvoyée au passé ; « l'artiste engagé », incarnation de la démocratie expérimentale au présent ; et « l'artiste bohème », incarnation de la singularité projetée dans l'avenir. Pour sa part, Jerrold Seigel soulève l'antagonisme entre la bohème et la bourgeoisie, mais pour souligner que la bohème relève bien de la bourgeoisie au point d'en avoir intégré les contradictions. Les récits de Murger, *Scènes de la vie de bohème*, montrent non seulement que certains bohèmes « officiels » étaient des fils de bourgeois, mais que les valeurs morales et sociales de la bohème sont partagées par la bourgeoisie de son temps : polarité entre vocation et consommation de biens culturels ou autres, dialectique de la frugalité et de la prodigalité, etc. Ainsi, ce qui sépare le bohème et le bourgeois les unit à la fois.

La deuxième partie du recueil regroupe des articles qui, par l'analyse des faits, des trajectoires et des textes, retracent l'évolution du phénomène de la bohème en France aux XIX^e et XX^e siècles. « La vie de bohème » fleurit dans des lieux parisiens comme Montmartre, le Quartier latin, le boulevard des Italiens ; c'est un type d'existence urbaine tissée de flânerie, où le travail est doublé de distractions et de longues heures passées au café. Les contributions de cette partie mettent en lumière la vie de bohème parisienne ; elles étudient des chansons qui la célèbrent et des œuvres qui la donnent à voir. Si *Scènes de la vie de bohème* de Murger demeure la matrice du mythe de la bohème, Pascal Brissette souligne que plusieurs éléments de ces histoires sont déjà présents dans la première moitié du XIX^e

siècle, surtout dans l'œuvre de Béranger, qui est parmi les premiers à mettre en chanson les motifs de la pauvreté heureuse et du grenier artiste. Plus loin, Martine Lavaud étudie la construction identitaire des *Grotesques* de Théophile Gautier. Cyrano de Bergerac et Théophile de Viau partagent eux aussi nombre d'attributs de la bohème murgerienne : mise en scène de soi, échec, pauvreté, ce qui montre justement que la construction identitaire de Murger n'est pas isolée et hégémonique au XIX^e siècle.

Parmi les figures proéminentes de la bohème, Antony Glinoeur se penche sur celle d'Albert Glatigny, comédien et poète, qui ne parvint jamais à se faire une place au sein des journaux parisiens, ni à intégrer le milieu de la bohème de la capitale, mais qui finira par devenir néanmoins une icône de la bohème. Glinoeur souligne que c'est le support d'un discours collectif mythifiant, qui fit *post mortem* de ce bohème un héros. Sandrine Berthelot s'attache à penser les reconfigurations discursives et l'effort de recontextualisation de la bohème. Elle montre que la bohème invente un style moderne et éclatant, qui mêle argot et blague du petit journal. Pascal Durand, qui étudie *Les Martyres ridicules* de Léon Cladel, se penche sur l'ensemble des stéréotypes et clichés à travers l'histoire d'un provincial arrivé à Paris, récit des déboires découlant de la perte des illusions littéraires. Durand questionne les motivations qui ont pu conduire le jeune Cladel à se lancer dans la littérature par cette œuvre anti-bohème, et les raisons de Baudelaire, son préfacier, de l'appuyer. Il est désormais évident que la bohème est un phénomène à la fois réel, textuel et imaginaire, véhiculé par des discours au carrefour du fictionnel et du référentiel. Yves Thomas s'attache au vaste roman d'Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, qui raconte les pérégrinations d'un

peintre, d'un médecin et d'un poète dans les bas-fonds du Paris pré-haussmannien. Une fois de plus, la bohème, dans ses composantes sociales et artistiques, rime avec errance et métropole. Fouiller les catacombes de la grande ville à la rencontre des groupes sociaux les plus divers correspond, chez Dumas, à un parcours initiatique particulier pour ce marginal qui est le bohème.

La dernière partie du recueil, quant à elle, propose des articles qui mettent au jour la manière dont la « vie de bohème » a été représentée et transférée d'une culture à l'autre, d'un espace géographique à l'autre, du XIX^e siècle à nos jours. Trois contributions étudient ses avatars entre l'entre-deux-guerres et Mai 1968. Vincent Laisney parle d'une bohème désormais intégrée à l'histoire littéraire. Francis Carco crée une collection publiée chez Grasset, « La Vie de Bohème », dans laquelle paraissent des biographies de Jarry, Nerval ou Tristan Corbière. La bohème est devenue un enjeu éditorial prometteur. Pour sa part, Alexandre Trudel s'interroge sur l'héritage de la bohème dans l'Internationale lettriste et dans l'Internationale situationniste fondées par Guy Debord. Finalement, la bohème est possible ailleurs qu'à Paris, en dépit de ce qu'a pu écrire Murger : la bohème va s'exporter et migrer à l'étranger : à Bruxelles et dans le monde hispanophone. De l'autre côté de l'Atlantique, au Québec, des artistes apparentés au type bohème, Émile Nelligan, Berthelot Brunet et Arthur de Bussièrès, ont inventé des héros, des discours et un mode de vie qui les distinguent nettement de la communauté nationale. L'ouvrage se referme avec une étude de la Beat Generation américaine, qui, même si elle n'a pas utilisé le terme de « bohème » à son égard, a véhiculé un mode de vie où se mêlent

errance, débauche, consommation d'alcool et de drogues, et écriture.

Pour conclure, ajoutons que la bohème est vivante à travers et au-delà du mythe qui la porte. Comme la Beat Generation, « sans frontières » au sens propre, la bohème est mouvante et en mouvement, en quête d'un univers imaginaire et social fertile, qui lui permette de s'incarner, de se renouveler.

Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la
représentation littéraire au XIX^e siècle*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques
et dix-neuviémistes », 2011, 304 p.

Luc Bonenfant
Université du Québec à Montréal

L'essai magistral de Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la
représentation littéraire au XIX^e siècle*, vise de son propre aveu à
« caractériser la littérature que l'on dira moderne en prenant en
compte trois grands transversaux : le sublime et ses
métamorphoses, le grotesque et la fantaisie, enfin les relations
qu'entretiennent la mimesis réaliste et l'hallucinatoire » (p. 7),
en tant que ces enjeux se trouvent travaillés par des formes

diverses de la négativité et de l'axiologie qu'elle entraîne. Conséquemment divisé en trois chapitres, l'ouvrage traverse le siècle et ses textes avec l'aisance dévolue à tout essai digne de ce nom. Car voilà bien un des aspects essentiels de cet ouvrage, celui d'une lecture, d'un accompagnement par les textes où la posture se trouve pleinement assumée et dépliée. Plutôt qu'une étude au sens académique et restreint du terme, l'auteur nous présente un texte ample où les grilles d'analyse, qui s'avèrent certes nécessaires, ne réduisent jamais les textes littéraires convoqués à de vulgaires exemples. Ici, les romans de Flaubert ou de Zola, les poèmes de Baudelaire ou de Hugo, les nouvelles des Goncourt ou les scènes de Monnier servent parmi plusieurs autres à illustrer une réflexion qu'ils contribuent derechef à relancer, l'idée y prenant toujours l'expansion nécessaire à sa réalisation.

Il ne faudrait pas non plus s'y tromper en pensant que le propos de cet essai doit être contenu aux seuls textes du siècle « historique » qu'il convoque dans son sous-titre. Refusant toute forme de causalité mécanique entre l'histoire et les textes, l'auteur postule par exemple que la coupure épistémologique que le Sublime signe date manifestement du milieu du XVIII^e siècle et que, à cet égard, on ne saurait réduire la modernité qu'elle entraîne à un cadre périodique strict. S'il se réclame explicitement de Gusdorf pour étayer ce point, l'essayiste aura tôt fait de nous convaincre tant l'argument qu'il invoque est aujourd'hui répandu et accepté. En témoignent au premier chef les travaux fort différents, voire opposés, d'un José-Luis Diaz ou d'un Jacques Rancière.

La première partie de l'ouvrage, « Métamorphoses du sublime », montre que *sublime* et *mélancolie*, dans le

romantisme, s'opposent tout autant qu'ils se recoupent. On aura ainsi tôt fait de constater que « la négativité mélancolique trouv[e] son prolongement dans les territoires qui, dans le sublime burkien, sont toujours le terrain paradoxal à partir duquel on s'élève vers l'infini » (p. 27). Comme il s'agit de littérature, cette conjonction trouve à s'exprimer autrement que thématiquement, soit par le style, alors que Jean-Louis Cabanès postule « qu'il existe un lien étroit entre le vide auquel se réfèrent sans cesse les écritures mélancoliques, et la revalorisation esthétique du détail » (p. 39-40). Si le sublime peut être envisagé du point de vue esthétique, il n'en ressortit pas moins aussi à la cognition et à l'éthique alors que J.-L. Cabanès suggère que la Révolution constitue un moment historique assimilable à la catégorie du Sublime. C'est en définitive une axiologie du sublime que cette partie nous présente. La théorisation du grotesque par Hugo, l'expression d'une mélancolie redevable aux épopées chrétiennes chez Baudelaire et la négativité ironique d'un Flaubert en sont les instances stylistiques et esthétiques principales. Inévitablement, l'analyse renvoie à une dimension plus vaste — historique ? sociale ? — en autant que l'expression du Sublime reste « indissociable d'une représentation de l'Histoire qui fait de la Révolution une étape splendide de l'avènement de l'Esprit » (p. 111-112).

Intitulée « Éléments du rire moderne : mémoire et imagination créatrice », la seconde partie de l'essai poursuit la réflexion éthique avancée pour montrer que les considérations esthétiques, dans la littérature moderne, ont presque irrémédiablement un écho social ou historique. Le grotesque, comme catégorie esthétique, enjoint un type d'imagination qui

est tout à la fois celle du « sujet riant » et celle « collective des peuples » (p. 123). L'essayiste de proposer que

dans une société aristocratique, le roi est accompagné de son fou et Don Juan peut-être doublé par Sganarelle (on reprend la Préface de *Cromwell*). Dans la société révolutionnée s'impose cet être unidimensionnel, le bourgeois. Plus de contrepoint grotesque, il devient son propre écho, il bégaye son être au monde, il se multiplie dans sa propre répétition, il tend même à être partout en envahissant tout. (p. 144)

Cette réflexion sur le grotesque et ses inflexions procède de lecture fines où les romans de Flaubert (Charles et Homais sont notamment convoqués), les poèmes de *Fêtes galantes* et même la tradition chansonnière (dont les *Complaintes* de Laforgue signalent la légitimation) permettent de mieux comprendre l'équivocité esthétique de textes dont les formes ironiques ont pour effet d'offrir à lire cette revanche constante que le bas performe sur le haut dans la littérature moderne.

Si la troisième partie de l'essai, « Hallucinations — Représentations », peut donner l'impression d'une rupture parce que la négativité y semble d'abord prisée depuis le point de vue psychologique, elle n'en dresse pas moins des liens primordiaux avec les deux parties qui la précèdent. En soumettant *La Tentation de Saint-Antoine* à la lumière comparatiste des propositions des aliénistes, l'essayiste y donne à voir que l'écriture flaubertienne se trouve être le lieu d'une prose « fondée sur des glissements, des associations, des suites [et] des allitérations sémantiques » (p. 215) qui répond, pour les poursuivre, aux négativités poétiques de la prose poétique du début du siècle. Esquirol, Maury et les autres fournissent à Flaubert un « cadre épistémique » qui devient une « disposition rhétorique » (p. 213) propice à l'explosion d'une

épistémè proche de celui de Freud. Du psychologique et de ses prétentions scientifiques, nous sommes passés en terrain esthétique et, donc, éthique puisque axiologique. Et c'est ainsi que la lecture d'un auteur et d'un texte archi-commentés se renouvelle alors que Cabanès montre de tout cela que

l'art de Flaubert, que l'on place toujours sous le signe de l'économie et de la contrainte, semble se situer, dans le déploiement des fantasmes de l'ermite, sous le signe de l'abondance, précisément parce que les tentations d'Antoine impliquent le pluriel, le sériel, l'intensif, l'hyperbolique ou, si l'on préfère, le sans fin d'un présentoir fantasmatique. (p. 213)

Le personnage semble à l'image d'une esthétique entière alors que le réalisme ne produirait que de l'identique, fondé qu'il est sur l'idée d'une *mimésis*. Là se lit ensuite un rapport au rire — et au grotesque — abordé dans la partie précédente de l'essai, le rire s'imaginant aussi selon l'essayiste depuis les formes possibles de l'imitation.

On lira bien sûr cet essai pour l'intelligence et la finesse des lectures qui y sont proposées, mais par-dessus tout, on le lira pour sa posture assumée alors que la pensée essayistique y agit comme une méthode herméneutique forte au sein de laquelle la différence reste la marque la plus probable de la similarité. En s'attachant aux enjeux posés par le sublime, le rire et l'hallucinatoire, Jean-Louis Cabanès donne à lire la négativité comme un ressort esthétique fort de la modernité.

La littérature, on le sait et Cabanès y tient, engage une éthique, excédant en cela l'Homme qu'elle préfigure. Ce faisant, *Le Négatif* conduit une réflexion que les spécialistes de la littérature contemporaine auront à cœur de méditer parce que ce qui se donne maintenant à lire se lisait peut-être déjà naguère. Il n'y a pas simple facétie à proposer que « *l'Histoire du*

Roi de bohème et de ses sept châteaux pourrait être considéré comme un récit postmoderne avant la lettre » (p. 295). Et le titre de ce compte rendu n'est pas plus une boutade alors que sa citation est elle-même tirée de l'essai de Jean-Louis Cabanès, transformant obliquement le Mage en un Midas de la négativité esthétique.

Le sublime et la modernité se métamorphosent depuis leur avènement sans pour autant qu'ils disparaissent ou s'éteignent. C'est là certainement la thèse première de cet opus que de considérer les dispositions esthétiques de la discordance, nous conviant du même coup à une histoire plus vaste, celle de la pensée occidentale moderne, en proposant qu'il « est donc possible que nous assistions à la survie esthétique d'un monde qui, historiquement, n'est plus » (p. 295), alors que nous n'aurions pas encore pris la pleine mesure des mutations fournies par le « progrès » historique et technologique. Et si l'on ne saurait en quelques lignes rendre justice à une pensée aussi riche que dense, force est de constater la rigueur et la conviction avec laquelle l'auteur y déploie ses thèses.

Bernadette Desorbay. *L'excédent de la formation
romanesque. L'emprise du Mot sur le Moi
à l'exemple de Pierre Mertens*

Bruxelles, Peter Lang, coll. « Documents pour l'histoire
des francophonies », 2008, 536 p.

Adina Balint-Babos
Université de Winnipeg

Comment lire, étudier et interpréter l'œuvre prolifique de l'écrivain belge de langue française, Pierre Mertens, quand celle-ci est prise avec l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en Europe, avec des thèmes à la limite du dicible comme le nazisme, l'Occupation, le rapport à la terre natale, les tensions entre Juifs, Belges et Rois, entre parents et enfants, etc. ?Voilà

quel pourrait être le point de départ d'une lecture de l'essai de Bernadette Desorbay. Le titre de l'ouvrage, *L'Excédent de la formation romanesque*, annonce déjà la complexité de ce projet d'interprétation qui travaille la quête d'une identité incertaine, d'où l'effet de surenchère : l'effort de la saisir, de la nommer « en excès ». Au cœur de cette réflexion, il y a « un Moi en formation » qui est en crise, qui « a du mal à se former » par des mots, des gestes, des actes, bloqué dans le désespoir. Desorbay montre qu'il y a un effet de miroir entre l'excédent de la formation romanesque et le parcours du sujet narrateur-personnage qui aspire à une reconnaissance de l'autre en soi et à l'extérieur, soit « une reconnaissance spéculaire avec l'autre » (p. 519). Pourtant, il échoue, et ses ratages signifient symboliquement qu'il est impossible de se constituer une identité « pleine » et stable, ce qui serait l'équivalent d'un être mort ou mortifié.

L'identité donc, chez Mertens, se tisse dans les interstices de ce qui la dépasse et lui échappe, tel le sujet textuel qui rate lorsqu'il s'attaque « à la réappropriation de ce qui, dès qu'il est nommé, s'absente » (p. 519). Et pourquoi d'ailleurs, peut-on se demander, choisir un tel terrain d'analyse — d'une identité difficile et glissante — qu'on sait d'avance délicat ? Peut-être justement parce qu'il s'agit d'un événement limite, qui permet à l'auteure de l'essai de présenter une grille de lecture hétérogène, faite d'approches critiques multiples, qui vont de la théorie littéraire à la psychanalyse et à la philosophie. Pourtant, il est à noter que cette hétérogénéité méthodologique alourdit souvent l'interprétation, rendant la lecture difficile et lente. Certes, dans une telle aventure, on ne tombe pas sous le coup de la petite histoire ou d'une lecture naïve.

Une question s'impose d'emblée : comment cet essai nous conduit-il à comprendre les sens de « l'excédent » chez Mertens ? Les trois grandes parties de l'essai, « La mission nationale », « La mission internationale » et « La mission universelle », s'appuient sur des notions historiques, psychanalytiques et philosophiques pour éclaircir le champ romanesque de l'écrivain de 1969 à 2001, le récit *Les Bons Offices* (1974) servant le plus souvent de référence. Parmi les thèmes de prédilection, on retient les tensions entre le passé individuel et l'Histoire, entre « terre natale et terre occupée », entre « mère-patrie » et mère, entre corps fébrile et excès d'énergie verbale et d'écriture. En filigrane, une question toujours présente : quels sens donner au sujet en formation ? Ou comment survivre avec la conscience qu'Auschwitz a existé ? Ou encore, comment intégrer le ressentiment envers un adolescent juif adopté par la famille et qui finit par devenir l'amant de la mère, prenant la place du père ? Ces interrogations justifient le recours aux notions de « reterritorialisation » de Deleuze ou d'« abjection » de Kristeva, ou au complexe d'Œdipe, tel qu'il apparaît chez Freud ou Lacan.

Tiré d'une thèse de doctorat, le présent essai risque par endroits de faire perdre la beauté des récits de Mertens sous l'érudition du langage théorique qui déferle dans un vaste éventail de références critiques, et c'est dommage. Même si notre intérêt est surtout littéraire, nous savons apprécier les croisements de l'interprétation avec la philosophie et la psychanalyse, dans la mesure où ils nous conduisent à comprendre quelque chose « d'intérêt humain et humanitaire » (p. 115). Ainsi, « les œuvres nationales incriminées dans *Les Bons Offices*, soit la catastrophe minière de Marcinelle ou l'incendie de l'Innovation, d'une part, et les crimes national-

socialistes de l'autre » (p. 115), bouleversent la frontière du fait national pour être projetés dans l'universel. Plus loin, on constate la relation qui s'établit entre l'identité du sujet et sa situation au pays, un autre exemple du passage du singulier à l'universel.

Voyons les propos de Mertens dans *Les Bons Offices*, propos qui brouillent les pistes de la biographie et de la fiction :

Il faut toujours se méfier de l'emploi abusif du mot « dérision »... Au fond, je ne *dérisionne*, à vrai dire, jamais. Trop commode, un peu vulgaire, la dérision de tout et de rien, le cynisme à la petite semaine. Pas mon truc. Mais une douce — ou cruelle — ironie, parlant de soi, de soi dans ce pays, ou, sans doute [...]. (cité p. 153)

Ce témoignage répond en écho à une remarque de Bernadette Desorbay, qui souligne que « Pierre Mertens ne vise à aucun moment à représenter le monde comme objet de spectacle, mais il invite, avant tout, à un mouvement de l'âme. » Cette vision est l'occasion de passer par la pensée de Kierkegaard sur « l'option humanitaire du choix moral du sujet » (p. 219).

Chemin faisant, est aussi convoqué le triangle classique du complexe d'Œdipe, qui prend différentes formes dans le texte mertensien. Une interprétation intéressante est le rapprochement de « l'irruption onirique du père mort » des *Bons Offices* du fantôme du père d'*Hamlet*, où se pose la question de l'être et du non-être. Rappelons que le sujet du récit de Mertens entretient, selon Desorbay, avec la mère et son amant juif « des rapports essentiellement privatifs » (p. 353). Cependant, la présence-absence du père est malgré tout porteuse, car elle « transporte » le personnage « vers le monde de la pensée » (p. 353), et le projette au-delà de la mortification.

C'est un exemple de situation « retournée », de « retournement positif », pour reprendre Kristeva.

Voyons un peu plus loin la portée universelle des textes du corpus. Les récits sont parsemés d'événements qui concernent l'être humain dans sa dimension universelle : le lien problématique à la mère et au père en présence d'un tiers, ici le juif, l'inceste, ou encore le va-et-vient entre un sujet qui devient homme et écrivain à la fois. Desorbay nous prévient de la complexité du sujet transtextuel *en procès*. En passant par Freud et par Lacan, elle soutient que ce sujet n'est pas un simple *je* ; « il est autre chose » (p. 520), d'où son projet de mettre en lumière « le décentrement » (p. 521), une brisure symbolique des frontières intérieures et extérieures.

Chez Mertens, ce sujet « *apprend à se savoir ailleurs*, pour se poser comme sujet de l'inconscient au sens freudien. Mais aussi, et cela va bien plus loin, il apprend à *se passer du centre* en se posant *volontairement* comme excentrique » (p. 521). Fasciné en même temps par le centre et par l'excentricité, le sujet mertensien traverse de multiples limites du désir et du fantasme dans son épreuve de « *savoir vivre dans le risque* », sur « du *terrain vague* », échappant au contrôle de la cité et de la conscience. À partir de ces traversées, l'écriture elle-même devient une métaphore du « dépassement de l'hystérie » (p. 525) et de la peur de se confronter à ses propres fantasmes. Cette écriture, de même que l'analyse de Desorbay, travaille à nous faire entendre « l'inconscient du sujet » et du texte. Comme c'est souvent le cas, se dégage en conclusion l'espoir dans « l'élan amoureux » salvateur : vivre, écrire et aimer sauvent l'être humain de son symptôme identitaire bloqué. C'est le message en filigrane de l'essai.

Ajoutons que l'ouvrage de Bernadette Desorbay fait preuve d'une recherche exigeante : une rigueur théorique, des préoccupations psychanalytiques et philosophiques et, à la fois, une certaine volonté d'objectivité de l'interprétation. Le lecteur peut se trouver accablé et ébloui devant les nombreuses références critiques, qui semblent vouloir répondre à un désir d'exhaustivité. Écho avec le titre de l'essai ? Après tout, la valeur de l'analyse de Desorbay, c'est qu'elle permet d'interroger les liens complexes et énigmatiques entre texte, auteur et narrateur-personnage dans un corpus francophone qui couvre la deuxième moitié du XX^e siècle.

Yasmina Foehr-Janssens, *La Jeune fille et l'amour.*
Pour une poétique courtoise de l'évasion
Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises »,
2010, 223 p.

Audrey Gilles-Chikhaoui
Université de Provence et Université d'Ottawa

La question initiale qui fonde l'intéressant essai de Yasmina Foehr-Janssens interroge la place possible du personnage de la jeune fille dans la littérature courtoise et le discours amoureux médiéval. Envisager la dynamique du désir féminin grâce à ce personnage permet à l'auteure de réexaminer un ensemble de textes paradigmatiques des liens entre la jeune fille, la fugue et l'amour.

L'introduction, riche et bien menée, s'appuie sur la synthèse des lectures modernes qui ont été faites de l'amour

courtois, en particulier celles de Denis de Rougemont, de Lacan et de Charles Baladier. La fascination morbide dans l'amour impossible (Rougemont), la dynamique du désir comme processus imaginaire (Lacan) et l'idée de *delectatio amorosa*, c'est-à-dire le plaisir pris dans l'attente et en imagination (Baladier), permettent à Yasmina Foehr-Janssens de conclure que l'amour, dans la tradition courtoise médiévale, peut se dire sans attendre de réponse. Des lectures plus récentes, empruntées aux *gender studies*, celles de Christiane Marchello-Nizia notamment, mettent en évidence l'impossibilité pour les personnages féminins de s'inscrire dans un dynamique de désir. Si, en effet, la parole amoureuse masculine est motivée par la femme, ou plutôt par son idéal, elle prend place dans un système d'échanges, une économie matrimoniale où la femme n'est pas sujet mais objet. Dans cette perspective, le personnage de la jeune fille apparaît problématique, car en devenir.

En effet, il se définit par son incomplétude, sa vacance. Figure en instance, la jeune fille est un personnage de l'entre-deux : au seuil du désir et des premiers émois amoureux, elle n'est pas destinée à rester dans cet état indécis, mais à avancer vers une fin, qu'il s'agisse de la mort ou du mariage. Cette instabilité du personnage vient en partie justifier le sous-titre de l'essai, « Pour une poétique courtoise de l'évasion », qui identifie la jeune fille comme moteur du récit amoureux. Au-delà d'Éros, Yasmina Foehr-Janssens s'attache cependant à préciser la polysémie amoureuse de la tradition courtoise, Amour-Éros s'accompagnant en effet d'Amour-Agapé et Amour-Philia : l'amour est ainsi à la fois désir, charité et fraternité. Yasmina Foehr-Janssens avance alors l'hypothèse que cette polysémie amoureuse, au fondement même de la *fin'amor*, permet de donner une place à la jeune fille dans le récit

amoureux, par le biais de l'amitié éroticisée, où réciprocité, complémentarité et gémellité apparaissent comme un idéal de la relation amoureuse, idéal poursuivi dans le motif de la fugue, de l'évasion, qui constitue la pierre angulaire du corpus en même temps que la lumière nouvelle sous laquelle Yasmina Foehr-Janssens se propose de relire *Pyrame et Thisbé*, *Floire et Blancheflor*, le *Tristan* de Thomas, *Le Chevalier à la Charrette* et *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes et les *Lais* de Marie de France.

La fugue et l'amitié : Thisbé et Blancheflor

En rappelant que l'histoire de Thisbé est une amplification d'un passage d'Ovide, Yasmina Foehr-Janssens étudie les écarts entre le texte ovidien et le texte médiéval, afin de mettre en évidence le danger que représentent le désir et l'initiative féminine. Ce danger du désir adolescent, désir morbide, repose sur un paradoxe : en même temps que la gémellité des amants est valorisée, la découverte de la différence sexuelle est un obstacle, un trouble dans l'éveil du désir amoureux. Dans cette anxiété à l'égard d'Éros, une part importante est donnée à la jeune fille, qui devient l'initiatrice de la transgression. Dans l'analyse de cette initiative féminine, la lecture de Baumgartner s'inscrit en faux contre une analyse morbide du désir dans *Pyrame et Thisbé*, à cause du personnage positif de Thisbé. Yasmina Foehr-Janssens se montre plus nuancée, car le texte est tendu entre des « angoisses cléricales et patriarcales à l'égard de la sexualité et le poids des métaphores évangéliques du pardon, de la délivrance et de la résurrection » (p. 58). Thisbé est certes une figure positive, mais sa fougue la mène à sa perte négative puisqu'elle précipite le récit vers la mort

finale. Le dynamisme féminin apparaît ainsi comme une menace pour l'homme, menace contrôlée par un renversement final où l'épée est un symbole phallique évident et le lion (alors qu'il s'agissait d'une lionne chez Ovide) l'image d'une virilité terrifiante. Le bilan de cette première analyse est alors mitigé puisqu'il met en évidence la « valeur anxiogène des récits sur l'amour adolescent » (p. 68).

Contrairement à *Pyrame et Thisbé*, la dynamique du désir dans le *Conte de Floire et Blanche fleur* n'est pas empreinte d'anxiété. Le texte repose sur une relation amoureuse harmonieuse, portée par la gémellité des deux jeunes amants qui reproduisent en eux-mêmes l'idéal des amours enfantines, lesquelles « pourraient être heureuses si le monde cruel des adultes ne venaient y faire obstacle » (p. 77). Le trouble, le danger ne viennent pas du désir lui-même ni de l'initiative féminine, mais de l'irruption, dans cet idéal de bonheur, du monde adulte. Yasmina Foehr-Janssens montre alors comment l'héritage épique et lyrique est revisité de façon ludique, irrévérencieuse, et comment le texte repose sur une tension entre érotique libertaire et conventions patriarcales.

Elle analyse ainsi le jeu avec les codes narratifs en proposant une lecture multiple, complexe et transgressive. L'idylle enfantine apparaît comme une union sensuelle, savante et ingénue, qui ne fait pas de place pour la passion dévorante négative et où l'innocence virginale est justifiée par la relation charnelle. L'étude de la ruse du faux tombeau et de la mort feinte de Blanche fleur montre comment le motif de la mort par amour est renversé puisque Floire ne se suicide pas. L'épisode babylonien présente un autre renversement intéressant. Le *topos* du récit oriental ne sert pas l'idéal courtois, mais « fournit

l'image grimaçante d'une société pervertie » (p. 102). L'émir, qui représente la violence, est celui qui réclame la pureté sexuelle, alors que l'innocence et la justice sont du côté de héros qui revendiquent leur sensualité. Le renversement topique sert alors un renversement des valeurs. La métaphore de la coupe pour évoquer Blanchefleur fait cependant de la femme un objet de transaction et non plus un sujet de désir et accentue la brutalité des rapports sociaux entre hommes et femmes. Contrairement à *Pyrame et Thisbé*, l'âge adulte ne se signifie pas par l'initiation sexuelle, mais par la découverte de la virilité qui permet de contrer la menace que représente l'émir. Cette virilité de Floire s'affirme cependant à partir de caractéristiques féminines et la révélation de son identité sexuelle prend la forme d'une « initiation à la masculinité [qui] a pour objectif de contester un modèle social précisément incarné par les figures masculines les plus remarquables du récit » (p. 108).

Ces valeurs paradoxales associées au masculin et au féminin trouvent leur résolution dans la structure de l'idylle : la sortie de l'enfance n'amène pas un dénouement fatal, une destruction du lien amoureux par la violence de la hiérarchie sociale et sexuelle. L'état d'innocence enfantine perdure : « *Le Conte de Floire et Blanchefleur* raconte la conquête d'un monde de brutalité par les forces ordonnées de l'innocence paradisiaque » (p. 110-111).

Dans les interstices du roman courtois : Chrétien, Thomas, Marie

Iseut, épouse et reine, semble éloignée du personnage de la jeune fille, mais Foehr-Janssens la rapproche de Blanchefleur en la désignant comme une « voyageuse contrainte » (p. 115).

Cette idée de contrainte n'est pas seulement liée à l'absence de liberté de mouvement mais renvoie également, dans le cadre d'un discours clérical misogyne, à la condamnation des initiatives féminines. En effet, l'enchaînement des malheurs, « le mécanisme fatal » (p. 118) sont déclenchés par des personnages féminins qui essaient de se conformer à des exigences, à des conventions sociales, politiques, patriarcales qui ne les prennent pas en compte. Ainsi, Yasmina Foehr-Janssens, dans l'analyse du philtre bu et des noces où Brengain prend la place d'Iseut, montre comment la contrainte sociale empêche toute liberté féminine. Elle insiste cependant sur le lien de fidélité entre Iseut et sa suivante, lien qui fait d'elles des doubles, mais aussi des rivales et qui, en révélant leurs imperfections, souligne l'impossibilité féminine de se révolter contre un ordre moral. L'étude du lai de Guairon, à partir des analyses d'Emmanuèle Baumgartner, révèle, dans la parole amoureuse d'Iseut, la conscience qu'a le personnage féminin de l'inéluctable malheur lié à son amour. Expression d'un désir, en même temps que de son caractère morbide, le chant d'Iseut, qui rivalise avec celui de Tristan, témoigne d'une fidélité amoureuse en dépit des contraintes morales et fait d'Iseut « l'actrice principale d'une esthétisation de la mélancolie amoureuse » (p. 42). En ce sens, l'épisode final du voyage en mer pour retrouver Tristan, seul épisode d'évasion, renforce le personnage d'Iseut comme sujet du discours amoureux. Le fantasme de l'union dans la mort vient alors poétiser le paradoxe de la fidélité amoureuse coupable et permet à Iseut de revivre l'amour en mer du premier voyage dans ce désir chanté de mort en mer.

La place des jeunes filles, les demoiselles, chez Chrétien de Troyes sont bien loin d'une Iseut contrainte et entravée. Au

contraire, elles se manifestent par leur grande liberté de mouvement, leur autonomie et leur autorité, et sont, pour Yasmina Foehr-Janssens, des figures de contestation au cœur de récits dont l'idéal courtois est bien souvent tendu entre ses *challengers* et ses opposants. Elle propose ainsi une analyse de l'hôtesse amoureuse dans *Le Chevalier à la Charrette* qui va à l'encontre des critiques antérieures, qui ont pu voir dans cet épisode une maladresse d'écrivain ou un personnage féminin séducteur répondant à un stéréotype misogyne. Loin de considérer cet épisode comme une invitation à la luxure, Yasmina Foehr-Janssens montre comment l'épreuve de l'*asag* puis l'accusation de viol sont en réalité des épreuves de chasteté. L'hôtesse ne se livre pas au chevalier; au contraire, elle « dénonce sa position de proie » (p. 157) et son personnage est là pour mettre à mal une coutume masculine, celle de Logres, où les jeunes filles se placent sous la protection d'un chevalier. Les personnages de Lunette ou des sœurs de Noire Épine dans *Le Chevalier au Lion* sont analysées de la même façon et si elles échappent à toute érotisation, il n'en demeure pas moins que leur errance entre en résonance avec celle des chevaliers. L'idée de Yasmina Foehr-Janssens est ici fort séduisante, puisqu'elle dessine en creux du récit principal, celui des aventures du chevalier, un autre récit, celui des aventures de la demoiselle. La quête féminine se substituant à la quête masculine vient signifier l'impératif de liberté qui guide la demoiselle, une quête répondant à l'autre, comme un dialogue amoureux, sans que l'on sache « qui de l'appelant ou de l'appelé à l'initiative de la parole » (p. 178).

Le dernier chapitre fait figure d'exception dans l'ensemble de l'étude de Yasmina Foehr-Janssens et il est proposé comme tel. En effet, les textes analysés précédemment

n'ont réussi à montrer que la condamnation de la liberté féminine, lorsque celle-ci est liée au désir. Les *Lais de Marie* de France inversent cette tendance en inscrivant le désir féminin dans une dynamique qui échappe à l'angoisse et à la culpabilité, même lorsqu'il s'agit d'adultère. Ce chapitre apparaît comme une synthèse des chapitres précédents, comme si les *Lais* avaient réussi là où les autres textes avaient échoué. Les personnages de malmariées, par exemple, portent en elles les qualités positives des personnages féminins étudiés précédemment : l'ardeur de l'évasion (Thisbé), « l'éthique juvénile de la pucelle au pied léger » (les demoiselles de Chrétien), la fidélité à l'amour adultère (Iseut), l'idylle (Blanchefleur). Alors que la mort ou le mariage venaient sceller les destins des autres personnages — et de façon plus générale celui de la jeune fille dans la société médiévale —, les personnages des *Lais* échappent à l'un comme à l'autre. Les *Lais* jouent pourtant des codes de la *fin'amor*, notamment ceux liés au péché, à la faute sexuelle, pour mieux remettre en cause les lois patriarcales. Ainsi, le *Lai d'Yonec* laisse une place importante à la contestation du mariage et au libre désir amoureux. Et lorsque, dans d'autres lais, les amants coupables meurent, ce n'est pas une punition en raison de leur adultère mais plutôt à cause « d'attitudes mentales » (p. 192) comme la démesure de l'amant dans *Deus amanz*. Le *Lai d'Eliduc* propose un autre modèle : si dans le sacrifice et la mansuétude de l'épouse, Guildeluec, on retrouve les modèles traditionnels de la vertu féminine, Yasmina Foehr-Janssens souligne l'autorité de Guildeluec grâce à sa pratique de la charité et au dépassement de la jalousie.

Si l'absence de conclusion à l'ouvrage surprend, alors même que l'introduction, claire et bien structurée, se révèle

essentielle, on comprend, avec ce dernier chapitre, les raisons de cette absence : Yasmina Foehr-Janssens semble considérer les *Lais* de Marie de France comme un aboutissement de sa propre pensée critique puisqu'ils permettent d'inscrire la dynamique du désir féminin dans une fin heureuse tout en permettant à la femme d'accéder à l'amitié pacificatrice, apanage masculin, qui permet de dépasser la hiérarchie sexuelle. Il faut par ailleurs saluer dans l'ensemble de cet essai le souci constant qu'a Yasmina Foehr-Janssens de donner à lire les textes, en les citant largement, et l'attention, la précision avec lesquelles elle les analyse. Cette attention portée au texte médiéval, à sa richesse, appuie ainsi les nouvelles lectures et perspectives qu'elle ouvre sur des textes majeurs du XII^e siècle et sur l'étude des personnages féminins.

Luc Fraisse, *La Petite Musique du style.*
Proust et ses sources littéraires
Paris, Classiques Garnier,
coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 697 p.

Thomas Carrier-Lafleur
Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ;
des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des
chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

Arthur Rimbaud, *Illuminations*

Commençons par le commencement, c'est-à-dire par une question de méthode. Comment définir la création littéraire ? Processus unique, capricieux, fuyant. Proust, dans *Le Temps retrouvé*, dernier tome d'*À la recherche du temps perdu*, propose

cette analogie pour le moins inusitée : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (1927, p. 202)¹. Au livre de Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Proust aurait certainement répondu : l'écriture *et* la vie. Cela s'explique par la logique spéciale de sa *Recherche* : autobiographie romancée, autofiction avant la lettre, récit d'un apprentissage fictif tourné vers la découverte de vérités qui, elles, sont bien réelles. L'écriture, comme la vie, est donc en mouvement ; toutes deux sont faites, non pas de moments privilégiés, mais d'instantanés quelconques, et la vérité ne peut se comprendre qu'avec des rencontres, souvent fortuites, avec ce que l'on nomme, depuis la révélation de l'ouvrage de Deleuze publié en 1964, des *signes*. C'est ce que constate le héros du roman, à l'aube de sa vocation d'homme de lettres, illumination finale de la *Recherche* transformant à jamais le temps perdu des déceptions en temps retrouvé de l'œuvre à venir.

[J]e fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire (1927, p. 185),

dit le narrateur devenant le héros de sa propre histoire. Voici un autre passage capital, expliquant le premier :

¹ Notons que le récent livre de Jean-Marc Quaranta, [*Le Génie de Proust*](#), Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil, à la madeleine et au Temps retrouvé, s'affaire justement, aux bons soins de la critique génétique, à expliquer la signification de cette formule à travers les différentes étapes de la formation du style de Proust.

ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante (1927, p. 206).

Or, que doit-on en conclure quant à la méthode ?

Reprenons. Proust a eu la folle ambition de créer une œuvre cathédrale, un temple où les fidèles viendront recueillir les vérités, un instrument d'optique donnant aux lecteurs la possibilité de lire en eux-mêmes et ainsi de déchiffrer le sens caché de leur existence, et ce, à travers l'histoire d'une vocation littéraire, celle de son narrateur *alter ego*, futur romancier et, qui plus est, auteur d'une *Recherche du temps perdu*... Les pierres de la cathédrale sont les expériences passées du narrateur-enquêteur, une fois qu'elles auront été libérées de leur contingence, examinées directement par l'esprit, replacées aussi bien dans le cours de la vie intérieure que — rien de plus proustien que cela — dans la spirale du temps à l'état pur, pouvant faire de tout un chacun un « être extra-temporel », expression-clé du *Temps retrouvé*. C'est, pour le dire rapidement, l'ontologie de la création littéraire proustienne, qui, elle-même, est une manifestation privilégiée de la toute-puissance de l'inconscient et du mystère de la mémoire involontaire propre à ce que l'on connaît sous l'appellation du « moment 1900 », où l'auteur de la *Recherche* dialogue librement avec Husserl, Freud, Bergson, Durkheim, Russel, Whitehead, tous contemporains. Une comparaison, pour le moins frappante, ne peut manquer d'être relevée : celle entre la création proustienne et ce que le philosophe Bergson nomme « l'intuition ». Tournant son rayon vers la durée intérieure,

« [e]lle saisit une succession qui n'est pas juxtaposition, une croissance par le dedans, le prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l'avenir ». C'est, ajoute Bergson, « la vision directe de l'esprit par l'esprit » (1934, p. 27), ultime recherche de la pensée et de l'écriture philosophiques, mais il en va de même pour la littérature, du moins sous la forme que revendique Proust, celui-ci écrivant que « [l]a reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa » (1927, p. 218). Devenir soi-même par la littérature est une question de méthode, dont l'intuition est en quelque sorte l'éperon métaphysique.

Recherche des sources...

Au problème qui consiste à définir l'essence conceptuelle de la création littéraire s'en ajoute un deuxième : celui d'expliquer, pour mieux les éclairer, ses divers mécanismes et ses différentes manifestations. La pensée étant mouvante, il faut être en mesure de la cartographier, pour, entre autres, juger de sa progression et évaluer ses détours. En d'autres mots, dans la logique proustienne, cela signifie que même les postulats décisifs et sans équivoques du *Temps retrouvé* sont le résultat d'une introspection créatrice qui s'est formée, par étapes, dans le temps, avec le temps, à travers le temps. La *Recherche*, personne n'en doute, ne s'est pas créée *ex nihilo*. La critique génétique ne cesse d'ailleurs de le rappeler, si bien que cela est aujourd'hui incontestable : les ratures font partie prenante de la création littéraire, puisque l'écriture est toujours réécriture. Soit, mais qu'en est-il des lectures ?

C'est ici qu'entre en scène le dernier livre de Luc Fraisse, proustien hautement reconnu, à qui l'on doit déjà plusieurs ouvrages majeurs sur l'auteur de la *Recherche*, aux sujets variés, voire hétéroclites, de la spécificité de son style jusqu'aux méandres de sa correspondance, dont voici quelques titres : *Le Processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental* (José Corti, 1988), *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale* (José Corti, 1990), *L'Esthétique de Marcel Proust* (SEDES, 1995), *Proust au miroir de sa correspondance* (SEDES, 1996), *Proust et le japonisme* (Presses universitaires de Strasbourg, 1997). Le titre de ce nouvel ouvrage, publié en 2011 dans la nouvelle et prometteuse collection « Bibliothèque proustienne » (Classiques Garnier), dont L. Fraisse est le codirecteur émérite, est *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*. Pour comprendre l'individualité de son projet, qui est celui de faire entendre avec une clarté nouvelle la musicalité du style proustien à partir d'une étude des sources littéraires convoquées par Proust romancier, il sera d'abord question de son introduction, « L'étude des sources. Quelques principes généraux dégagés du cas de Marcel Proust », qui, au-delà même des murs de la cité que représentent les études proustiennes, est à la fois un discours de la méthode et un traité sur le style, que tout littéraire, proustien ou non, se doit de considérer. Discours sur la méthode, car il est question de la nécessité de cette discipline, aujourd'hui souvent dédaignée, que représente l'étude des sources.

« À elle seule, elle représente tout ce que la génération des années soixante reprochait à la traditionnelle histoire littéraire : d'abord d'être tout simplement traditionnelle, puisqu'une source se situe dans le passé ; mais surtout de

confondre, le mot a fait abusivement fortune, le texte avec son contexte, de faire, constamment et par principe, échapper les études littéraires à la lecture des œuvres qui devrait en être l'objet, puisqu'ici apparemment, au lieu de se demander ce qu'est en propre cette œuvre que l'on a sous les yeux, on en cherche les origines, une donnée antérieure dans laquelle elle serait par avance tout entière contenue » (p. 10), dit L. Fraisse, pour faire entrevoir les préjugés qu'il combattrait au long de son ouvrage, puisque, toujours selon lui, ces reproches et ces préjugés « ne sont pas parvenus à faire tarir l'enquête sur les sources ». La qualité première de l'étude des sources serait, comme nous l'avons laissé entendre plus haut, son aptitude à approcher et surtout à décortiquer le « phénomène mystérieux de la création littéraire » (p. 11). Attention, cela n'implique nullement qu'il faille rapporter l'écrivain à ses lectures pour ensuite proposer quelque constat mimétique rendant tout romancier assujetti à ses prédécesseurs. L'objet de l'art n'est pas la *mêmeté*, mais la différence créatrice au sein d'un élan vital sur lequel chevauche l'humanité depuis ses tout premiers instants, celui de l'expression de soi. Un romancier tel que Proust — lecteur érudit s'il en est un — n'aurait jamais pu trouver son style, à savoir faire sortir de sa prose un mode d'énonciation particulier offrant une vision du monde originale, en copiant, voire en dépassant quelque Baudelaire, Nerval ou Racine, même en tenant compte du génie propre à ces auteurs. Il n'y aura qu'un Baudelaire, qu'un Nerval et qu'un Racine. Le montre bien la forme du pastiche, que Proust a si souvent pratiqué (principalement avec cette curieuse entreprise qu'est « L'affaire Lemoine ») : ce n'est pas à proprement parler de la création, mais, comme l'auteur de la *Recherche* le répète dans sa correspondance, *de la critique littéraire en action*. Ou, si le

pastiche est création, ce ne serait que sous une forme mineure, car il doit trop à l'intelligence et ne s'ouvre pas au mystère. Et qui ne se souvient pas de la préface du *Contre Sainte-Beuve*, où Proust écrit avec une fermeté remarquable cette célèbre tirade : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art » (1954, p. 43). Il en va de même pour l'étude des sources, qui doit doubler l'intelligence avec l'instinct, ce dernier étant à l'intelligence ce que la vision est au toucher, écrivait aussi le Bergson de *L'Évolution créatrice*, aux premiers souffles du ^{xx}e siècle. L'artiste, pour créer, doit faire un effort intuitif, au-delà de l'intelligence et du langage, c'est-à-dire contre les conventions et le préconçu ; un effort d'intuition pour retrouver le temps perdu de notre moi profond, ce qui fait dire à Proust que l'art véritable ne peut être qu'un « entretien passionné avec nous-même » (1927, p. 197). Le roman moderne, dont la *Recherche* est certes un des plus hauts sommets, tâche de comprendre la vie de l'intérieur. Pour sa part, la critique des sources est à la recherche d'une autre forme d'intériorité : celle de l'œuvre d'art, au cœur de cette étrange matrice nommée création littéraire. On retrouve également la figure de l'auteur, mais sous une forme que même lui n'a pu connaître. Pour illustrer cette idée, qui est une des thèses qui émanent de son livre, L. Fraisse rappelle judicieusement la formule de *La Prisonnière*, selon laquelle, à un moment ou à un autre de son parcours, « [c]haque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même » (1925, p. 245). Le discours second de la critique des sources se fait alors boussole intérieure, tel Virgile guidant Dante, à la

différence près que cette critique effectue le chemin en sens inverse, remontant les époques, partant de l'aval de l'œuvre imprimée pour atteindre l'amont de la création, tout cela pour juger des forces qui ont su produire le courant. Il ne faut pas avoir peur de le dire : le journal de bord de la création s'écrit à deux mains, celle de l'écrivain, puis celle du critique.

« [Q]uand l'écrivain au travail nourrit sa création de ses lectures, il collecte par prédilection les objets de sensation ou les prétextes à spéculation qui se coulent dans les formes déjà constituées de cette création » (p. 15). Le hic, c'est qu'il le fait la plupart du temps inconsciemment. Il arrive toutefois qu'un écrivain, repensant à ses lectures, se découvre des précurseurs, à l'instar du narrateur au *Temps retrouvé*, surpris qu'il y ait déjà une forme de mémoire involontaire chez, entre autres, Chateaubriand. Par contre, il est bien plus fréquent que ce travail revienne à une tierce partie.

... sources de la Recherche

Écoutons encore L. Fraisse :

[r]etrouver [...] l'Homère ou le Baudelaire de Proust, c'est comme si l'on éclairait tout à coup une grotte, *a priori* plongée dans l'obscurité, à l'aide d'une seule source de lumière : aussitôt le jet de lumière fait briller mille facettes qui sectionnent l'ombre ; les contours rocheux n'apparaissent pas en eux-mêmes, mais par les seules irisations qui s'accrochent à leurs anfractuosités ; et ces irisations sont entièrement tributaires du lieu d'éclairage : un autre projecteur eût révélé une tout autre grotte. (p. 16)

Par ricochet, s'éclaire tout autant le projet de cet ambitieux ouvrage qu'est *La Petite Musique du style* : livre somme, livre cathédrale, à l'image de la *Recherche* elle-même. Le dessein de

l'auteur est d'y allumer le plus de projecteurs possible afin de faire la lumière sur toutes les facettes imaginables du diamant de la création. Se présentant en quatre parties et 23 chapitres, le livre de L. Fraisse, à travers l'étude des sources proustiennes, va même, pourrait-on ajouter, jusqu'à produire une histoire de la littérature qui graviterait autour de Proust, ce qui n'est pas sans créer bon nombre d'effets pour le moins surprenants. En témoigne d'ailleurs la liste, même partielle, des auteurs étudiés, évoqués, projetés : Homère, La Rochefoucauld, Buffon, Poe, Barbey d'Aurevilly, Nerval, Vigny, Baudelaire, Sully Prudhomme, Romain Rolland, Anna de Noailles, les frères Goncourt, Gide, Beckett, Michaux, Gracq, François Cheng, Jauss. Autant de faisceaux lumineux venant éclairer quelque face de la *Recherche* ; véritable « histoire des formes » (*ibid.*) que la lumière a savamment découpée dans l'obscurité parfois la plus totale.

L'image médiatrice de la création, qui correspond à la logique de l'étude des sources telle que la pratique brillamment L. Fraisse — à savoir le projecteur —, n'est donc pas sans rappeler une figure proustienne particulière qui apparaît dès les premières pages du roman, celle de la lanterne magique. Nous sommes au tout début du *Côté de chez Swann* : le narrateur est tout jeune, en vacances à Combray. Parfois, il ne sait que faire. Ses parents, bienveillants, l'installent dans sa chambre, seul avec une lanterne magique coiffant sa lampe, qui « à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, [...] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (1913, p. 9). Pour l'enfant ultrasensible qu'est alors le héros, il s'agit d'un bouleversement de toute sa

personne, par l'apparition magique de la pauvre Geneviève de Brabant dans son château, qui sera enlevée par l'affreux Golo sur son cheval. Mais plus que l'histoire racontée, c'est la nature même de ces illuminations, « brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien » et qui promènent « des reflets d'histoire si anciens » (1913, p. 10), envahissant la pièce, englobant aussi bien les rideaux que la poignée de porte, détruisant momentanément tous les points de repères habituels, qui impressionne le jeune narrateur. Ensuite, l'étonnement se fera malaise, caractérisé, spécifie le narrateur, par « cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même » (1913, p. 10). Son effroi culmine jusqu'à un point extrême, si bien qu'il ajoute : « dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger, [vers] la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue » (1913, p. 10). On le voit, Proust, comme le fera à son tour L. Fraisse, accorde aux projections un pouvoir spécial, qui est celui de révéler le mystère et de faire resurgir le passé au cœur du présent. Manier ces projections, c'est une tâche qui en a fait fuir plus d'un. Or, le héros apprendra à ne plus avoir peur de ces expériences privilégiées de voyance propres aux projections de la lanterne magique, objet que Proust investit de façon à le doter d'une puissance bien réelle. En témoigne ce passage de *La prisonnière* dans lequel Albertine est au piano, jouant du Vinteuil, apportant au narrateur proustien ces prodigieuses analogies, nous permettant de reconnaître entre mille l'auteur de la *Recherche* : « le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique (historique et géographique), et sur les murs de cette chambre de Paris pourvue d'inventions plus

modernes que celle de Combray, je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige » (1925, p. 367-368). La lanterne magique — dans la *Recherche* aussi bien qu'avec l'étude de ses sources littéraires — est la démonstration active comme quoi le style, chez Proust, n'est pas affaire de technique, mais de *vision*, selon un mot célèbre du *Temps retrouvé*. C'est une vision accrue qui est à même de révéler une autre dimension, parfois synonyme d'une inquiétante étrangeté. Au-delà des apparences, s'ouvre ainsi un surprenant champ de possibles, tous expérimentés, consciemment ou non, par le romancier, et que la critique n'a certes pas fini d'explorer.

S'éclaire alors cette idée comme quoi « [c']est en ayant préalablement considéré ce voyage de l'écrivain dans l'intimité de son œuvre, qui fait le fond de sa vie intérieure, et ces lectures à rebours, qui ressemblent en somme à l'écran d'une projection cinématographique, que l'on peut essayer d'imaginer ce que serait une étude des sources qui resterait fidèle au processus créateur » (p. 16). Du même coup, si quelques faisceaux du génie d'un Homère ou d'un Baudelaire ont pu atteindre l'auteur de la *Recherche*, L. Fraisse a tout à fait raison d'insister sur la richesse du résonnement inverse, c'est-à-dire sur l'autre mouvement propre à l'étude des sources : Proust, grâce à ses lectures créatrices, est à même de nous livrer un nouvel Homère, un autre Baudelaire. En écrivant sa *Recherche*, le romancier — et le mot a de quoi faire sourire — ne cesse de « proustiser » l'histoire de la littérature. « [C']est l'écrivain influencé qui constitue la donnée première, et la source qui est

redessinée comme une donnée seconde et rétrospective. L'étude des sources véritable nous oblige ainsi à une inversion des perspectives ; il nous faut inverser le haut et le bas, l'avant et l'après, et prendre à rebours notre point de vue habituel sur les choses » (p. 19), lit-on dans *La Petite Musique du style*, ce qui, bien sûr, déploie le « côté Dostoïevski des lettres de Mme de Sévigné », tel que défini par Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* puis dans *Sodome et Gomorrhe*, tome dans lequel on tombe aussi sur ce fragment, complétant la mosaïque, comme quoi « [i]l y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu » (1921, p. 211). L. Fraisse, chercheur d'analogies « souvent inattendues » (*ibid.*), offre à l'étude des sources le renversement des perspectives et la dispersion des figures, ce qui n'est pas sans raviver joyeusement tout un flambeau que la critique littéraire avait tranquillement laissé s'éteindre. On lui accorde également une compréhension aiguë de l'œuvre de l'auteur étudié, faisant, d'une part, de la *Recherche* le point d'ancrage de toute l'entreprise, d'autre part, de l'œuvre source un levier de transmission toujours nouveau, plus encore, un monde original à découvrir avec les yeux d'un autre, c'est-à-dire avec les yeux de Proust. « Cette salutaire inégalité de connaissance, entre l'écrivain influencé et l'écrivain source, marque la différence entre ces deux disciplines voisines, que sont l'étude des sources et la littérature comparée » (p. 20), ajoute L. Fraisse. La première, contrairement à la seconde, doit venir d'elle-même pour le chercheur, avec, pourrait-on avancer, un effort de sympathie. C'est un procédé pour le moins étrange et mystérieux, rappelant volontiers les aléas propres à la création littéraire dans ce qu'elle a de plus insaisissable.

Cette entreprise de l'étude des sources proustiennes, de concert avec la construction de la cathédrale textuelle qu'est la *Recherche*, peut encore nous surprendre. Lisant *La Petite Musique du style*, le lecteur se laisse transporter, d'époque en époque, de corpus en corpus, bref de source en source, vers l'antichambre de la création, dans un mouvement fluide qui n'est pas sans évoquer celui de l'intuition. En effet, « [i]l s'agit de reconnaître, épars dans ses lectures variées, les linéaments de la vision [...] proustienne, linéaments qui se réduisent à peu près à rien s'ils sont coupés de l'écrivain lecteur, lequel les transfigure pour les coordonner en une harmonie intuitive, qu'il surajoute à sa lecture. En fait, on peut dire sans paradoxe que la source est intéressante suivant le degré de déformation partisane que lui fait subir l'écrivain, au point de la rendre heureusement méconnaissable à l'arrivée » (p. 21-22). La lecture d'une source devient source d'écriture, dont le but n'est pas la copie, mais la transformation. Un livre lu par Proust, avant ou pendant la rédaction de sa *Recherche* (on sait que la mort ne lui donna pas le temps nécessaire à l'accomplissement de son œuvre) est, dit L. Fraisse, une « *onde de choc* » (p. 22, l'auteur souligne), ou, pour renchérir sur cette image très évocatrice, comme les cercles concentriques que crée une pierre une fois lancée dans une étendue d'eau d'abord paisible. La lecture, source de création, est riche de possibilités latentes, « comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables » (1913, p. 47), pourrait dire le narrateur

proustien, qui, romancier audacieux, aurait aussi bien pu devenir un universitaire hors du commun...

« Celui qui examine le jeu des influences voit essentiellement jaillir de la source une différence, de l'emprunt un imprévu, de la réminiscence une extrapolation. Les sources ne donnent pas véritablement la cause d'une œuvre, elles semblent plutôt en avoir fourni le prétexte. Une étude des sources pourrait aisément être intitulée : *Prétextes d'apparition* » (p. 23, l'auteur souligne). À travers la critique génétique, biographique, stylistique, historique, se doublant aussi d'une enquête sur le terrain de la correspondance (ce dans quoi L. Fraisse, on le sait, est passé maître), l'étude des sources, approche polyphonique s'il en est une, recherche l'en soi de la création littéraire, la pureté de son fonctionnement, au même titre que le narrateur de la *Recherche*, ayant trempé une madeleine dans une tasse de thé, retrouve, ou plutôt recrée, Combray, la ville, pourtant bien connue, apparaissant sous un jour nouveau. Or, c'est précisément ce sentiment d'exaltation que procure *La Petite Musique du style* au lecteur, et même au spécialiste, de la *Recherche* : lire Proust, cet auteur connu et aimé, autrement, sans qu'il y ait de faux raccords, car, comme on peut le lire au cours du *Contre Sainte-Beuve*, dans les grands livres, tous les contresens sont beaux. Véritable « étude de genèse » (p. 25), l'étude des sources, en plus de projeter, faisceau par faisceau, la lumière du génie, pourrait bien être aussi l'odeur et la saveur de la critique littéraire, à savoir ce qui est le plus intemporel, puisque, comme l'écrivait Proust, « quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes,

à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (1913, p. 46). Restituer, morceau par morceau, pierre par pierre, cet immense édifice du souvenir, voilà la tâche que s'est donnée L. Fraisse avec son dernier ouvrage, ce qui en fait aussi bien une somme de critique qu'un condensé de méthode inscrit dans la durée, bref, un grand livre, dont l'introduction fait figure de manifeste.

Pot-bouille

« [N]ous aurons besoin de conserver le mode de développement du processus, l'idée que l'autonomie du réseau associatif par rapport à ses contextes d'apparition successifs prouve son maintien partiel dans l'inconscient, et que si la structure latente accédait à la conscience, elle se dissoudrait dans des contextes mouvants en se soumettant au principe de réalité — car ici se fait jour la tâche du chercheur de sources, qui peut, lui, expliquer et circonscrire ces structures latentes, sans désormais les faire s'évaporer » (p. 45-46). À la suite de ce passage, on doit comprendre que le chercheur de sources se place devant la nébuleuse de la création. Fuyante, elle se divise en plusieurs figures, quelques apparitions évanescentes, à l'image de la nébuleuse des jeunes filles en fleurs que contemple le héros proustien sur la plage de l'estival Balbec, nuage duquel il arrivera à dégager plusieurs formes particulières, dont cette naïade que le lecteur connaîtra bientôt sous le nom d'Albertine :

Un instant, tandis que je passais à côté de la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enfermaît

la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place. Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front, m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré. Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? Il m'eût été aussi difficile de le dire que lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux. (1919, p. 359-360)

Cette acuité de la pensée, jumelée à une sensibilité hors du commun, le chercheur de sources doit la faire sienne, pour mener à terme son travail de découverte et de composition. La critique des sources est ce qui agence l'intuition à la création, le mystère qui émane des lectures avec le concret du travail d'écriture. C'est donc à une superposition des sources que s'est livré L. Fraisse dans *La Petite Musique du style*, pour en dégager « les structures et les grands rapports de force » (p. 47-48) dont est fait le style de Proust, autre nébuleuse à explorer pour mieux la décortiquer.

Cette analyse plurielle, c'est-à-dire tout en mouvements et en analogies, permet par exemple de dégager de la lecture que Proust a faite d'Homère « ce qu'est le romancier dans son essence *première* » (p. 55, l'auteur souligne). Homère, lit-on également, « devient par là l'occasion d'une méditation sur la création littéraire » (p. 58). Ailleurs, on voit que « Proust repense en romancier les maximes de La Rochefoucauld, c'est-à-dire que chaque vérité morale s'incarne en une situation et en un personnage » (p. 117). La passion malade et jalouse de Swann pour Odette gagne alors à être lue comme la transposition romanesque des maximes sur l'amour. Plus loin,

on trouve Buffon et son *Discours sur le style*, « [i]nfluence discrète, qui semblerait n'avoir laissé aucune trace dans la *Recherche*, mais que la correspondance révèle comme un serpent de mer » (p. 135), devenant même « le théoricien de référence pour caractériser le pastiche proustien » (p. 140), sans oublier qu'il relance le débat sur « la question des rapports entre littérature et science » (p. 145). Un autre chapitre nous montre Proust lecteur de Poe, « rencontr[ant] sous une forme nouvelle l'alternative qui a fait toute sa vie d'écrivain, qu'il n'a su trancher que très tard : le commentaire et le récit, l'exposé d'une théorie ou l'invention d'une fiction » (p. 162), ce qui éclaire l'étrange vocation littéraire du narrateur, à la recherche non pas d'un sujet mais d'une construction, effort pour le moins original dans l'histoire de la littérature. Du côté de Barbey d'Aurevilly, seront interrogés « les soubassements psychiques de la création » (p. 203), validant « l'une des plus constantes définitions esthétiques de Proust, celle d'une œuvre complète comme un grand réseau de rapports » (p. 222). Sous d'autres cieux prend forme un « débat muet » avec Nerval, découlant d'une « intense réflexion sur l'entreprise romanesque, plus précisément sur l'émergence de la narration romanesque dans l'œuvre d'un écrivain » (p. 258), permettant aux formules poétiques de se métamorphoser en fragments de roman. Notons aussi qu'un autre poète, Alfred de Vigny, à qui l'on doit la célébrisissime exergue de *Sodome et Gomorrhe* — « la femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome » —, permet tout autant à Proust « de donner vie, sous forme romanesque encore, à ses principes esthétiques » (p. 268), sans oublier que l'auteur de la *Recherche*, dans un même rapport de forces créant de nombreuses ondes de choc, « éclaire sous un angle unique le visage de Baudelaire poète, par la rencontre de son univers

imaginaire voire obsessionnel et des *Fleurs du mal* » (p. 291). Il y aurait même « de véritables frémissements proustiens » (p. 325) dans l'œuvre de Sully Prudhomme, qui, n'ayons pas peur de le dire, est plutôt un poète de second ordre, ce qui permet à L. Fraisse « de méditer sur l'involontaire cruauté du génie proustien, montrant partout au chercheur de sources que le romancier aura été, par rapport à la littérature de son temps, un géant juché sur des épaules de nain » (p. 328). La confrontation de la *Recherche* proustienne avec le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, sous le signe du devenir artiste, sera l'occasion d'une « confrontation d'écrivain à écrivain » (p. 331) nous permettant de réfléchir « au phénomène de l'avènement, à l'œuvre en tant qu'avènement, à l'avènement qu'opère son œuvre » (*ibid.*), puisque « des réflexions issues du cycle de Romain Rolland ont inspiré maintes remarques dans le cycle de Proust, alors même que le nom de la source a été effacé dans les réécritures » (p. 332). C'est à travers un rapport plus en douceur que s'installe le dialogue littéraire entre Proust et Anna de Noailles, révélant un « laboratoire de la création » (p. 375), les écrits de la poétesse et romancière se faisant miroirs où l'auteur de la *Recherche*, précisément lorsqu'il est en train d'écrire son œuvre-vie, deviendra lecteur de lui-même : « Proust commentateur d'Anna de Noailles construit une *Recherche* avant la *Recherche* » (p. 385), résultant, entre autres, dans la création des trois personnages artistes de son roman (en excluant le héros-narrateur) que sont Bergotte, Elstir et Vinteuil. La question du devenir de l'œuvre offre aussi à L. Fraisse l'occasion de retracer « le dialogue entre deux écrivains immédiatement contemporains » (p. 533), c'est-à-dire Proust et Gide, le premier suscitant chez le second la « tentation de la modernité » (p. 534). Par la suite, il s'agit de prendre

Beckett, auteur d'un *Proust* (étude parue en 1931), « en flagrant délit de pensée constructive » (p. 564), déformant — mais de façon créatrice — la *Recherche*, grâce à « une lecture particulièrement précise et attentive » (p. 570), formule qui ne peut finalement s'appliquer qu'au travail acharné de L. Fraisse qui, par ce foisonnement des études sur les sources littéraires de Proust, questionnant même la postérité et la réception de l'œuvre, offre au lecteur proustien une nouvelle forme de vivre-ensemble, gigantesque mosaïque, entretien infini au sein du ciel étoilé de la création.

« *L'allégresse du fabricant* »

Cette formule, Proust la réserve, dans un passage clé de *La Prisonnière*, à Wagner puis à Balzac, pour caractériser cette illumination qu'a été pour eux la découverte, chemin faisant, de la composition particulière de leur œuvre. Ainsi,

Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, [...] dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, [...] s'avisait brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. (1925, p. 150-151)

Ce constat est capital : *l'unité doit être ultérieure et non factice*.

Or, quelle n'est pas la surprise du lecteur de se rendre compte que cette autre célèbre formule proustienne s'applique à la lettre à cette œuvre-phare qu'est *La Petite Musique du style*, à savoir que L. Fraisse, ayant rédigé au cours de sa carrière des

dizaines d'études sur les sources littéraires de Proust, publiées dans les horizons les plus divers, a finalement eu l'idée de les réunir dans un seul et même ouvrage où chacun des textes, jusque-là séparés, contribuerait à créer une secrète correspondance, une politique des auteurs. Toute vérité est celle du temps, comme le dit Proust, à l'image de *La Petite Musique du style*, ouvrage qui, à proprement parler, ne s'est jamais écrit, puisqu'il s'est plutôt révélé à son auteur, lequel n'avait plus qu'à y apporter ce dernier coup de pinceau, le plus sublime. Sensible aux phrases types qui creusent les souterrains de l'œuvre proustienne, dans lesquels bon nombre de chercheurs n'osent d'ailleurs pas s'aventurer, Luc Fraisse a su écrire tout un roman, *un champ de trouvailles à la pointe d'une invention personnelle*.

Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 318 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Tout se passe donc comme si nos souvenirs étaient répétés un nombre indéfini de fois dans ces mille et mille réductions possibles de notre vie passée. Ils prennent une forme plus banale quand la mémoire se resserre davantage, plus personnelle quand elle se dilate, et ils entrent ainsi dans une multitude illimitée de « systématisations » différentes.

Henri Bergson, *Matière et mémoire*

« C'est la mémoire qui fait l'homme. Il commence sa vie comme un enfant freudien ; frappé en apparence d'amnésie, il a refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures. [...] Baudelairien, il retrouve le passé dans un parfum, une musique, dans la correspondance entre ses cinq sens. Avancé en âge, voici que, devenu proustien, des extases de mémoire involontaire lui font revivre le passé, peut-être même échapper au temps », lit-on en ouverture du beau livre de Jean-Yves et de Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire* (Gallimard, 1999). Le présupposé à l'origine de ce passage est celui des affinités électives entre la mémoire et la littérature ; la littérature comme mémoire, la mémoire comme roman, et bien plus encore. C'est d'ailleurs ce qui retiendra notre attention au cours des lignes qui suivent.

Or, comme le laisse entrevoir le fragment bergsonien placé en exergue, la mémoire est loin d'être un long fleuve tranquille. Elle pose des questionnements aussi insondables et problématiques que peut l'être l'existence de Dieu, en plus de déboucher sur d'autres concepts voisins pour le moins complexes, à savoir le temps, l'éternité, la nouveauté. Bergson, avant Proust, amène donc l'idée que nous utilisons, non pas une, mais deux mémoires bien distinctes, contrairement à ce que disait l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* dans une interview célèbre de 1913, au journal (qui porte bien son nom) *Le Temps* : « mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle ». La mémoire volontaire, on la trouve partout. C'est la mémoire quotidienne, habituelle ; plus encore, la mémoire de l'habitude, sensori-motrice, tournée vers l'avenir et, par là même, vers l'action. L'autre mémoire,

l'involontaire, est celle que tout un chacun associe, avec raison d'ailleurs, à la petite madeleine trempée dans une tasse de thé, rappelant l'être en soi du village de Combray et de sa mythologie, qui fera dire au héros-narrateur du récit cette phrase surprenante : « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » (1913, p. 44). Pourtant, à bien lire *Matière et mémoire*, on constate que Bergson, dès 1896, s'est penché sur ce curieux phénomène d'une mémoire qui défierait l'entendement, une mémoire phénoménale, « enregistr[ant], sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent » (1896, p. 86).

[E]lle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date. Sans arrière-pensée d'utilité ou d'application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle. Par elle deviendrait possible la reconnaissance [...] d'une perception déjà éprouvée ; en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée » (*ibid.*).

La mémoire involontaire est infinie, extratemporelle, résistant à la contingence de l'action et défiant la nature de notre quotidienneté, et, par là même, terrifiante, monstrueuse, à l'image du livre de sable de la nouvelle éponyme de Borges. La tâche qu'a donnée Proust à son romancier est précisément celle de suivre le souffle de la mémoire involontaire, de plonger dans ce quasi-labyrinthe qu'est le flux de notre vie intérieure pour tenter d'en comprendre les lois et d'en graver les vérités dans une œuvre d'art. L'éternité n'est pas hors de ce monde, on la trouve à même les choses les plus banales, les moments quelconques d'une vie. Le narrateur de la nouvelle de Borges, en possession du livre infini, détenteur de tous les secrets de l'esprit humain, se rendra compte que la tâche de le déchiffrer

est trop ardue pour lui¹, à l'inverse du héros de la *Recherche*, futur romancier à la recherche d'une nouvelle métaphysique, celle de la mémoire permettant la restitution fabuleuse du temps perdu, dont le livre sera la machine assurant son fonctionnement, à l'instar d'une éthique qui apprendrait la difficile leçon qui consiste à devenir cause de soi ou le héros de sa propre histoire, qui insistera même sur la « nécessité pressante à montrer cette complexité » (1927b, p. 223).

« Un "Proust mnémotechnique" »

Le projet qu'a entrepris Guillaume Perrier avec son premier livre, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, est d'une complexité similaire, celle de « tenir ensemble les idées de mémoire et de texte, dans le même espace de pensée » (p. 19), puisque le niveau de lecture que Proust exige implicitement à ses lecteurs est à l'image même de l'esthétique du roman. Une œuvre novatrice convoque ainsi une façon tout aussi originale de l'aborder. Lire la *Recherche*, roman circulaire de près de 3000 pages, est un véritable travail de mémoire tout à fait dynamique, semblable à celui du narrateur lorsqu'il découvre que les matériaux de l'œuvre littéraire à venir ne pourront être autre chose que les moments de sa vie passée, comme quoi le roman proustien « conditionne la mémoire que son lecteur acquiert progressivement au cours de la lecture continue du texte » (p. 22). L'étude de G. Perrier,

¹ « Je compris que ce livre était monstrueux. Cela ne me servit à rien de reconnaître que j'étais moi-même également monstrueux, moi qui le voyais avec mes yeux et le palpais avec mes dix doigts et mes ongles. Je sentis que c'était un objet de cauchemar, une chose obscène qui diffamait et corrompait la réalité » (Borges, p. 279).

portant sur les deux derniers tomes de la *Recherche* (sorte d'observatoire qui contemple et renvoie à l'intégralité du roman et qui pose les bases ontologiques de la révélation finale du héros-narrateur), sera donc consacrée à ce que Michel Charles nommait la « mémoire contextuelle² », « donn[ant] une qualité particulière au corpus, dans la mesure où elle implique non seulement une séquence déterminée, c'est-à-dire un ensemble clos de données, mais aussi une série de relations temporelles entre le récit des souvenirs et leur antécédent textuel » (p. 23-24). Seront aussi éprouvées les théories de Proust sur la mémoire, à partir des effets mémoriels présents à même le texte et, d'un même coup, ressentis et expérimentés par son lecteur. Les affects propres à la lecture de la *Recherche*, ce qui est une des nombreuses démonstrations de la modernité du livre, rendent possible une esthétique créatrice de la réception.

La mémoire du lecteur n'est pas un absolu, à savoir qu'elle ne se crée pas *ex nihilo*, de sorte que chaque texte est appelé à convoquer son lecteur à partir d'« un processus déclenché par certaines marques et configurations textuelles » (p. 27). Les « souvenirs formulés verbalement » (*ibid.*) représentent la manifestation la plus évidente de cette mémoire explicite du lecteur, telle une boussole intérieure permettant de se retrouver dans la forêt des symboles et des figures du roman proustien. *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé* sont pleins de ces rappels narratifs³. Le hic, c'est que ces tomes de la

² On lit, dans *l'Introduction à l'étude des textes*, qu'elle est « soit rétrospective (mémoire de ce qui a été dit ou écrit), soit prospective (mémoire de ce qui reste à dire, mémoire du projet) » (cité par G. Perrier, p. 23).

³ Voici quelques exemples en rafale. D'abord, à Venise, la mère du narrateur à son fils évoque le mariage entre le jeune Cambremer et la nièce de l'étrange

Recherche ont été publiés de façon posthume, la mort ayant rattrapé Proust alors qu'il apportait les modifications à la dactylographie de *La Prisonnière*, le livre précédent. Ainsi, l'auteur n'ayant pas eu le temps de polir son œuvre (de lui donner, comme il le dit lui-même par rapport aux cycles de Wagner et de Balzac, le dernier coup de pinceau, le plus beau et le plus sublime), la *Recherche* comporte un nombre impressionnant de souvenirs dont l'élément évoqué n'a en fait jamais eu lieu, ou, dit autrement, des faux raccords mémoriels, ce qui, par ailleurs, éclaire sous un nouveau jour l'ambitieux projet de G. Perrier, celui de travailler sur une mémoire, certes dynamique, mais aussi trouée, comme quoi même un roman-fleuve ne peut expliciter dans le détail l'infinité de souvenirs qui composent une vie, ce qui tend à valider les propos de Bergson en plus de valider la nécessité de la mémoire involontaire, cette mémoire, précise Maxime Scheinfeigel dans un beau texte, qui « est comme le vent », car « elle souffle où elle veut », faisant du « roman proustien [...] le récit au présent des aléas de l'imaginaire qu'elle engendre ». Plus encore, que « toute la

Jupien, en lui disant : « Te souviens-tu combien elle avait trouvé cette petite distinguée il y a bien longtemps, un jour qu'elle était entrée se faire recoudre sa jupe ? Ce n'était qu'une enfant alors » (1927a, p. 238). Ou, un peu plus tôt dans le même tome, lorsque le héros se fait enquêteur des mœurs de la défunte Albertine, soupçonnée, même outre-tombe, d'avoir commis des pratiques gomorrhéennes : « Rappelez-vous — vous-même me l'avez avoué, je vous ai téléphoné la veille, vous rappelez-vous ? —, qu'Albertine avait tant voulu, et en me le cachant comme quelque chose que je ne devais pas savoir, aller à la matinée Verdurin où Mlle Vinteuil devait venir » (*ibid.*, p. 199), ce qui a pour effet de rendre romanesque la mémoire explicite. Encore, dans *Le Temps retrouvé*, Gilberte qui, après la mort de son mari Robert de Saint-Loup, remémore au narrateur, aussi bien qu'au lecteur, la vision qui caractérisait le valeureux Guermites : « vous rappelez-vous quand il disait (il avait de si jolies phrases) : "Il faut que chaque armée soit un Argus aux cent yeux" ? Hélas ! il n'a pu voir la vérification de ses dires » (1927b, p. 287).

chronologie de *La Recherche du temps perdu* est entièrement suspendue à l'activité mémorielle du Narrateur qui tisse les fils d'un univers dans lequel le passé et le présent sont continûment et directement en contact » (2002, p. 212), participant, pourrait ajouter G. Perrier —qui n'a pas à rougir devant quelque morceau que ce soit des études proustiennes —, « au caractère subjectif de l'expérience mnémonique », puisque le lecteur, au même titre que le narrateur de l'œuvre *alter ego* de l'auteur, « se transportant dans le passé du récit, éprouve subjectivement le sentiment de la distance à parcourir pour atteindre l'antécédent du rappel » (p. 32), qu'il soit réel (c'est-à-dire écrit) ou non (absent, oublié, voire antérieur au récit). Construite sur une singulière logique temporelle visant à atteindre l'éternité à même la circularité narrative et formelle d'un roman absolu, au-delà de la logique et des intermittences de la mémoire humaine explicite, la *Recherche* convoque ainsi un lecteur « purement idéal » (p. 36), virtuel, dont il n'est pas certain qu'il puisse s'actualiser au sein du lecteur réel, tâche surhumaine que G. Perrier a eu l'audace d'étudier. Cette « temporalité narrative » (p. 44) vécue à la fois par le héros et par le lecteur est, par-delà les ressemblances (personnages, lieux, sensations, illuminations esthétiques), ce qui sépare le *Contre Sainte-Beuve* de la *Recherche*. Lire le roman, s'en souvenir, est une expérience temporelle privilégiée.

Un autre des mérites de cet ouvrage lumineux qu'est *La Mémoire du lecteur* est de proposer une distinction originale et opératoire entre l'instance narrative du héros de la *Recherche* et celle de son narrateur (terrain pour le moins glissant que bon nombre de critiques, et parmi les plus expérimentés, ont choisi de contourner). Il faut partir du constat suivant : « le sujet de la forme verbale "se rappeler" au présent est le narrateur ; le sujet

de “se rappeler” au passé est le narrateur » (p. 47). Toutefois, il manque une donnée dans cette équation, à savoir cette troisième instance qu’est le lecteur, son interaction et sa présence à même le récit, la place qui, chemin faisant, lui est consacrée, ce pour quoi G. Perrier précise que « [l]a distinction entre héros et narrateur [...] peut être encore précisée si l’on ajoute que le héros, en tant que personnage, ne s’adresse pas au lecteur et donc ne lui rappelle rien de lui-même. C’est le narrateur qui rappelle quelque chose au lecteur, indirectement, par l’intermédiaire du héros » (p. 48). Ainsi, poursuit-il « [l]e rappel comporte deux faces indissociables. L’une, purement narrative et constative, renvoie à la psychologie du héros. L’autre, pragmatique, sollicite la mémoire contextuelle et peut être envisagée comme un acte de langage indirect adressé au lecteur » (*ibid.*). Le héros et le narrateur sont comme l’endroit et l’envers de la même pièce, mais dont les figures seraient opposées. Le premier est un être d’action et de psychologie, tourné vers l’avenir, pris dans les méandres purement narratifs d’un univers romanesque en expansion. Il doit jouer avec sa mémoire, pour en tirer des effets immédiatement pratiques, au même titre que le narrateur joue avec lui, le plaçant au centre d’une toile de souvenirs qui n’est pas sans rappeler celle d’une araignée. Le second, le narrateur justement, est d’une nature plus onirique, jouissant d’une mémoire aussi prodigieuse que désintéressée des contingences ordinaires de la vie, se permettant de rêver son existence passée pour en faire une œuvre d’art. Le lecteur doit pratiquer la *Recherche*, en user comme d’un instrument, afin de faire le saut et ainsi devenir son propre narrateur, *lecteur de lui-même*.

Pars totalis

La fin du *Temps retrouvé*, construite autour de la matinée mondaine chez la nouvelle princesse de Guermantes (c'est-à-dire nulle autre que Sidonie Verdurin), est, pourrait dire Leibniz, une « partie totale » de la *Recherche*, la goutte d'eau qui contient tout l'océan, et aussi, comme le dit bien G. Perrier, « un vaste mouvement de remémoration et d'élucidation qui sollicite presque continuellement la mémoire contextuelle du lecteur » (p. 105). Dans ce passage, écrit-il ensuite, « la mémoire du héros-narrateur, partagée par le lecteur, se manifeste successivement par l'expérience de la mémoire involontaire et par celle de la reconnaissance » (*ibid.*) où les multiples réminiscences qui, à la lettre, y jaillissent, sont aussi prises en charge par un discours théorique capital, esthétique conceptuelle de cet édifice philosophique et psychologique qu'est la *Recherche* proustienne, quête d'un absolu littéraire vécu par le protagoniste et expliqué de façon romanesque au lecteur, tel un rite de passage. Somme toute, « [n]on seulement le lecteur se souvient avec le héros des sensations ressuscitées par les réminiscences, non seulement il reconnaît avec lui les invités du "Bal de têtes" [c'est le nom de la section], mais il accède à une intelligibilité rétrospective du monde romanesque » (p. 106), le tout au sein d'un mouvement introspectif exploratoire et créateur.

Le projet est tout ce qu'il y a de plus déterminant, puisque, écrit Proust « c'est que le bonheur que j'éprouvais ne venait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais au contraire d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé, et me donnait, mais hélas ! momentanément, une valeur d'éternité.

J'aurais voulu léguer celle-ci à ceux que j'aurais pu enrichir de mon trésor » (1927b, p. 341). L'œuvre d'art devra donc lutter contre l'éphémère, inscrire la révélation dans l'éternité. Or, c'est dans cette partie du livre, où la puissance de la mémoire sera totale, que le héros, jusque-là détaché de lui, deviendra narrateur, à même de raconter sa propre histoire, c'est-à-dire l'essence de sa vie d'artiste, car, dans ce « Bal de têtes », nous dit G. Perrier, « il y a une intention en acte, que l'on peut qualifier de "narrative" : elle consiste à récapituler le récit antérieur dans un sens particulier » (p. 106), celui de la vocation d'un homme de lettres résolument moderne. L'expérience temporelle qu'est la lecture du roman est alors rétrospective, mais d'une manière particulière et novatrice, où la mémoire du lecteur est appelée à sortir de ses gonds, ce faisant atteignant une autonomie nouvelle qui est celle de la création. « Quand le narrateur élucide le phénomène de la mémoire involontaire en expliquant qu'il a ressenti la même sensation à la fois dans le présent et dans le passé et qu'il a accédé à un hors-temps, la durée de la lecture et la précision des rappels narratifs permettent au lecteur d'investir cette idée de sa propre expérience » (p. 109). Les efforts singuliers que Proust a demandés à son lecteur ont porté leurs fruits. Est maintenant possible la « participation active » de celui-ci, « de sorte que le lecteur joue un rôle continu dans la construction du sens » (p. 111), ce qui fait que l'immense édifice du souvenir dont parle Proust dès le premier tome de sa *Recherche* ne restera pas inhabité. Se produit finalement un double mouvement : en même temps que le héros devient le propre lecteur de lui-même, le lecteur du roman racontant cette histoire acquiert un statut de créateur et de producteur de sens, rendant possible une vie littéraire pleinement vécue.

Pratiques de la lecture

À ce programme de recherche déjà chargé, passant aussi par les traces et les figures du récit allégorique proustien (en continuité mais également en rupture avec l'allégorie médiévale), ses affinités avec la mémoire architecturale, et par l'esthétique de l'oubli comme éperon d'une poétique mémorielle acceptant et travaillant l'amnésie topographique ainsi que l'image de la disparition (incarnée dans le roman par Albertine), G. Perrier, dans son dernier chapitre, envisage « la possibilité d'une expérience de mémoire involontaire dont le sujet ne soit pas seulement le héros-narrateur, mais le lecteur », étude qui rejoint « la théorie proustienne de la réminiscence dans ce qu'elle a de plus singulier », pleinement comprise en tant qu'« expérience non seulement personnelle, psychologique mais aussi éthique, métaphysique et, en un nouveau sens, esthétique » (p. 245). La réminiscence incarne une surprenante pratique de lecture, expérimentée ici par Roland Barthes et Joseph Czapski, rapprochement intrépide que s'est permis l'auteur de *La mémoire du lecteur* et qui, certainement, donne un second souffle à son livre en lui ouvrant de nouveaux horizons.

La rencontre entre Barthes et Proust, renforcée d'ouvrage en ouvrage, se place sous le signe de la mémoire et de l'écriture. L'auteur des *Mythologies* n'a cessé de convoquer Proust, plus encore, de s'identifier à lui. Délaissant peu à peu la sémiotique, le structuralisme et la psychanalyse au profit d'une écriture personnelle, un désir s'intensifie, comme en témoigne ce passage de la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » : « Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *La Recherche* est

le récit d'un désir d'écrire : je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu » (2002, p. 459). Ce désir d'écrire, cette rage d'écriture, dicte la carrière de l'auteur depuis le *Roland Barthes par Roland Barthes*, datant de 1975. Or, dans son dernier cours au Collège de France, donné lors de l'année où surviendra l'accident tragique qui entraînera sa disparition, Barthes disait, à la fin de la séance d'ouverture que « [p]our Proust, écrire sert à sauver, à vaincre la Mort : non pas la sienne, mais celle de ceux qu'on aime, en portant témoignage pour eux, en les perpétuant, en les érigeant hors de la non-Mémoire. C'est pourquoi il y a bien des "personnages" dans *La Recherche du temps perdu* (ordre du Récit), mais il y a une seule Figure (qui n'est pas un personnage) : la Mère Grand-Mère, celle qui justifie l'écriture, parce que l'écriture la justifie. Proust [est] tout à fait à part dans le monde littéraire : sorte de Héros non héroïque, en qui se reconnaît *celui qui veut écrire* » (2003, p. 34 ; l'auteur souligne). La lecture se fait pratique mémorielle tournée vers l'avenir, en attendant l'éternité. Dans *La Mémoire du lecteur*, G. Perrier consacrera son analyse à une autre part, tout aussi important, de l'œuvre barthésienne, baignant également en pleine lueur proustienne, *La Chambre claire*, « fruit d'une appropriation intime », touchant « non seulement l'idée de mémoire involontaire mais aussi, plus secrètement, le rapport de Proust à la technique photographique » (p. 246). Tout se passe comme si Barthes stigmatisait la relation amour-haine que Proust a entretenue avec le médium photographique, le rétrogradant parfois au niveau de simple document, pour ensuite mieux en faire une

composante privilégiée du fonctionnement de la mémoire involontaire, vecteur privilégié d'affects comme c'est le cas avec le portrait de la grand-mère du narrateur que celui-ci redécouvre un an après sa mort. Bien qu'il ne faille pas voir entre Barthes et Proust un simple rapport de filiation (G. Perrier parle avec raison d'un « rapport de référence et de décalage constants » [p. 250]), on remarque tout de même dans *La Chambre claire* une volonté de transformer la boue en or, de transcender le deuil pour en faire une joie, de remplacer les intermittences du cœur par l'euphorie de la nouveauté, « la construction narrative de Barthes ressembl[ant] aux réminiscences heureuses et créatrices racontées dans la *Recherche* » (p. 253), « recontextualis[ant] ainsi le motif photographique pour l'insérer dans le récit d'une expérience euphorique, où la mémoire semble suspendre l'effet destructeur du temps » (p. 254), comme on le lira aussi dans *La Préparation du roman*.

La lecture de Proust qu'a faite Czapski est tout autant une lutte contre la mort et l'oubli, portant en puissance ce qui était déjà dans la *Recherche*. Son livre, *Proust contre la déchéance*, est une retranscription des conférences que cet artiste et intellectuel polonais donna, en français, entre 1940 et 1941 pour ses codétenus du camp soviétique de Giazowietz. Il suffit de poser un bref regard à son introduction de 1944 pour comprendre en quoi ce projet a pu intéresser G. Perrier pour son propre livre : « Le manque de précision, le subjectivisme de ces pages s'explique en partie par le fait que je ne possédais aucune bibliothèque, aucun livre concernant mon thème, que j'avais vu le dernier livre français avant septembre 1939. Ce n'étaient que des souvenirs sur l'œuvre de Proust que je m'efforçais d'évoquer avec une exactitude relative. Ce n'est pas

un essai littéraire dans le vrai sens du mot, plutôt des souvenirs sur une œuvre à laquelle je devais beaucoup et que je n'étais pas sûr de revoir encore dans ma vie » (1987, p. 7). « [L]ecture sans livre », G. Perrier ajoute un autre niveau de signification à l'acte de Czapski, affirmant qu'« [i]l s'agit moins du souvenir rétrospectif d'une lecture antérieure que de la mise en œuvre de la mémoire au profit d'une nouvelle lecture, qui redéploie la mémoire contextuelle de l'œuvre » (p. 264), comme quoi il faut créer afin d'espérer pouvoir survivre. La mémoire proustienne devient l'emblème de la lutte contre l'oubli, au même titre que la *Recherche* (qui n'est pourtant pas une œuvre engagée, au sens premier du terme) permet de lutter contre la barbarie, preuve en action de ce qu'a pu écrire Proust dans *Le Temps retrouvé*, alors que son héros médite sur sa condition à Paris lors de la Grande Guerre, à savoir que « l'artiste [...] doit avant tout servir la gloire de sa patrie. Mais il ne peut la servir qu'en étant artiste, c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes, aussi délicates que celles de la science, de ne penser à autre chose — fût-ce à la patrie — qu'à la vérité qui est devant lui » (1927b, p. 195). Czapski, à la suite de Proust, montre admirablement que la seule manière d'écriture pour tous est d'écrire pour soi, à partir de soi, de notre « bâtiment de mémoire » (p. 280), comme le dit bien G. Perrier.

Lire, interpréter, actualiser

S'inscrivant avantageusement dans le renouveau des études proustiennes sur la mémoire, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé* a aussi cette grande qualité de ne pas pouvoir se réduire à une ou à plusieurs

approches critiques préexistantes, l'auteur ayant compris qu'il fallait une démarche originale pour expliquer ce qui est probablement l'élément le plus novateur de l'œuvre proustienne, partagée à la fois par le héros-narrateur et par le lecteur du roman, à travers une « communication purement idéale » (p. 281) définissant un nouvel art de la lecture, « une multiplicité d'effets possibles et imprévisibles » (p. 282). Or, G. Perrier démontre admirablement que « [l]a visée ultime de l'œuvre proustienne est bien de transmettre la puissance créatrice qui l'anime en s'ouvrant à la contingence d'une lecture singulière », où le lecteur fait de l'expérience du héros, qui deviendra narrateur, une « expérience véritablement créatrice » (*ibid.*), voire « une mémoire prospective et créatrice tournée vers l'avenir de l'œuvre » (p. 283), instrument privilégié pour devenir, à la rencontre de cette cartographie mentale qu'est le livre, cause de soi. De ce mouvement évolutif caractéristique de l'ouvrage de G. Perrier on ne saurait rendre compte adéquatement, ce pour quoi il faut en recommander la lecture complète, assidue, et, on l'aura compris, créatrice ; ce travail, comme l'a dit justement Éric Marty (responsable de l'édition des œuvres complètes de Barthes et auteur d'essais fameux sur, entre autres, Gide, Char et Genet) dans sa préface, « ouvre la voie à bien des recherches, sa lecture est profondément inspirante » (p. 16), à l'image de l'œuvre cathédrale de Proust lui-même.

Dans ce qui est probablement le colloque le plus fameux qui a été tenu sur l'auteur de la *Recherche* (« Table ronde sur Proust »), Barthes fut amené à commenter le rôle de la critique littéraire, en comparaison avec un interprète qui, au piano, joue une partition célèbre, en disant d'emblée que « le critique n'est pas du tout comme un pianiste qui va simplement interpréter,

exécuter des variations qui sont écrites » (2003, p. 48). Selon lui, « le critique accède du moins provisoirement à une déstructuration du texte proustien, il réagit contre la structuration rhétorique (le “plan”) qui a prévalu jusqu’ici dans les études sur Proust. À ce moment-là, le critique n’est pas du tout un pianiste d’époque traditionnelle qui va exécuter des variations qui sont effectivement dans le texte, mais c’est plutôt l’opérateur d’une partition, comme il s’en trouve dans la musique postsérielle » (*ibid.*, p. 48-49), ce qui n’est pas sans évoquer le travail de Guillaume Perrier qui, par l’enjeu majeur de la mémoire et des souvenirs, est à la recherche d’une méthode et d’une approche originales pour lire, actualiser, interpréter et pour vivre le roman de Proust, découvrant sur sa route que l’art d’être lecteur est celui de devenir auteur.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 2002, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », dans *Œuvres complètes V (1977-1980)*, Paris, Seuil.
- . 2003, *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil, coll. « Traces écrites ».
- BERGSON, Henri. 1896, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2010.

- BORGES, Jorge Luis. 1975, « Le livre de sable », dans *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [bilingue], 1990.
- CZAPSKI, Joseph. 1987, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazowietz*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc, 2011.
- DELEUZE, Gilles. 2003, « Table ronde sur Proust » [dans *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n° 7, Paris, Gallimard, 1975], repris dans *Deux régimes de fous*, Textes et entretiens 1975-1995, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- PROUST, Marcel. 1913, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988.
- . 1927a, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992.
- . 1927b, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1990.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. 2002, « Ruiz et Proust : *Le Temps retrouvé* », dans *Les Âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Natacha Salliot, *Philippe Duplessis-Mornay*.

La rhétorique dans la théologie

Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2009, 731 p.

Tristan Vigliano

Université Lyon 2

C'est un bel ouvrage que Natacha Salliot donne à ses lecteurs, et on a plaisir à s'en faire l'écho. Par l'ampleur d'une étude à la fois littéraire et historique, par sa claire érudition en matière de rhétorique et de théologie, par le détail de ses analyses, il fait d'ores et déjà autorité.

Ce livre prend toute sa place auprès de travaux de référence tels que ceux de Mario Turchetti et Thierry

Wanegfellen sur les mentalités religieuses au temps des Réformes, ou de Hugues Daussy sur Philippe Duplessis-Mornay. Il s'agit ici de décrire les formes et les enjeux de la controverse religieuse à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, d'après le cas particulier, mais révélateur, que constituent le *Livre de la Sainte Eucharistie* et la polémique qui s'en est suivie. Une sélection était sans aucun doute nécessaire, tant les textes relevant de la controverse théologique sont nombreux, et le choix qu'opère Natacha Salliot se justifie à tous égards. D'une part, *l'Institution, usage et doctrine du saint Sacrement de l'Eucharistie en l'Église ancienne*, titre complet de ce traité, est publié en 1598, soit l'année même où le roi Henri IV fait promulguer l'édit de Nantes. Une « coexistence pacifique » s'installe alors, favorable au développement des controverses religieuses : le débat théologique se substitue au combat physique, du moins jusqu'à la chute de La Rochelle, en 1628. D'autre part, *l'Institution* de Mornay porte sur le problème de la messe. Or, on sait que ce problème est au fondement des divergences interconfessionnelles apparues au XVI^e siècle : « le pape des huguenots », comme l'appellent ses détracteurs, défend précisément la position traditionnelle des calvinistes, pour qui l'Eucharistie est un sacrement, mais non pas un sacrifice. Enfin, le rôle influent de l'auteur auprès d'Henri IV permet d'envisager les ressorts politiques de discussions qui concernent l'État autant que les théologiens ou les ministres.

Nous suivons ici les différentes étapes d'une polémique dont les ramifications se font de plus en plus nombreuses jusqu'en 1604. Quand *l'Institution* paraît, c'est l'émoi général : les guerres de religion sont encore proches, et c'est un conseiller du roi qui prend l'initiative de rallumer les feux. Mais Mornay a toujours défendu sa foi avec la même constance qu'il

a lutté pour la pacification du royaume. À ses yeux, la proclamation de la vérité n'a rien d'incompatible avec les devoirs de la vie civile. Elle est même d'autant plus nécessaire que la conversion du souverain au catholicisme peut jeter un doute dans l'esprit des fidèles. Aussi défend-il les thèses réformées avec intransigeance : Natacha Salliot étudie son argumentation et met au jour la méthode dont elle procède. Les Pères ne sont pas pour lui des autorités, mais des interprètes. Il mène sur leurs textes un examen philologique, hérité de la méthode humaniste, telle que l'avait définie Érasme : un examen archéologique, devrait-on dire, au terme duquel il apparaît que la messe n'a été inventée que quatre siècles après la naissance du Christ. Les catholiques sont ainsi dépouillés d'un de leurs arguments favoris : cette « prescription » qui voudrait qu'ils aient pour eux l'histoire, que le plus ancien soit aussi le plus vrai et que les réformés soient démentis par la nouveauté de leur doctrine, pour avoir délaissé la Tradition.

Les ripostes ne se font pas longtemps attendre, qui mèneront à la conférence de Fontainebleau. Grâce à des biographies parfaitement informées, c'est tout un milieu de controversistes plus ou moins oubliés qui revit. Ou plutôt des milieux différents, car on ne peut parler du parti catholique comme s'il était uniforme : Natacha Salliot préfère en distinguer les différentes franges. Le lecteur rencontre ainsi Jules-César Boulenger, que ses coreligionnaires ne prennent pas au sérieux et qui n'a pas l'air de savoir que les psaumes de David sont numérotés de deux façons différentes ; Arnauld de Pontac, évêque de Bazas, célébrité de la région bordelaise, qui aimerait bien que son audience devienne nationale, mais qui fait signer ses textes par le chantré Du Puy ; ou encore les pères jésuites Fronton du Duc, Jean de Bordes, Louis Richeome, qui essaient

de refaire une réputation à leur Compagnie, souvent associée aux Espagnols et dont le crédit est au plus bas. Tous ont compris ce qu'une polémique avec Duplessis pourrait leur apporter. Mais ce sont surtout leurs stratégies argumentatives que Natacha Salliot met en évidence, en ramenant en général ces controverses au genre judiciaire : d'excellentes analyses, fondées sur une lecture très solide d'Aristote. Car Boulenger est défaillant sur les preuves extra-techniques, mais ses collègues maîtrisent les outils de la rhétorique et de la dialectique anciennes. Comme Duplessis-Mornay, d'ailleurs, dût-il incriminer le langage scolastique, parce qu'il s'appuie sur les passages les moins clairs des Écritures et qu'il finit par en obscurcir le sens ; dût-il critiquer en outre les prestiges de l'élocution et de ses expansions injustifiées.

La rhétorique est partout décriée comme l'artifice de l'hérétique ennemi et du diable qui agit à travers lui, mais partout on se sert de ses armes. Pour preuve, ces arguments *ad personam*, utilisés de part et d'autre, et surtout ces anatomies, démembrements consciencieux des références alléguées par la partie adverse, qu'on présente comme supposées, tronquées, interprétées à faux : autres excellentes analyses. Or, le plus habile dans l'art du persuasif démembrement est sans conteste le champion de la cause catholique, Jacques Davy Du Perron, évêque d'Évreux. Il est l'autre grande figure qui se dégage de ce livre. Boulenger, Richeome et Pontac ne pèsent guère à ses côtés. Admirable sophiste aux yeux de ses ennemis, convertisseur en titre pour ses admirateurs, lui aussi fait preuve d'un opportunisme remarquable : à Fontainebleau, dit-on, il gagne la pourpre cardinalice. Natacha Salliot décrit cette fameuse conférence, qui eut lieu le 4 mai 1600, avec autant de précision qu'il est possible. Ses préparatifs, d'abord. Ou

comment un écrit d'ordre privé devient public, comment une proposition de règlement est transformée en *Sommation* : Duplessis-Mornay tombe sur plus fin que lui. Il réplique à cette *Sommation* par une *Responce* : l'écrit précède la joute orale. Puis cette joute proprement dite, qu'on suit dans ses péripéties. Les passages sur lesquels Mornay devra s'expliquer et qu'on ne lui donne qu'à une heure du matin — ou peut-être à onze heures du soir : mais à qui se fier, quand les procès-verbaux n'existent plus ? La fatigue. Le roi qui préside, avec le Chancelier Bellièvre. Des commissaires catholiques et réformés, mais Fresne-Canaye qui arrive subitement et fait pencher la balance. Une dispute codifiée de manière rigoureuse, mais qui semble cependant avoir été inéquitable. Duplessis-Mornay quitte la conférence défait, après la première journée : il a été joué par Du Perron, dont il est devenu « l'adjuvant paradoxal », dit Natacha Salliot ; il s'est laissé prendre au piège d'intérêts personnels et politiques. Le roi, qui a besoin du pape pour son mariage, l'a instrumentalisé : il sera récompensé de ses loyaux services par la disgrâce.

Encore la manière dont on résume ici les événements n'est-elle pas tout à fait adéquate. Car nous ne disposons sur cette journée que de récits orientés. Or, un intérêt majeur de ce livre, qui se présente avant tout comme une analyse littéraire, est de signaler à quel point il est difficile d'atteindre « le fait de l'histoire ». Son propos est moins de reconstituer des événements que d'expliquer par quelles stratégies d'ordre rhétorique diverses reconstitutions, relevant toutes d'une visée polémique, en ont été proposées. Car on écrit avant, on écrit pendant, mais on écrit aussi après la conférence de Fontainebleau. Duplessis-Mornay revient sur les points discutés, mais n'entend pas donner un récit exhaustif.

Construisant un *ethos* de sincérité, il ne fait pas vraiment mystère d'adopter un certain point de vue, et défend ses positions sans s'en cacher. Après avoir pris à saint Paul la posture du témoin, dans l'*Institution*, il emprunte désormais à Job celle du martyr. Posture dans les deux cas... Du Perron rédige des *Actes*, puis une *Réfutation*, qu'il présente séparément : manière de donner aux premiers l'apparence d'une relation mimétique et factuelle de la controverse. Une apparence tout à fait illusoire, comme le signale le délicieux persiflage de son avertissement « aux lecteurs » :

Il advient à ce Gentilhomme [Duplessis-Mornay], qu'on ne peut nier d'estre doué d'un fort bel esprit, comme au cheval qui est entré dans un grand bourbier, d'où s'efforçant d'en sortir, il s'y enfonce davantage. Pardonnons à sa douleur.

Car tout est rhétorique, dans ces actes, relations, réfutations, vérifications : les liminaires même fonctionnent souvent comme les exordes d'un discours.

Ici s'ouvrent quelques pistes, qu'on aimerait explorer davantage. La rhétorique est tributaire de son public et les controverses ne dérogent pas à la règle, comme le montre Natacha Salliot : peut-être pourrait-on déplacer légèrement l'accent des techniques persuasives vers le pôle de la réception, même s'ils sont nécessairement imbriqués. On pense aussi, parfois, aux travaux de Marc Angenot sur le dialogue de sourds : cités allusivement, ils permettraient sans doute de prolonger la réflexion. Pour ce qui est des preuves proprement dites, le lecteur aimerait avoir les moyens d'en juger davantage. Car le livre de Natacha Salliot est critique au sens le plus moderne du terme : l'auteure prend toujours soin de se démarquer des études partisans, à la manière de Feret ou de Lalot, ou subjectives, à la façon de Michelet. Mais on espère quelquefois

des analyses plus engagées, moins descriptives : plus critiques, mais dans un autre sens. Cela tient en partie à la démarche choisie : une démarche rhétorique et littéraire, plus encore qu'historique. Et il faut bien avouer que les diverses manipulations, comme le signale Natacha Salliot, ne sont pas évidentes. On voudrait cependant avoir tout le matériau nécessaire pour évaluer les arguments : on aimerait connaître les textes cités par les différents controversistes, pour pouvoir s'y reporter. Or, si les sources bibliques sont très souvent citées, les passages tirés des Pères le sont plus rarement, comme si tel n'était pas le propos. De même, quand les catholiques affirment que Duplessis-Mornay s'est trompé sur Duns Scot et qu'il a confondu le discours du Docteur Subtil avec une objection que ce dernier réfute, on voudrait être en mesure de vérifier leurs dires.

Évidemment, la conférence de Fontainebleau présente un cas tout à fait spécifique, puisque les procès-verbaux en sont perdus. Seul paraît ici contestable le traitement des *Mémoires* de Sully, qui décrivent la déconfiture de Duplessis-Mornay, mais dont l'impartialité peut être débattue : bien qu'il soit réformé, il est aussi ministre du roi, ce qui peut avoir altéré la sincérité de son témoignage. C'est là un détail, il faut en convenir, mais qui s'explique peut-être par la césure entre les développements sur « l'instrumentalisation de la conférence » et ceux qui portent sur « la reconstitution des événements » : le lecteur peut avoir l'impression, dans un premier temps, que Natacha Salliot ne prend pas position sur les différents récits dont la journée du 4 mai a fait l'objet. De manière plus générale, la fin du livre suit un ordre moins clair que tout ce qui précède. Les analyses sur la dispute entre Casaubon et Du Perron, sur la conférence entre Du Moulin et Gontery, font un peu l'effet de digressions. La

biographie de Du Perron arrive très tard dans l'ouvrage ainsi que les considérations politiques par lesquelles finit la quatrième partie. Ce dernier point surprend, d'autant que Duplessis-Mornay fait justement primer ses convictions religieuses sur ses intérêts politiques : finir sur le contexte politique ne revient-il pas à nier cette sorte de sacrifice qu'il accepte ?

Ces discordances de dernière heure s'expliquent, semble-t-il, par l'ambiguïté du titre : *Duplessis-Mornay. La rhétorique dans la théologie*. Un titre qui étonne, dans la mesure où le livre de Natacha Salliot est un peu moins et beaucoup plus qu'un ouvrage sur Mornay. Un peu moins, en ce sens qu'il ne se veut pas une biographie de ce personnage, ni une analyse exhaustive de son œuvre, et qu'il s'en tient en principe à la controverse autour du *Livre de la Sainte Eucharistie*. Mais beaucoup plus, parce ce qu'il propose une lecture d'ensemble de la controverse religieuse au tournant du siècle et parce qu'il dresse le portrait d'autres écrivains, injustement négligés par la critique, à commencer par Du Perron.

Ces quelques flottements pourront bien ne pas frapper d'autres lecteurs et n'entament en rien la qualité de l'ouvrage. On ne peut d'ailleurs qu'appeler de ses vœux une édition commentée du *Livre de la Sainte Eucharistie* : un in-folio de mille pages, dans sa version remaniée de 1604, mais l'ouvrage de Natacha Salliot montre de quelle persévérance elle est capable, et l'édition de larges extraits rendrait déjà un grand service, dans la perspective critique indiquée plus haut. Cette dernière précision étant apportée, il faut en revenir au « fait de l'histoire ». Ce livre est bien écrit, son expression soignée, dans une présentation agréable. On le lit sans peine, et de bout en

bout. Les biographies sont fouillées, toujours intéressantes. Les questions théologiques, présentées avec toute la clarté nécessaire. Les analyses rhétoriques ignorent le jargon. Un index des noms facilite la consultation de l'ensemble. La bibliographie, copieuse, est rendue lisible par diverses rubriques. Les coquilles sont presque inexistantes.

« &c. », voudrait-on ajouter, si Jean de Bordes n'avait vu dans cette abréviation le venin du scorpion. Mieux vaudra donc dire, après Duplessis-Mornay, que tout passage non critiqué est considéré comme acquis.

Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*

Rodopi, Amsterdam, 2008, 335 p.

Fransiska Louwagie

Université catholique de Leuven

Si Georges Perec, Patrick Modiano et Henri Raczymow, trois auteurs juifs, sont considérés comme des écrivains « d'après » la Shoah, Annelise Schulte Nordholt prend soin de distinguer le cas de Georges Perec, qui a vécu la guerre en tant qu'enfant caché, de ceux de Patrick Modiano et d'Henri Raczymow, nés après les événements. Tout au long des analyses, l'auteur reste sensible à cette différence autobiographique et mémorielle, qui

semble expliquer certaines particularités de l'écriture perecquienne. En même temps, c'est à cause de l'écart générationnel que l'œuvre de Perec fonctionne, sur plusieurs points, comme référence ou modèle pour les écrivains de la deuxième génération.

Les auteurs « d'après » étant dépourvus d'une mémoire personnelle de la Shoah, il leur est difficile de savoir de quoi ils pourraient témoigner. Dans leurs œuvres, ils cherchent dès lors à atteindre un équilibre difficile entre les rapports de proximité et de distance à l'égard du passé, ou encore, entre la recreation et la médiation de celui-ci. En ce sens, les contraintes de la « postmémoire » engendrent et gouvernent leur écriture.

Comme elle l'annonce dans le chapitre méthodologique, Annelise Schulte Nordholt analyse ce processus sous une triple perspective, historique, psychanalytique et littéraire. Historiquement parlant, la littérature de la génération d'après s'inscrit dans le contexte de la résurgence de la mémoire juive dans les années 1970. Elle participe de ce fait à un processus de construction identitaire, même si l'identité élaborée ne donne pas lieu à un état de plénitude mais se fonde au contraire sur un sentiment de manque. Sur le plan psychanalytique et littéraire, la tension entre la distance et la proximité du passé joue également un rôle central. Ainsi, du point de vue psychanalytique, les processus de recreation et de médiation du passé se traduisent respectivement par la mise en acte ou la répétition des événements et par la perlaboration ou le travail du deuil. De même, sur le plan littéraire, les écrivains mènent une quête obsédante du passé tandis que la « contrainte du réel » les incite aussi à préserver le vide créé par la Shoah. Même si l'imagination créatrice peut être mise à contribution pour pallier l'absence de

mémoire et de transmission, le travail de perlaboration exige en effet une prise de distance par rapport aux événements, qui donne notamment lieu à une écriture autoréflexive. Le résultat est, selon Schulte Nordholt, une « poétique de l'absence », qui se rapproche sur certains points des recherches formelles littéraires des années 1960-1970.

Témoignage et fiction

L'analyse proprement dite des œuvres se focalise dans un premier temps sur la place du témoignage et de la fiction dans les textes des trois auteurs. Annelise Schulte Nordholt revient ici en profondeur sur les rapports de proximité et de distance vis-à-vis du passé. Perec, pour sa part, vise à élaborer une posture d'indifférence, en focalisant son écriture sur les objets et les lieux. Cependant, comme le montre Schulte Nordholt, cette mesure autoprotectrice se retourne contre elle-même et se transforme en une hypersensibilité au passé. De fait, non seulement l'auteur développe une conscience aiguë du vide, mais ses descriptions contiennent aussi des éléments autobiographiques encryptés : il suffit de penser à l'usage des chiffres, largement analysé dans les études perecquiennes. Schulte Nordholt explique d'ailleurs que cette interprétation autobiographique des œuvres de Perec est un effet de lecture qui s'est développé graduellement et qui s'est désormais imposé pour l'ensemble des textes que celui-ci a consacrés à la description de « l'infraordinaire ».

Modiano, lui, tend dans son œuvre à une identification avec le passé et à l'appropriation de celui-ci. De fait, s'il se documente minutieusement sur les faits du passé, il n'hésite pas

à intégrer ceux-ci dans une logique romanesque. D'ailleurs, le temps et l'ordre de la narration priment chez lui sur ceux des faits remémorés. Sur le plan de l'espace, le retour de l'auteur sur les lieux du passé crée en outre un chevauchement entre les niveaux temporels. Enfin, l'auteur mélange, dans une certaine mesure, biographie et autobiographie, en rapprochant son propre destin de celui des personnages historiques. Comme l'indique Schulte Nordholt, cette tendance à l'identification se répète en plus au niveau intertextuel, car l'œuvre de Modiano contient des références à plusieurs auteurs victimes de la Shoah : il cherche notamment à se rapprocher de ces derniers en retraçant leur parcours topographique. Ces différents éléments n'empêchent pas que l'œuvre de Modiano s'inscrit aussi dans un processus de perlaboration, car l'identification avec le passé y connaît manifestement des limites. Ainsi, Schulte Nordholt montre que les personnages restent finalement hors d'atteinte, si bien que la distance avec le passé est maintenue. Même si l'écriture de Modiano se présente comme « pseudo-classique » — restant étrangère à l'expérimentation formelle que l'on trouve chez Perec et dans les premiers textes de Raczymow —, la réalité se dérobe donc chez lui aussi au texte.

Par rapport à Raczymow, Schulte Nordholt décrit avec finesse l'évolution de l'auteur d'une écriture expérimentale — proche du Nouveau Roman sur le plan formel et du travail de Barthes et de Blanchot pour la conception de l'écriture, quoique sur un ton plus léger et ironique — vers une écriture testimoniale, où la « thématique juive » occupe une place centrale. De fait, Raczymow assume pleinement son appartenance à la deuxième génération et, partant, la distance qui le sépare de la première génération. Il ne cherche dès lors pas à faire revivre le passé mais évoque celui-ci dans son

absence même, afin de sauver quelque chose « malgré tout ». L'auteur cherche notamment à préserver les noms des disparus, tout en montrant combien ces noms sont des entités instables et insaisissables.

Lieux et mémoire

Dans un deuxième temps, l'analyse des textes s'intéresse à la représentation des lieux et aux rapports de celle-ci à la mémoire. Dans la littérature des générations d'après, on le sait, les lieux servent à la fois de point d'ancrage et d'encrage. Ainsi, la description détaillée des lieux sert chez Perec à compenser le vide et à assouvir la nostalgie d'un lieu stable, alors que le retour sur les lieux permet à Modiano d'établir des liens avec le passé. Chez Raczymow, enfin, on trouve l'imaginaire d'une Pologne inconnue, le Belleville de son enfance et le Paris littéraire de ses auteurs préférés. Dans les trois cas, l'espace parisien offre donc un contrepoids à l'absence et au non-lieu de la Shoah. Chez ces auteurs, Paris fonctionne dès lors comme un espace à conquérir. Les tentatives de conquête spatiale se concluent cependant souvent par un échec. Ainsi, dans *La Place de l'Étoile* de Modiano, les pistes du cosmopolitisme, de l'enracinement dans le terroir et du retour à la Terre promise se trouvent tour à tour réfutées.

Les rapports entre lieu et mémoire sont plus particulièrement examinés sous l'angle des rapports intertextuels des trois auteurs avec l'œuvre de Proust. En tant que spécialiste de cet auteur, Schulte Nordholt offre effectivement une évaluation détaillée des parallèles et des écarts entre les conceptions mémorielles élaborées dans

La Recherche et celles que l'on trouve chez les auteurs d'après la Shoah. Si la mémoire est particulièrement problématique chez ces derniers, Schulte Nordholt ne perçoit pas pour autant une opposition radicale avec Proust, en ce sens que *La Recherche* traite autant de l'oubli que de la résurgence du passé. Cela dit, comme les auteurs d'après la Shoah n'ont pas connu la plénitude de l'enfance proustienne, c'est moins la mémoire involontaire que l'artifice du travail mémoriel qui prime dans leurs œuvres. Sur ce point, en effet, la mémoire du corps chez Perec s'écarte du modèle de Proust. Chez Modiano, le phénomène de la « surimpression » se rapproche certes de celui de la mémoire involontaire en produisant une fusion avec le passé, mais la coïncidence entre passé et présent y reste incertaine et suscite un malaise. En somme, dans les œuvres analysées, la mémoire heureuse se trouve remplacée par une quête difficile du passé, qui rend l'oubli enviable.

Schulte Nordholt étudie aussi le rôle que les documents et les lieux jouent dans la « production » de la mémoire. Dans le cas de Perec, le travail mémoriel entraîne une pleine conscience du blanc, les lettres W et X étant les « lieux » de cette absence. Chez Modiano, en revanche, l'enquête engendre un déclic de la mémoire : Schulte Nordholt ajoute néanmoins que ce déclic résulte moins en un « passé retrouvé » qu'en une construction littéraire. D'ailleurs, chez Perec aussi, les descriptions servent non seulement à refouler le vide mais aussi à s'en rapprocher et à édifier un espace avec des mots. De ce fait, c'est l'œuvre littéraire et, par extension, les intertextes littéraires qui constituent un point d'ancrage, y compris sur le plan identitaire.

L'analyse des lieux contient un dernier chapitre consacré à l'espace urbain et notamment aux tentatives de maîtriser cet

espace. Il s'agit par exemple des listes et inventaires dans l'œuvre de Perec et de la structuration de l'espace en quartiers chez Modiano. Raczymow, pour sa part, s'intéresse à un Paris littéraire transformé par l'écriture (proustienne). L'œuvre de Modiano présente d'ailleurs à son tour un espace devenu imaginaire et fictif, dans la mesure où, chez lui, le quartier se substitue au personnage et devient ainsi l'objet de la quête. Chez Modiano et Raczymow, les lieux constituent enfin des points de contact avec l'enfance et le passé : ce n'est pas le cas chez Perec, qui, en tant qu'enfant caché, a été coupé plus radicalement de sa famille et de la communauté juive.

D'un écrivain à l'autre

L'épilogue fait le point sur la dimension autobiographique des œuvres et du rapport identitaire à la judéité, en abordant aussi le rôle de la photographie dans les récits. Chez Perec, Schulte Nordholt distingue, dans le sillage de Philippe Lejeune, une « phase autobiographique » limitée dans le temps, ce qui n'empêche pas, comme elle le signale ailleurs dans le livre, la lecture autobiographique d'avoir été appliquée à l'ensemble de l'œuvre. Le blanc et la judéité négative de Perec sont d'ailleurs identifiés comme les moteurs de son écriture. Pour Modiano, l'épilogue revient notamment sur la dimension autobiographique de l'écriture biographique (en particulier dans le cas de Dora Bruder). À propos de Raczymow, Schulte Nordholt rappelle le passage de l'écriture non-juive du vide à l'écriture d'une judéité du vide, plus ouvertement autobiographique. Elle souligne que Raczymow s'abstient pour sa part d'une approche « autobiographisante » du passé, mettant plutôt en vedette la singularité de ses personnages. Or, l'étude des images

photographiques incorporées dans les œuvres analysées nous ramène à son tour à la question des rapports entre présent et passé et à celle de la distance de la représentation. Sur ce point, Schulte Nordholt avance, dans la lignée de Marianne Hirsch, que le recours aux photos peut s'inscrire dans un travail de perlaboration, dans la mesure où les œuvres littéraires intègrent celles-ci dans un discours nouveau.

À travers les différents chapitres, Schulte Nordholt compare et analyse les parallèles et écarts narratifs entre les trois auteurs étudiés. Comme on l'a vu, ceux-ci partagent notamment le rapport primordial à l'espace, le dérobage de la réalité à l'écriture et les rapports intertextuels avec l'œuvre de Proust, dont ils se distinguent en même temps. Schulte Nordholt montre aussi en détail l'impact de Perec sur l'écriture de Modiano, comme l'influence de la structure de *W* sur celle de *Dora Bruder*, les appropriations littéraires présentes dans les deux œuvres, le recours aux documents et le déplacement des personnes vers les lieux pour dire le blanc. Chez Raczymow, les indices d'une influence perecquienne tiennent entre autres à l'organisation narrative d'*Un cri sans voix* et à la représentation de la Shoah comme absence. Pour ce qui est des différences entre les auteurs, l'on peut citer, par exemple, l'opposition entre le doute critique de Perec et la fabulation de Modiano, ou le degré de distance représentationnelle chez Modiano et Raczymow. Par cette approche comparative, les analyses contribuent à une compréhension approfondie des œuvres et de la « poétique de l'absence » dans son ensemble. De fait, les différents angles d'approche nous ramènent systématiquement vers la question du rapport à la (post)mémoire, montrant ainsi combien les « contraintes » du réel animent et surdéterminent les œuvres.

Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (dir.),
*Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique
dans la littérature française*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010, 521 p.

Emmanuelle Sauvage
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Les trente-huit contributions réunies dans ce recueil par A. Sivetidou et M. Litsardaki illustrent de diverses façons la « rencontre intergénérique dans la littérature française » entre roman et théâtre. Elles sont réparties en cinq sections intitulées « Approches théoriques », « Le théâtre dans le roman », « Interférences », « Le roman dans le théâtre » et « Réécritures ». On peut d'emblée s'interroger sur cette division

dans la mesure où l'on constate des chevauchements entre les parties, l'essentiel des problématiques se ramenant aux apports d'un genre à l'autre (du roman au théâtre et du théâtre au roman), à la transposition d'un genre à l'autre, à l'adaptation scénique d'œuvres narratives ou dramatiques, aux va-et-vient d'une même œuvre entre les genres.

Après le rappel des sources de l'intergénéricité dans un « Discours inaugural », la première section s'ouvre sur l'étude magistrale d'A. Petitjean, menée à partir d'un corpus de pièces de 1980 à 2006. Cet article, qui aurait pu aussi bien figurer dans la quatrième partie consacrée au « roman dans le théâtre », cherche à cerner la dimension narrative des textes d'une quinzaine d'auteurs dramatiques parmi lesquels Ph. Minyana, N. Renaude et D. Danis, en prenant appui sur les procédés épiques et romanesques à l'œuvre dans l'écriture théâtrale. La notion de « romanisation », empruntée à J.-P. Sarrazac et à Bakhtine, renvoie aux « phénomènes de contamination, autant formelle que thématique, du drame par le roman » (p. 24) ; celle d'« épïcisation » désigne le « déplacement de l'action au profit de la narration » et la présence d'une figure narratrice qui « dédramatise l'écriture des dialogues » (*ibid.*). Les didascalies et les dialogues voient leur relation et leur statut modifiés par l'introduction de toutes sortes de fragments hétérogènes. Si l'aspect graphique de la page écrite n'est pas en reste dans les pièces contemporaines, leur lisibilité s'en trouve parfois compromise, d'où la difficulté de les adapter à la scène. Tous les articles portant sur les modalités du transfert du narratif vers le théâtral rendent compte de procédés de romanisation ou d'épïcisation comparables. Dans la section « Interférences », D. Mantchéva établit une typologie des formes narratives du drame symboliste (épique, commentative, descriptive, perceptive) et évoque la technique romanesque du courant de conscience

comme moyen d'intérioriser la fable dramatique. Ch. Karatsinidou se penche sur un drame naturaliste de H. Becque, *Les Corbeaux* : les monologues et les très longues tirades sont autant de microrécits où le discours des personnages est narrativisé, révélant ainsi leur nature profonde. Mais, comme son intitulé l'indique, c'est la section « Le roman dans le théâtre » qui fait la part belle à cette question. Qu'il s'agisse de Molière, Diderot, Vigny, Villiers de L'Isle-Adam, Verhaeren ou de contemporains comme B.-M. Koltès et D.-G. Gabily, les articles soulignent tous, à des niveaux variables, la mainmise du narratif sur le dramatique. C. Douzou offre un riche panorama du « récit scénique de l'après-guerre à nos jours » qui fait pendant à l'analyse préliminaire d'A. Petitjean.

Le mouvement inverse, consistant pour le roman à puiser ses formes et ses thématiques dans le théâtre, donne lieu à une série de contributions dont la première se situe à la fin de la première section, « Approches théoriques ». Z. Ververopoulou étudie trois cas stimulants de « migration » de la scène théâtrale vers la fiction romanesque chez Th. Gautier, A. France et P. Charras, qui, délaissant les planches, signe un roman, *Comédien*. Les personnages, comédiens professionnels, jouent un rôle dans la vie comme sur les tréteaux et vont jusqu'à mélanger les deux scènes, ce qui entraîne des effets spéculaires en cascade. Inscrits dans la métaphore du *Theatrum mundi*, ces textes portent la marque du régime théâtral par leur traitement de la parole et de l'énonciation. La deuxième partie du recueil poursuit l'investigation, de Madame de Lafayette à A.-P. de Mandiargues, en passant par Marivaux, Laclos, Dumas fils, Hugo, Verne, Montherlant, Gracq, Aragon et Queneau. On y insiste autant sur la théâtralité visuelle (caractère spectaculaire des univers représentés, jeux en trompe-l'œil et faux semblants,

fonctions d'acteur et d'observateur des personnages) que sur les éléments structurels importés du drame (entrées et sorties, péripéties, quiproquos, coups de théâtre) et sur la nature et l'organisation des échanges verbaux (oralité, alternance entre dialogue et récit, insertion de didascalies). L'hybridation des genres permet de mener une réflexion plus générale sur le pouvoir des mots, à la fois loué et contesté chez Marivaux (article de F. Boissières), et sur l'identité du roman, « drame non joué » pour Hugo qui en repousse les limites en y intégrant différents « drames joués », par exemple un mystère, un interlude et une farce, analysés par Ch. Brière. Les allusions intertextuelles au théâtre comme au roman foisonnent dans *Le Vol d'Icare* de Queneau, qui multiplie les pastiches de Molière, les parodies des romans de Dumas et les renvois aux classiques français ou étrangers, comme *Six personnages en quête d'auteur*. Le détour par le théâtre est pour Queneau un moyen de déconstruire le roman, de pourfendre l'omnipotence du romancier, même si, à la fin, l'auteur en quête de personnages retrouve sa toute-puissance (article de L. Mamakouka). Le métissage exploité dans *Théâtre/Roman* d'Aragon traduit, selon A. Jauer, une volonté d'interpréter l'engagement politique du passé comme un rapport tragique au monde, l'idéal communiste trahi s'étant mué en « une transcendance de l'Histoire » (p. 163) à laquelle l'individu cherche à donner un sens, au-delà du constat lucide mais désespéré des erreurs commises au nom de cet idéal. Le dialogue est ainsi noué entre le l'individuel et le collectif, entre l'esthétique et l'idéologique.

En ce qui concerne la transposition de récits au théâtre, l'adaptation scénique par Dumas fils de *La Dame aux camélias* aboutit à un paradoxe intéressant, souligné par

M. Makropoulou dans la deuxième partie : le roman a des qualités théâtrales que le drame n'a pas. D'ailleurs, celui-ci fut renié par son auteur, même si le passage à la scène était pour lui une source de revenus avantageuse. Balzac fit de Vautrin le protagoniste d'une pièce dans l'espoir de rétablir ses affaires (article de S. Esquier dans la troisième partie). Là non plus, la théâtralité de *La Comédie humaine* en général et de Vautrin en particulier, héritier de la tradition du valet d'industrie, n'apparaît pas dans le drame auquel la critique de l'époque reprochait d'être mal défini, trop morcelé. Pour des raisons non plus financières mais sentimentales, Vigny dut transformer à la hâte l'« Histoire de Kitty Bell », publiée dans *Stello*, en pièce, *Chatterton*. Mais le théâtre sert cette fois à exprimer une distance critique par rapport au genre dramatique et aux modèles classiques : selon I. Hautbout (dans la quatrième partie), la pièce refuse le drame romantique à travers une intrigue jugée inexistante en 1835. Semblables cas de réécriture sont analysés chez Rodenbach, Ionesco, Montherlant, Kundera et aussi chez Koltès, qui a porté à la scène des récits russes avant d'exporter les formes romanesques dans sa propre production dramatique (article de F. Bernard), et chez Ch. Bussièrre, qui a composé une pièce à partir d'un roman de P. Chainé datant de la Première Guerre mondiale (article de M. Bertrand dans la cinquième partie). Les metteurs en scène se sont également emparés des romans : le duo Gide-Barrault a repris *Le Procès* de Kafka et J. Jouanneau *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Kertész.

La rencontre entre le théâtre et le roman s'avère particulièrement fructueuse quand une même œuvre subit une série de transmutations et de va-et-vient entre les genres. La translation de l'hypotexte à l'hypertexte se complexifie : les allers

et retours de Duras entre le récit, le théâtre et le cinéma appartiennent à une démarche globale où seule compte la voix, essentiellement narrative, écrite et lue ou bien récitée. *Un barrage contre le Pacifique* est à l'origine de la pièce *Eden cinéma* et a inspiré d'autres romans (article d'Y. Le Moing dans la troisième partie). *Le Square* connaît cinq « avatars », observés par D. Denès : la forme narrative originelle manifeste un « désir de théâtre » par une inflation de dialogues. La version scénique qui suit provoque le scandale car elle est jugée trop récitative et sans intrigue. Elle est réécrite puis éditée dans un premier volume de théâtre. Dans une réédition ultérieure, la pièce est introduite par un prologue au statut ambigu, oscillant entre récit et description, entre dialogue au présent et narration au passé. Mais c'est le XIX^e siècle qui fournit ici les exemples les plus étonnants de transmodalisation : *Une nuit à Florence*, roman de Dumas père, est considéré par S. Robardey-Eppstein (dans la cinquième partie) comme un trait d'union entre les deux versions du drame *Lorenzino*. Refusé sous sa forme théâtrale initiale, *Charles Demailly*, des Goncourt, devient un roman puis est réécrit en pièce et change alors de titre. Le roman est réédité plusieurs fois et métamorphosé à nouveau en pièce. Le lien intergénérique est thématisé par le personnage éponyme, homme de lettres romancier et dramaturge (article de F. Bérat-Esquier dans la troisième partie).

Le rapprochement des deux genres offre, on le voit, une multitude de cas de figure. Le recueil a le mérite d'en présenter une large palette, notamment dans une vingtaine d'articles remarquables par leur pertinence, leur précision et leur profondeur.