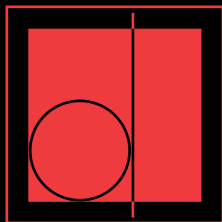


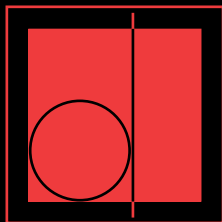
ÉTUDES LITTÉRAIRES



UNIVERSITÉ LAVAL

Littérature et anarchisme ■
Automne 2010 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES



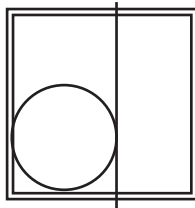
UNIVERSITÉ LAVAL

Littérature et anarchisme ■
Automne 2010 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRATURE ET ANARCHISME



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers.

COMITÉ CONSULTATIF

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

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

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

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

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

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt/
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2011 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2011

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-44-6

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LITTÉRATURE ET ANARCHISME

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION DE SEBASTIAN VEG

Présentation 7

Études

URI EISENZWEIG
Fiction et violence entre auteur et Créateur 17

CÉCILE BARRAUD
Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux 29

MICHAEL LÖWY
Franz Kafka et l'anarchisme 41

XAVIER GALMICHE
Maldonne et rédemption. Le concept d'anarchisme littéraire dans l'histoire
culturelle de l'Empire (austro-hongrois) — l'exemple tchèque 51

LUBA JURGENSON
Velimir Khlebnikov : l'anarchisme et les utopies langagières 67

SEBASTIAN VEG
Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai 87

JEAN-PIERRE MOREL
Heiner Müller : un anarchiste dans le communisme ? 103

Analyses

VALÉRIE STIÉNON
Portraits du critique en diariste indécis. Roland Barthes et l'écriture
du journal personnel 119

MAXIME DECOUT	
Albert Cohen et les séductions de la parole narrative	133

Débat

GUILLAUME ASSELIN — FRÉDÉRIK DETUE	
Valère Novarina, dramaturge romantique ou « post-romantique » ?	149

In Memoriam

ÉRIC VAN DER SCHUEREN	
Hommage à Raymond Joly	163

Notices sur les collaborateurs

Résumés / *Abstracts*



Littérature et anarchisme

SEBASTIAN VEG

Le rapprochement entre l'art et l'anarchie, ou même l'anarchisme, n'est pas nouveau, comme en témoignent les essais devenus classiques de Herbert Read ou d'Edgar Wind. Read, poète et critique d'art anarchisant, publia ainsi dès 1938 *Poésie et anarchisme*, un texte dans lequel il avance que

pour créer, il est nécessaire de détruire, et l'agent de cette destruction dans la société est le poète. Je crois que le poète est nécessairement un anarchiste et qu'il doit s'opposer à toutes les conceptions organisées de l'État, non seulement celles léguées par le passé, mais aussi celles imposées au nom de l'avenir¹.

En 1963, l'historien de l'art Edgar Wind, issu de l'Institut Warburg, consacra lui aussi une étude célèbre à la force subversive de l'art, en particulier de l'art visuel, rappelant que ce dernier suscitait déjà la méfiance de Platon². Si ces premières études ne mettaient guère l'accent sur les rapports entre l'anarchisme et la littérature, entendue au sens moderne, les travaux plus récents d'Alain Pessin, en France, ont depuis proposé un éclairage sociologique et historique précieux sur ces relations³.

Dans un contexte actuel où la dimension politique de la littérature, au moins depuis 1989, ne va plus de soi, la matrice de la pensée anarchiste ou anarchisante apparaît cependant féconde pour engager une réflexion renouvelée sur les rapports entre littérature et politique, tenant compte de la spécificité du fait littéraire moderne. À la domination de la pensée critique et révolutionnaire par les thématiques et références anarchistes à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle correspondent en effet des liens historiques attestés entre les avant-gardes du premier XX^e siècle et l'anarchisme politique. De plus, les anarchistes furent les premiers, dans le contexte politique moderne, à récuser, au nom même de leurs convictions politiques, une littérature « engagée », estimant comme les critiques plus tardifs de l'engagement sartrien, que « le désengagement est en quelque manière la forme la plus authentique

1 Herbert Read, *Poetry and Anarchism*, 1938, p. 58 (nous traduisons).

2 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londres, Faber and Faber, 1963 ; *Art et Anarchie*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1988 (trad. Pierre-Emmanuel Dauzat).

3 Voir Alain Pessin, *La rêverie anarchiste : 1848-1914*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982 et *Littérature et anarchie*, textes réunis et présentés par Alain Pessin et Patrice Terrone, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998. Je remercie Philippe Roussin pour sa lecture attentive du présent texte introductif et les nombreuses références dont il l'a enrichi.

de l'engagement littéraire⁴ », minant d'emblée l'opposition binaire de l'engagement et de l'art pour l'art. Les anarchistes, adeptes d'une transformation culturelle en profondeur par l'éducation, rejetèrent ainsi très tôt l'idée d'art de classe⁵. On peut donc commencer par se demander dans quelle mesure cette affinité de l'anarchisme avec la littérature en général et la fiction en particulier, au-delà de la coïncidence historique, éclaire plus généralement le fonctionnement de la littérature dans sa dimension politique ou critique.

Jürgen Habermas a théorisé cette affinité dans un texte de 1980, où il écrit :

L'anarchisme, en manifestant l'intention de briser la continuité de l'histoire, révèle la force subversive d'une conscience esthétique qui se dresse contre les effets normalisateurs de la tradition, qui tire son énergie de sa rébellion contre toutes les normes et neutralise tout à la fois le bien moral et l'utilité pratique⁶.

L'analogie entre l'anarchisme comme mouvement de table rase dans le domaine politique et l'art moderne comme son équivalent esthétique se double ici de la mise au jour d'une affinité plus profonde entre l'acte politique et l'acte de création artistique, si bien que ce dernier, par sa dimension créatrice même, paraît investi d'un sens politique intrinsèque, nous invitant à définir une pragmatique comparée des actes politiques et littéraires.

Uri Eisenzweig a consacré la première étude complète aux ramifications les plus surprenantes de cette affinité, dont on cite souvent Mallarmé comme symbole privilégié, même si son intérêt va plutôt à la bombe comme objet qu'aux anarchistes eux-mêmes⁷. Eisenzweig relève ainsi la convergence entre des actes qui se donnent comme sans origine et des écrivains dont la conception d'un langage non-référentiel dénie la possibilité d'une opinion publique, évoquant la « rencontre de deux refus

4 Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, 2005, p. 31. Le rapprochement de cette phrase avec l'anarchisme est proposé par Vittorio Frigerio, « La vérité par la fiction : anarchisme et narration populaire », 2010, p. 7.

5 Vittorio Frigerio cite par exemple l'article « Littérature » de l'*Encyclopédie anarchiste* qui affirme : « Il ne peut y avoir de littérature prolétarienne, il ne peut y avoir qu'une littérature pour la suppression du prolétariat » (Sébastien Faure (dir.), *Encyclopédie anarchiste*, 1934, vol. 2, p. 1301).

6 Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, 1981, p. 953.

7 La phrase de Mallarmé rapportée plus tard par Camille Mauclair « La vraie bombe, c'est le livre » semble cependant sujette à caution, y compris dans la formulation imprimée dans le *Journal* le 10 décembre 1893 (dont l'attribution à Mallarmé reste également problématique) : « Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre ». Voir Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, 2001, p. 197 et sq. ; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, 2003, t. 2, p. 660 et p. 1722-1723 ; *Les interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et Calendes (Pergamine), 1995 (éd. D. Schwarz), p. 71-75. En revanche Mallarmé consigne dans « La musique et les lettres » la notation suivante : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récuse l'adjonction de balles à tir et de clous » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 643-644).

de valider la représentation, l'un littéraire, l'autre politique⁸. Il y aurait ainsi une parenté entre la mise en cause de la représentation de la réalité (la crise du réalisme) qui sert de détonateur à l'apparition de la littérature moderne et la crise de confiance en la démocratie parlementaire comme forme politique adéquate à l'ère des masses, crise fondatrice de la tentation révolutionnaire parmi les intellectuels du XX^e siècle. Ce parallèle sert ici de point de départ à une interrogation interdisciplinaire sur les liens de l'anarchisme avec la fiction, dessinant les contours d'un modernisme qui ne se limite pas à une aire géographique, comme le montre la diversité des contributions, et ouvrant de nouvelles perspectives sur les relations entre littérature et politique.

Plusieurs approches se combinent dans les études composant ce numéro. S'appuyant sur les outils classiques de l'histoire des idées, il est possible de documenter comment l'anarchisme et la fiction moderne se rattachent à une même matrice politico-littéraire. On connaît l'importance dans le contexte français de *La revue blanche* et de sa puissance tutélaire, Félix Fénéon, à l'époque des symbolistes, ces derniers vouant une affection particulière à Louise Michel, à laquelle Verlaine dédia un poème. De même, si la « littérature anarchiste » qui s'attache à « illustrer » les thèses de l'anarchisme politique est désormais bien connue⁹, cette influence « culturelle » peut être documentée chez des écrivains modernistes dont la dimension politique n'est généralement pas mise en avant, comme Kafka (c'est ce que propose Michael Löwy dans ce numéro). L'ultra-individualisme de Max Stirner (1806-1856), fondé sur le refus de toute structure étatique ou sociale, joue souvent un rôle central dans cette galaxie plus large. Néanmoins, au-delà de la nécessité de reconstruire les positions politiques des auteurs, il importe également d'intégrer pleinement l'étude des œuvres de fiction à la perspective de l'histoire des idées, en montrant comment les œuvres représentent des points d'équilibre ou de cristallisation dans la pensée de l'auteur. En ce sens, on peut se demander si l'anarchisme, plus qu'un mouvement, ne représente pas un moment historique où certaines interrogations prennent forme chez des écrivains dans des termes qui ne séparent pas la politique et l'esthétique.

Dans une perspective textuelle, le dossier s'interroge également sur la valeur qu'on peut donner à l'analogie esquissée par Habermas, selon laquelle l'œuvre de fiction se définit comme une « bombe » anéantissant la tradition et ne puisant sa légitimité qu'en elle-même, de même que l'anarchisme détermine une action politique qui fait table rase du passé, sans poser de bien commun ou de principe politique préexistant. La fiction — ou certaines fictions — peuvent-elles se définir comme un acte de destruction du passé qui ne dessine aucune issue dans l'avenir ?

8 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, op. cit., p. 13. Plusieurs autres publications en anglais ont, depuis lors, adopté une perspective similaire, par exemple Jesse S. Cohn, *Anarchism and the Crisis of Representation*, Selinsgrove (Pennsylvanie), Susquehanna University Press, 2006.

9 Voir par exemple l'étude citée où Vittorio Frigerio montre l'importance, même dans les romans populaires, de l'esthétique fragmentaire qui, bien loin de la posture de l'engagement, ne fait écho à la doctrine politique que sous forme d'« idéologèmes » (Fredric Jameson) (Vittorio Frigerio, *art. cit.*, p. 15-16).

Quels ressorts poétiques les écrivains mettent-ils en œuvre pour construire de telles apories ? Pour Uri Eisenzweig, la question de la fiction se pose dans une dialectique du dynamitage des formes de « représentation » du monde, qui se traduit bien souvent par des formes poétiques, voire dans l'art abstrait (auquel pensait peut-être Habermas en écrivant son fameux essai), avant d'être réintégrées dans un « récit », fondement indispensable de la fiction, mais aussi souvent prélude à la « normalisation » de l'acte inaugural de brisure de la tradition¹⁰. On peut voir également dans cette dialectique complexe l'une des raisons à l'origine des relations tumultueuses entre le surréalisme et l'anarchisme, dont Breton se demanda subitement en 1952 pourquoi ils n'avaient pu converger plus tôt, amorçant un virage bien tardif¹¹.

En inversant les termes du débat, on pourrait se demander dans quelle mesure l'anarchisme ne se réduit pas en retour à un acte d'essence esthétique dépourvu de finalité politique conceptualisée, comme le suggère la descendance à la fois « de gauche » et « de droite » de l'anarchisme aussi bien politique que littéraire : l'anarchisme « de droite » en particulier, associé par Zeev Sternhell à la naissance du fascisme dans un ouvrage célèbre¹², a connu une descendance littéraire significative avec Georges Darien et, plus tard, Céline, dont on sait qu'il s'est déclaré en 1933 « anarchiste, jusqu'aux poils¹³ ». Cette approche interroge également la périodisation historique : peut-on déceler un « esprit de l'anarchisme » qui déborde les frontières spatio-temporelles de l'anarchisme politique, et dont certaines œuvres fictionnelles, y compris pré-modernes, comme celles analysées par Bakhtine, pourraient apparaître comme des témoignages ? La littérature de fiction, nourrie de sa dimension contrefactuelle et de son aspiration rarement démentie à se soustraire à tout pouvoir politique, peut-elle alors contribuer à écrire une histoire de l'anarchisme avant l'anarchisme ? Au-delà du point de départ que constitue le moment moderniste dans l'histoire littéraire ou artistique européenne, plusieurs contributions cherchent

10 Pour Eisenzweig, cette « fictionnalisation » signifie souvent une criminalisation de l'acte anarchiste ou terroriste : « la tentative d'inscrire l'anarchiste-poseur-de-bombes, c'est-à-dire le terrorisme, dans le système pénal aboutit comme fatalement au littéraire, non plus simplement comme lieu inévitable de la représentation du terrorisme, mais, du fait même de cette inévitabilité, comme son origine pleinement et juridiquement responsable. Ou comme le dit Michel Foucault [...] : coupable » (*Fictions de l'anarchisme*, op. cit., p. 282).

11 Voir par exemple Michel Ragon, « L'art pour l'anar », *Le magazine littéraire*, n° 436 (1^{er} novembre 2004), p. 50-53.

12 Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Voir aussi l'étude de Richard François, *L'anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

13 Céline écrit : « Je me refuse absolument, tout à fait, à me ranger ici ou là. Je suis anarchiste, jusqu'aux poils. Je l'ai toujours été et je ne serai jamais rien d'autre. Tous m'ont vomi, depuis les Inveszias jusqu'aux nazis officiels [...] Tout système politique est une entreprise de narcissisme hypocrite qui consiste à rejeter l'ignominie personnelle de ses adhérents sur un système ou sur les "autres". Je vis très bien, j'avoue, je proclame haut, émotivement et fort toute notre dégueulasserie commune, de droite ou de gauche d'homme. Cela on ne me le pardonnera jamais » (« Lettre à Élie Faure » [18 mars 1934], dans Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, 2009, p. 416). Dans une autre lettre au même Faure du 14 avril 1934, Céline, se décrivant comme « anarchiste depuis toujours », s'en prend à la « tartuferie » de ceux qui prétendent faire avancer la cause révolutionnaire, et nommément à Aragon.

ainsi à repousser les frontières géographiques¹⁴ (Luba Jurgenson, Sebastian Veg) et temporelles¹⁵ (Jean-Pierre Morel) de l'esprit de l'anarchisme.

Dans une perspective pragmatique qui peut paraître la plus féconde, le dossier cherche à se demander dans quelle mesure l'œuvre littéraire peut être conçue comme un acte politique anarchiste au sens où il court-circuite les institutions, littéraires et politiques, pour agir directement sur son lecteur. L'œuvre de fiction correspondrait alors à « l'acte pur » cher à Stirner ou à la « propagande par le fait » privilégiée par les vengeurs masqués. On connaît bien désormais, grâce à une imposante anthologie parue récemment, l'importance du théâtre anarchiste « d'agit-prop » avant la lettre, dans la France d'avant 1914, de la plume de Louise Michel ou de Georges Darien¹⁶. Comme l'a montré Uri Eisenzweig, les fictions de l'anarchisme posent de façon novatrice un problème ancien : celui de la représentation, dans ses dimensions esthétique et politique, tranché par les romantiques à travers la figure de l'écrivain-prophète, investi d'une légitimité naturelle pour « représenter » l'humanité. La crise de représentation de la fin du XIX^e siècle semble en effet avoir été déclenchée par une crise d'abord linguistique :

pour qu'aux attentats de 1892-1894 pût correspondre leur *perception* généralisée comme propagande, très précisément, c'est-à-dire comme des actes essentiellement arbitraires — et, donc, imprévisibles ; et, donc, terrorisants — parce qu'à finalité spectaculaire, c'est la société fin-de-siècle elle-même dans sa totalité, qu'il faut supposer affectée par un ébranlement de la confiance positive dans la transparence communicationnelle du langage¹⁷.

Rompant avec les prophètes romantiques de la démocratie, l'esprit de l'anarchisme consiste alors à refuser la possibilité de la représentation, à la fois politique et littéraire, faisant apparaître une convergence entre l'intransitivité de certaines œuvres fictionnelles et le refus de la parole représentative dans le domaine politique, qui renvoient à une même « conception négative du langage ». Cette « bombe » soulève à son tour l'épineux problème du rapport entre la parole et l'action, qui a occupé bon nombre d'écrivains (y compris parmi ceux abordés dans ce dossier, puisque Lu Xun par exemple a été soupçonné d'avoir participé à des activités terroristes). Eisenzweig a proposé de placer ce rapport sous le double signe du terroriste et de

14 L'historien du nationalisme Benedict Anderson, dans un livre récemment traduit en français, s'est lui aussi attaché à étudier la remarquable influence de l'anarchisme sur les mouvements anti-coloniaux à travers l'exemple de l'écrivain et intellectuel philippin José Rizal (1861-1896), révolutionnaire polyglotte qui croisa la plupart des grandes figures mondiales de l'anarchisme pendant ses périples à travers le monde. Voir Benedict Anderson, *Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anticolonial. La naissance d'une autre mondialisation*, Paris, La découverte, 2009 (trad. Émilie L'Hôte).

15 Un ouvrage récent va jusqu'à associer l'anarchisme à l'esprit post-moderne, étudiant les figures de Nietzsche, Foucault et Baudrillard : Lewis Call, *Postmodern Anarchism*, Lanham, Lexington Books, 2002.

16 Voir *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat. 1880-1914*, textes réunis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, Paris, Séguiet-Archimbaud, 3 vol., 2001.

17 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op. cit.*, p. 154.

l'intellectuel, deux figures qui ont fasciné le XX^e siècle, car coupables toutes deux d'avoir transgressé la frontière entre le dire et le faire ; si l'intellectuel a fini par effacer le terroriste, ce dernier obsède toujours les intellectuels modernes :

Comme s'ils étaient destinés à être hantés par la figure qui les engendra et qui incarna, en un moment éphémère, mais aux réverbérations durables, l'éventualité fascinante — attirante et effrayante à la fois — d'une indistinction entre les mots et les actes ; entre ce qui donc, dans la sphère publique, est légitime et ce qui ne l'est pas. Entre la réalité et la fiction¹⁸.

On peut se demander quel rôle est alors dévolu au lecteur, cible de la « bombe » fictionnelle, dans l'élaboration d'un principe de légitimité politique, qui rétablit nécessairement une collectivité sociale, voire institutionnelle à l'horizon de l'œuvre. La volonté d'agir directement par la fiction semble en effet devoir entrer en tension avec le refus anarchiste de toute parole à valeur généralisante — qui est en même temps une condition indispensable pour que l'œuvre de fiction trouve des lecteurs. De ce point de vue, l'analogie entre la fiction et l'anarchisme n'est pas sans poser problème : il n'est pas certain que la fiction puisse échapper au rejet anarchiste de la parole représentative, et se poser, totalement hors tradition, comme une « bombe » autoréférentielle qui n'a aucune portée au-delà d'elle-même — sauf à congédier du même coup la communauté de ses lecteurs.

Le dossier s'ouvre sur un article d'Uri Eisenzweig où celui-ci s'interroge, comme l'avait fait naguère Michael Löwy dans une autre perspective, sur la symétrie entre l'acte anarchiste fondé sur le refus de toute représentation, et le discours religieux qui subsiste au cœur des sociétés modernes lui aussi construit sur un noyau irréprésentable qui lui donne sa légitimité. Est ainsi établi un rapport entre le terrorisme, entendu comme une étiquette qui dénote l'impossibilité ou le refus de donner sens à l'acte qu'elle qualifie, et le refus de toute représentation qui caractérise les deux objets analysés par Eisenzweig.

Cet article est suivi par plusieurs analyses monographiques, classés dans un ordre qui part du contexte le plus connu — celui de la France des années 1890 — pour s'en éloigner peu à peu. Cécile Barraud propose une analyse de la pièce *Le fumier* de Saint-Pol-Roux, publiée dans *La revue blanche* en 1894, au moment même du procès des Trente, et dans laquelle l'esprit anarchiste prend la forme de la résistance de la corporalité, à travers des figures allégoriques pittoresques auxquelles le théâtre vise à restituer leur humanité. Faisant le bilan de l'influence d'un « anti-capitalisme romantique de gauche » sur la pensée de Kafka, Michael Löwy trouve dans les textes de fiction des années 1910 les traces les plus probantes de l'ethos libertaire dont s'inspire la critique kafkaïenne de la machinerie de l'État moderne, colonial ou, par sa simple nature, autoritaire. Xavier Galmiche, avec *Les aventures du brave soldat Chweïk* de Jaroslav Hašek (1921-1923), aborde un ouvrage classique de l'anti-autoritarisme plébéen dans la même Europe centrale marquée par l'anarchisme politique : il montre comment l'esprit de l'anarchisme littéraire et les revendications d'émancipation qu'il articule s'inscrivent également dans la tradition

18 *Ibid.*, p. 330.

de l'« antithétisme » qui caractérise le débat intellectuel en Europe centrale depuis le XVIII^e siècle.

L'étude de Luba Jurgenson entre dans la bouillonnante réflexion esthétique-politique menée par les futuristes russes depuis 1913 jusqu'aux lendemains de la Révolution russe. Son analyse de la « langue transmentale » de Velimir Khlebnikov montre comment le refus de la représentation arbitraire à travers le langage et le programme de « libération du mot » sont en réalité fondateurs d'une communauté utopique, qui affirme ouvertement son hostilité à toute structure étatique, favorisant la poésie comme outil de communication directe avec le réel, sans pour autant se situer à l'extérieur de l'histoire. En Chine aussi, cette référence à une tradition archaïque pré-étatique joue un rôle important, avec le groupe des anarchistes de Tokyo, dont nous étudions l'influence sur l'écrivain emblématique du mouvement pour la nouvelle culture, Lu Xun, notamment à travers la « bombe » que représenta sa nouvelle « Le Journal d'un fou », publiée en 1918.

Jean-Pierre Morel, quant à lui, ouvre largement l'horizon vers l'époque contemporaine en s'intéressant au dramaturge (est-)allemand Heiner Müller. Revenant dans *Fatzer* (1978) sur plusieurs textes de Brecht à travers la perspective des attentats de la Fraction armée rouge qui occupent alors son esprit, Müller donne à lire un refus de la représentation fondé sur le refus de déléguer l'exercice de la violence légitime à l'État. Pour autant, si comme il l'écrit « Tuer, avec humilité, est le noyau théologique incandescent du terrorisme » (une idée à laquelle fait écho le texte d'Uri Eisenzweig), on ne trouve chez Müller nulle confiance dans les groupes d'activistes, mais seulement un repli toujours plus radical sur certaines figures individuelles. Le dossier se referme comme il s'était ouvert, sur une même interrogation : celle d'une littérature du refus de représenter qui repose tout de même sur la représentation.

On l'aura compris, cet ensemble de pièces versées au dossier ne se veut nullement exhaustif, et se caractérise par une grande diversité de méthodes et d'approches. La plupart des contributions sont issues d'une journée d'études organisée au Centre de recherche sur les Arts et le langage (CRAL, CNRS-EHESS) le 16 juin 2006 : que Jean-Marie Schaeffer, directeur du Centre, soit ici remercié pour le soutien qu'il a bien voulu accorder à cette manifestation¹⁹. D'autres études restent à réaliser, qu'il s'agisse de textes plusieurs fois convoqués au détour d'un article, comme ceux de Brecht ou de Céline, ou d'autres, moins présents, comme ceux de Jarry, d'Artaud ou des surréalistes, ou d'autres encore, issus d'horizons plus lointains comme le Japon²⁰. Nous formulons donc l'espoir que cet ensemble de travaux puisse en susciter d'autres.

19 Un texte de cette journée, ayant déjà été publié, n'est pas repris dans ce numéro : Henri Viltard, « Jossot (1866-1951). Un caricaturiste libre-penseur et musulman », *Recherches en histoire de l'art*, n° 5 (2006), p. 91-108.

20 On connaît l'importance du mouvement anarchiste dans le Japon de la fin de l'ère Meiji et du début de Taishō : signalons à ce sujet le numéro spécial « Anarchisme et mouvements libertaires au début du XX^e siècle » de la revue *Ebisu*, n° 28 (printemps-été 2002), avec notamment un article de Jean-Jacques Tschudin sur le théâtre ouvrier qui se développe à la fin des années 1910.

Références

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Élie Faure » (18 mars 1934), *Lettres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009 (éd. Henri Godard et Jean-Paul Louis), p. 416-417.
- DENIS, Benoît « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.
- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
- FAURE, Sébastien (dir.), « Littérature », *Encyclopédie anarchiste*, Paris, La librairie internationale, 1934, vol. 2, p. 1301.
- FRIGERIO, Vittorio, « La vérité par la fiction : anarchisme et narration populaire », *Belphégor*, vol. IX, n° 1 (février 2010), p. 7. Article disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no1/articles/09_01_vittor_verite_fr.html
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (oct. 1981), p. 951-996.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003 (éd. Bertrand Marchal).
- READ, Herbert, *Poetry and Anarchism*, Londres, Faber and Faber, 1938.

ÉTUDES



Fiction et violence entre auteur et Créateur

URI EISENZWEIG

Au cœur de l'anarchisme du XIX^e siècle se pose la question de sa définition. Elle se pose — et ne se résout pas. Car s'il y a un trait qui distingue ce que l'on entend généralement par « anarchisme » de tout autre discours social contemporain, au siècle de Marx et de Proudhon, c'est une hostilité récurrente à toute représentation — à commencer par la sienne propre, définitoire incluse.

Cette hostilité est avant tout d'ordre politique, bien sûr. Il est toutefois nécessaire de distinguer à cet égard l'anarchisme des origines des transformations et pratiques qui allaient suivre. Car c'est surtout au cours des premières décennies que fut véritablement extrême, presque intégral, dans le discours et les mouvements anarchistes, le refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la délégation de pouvoir ou d'identité. Pour s'en rendre compte il n'y a qu'à parcourir les divers manifestes et études des penseurs antiautoritaires de l'époque, et observer les formes d'associations singulièrement ouvertes des militants et sympathisants qui leur furent contemporains¹. Or, un rejet aussi absolu a des implications qui dépassent le terrain politique proprement dit en ce qu'il met en question, inévitablement, la possibilité même de tout medium permettant la représentation adéquate d'une réalité, quelle qu'elle soit. Après tout, s'il n'est pas de représentation sociale qui ne soit impropre à sa tâche, il faut bien que soient fautifs aussi, sans exception, tous les moyens communicationnels qui la sous-tendent. D'où ce trait que l'on a trop tendance à ignorer dans le discours radical — pureté pour les uns, intransigeance pour les autres — dont se réclamèrent les premières générations anarchistes : le domaine politique s'y voit nécessairement investi d'une perspective philosophique-linguistique.

Sans doute, les écrits des penseurs libertaires du XIX^e siècle ne contiennent pas beaucoup de réflexions touchant explicitement à la nature du langage. Il n'en reste pas moins qu'une philosophie de la communication est bien là, qui hante

1 Il est impossible, et d'ailleurs superflu, de mentionner ici ne serait-ce qu'une partie des travaux sur l'histoire de l'anarchisme du XIX^e siècle. J'en excepte l'ouvrage qui, plus d'un demi-siècle après sa première publication (1951) reste le modèle inégalé du genre, le magistral *Mouvement anarchiste en France* de Jean Maitron (Paris, Gallimard, 2 vol., 1975). C'est sur lui, avant tout autre, que se fondent les quelques références de cet article à l'histoire factuelle de l'anarchisme du XIX^e siècle.

leurs combats et leurs rêves, et cette philosophie est négative. De fait, il n'est qu'à lire d'une manière un peu différente de celle qui a généralement cours les idéaux proudhoniens ou bakouniniens de mutuelle, de petite communauté, de proximité, d'atelier, parfois même de terroir, pour y percevoir une sorte de méfiance sous-jacente à l'égard, non pas seulement de l'autorité ou de l'organisation, mais des formes de l'abstraction qui sont au principe de tout langage : l'absence, la distance².

C'est en quelque sorte par définition, donc, que la définition fait problème, lorsqu'il s'agit de l'anarchisme du XIX^e siècle. Et pourtant, comment ne pas préciser ce dont on parle, et certainement ce que l'on soutient ? La contradiction est insurmontable. Il y a bien un drapeau, mais il est noir. Le problème étant que la formule est réversible : il est noir, oui, mais tout de même, c'est un drapeau.

Ce dilemme, cette tension inhérente à une présence perçue comme se refusant à être prise, comprise, reprise, redoublée, représentée, est ce qui me semble être au principe de la fascination grandissante qu'exerça l'anarchisme au cours des dernières décennies du XIX^e siècle. En France, surtout, frappe l'intérêt — surprenante sympathie chez les uns, hostilité exacerbée chez les autres — que lui portèrent autour de 1890 les praticiens les plus assidus de la communication sociale, je veux dire les écrivains et les artistes. La sympathie se retrouvant surtout chez ceux dont la plume donna ses premières formes à une conception du langage autre que celle, positive, éclairée, de la dénotation, de la transparence communicationnelle qui est au principe, non seulement du projet romanesque réaliste, mais également de toute société s'imaginant fondée sur un contrat³.

La coïncidence n'est pas simplement chronologique. Plus exactement : ce n'est pas vraiment une coïncidence que cette rencontre entre l'évolution littéraire qui noue crise du réalisme romanesque et révolte symboliste — et l'anarchisme. C'est-à-dire entre l'idée du langage comme voué à autre chose qu'à capturer ce qui n'est pas lui et une identité dont la vocation est précisément d'échapper à toute représentation possible. Encore que le mot rencontre lui-même soit trompeur, car le phénomène fut à sens unique. Ce ne sont pas les anarchistes qui furent éblouis par la poésie symboliste, ce sont les écrivains — ces écrivains-là — qui furent séduits. Séduits, non pas par l'idéologie anarchiste à proprement parler mais par une figure imaginaire nouvelle qui, de cette idéologie, semblait incarner de façon dramatique la nature paradoxale : l'anarchiste-poseur-de-bombes. Nous sommes, on l'aura compris, dans la France des années 1892-1894, celles que l'historiographie retiendra sous l'appellation « ère des attentats ».

Ne nous attardons pas sur le détail événementiel de cette période⁴. Je rappellerai seulement que nonobstant la terreur, qui fut bien réelle, il y eut en fait fort peu

2 Soit dit entre parenthèses, il faudrait réfléchir un jour sur le fait que, contrastant avec le manque d'intérêt des anarchistes du XIX^e siècle pour la philologie, deux des grands apôtres anarchistes de la proximité, Élisée Reclus et Kropotkine, furent géographes.

3 Ces premières pages condensent un des arguments de mon ouvrage *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.

4 Là encore, c'est Jean Maitron qu'il faut lire, et plus particulièrement son ouvrage *Ravachol et les anarchistes* (Paris, Julliard, 1964). On y ajoutera, avec plus de prudence, certains chapitres des mémoires d'André Salmon, *La terreur noire. Chronique du mouvement libertaire* (Paris,

d'attentats, et de victimes encore moins. Ce sur quoi il est important d'insister, c'est que ce qui fascina, ce qui était au principe de la panique des années 1892-94, ce fut la perception de la violence comme absurde, gratuite, dépourvue d'objectifs compréhensibles, et cela d'autant plus qu'au non-sens de chaque acte correspondait comme inévitablement l'idée d'une *série*. Car plus que l'attentat individuel lui-même fit peur, de par son arbitraire même, l'impossibilité de l'intégrer à un récit — et donc de tirer de ce dernier quelque conclusion quant à ce qui allait suivre. Plus que les actes de violence commis ce fut le sentiment que d'autres suivraient qui suscita la peur, la panique. D'où d'ailleurs le privilège de la bombe : invisible tant qu'elle n'explose pas, elle se volatilise au moment même de son apparition. Jamais présente, toujours à venir, la bombe des attentats menaçait parce qu'imprévisible, impossible à situer dans le temps comme dans l'espace, et elle fut perçue comme imprévisible dans la mesure où la précédente, justement, n'avait pas fait sens, elle non plus.

Mais aussi, à la perception de l'acte comme dépourvu de signification correspondait comme inévitablement le masque, l'anonymat, l'illisibilité de son auteur : il faut ne rien savoir de quelqu'un pour pouvoir l'imaginer capable de tout. Ou plus exactement : de n'importe quoi. D'où le privilège logique de l'anarchiste comme origine des bombes : logique, car le personnage semblait précisément indéchiffrable. Rappelons, à cet égard, que les véritables auteurs des quelques attentats commis furent des individus solitaires et instables, parfois proches du pathologique⁵. Plate réalité qui donne toute sa mesure au véritable objet de la fascination : non pas Ravachol, ou Vaillant, ou Léauthier, ou Henry — ou plutôt : *justement pas eux*, mais la silhouette masquée, mystérieuse, nébuleuse, qui s'évanouissait, au contraire, dès que ceux-là apparaissaient dans toute leur fadeur brutale sur le banc des accusés. Quelles que fussent les passions suscitées par un individu aussi manifestement caractériel que Ravachol, par exemple, ce qui fut vraiment au coeur de l'ère des attentats, c'est l'image d'un personnage de l'ombre qui, hors de toute identification possible — cape, masque —, était toujours absent, toujours ailleurs : l'anarchiste auteur d'attentats.

Beau paradoxe, donc, que ces écrivains et poètes affirmant faire fi de la fiction romanesque et se retrouvant hypnotisés, envoûtés par l'être le plus fictif qui fût.

10-18, 2 vol., 1973 [1959]) ; de ceux de Jean Grave, *Quarante ans de propagande anarchiste* (Paris, Flammarion, 1973 [1930]) ; ainsi que deux ouvrages contemporains des événements : *De Ravachol à Caserio (notes d'audience)* de Henri Varennes (Paris, Garnier, circa 1895) et *Les coulisses de l'anarchie* du (ou des deux) journaliste(s) signant Flor O'Squarr (Paris, L'insomniaque, 1990 [1892]). Pour ma part, dans mon ouvrage *Fictions de l'anarchisme*, déjà cité, je reconstitue les faits en insistant sur leur amplification démesurée dans la presse de l'époque ainsi que, par la suite, dans la mémoire historique.

5 Il est d'autant plus nécessaire de le rappeler que trop d'études, y compris contemporaines, se contentent d'« expliquer » les attentats par la biographie personnelle — pauvreté, enfance difficile, etc. — des individus qui les commirent, cette biographie se transformant du coup en une sorte d'allégorie de la réalité sociale environnante. Dernier en date de cette série décevante : l'ouvrage de John Merriman, *The Dynamite Club. How a Bombing in Fin-de-siecle Paris Ignited the Age of Modern Terror* (Boston / New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2009).

Il est vrai que la figure de l'anarchiste-poseur-de-bombes était elle-même paradoxale puisque n'existant que dans la mesure où le personnage échappait à toute représentation possible, à commencer par celle qui vise l'événementiel, le récit. La fiction, ici, la magie à laquelle se laissèrent prendre ceux qu'on allait bientôt appeler les intellectuels, c'était la possibilité même d'une absence qui serait incarnée. De l'irreprésentable — présent.

Mais la réaction de l'avant-garde littéraire ne fut que l'expression condensée d'un phénomène médiatique plus général — lui-même non sans rapport avec d'autres obsessions de l'époque, concernant une violence dont la nature serait d'échapper au compte-rendu narratif. Après tout, ce furent les mêmes, littéralement les mêmes lecteurs qui, après avoir frémi à la vue des énormes manchettes des quotidiens le lendemain du moindre pétard, allaient se délecter — toujours frémissants — à la lecture de récits que l'on commençait à peine à appeler policiers (alors que du côté de Mallarmé et de ses amis symbolistes, l'on redécouvrait Edgar Allan Poe). Tout cela, tandis que se profilait à l'horizon la menace tout à fait réelle de la Première Guerre mondiale, laquelle, signifiant de par son énormité même la nature désormais anecdotique de l'acte de violence individuel, allait reléguer sinon l'acte lui-même du moins sa portée sociale hors de l'histoire — et donc dans la fiction.

Freud commence à écrire. Saussure prépare son Cours. Mallarmé substitue l'absence à la fleur. Derrière les mots se profilent des zones d'ombre grandissantes. Le langage est désormais menacé, sinon d'opacité, du moins d'intransitivité. Les conditions sont remplies pour qu'avec la figure de l'anarchiste masqué tenant une bombe sous sa cape, nous entrions dans l'ère du terrorisme.

* * *

Bien entendu, avec l'énonciation de ce dernier mot c'est l'analyse elle-même qui pénètre un terrain, si j'ose dire, miné. C'est qu'en ce début du XXI^e siècle, il est peu de termes socio-politiques où le contraste soit aussi grand entre une utilisation extensive et une signification aléatoire, le seul dénominateur commun étant la réprobation : personne ne se reconnaît « terroriste », le « terroriste », c'est toujours l'autre. Ce à quoi correspond l'absence — ou la pléthore, c'est la même chose — de définitions. Il y a, dira-t-on, l'intention de « terroriser » : mais venant de la société en proie à ce type de violence, toute détermination est fatalement problématique, quant aux véritables « intentions » des responsables de tel ou tel acte. Sans compter que ceux-ci, lorsqu'on a l'occasion de les interroger, se réfèrent évidemment à d'autres ambitions que de « terroriser ». Quant à ce qui est souvent évoqué à propos du terrorisme, à savoir que sa violence tend à viser des civils *a priori* innocents, cela est tout à fait exact mais ne participe d'une définition du phénomène que dans la mesure où l'innocence de la cible renvoie directement à la gratuité de l'acte. Ce qui caractérise le terrorisme, ce n'est pas simplement l'innocence des victimes civiles mais la nature aveugle, immotivée et imprévisible de la violence qu'ils subissent. Après tout, ce n'est que cela qui puisse différencier (plus ou moins) ces victimes-là de celles qui, par exemple, tout aussi civiles et innocentes, sont régulièrement

classées, parfois même anticipées, comme « dommages collatéraux » d'opérations militaires étatiques.

Sans doute est-il difficile, dans une société de plus en plus investie par une communication hypertrophiée et par la rapidité correspondante de ce qu'on appelle encore (et de plus en plus à tort) « l'information », de reconnaître la possibilité que des actes spectaculaires le soient — spectaculaires — précisément parce que dépourvus de sens. D'où peut-être la tentation récurrente d'en fournir, de ce sens, d'intégrer l'acte terroriste à une grille d'interprétation, de le raconter. Et lorsqu'on y inclut l'origine : de l'imaginer. Mais c'est à la réalité présente et incontestable qu'une réflexion sérieuse se doit de s'arrêter : le simple fait que c'est en ce qu'ils sont perçus comme absurdes, gratuits, ne faisant pas sens en tant que tels, que des actes de violence visant la société civile sont qualifiés de « terroristes⁶ ».

Et c'est par là que je suggère une filiation entre le « terrorisme » d'aujourd'hui et la figure fin-de-siècle de l'anarchiste-poseur-de-bombes. Une *figure*, j'y insiste. Car de même qu'un roman policier classique ne se lit au fond qu'une seule fois — du moins en tant que récit à énigme — la récurrence de l'anarchiste imaginaire, tant dans les média que dans la prose romanesque, finira elle aussi par émousser la peur qu'il inspire.

Déjà dans *L'agent secret* de Conrad (1907), les anarchistes seront caricaturaux, répugnants mais ridicules, passant leur temps à discourir au lieu d'agir. Loin de poser quelque bombe que ce soit, d'ailleurs, ils serviront sans le savoir de couverture au véritable instigateur de l'attentat autour duquel tourne l'intrigue. Par la suite, et surtout après la Grande Guerre, l'anarchiste romanesque deviendra parfois plus sympathique, mais encore moins pertinent, et en tout cas aux antipodes de l'inquiétante figure des années 1892-1894.

En France, en particulier, il y aura le jugement négatif porté sur le rôle historique de l'anarchisme par d'autres points de vue se voulant plus authentiquement révolutionnaires, celui d'Aragon, par exemple, dans *Les cloches de Bâle* (1934). Plus généralement, le personnage anarchiste ou anarchisant prendra de l'âge, deviendra vieux sans avoir été — narrativement parlant — adulte : le père cordonnier dans *Jean Le Bleu*, de Giono (1932) ; Cripure dans *Sang noir* de Guilloux (1935) ; divers personnages de Léo Malet ; le vieil anarchiste espagnol retournant dans l'Espagne de Franco dans *Le chaos et la nuit* de Montherlant (1963). Ce n'est que dans les dérivés fantaisistes proposés par la littérature populaire, d'avant-guerre en particulier, que le personnage restera actif et plus ou moins menaçant — mais en s'éloignant de l'identité proprement anarchiste, tant par l'humour que par la nature de la menace : Arsène Lupin, Fantômas, les Pieds Nickelés, bien sûr. Jusqu'à ce que, dans *L'oreille cassée* (1935-1937), la silhouette ayant incarné la grande frayeur de l'ère des attentats finisse par faire rire les enfants en se volatilissant bêtement avec toute sa panoplie — masque, cape, bombe — dans l'explosion qu'elle a elle-même préparée. Certes, déguisé en anarchiste, le personnage de Hergé est en fait un ancien officier jaloux de la promotion de Tintin dans l'armée de San Theodoros.

6 On trouvera un exposé beaucoup plus détaillé de mon analyse du phénomène terroriste dans mon *Fictions de l'anarchisme*, déjà cité.

Mais la scène illustre bien ce que je suggère : que si le XX^e siècle ne voit pas la fin des attentats, celui qui en incarnait initialement la logique paradoxale disparaît, lui, laissant à sa place, désormais épars, les éléments métonymiquement constitutifs de sa figure jadis terrifiante.

Mais alors, l'auteur de l'acte devenu folklore, qu'en est-il du terrorisme ? Le fait est que dans un premier temps, celui-ci subit une sorte d'éclipse. Plus exactement, et aussi curieux que cela puisse paraître aujourd'hui, la chose disparaît alors même que le mot commence à s'imposer par le biais du débat autour de sa validité juridique.

Il y avait déjà eu des tentatives de traiter par la législation cette nouvelle et curieuse forme de violence sociale qu'est l'attentat qui n'aboutit que dans la mesure où il paraît dépourvu de sens. En particulier, il y avait eu les lois de décembre 1893 et de juillet 1894, où l'absence de l'anarchiste-poseur-de-bombes avait en quelque sorte été officialisée par le déplacement du crime vers ceux que la figure fascinait, c'est-à-dire de l'acte lui-même à son « apologie », à l'« incitation », à l'« entente » supposée entre les membres d'imaginaires « associations de malfaiteurs ». Comme on sait, c'est le recours à ces termes vagues et incertains, tous relevant du domaine de la communication, qui fit que ces lois, perçues à juste titre comme menaçant les libertés d'expression et d'association récemment acquises, furent qualifiées de « scélérates ».

Toutefois, ce n'est pas de « terroristes » mais d'« anarchistes » qu'il était alors question. Ce n'est qu'avec la disparition progressive de ces derniers du paysage imaginaire de la peur que l'on commencera à parler de lois contre le « terrorisme ». La première tentative sur ce plan allait être sans suite, du reste, peut-être parce qu'elle eut lieu, non pas à propos d'une violence perçue comme illisible mais à la suite d'un banal assassinat politique, celui du roi de Yougoslavie et du ministre français des Affaires étrangères qui l'accueillait à Marseille en 1934. C'est à cette occasion que la Ligue des Nations entreprit cette première que fut la « Convention pour la prévention et la répression du terrorisme », traité international signé en 1937. « Terrorism » — alors qu'il n'y avait rien qui sortît de l'ordinaire, si j'ose dire, ni dans l'identité des trois assassins croates, ni dans leurs motivations séparatistes. Ni certainement dans l'acte lui-même, aux antécédents millénaires.

La Ligue des Nations disparaissant peu après la Convention de 1937, celle-ci ne fut jamais appliquée. Elle fait néanmoins date en ce qu'elle inaugure la banalisation du concept, « terrorism », alors même que celui-ci a pour raison d'être la légitimation d'une catégorie criminelle distincte de toute autre. De fait, les années 1960 et 1970, en particulier, allaient être témoins d'une utilisation rhétorique intensive à des fins purement politiques et polémiques — ce à quoi correspondront des tentatives de législation (la loi française de 1986, par exemple) se heurtant à des contradictions insurmontables. Car enfin, que la violence politique non-étatique fût devenue plus dure à cette époque est un constat qui, valide ou non, ne démontrait aucunement qu'elle fût essentiellement différente des actes de violence socio-politiques de toujours. Appeler un état « terroriste » est évidemment absurde. Mais en quoi la violence de toutes sortes de mouvements politiques ou d'individus, qu'ils nous soient sympathiques ou non, est-elle « terroriste » ? Je veux dire : à quoi bon cette catégorie juridique pour sanctionner des actes déjà couverts par les lois existantes ?

Quel besoin avons-nous d'une telle catégorie politique ou éthique pour qualifier des actes que l'on réprouve ?

L'analyse que je viens de proposer suggère que qualifier un acte de terroriste n'équivaut à rien d'autre que de présenter celui-ci comme inassimilable parce qu'opaque, illisible, sinon inconcevable. Mais est-il réellement illisible ou incompréhensible, le kidnapping, suivi de l'assassinat, d'un banquier allemand ou d'un ancien premier ministre italien ? Ou même l'attentat qui fait sauter un autobus en Israël, ou un marché populaire au Pakistan ? L'horreur est certaine, ainsi que le dégoût, du moins en ce qui me concerne. D'où sans doute la tentation d'exclure, de proscrire, de mettre cet univers-là au ban des normes, non pas simplement « acceptables » mais *concevables* du politique. Arme à double tranchant, cependant, car c'est notre entendement que nous posons ainsi comme limité. Après tout, dire d'une violence et de son auteur qu'ils sont illisibles ne peut qu'évoquer la possibilité alternative : que c'est nous qui soyons incapables de lire. Comme tout autre concept politique qui se veut définitoire, « terrorisme » ne fait au fond que déplacer, sans d'aucune manière l'éliminer, le conflit des interprétations propre au champ idéologique.

Ceci étant, c'est bien là, dans la perception de l'acte comme absurde, arbitraire, que réside le privilège de l'anarchisme dans l'origine du « terrorisme » : non pas dans l'origine des bombes, j'y insiste, mais de la peur qui y correspond. C'est par définition, nous l'avons vu, que l'anarchiste du XIX^e siècle fut perçu comme indéchiffrable. Aussi bien, c'est en toute logique — une logique pour ainsi dire innocente — que de l'imaginer comme auteur de l'acte exclut celui-ci de toute grille de compréhension possible, de toutes normes acceptables. D'où la terreur. Privilège unique de l'anarchisme donc, et, lorsque s'en banalisera l'iconologie, effacement correspondant de ce qui serait un véritable « terrorisme ».

Jusqu'à ce qu'entre en scène — cette scène-là — une autre figure à vocation d'opacité, peut-être la seule autre à l'être aussi radicalement : le poseur de bombes religieux.

* * *

Nous arrivons là au troisième et dernier temps de mon raisonnement. La réalité concernée nous étant très — trop — contemporaine, ce qui suit voudrait être compris comme de simples éléments d'une réflexion en cours, élaborée à partir de l'analyse qui précède.

Le rapport entre terrorisme et religion peut paraître s'imposer du simple fait statistique des dernières années. Personnellement, j'avoue d'ailleurs que ce ne fut qu'après le 11 septembre 2001 que j'ai commencé à y penser, alors que je venais de publier quelques mois plus tôt l'ouvrage déjà évoqué plus haut, *Fictions de l'anarchisme*. Mais la seule réalité événementielle ne suffit évidemment pas à fonder le rapport privilégié que je voudrais suggérer.

On s'étonnera peut-être que je me réfère à la « religion » plutôt que, disons, au « fondamentalisme ». Il me faut donc préciser que je ne vise ni des croyances personnelles, ni même des systèmes théologiques précis, mais plus généralement la

présence au sein de la sphère publique d'institutions et organismes dont les actions ne peuvent faire qu'elles ne visent ou découlent de l'affirmation d'une Vérité absolue et unique. Et à cet égard, je ne vois vraiment pas de différence essentielle entre religion et fondamentalisme. Il y a bien la prudence, ou le sens du compromis, présents chez les uns, absents chez les autres. La nuance est appréciable, surtout pour ceux qui en subissent les conséquences. Ceci étant, peut-on vraiment définir la religion, en tant que telle, par le sens du compromis ou par la prudence ?

Ce que je voudrais suggérer, et certes, ce ne sont là pour l'instant que des propositions, des tentatives d'explication, c'est un lien d'ordre formel, un rapport logique — et par là peut-être inévitable — entre le phénomène terroriste et la position singulière au sein de la modernité d'un discours qui dit relever d'une Vérité absolue, du sacré. Un rapport qui me semble d'une symétrie frappante avec le privilège de l'anarchisme fin-de-siècle dans la perception des attentats.

Je dis bien « symétrie » et non parallèle, s'agissant de caractéristiques correspondantes — mais inversées. Cette sorte de structure en miroir me paraît d'ailleurs générale, entre l'anarchisme du XIX^e siècle et le discours religieux. Il y a ainsi la question de l'autorité, bien sûr, ainsi que son corrélat, c'est-à-dire l'importance donnée de part et d'autre aux obligations et aux interdits : entièrement revendiqués et appliqués ici, ils sont absolument rejetés là. Inversion totale, donc, mais dans la symétrie la plus rigoureuse : qu'il s'agisse d'interdire ou d'interdire d'interdire, la démarche est toujours d'une radicalité absente des autres discours philosophiques ou politiques.

Il y a aussi la nature essentiellement *autre* des réalités alternatives, avec la rupture radicale, le saut qualitatif qui les caractérise. D'une part l'au-delà, bien sûr, ou les temps messianiques d'un type ou autre. D'autre part, le rêve d'une proximité communautaire locale et universelle à la fois, rêve dont la nature utopique dépasse tout de même de très loin les alternatives prônées par les autres pensées révolutionnaires écloses au sein de la société industrielle. L'analogie entre la transcendance chez l'une et l'utopie chez l'autre est telle, du reste, que la tentation a été récurrente, chez certains, de s'émouvoir sur ce qui serait une sorte de « pureté » partagée par les deux discours. Je pense notamment à ce classique français des sciences humaines des années 1970, *La révolution du langage poétique* de Julia Kristeva, où l'auteur n'hésite pas à parler des « allures christiques et chrétiennes » de certains aspects de la subversion anarchiste de la fin du XIX^e siècle⁷, ou, dans une perspective tout à fait différente, à *Rédemption et utopie*, de Michael Löwy, où celui-ci décèle « une remarquable *homologie structurelle* [entre] la tradition messianique juive et les utopies révolutionnaires modernes, notamment libertaires⁸ ». Tous deux semblant ainsi oublier que symétrie ne veut pas dire identité mais parfois le contraire, comme le montre bien, si besoin était, le fait que nul mouvement social moderne n'a été aussi hostile à la religion que l'anarchisme.

En ce qui concerne le rapport au terrorisme, toutefois, le trait essentiel qui me semble rapprocher les deux discours — et qui a un rapport direct avec les

7 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 1974, p. 427.

8 Michael Löwy, *Rédemption et utopie*, 1988, p. 31 ; italiques dans le texte.

autres correspondances que je viens d'évoquer — est le refus de considérer le langage dénotatif comme porteur de vérité. Bien entendu, la théologie a toujours eu comme stratégie arachnéenne d'amener ceux qui voudraient la réfuter — à y entrer, et j'imagine aisément la pléthore de dialecticiens prêts à mettre en pièces toute affirmation concernant le religieux en arguant de tel ou tel des mille et un sophismes, retournements et chicanes jalonnant l'histoire de telle ou telle Église. Mais il n'est pas nécessaire d'entrer dans des considérations détaillées touchant à l'histoire comparée des philosophies religieuses du langage, à la distinction récurrente entre langues profane et sacrée, ou à l'hermétisme traditionnel de cette dernière, pour constater ce trait commun aux divers discours religieux (ou, comme disent certains, « spirituels ») : que la Vérité s'y refuse à la simple dénotation.

Or, dans la perspective qui est la nôtre, ce refus ne peut pas ne pas évoquer le rejet anarchiste de la représentation. Représentation du réel social, certes, alors que la condamnation religieuse de la représentation profane concerne la Vérité divine. Mais c'est la similarité structurelle qui nous intéresse ici, où, d'un côté comme de l'autre, s'affirme une intransitivité qui serait essentielle au langage, une opacité qui ferait que ne peut être adéquatement perçue, à travers lui, la réalité qui importe.

Car c'est en cela que le religieux comme auteur de l'attentat dit « terroriste » me semble faire pendant à la figure de l'anarchiste fin-de-siècle. Ni celui-ci, perçu par ses contemporains comme ne croyant à rien, ni celui-là, qui affiche une croyance absolue, ne sont réellement lisibles par la modernité scientifique et démocratique, c'est-à-dire rationnelle et séculaire. Et c'est cette illisibilité qui, là comme ici, permet la conception du non-sens d'un acte, de l'inscrutabilité d'un projet, et, partant, la terreur quant aux lendemains dont tout ce que l'on croit pouvoir dire est qu'ils seront sanglants.

Avec une différence fondamentale, sur laquelle je voudrais conclure.

Car en ce qui concerne l'anarchiste du XIX^e siècle, il est important de rappeler que son illisibilité en tant que « poseur de bombes » ne fut pas son fait mais celui de ses lecteurs, ou plus exactement de ceux qui s'imaginaient lire. Ceux qui imaginaient « l'anarchiste » — et qui l'imaginaient auteur de mille et un attentats, passés et à venir.

Alors que c'est le poseur de bombes religieux lui-même qui proclame l'opacité intrinsèque de son acte lorsqu'il invoque le Créateur qu'il croit ainsi servir. Le « terroriste » religieux peut bien porter cagoule, parfois, ou un masque, lui-même n'a rien de vraiment mystérieux. D'ailleurs, une fois connues son identité et sa (généralement courte) biographie, leur affligeante banalité rappelle curieusement celle qui caractérisait le poseur de bombes de l'« ère des attentats ». À cette différence près que celui-ci n'avait d'« anarchiste » que l'étiquette dont il s'était personnellement (et parfois tardivement) affublé — alors qu'il ne fait aucun doute que l'assassin religieux d'aujourd'hui est toujours le produit, souvent même l'agent, d'organismes institutionnels connus et puissants, que ce soit dans l'univers islamique, parmi les Juifs religieux israéliens, les évangélistes américains, etc.

Sens problématique, donc, que celui de l'acte terroriste religieux, comme l'était celui des attentats soi-disant « anarchistes » des années 1892-1894. Et dans les deux cas, l'opacité correspond à un déplacement de l'origine, que ce soit vers une divinité ou d'aussi imaginaires « associations de malfaiteurs ». Avec cette différence

que dans le cas du terrorisme religieux, c'est l'auteur de l'attentat lui-même qui le dit — *l'écrit* même, justement, dans le message souvent disséminé après l'événement lorsque celui-ci consiste en un acte suicidaire : l'illisibilité n'est pas dans sa propre personne mais derrière lui, au loin, en haut.

En haut, où au masque et à la cape de jadis se substitue un procédé bien plus efficace : l'interdit capital de la représentation, que ce soit sous forme de personnage romanesque, de fiction cinématographique, ou de caricature. La censure. L'idée du blasphème.

Curieuse histoire que celle du « terrorisme », qui semblerait ainsi aller de l'absence de l'auteur (anarchiste) à celle du (divin) Créateur.

Références

- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
LÖWY, Michael, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 1988



Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux

CÉCILE BARRAUD

Dernière pièce d'un recueil de monodrames intitulé *Le tragique dans l'homme*, *Le fumier* est dédié à Henry de Groux, peintre symboliste et anarchiste belge dont Saint-Pol-Roux admirait *Le Christ aux outrages* — l'un des deux « diamants¹ » découverts au printemps 1892 à l'exposition du pavillon des « Arts libéraux ». Bien accueilli par des revues telles que *L'art social* qui, selon un rapprochement alors relativement banal, faisait de Jésus le premier martyr de la cause libertaire, *Le Christ aux outrages* avait en revanche été refusé à la Société Nationale des Beaux-Arts au motif que le peintre eût alors fait figure de « Ravachol de la peinture² ». Hautement significative des liens établis *a priori* entre les événements contemporains et l'œuvre — si le sujet du tableau, religieux, ne présentait pas de réel rapport avec un quelconque esprit libertaire, sa facture manifestait une nette inobservance des normes académiques — l'expression eût pu être appliquée à juste titre à l'auteur des « fresques » allégoriques du *Fumier*.

Cette pièce de Saint-Pol-Roux conte le désespoir et la révolte des Petits — les paysans, littéralement dépouillés, « squelettes sur lesquels persistent des yeux, un peu de viande et de la peau³ » — avec à leur tête Guillaume, héros du drame — contre les Grands, opulents et corrompus, nourris du « fumier » de la terre grâce auquel ils se sont enrichis. Le combat contre la Ville s'achèvera par la récupération de cet or, qui seul peut rendre de nouveau la Terre féconde.

Publié à *La revue blanche*, périodique sympathique aux idées anarchistes et objet, de ce fait, d'une étroite surveillance⁴, ce drame constitue une véritable diatribe anarchiste dont l'allégorie voile la virulence. Usant de la personnification pour garantir la dimension à la fois visuelle et dynamique de l'œuvre, l'allégorie y est d'abord narrative. Mais s'agissant d'un drame, la figure tend à exhiber l'artifice dont elle joue. Au principe même du leurre, de la mystification, la théâtralité sert la duplicité

1 Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, 2005, t. 2, p. 569.

2 *Id.*

3 Saint-Pol-Roux, « Le fumier », *La revue blanche*, vol. 6, n° 31 (mai 1894), p. 413. Texte repris intégralement dans *Le tragique dans l'homme*, Mortemart, Rougerie, 1984, vol. 2.

4 Une note de police datée de 1894 inclut *La revue blanche* au nombre des « publications de teinte anarchiste » (citée par Paul-Henri Bourrelier, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, 2007, p. 405).

de l'allégorie, en brouillant les niveaux de signification. L'allégorie ne se limite pas à narrer ; elle montre avec ostentation, déploie jusque dans le titre de l'œuvre une dimension symbolique complexe, qu'on pourrait qualifier d'euphémistique : l'incarnation (la lutte des Petits contre les Grands) dévoile, pour mieux cacher — tant l'image allégorique tend à recouvrir son référent — la signification politique profonde du *Fumier*. C'est donc sur cette ambivalence constitutive que mise le dramaturge, et sur le double sens qu'elle implique, pour faire de la lecture une élucidation. Bien que fondée sur des représentations peu conventionnelles — les personnages, par exemple —, l'allégorie du *Fumier* demeure éloquente, mais elle impose une distance suffisante pour que la pièce ne puisse pas être déchiffrée littéralement. Elle laisse la possibilité de demeurer au seuil, en jouant seulement son rôle plastique d'icône. N'est-ce pas précisément sur cette indécidabilité de l'allégorie que les frères Natanson comptaient lorsqu'ils décidèrent de publier de telles pages dans leur revue ?

Ainsi que d'autres textes parus simultanément dans les colonnes de *La revue blanche*, *Le fumier* se fonde donc sur une figure composite, instrument de pensée ambigu, que son caractère polysémique transforme en instrument proprement politique.

Saint-Pol-Roux et *La revue blanche* : de la métaphore à l'allégorie

Avant la publication du *Fumier* à partir de mai 1894, le nom de Saint-Pol-Roux apparaît à plusieurs reprises dans les pages de *La revue blanche*. Les *Tablettes de voyage*, en octobre 1892, sont suivies d'un fragment inédit du second tome des *Reposoirs de la procession* en décembre 1893. Puis Saint-Pol-Roux donnera d'autres « Tabletes » en septembre 1894, jusqu'à une dernière contribution le 1^{er} septembre 1900, sous le titre de « Verlaine, le pâtre ». Alors que les Éditions du Mercure de France viennent de publier l'*Épilogue des saisons humaines*, Lucien Muhlfeld, critique littéraire en titre de *La revue blanche*, consacre une large part de sa chronique d'octobre 1893 à l'auteur qu'il évoque sous les traits de l'un de ces « *symbolistes*, c'est-à-dire, n'est-ce pas, des poètes bizarres⁵ », par ailleurs classé par lui au nombre des « prosateurs somptueux et discrets », tout comme Gide dont le *Voyage d'Urien* vient de paraître chez le même éditeur. Le critique se dit conquis « absolument » par « le bonheur du verbe » de l'*Épilogue* et insiste sur l'habileté de ce drame « tout de psychologie plastiquement déployée » : « Cela est précieux comme l'or plein sculpté et ciselé, lourd parce que massif, somptueux et magnifique⁶. » En février 1894, la parution des *Reposoirs de la procession* donne lieu à une nouvelle manifestation d'admiration : Muhlfeld mentionne les « belles métaphores », dignes de celles d'un Joris-Karl Huysmans ou d'un Léon Bloy, ainsi que les « belles phrases » et surtout les « images, des images riches » ; jusqu'aux « esquisses où il s'amuse, ajoute le critique, Saint-Pol-Roux met toute sa palette⁷ ».

5 Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 5, n° 24 (octobre 1893), p. 241.

6 *Ibid.*, p. 244.

7 Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 180.

C'est sur la dimension esthétique, picturale de l'écriture que Muhlfeld insiste ici⁸. Il souligne, ce faisant, le versant métaphorique de l'œuvre, qui constitue un premier mouvement de la présence de Saint-Pol-Roux à *La revue blanche*. Si la métaphore n'échappe pas à l'hermétisme — Muhlfeld mentionne le « seuil obscur » du Liminaire des *Reposoirs* — elle ne possède cependant pas l'ambivalence complexe de l'allégorie. De fait, la rhétorique classique la range au nombre des « tropes par ressemblance⁹ », théoriquement « non équivoques ». La critique de Muhlfeld est représentative des préoccupations littéraires de *La revue blanche* à cette période ; jusqu'en 1894, c'est sur la dimension esthétique de la littérature et les raffinements du style que se porte l'attention de ses rédacteurs. Fascinés par l'œuvre de Maurice Barrès, ceux-ci exaltent toutes les formes d'expression du Moi, qu'ils accompagnent d'un certain culte de l'art pour l'art. La parution du *Fumier*, en 1894, correspond à un nouveau temps de l'histoire de la revue, plus critique et plus politique, qui passe progressivement « du dilettantisme égotiste et cérébral à l'exigence d'action et de responsabilité¹⁰ ». La nature double de l'allégorie, « à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble¹¹ », selon les termes de Fontanier, y trouve alors son cadre ; les « fresques » du *Fumier* sont le lieu où sourd la vérité du réel, où s'exhibe, sur le théâtre, ce qui menace l'organisation de la société.

Le paratexte porte ce double niveau de signification¹². Le titre s'attache, par métonymie, à un élément central de la pièce ; le « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », personnage principal de celle-ci, ne cesse de réclamer le « fumier », « la pourriture et la vermine », pour « réveiller les beautés endormies », car « sans fumier rien ne germe, rien ne lève, rien ne fleurit, rien ne mûrit¹³ ». Thématiquement pertinent, puisque le fumier se trouve bien au centre de l'évocation, le titre est investi d'une valeur symbolique que le lecteur pressent dès lors qu'il prend connaissance du sous-titre rhématique « fresques ». Le terme, on l'a dit, possède une charge sémantique fortement iconique, mais il est surtout moins symboliquement marqué que le titre ; ce que Saint-Pol-Roux se propose de faire est un tableau de la société moderne. La fonction descriptive de la formule titulaire, à la fois thématique et rhématique, donne ainsi *a priori* un indice interprétatif au destinataire, porté à émettre des hypothèses sur les motifs de l'auteur. Cependant, à cette fonction descriptive s'ajoute ici la valeur connotative, le titre ayant, comme l'écrit Genette, sa « manière d'être¹⁴ », son « style » ; volontiers relevée par les critiques de l'époque, la dimension métaphorique apparaît clairement à la fois dans le titre et dans le sous-titre, évoquant la facture de Saint-Pol-Roux. Or, cette dernière

8 Remy de Gourmont commencera de même son portrait de Saint-Pol-Roux, « l'un des plus féconds et des plus étonnants inventeurs d'images et de métaphores » (*Le livre des masques*, t. 1, 1896, p. 229).

9 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, 1977 [1827], p. 99.

10 Pierre Citti, *Contre la décadence*, 1987, p. 113.

11 Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 114.

12 L'analyse qui suit s'appuie sur l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

13 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (suite) », *La revue blanche*, vol. 6, n° 32 (juin 1894), p. 515.

14 Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 97.

fonction devient essentielle à la perception du drame lui-même ; le lecteur de *La revue blanche*, associant la plume du poète à la métaphore, est susceptible d'arrêter l'interprétation au seuil de l'allégorie pour ne saisir que le « tableau ». L'indication générique, destinée à faire connaître le statut du texte qui va suivre, fait partie d'une stratégie : le sous-titre « fresques », par le sens qu'il met en avant, risque en effet de faire obstacle à l'acte de décryptage que le destinataire, qui ne saurait échapper aux suggestions générées par l'idée de « fresques », s'apprête à faire. Le lecteur, de plus, n'a sous les yeux que le texte de ce second volet d'une trilogie dont le premier, intitulé « Les moutons » — titre précisé par une note de *La revue blanche* au bas de la première page du monodrame en mai 1894, le troisième étant « L'ogresse » — n'a pas été publié. Le lecteur se trouve donc face à un texte singulier, avec pour seuls référents une dédicace à Henry de Groux et une épigraphe de La Bruyère.

La dédicace, justement, sert de relais à l'ambiguïté de l'appareil titulaire. Si l'on peut considérer qu'il s'agit d'une dédicace privée, d'ordre amical, Saint-Pol-Roux a de toute évidence cherché aussi à manifester publiquement une relation d'ordre intellectuel et politique. De fait, souligne Genette, la dédicace d'œuvre « vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin¹⁵ ». En outre, la parution en revue restreint le cercle des lecteurs à un type particulier, tendant à rendre la relation dédicateur / dédicataire encore plus étroite. La dédicace, poursuit Genette, « relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition », et « cette affiche est toujours au service de l'œuvre¹⁶ ». La dédicace à Henry de Groux, « Ravachol de la peinture », refusé du Salon dont l'œuvre était trop visiblement anarchiste, n'est-elle pas particulièrement significative d'un aveu de solidarité, et partant, d'une décision manifeste de rendre le texte du fumier consubstantiel à l'œuvre du dédicataire ? L'« effet de caution publique » s'en trouve inversé par rapport à ce qui se produit habituellement ; c'est le dédicateur qui apporte son soutien au dédicataire mis en cause, en une sorte d'aveu oblique de ses propres sympathies anarchistes. La dédicace, toutefois, porte la même ambiguïté que l'appareil titulaire ; si elle peut être lue comme un hommage à l'ami et un acte d'allégeance à l'inspirateur, elle n'est pas dépourvue d'effet euphémistique. Faire du peintre le dédicataire de l'œuvre peut revenir à insister sur la dimension purement métaphorique, poétique du drame, et désamorcer ainsi toute lecture politique.

L'épigraphe de La Bruyère joue en ce sens un rôle hautement significatif quant à la réception du drame lui-même. Sa fonction de commentaire, d'éclaircissement et donc de justification du titre, la conduit en effet à constituer l'un des termes de l'ambivalence déjà remarquée à propos de l'ensemble titre / sous-titre. La référence aux « animaux farouches¹⁷ », « attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent », fait simplement écho au « fumier » comme s'il s'agissait d'une image longuement filée, cette précision suggérant la résonance métaphorique du texte. Mais si l'on

15 *Ibid.*, p. 126.

16 *Id.*

17 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

considère l'épigraphe comme un commentaire du texte lui-même, seconde fonction de l'épigraphe selon Genette, le texte de La Bruyère viendrait souligner en partie et indirectement la signification même du *Fumier*. Saint-Pol-Roux cherche à établir une identité entre sa pièce et l'œuvre de La Bruyère, et pour ce faire suit une double stratégie ; mettant à l'épreuve la capacité herméneutique du lecteur, le poète propose un épigraphe dont l'œuvre s'appuie elle-même sur une stratégie littéraire — le lecteur éclairé auquel s'adresse la revue n'ignorant pas que les *Caractères* de La Bruyère exposaient les thèses extrêmement subversives de leur auteur sur l'égalité et la justice sociale, à travers une satire apparemment légère. L'épigraphe joue donc en premier lieu un rôle de signal, que seul un texte classique rend possible, et dont l'ensemble titulaire était dépourvu, incitant à lire l'allégorie comme les lecteurs avertis du XVIII^e siècle avaient lu les satires anonymes de La Bruyère. Mais l'épigraphe classique est également un moyen de détourner les soupçons éventuellement éveillés par la mention du nom du dédicataire. L'essentiel n'est plus alors ce que dit l'épigraphe, mais l'identité de son auteur ; la filiation littéraire permet d'inscrire l'œuvre dans une tradition culturelle, le nom de l'auteur classique à l'ouverture du texte produisant un « effet de caution indirecte », selon l'expression de Genette, qui rend l'épigrapheur insoupçonnable.

Les « seuils » du texte soumettent donc le lecteur à un vacillement sémantique que la liste des personnages, à la suite de l'épigraphe, ne fait qu'accentuer : « Le pèlerin du Ciel », « La Terre », « Un Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », « Un polichinelle nouvelle manière », entre autres désignations, suggèrent une longue théorie de créatures étranges, les noms correspondant d'abord à une définition ontologique. Alors que la création des personnages devrait se fonder sur l'effet de réel, la pièce étant destinée à être jouée¹⁸, Saint-Pol-Roux donne naissance à des êtres de pur langage, monstrueux ou hybrides, faits de collocations de signifiants insolites : comparaison clichéique (« Un Serpent vieux comme le monde »), rapprochement incongru à la manière du collage, préfigurant les techniques surréalistes (« Deux anges de contrebande ») ou encore composition hypertextuelle, le « Fagot de douleurs » suggérant significativement le bûcheron de La Fontaine pliant de douleur « sous le faix du fagot aussi bien que des ans », de même que le « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau¹⁹ » évoque les « muscles dépouillés » du « Squelette laboureur » de Baudelaire. Cette dernière référence livre d'ailleurs une clé pour entrer dans le texte. Comme Baudelaire évoquant, dans les « planches d'anatomie », les « Dessins auxquels la gravité / Et le savoir d'un vieil artiste, / Bien que le sujet en soit triste, / Ont communiqué la Beauté », tout en rendant « plus complètes / Ces mystérieuses horreurs²⁰ », Saint-Pol-Roux donne à voir et à penser, la figure du squelette devant être lue comme le reflet poétique de l'être social exploité et opprimé. L'allégorie crée alors ce que Patrick Labarthe nomme « l'image allégorique », accomplissement

18 Lugné-Poe en avait envisagé la mise en scène pour le Théâtre de l'Œuvre mais ne donnera pas suite à ce projet.

19 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

20 Charles Baudelaire, « Le Squelette laboureur », *Œuvres complètes*, 1975, p. 93.

d'une dramatisation de l'image et du verbe qui « en s'exhibant comme un personnage de théâtre, [...] autorise un dynamisme de la pensée²¹ ».

L'allégorie, en ce sens, est moins un trope qu'une vision du monde, que vient éclairer le dialogue poursuivi avec d'autres auteurs, en inscrivant la singularité rhétorique de chaque œuvre dans une poétique collective de la pensée anarchiste.

Imaginaires anarchistes : de Camille Mauclair à Saint-Pol-Roux

L'allégorie est un « discours », ainsi que l'expliquait Dumarsais, « dont tous les mots [...] forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre²² ». En ce sens, l'allégorie du *Fumier* est au moins aussi narrative que figurative, dans la mesure où elle ravive la dimension temporelle ; les personnages, qui ont perdu jusqu'à leur nom, sont saisis dans leur dénaturation : Marion, de « Blonde vaillante et jolie²³ », est devenue le « Fagot de Douleurs », « caricature de brave femme » qui sort de sa « cabane » en se traînant « à quatre pattes » pour annoncer à Guillaume qu'elle va mourir. Celui-ci, autrefois « Brun robuste et beau », est désormais une « carcasse », « épouvantail de toutes les ailes du pays », « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », la surenchère périphrastique servant ici à actualiser un processus de dégradation qui s'opère sous le regard du spectateur. L'allégorie fonde une esthétique de la fragmentation, visant à rendre compte d'une totalité du réel dont l'harmonie a été brisée. Les ravages visibles dans l'apparence des personnages expriment la dévastation d'une société corrompue, dont est mise en avant la part la plus répugnante ; la rhétorique de la décomposition traduit la dislocation des êtres soumis à un labeur qui les réduit progressivement à néant. En exhibant ainsi la putréfaction de l'être, l'allégorie réalise sa propre ambivalence ; elle propose la représentation littérale sur le théâtre et place en même temps le sujet à distance, condition nécessaire à l'avènement du sens.

La dimension narrative de l'allégorie s'inscrit en outre dans un mouvement caractéristique des textes de fictions publiées à *La revue blanche* à cette époque. Le *Fumier* paraît à un moment particulièrement critique pour les anarchistes ; le 24 juin 1894, le Président Sadi Carnot est assassiné par Caserio et une note de police datée du 11 juillet précise que « M. Thadée Natanson a refusé l'article de Saint-Pol-Roux concernant l'attentat²⁴ ». Tenant à une certaine discrétion, *La revue blanche* ne se fera pas l'écho de l'événement. Les positions libertaires de Saint-Pol-Roux, de plus, étaient connues ; le poète avait collaboré à *L'Endebors* et protesté contre la condamnation de Jean Grave, auteur de *La société mourante et l'Anarchie* en février 1894. La parution du *Fumier*, dans les numéros de mai, juin et août 1894, s'effectue dans un climat de répression et d'intimidation ; la troisième des « lois scélérates » est votée en juillet 1894, la dernière livraison du *Fumier* a lieu en plein

21 Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, 1999, p. 48.

22 Dumarsais, *Traité des tropes. Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, 1757, p. 136.

23 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 420.

24 Paul-Henri Bourrelly, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, *op. cit.*, p. 405.

procès des Trente²⁵. Les idées anarchistes, à *La revue blanche*, prennent donc des formes transversales, ce qui n'est pas en désaccord avec la profession de foi des collaborateurs qui avaient annoncé, dès sa fondation, qu'elle ne serait « guère une revue de combat²⁶ » : « Les débats politiques nous laissent hautement indifférents²⁷ », pouvait-on lire en novembre 1891. Placée au bas d'un article de Ludovic Malquin intitulé précisément « L'An-archie », la note visait à justifier la publication de celui-ci, selon toute apparence aux antipodes de leurs intérêts du moment : si l'article était accueilli dans les pages de *La revue blanche*, c'était moins pour sa teneur politique que pour le raisonnement qu'il proposait, autrement dit pour sa « valeur d'humanité » et plus encore pour sa « valeur de logique ». De fait, l'article de Ludovic Malquin est plus barrésien que véritablement anarchiste²⁸, défend un individualisme plus proche du « culte du Moi » que des doctrines libertaires. Pas une seule occurrence du mot « anarchie » n'y apparaît, si l'on excepte le titre, dans lequel le signifié se trouve altéré par le trait d'union.

Jusqu'en 1894, l'anarchisme est avant tout, à *La revue blanche* une attitude intellectuelle, que résume une formule de Pierre Veber : « Rester dans l'expectative, se garder également de violence et de mollesse, ne se montrer ni trop barre de fer, ni trop glycérine²⁹. » Malgré une déclaration collective en décembre 1893, dans laquelle les collaborateurs annonçaient leur intention de donner un souffle nouveau à leur revue, aucun texte ouvertement anarchiste n'y sera alors publié. Le passage du « joli jeu de jeunesse » à l'« œuvre d'hommes » s'y manifeste néanmoins de façon tangible en premier lieu par une prolifération critique, un grand nombre de chroniques nouvelles paraissant à partir de janvier 1894, et en second lieu par l'apparition d'une dynamique inhabituelle dans les textes de création, emblématique de cette volonté d'implication dans le monde contemporain : l'imaginaire de l'énergie, récurrent en cette période de la revue, devient le motif littéraire grâce auquel les auteurs travestissent leur pensée anarchiste. Le théâtre de Saint-Pol-Roux, dans lequel les personnages sont conçus précisément comme des « sommes d'énergie³⁰ », entre alors en résonance avec les textes d'auteurs tels que Camille Mauclair, Romain Coolus et Paul Claudel³¹.

Le numéro de février 1894 s'ouvre sur *Ainsi cria le sang de l'esprit*, texte de Camille Mauclair dans lequel un « cri passionnel³² » est adressé directement au lecteur

25 Le groupe de *La revue blanche*, qui soutient Félix Fénéon — Thadée Natanson lui fournira un défenseur — assiste au procès.

26 « N.-B. », *La revue blanche*, vol. 1, n° 1 (octobre 1891), p. 1.

27 Ludovic Malquin, « L'An-archie », *La revue blanche*, vol. 1, n° 2 (octobre 1891), p. 97.

28 Une épigraphe de Maurice Barrès est significativement placée à l'ouverture du texte.

29 Le Syndic délégué (Pierre Veber), « Liquidation d'avril », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 251.

30 Saint-Pol-Roux, *Le tragique dans l'homme*, 1984, t. 1, p. 15.

31 Collaborateurs réguliers de *La revue blanche*, Romain Coolus et Camille Mauclair étaient liés au milieu anarchiste. La carrière de diplomate de Paul Claudel l'avait éloigné de ce cercle, mais ainsi que le précise Paul-Henri Bourrelier, son état d'esprit était alors « fait de révolte anarchiste, d'écœurement devant la société occidentale » (*La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905, op. cit.*, p. 1015).

32 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 105.

violemment apostrophé, un « je » prophétique lui adjurant de s'« éveiller ». Après avoir « coll[é] [s]a bouche à la vieille plaie sanglante de la Vie », cette entité se propose de toucher les consciences des hommes, en y écrasant « [s]es lèvres pourprées ». Construit sur la métaphore filée du jardin, emblématique du développement harmonieux et libre de l'individu (« Hommes, déclare le narrateur, j'ai découvert que j'étais un grand jardin³³ »), le texte annonce le règne végétal au commencement d'une ère nouvelle. Associée à la référence au corps, l'assimilation au végétal aboutit au thème essentiel : « Le sang de mon esprit fleurit comme les grains du sorbier³⁴. » La couleur rouge, fondamentale, explicite la fonction divinatoire du discours ; le locuteur déclare en effet ne pas pouvoir supporter plus longtemps « ce qui est grisâtre » et incite à l'action : « Je ne prospère pas comme un vibrion dans les globules du sang des autres, je viens invraisemblablement verser le mien dans votre vraisemblance abjecte³⁵. » Le grisâtre, chez Mauclair, équivaut à la situation des Petits du *Fumier*, et poursuit une image déjà présente dans *Tristesse de la pourpre*, autre texte de Mauclair publié à *La revue blanche* en avril 1892, qui évoque un univers où « toutes les choses étaient devenues grises³⁶ ». La Pourpre, dont le rôle fondamental est mis en évidence par l'allégorie, y représente « la couleur du bien parmi la grisaille du mal » ; les hommes n'ont pas eu le courage de se révolter, de proférer des « paroles persuasives », et comme « toutes les forces terribles et latentes ne voulaient pas devenir tangibles et terribles, tous soupirèrent vers des choses grises et débonnaires³⁷ ». Le texte s'achève donc là où commence *Ainsi cria le sang de l'esprit* ; enfin apparaît celui que les hommes attendaient pour mener leur révolte, symboliquement associé au rouge solaire, « vêtu du rouge émerveillant » et « dépositaire du rouge sang incomparable ». La thématique sanguinaire (« dévoré », « saigne », « assassiner », « égorgeais »), associée par le terme pivot « sang » à celle de la vie, suggère toutefois le versant meurtrier du soulèvement, pourtant salvateur :

Que le sang s'épande dans le terreau secret de vos muscles, qu'il gonfle les arbres de vos poumons, qu'il pénètre en vos veinules, qu'il vienne comme une source chaude se tapir sous votre peau, afin que vous puissiez par lui régénérer votre sensibilité aveuiliée³⁸ !

Le fumier s'inscrit dans une perspective semblable. Le décor oppose « une campagne, ici, lamentable³⁹ » et « là-bas, vaste corbeille de joie, la Ville⁴⁰ en ses

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 106.

35 *Id.*

36 Camille Mauclair, « Tristesse de la pourpre », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 202.

37 *Ibid.*, p. 205.

38 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *art. cit.*, p. 108.

39 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

40 Ainsi que le remarque Jean-Pierre Dufief, le thème de la destruction de la ville est courant dans la littérature anarchiste, chez des auteurs tels que Paul Claudel (dans la première version de *La ville*) et Paul Adam, qui « chantent un monde purifié revenu à ses origines rurales et pastorales » (« Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », dans Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, 1998, p. 420).

murailles d'égoïsme » ; d'un côté la Terre devenue stérile, de l'autre les Grands qui ont réduit les Petits à la misère. Le Squelette se lamente sur le désastre qui a retiré ses forces à « la très chère et la très sainte Terre », mais au lieu de réclamer, comme d'autres, la gloire ou la beauté (« un lac de cygnes », des « tours d'ivoire » ou encore des « escaliers de paon »), il demande ce que tous exècrent, le fumier, « les lèpres d'ici-bas », « la pourriture et la vermine » d'où il fera renaître « les beautés endormies » : « Alors jetez, sur ma fourche, jetez toutes les misères de ce monde, et l'on verra mûrir le royaume des cieux parmi les branches de mes arbres⁴¹ !... » L'image de la Terre rappelle la grande métaphore végétale développée par Camille Mauclair, de même que le fumier renvoie à « toutes les formes désolées de l'ancien chaos », d'où se levait le « je » porteur du sang de la révolte ; c'est en effet « un chargement énorme de dégoût » qu'il déverse sur les hommes, car il arrive « du fond vaseux des siècles⁴² ». Au plus profond du désespoir, le Squelette voit cependant apparaître le « Pèlerin du Ciel » qui, comme l'annonciateur d'*Ainsi cria le sang de l'esprit*, s'avance « magnifiquement vêtu d'écarlate ». La suite de la scène, parue le mois suivant à *La revue blanche*, évoque le dialogue entre cet « universel ami⁴³ » venu apporter la lumière, et Guillaume, le Squelette, qui continue à réclamer le fumier sans lequel « rien ne germe, rien ne lève, rien ne fleurit, rien ne mûrit⁴⁴ ». Le Pèlerin l'éclaire donc d'abord sur son sort, il n'est pas « l'unique à souffrir », car « l'univers grouille de squelettes sur lesquels persistent des yeux, un peu de viande et de la peau⁴⁵ ». Leur chair sert à construire la « Tour de l'Injustice » qui ne tient en équilibre qu'au moyen de l'empilement de leurs os. Le Pèlerin stigmatise le Squelette, coupable d'une lâcheté qui « permet à l'insolence de construire un cauchemar avec les matériaux de [s]on rêve détruit⁴⁶ ». C'est donc la faiblesse des Petits, selon le Pèlerin, qui fait la force des Grands, et transforme le fumier en or. Car la Ville corrompue à force de magnificences, a cherché « une essence digne de son esprit, un élément compatible avec ses sens, dût-elle trouver cet idéal au tréfonds d'un marécage⁴⁷ ». Pour les Grands, choisis par la Ville, dérober le fumier des Petits constituait donc encore une preuve de leur domination. Ainsi, « tout est fumier » entre les murailles de la Ville, comme le répète le Squelette imitant le Pèlerin qui l'exhorte à agir, en lui faisant prendre conscience de sa responsabilité :

Il te faudra, cariatide d'une époque, répondre autant d'autrui que de toi-même, car si ton épaule droite portera la responsabilité de tes erreurs particulières, ton épaule gauche portera celle des forfaits exécutés dans l'incommensurable rayon de ta personne⁴⁸.

41 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 428.

42 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *art. cit.*, p. 106.

43 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (*suite*) » (juin 1894), *art. cit.*, p. 515.

44 *Ibid.*, p. 516.

45 *Ibid.*, p. 517.

46 *Ibid.*, p. 518.

47 *Ibid.*, p. 521.

48 *Ibid.*, p. 524.

La métaphore corporelle, comme dans le texte de Mauclair, emblématise la force, tandis que les Grands ne sont qu'un symbole, « le côté mauvais de votre âme : vous peinez dans la campagne, mais vos reflets impurs jouissent dans la Ville ». « Je ne demande qu'à corriger ma page noire », déclare le Squelette, qui prend le parti de lutter « pour la fleur et pour le fruit⁴⁹ », collectivement, avec ses « frères », en vue de reprendre, par l'action, ce qui appartient aux faibles. La dernière partie du *Fumier*, dans le numéro d'août, met en scène la rébellion et la victoire contre les Grands, qui symbolise le rétablissement de la justice, ainsi que le formule le Squelette : « C'est, ayant dormi des siècles, que je désire compenser par un actif éclair d'inexorable tempête la stupide passivité de l'incommensurable étang⁵⁰ », dans laquelle s'étaient complus aussi les résignés, les « traînards grotesques⁵¹ » de *Tristesse de la Pourpre*. Comme la métaphore chez Camille Mauclair, l'allégorie véhicule l'idée de responsabilité à travers l'image récurrente de la force.

Paraboles teintées de décadentisme signées Romain Coolus, *Le prince Herbert* et *Étoiles crevées* mettent en scène la figure du souverain pour emblématiser respectivement la révolte de l'être et le pouvoir des Grands. Convaincu très tôt « qu'il constituait un absolu⁵² », le prince Herbert est lui aussi un être de « pourpre » auquel s'oppose sa sœur Ylaine, incarnation de tous les individus ployant silencieusement sous le joug. Être du non-vouloir, « ses désirs étaient blancs, effacés et timides », elle ne peut souffrir le moindre bruit, « parce qu'il est la traduction véhémement d'un fait », tandis qu'Herbert affirme exagérément sa volonté : « J'ai la haine de toutes les servitudes ; si blanches que fussent les mains, je les briserais et je les ferais sanglantes qui voudraient incliner mon front ; je désire et je prends, mais moi je me garde⁵³. » En proie à l'ennui, le roi des *Étoiles crevées* se plaît d'abord à faire énucléer ses sujets puis, jugeant le plaisir insuffisant, il les rend aveugles, afin de se sentir « Maître de pouvoir irrévocablement peser sur une destinée et murer une conscience humaine en une tour éternelle de données ténèbres⁵⁴ ». À l'inverse, dans l'une des scènes de *Tête d'or* publiée à *La revue blanche* en mai 1895, c'est la « puissance inerte⁵⁵ » du roi que Paul Claudel place sur le théâtre. Convaincus que « la nuit est noire et [qu'] il n'y a point d'espérance », les « Veilleurs » font part au roi de leur désir de mourir. Le mépris dont il fait preuve (« vous m'êtes un petit soutien / Dans ma vieillesse et dans ma nécessité et vous m'êtes un faible réconfort ») entraîne un discours révolté des Veilleurs (« Maudit sois-tu, et tout homme qui tient le pouvoir dans ses mains⁵⁶ ») dont la plainte constitue un écho à celle des personnages du *Fumier* : le Cinquième Veilleur maudit ses « maîtres », qui lui « ont donné de la terre à manger⁵⁷ ». À l'égal du « Squelette », il a perdu toute humanité, réclame la mort :

49 *Ibid.*, p. 524-525.

50 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (*suite et fin*) », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 133.

51 Camille Mauclair, « Tristesse de la pourpre », *art. cit.*, p. 205.

52 Romain Coolus, « Le prince Herbert », *La revue blanche*, vol. 8, n° 39 (1^{er} janvier 1895), p. 21.

53 *Ibid.*, p. 29.

54 Romain Coolus, « Les étoiles crevées », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 104.

55 Paul Claudel, « Les Veilleurs », *La revue blanche*, vol. 8, n° 47 (15 mai 1895), p. 456.

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 457.

Moi, parce que je suis infâme, perdu, déshonoré,
Diminué au-dessous de tous les êtres et le plus lâche entre les abaissés !
Et je m'enfoncerai les dents dans le bras et je me labourerai la figure avec mes
ongles !
Viens donc, ô mort ! Viens⁵⁸ !

Qu'ils relèvent de la métaphore, processus « par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité⁵⁹ », selon les termes de Paul Ricoeur, ou qu'ils se fondent sur l'allégorie, ces différents textes emblématisent une forme éloquente et originale d'engagement politique. De fait, l'allégorie du *Fumier* est étroitement liée à une poétique dans laquelle le mouvement de déshumanisation opéré par la société se trouve compensé par la vigueur expressive de la figure, qui restitue à l'homme son humanité et l'affiche, conférant toute sa portée à l'idée de « fresques ». C'est en ce sens que le théâtre allégorique de Saint-Pol-Roux se présente comme l'espace privilégié de la pensée anarchiste, avant tout préoccupation de l'homme et de son épanouissement ; en écho à d'autres figures de textes contemporains, l'allégorie parachève ainsi la fonction que le poète avait assignée au drame : « s'incorpor[er] à l'humanité en cours, pour ne plus s'en détacher, même dans l'avenir le plus lointain⁶⁰ ».

58 *Id.*

59 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, 1975, p. 11.

60 Théophile Briant, *Saint-Pol-Roux*, 1952, p. 86.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, « Le Squelette laboureur », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 1 (éd. Claude Pichois), p. 93-94.
- BOURRELIER, Paul-Henri, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.
- BRIANT, Théophile, *Saint-Pol-Roux*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1952.
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- CLAUDEL, Paul, « Les Veilleurs », *La revue blanche*, vol. 8, n° 47 (15 mai 1895), p. 455-457.
- COOLUS, Romain, « Les étoiles crevées », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 100-117.
- — —, « Le prince Herbert », *La revue blanche*, vol. 8, n° 39 (1^{er} janvier 1895), p. 21-34.
- DUFIEF, Jean-Pierre, « Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », dans Alain PESSIN et Patrice TERRONE (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 411-426.
- DUMARSAIS, *Traité des tropes. Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Leipzig, chez la veuve Gaspard Fritsch, 1757.
- FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion (Champs), 1977 [1827] (éd. Gérard Genette).
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1987.
- GOURMONT, Remy de, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 2 vol., 1896-1898.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- MAUQUIN, Ludovic, « L'An-archie », *La revue blanche*, vol. 1, n° 2 (octobre 1891), p. 97-106.
- MAUCLAIR, Camille, « Tristesse de la pourpre », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 202-205.
- — —, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 105-109.
- MIRBEAU, Octave, *Correspondance générale*, Lausanne, L'âge d'homme, 2005, vol. 2 (éd. Pierre Michel).
- MUHLFELD, Lucien, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 5, n° 24 (octobre 1893), p. 241-253.
- — —, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 174-184.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1975.
- SAINT-POL-ROUX, « Le fumier », *La revue blanche*, vol. 6, n° 31 (mai 1894), p. 413-430.
- — —, « Le fumier (suite) », *La revue blanche*, vol. 6, n° 32 (juin 1894), p. 515-526.
- — —, « Le fumier (suite et fin) », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 130-144.
- — —, *Le tragique dans l'homme*, Mortemart, Rougerie, 1983-1984, 2 vol.
- VEBER, Pierre, « Liquidation d'avril », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 251-256.



Franz Kafka et l'anarchisme

MICHAEL LÖWY

Kafka s'intéressait à l'anarchisme mais il n'était pas un « écrivain anarchiste ». Son œuvre ne saurait être réduite à une doctrine politique, quelle qu'elle soit. Il ne produit pas des *discours*, mais crée des individus et des situations, et exprime dans son œuvre des sentiments, des attitudes, une *Stimmung*. Le monde symbolique de la littérature est irréductible au monde discursif des idéologies : l'œuvre littéraire n'est pas un *système conceptuel abstrait*, à l'instar des doctrines philosophiques ou politiques, mais création d'un *univers imaginaire concret* de personnages et de choses¹.

Cependant, cela n'interdit pas d'exploiter les passages, les passerelles, les liens souterrains entre son esprit anti-autoritaire, sa sensibilité libertaire, ses sympathies pour l'anarchisme d'une part, et ses principaux écrits de l'autre. Ces passages nous ouvrent un accès privilégié à ce qu'on pourrait appeler le *paysage interne* de l'œuvre de Kafka.

* * *

Trois témoignages de contemporains tchèques documentent la sympathie que l'écrivain pragois portait aux socialistes libertaires tchèques et sa participation à certaines de leurs activités. Au début des années 1930, lors de ses recherches en vue de la rédaction du roman *Stefan Rott* (1931), Max Brod recueillit des renseignements d'un des fondateurs du mouvement anarchiste tchèque, Michal Kacha. Ils concernent la présence de Kafka aux réunions du Klub Mladych (Club des Jeunes), organisation libertaire, anti-militariste et anti-cléricale, fréquentée par plusieurs écrivains tchèques (Stanislav Neumann, Michal Mares, Jaroslav Hašek). Intégrant ces informations — qui lui furent « confirmés d'autre part » — Brod note dans son roman que Kafka « assistait souvent, dans le silence, aux séances du cercle. Kacha le trouvait sympathique et l'appelait “Klidas”, ce qu'on pourrait traduire par “le taciturne” ou plus exactement suivant l'argot tchèque par “colosse de silence” ». Max Brod n'a jamais mis en question la véracité de ce témoignage, qu'il citera à nouveau dans sa biographie de Kafka².

1 Cf. Lucien Goldmann, « Matérialisme dialectique et histoire de la littérature », *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 45-64.

2 Max Brod, *Franz Kafka*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg, 1991, p. 135-136.

Le deuxième témoignage est celui de l'écrivain anarchiste Michal Mares, qui avait fait la connaissance de Kafka dans la rue (ils étaient voisins). Selon Mares — dont le document fut publié par Klaus Wagenbach en 1958 — Kafka était venu, sur son invitation, à une manifestation contre l'exécution de Francisco Ferrer, l'éducateur libertaire espagnol, en octobre 1909. Au cours des années 1910-1912, il aurait assisté à des conférences anarchistes sur l'amour libre, sur la Commune de Paris, sur la paix, contre l'exécution du militant parisien Liabeuf, organisées par le « Club des Jeunes », l'association « Vilem Körber » (anti-cléricale et anti-militariste), et par le Mouvement anarchiste tchèque. Il aurait même, à quelques reprises, payé cinq couronnes de caution pour faire libérer son ami de la prison. Mares insiste, de façon analogue à Kacha, sur le silence de Kafka :

À ma connaissance, Kafka n'appartenait à aucune de ces organisations anarchistes, mais il avait pour elles les fortes sympathies d'un homme sensible et ouvert aux problèmes sociaux. Cependant, malgré l'intérêt qu'il portait à ces réunions (vu son assiduité), il n'intervenait jamais dans les discussions.

Cet intérêt se manifesterait aussi dans ses lectures — les *Discours d'un rebelle* de Kropotkine (cadeau de Mares lui-même), ainsi que des écrits des frères Reclus, de Bakounine et de Jean Grave — et dans ses sympathies : « le destin de l'anarchiste français Ravachol ou la tragédie d'Emma Goldmann qui édita *Mother Earth*, le touchaient tout particulièrement³... »

Le troisième document sont les *Conversations avec Kafka* de Gustav Janouch, parues, dans une première édition en 1951 et dans une deuxième, considérablement élargie, en 1968. Ce témoignage, qui se réfère à des échanges avec l'écrivain pragoise au cours des dernières années de sa vie (à partir de 1920), suggère que Kafka gardait sa sympathie pour les libertaires. Non seulement il qualifie les anarchistes tchèques d'hommes « très gentils et très gais », « si gentils et si amicaux qu'on se voit obligé de croire en chacune de leurs paroles », mais les idées politiques et sociales qu'il exprime au cours de ces conversations restent fortement marquées par le courant libertaire.

Par exemple, sa définition du capitalisme comme « un système de rapports de dépendance » où « tout est hiérarchisé, tout est dans les fers » est typiquement anarchiste, par son insistance sur le caractère autoritaire de ce système — et non sur l'exploitation économique comme le marxisme. Même son attitude sceptique envers le mouvement ouvrier organisé semble inspirée par la méfiance libertaire envers les partis et institutions politiques : derrière les ouvriers qui défilent

s'avancent déjà les secrétaires, les bureaucrates, les politiciens professionnels, tous les sultans modernes dont ils préparent l'accès au pouvoir... La révolution s'évapore, seule reste alors la vase d'une nouvelle bureaucratie. Les chaînes de l'humanité torturée sont en papiers de ministères⁴.

3 Michal Marès, « Comment j'ai connu Franz Kafka », publié en annexe dans Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, traduit de l'allemand par Élisabeth Gaspard, 1967, p. 253-259.

4 Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, traduit de l'allemand par Clara Malraux, 1952, p. 70, 71, 135, 107, 108, 141.

L'hypothèse suggérée par ces documents — l'intérêt de Kafka pour les idées libertaires — est confirmée par certaines références dans ses écrits intimes. Par exemple, dans son journal on trouve cet impératif catégorique : « Ne pas oublier Kropotkine ! » ; et dans une lettre à Max Brod de novembre 1917, il manifeste son enthousiasme pour un projet de revue (*Feuilles de combat contre la volonté de puissance*) proposé par l'anarchiste freudien Otto Gross⁵. Sans oublier l'esprit libertaire qui semble inspirer certaines de ses déclarations ; par exemple, la petite remarque caustique qu'il fit un jour à Max Brod, en se référant à son lieu de travail, le Bureau des assurances sociales (où des ouvriers victimes d'accidents venaient plaider leurs droits) : « Comme ces hommes-là sont humbles... Ils viennent nous solliciter. Au lieu de prendre la maison d'assaut et de tout mettre à sac, ils viennent nous solliciter⁶. »

Il est bien probable que ces divers témoignages — surtout les deux derniers — contiennent des inexactitudes et des exagérations. Klaus Wagenbach lui-même reconnaît (à propos de Mares), que « certains détails sont peut-être faux » ou du moins « exagérés ». De même, selon Max Brod, Mares, comme beaucoup d'autres témoins qui ont connu Kafka, « tend à exagérer », notamment en ce qui concerne l'extension des liens amicaux avec l'écrivain. Quant à Janouch, si la première version de ses souvenirs donne une impression « d'authenticité et crédibilité », parce qu'ils « portent les signes distinctifs du style avec lequel Kafka parlait », la deuxième lui semble beaucoup moins digne de confiance⁷.

Mais c'est une chose de constater les contradictions ou les exagérations de ces documents, et c'est une toute autre chose que de *les rejeter en bloc*, qualifiant de « pure légende » les informations sur les liens entre Kafka et les anarchistes tchèques. C'est l'attitude de certains spécialistes, parmi lesquels Eduard Goldstücker, Hartmut Binder, Ritchie Robertson et Ernst Pawel — le premier un critique littéraire communiste tchèque et les trois autres auteurs de biographies de Kafka dont on ne peut pas nier la valeur.

Nous allons nous limiter ici à examiner le point de vue de Ritchie Robertson, auteur d'un remarquable essai sur la vie et l'œuvre de l'écrivain juif pragoïs. Ce qui est tout à fait nouveau et intéressant dans ce livre c'est la tentative de proposer une interprétation alternative des idées politiques de Kafka, qui ne seraient, selon lui, ni socialistes ni anarchistes, mais *romantiques*. Ce romantisme anti-capitaliste ne serait, selon lui, ni de gauche ni de droite⁸. Or, si l'anti-capitalisme romantique est une

5 Franz Kafka, *Briefe*, 1975, p. 196 (je traduis). Voir sur Kafka et Otto Gross, Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 203-205.

6 Max Brod, *Franz Kafka*, 1991, p. 132-133.

7 Voir Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, op. cit., p. 213 et *Franz Kafka in Selbstzeugnissen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966, p. 70, Max Brod, *Streitbares Leben 1884-1968*, München-Berlin-Wien, F. A. Herbig, 1969, p. 170, et *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1974, p. 190.

8 Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, 1985, p. 140-141 : « Si l'on mène une recherche sur les inclinaisons politiques de Kafka, il est, en fait, une erreur de penser en termes de l'antithèse habituelle entre gauche et droite. Le contexte le plus approprié serait l'idéologie que Michael Löwy a définie comme "anti-capitalisme romantique" [...]. L'anti-capitalisme romantique (pour adopter le terme de Löwy, même si "anti-industrialisme" »

matrice commune à certaines formes de pensée conservatrices et révolutionnaires — et dans ce sens il dépasse effectivement la division traditionnelle entre gauche et droite — il n'en reste pas moins que les auteurs romantiques eux-mêmes se situent clairement dans un des pôles de cette vision du monde : le romantisme réactionnaire ou le romantisme révolutionnaire⁹.

En fait, l'anarchisme, le socialisme libertaire, l'anarcho-syndicalisme sont un exemple paradigmatique d'« anti-capitalisme romantique de gauche ». Par conséquent, définir la pensée de Kafka comme romantique — ce qui me semble tout à fait pertinent — ne signifie nullement qu'elle ne soit pas « de gauche », concrètement le fait d'un socialisme romantique de tendance libertaire. Comme chez tous les romantiques, sa critique de la civilisation moderne est teintée de nostalgie pour le passé — représenté à ses yeux par la culture yiddish des communautés juives de l'Europe de l'Est. Avec une intuition remarquable, André Breton écrivait : « tout en marquant la minute présente », la pensée de Kafka « tourne symboliquement à rebours avec les aiguilles de l'horloge de la synagogue » de Prague¹⁰.

* * *

L'intérêt de l'épisode anarchiste dans la biographie de Kafka (1909-1912), c'est qu'il nous offre une des clés les plus éclairantes pour la lecture de l'œuvre — en particulier des écrits à partir de l'année 1912. Je dis bien *une des clés*, parce que le charme de cette œuvre vient aussi de son caractère éminemment polysémique, irréductible à toute interprétation univoque. L'*ethos* libertaire s'exprime dans différentes situations qui sont au cœur de ses principaux textes littéraires, mais avant tout par la façon radicalement critique dont est représenté le visage obsédant et angoissant de la non-liberté : l'*autorité*. Comme l'a si bien dit André Breton, « nulle œuvre ne milite tant contre l'admission d'un principe souverain extérieur à celui qui pense¹¹ ».

Un *anti-autoritarisme* d'inspiration libertaire traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque de Kafka, dans un mouvement de « dé-personnalisation » et réification croissante : de l'autorité paternelle et personnelle vers l'autorité administrative et anonyme¹². Encore une fois, il ne s'agit pas d'une quelconque *doctrine politique*, mais

serait plus exact) a différentes versions..., mais comme idéologie générale il transcende l'opposition entre gauche et droite » (je traduis). Robertson se réfère ici à ma première tentative de rendre compte du « romantisme anti-capitaliste », dans un livre sur Lukàcs, mais il y a un malentendu évident dans son interprétation de mon hypothèse.

9 J'ai essayé d'analyser le romantisme dans mon livre *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires. L'évolution politique de Lukàcs 1909-1929*, Paris, Presses universitaires de France, 1976 (cité par Ritchie Robertson d'après la traduction anglaise publiée à Londres en 1979) et plus récemment, avec mon ami Robert Sayre, dans *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

10 André Breton, présentation de Kafka dans son *Anthologie de l'humour noir*, 1950, p. 263.

11 *Ibid.*, p. 264.

12 Pour une analyse plus détaillée de l'anarchisme et du romantisme dans l'œuvre de Kafka, je renvoie à mon livre *Rédemption et Utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, ch. 5.

d'un *état d'esprit* et d'une *sensibilité critique* — dont la principale arme est l'*ironie*, l'*humour*, cet *humour noir* qui est, selon André Breton, « *une révolte supérieure de l'esprit*¹³ ».

Cette attitude a des racines intimes et personnelles dans son rapport au père. L'autorité despotique du *pater familias* est pour l'écrivain l'archétype même de la tyrannie politique. Dans sa « Lettre au Père » (1919) Kafka se souvient : « Tu pris à mes yeux le caractère énigmatique qu'ont les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne ». Confronté au traitement brutal, injuste et arbitraire des employés par son père, il se sent solidaire des victimes : « Cela me rendit le magasin insupportable, il me rappelait trop ma propre situation à ton égard... C'est pourquoi j'appartenais nécessairement au parti du personnel¹⁴... »

Les principales caractéristiques de l'*autoritarisme* dans les écrits littéraires de Kafka sont : 1) l'*arbitraire* : les décisions sont imposées d'en haut, sans justification — morale, rationnelle, humaine — aucune, souvent en formulant des exigences démesurées et absurdes envers la victime ; 2) l'*injustice* : la culpabilité est considérée à tort — comme évidente, allant de soi, sans nécessité de preuve et les punitions sont totalement disproportionnées à la « faute » (inexistante ou triviale).

Dans l'un de ses premiers écrits d'importance majeure, *Le verdict* (1912), Kafka met en scène uniquement l'autorité paternelle ; c'est aussi un des rares écrits où le héros (Georg Bendemann) semble se soumettre entièrement et sans résistance au verdict autoritaire : l'ordre intimé par le père à son fils de se jeter dans la rivière ! Comparant cette nouvelle avec *Le procès*, Milan Kundera observe : « La ressemblance entre les deux accusations, culpabilisations et exécutions trahit la continuité qui lie l'intime “totalitarisme” familial à celui des grandes visions de Kafka¹⁵. » À ceci près que dans les deux grands romans (*Le procès* et *Le château*) il s'agit d'un pouvoir « totalitaire » parfaitement anonyme et invisible.

L'Amérique (1913-1914) constitue à cet égard un ouvrage intermédiaire : les personnages autoritaires sont tantôt des figures paternelles (le père de Karl Rossmann et l'Oncle Jakob) et tantôt des hauts administrateurs de l'Hôtel (le Chef du personnel et le Portier en chef). Mais même ces derniers gardent un aspect de tyrannie personnelle, associant la froideur bureaucratique avec un despotisme individuel mesquin et brutal. Le symbole de cet autoritarisme punitif surgit dès la première page du livre : démystifiant la démocratie américaine, représentée par la célèbre statue de la Liberté à l'entrée du port de New York, Kafka remplace dans ses mains la torche par une *épée*... Dans un monde sans justice ni liberté, la force nue, le pouvoir arbitraire semblent régner sans partage. La sympathie du héros va aux victimes de cette société : par exemple, le chauffeur du premier chapitre, exemple de « la souffrance d'un pauvre homme soumis aux puissants », où la mère de Thérèse, poussée au suicide par la faim et la misère. Il trouve des amis et des

13 André Breton, « Paratonnerre », introduction à *l'Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 11 (Breton souligne).

14 Franz Kafka, « Lettre au Père » (1919), *Préparatifs de nocce à la campagne*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, 1957, p. 165 et 179.

15 Milan Kundera, « Quelque part là-dedans », 1981, p. 58.

alliés du côté des pauvres : Thérèse elle-même, l'étudiant, les habitants du quartier populaire qui refusent de le livrer à la police — parce que, écrit Kafka dans un commentaire révélateur, « les ouvriers ne sont pas du côté des autorités¹⁶ ».

Du point de vue que nous intéresse ici le grand tournant dans l'œuvre de Kafka c'est la nouvelle *La colonie pénitentiaire*, écrite peu après *L'Amérique*. Il y a peu de textes dans la littérature universelle qui présentent l'autorité sous un visage aussi injuste et meurtrier. Il ne s'agit pas du pouvoir d'un individu — les Commandants (Ancien et Nouveau) ne jouent qu'un rôle secondaire dans le récit — mais de celui d'un *mécanisme impersonnel*.

Le cadre du récit est le colonialisme... français. Les officiers et commandants de la colonie sont français, tandis que les humbles soldats, les dockers, les victimes devant être exécutées sont des « indigènes » qui « ne comprennent pas un seul mot de français ». Un soldat « indigène » est condamné à mort par des officiers dont la doctrine juridique résume en peu de mots la quintessence de l'arbitraire : « la culpabilité ne doit jamais être mise en doute ! » Son exécution doit être accomplie par une machine à torturer qui écrit lentement sur son corps avec des aiguilles qui le transpercent : « Honore tes supérieurs ».

Le personnage central de la nouvelle n'est ni le voyageur qui observe les événements avec une muette hostilité, ni le prisonnier, qui ne réagit point, ni l'officier qui préside à l'exécution, ni le Commandant de la colonie. C'est *la Machine elle-même*.

Tout le récit tourne autour de ce sinistre *appareil* (*Apparat*), qui semble de plus en plus, au cours de l'explication très détaillée que l'officier donne au voyageur, comme une *fin en soi*. L'Appareil n'est pas là pour exécuter l'homme, c'est plutôt celui-ci qui est là pour l'Appareil, pour fournir un corps sur lequel il puisse écrire son chef-d'œuvre esthétique, son inscription sanglante illustrée de « beaucoup de florilèges et embellissements ». L'officier lui-même n'est qu'un serviteur de la Machine, et finalement, se sacrifie lui-même à cet insatiable Moloch¹⁷.

À quelle « Machine de pouvoir » concrète, à quel « Appareil d'autorité » sacrificateur de vies humaines, pensait Kafka ? *La colonie pénitentiaire* a été écrite en octobre 1914, trois mois après l'éclatement de la Grande Guerre...

Dans *Le procès* et *Le château*, on retrouve l'autorité comme « appareil » hiérarchisé, abstrait, *impersonnel* : les bureaucrates, quel que soit leur caractère brutal, mesquin ou sordide, ne sont que des rouages de ce mécanisme. Comme l'observe avec acuité Walter Benjamin, Kafka écrit du point de vue du « citoyen moderne qui se sait livré à un appareil bureaucratique impénétrable dont la fonction est contrôlée par des instances qui restent floues même à ses organes d'exécution, *a fortiori* pour ceux qu'il manipule¹⁸ ».

L'œuvre de Kafka est à la fois profondément enracinée dans son environnement pragoïse — comme l'observe André Breton, elle « épouse tous les charmes, tous les

16 Franz Kafka, *Amerika*, 1956, p. 15 et p. 161 (je traduis).

17 Voir Franz Kafka, *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, New York, Schocken Books, 1946, p. 181-213 (je traduis).

18 Walter Benjamin, « Lettre à G. Scholem » (12 juin 1938), traduit de l'allemand par Paul Laveau, *Correspondance*, 1980, t. 2, p. 248.

sortilèges » de Prague¹⁹ — et parfaitement universelle. Contrairement à ce que l'on prétend souvent, ses deux grands romans ne sont pas une critique du vieil état impérial austro-hongrois, mais de l'appareil étatique dans ce qu'il a de plus *moderne* : son caractère anonyme, impersonnel, en tant que système bureaucratique aliéné, « chosifiée », autonome, transformé en but en soi.

Un passage du *Château* est particulièrement éclairant de ce point de vue : c'est celui — petit chef d'œuvre d'humour noir — où le maire du village décrit l'appareil officiel comme une machine autonome qui semble travailler « par elle-même » :

On dirait que l'organisme administratif ne peut plus supporter la tension, l'irritation qu'il a endurées des années par la faute de la même affaire, peut-être infime en soi d'ailleurs, et qu'il prononce de lui-même le verdict sans le secours des fonctionnaires²⁰.

Cette profonde intuition du mécanisme bureaucratique comme engrenage aveugle, dans lequel les rapports entre individus deviennent une chose, un objet indépendant, c'est un des aspects les plus modernes, les plus actuels, les plus *lucides* de l'œuvre de Kafka.

L'inspiration libertaire est inscrite au cœur des romans de Kafka, qui nous parlent de l'*État* — que ce soit sous la forme de l'« administration » ou de la « justice » — comme d'un système de domination impersonnel qui écrase, étouffe ou tue les individus. C'est un monde angoissant, opaque, incompréhensible, où règne la non-liberté. On a souvent présenté *Le procès* comme un ouvrage prophétique : l'auteur aurait prévu, avec son imagination visionnaire, la justice des États totalitaires, les procès nazis ou staliniens. Bertolt Brecht, pourtant compagnon de route de l'U.R.S.S., observait, dans une conversation avec Walter Benjamin à propos de Kafka, en 1934 (avant même les procès de Moscou) :

Kafka n'a qu'un seul problème, celui de l'organisation. Ce qui l'a saisi, c'est l'angoisse devant l'État-fourmillière, la façon dont les hommes s'aliènent eux-mêmes par les formes de leur vie commune. Et il a prévu certaines formes de cette aliénation, comme par exemple les méthodes de la GPU²¹.

Sans mettre en doute la pertinence de cet hommage à la clairvoyance de l'écrivain pragoïse, il faut néanmoins rappeler que Kafka ne décrit pas dans ses romans des États « d'exception » : une des plus importantes idées — dont la parenté avec l'anarchisme est évidente — suggérées par son œuvre c'est *la nature aliénée et oppressive* de l'État « normal », légal et constitutionnel. Dès les premières lignes du *Procès* il est dit clairement : « K. vivait bien dans un État de droit (*Rechtstaat*), la paix régnait partout, toutes les lois étaient en vigueur, qui osait donc l'assaillir dans sa maison²² ? » Comme ses amis, les anarchistes pragoïse, il semble considérer *toute forme d'État*, l'État en tant que tel, comme une hiérarchie autoritaire et liberticide.

19 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 263.

20 Franz Kafka, *Le château*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1972, p. 562.

21 Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, 1969, p. 132.

22 Franz Kafka, *Der Prozess*, 1979, p. 9 (je traduis).

L'État et sa justice sont aussi, par leur nature intime, des systèmes *mensongers*. Rien n'illustre mieux cela que le dialogue, dans *Le procès*, entre K. et l'abbé, au sujet de l'interprétation de la parabole sur le gardien de la loi. Pour l'abbé, « douter de la dignité du gardien, ce serait douter de la Loi » — argument classique de tous les représentants de l'ordre. K. objecte que si l'on adopte cet avis, « il faut croire tout ce que dit le gardien », ce qui lui semble impossible :

— Non, dit l'abbé, on n'est pas obligé de croire vrai tout ce qu'il dit, il suffit qu'on le tienne pour nécessaire.

— Triste opinion, dit K..., elle élèverait le mensonge à la hauteur d'une règle du monde²³.

Comme l'observe très justement Hannah Arendt dans son essai sur Kafka, le discours de l'abbé révèle « la théologie secrète et la croyance intime des bureaucrates comme croyance dans la nécessité pour soi, les bureaucrates étant en dernière analyse des fonctionnaires de la nécessité²⁴ ».

Enfin, l'État et les Juges administrent moins la gestion de la justice que la chasse aux victimes. Dans un image qui est comparable à celle de la substitution de la torche de la liberté par une épée dans *L'Amérique*, on voit dans *Le procès* un tableau du peintre Titorelli censé représenter la déesse de la Justice se transformer, lorsque l'œuvre est bien éclairée, en célébration de la déesse de la Chasse. La hiérarchie bureaucratique et juridique constitue une immense organisation qui selon Joseph K., la victime du *Procès*,

non seulement utilise des gardiens vénaux, des inspecteurs et des juges d'instructions stupides... mais qui entretient encore toute une magistrature de haut rang avec son indispensable cortège de valets, de scribes, de gendarmes et autres auxiliaires, peut-être même de *bourreaux*, je ne recule pas devant le mot²⁵.

En d'autres mots : l'autorité d'État *tue*. Joseph K. fera la rencontre des bourreaux dans le dernier chapitre du livre, lorsque deux fonctionnaires le mettent à mort, « comme un chien ».

Le « chien » constitue chez Kafka une catégorie éthique — sinon métaphysique : est décrit ainsi celui qui se soumet servilement aux autorités, quelles qu'elles soient. Le commerçant Block agenouillé aux pieds de l'avocat est un exemple typique : « Ce n'était plus là un client, c'était le chien de l'avocat. Si celui-ci lui avait commandé d'entrer sous le lit en rampant et d'y aboyer comme du fond d'une niche, il l'aurait fait avec plaisir ». La honte qui doit survivre à Joseph K. (dernier mot du *Procès*), est celle d'être mort « comme un chien », en se soumettant sans résistance à ses bourreaux. C'est le cas aussi du prisonnier de *La colonie pénitentiaire*, qui n'essaye même pas de s'échapper et se comporte avec une soumission « canine » (*bündisch*)²⁶.

23 Franz Kafka, *Le procès*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1985, p. 316.

24 Hannah Arendt, *Sechs Essays*, 1948, p. 133 (je traduis).

25 Franz Kafka, *Le procès*, op. cit., p. 98 (je souligne).

26 *Ibid.*, p. 283, 309, 325 et *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, op. cit., p. 181.

Le jeune Karl Rossmann, dans *L'Amérique*, est l'exemple de quelqu'un qui essaye — sans toujours réussir — de résister aux « autorités ». À ses yeux ne deviennent des chiens que « ceux qui veulent bien se laisser faire ». Le refus de se soumettre et de ramper comme un chien apparaît ainsi comme le premier pas vers la marche debout, vers la liberté. Mais les romans de Kafka n'ont pas de « héros positifs », ni d'utopies d'avenir : ce dont il s'agit c'est de montrer, avec ironie et lucidité, la *facies hippocratica* de notre époque.

* * *

Ce n'est pas un hasard si le mot « kafkaïen » est entré dans le langage courant : il désigne un aspect de la réalité sociale que la sociologie ou la science politique tendent à ignorer, mais que la sensibilité libertaire de Kafka avait merveilleusement réussi à capter : la nature *oppressive* et *absurde* du cauchemar bureaucratique, l'*opacité*, le caractère impénétrable et incompréhensible des règles de l'hierarchie étatique, tels qu'ils sont vécus *par en bas* et *de l'extérieur* — contrairement à la science sociale qui s'est limitée généralement à examiner la machine bureaucratique de « l'intérieur » ou par rapport à ceux « d'en haut » (l'État, les autorités, les institutions) : son caractère « fonctionnel » ou « dysfonctionnel », « rationnel » ou « pré-rationnel²⁷ ».

La science sociale n'a pas encore élaboré un concept pour cet « effet d'oppression » du système bureaucratique réifié, qui constitue sans doute un des phénomènes les plus caractéristiques des sociétés modernes, quotidiennement vécu par des millions d'hommes et de femmes. En attendant, cette dimension essentielle de la réalité sociale continuera d'être désignée par référence à l'œuvre de Kafka²⁸...

27 Comme le souligne avec perspicacité Michel Carrouges, « Kafka abdique le point de vue corporatif des hommes de lois, ces gens instruits et bien élevés qui pensent comprendre le pourquoi des choses de la loi. Il les considère, au contraire, eux et la loi, du point de vue de la masse des misérables assujettis qui subissent sans comprendre. Mais comme il demeure Kafka, il élève cette ignorance ordinairement naïve à la hauteur d'une ironie supérieure, débordante de souffrance et d'humour, de mystère et de lucidité. Il démasque tout ce qu'il y a d'ignorance humaine dans le savoir juridique et de savoir humain dans l'ignorance des assujettis » (« Dans le rire et les larmes de la vie », 1957, p. 19).

28 Les questions abordées dans cet article ont connu une forme plus approfondie dans mon essai *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2005.

Références

- ARENDET, Hannah, *Sechs Essays*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1948.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969 (trad. Paul Laveau).
- — —, « Lettre à G. Scholem » (12 juin 1938), *Correspondance*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, t. 2, p. 245-252 (trad. Guy Petitdemange).
- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.
- BROD, Max, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1991 (trad. Hélène Zylberberg).
- CARROUGES, Michel, « Dans le rire et les larmes de la vie », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault* (n° 20 : Franz Kafka, du Procès au Châteaueu), octobre 1957, p. 17-22.
- JANOUGH, Gustav, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952 (trad. de l'allemand par Clara Malraux).
- KAFKA, Franz, *Amerika*, Francfort, Fischer Verlag, 1956.
- — —, *Briefe*, Francfort, Fischer Verlag, 1975.
- — —, *Le châteaueu*, Paris, Gallimard, 1972 (trad. Alexandre Vialatte).
- — —, *Der Prozess*, Francfort, Fischer Verlag, 1979.
- — —, *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, New York, Schocken Books, 1946.
- — —, « Lettre au Père » (1919), *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, 1957, p. 157-207 (trad. Marthe Robert).
- — —, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1985 (trad. Alexandre Vialatte).
- KUNDERA, Milan, « Quelque part là-dérrière », *Le débat*, n° 8 (juin 1981), p. 50-62.
- ROBERTSON, Ritchie, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, Paris, Mercure de France, 1967 (trad. Élisabeth Gaspard).



Maldonne et rédemption. Le concept d'anarchisme littéraire dans l'histoire culturelle de l'Empire (austro-hongrois) – l'exemple tchèque

XAVIER GALMICHE

Enfants naturels et pères putatifs

Contrairement à des contextes où la notion d'anarchisme en littérature apparaît comme une découverte bouleversante de la critique des dernières décennies, l'histoire intellectuelle de l'Europe centrale en a fait depuis longtemps un concept, ou du moins un lieu commun. Celui-ci a été identifié en étroite relation à l'histoire assez féconde de l'anarchisme politique dans la région, autour d'œuvres fétiches qui permettent — paradoxalement — d'esquisser les contours d'un « canon anarchiste ».

Dans le domaine tchèque qui nous occupera principalement ici, *Les aventures du brave soldat Chweïk* de Jaroslav Hašek, publiées de 1921 à 1923, en constituent l'exemple par excellence. À titre de rappel, citons un extrait des souvenirs que Chweïk garde de l'asile où, soupçonné de simulation, il a été enfermé :

Lorsque, plus tard, Chweïk racontait la vie qu'on mène à l'asile d'aliénés, il la peignait d'une façon singulièrement élogieuse : « Vraiment, j'vois pas pourquoi les fous s'fâchent quand on les retient là-bas. On peut se traîner à poil par terre, hurler comme un chacal, enrager et mordre. Faites ça à la promenade, en pleine rue, les gens seront ébaubis, mais là-bas, c'est la plus ordinaire des routines. La liberté y est si grande que même les socialistes n'en ont jamais rêvé. On peut se faire passer pour le Bon Dieu, la Vierge Marie, le pape, le roi d'Angleterre, pour l'empereur François-Josef, ou pour saint Venceslas, quoique ce dernier ait été tout le temps ligoté et nu et qu'il ait été couché à l'isolement. Il y en avait aussi un qui criait qu'il était archevêque, mais il ne faisait rien d'autre que de bouffer et encore l'autre chose, excusez, vous voyez avec quoi ça rime, mais là-bas, pour ça, personne ne se sent gêné. Il y en avait même un qui se prenait pour saint Cyrille et saint Méthode pour avoir droit à une double portion. Un monsieur de là-bas était enceint et invitait tout le monde au baptême. [...] Bref, on vivait là-bas comme au Paradis. Vous pouvez y vociférer, crier, chanter, pleurer, meugler, hurler, sauter, prier, culbuter, marcher à quatre pattes, sautiller sur une jambe, courir en rond, danser, gambader, rester accroupi toute la journée et grimper

aux murs. [...] Les quelques jours que j'ai passés dans la maison des fous font partie des plus beaux moments de ma vie¹. »

À première vue, l'art romanesque « anarchiste » de Hašek repose essentiellement sur la profération de propos antiautoritaires qui, d'un côté, semblent issus d'un programme politique et, de l'autre, sont comme suspendus dans un registre ambigu, par un personnage dont on ne peut décider s'il est niais ou narquois : la puissance polémique de ces souvenirs — l'intervention des pôles négatif et positif (l'asile évoqué comme un lieu paradisiaque de liberté), le travestissement par les aliénés des images de Dieu et de tous ses saints (monarques compris) — est rehaussée par cette parole dont la placidité sincère ou feinte est servie par la langue parlée et un ton narratif proche de l'anecdote et de l'histoire drôle.

Ainsi, le caractère plébéien cultivé par l'auteur, dans ses fréquentations réelles et dans les genres populaires (brèves de comptoirs et feuillets d'almanachs) qui attirèrent l'attention de littérateurs occupés dans le même temps à penser l'anarchisme, pour des raisons diverses (les dandys tchécoslovaques révoltés, autour de Stanislav K. Neumann ; les germanophones, souvent juifs, en pleines crises d'identité) ; sa thématique antimilitariste-anticléricale-antihabsbourgeoise ; sa poétique romanesque disons négligée, rétive au soin stylistique et à la préméditation poétique ; la trivialité de sa première publication (des épisodes publiés en feuillets) ; sa technique de caricature, apparemment servie par les illustrations naïvement grotesques de Josef Lada, qui accompagnèrent son édition en livre ; la fécondité de sa réception, grâce en particulier au relais du théâtre berlinois (Piscator et Brecht)² : rien ne semble manquer pour désigner ce texte comme un artefact atypique et donc idéal, de l'anarchisme littéraire, en rupture avec toutes les catégories classiquement inhérentes à une œuvre littéraire, pour cette raison même en phase avec l'esthétique des avant-gardes dont il est concomitant, de façon providentielle et néanmoins ingénue, en même temps applaudi par les acteurs de ces avant-gardes et labélisé comme tel par la critique.

À cette enseigne, Hašek apparaît à la fois en Diogène bataillant au cœur de la mêlée : celle de la « Grande Guerre » (ou plutôt de la « Grande raclée », titre du troisième tome de *Chveík*, époque où il poussa le bon goût jusqu'à se brouiller précocement avec le bolchévisme réel, et de se faire condamner à mort par un tribunal rouge³) ; et en Rimbaud des faubourgs, l'illumination surgissant *ex nihilo* de sa tête brûlée. En bref, il est un enfant naturel, sans pères à qui rendre des comptes, ayant pour toute dette d'avoir poussé dans le giron d'une langue maternelle avec laquelle il entretient des rapports frustes et robustes, indemne des complexes de la parenté. À plus grande échelle, la particule privative du mot an-archisme, comme

1 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cité d'après la réédition Československý spisovatel, 1983, p. 45-46.

2 Voir Marie-Odile Thirouin (dir.), *De Hašek à Brecht. Fortune de la figure de Chveík en Europe*, Grenoble, Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique (Les cahiers de l'ILCEA, n° 8), 2006.

3 Voir Jaroslav Hašek, « Velitelem města Bugulmy » [= Commandeur de la ville de Bougoulma] (*Tribuna*, du 23 janvier au 13 mars 1921), *Aventures dans l'armée rouge*, 1979, p. 9-62 ; réédition chez Ibolya Virag, 2000.

celle du terme u-topie, semble impliquer une rupture prométhéenne avec les lois assommantes de la gestation et de la génération et imposer, pour expliquer leur venue au monde, un modèle de parthénogénèse.

Cette contribution a pour but de revenir sur ces idées reçues. Du point de vue strictement historique, il faut d'abord cerner la problématique des rapports à la fois féconds mais tendus tissés entre anarchisme politique et littéraire, des années 1890 aux années 1920 environ : le concept d'anarchisme littéraire, dont l'émergence apparaît étroitement associé, à l'issue de cette période, au nom du critique František Götze, se ressent de ces trois décennies de rivalités et de malentendus et légitime la dépendance étroitement ancillaire de la réflexion esthétique au discours politicien. En dépit de cette maldonne conceptuelle initiale, ce concept peut se révéler d'une grande utilité pour qualifier certaines valeurs et pratiques littéraires : l'ambition de transposer dans le champ esthétique un idéal sociopolitique, mais plus généralement, la reconnaissance d'une autre dépendance, celle du programme artistique à une soif d'absolu spirituel et à sa tradition⁴.

Maldonne

Anarchisme des ouvriers, anarchisme des intellectuels : à qui l'honneur ?

S'il est difficile de démêler les liens entre anarchismes politique et culturel, il semble évident que le premier eut, dans les pays tchèques, le privilège de l'antériorité. La société y fut doublement marquée par un accès au capitalisme moderne lent mais définitivement acquis dans les dernières décennies du XIX^e siècle (le développement sans précédent dans les années 1870-1880 de l'industrie minière, sidérurgique et mécanique, à l'origine d'un exode rural intense, trouve son couronnement symbolique dans l'exposition industrielle inaugurée à Prague en 1891), et par le défi toujours agité et jamais relevé de la cohabitation en contexte multiculturel des diverses nations et communautés. L'essor de l'anarchisme sera constant jusqu'en 1904, année de fondation de la Fédération anarchiste tchèque, liée aux structures syndicalistes. Le milieu ouvrier de Bohême du Nord, le poumon industriel du pays, lui servit de vase d'expansion et prépara le terrain à son essor des années 1890, exceptionnel en réflexion et en notoriété. À défaut d'un exposé systématique, on peut souligner les moments où, dans le foisonnement des doctrines socialistes, il gagna du terrain en se diffusant par des publications en nouvelles langues⁵. L'allemand, d'abord : en Cisleithanie (qui constitue, dans l'empire bicéphale depuis le Compromis de 1867, la partie placée sous l'autorité de Vienne), Vienne joua incontestablement

4 Nous sommes poussés à cette démarche par la lecture critique de l'ouvrage de Michael Löwy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Presses universitaires de France, 1988 ; réédition aux Éditions du Sandre, 2009.

5 Les très nombreux ouvrages composés par Václav Tomek depuis les années 1980 retracent cette histoire, en circonscrivant presque exclusivement l'anarchisme aux destinées de sa presse périodique. Voir *Ideologie českého anarchismu*, Praha, Academia, 1988 ; *Volk ! Öffne deine Augen ! Skizzen zum tschechischen Anarchismus von den Anfängen bis 1925*, Wien, Verlag Monte Verita, 1995 ; *Svoboda nebo autorita : ideje a proměny českého anarchismu na prelomu 19 a 20 století*, Praha, Manibus Propriis, 2000 ; *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, 2002 ; *O českém anarchismu ; česká anarchistická periodika 1880-1925*, Praha, Manibus Propriis, 2003.

le rôle de capitale et relaya les impulsions venues de France, Suisse, Angleterre et États-Unis. La propagande de Johann Most, transfuge du parti social-démocrate allemand, qui appelait à travers l'organe *Die Freiheit* publié à Londres la radicalisation de la lutte, incluant des organisations clandestines⁶, s'adressait particulièrement aux ouvriers de l'empire⁷. Le « socialisme antiautoritaire et antiparlementaire » fut diffusé à sa suite notamment par *Die Zukunft* de Peukert (Vienne, 1879-1884) puis, après la brouille de ce dernier avec Most, dans la feuille londonienne *Rebell* ; comme ailleurs, les débats furent rudes entre les tenants d'un anarchisme collectiviste (Most), communiste (Peukert) ou de l'anarchocommunisme de Kropotkine diffusé au cours des années 1890. La langue tchèque, ensuite : les années 1880 virent la naissance d'une presse politique anarchiste en tchèque. Ce fut d'abord (comme l'anarchisme autrichien en général) l'apanage de la presse de l'émigration : l'« organe des anarchistes de langue tchécoslave » *Budoucnost* [L'avenir] fut publié à Chicago de 1883 à 1886 ; à Vienne, *Matice Dělnická* [« Association » ouvrière], 1896-1899. À partir de 1890 se développèrent des rédactions tchèques, comme *Komuna*, où s'imposèrent les noms de vrais idéologues, comme Karel Vohryzek, Vilém Körber ou Bedřich Kalina ; en 1896 fut publié le *Manifeste des anarchistes tchèques* (dont la version diffusée fut censurée pour moitié).

Ce premier mouvement, ouvrieriste et syndicaliste, fut rejoint par l'intelligentsia à partir des années 1890. Le mot d'anarchisme fut banalisé dans l'opinion par le procès très médiatisé, en 1894, des membres du groupe d'étudiants nationalistes Omladina (cette cause judiciaire forme l'arrière-fond des *Histoires pragoises* de Rainer Maria Rilke ; la revue du même nom subsiste sous des formes diverses de 1891 à 1900). Les périodiques littéraires les plus importants de la décennie, notamment la *Moderní revue* [Revue moderne], *Volný duch* [l'Esprit libre] (1894-1896), se réclamèrent de l'anarchisme, entre autres valeurs « modernes » ; cette consécration culmina avec la fondation d'une revue, *Culte nouveau* [Nový kult] de Stanislav K. Neumann (1897-1905), qui le revendiquait explicitement⁸.

Cet apport intellectuel consolida les bases théoriques du discours anarchiste des premières décennies, en identifia les enjeux dans le contexte philosophique contemporain, notamment sur la voie étroite entre individualisme et socialisme (ou communisme). D'un côté, l'aura et l'activisme de Neumann nous autorisent à parler d'une personnalisation des destinées de la pensée anarchiste tchèque, tant du point de vue social (cette personnalisation fut servie par le folklore des fameuses réunions à la villa de la famille Neumann, dans le quartier des nouveaux riches tchèques d'Olšany) que politique, notamment aux temps de son déclin à la fin de la Première Guerre mondiale : c'est bien sous la houlette de Neumann que l'anarchisme fut progressivement absorbé par le léninisme à partir de la fondation des partis tchécoslovaques socialiste (1919) puis communiste (1921) ; le même Neumann entraîna dans sa disgrâce ses anciens amis anarchistes lorsqu'il fut exclu du Parti

6 Johann Most, « Kampf mit allen Mitteln », *Freiheit*, vol. IV, n° 32 (1882).

7 Johann Most, « An die Arbeiter Österreich », *Freiheit*, vol. II, n° 49 (1880) ; « Österreich — Ungarn », *Freiheit*, vol. IV, n° 24 (1881).

8 Voir Walter Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, Cologne, Böhlau, 1996, vol. 2, p. 41.

communiste en 1929. D'un autre côté, la publicité dont bénéficia l'anarchisme durant les années 1890 lui fit courir le risque de devenir une étiquette facile pour rebaptiser la révolte d'une jeunesse désillusionnée sans programme solide ; en tout cas, il fut l'objet d'un intense discours syncrétique, unissant les ambitions de la décadence, un individualisme postromantique (fixé dans la tradition tchèque par les poètes Jaroslav Vrchlický et Josef Svatopluk Machar), et les défis du nietzschéisme qui faisaient alors fureur. Parfois aussi — tradition nationale oblige —, l'anarchisme littéraire tchèque annexa l'héritage des mouvements hétérodoxes radicaux de la Réforme hussite de la fin du Moyen-Âge (la secte des adamites, les théories de l'écrivain visionnaire et millénariste Petr Chelčický⁹, etc.).

Ce syncrétisme répond à une ambivalence de fond de la production artistique des poètes anarchistes. Dans ses souvenirs, Stanislav K. Neumann revient sur son parcours idéologique en ces termes :

Le vert embryon d'intellectuel [que j'étais] fuyait sa classe [sociale] et, plein de fougue, plein de morgue, tanguait alors [vers la moitié des années 1890] de gauche et de droite, entre une « décadence » bourgeoise relativement tchéquisée d'esprit petit-bourgeois et l'individualisme anarchiste¹⁰.

Ce texte est écrit en 1928, donc assez tard pour que l'auteur, dorénavant acquis à la cause bolchévique, porte sur sa jeunesse un regard autocritique conforme à un dogmatisme alors en construction. Il saisit néanmoins avec pénétration la complémentarité de la *fougue* anarchiste et de la *morgue* décadente. Un critique les plus réactifs de l'époque, František Götz, dont on reparlera, présentera de la même façon l'œuvre poétique de Neumann comme un avatar de la dichotomie entre enthousiasme et analyse, « duo de l'alouette et de la locomotive, de la raison et du sentiment, du cerveau et du cœur, de l'automobile et du grillon, du vaste monde et du chez-soi¹¹ ». Et l'on peut, pour saisir l'ambivalence de l'anarchisme littéraire, décliner le même oxymore sur de nombreuses paires (sublime et trivial, raffinement et brutalité, poésie et prose, etc.), et dans les œuvres de beaucoup de poètes, mal accessibles en français, à quelques exceptions près — des textes isolés d'écrivains symbolistes comme Otokar Březina ou Antonín Sova¹². Malgré leur contradiction

9 Une belle illustration est à lire dans *Une âme gothique*, roman décalqué de *Là-bas* d'Huysmans, où le héros, en proie à la nausée, songe à la vigueur perdue des hérétiques du Moyen-Âge. Voir Karásek ze Lvovic Jiří, *Gotická duše*, Praha, Kamilla Neumannová, 1905 [1900], p. 40.

10 « Zelené embryo intelektuálka dalo se na útěk ze své třídy, a teď poskakovalo bujně a pupně napravo i nalevo mezi buroazní 'dekadencí' přiměřeně počestnou maloměstáctvím, a anarchistickým individualismem », *Vzpomínky*, cité d'après Stanislav Kostka Neumann, *Konfese a konfrontace*, 1931, t. 1, p. 311. Je souligne.

11 « Dvojzpěv skřivana a lokomotivy, rozumu a citu, mozku a srdce, auto a cvrčků, světa a domova », František Götz, critique à *Zamořená léta*, *Národní osvobození*, 4 avril 1947, cité dans *ibid.*, p. 507.

12 Voir notamment sa *Ballade d'un homme et de ses joies* (1901), traduction et préface de Xavier Galmiche, postface de Markéta Theinhardt et Pierre Brullé, Paris, Musée d'Orsay et Éditions des cendres, 2002. La *Ballade*, publiée dans une série bon marché destinée à rendre la poésie abordable, fut illustrée par le peintre et graveur František Kupka, jalon important de la diffusion de l'anarchisme entre Paris et l'Europe centrale.

apparente, ces composants ont en effet en commun une quête d'immédiateté et de véracité, fondée sur une culture de la sensibilité. Ce fait a souvent été escamoté par la critique littéraire, alors qu'il est crucial, comme on le verra, pour la compréhension de la signification de l'anarchisme dans le long terme.

C'est sans doute au titre de ce syncrétisme que peuvent encore être comptés dans ce courant des écrivains délibérément affranchis de manifestes, qu'ils soient directement issus de la littérature triviale — l'archétype en est Jaroslav Hašek — ou bien des « bohèmes », transfuges de la littérature classique et gagnés par cette décontraction (comme d'anciens décadents, les poètes Karel Toman et František Gellner par exemple). Sans doute pratiquent-ils l'anarchisme avec plus de naturel que ceux qui s'en réclament — ne serait-ce que pour la raison qu'ils ne s'en réclament pas : on en trouve les meilleurs exemples dans l'œuvre de Hašek, dans les souvenirs d'asile de Chwéik, cités plus haut, qui maltraitent, avec un irrespect faussement ingénu, les images mêmes de la respectabilité (Dieu et l'Empereur). Une mention particulière soit encore faite de l'Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi, où se confondent la vraie vie et la narration. Cela dit, il est difficile de juger du lien profond existant entre anarchistes déclarés (les habitués des rédactions et de la villa Neumann, parmi lesquels l'on peut encore citer Marie Majerová ou Jiří Mahen) et les anarchistes de fait (piliers de cabarets et du café Montmartre, comme, avec Hašek, Josef Mach, Rudolf Těsnohlídek, Leo Freimuth et Egon Erwin Kisch) : en tous cas, même si des rencontres multiples peuvent faire croire à la cohésion de ce milieu, elle échappa à nombre des contemporains. En réalité, entre ces deux pôles, chaque créateur incarne une combinaison particulière, et il est difficile d'ériger une typologie plus précise.

C'est sans doute au titre de ce syncrétisme que peuvent encore être comptés dans ce courant des écrivains délibérément affranchis de manifestes, qu'ils soient directement issus de la littérature triviale — l'archétype en est Jaroslav Hašek — ou bien des « bohèmes », transfuges de la littérature classique et gagnés par cette décontraction (comme d'anciens décadents, les poètes Karel Toman et František Gellner par exemple). Sans doute pratiquent-ils l'anarchisme avec plus de naturel que ceux qui s'en réclament — ne serait-ce que pour la raison qu'ils ne s'en réclament pas : on en trouve les meilleurs exemples dans l'œuvre de Hašek, dans les souvenirs d'asile de Chwéik, cités plus haut, qui maltraitent, avec un irrespect faussement ingénu, les images mêmes de la respectabilité (Dieu et l'Empereur). Une mention particulière soit encore faite de l'*Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, où se confondent la vraie vie et la narration¹³.

13 En 1911, à l'occasion d'élections partielles organisées dans le quartier pragoise de Královské Vinohrady, Jaroslav Hašek fonde le *Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, dont la campagne électorale lui fournira l'occasion de causeries-fleuves, et plus tard l'argument de quelques pièces de cabaret, données dans les célèbres cafés-chantants *Montmartre* et *Aux Balkans*. Dans la foulée, il se lance dans la rédaction de l'*Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, qui combine la critique immédiate de la vie politique à la mystification : Hašek y anticipe de huit ans la naissance de son parti (prétendument fondé, comme le dit le premier chapitre durant « l'intense mouvement d'éducation (!) qui dans les années 1904 (!) secoua l'Europe centrale »), réinterprétant les

Cela dit, il est difficile de juger du lien profond existant entre anarchistes déclarés (les habitués des rédactions et de la villa Neumann, parmi lesquels l'on peut encore citer Marie Majerová ou Jiří Mahen) et les anarchistes de fait (piliers de cabarets et du café Montmartre, comme, avec Hašek, Josef Mach, Rudolf Těsnohlídek, Leo Freimuth et Egon Erwin Kisch) : en tous cas, même si des rencontres multiples peuvent faire croire à la cohésion de ce milieu, elle échappa à nombre des contemporains. En réalité, entre ces deux pôles, chaque créateur incarne une combinaison particulière, et il est difficile d'ériger une typologie plus précise.

C'est dans ces cercles — notamment dans le *Klub mladých* [Club des jeunes] — que Franz Kafka fut entraîné par ses amis, les frères Langer¹⁴ : il ne faut sans doute pas exagérer l'importance de ces rencontres sans lendemain dans le progrès supposé du transfert littéraire (*Literaturaustausch*) entre tchécoslophones et germanophones de la littérature de Bohême-Moravie (qui en réalité et dans le moyen terme mena, évidemment, de la défiance à la catastrophe). Cependant, elles apparaissent aujourd'hui comme symptomatiques d'une communauté d'intuition pour ainsi dire apocalyptique, animant tous ces auteurs. Ces voisinages ont gagné en importance rétrospectivement, dans la mémoire de ce début de siècle encore austro-hongrois, telle qu'elle a été reconstituée dès l'entre-deux-guerres et progressivement adulée après la Seconde Guerre mondiale. Le « monde » anarchiste de Bohême, très petit et très évanescent, a profité à plein du mythe pragois tel qu'il a été réédifié depuis quelque cinquante ans, parce qu'il constitue un des rares espaces communs entre Tchèques, Allemands et Juifs, un espace échappant au refoulement de la multiculturalité qui a été la dominante de la deuxième moitié du XIX^e siècle dans les pays tchèques¹⁵.

Différend interprétatif...

À cette dispersion s'ajoute une querelle sur l'ampleur sociale de l'anarchisme : dès les années 1890 exista un conflit au sujet de sa paternité. Pour les fondateurs, le programme original, fruit d'une longue pratique d'agitation autour de la classe ouvrière, avait été récupéré par les « intellectuels » (le terme, nouveau à l'époque, et dont la forme lexicale est d'ailleurs fluctuante, n'a pas forcément une connotation positive). L'idéologue Karel Vohryzek ne peut cacher son agacement devant cette usurpation quand il écrit dans une chronique :

Il est intéressant [de noter] que le mouvement tchèque ait dès le début, dès que fut fermement identifié son noyau anarchiste, formulé son anarchisme comme un individualisme philosophique et économique, et ce bien avant l'afflux

soubresauts du début de siècle. Ce récit, longtemps négligé, préparé pour la publication après la mort prématurée de l'auteur en 1923, ne sera édité sous la forme d'un texte continu qu'en 1963 dans le tome 9 des *Œuvres complètes*, par la maison Československý spisovatel, Paris, Fayard, 2008 (traduction française de Michel Chasteau).

14 Voir Willy Prochazka, « Kafka's Association with Jaroslav Hasek and the Czech Anarchists », *Modern Austrian Literature*, vol. XI, n° 3-4 (1978), p. 275-287.

15 Voir Xavier Galmiche, « Multiculturalité et uniculturalisme. Le paradoxe de Prague », dans Delphine Bechtel et Xavier Galmiche (dir.), *Villes multiculturelles en Europe centrale*, Paris, Belin (Europes centrales), 2008, p. 41-67.

de l'intelligentsia, surtout littéraire, à qui l'on attribue à tort d'avoir intégré l'individualité à notre monde conceptuel [...], bien avant que ne soit publié le premier numéro de la *Revue moderne* [...]»¹⁶.

Inversement, les créateurs se montrèrent réticents à circonscrire l'anarchisme à une classe sociale, fût-elle ouvrière : Rudolf Těšnohlídek (l'auteur dont le style trivial et la langue pleine de régionalismes moraves devaient faire merveille dans les histoires de *La petite renard rusée*¹⁷ (1920) plus tard adaptées en livret d'opéra pour Janáček) déclare ainsi : « L'anarchisme n'est pas un mouvement exclusivement ouvrier, il est l'expression du désir de liberté universelle¹⁸ ». (Cette universalisation peut mener loin, comme à compter parmi les manifestations de la poétique anarchiste des textes issus de milieux rétifs, voire hostiles à l'anarchisme politique, le meilleur exemple étant peut-être la branche extrême du renouveau catholique, dont l'exemple le plus singulier est l'œuvre de l'éditeur morave Josef Florian, qui s'adonna à partir de 1898 à la traduction systématique des écrits de Léon Bloy¹⁹.) Neumann tente dès 1905, non sans paternalisme, de concilier les deux extrêmes : « les intellectuels », explique-t-il avec ces mots (trop ?) simples dans un article programmatique intitulé « Ouvriers et intellectuels »,

ont formulé l'anarchie pour le monde pensant, lui ont fait sa place dans le monde pensant. Mais les ouvriers n'ont pas chômé. Ils étaient la force qui contribuait au caractère des idées [ainsi] exprimées, la preuve menaçante de ce que l'anarchie ne disposât pas seulement de penseurs tranquilles et de rêveurs, mais aussi de soldats et de martyrs enthousiastes²⁰.

... et « déviation » critique

Nul doute que la joute qui opposa ces deux camps des détenteurs putatifs de l'apanage anarchiste — les ouvriéristes et les philosophes — ait lassé les esprits : à l'heure où, après la Première Guerre mondiale, les histoires culturelles (ouvrages de philosophie, littérature, histoire des idées et même des idées politiques) l'abordent comme objet d'étude, l'idéologie révolutionnaire du matérialisme dialectique s'est imposée ; téléologique, elle le liquide comme un épisode révolu.

Pour retracer l'établissement de l'anarchisme comme catégorie de l'histoire littéraire, on peut retourner à l'un des premiers essais qui prônèrent l'usage du terme

16 « Fejeton », *Komuna*, I, n° 36, p. 3 ; cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 57-58.

17 Traduit du tchèque par Michel Chasteau, Paris, Fayard, 2006.

18 Cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 54.

19 Voir Jitka Bednářová, *Josef Florian a jeho francouzští autoři*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. Dans le réseau de correspondants et collaborateurs de cette maison d'édition, le *Dobré dílo*, se trouve notamment le jeune Georges Rouault, dont Florian eut le projet d'éditer (en français) en volume la poésie crue, primitiviste et anarchisante (très partiellement parue dans *Les salons de Paris* de Guillaume Apollinaire). Les manuscrits de ces textes inédits se trouvaient encore dans les archives de la famille Florian au début des années 2000.

20 Brutus [Stanislav Kostka Neumann], « Dělníci a 'intelektuelní' », *Anarchistická revue*, I, 1905, n° 1, p. 13 ; cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 61.

« anarchie » (on s'expliquera cette retouche terminologique) : *L'anarchie de la jeune poésie tchèque* de František Götzt²¹. Pour lui, l'anarchie désigne d'abord la confusion (*zmatek*) et le chaos (*rozvrat*, p. 7) qui règnent dans le paysage littéraire entre courants adverses (dont il dresse d'ailleurs d'intéressants tableaux) : la « poésie de civilisation » de Stanislav K. Neumann (*civilizační poesie*, p. 19), le « cubisme littéraire » (de Richard Weiner et des frères Čapek, p. 49), le « naturalisme vitaliste » (de Fráňa Šrámek et d'autres, p. 89), « l'expressionnisme poétique » (notamment de Čestmír Jeřábek, Jiří Wolker et Zd. Kalista, p. 131). Pour Götz, le désordre de la création reflète un trouble noétique et conceptuel : il reflète en littérature la « mise en pièces » (*roztržstění*, p. 7) « de la vie, du monde, de la société », initiée à la Renaissance et définitivement consommée par « l'individualisme dépravé et l'intellectualisme scientifique » (*zvrhlý individualismus a vědecký intelektualismus*, p. 8) qui triompha au XIX^e siècle. Mais le critique décrit l'anarchie en clinicien, comme un désordre organique appelant remède : celui-ci viendra de la « nouvelle poésie sociale et prolétarienne » (*nová poesie sociální a proletářská*, p. 15, incarnée notamment par l'œuvre de Jaroslav Seifert). Le point de vue téléologique assumé par l'auteur (l'intime conviction que la naissance de la poésie prolétarienne est la conséquence nécessaire de processus mûris sur plusieurs siècles) et le ton messianique sur lequel est prophétisée « l'immense métamorphose du monde et de l'homme » (*obromná proměna světa a člověka*, p. 193) qu'elle accompagnera, indiquent que cette description est la transposition sur le champ de la création littéraire d'une analyse marxiste orthodoxe (dès 1921) : comme la dictature du prolétariat dans la sphère sociale, la poésie prolétarienne régènera dans celle de l'art une inspiration dévoyée par des tentatives malsaines, elle a déjà commencé de le faire dans les naissants mouvements d'avant-garde de l'après-guerre. Encore un effort, et le matin radieux de la poésie chantera.

Pourquoi « anarchie » et non « anarchisme » ? On peut penser que Götz parle bonnement d'autre chose que de tout ce qui a été précédemment décrit (et en effet il limite son propos à la poésie, laissant de côté *ipso facto* la prose, fût-elle plébéienne). Ou peut-être reste-t-il perplexe : la multiplicité des esthétiques qu'il identifie, d'ailleurs avec une clairvoyance de pionnier, dans ce champ « anarchique » (cubisme, vitalisme, expressionnisme, etc.) donne un panorama des différentes impulsions entre lesquelles hésitait le témoin de l'époque, et hésite même encore le critique actuel. Mais on peut juger qu'au contraire, c'est bien l'anarchisme que vise Götz, en tant que catégorie inclusive de tous ces mouvements nouveaux (qu'il ait consacré la première étude à Neumann en est un signe implicite) : il le fait pour le vilipender comme la maladie infantile d'une littérature socialiste en devenir. Ainsi, l'explication de cette altération du suffixe serait stylistique chez ce théoricien du réalisme socialiste naissant : elle serait méditée, peut-être comme un calembour, et nous pourrions presque la traiter de... « déviation » (une déviation voulue, comme un diagnostic médical).

Quelque chose de ce mépris subsiste jusqu'à nos jours dans la critique littéraire, et les concepts fabriqués dans cet atelier mental, qu'elle utilise machinalement.

21 František Götz, *Anarchie v nejmladší české poesii*, Brno, St. Koň, 1922.

L'adjectif « anarcho-bohème », forgé pour désigner la « bohème pragoise » (mêlant donc sans ordre les sympathiques cercles susmentionnés, sectateurs de Stanislav K. Neumann ou compagnons de beuverie de Hašek), est ainsi un calque évident dans le domaine esthétique de compositions lexicales politologiques (l'« anarcho-syndicalisme » notamment, dont l'apparition dans les milieux ouvriers de Bohême lui est précisément contemporaine). Ces mots composés peuvent être considérés comme les signes d'un autre syncrétisme, à l'œuvre cette fois dans la critique, désignant l'anarchisme (ou le cubisme, ou l'expressionnisme, etc. — on pense au « cubo-futurisme », au « cubo-expressionnisme », etc.) comme un attribut, entre idéologie et esthétique, que l'historien de la culture peut à loisir faire entrer dans la description et l'interprétation des phénomènes qu'il étudie, dans un rapport de libre composition — une sorte d'ingrédient culinaire de plus dans le goulasch de l'art. Mais sans doute cette manie — à première vue innocente, au moins quand elle est futile — relève inconsciemment de la phraséologie politique cauteleuse du léninisme puis du stalinisme, appliquée à édifier sans relâche la typologie d'une dialectique historique où d'une seule voie nécessaire bifurquent cent fausses routes qui s'entremêlent — le chemin de traverse « anarchiste » est de ceux-là, qui croise la négligence « bohème ».

Cette contamination de la terminologie critique par la phraséologie politique est un autre aspect de la relation de rivalité et de fascination que l'art et l'action militante tissent à cette époque. Mais il y a quelque chose d'exténuant dans ces récapitulatifs, car ils entraînent nécessairement le lecteur dans le labyrinthe pervers des doctrines et de leurs déviations, des langues de bois et de leurs connotations. Tous comptes faits, ne serait-il pas plus simple de laisser les partisans de ces différentes chapelles s'entre-dévorer, de jeter le concept d'anarchisme littéraire, lourd de tant d'implications sectaires, aux oubliettes de la critique — et de lui préférer ceux, d'ailleurs concurrents, d'expressionnisme littéraire²² ou, encore plus neutre car plus sobrement chronologique, d'avant-garde naissante ? Loin de caractériser une poétique ou un style, l'anarchisme littéraire ne reflèterait donc que l'emprise de l'histoire des idées sur les manifestations esthétiques et une catégorie nourrie par la critique littéraire pour de mauvaises raisons politiciennes : aussi bien, il serait une clef adéquate pour identifier un des aspects du « canon » littéraire, c'est-à-dire la part de la création artistique reconnue et révérée par la société pour sa valeur anthropologique (les identifications qu'elle permet, les valeurs qu'elle véhicule et alimente, etc.), et non pas un concept opératoire permettant d'élucider les vrais moments de la création où un auteur rencontre son public.

Rédemption

Mais en se débarrassant de l'eau de ce bain, ne risque-t-on pas de jeter aussi un beau bébé ? Si l'on revient aux souvenirs d'asile de Chwěik, on est frappé de la nostalgie de la béatitude religieuse qu'ils irradient : « La liberté y est si grande

22 C'est la voie choisie par Jindřich Chalupecký pour parler de quatre auteurs de Bohême (Jakub Deml, Richard Weiner, Ladislav Klíma et Jaroslav Hašek) qui tous pourraient pareillement être englobés dans une critique de l'anarchisme littéraire. Voir Jindřich Chalupecký, *Expresionisté*, Praha, Torst, 1992.

que même les socialistes n'en ont jamais rêvé. On peut se faire passer pour le Bon Dieu, [...] on vivait là-bas comme au Paradis. » Dans le roman de Hašek, les deux personnages de soldats, le « capitaine en second Lukáš » et le « volontaire Marek », chroniqueur de son bataillon « qui composait à l'avance le récit des exploits du bataillon » ne constituent-ils pas les doubles sarcastiques des évangélistes Luc et Marc ? L'œuvre tout entière peut être lue comme une Bible à rebours. Elle est la négation de toute idée de salut — triviale, désopilante, mais aussi porteuse d'une nostalgie trop prégnante pour n'être explicable que par la contamination du texte par le discours platement social de l'anticléricalisme. En réalité, dans ce texte réputé « plébéien », réservant donc aux mondes idéaux une goguenardise faite de scepticisme et de mauvaise joie iconoclaste, se rejoue la tension signalée plus haut comme caractéristique de la génération « fin-de-siècle » entre la quête du sublime propre au symbolisme et la délectation du trivial qui devint l'étiquette des « bohèmes ». Risquons donc une interprétation, qui voit en Hašek aboutir une logique du blasphème initiée à l'époque du romantisme et en-deçà : elle a le triple avantage de justifier l'anarchisme littéraire comme moment d'un geste prométhéen à long terme, d'en permettre donc la compréhension dans la continuité historique du sentiment d'absurde (qui n'a pas attendu la modernité pour mûrir), et enfin de le comprendre comme un aspect spirituel de la crise identitaire de l'Empire à la fin du XIX^e siècle. Pour cela, un détour est nécessaire.

De l'antithétisme romantique à l'ambivalence anarchiste

Le romantisme a ancré dans le rapport au monde une duplicité essentielle dans laquelle le sujet ne s'affirme que s'il se déprend de l'objet ou même des instruments de son affirmation. L'exemple canonique dans la littérature tchèque en est l'œuvre de Karel Hynek Mácha, dont le poème « Mai » (1834) invite à une expérience métaphysique de doute radical, pas seulement le doute méthodique cartésien, ni même celui de Hamlet, mais un doute lui-même antithétique, comme l'étymologie invite à le penser²³. Cette pratique découle elle-même d'une expérience de la limite qui s'est fixée dans la culture baroque, souvent repérée à travers la question de l'apophasis²⁴ : cette remarque n'est pas seulement d'ordre culturel mais elle éclaire l'impact au temps du romantisme de la théologie négative. Dire un Dieu qui n'est pas, prononcer le néant, est devenu le programme de créateurs tragiquement abandonnés par le Créateur, à qui ne reste que l'exercice, à la fois dérisoire et démiurgique, d'un langage gratuit et nécessaire, ultime ressourcement de l'existence, mais d'une existence peut-être absurde. Dès lors, il est possible de reconstituer une histoire du sentiment de la dérégulation mûrie au XIX^e siècle et aboutissant à la révolte anarchiste, non seulement dans ses principes philosophiques, mais aussi dans ses pratiques poétiques.

23 Voir Xavier Galmiche, « Karel Hynek Mácha : dissension des mondes », dans Karel Hynek Mácha, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)* (textes traduits du tchèque, présentés et annotés par Xavier Galmiche), Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2007, p. 296.

24 Jacques Derrida rappelle au sujet d'Angelus Silesius : « L'apophasis est une déclaration, une explication ou une réponse qui, prenant au sujet de Dieu une forme négative ou interrogative, car c'est aussi ce que veut dire le mot *apophasis*, ressemble à s'y méprendre à une profession d'athéisme » (Jacques Derrida, *Sauf le nom*, 1993, p. 16).

Il est significatif que dans l'apophase romantique, l'ironie joue un rôle essentiel. La génération des années 1820-1830 s'est en effet caractérisée non seulement par l'expérimentation d'un lyrisme subjectiviste enflammé, mais par la pratique concomitante de genres satiriques : si l'on veut bien la considérer dans cette complexité, cette génération laisse dans ses œuvres l'humour s'imbriquer à la désillusion, dans une tonalité particulière qui mêle bonhomie et désenchantement et où le héros est caricaturé en homme triste et affligé mais aussi gai et léger. Cette esthétique, issue des avatars de la tradition héroïcomique remise au goût du jour par le criticisme des Lumières, a pris en Europe centrale une place fondamentale (même si, sauf exception, la critique littéraire contemporaine peine à lui faire justice). Entre Leipzig et Iéna (centres universitaires et éditoriaux fondamentaux de l'époque), mais aussi autour de Vienne et de Budapest, elle s'adapte aux références de la grande région et aux données locales : elle pénètre les différents contextes nationaux alors en pleine renaissance, en se diversifiant du point de vue de leurs langues. La veine satirique qui s'épanouit durant la période du *Vormärz* et la complémentarité essentielle qu'elle instaure avec l'emphase romantique suscitent un paysage littéraire à la fois cohérent, où des motifs simples sont répétés à l'envi, et différencié, puisque chaque communauté se les approprie à sa manière, y projetant son malaise envers ses voisins et l'ensemble de peuples à laquelle elle a part.

Ainsi, la perception ambivalente de la réalité où se répondent sensibilité et sarcasme s'est précocement instituée depuis le début du XIX^e siècle, dans ce qu'on appelle parfois l'antithétisme²⁵, formulé du baroque au romantisme : si la révolte explose de façon spectaculaire durant la poussée de fièvre (sociale, psychique, mystique) de la fin de siècle, c'est le résultat de cet antithétisme, déséquilibre longuement recuit sans doute depuis le début du « Renouveau national », c'est-à-dire la fin du XVIII^e siècle, mais particulièrement explicité par la génération des années 1830. Il persiste dans les codes esthétiques modernes, dans celui de l'anarchisme littéraire de Hašek par exemple. Pour le dire dans un raccourci, l'intuition de l'arbitraire du signe est née sur les rives de la théologie négative : elle transmet au poète le pouvoir de créer, le rend capable de faire le monde, mais un monde essentiellement et fatalement factice. Cette ambivalence tragique du poétique se concrétise dans des pratiques esthétiques par un dédoublement des registres, et la culture d'un style trivial (parodie, satire, facétie) dont la folie, la bêtise, voire le mauvais goût et la mauvaise qualité, reflètent la mélancolie d'un artiste à qui a été révélé le caractère

25 Le terme est utilisé, pour caractériser la pensée philosophique où Mácha situe la « dissension des mondes » (*rozbroj světů*), par Vladimír Štěpánek (*Karel Hynek Mácha*, Praha, Melantrich, 1984, p. 149), d'après Dimitrij Tchijevski qui parla de pensée « antithétique » (cité dans Jan Mukarovský, *Torso a tajemství Máchova díla [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha]*, 1938, p. 11) ; Jan Patočka a parlé quant à lui de « pensée polaire... qui n'est pas seulement spéculative et dialectique, mais, bien souvent, expressément mythologique. La corrélation essentielle des contraires n'est pas, pour cette pensée, une simple opposition logique, vide de contenu, mais l'immémoriale haine amoureuse des choses mêmes » (Jan Patočka, « Symbol země u K.H. Máchy », Praha, V. Petr, 1944 ; traduction de « Le symbole de la terre chez Karel Hynek Mácha », dans *L'écrivain, son « objet »*, Paris, Éditions P.O.L., 1990, p. 200-201 (trad. d'Erika Abrams)).

conventionnel de son langage et qui, du coup, galèze avec la rage ravageuse d'un blasphème, pour se venger contre Dieu de ne pas exister. Une analyse poétique minutieuse devrait reconstituer comment l'essentiel du vocabulaire anarchiste s'est établi, souvent dans les genres mineurs présents dans les périodiques et notamment dans la naissante presse humoristique : les contes philosophiques de Josef Jaroslav Langer (1806-1846), les « récits humoristiques » de Jaroslav Rubeš, les « feuilletons » et récits courts de Jan Neruda constituent l'essentiel d'une « tradition » littéraire tchécoslophone qui instaure un « ton narquois » pour raconter des histoires faites de pannes sémantiques, de calembours douteux, et de motifs dépeignant l'expérience du monde (et notamment de la ville) comme celle d'un lieu étriqué, peuplé d'imbéciles, de braques et d'obsédés : en somme d'un monde dont le code a été perdu. Les images dévalorisées de l'autorité (la vérité, la culture, l'institution) mènent dans ces textes à une expérience de l'absurdité qu'il est spectaculaire de mettre en relation avec la crise moderne et la révolte fin-de-siècle. Pour résumer, l'anarchisme serait le moment où l'antithétisme romantique se métamorphose en grotesque moderne — porteur d'autant de fatalisme que d'énergie destructrice. Considéré de façon rétrospective, il peut servir de fenêtre par laquelle la compréhension du grotesque moderne, souvent considéré comme une pure « création » du XX^e siècle, peut apercevoir ses racines historiques²⁶.

Les ressorts du blasphème : dénis d'émancipation et partage de destins

Il reste à comprendre les raisons pour lesquelles cette tradition s'est épanouie dans l'espace de l'Empire austro-hongrois. Revenons à *Rédemption et utopie* de Michael Löwy, œuvre majeure dans l'étude du judaïsme en Europe centrale et orientale aux XIX^e et XX^e siècles. L'ouvrage devenu classique a révélé la cohésion d'une génération d'intellectuels juifs dans la naissance d'une pensée mêlant anarchisme et mystique goûtés pour leur commune « explosivité utopique²⁷ ». En sociologue, Löwy explique ce processus par l'ascension sociale tronquée qui est le lot des intellectuels juifs de la grande région (centre-européenne) : s'ils jouissent d'un accès partiel à la connaissance académique (l'université) et sont donc « en état de disponibilité intellectuelle », ils ne trouvent pas de place dans l'imaginaire national et compensent ce retour d'ostracisme par une critique de l'assimilationnisme de leurs pères et surtout par la redécouverte des traditions religieuses, notamment la conception juive de la Rédemption. L'analogie (l'« affinité élective ») cultivée entre utopies messianique et libertaire conduit Löwy à conclure à l'origine judaïque de leur pensée : s'il faut sans doute critiquer les limites de cette conclusion, il convient d'abord de saluer la rupture méthodologique qu'elle supposa, à savoir le choix d'« emprunter pour la sociologie des notions ne dépendant pas uniquement de la physique et de la biologie et puiser dans le fond spirituel et culturel plus vaste, celui des religions, des mythes et de la littérature²⁸ ».

26 Voir Xavier Galmiche, « Un exemple de diachronicité du grotesque centre-européen : archétypes et avatars de Monsieur Loyal (figures du “fidèle serviteur de l'Empereur”, du “patriote enragé” et de “l'excité national”) », dans Stanisław Fiszer (dir.), *Le grotesque de l'Histoire*, Paris, Éditions le Manuscrit (Manuscrit Université), 2005, p. 35-48.

27 Michael Löwy sur Walter Benjamin, *Rédemption et utopie*, op. cit., p. 10.

28 *Ibid.*, p. 13.

Sans doute faut-il s'inspirer de la stimulante analyse de Löwy, en l'élargissant à l'espace de l'empire austro-hongrois, qui se caractérise par une forte coexistence multiculturelle mais aussi une intense hiérarchisation des groupes et des individus.

Partons de l'analyse que cet empire a confronté ses sujets, selon leur condition nationale ou communautaire, à une asymétrie dans les chances de conjuguer dans leur trajectoire d'une part l'affirmation de valeurs qu'ils considéraient comme fondatrices de leur identité et d'autre part l'acquisition d'une reconnaissance dans l'espace social commun (si l'on veut faire simple : dans les chances d'articuler tradition et modernité). Dans ce système à géométrie variable, le monde juif constituait sans doute un des exemples les plus criants de l'asymétrie existant entre l'épanouissement potentiel et les obstacles qui l'entravaient ; de plus, d'un point de vue cognitif et esthétique, ce hiatus était dans ce monde hautement productif, car il aiguïait la nécessité d'une explication sur les appartenances, et souvent aussi le constat que ces appartenances étaient impossibles, et il fertilisait donc encore la radicalité d'un discours conçu pour servir de conjuration, peut-être désespérée, de ce constat. Il n'en reste pas moins vrai que l'appartenance (réelle, revendiquée, supposée, niée — qu'importe) à d'autres communautés moins prestigieuses de l'espace social, ou bien rendue floue par des attaches multiples, a généré de nombreuses configurations socio-communautaires caractérisées par des situations d'asymétrie et des réactions analogues à celles qui pèsent sur la communauté juive.

Les Tchèques (entendus au sens moderne, en rupture avec l'identité territoriale bohème, comme nationalement auto-identifiés, essentiellement sur le critère linguistique) sont un bon exemple de ces « autres » communautés en crise, car malgré leurs différences internes de classe et de culture, le XIX^e siècle les a unis progressivement dans le récit qu'ils élaborent sur le décalage croissant entre les potentialités que leur ouvre leur culture et la déchéance de leur statut symbolique dans le contexte de l'empire (autrichien, puis surtout austro-hongrois). De la même façon que la situation des Juifs d'Europe centrale poussa leur perception du monde à embrayer sur le messianisme ancestral, le malaise commun aux communautés que le système autrichien poussait à la crise déboucha chez les Tchèques sur un complexe qui associait rêve²⁹ et culture de la désillusion³⁰.

Une des preuves supplémentaires (mais pas nécessaire) de ce partage est le fait que les Tchèques commencent alors (c'est un lieu commun dans l'Europe de l'époque) à reconnaître jusque dans sa dimension fantasmatique l'existence d'un lot commun avec les Juifs³¹, qu'est le déni de maturité : ils sont eux aussi des hommes formés pour s'émanciper mais, comme un adolescent passé à bonne école puis interdit de diplôme, frustrés de leur émancipation par une répartition arbitraire du droit à l'accès à la reconnaissance et au pouvoir (ici se trouve la source des discours anti-autocratique et anticlérical, qui se mêlent d'ailleurs, et se radicalisent à la fin du XIX^e siècle). Il faut donc pour pénétrer cette mécanique de la révolte renoncer

29 Vladimír Macura, *Český sen*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

30 Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, Jinočany, H & H, 1993.

31 Voir Oskar Donath, *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století* [Les Juifs et le judaïsme dans la littérature tchèque du XIX^e et XX^e siècles], Brno, [s.é.], vol. I et II, 1923 et 1930.

au dogme moderniste de la parthénogénèse, précédemment décrit, et en revenir à l'idée d'une généalogie de ce rapport au monde, fait d'appétit et de frustration.

À récapituler, on peut dire que si l'anarchisme est bel et bien, comme l'écrit Löwy, ce mouvement qui, au geste de la rupture, associe la réactivation d'un fonds conceptuel voire spirituel dont la société ankylosée du XIX^e siècle s'était progressivement interdit l'usage (ou du moins, c'est la thèse de Löwy, l'avait proscrit à certains groupes et communautés), alors l'anarchisme littéraire tchèque conçu comme expression exacerbée de l'ambivalence entre raillerie et extase prolonge une tradition de la dichotomie préparée au moins un siècle avant. S'y reflète avec malice la situation d'asymétrie culturelle caractéristique de l'empire austro-hongrois, où les différentiels sociaux et culturels furent négociés. Löwy avait déjà relevé que la source du *Procès* de Franz Kafka était à chercher dans la vague de causes judiciaires accusant des Juifs de crimes rituels qui avait secoué l'Europe centrale des années 1890 ; de même, on peut montrer la continuité entre ces textes écrits depuis la fin du XVIII^e siècle qui mettent en scène de façon sarcastique l'établissement des identités modernes et de leur incapacité à trouver une coexistence harmonieuse, et l'expression naissante de l'incommunicabilité et de l'aliénation, caractéristique des écrits modernes, pré-existentialistes, d'auteurs mûris à l'époque de l'anarchisme littéraire.

Références

- DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.
- HAŠEK, Jaroslav, *Aventures dans l'armée rouge*, Paris, Les formes du secret, 1979 (traduction française de Héléna Fantl et Rudolph Benès).
- — —, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Praha, Československý spisovatel, 1983 (traduction française inédite de Krystina Matysová).
- LÖWY, Michael, *Rédemption et utopie, Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, seconde édition, Paris, Éditions du Sandre, 2009.
- MUKAROSVÝ, Jan, *Torso a tajemství Máchova díla [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha]*, Praha, Fr. Borový, 1938.
- NEUMANN, Stanislav Kostka, *Konfese a konfrontace*, Praha, Československý spisovatel, 1931.
- TOMEK, Václav, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, Praha, Filosofia, 2002.



Velimir Khlebnikov : l'anarchisme et les utopies langagières

LUBA JURGENSON

La mise en cause de l'État, de ses institutions, de son cadre idéologique et politique se déploie en Russie, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, sur une toile de fond utopiste : les idées de reconstruction radicale du monde s'appuient sur la vision pré-babélique ou pentecôtiste de la fraternité humaine. La révolte contre l'arbitraire du signe nourrit des projets de langue universelle et transparente offrant à l'humanité réunifiée un rêve d'organisation supra-étatique en même temps que celui d'immortalité.

Déjà le symbolisme, premier courant à renverser le statut référentiel de l'œuvre d'art et à envisager le démantèlement du signe, a œuvré dans le sens de la restitution au langage de sa place essentielle dans tout projet artistique. Le mot acquiert une existence autonome en tant qu'objet sonore, visuel, tactile, agissant sur les sens indépendamment de la réalité qu'il désigne¹. Avec Khlebnikov, Kroutchenykh et d'autres adeptes du « mot en tant que tel », on assiste à l'aboutissement du processus : le mot quitte son support pour flotter librement dans un espace poétique et politique complètement redéfini, un cosmos dont les paramètres réinventés se font l'écho des événements révolutionnaires qui secouent la Russie. Ce qui fait dire à Velimir Khlebnikov, en 1917 : « La rumeur des insurrections nous effraierait-elle, nous, qui sommes nous-mêmes une insurrection des plus terribles² ? »

Cette restructuration est tout d'abord langagière : la révolte est au cœur même de l'œuvre verbale. La phase futuriste de l'esthétique moderniste constitue, dès la veille des grands bouleversements qui secoueront la Russie, un tournant dans la vision de l'Histoire et du rapport entre l'artiste et l'État.

Le scandale des dieux noirs

Le 18 décembre 1912 paraît à Moscou, sur gros papier d'emballage et sous une couverture en toile de sac, le recueil intitulé *Gifle au goût public*. Il contenait, parmi d'autres textes, le manifeste éponyme signé par Davyd Bourliouk, Alexeï

1 Il ne s'agit pas de perdre de vue le fait que le futurisme se présente comme une révolte contre le symbolisme ni de contester son originalité, mais simplement de dire que le processus de l'autonomisation du mot débute avec le refus du réalisme s'affirmant à partir de la période symboliste.

2 Velimir Khlebnikov, *Sočinenija* [Œuvres], 1968-1972, t. 3, p. 313. Tous les titres d'œuvres de Khlebnikov en plusieurs volumes sont traduits du russe par moi.

Kroutchenykh, Vladimir Maïakovski et Velimir Khlebnikov³. Le titre du manifeste et du recueil, ainsi que ceux des recueils suivants, montrent le désir évident de choquer le lecteur et de donner un nouveau statut à l'œuvre d'art. Les symbolistes avaient amorcé ce mouvement de déconstruction, mais c'est pour la première fois que la volonté de scandale s'affiche de façon aussi explicite jusque dans le titre, qui interpelle le lecteur de manière agressive en signalant d'emblée un changement de contrat.

Ce changement est confirmé par le comportement des futuristes. Les provocations en tous genres ponctuent l'année 1913, l'année futuriste par excellence. Cette attitude de poseurs de bombes, qui n'a rien de très original en soi — on reconnaît là une imitation des *serate* du futurisme italien, dont les Russes avaient entendu parler, et qui annoncent les soirées dadaïstes⁴ — vise non seulement le bon goût bourgeois, mais aussi tous les acquis de la culture européenne, valorisant les langages qui se constituent hors conventions, hors normes. L'utilisation des supports bruts ou rustiques (papier d'emballage), qui constitue un défi en soi, va de pair avec la valorisation des productions spontanées : ainsi, en 1913 également, paraît le recueil futuriste *Cochonnets* signé par Kroutchenykh et Zina V., une petite fille de onze ans. Le second recueil⁵ du « Vivier » aux juges comprend deux poèmes de « Militsa, petite Russe de treize ans ». Dans une lettre que Khlebnikov adresse à Matiouchine, l'éditeur du recueil, il explique combien il est important de publier des textes d'enfants aux côtés de ceux de poètes confirmés. Ce choix est justifié surtout par l'ignorance des conventions qui permet aux enfants d'atteindre directement à une profondeur de pensée et d'expression tout en balayant les fonctions traditionnelles de la littérature.

En 1914, Kamenski publiera son livre pentagonal, *Tango avec les vaches*, sur du papier peint à grosses fleurs, tandis que Kroutchenykh, dans les années 1917-1918, éditera des brouillons sous les titres de *Tonchap*, *Fo-li-fa*, *Tsots*, etc. Ce geste invite à un constat de rupture : le texte, qu'il soit littéraire, graphique ou pictural, déborde de son cadre pour prendre place parmi les événements du monde. Le texte est institué en objet explosif : refusant sa fonction figurative, il s'oppose, en tant qu'action transgressive, au monde qui est lui-même une représentation reposant sur une syntaxe rigide et des liens sémantiques immuables. Le monde, vu du dedans d'une œuvre d'art futuriste, est une sorte de récit fictionnel fermé d'où le lecteur ne peut être extirpé que par la violence, par une explosion du sens qui le projetterait au-delà.

3 Pour une analyse fondamentale de l'œuvre de Velimir Khlebnikov, voir Jean-Claude Lanne, *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 2 vol., 1983, ainsi que Agnès Sola, *Le futurisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

4 Il ne faut pas croire pour autant que les futuristes russes cherchent sciemment à imiter les futuristes italiens. Bien au contraire, ils font tout pour se démarquer du mouvement italien (à commencer par le nom qu'ils se donnent, boudetljane, formé sur la racine du verbe être, byt', et le suffixe jane que l'on trouve dans des collectifs du type slavjane, krest'jane (les Slaves, les paysans), lorsque Marinetti visite la Russie en 1914, Velimir Khlebnikov et Benedict Livchits rédigent une déclaration : « Aujourd'hui, certains indigènes ainsi que le village italien sur la Neva (Saint-Petersbourg, L. J.) se prosternent aux pieds de Marinetti pour des raisons personnelles, trahissant le premier pas de l'art russe sur le chemin de la liberté et de l'honneur, et baissent la noble nuque de l'Asie sous le joug de l'Europe. [...] Étranger, souviens-toi du pays où tu es venu ! » (cité dans Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, 1928-1933, t. 3, p. 250).

5 Saint-Petersbourg, éd. La Grue, février 1913.

On comprend dès lors la haine que les futuristes russes vouent à la fiction romanesque. Dans *Sa-ma biographie de grand futuriste*, en 1918, Kamenski déclare : « N'importe quelle biographie d'un archiviste insignifiant, même si elle est écrite en un style raboteux, est un million de fois plus intéressante qu'une cochonnerie imaginaire à doublure romanesque⁶ ». Bien qu'à cette époque, après la Révolution d'octobre, les positions des futuristes s'écartent de leurs premiers programmes, et qu'on sente déjà poindre dans cette phrase les tendances du LEF⁷ et de la future littérature factuelle, on peut considérer qu'elle résume une position propre à l'ensemble du mouvement dès son début. Le titre même du texte, qui marque l'engluement du « je » dans le « il » et inversement, une extériorité intrinsèque au sein du moi, ce moi qui est pourtant une des catégories essentielles du futurisme, qui institue l'égoïsme en dogme, montre que renégocier les rapports entre le monde et le texte passe par une remise en cause de la notion traditionnelle d'identité. Tout comme l'œuvre est susceptible de désertir son support en s'aventurant dans l'espace du réel, le « je » n'est plus attaché à l'ipséité de la personne, il acquiert une autonomie énonciative qui le projette au-delà des coordonnées spatiotemporelles établies. Il peut effectivement s'énoncer à partir d'instances traditionnellement non rattachées à l'expression de soi, pour se fondre dans une subjectivité cosmique où sont transcendées les lois du réel. Pour anticiper sur la question de la langue transmentale (la zaum') forgée par les futuristes, disons que l'énonciation n'est pas prise en charge par un sujet, mais fonctionne comme une émanation de la place du sujet dans le monde, de sa position transgressive. Le monde est fiction, car lorsque le « je » s'y énonce, il est par cela même déjà révolu et mis en récit, placé dans une position de secondarité à l'égard de l'acte de parole créatrice. Le mot de l'artiste rend le monde obsolète et exige de nouvelles formes de manifestations de l'être. Cependant, comme l'être n'advient que lors de la transgression, avant que sa nouvelle émanation ne soit à son tour figée par les mécanismes de représentation, ces nouvelles formes exigent une nouvelle théorie de la temporalité⁸ et une nouvelle théorie du langage⁹.

6 Vassili Kamenski, *Ego-moja biografija velikogo futurista* [*Sa-ma biographie du grand futuriste*], 1918, p. 23.

7 LEF (Levy front isskustva) signifie Front gauche de l'art (qui est un mouvement et une revue).

8 De nombreux projets visent par exemple à abolir la loi de la gravitation. Le constructiviste Gueorgui Kroutikov, élève du Vkhutemas (école d'art et d'architecture de Moscou proche des idées du Bauhaus) a conçu, à la suite du graphiste Kloutski (auteur du montage photographique « La ville dynamique », 1919) et sous l'influence indirecte, mais évidente du Corbusier, des plans de villes volantes censées résoudre les problèmes d'urbanisme posés par l'existence moderne et accorder les exigences pratiques à une nouvelle organisation sociale de l'espace dans l'État communiste. Dans cette optique, la terre devait être libérée des habitations et des bureaux gouvernementaux, et on n'y trouverait que les endroits de travail, de loisir et de tourisme. Kroutikov pensait que l'énergie nucléaire rendrait la tâche de suspendre un bâtiment dans l'espace assez facile. La circulation se ferait par des capsules autonomes volantes, moyen universel de locomotion dans les airs, sur le sol et dans l'eau. Chaque cabine pourrait servir d'habitation temporaire et serait aménagée en conséquence. Cette cabine était considérée par Kroutikov comme la partie mobile et autonome d'une résidence. Elle devait permettre de faire le lien entre les bâtiments flottants dans les airs. Zamiatine imaginera ce moyen de locomotion dans *Nous autres*.

9 Sur la théorie du langage de Khlebnikov, voir Jean-Claude Lanne, « Khlebnikov et la langue », *Velimir Khlebnikov poète futurien, op. cit.*, t. 1, p. 51-74.

Dans un manifeste publié en 1913, Kroutchenykh affirme : « Nous pouvons changer la pesanteur des choses (cette éternelle attraction terrestre), nous voyons les édifices suspendus et la pesanteur des sons », « Ne crois plus aux anciens poids », « Ne crois plus à l'ancienne mesure ». « Toutes les routes se sont embrouillées et montent vers la terre », tandis que « la tour, le ciel, les rues descendent vers les sommets comme dans un miroir¹⁰ ».

Il est vrai que la période révolutionnaire sera riche de ce genre d'utopies, et après 1917, les bureaux des commissaires seront assiégés par des inventeurs en tous genres proposant leurs machines à remonter le temps, réclamant l'abolition des saisons. Le projet global de reconstruction du monde a suscité des constructions utopiques dont la pensée russe était déjà friande auparavant. L'art moderniste a contribué à l'élaboration de cette pensée qui proclame une libération à l'égard des lois physiques. Dans la première pièce futuriste, représentée à Saint-Petersbourg les 2 et 5 décembre 1913, on trouve l'expression jubilatoire de cette idée. Il s'agit de l'opéra de Kroutchenykh *La victoire sur le soleil*, avec prologue de Khlebnikov, musique de Mikhaïl Matiouchine, décor et costumes de Malevitch, qui a pour sujet le renversement de toutes les lois et habitudes. Le monde libéré des lois de l'espace-temps l'est par la même occasion de la loi morale et des significations véhiculées par la tradition. On y trouve les paroles suivantes :

Nous sommes libres
Le soleil est battu...
Vivent les ténèbres
Et les dieux noirs
Et leur bien-aimé, le cochon¹¹ !

Voici pour ce qui est de la physique et de l'éthique, balayées purement et simplement dans une sorte de renversement carnavalesque. Le temps et la langue exigent en revanche une élaboration minutieuse, et si tous les futuristes effectueront leur excursion au-delà du mot, vers la langue transmentale, c'est Khlebnikov qui s'attachera à décrire le fonctionnement de cette langue, qu'il appelle la langue stellaire. Les futuristes avouent une « haine irrépressible » envers « la langue utilisée jusqu'à eux ». Leur révolte porte tout spécialement sur l'arbitraire du signe. La relation triangulaire signifiant — signifié — référent enferme le monde dans la signifiante. Khlebnikov compare la langue naturelle à l'utilisation d'un jouet :

De même que l'enfant peut imaginer que la chaise sur laquelle il est assis est un cheval, le petit vocable « soleil » remplace l'astre majestueux dans le monde

10 Il s'agit du manifeste « Les nouvelles voies du mot ». Cf. le poème écrit en 1922 :
Il est agréable de voir
une petite naïade tout essoufflée
arrivée de la forêt en rampant
qui avec de la mie de pain blanche
efface soigneusement
la loi de la gravitation universelle !

11 Alexeï Kroutchenykh, *La victoire sur le soleil* (j'ai utilisé la traduction d'Agnès Sola, dans *Le futurisme russe, op. cit.*, p. 16).

conventionnel de la communication humaine. Magnanime, l'astre permet que son nom soit fléchi au génitif ou au datif, mais s'il vient à disparaître, le mot soleil ne pourra pas réchauffer la terre. De même, parler une langue c'est comme jouer à la poupée : des poupées de chiffons désignent toutes les choses du monde. Les gens qui parlent la même langue jouent ensemble. Pour ceux qui ne connaissent pas cette langue, ces poupées ne sont que des collections de chiffons sonores. Donc, le mot est une poupée sonore, le dictionnaire est une collection de jouets¹².

Au mot chosifié le futurien propose de substituer d'autres mots, qui peuvent être des signifiants sans signifiés, mais qui sont eux-mêmes des entités existantes. Dans cet objectif, les mots de la langue sont décomposés par Khlebnikov en phonèmes et ces derniers organisés en systèmes d'oppositions binaires ou en carrés qui permettent de dégager leur sens premier, physique et instinctif. Il s'agit donc, au fond, d'une sorte d'onomastique.

Une langue universelle

Les premières tentatives de Khlebnikov de créer une langue universelle remontent aux années 1904-1905¹³. Elles reposent sur sa conviction quant à l'insuffisance de la langue naturelle qu'il qualifie de « pauvre aboiement signifiant ». Ces premiers projets sont sans doute nés de ses lectures de l'époque, notamment de la thèse de Leibniz, *De arte combinatoria*, où est envisagée la question d'une langue universelle formelle qui viendrait pallier les imperfections des langues naturelles. De manière générale, le projet d'une langue à base de signes, les prémices théoriques de sa construction et le choix des unités de cette langue sont conditionnés chez Khlebnikov par la philosophie du XVII^e siècle et notamment par ses lectures de Locke. Manifestement, au cours de son travail sur cette langue, Khlebnikov reconsidère les possibilités des langues artificielles avec leur structure rigide. Au cours de ce travail il sera conduit peu à peu à reconnaître la supériorité de la langue naturelle par rapport aux systèmes formels. À une étape ultérieure de son œuvre, la façon dont il envisage la langue stellaire semble inspirée par les conceptions de Marin Mersenne (*L'harmonie universelle*¹⁴), qui propose une langue universelle compréhensible par tous les hommes. Dans cette conception, les unités de la nouvelle langue ne sont plus des signes, mais les phonèmes revêtus de sens par déduction à partir de la poésie classique grâce à des tableaux de permutation. Les mots obtenus ainsi devaient, selon Mersenne, s'expliquer par eux-mêmes.

Un autre texte qui inspira sans doute Khlebnikov dans ses recherches est *The Man in the Moon* de l'évêque Godwin. Le héros du livre visite la lune et décrit la langue de ses habitants dont les sons ne sauraient être exprimés avec des lettres et dont certains mots sont composés uniquement de tons musicaux. D'ailleurs,

12 Velimir Khlebnikov, « Naša osnova » [« Notre fondement »], *Créations*, 1986, p. 627. Je traduis.

13 L'élaboration de la langue astrale par Khlebnikov est traitée dans l'article de N. Pertsova, « La langue astrale de Velimir Khlebnikov », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *Mir Velimira Khlebnikova [L'univers de Velimir Khlebnikov]*, Moscou, Iazyki rousskoj kul'tury, 2000, p. 359-384. Voir également Valerij Baïdine, « L'utopie linguistique de Khlebnikov », *Voprosy literatury [Questions de la littérature]*, Moscou, 2007, n° 6, p. 51-82.

14 Marin Mersenne, *L'harmonie universelle*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1636.

on trouve également chez Leibniz l'idée de l'utilisation de la musique en tant que langue universelle.

C'est dans les années 1907-1909 que Khlebnikov se tourne vers la langue naturelle. Il procède à un inventaire de mots commençant par la même lettre et à la description du sens des sons et des diphtongues, qui variera dans la mouture ultérieure de la langue stellaire. Comme il a déjà été dit, le procédé qu'il choisit pour doter les sons de sens consiste à les organiser en paires minimales ou en carrés, afin de dégager des constantes sémantiques rattachées à chaque phonème.

Si on réunit les mots qui commencent par la même consonne, il s'avère que, tout comme les météorites tombent souvent d'un même point du ciel, les mots tombent pareillement d'une même idée de l'espace. Ce point est choisi pour désigner un son de l'alphabet tel un nom simple¹⁵.

On obtient une sorte de physique dans laquelle les consonnes sont connectées à des images de phénomènes et à leurs analogies métaphoriques. Khlebnikov établit des relations entre les sons qu'il assimile à des opérations mathématiques K — l'addition, V — la soustraction, S — la multiplication, M — la division. Certains sons forment des paires antinomiques, comme K et P. K : « la fixation, passage à l'état figé, immobilité, mort » ; P : « augmentation, ardeur, passion ». Par ailleurs, Khlebnikov affirme que

le son « V » signifie, dans toutes les langues, la rotation d'un point autour d'un autre [...], le son « Kh » une courbe fermée qui protège la position d'un point du mouvement vers lui d'un autre point [...], le « L », la diffusion des ondes les plus basses sur la surface la plus large [...], le passage à deux dimensions, le « N », l'absence de point, un lieu vide¹⁶.

Ces généralisations se font à partir de représentations que les sons éveillent dans la conscience et dont ils deviennent des désignations privilégiées — des noms propres en quelque sorte. Il explicite :

Le V dans les langues indo-européennes désigne la rotation. [...] D'où [...], vorot, viouga, vihr¹⁷ et bien d'autres. La signification du L : le passage d'un corps étendu dans l'axe du mouvement à un corps étendu en deux dimensions perpendiculaires à la direction du mouvement. Par exemple, la surface de la flaque et la goutte de l'averse, barque, bride¹⁸.

Cependant, Khlebnikov n'écrivit jamais d'œuvres composées uniquement d'éléments de la langue stellaire. Le langage transmental ou langue d'outre entendement n'intervient que ponctuellement dans certains textes et son rôle est proportionnellement assez modeste. Par ailleurs, le sens de ces éléments est généralement déductible soit du contexte, soit de la structure rythmique qui mêle divers mètres

15 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], 1986, p. 256.

16 Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, op. cit., 1928-1933, t. 5, p. 191.

17 Manivelle, tourmente, tourbillon.

18 Surface de la flaque : plochtchad louji, goutte de l'averse : kaplia livnia, barque : lodka, bride : liamka.

classiques et fait naître chez le lecteur le souvenir de schémas métriques hérités des classiques et qu'il a assimilés dans le passé. Ce qui rend le projet quelque peu paradoxal au vu de la déclaration d'innovation radicale qui l'accompagne. En effet, le contenu émotionnel inconscient que véhiculent les unités de la langue stellaire ne saurait concrètement être transmis si le lecteur n'était pas immergé dans une certaine culture. Remise en question, cette culture demeure le fond ineffaçable sur lequel l'auteur fait vivre l'image non figurative articulée dans la nouvelle langue. Ce qui mène une fois de plus à constater que le mode de déploiement de cette langue est précisément la transgression et qu'elle n'agit qu'en tant qu'élément perturbateur d'un système constitué. Nous le verrons plus loin sur l'exemple du poème « La nef de Razine ».

Les éléments de la langue stellaire utilisés dans les textes portent une charge sémantique très importante. Citons à titre d'exemple la pièce *Les dieux*, qui met en scène des dieux grecs, indous, slaves, scandinaves et autres, un des textes de Khlebnikov où la langue transmentale est le plus utilisée : 144 vers sur 172, ce qui constitue 84 %¹⁹. La structure de la pièce en cinq actes classiques, et la façon dont ces scènes interfèrent, constitue en elle-même une charpente qui fait sens. Notons au passage que la langue stellaire se retrouve ici uniquement dans les répliques des dieux. Au fond, Khlebnikov interprète le sujet mythologique du crépuscule des dieux en les faisant parler une langue qui ne saurait être comprise de nous²⁰.

Eros :
Iountchi, Entchi, Pigogaro !
Jouri kiki sin sonega, aps zabira milouthci !
[Met une abeille dans les cheveux gris, longs jusqu'au sol, du vieux Chang-Ti]
Pliantch, pet, bek, piroïsi ! Jabouri !
Amour [voltige en tenant une abeille au bout d'un fil — un cheveux gris tiré de l'habit de Chang-Ti]
Sinoan tsitsirits !
[Vole avec son abeille comme un barin avec un chien de race]
Pitchiliki-tchiliki. Emz, amz, oumz !
Junon [frotte ses cheveux blancs de neige avec une fleur de pré jaune]
Guéli gougá gram ram ram. Mouri-Gouri rikoko ! Sipl, tsepl basse²¹ !

Nous en venons au troisième volet de cette transformation radicale de l'ordre du monde, qui est le temps. On peut voir que la théorie du langage qui trouve son aboutissement dans la langue stellaire appelle la révision des coordonnées temporelles et notamment, va à l'encontre d'une temporalité structurée par les catégories de linéarité et de continuité.

19 Voir à ce sujet Mikhaïl Gasparov, « La comptine des dieux », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *L'univers de Velimir Khlebnikov*, op. cit., p. 279-293.

20 Gasparov nous rappelle que « la langue des dieux » est une métaphore qui désigne couramment la poésie. Dans son analyse de l'aspect phonique du texte, il montre bien comment la métrique traditionnelle (notamment les trochées) apporte un élément de sens qui juggle l'absurde.

21 Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, op. cit., t. 4, p. 262.

Dès 1912, Kroutchenykh et Khlebnikov élaborent ensemble une conception du temps qui trouve son expression dans un recueil intitulé *Mondalenvers*. Dans son article « Les nouvelles voies du mot », Kroutchenykh affirmait : « Nous avons appris à suivre le cours du monde en commençant par la fin ; ce mouvement inverse nous réjouit ». Dans une lettre à Kroutchenykh de 1913, Khlebnikov formule l'idée de sa pièce *Mondalenvers* :

Il existe une doctrine selon laquelle le monde est soumis à une loi unique, la soi-disant intelligence kantienne et laplacienne. Pour peu que l'on substitue à cette formulation des valeurs négatives, tout se déroule en sens inverse : d'abord, les gens meurent, ensuite ils vivent et pour finir, ils naissent. D'abord, ils ont de grands enfants, ensuite ils se marient et après seulement, ils tombent amoureux²².

La pièce *Mondalenvers* illustre en effet cette conception en mettant en scène deux protagonistes, mari et femme, que l'on voit d'abord vieillards, puis parents d'un fils adulte, plus loin encore jeunes mariés, et à la fin, ce sont deux bébés que l'on promène en poussette et qui tiennent à la main un ballon. Il faut noter, dans cette structure, le statut du souvenir. Lorsque l'un des deux époux dit à l'autre « Et te souviens-tu... », il fait référence au futur et non au passé.

Chez Khlebnikov, qui par ailleurs élabore l'idée d'un temps cyclique, l'idée de *Mondalenvers* trouve son expression dans son cycle consacré au personnage de Stenka Razine, un des grands rebelles de l'histoire russe exécuté en 1671, chef cosaque qui a défié les tsars en s'emparant de plusieurs villes de la Volga, et dont la figure a généré toute une mythologie de la rébellion²³. Khlebnikov fait dériver son nom de Ra, l'appellation archaïque de la Volga, et de zin, racine slave ancienne qui désigne la vue. Traduit en langue stellaire, ce serait donc quelque chose comme l'œil de la Volga. Le fleuve-mère, sur lequel le Razine historique a en effet perpétré de nombreux pillages, devient le cours du temps qu'il remonte à l'envers de façon à ce que sa décapitation future marque déjà tous les objets autour de lui. La légende lui attribue le meurtre d'une princesse perse offerte en sacrifice à la Volga.

Dans le long poème « La nef de Razine » (1922), Khlebnikov a conservé la rime et utilisé un mètre qui, bien que perçu par l'oreille comme une déstructuration des rythmes classiques de la poésie russe, demeure, à y regarder de plus près, une série de variations autour de thèmes iambiques ou trochaïques : dialogue implicite et parodique avec ce Pouchkine que les futuristes proposent de jeter, avec d'autres classiques, par-dessus bord du navire de la modernité. On assiste à la dislocation du corps de la princesse transformée en poupée, ce qui nous renvoie, si l'on se rappelle que la poupée est aussi le mot, à la genèse de la langue stellaire, la libération de la matière du mot et la déconstruction des liens sémantiques.

22 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 689.

23 Ainsi, pour ne citer qu'eux, Vassili Kamenski publie en 1916 un poème romantique intitulé « Razine et Boris Pilniak » introduit dans sa *Troisième capitale* le personnage de Iémélian Iémélianovitch Razine, synthèse de deux chefs de célèbres soulèvements qui ont secoué la Russie au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ces éléments sont agencés autour des intuitions phoniques dont il est question plus haut. Au moment où la Volga se déchaîne — se fait louve — les sons V et L des eaux primordiales viennent en force complétées par le R qui surgit comme une dent qui a poussé au fleuve et par le Tch et le Chtch qui introduisent le principe pâteux et sombre, le principe du chaos :

Volga-mat ne vidit pichtchi
Vremia jertvy i jratvy
[Mère Volga n'a pas sa pitance,
Heure du sacrifice, heure de bombance]

« Jertva », sacrifice, et « jratva », boustifaille se trouvent dans un rapport quasi anagrammique et contiennent tous les deux la syllabe « tva » racine de « créer ».

Les cosaques qui entourent Razine réclament :

Zakoptchennoïou dievtchonkoï
Nakormi stranou plotvy
[Jette la fille fuligineuse en pâture aux poissons !]

Obéissant à ce cri et soucieux de donner à manger au fleuve, « le guerrier des eaux au visage courroucé » lance une incantation :

K bogou-mogou etou kouklou !
Devy-mevy, rouki-mouki,
Kossy-mossy, otchi-motchi
Goloubaïa Volga — na !
[La poupée au diable — plouf !
Vierges-cierges, pupilles-vétilles,
Bras-blessures, tresses-caresses !
Tiens, Volga bleue, bouffe !]

La Volga s'empare de la princesse et c'est alors que s'achève sa mutation en louve et que l'on retrouve une variation sur le thème du « V » (rotation, tourbillon) :

Volgue dolgo nie moltchitsia
Ieï vortchitsia kak voltchitse
Volny Volgui tochno volki
Veter bechenoi pogody
[La Volga est longue à avaler sa langue
Louve, elle laisse son corps rugir
Comme des loups sont ses vagues
Vent de la tempête fait rage].

Le sacrifice est accompli :

Vokga voet, Volga skatchet
Bez litsa i bez kontsa
V bourevoi volne maïatchit
Lialia bouïnogo dontsa.
[La Volga hulule et danse]

Sans visage et sans fin
 Sur la vague se balance
 La pépée du fier marin]²⁴.

Ainsi, le geste fondateur du futurisme est le meurtre, qui seul permet de contrebalancer le scandale de la signifiante.

Nous avons vu que le monde n'est qu'une représentation dont on peut modifier à sa guise les paramètres tels que les lois de la physique, mais dans lequel le sujet ne peut intervenir qu'en faisant éclater le sens apparent des choses. Or, ce dynamitage des relations causales ou du signe linguistique a pour objectif la création d'une nouvelle communauté qui récuse la textualité référentielle. Que pourrait-on dire de cette communauté ? Tout d'abord, elle se constitue en opposition à la notion d'État dans son acception moderne car elle souhaite en finir avec ce qui constitue le support de l'organisation étatique, à savoir le territoire, l'histoire et la langue. La nouvelle communauté fait sienne toute l'histoire du monde et accède à la langue universelle, dépassant les langues particulières dans une transparence anté-babélique.

Pour ce qui est du territoire, c'est le globe terrestre tout entier qui devra accueillir la nouvelle communauté. En 1916, Khlebnikov crée son « gouvernement » : « la société des 317 membres ». Toutes sortes de candidats sont choisis pour gouverner le monde selon les nouvelles lois. Lui-même se prénommera Velimir I^{er}, « président du globe terrestre », titre qui sera d'ailleurs gravé sur sa tombe. L'objectif de cette communauté est bien entendu le bonheur universel qui viendra de lui-même dès lors qu'on aura établi avec précision les nouvelles lois de l'Univers. En ce sens Khlebnikov est un rationaliste et son eschatologie est une eschatologie de la raison.

Dans son système spatiotemporel, Khlebnikov prend pour unité l'instant de la rupture, la béance, lieu de métamorphose des séquences sensibles qui forment le monde. Alors, écrit-il dans son « testament » rédigé à l'âge de 18 ans en 1903, à la suite d'une manifestation étudiante qui lui a valu un mois de prison :

la couleur bleue du bleuet (pour prendre une sensation pure), se transformant sans cesse, passe par des zones de rupture que nous autres, humains, ignorons, pour se métamorphoser en chant de coucou ou pleur d'enfant, pour le devenir²⁵.

Ces points de rupture, invisibles à l'œil nu, émergent à la conscience dans des moments de crise tels que dangers collectifs ou délire d'agonisant.

Probablement, l'instant qui précède la mort, lorsque tout se précipite, lorsque, pris de peur panique, tous se sauvent en courant, se pressent, sautent par-dessus les barrières, sans aucun espoir de sauver l'ensemble, l'intégralité des nombreuses vies individuelles, soucieux uniquement de la leur, peut-être que dans cet instant qui précède la mort, dans la conscience de chacun, béances et fossés sont comblés, les formes explosent et les frontières s'abolissent, le tout avec une rapidité fulgurante²⁶.

24 Velimir Khlebnikov, *Œuvres choisies*, 1986, p. 253.

25 Velimir Khlebnikov, *Créations*, op. cit., p. 577. Je traduis.

26 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 577.

Ainsi, Khlebnikov prend pour unité de base la figure du dernier instant conjuguée à un espace phonique qui est dessiné par les contours acoustiques du mot, son tracé sonore. Ce contour représente les frontières de la communauté du signifiant, appelées à s'élargir à l'infini afin d'embrasser toutes les expressions subjectives en une transcendance universelle.

Pour illustrer cette problématique du dernier instant, rappelons qu'en 1905, après que pratiquement toute la flotte russe ait péri à la Tsushima, il couche sur le papier sa promesse de trouver les lois mathématiques du fonctionnement de l'Univers, lois qui devront fournir une justification à toutes ces morts absurdes.

Écoute ! Quand la multitude a péri
Dans la profondeur des grandes eaux
Et la patrie des champs de seigle,
Il n'y avait personne pour écrire des lettres
J'ai fait alors une promesse,
J'ai griffonné sur l'écorce bleue
Du bouleau des marais
Les noms des navires
Empruntés à la chronique
Sur de l'écorce bleutée
J'ai tracé les corps, et les cheminées, et les vagues :
Magicien, je suis rusé —
J'ai conduit au combat la mer lointaine
Et mes chers bouleaux, et le marais.
Qu'est-ce qui est plus fort : le bouleau naïf
Ou la fureur d'une mer de fer ?
J'ai fait la promesse de tout comprendre,
Pour pardonner tout à tout le monde
Et leur apprendre d'en faire autant²⁷.

La représentation du combat et des morts, mise en abyme dans l'acte poétique, se trouve ainsi instrumentalisée dans cette tentative de théodicée sans Dieu. Toutefois, il ne s'agit justement pas d'une restitution de l'événement, mais d'un acte magique, ainsi que semble l'indiquer l'allusion à la technique archaïque d'écriture sur l'écorce de bouleau et l'appel au magicien. Les images des corps et des bateaux sont autant de noms perpétués dans un rituel au cours duquel le mot se fait agissant. C'est un premier pas vers l'attribution d'une portée politique au mot, auquel la mort confère une nouvelle autonomie. Khlebnikov témoigne, ce qu'il fera au long de son œuvre poétique, du hiatus qui sépare le signifiant du signifié, et ce témoignage devient action dans le monde. Il ne se tourne pas vers des situations de crise personnelles, mais choisit l'instant qui précède la catastrophe et la mort collective, dans laquelle les individus s'agglutinent les uns aux autres tout en étant confrontés à une sorte d'exemplarité de l'expérience. La béance du dernier instant est aussi la béance au sein même du signe, et c'est uniquement de l'intérieur de ce point de rupture que le futuriste agit.

27 Voir Velimir Khlebnikov, *Vzлом vselejnoj* [L'univers enfoncé], 1986, p. 202-208. Le titre *Univers enfoncé* renvoie à la traduction de Catherine Prigent aux éditions Corridor bleu (Paris, 2003).

Le monde ancien en tant qu'espace de l'inexistence est identifié non à la représentation d'un lieu ou d'une chose en particulier, mais à la représentation en tant que telle, à la figuration, au dialogue avec la réalité via le signe. Le monde nouveau réclame une capture immédiate du réel.

Si l'on distingue en son âme le gouvernement de la raison et le peuple tumultueux des sentiments, les formules magiques et la langue transmentale s'adressent directement au peuple des sentiments par-dessus la tête du gouvernement²⁸.

Cela suppose que le monde se nomme lui-même, que chaque chose s'énonce sans la médiation du signe, que le sens du mot soit immanent. « C'est à travers la pensée que les artistes d'autrefois arrivaient au mot », affirme Kroutchenykh, « quant à nous c'est à travers le mot que nous arrivons à la saisie immédiate ». Pour le futuriste, la langue poétique ne sert plus à exprimer quelque chose d'extérieur à elle, pensée, sentiment ou monde réel, elle n'est plus le discours organisé par l'intellect. La forme matérielle du mot vaut désormais pour elle-même. Le mot est « autovalable », ainsi que le proclame dès 1912 le premier manifeste futuriste de la *Gifle au goût public*. Et Khlebnikov d'affirmer dans son texte « De la poésie moderne²⁹ » : « le principe du son vit d'une vie autonome, tandis que la part de la raison nommée par le mot, reste dans l'ombre ».

Paradoxalement, la recherche du mot en tant que tel et la tentative de trouver une issue vers une réalité transmentale, de voir ce qu'il y a derrière les mots après les avoir scindés en composantes originelles, plonge dans la quête médiévale du monde de l'au-delà et rejoint le désir des mystiques d'accéder à une vie véritable non médiatisée par le mot. La véritable image du monde est située au-delà des mots et ne s'offre que dans le nom du néant. C'est seulement à partir de l'espace du non-être éclatant lors de la scission du mot que se dévoile la nature discontinue du réel et donc, quelque chose peut advenir dans le monde.

Le principal événement politique de ce système est le mot lui-même, rendu aux peuples comme un territoire aux frontières flexibles. Le mot constitue l'horizon eschatologique de toute action politique.

Khlebnikov et la révolution

Mort en 1922, Khlebnikov ne connaîtra que les premières années de la Russie soviétique. Cependant, on ne doit pas minimiser la dimension historique de son œuvre. Même si le territoire de prédilection de Khlebnikov est la langue elle-même, il n'en est pas moins chroniqueur et témoin paradoxal de la vie politique de son pays. Cette dimension testimoniale de l'œuvre de Khlebnikov a été peu étudiée pour le moment, alors que de très nombreux écrits attestent de l'importance que présentent dans son œuvre les événements historiques. On s'en souvient, c'est au moment de la tragédie de Tsushima que Khlebnikov décide de s'atteler à une conception globale du temps pour comprendre les catastrophes passées et prévenir les futures. « La première décision de chercher les lois du temps me vint au lendemain de

28 Velimir Khlebnikov, *Créations*, op. cit., p. 632.

29 Velimir Khlebnikov, « De la poésie moderne », *Voies de la création*, n° 6-7, Moscou, 1920 (voir Agnès Sola, *Le futurisme russe*, op. cit., p. 67).

Tsushima... Je voulais trouver une justification à toutes ces morts... », écrit-il dans *Les planches du destin*³⁰. À partir de là, son utopie linguistique se double d'une utopie mathématique. (Le nombre viendra remplacer la foi, dira-t-il.) Il salue la révolution de Février comme une réalisation du programme futuriste :

La liberté vient nue
Jetant des fleurs sur le cœur
Lui emboitant le pas,
Nous tutoyons le ciel.
Guerriers, nous frapperons durement
Nos austères boucliers
Que le peuple devienne roi
Toujours, à jamais et partout !
Qu'entre deux chants sur d'antiques combats
Les vierges à la fenêtre
Chantent le peuple souverain
Du soleil le sujet³¹.

Dans *Octobre sur la Néva*, Khlebnikov se fait chroniqueur de la révolution d'Octobre. Elle débute, dans son récit, avec une lettre envoyée au Palais d'Hiver — le siège du gouvernement provisoire — par les présidents du Globe terrestre : « Lors de son assemblée du 22 octobre, le gouvernement du Globe terrestre a décidé : 1) De considérer le gouvernement provisoire comme inexistant et son insecte en chef Alexandre Fiodorovitch Kerenski comme mis aux arrêts³². » La révolution ne tardera pas à se déclencher à Petrograd. La décision des « présidents du Globe terrestre » n'anticipe que de quarante-huit heures celle des chefs de la révolution.

C'est cependant dans le voisinage immédiat de la mort qu'éclate la jubilation du Petrograd révolutionnaire :

C'est ici que j'ai feuilleté pour la première fois les pages du livre des morts en voyant toute une colonne de gens de ma famille près du jardin Lomonossov faisant la queue — une queue qui prenait la rue entière — devant l'entrée de la demeure des morts.

La première lettre majuscule des nouveaux jours de la liberté s'écrit si souvent avec l'encre de la mort³³.

Plus tard, Khlebnikov se fait témoin de la famine qui sévit dans les territoires de la Volga, conséquence de la guerre civile et des confiscations massives de blé et de bétail au profit de l'Armée rouge.

Pourquoi les élans et les lièvres courent dans la forêt,
S'éloignant ?
Les hommes ont mangé l'écorce du tremble,
Les pousses vertes des sapins³⁴...

30 Voir Velimir Khlebnikov, *Otryvok iz dosok sud'by* [*Les planches du destin*], *Sočinenija* [*Œuvres*], *op. cit.*, t. 3, p. 472.

31 Velimir Khlebnikov, *Tvoreniia* [*Œuvres*], *op. cit.*, p. 72.

32 *Octobre sur la Néva*, dans *ibid.*, p. 546.

33 *Ibid.*, p. 547.

34 Velimir Khlebnikov, *Tvoreniia* [*Œuvres*], *op. cit.*, p. 118

Pendant une brève période, les cubo-futuristes occupent une position quasi-officielle au sein de nouvelles institutions littéraires. Entre 1918 et 1919, Maïakovski est rédacteur en chef du bimensuel *L'art de la Commune*, organe officiel de la Section des Beaux-Arts du Commissariat du peuple à l'Instruction, qui devient un espace d'expression futuriste. C'est à cette époque également que Maïakovski tente de publier aux éditions IMO un livre de Khlebnikov, mais le projet ne verra jamais le jour. Khlebnikov, quant à lui, fait toujours cavalier seul, refusant de profiter de cette position.

Plus tard, en 1920, pendant la Guerre civile (qui l'obligera à un séjour prolongé dans un asile d'aliénés à Kharkov pour échapper à la mobilisation dans l'armée blanche de Denikine), le projet de création de la langue universelle fusionnera avec celui d'une théorie du temps.

Projet de décret des « Présidents du globe terrestre » :

Les tâches des Présidents du Globe terrestre.

Emploi du temps des capitales.

Réforme des mesures.

Réforme de l'alphabet.

Disparition des langues qui ressemblent à une griffe dans l'aile d'un oiseau.

La prévision du futur.

Le calcul du travail en unités de battements du cœur.

L'homme comme un point de l'espace-temps.

Plus de la moitié du corps est composé d'eau.

Les langues sur l'homme contemporain sont comme une griffe sur l'aile de l'oiseau.

Un reste inutile des temps archaïques.

Une griffe de l'antiquité chenue. (1921)³⁵

Cette communauté se construit imaginativement autour d'une poétique du décalage affirmée dès les débuts du futurisme, le *zdvig*, qui institue une nouvelle dimension dans les procédés de création du sens. La déconstruction des modèles fictionnels traditionnels aboutit à une identité nouvelle, non plus l'identité mémorielle du texte narratif, mais celle de la matière du mot identique à elle-même, ainsi qu'à une continuité nouvelle, celle des trajectoires sonores que produit le mot lors de l'explosion du signe. La nouvelle utopie sociale et politique des futuristes est liée avant tout à la question de la représentation et aux stratégies de démantèlement des modèles représentationnels classiques, notamment du pacte fictionnel véhiculé par le romanesque du XIX^e siècle. Ce pacte est ressenti comme un ordre politique inadéquat producteur d'une fausse continuité. Libérer le mot, tel est désormais le but. Il s'agit de le libérer de ses liens sémantiques afin d'en mettre à nu la matière et d'en faire vaciller le référent, pour introduire une référentialité non figurative.

Le programme énoncé par Khlebnikov en 1921 est en totale contradiction avec les nouveaux objectifs de la Russie soviétique qui, au lendemain de la Guerre civile, entre dans la NEP³⁶. Le thème de la révolte apparaît de nouveau dans un poème

35 Velimir Khlebnikov, *Œuvres, op. cit.*, t. 5, p. 265.

36 NEP (Nouvelle politique économique, 1921-1928) est la période qui fait suite au communisme de guerre et qui précède le stalinisme.

publié le 5 février 1922 (dans *Les Izvestia*) à travers l'image non plus de Razine mais de l'autre grand mutin, Iemelian Pougatchev.

Eh, les beaux gaillards, les marchands,
Dans la tête — du vent !
Je traverse Moscou
La pelisse de Pougatchev sur le dos³⁷.

La pelisse de Pougatchev est en réalité celle de Pouchkine : c'est Griniov, le héros de *La fille du capitaine* qui l'a offerte au vigoureux cosaque qui en fait éclater immédiatement les coutures. Au cours du rite initiatique décrit dans la nouvelle de Pouchkine, Griniov se dépouille de son enfance, et c'est bien cette pelisse trop petite d'une enfance poétique envolée (moment qui correspond à la fois à la fin de la vie de Khlebnikov et à son entrée dans le panthéon poétique russe avec les premières études de son œuvre, notamment par Roman Jakobson qui, au côté de Viktor Chklovski se fait, au sein du groupe OPOÏAZ, théoricien du futurisme).

Le poème « Moi et la Russie », écrit en 1921, résume la philosophie de la liberté de Khlebnikov :

La Russie a donné la liberté à des milliers de milliers
Œuvre bonne ! On s'en souviendra longtemps.
Et moi, j'ai enlevé ma chemise
Et chaque gratte-ciel vitré de mes cheveux,
Chaque passage de la ville de mon corps
A sorti tapis et drapeaux en soie écarlate.
Des citoyennes et des citoyens
Du Je, l'État
Des boucles aux milles lucarnes
Se pressaient aux fenêtres.
Les Olga et les Igor
Régouis par le soleil — non sur commande
Regardaient à travers ma peau.
Je n'avais fait que retirer ma chemise,
Donnant le soleil aux peuples de Moi !
Je me tenais nu face à la mer.
Ainsi, offrais-je la liberté aux peuples,
Aux foules du bronzage³⁸.

De la langue universelle à une Histoire réhabilitée

À travers l'utopie langagière de Khlebnikov se manifeste le projet transpolitique de ramener la Russie vers l'Histoire, de lui faire réintégrer le processus historique dans un mouvement littéraire et langagier qui se situe en surplomb ou au-delà des événements du monde physique. Il s'agit de transcender, par le geste créateur, l'éternel engluement de l'Empire russe dans un espace immaîtrisable, qui échappe à la représentation, de vaincre une malédiction qui a été déjà énoncée par le penseur contemporain de Pouchkine, Piotr Tchaadaev, dans son *Apologie d'un fou* :

37 Velimir Khlebnikov, « Finies, les gamineries », *Les Izvestia*, Moscou, 5 février 1922.

38 Velimir Khlebnikov, « La Russie et moi », *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 128.

Il est un fait qui domine souverainement notre marche à travers les siècles, qui parcourt notre histoire toute entière, qui comprend en quelque sorte toute sa philosophie, qui se produit à toutes les époques de notre vie sociale et détermine leur caractère, qui est à la fois l'élément essentiel de notre grandeur politique et la véritable cause de notre impuissance intellectuelle : ce fait, c'est le fait géographique³⁹.

Ce jugement semble encore valable aujourd'hui. L'espace de l'empire de Russie a toujours été un obstacle aux tentatives d'agir sur l'histoire, imposant ses propres lois. Ce temps spatialisé constitue une entité en marge du temps universel. C'est pour cela que, selon Tchaadaev, les Russes n'appartiennent à aucune des grandes familles humaines. « [...] Nous ne sommes ni de l'Occident ni de l'Orient, et nous n'avons les traditions ni de l'un ni de l'autre. Placés comme en dehors des temps, l'éducation universelle du genre humain ne nous a pas atteints⁴⁰. »

Ce constat dramatique est désormais sans fondement : la langue stellaire est appelée à englober tous les mondes et toutes les époques en faisant fusionner les instants du temps humain dans une temporalité transcendante. On ne saurait donc réduire la tentative khlebnikovienne de transformer le monde par le biais du langage à une simple reconquête de la dimension archaïque ou primitive de la culture russe⁴¹. Khlebnikov s'en explique lui-même dans son article « Élargissement des limites de l'art verbal russe⁴² » où il déplore l'étroitesse du contour de la littérature et son oubli des cultures anciennes non slaves, notamment perse, mongole et indienne, ou des cultures contemporaines, polonaise, autrichienne, juive... L'universalité de la langue se conjugue à un projet d'agrandissement de la sphère poétique russe appelée à se fondre dans le monde pour ramener le monde à elle. « Le cerveau de la terre ne saurait être uniquement grand-russien. Il vaudrait mieux qu'il soit continental⁴³ », conclut Khlebnikov⁴⁴.

39 Piotr Tchaadaev, *Apologie d'un fou*, 1991, p. 211.

40 Piotr Tchaadaev, *Première lettre philosophique*, 1991, t. 1.

41 Il existe une vaste littérature sur l'intérêt paradoxal des futuriers pour le passé archaïque. La tension entre les tendances archaïsantes et novatrices dans la littérature russe a été abordée, dans toute sa complexité, dans l'ouvrage de Iouri Tynianov, *Les archaïsants et les novateurs* (1929). Tynianov y offre une clé de lecture permettant d'interpréter des phénomènes de circulation verticale entre différentes strates de la culture russe. Il semble cependant que, malgré l'évidente dimension archaïsante de certains néologismes de Khlebnikov, leur fonction dépasse cette dichotomie.

42 Article paru dans le n° 11 du journal *Slavjanin* [*Le Slave*] le 21 mars 1913.

43 Cet article suscite des interprétations différentes. Certains chercheurs y voient une preuve de l'universalisme de Khlebnikov (Voir Grigori Vinokour, « Khlebnikov hors de l'espace et du temps », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *L'univers de Velimir Khlebnikov*, op. cit., p. 207-213). D'autres, au contraire, y perçoivent des accents d'un chauvinisme panslaviste (Henrik Baran, « Nouveaux éléments à propos de l'idéologie de Khlebnikov », *L'œuvre de Velimir Khlebnikov dans le contexte de la culture mondiale du XX^e siècle*, Astrakhan, Publication du département de littérature russe de l'Université d'Astrakan, 2003, p. 18-23).

44 Par « continent », il entend une zone géographique formée par l'Asie et l'Europe unifiées, une Eurasie que l'on retrouvera, à quelques différences près, dans la pensée des Eurasiens (Troubetskoï, Sviatopolk-Mirski) et qui s'oppose au monopole culturel de l'Europe vécu

On décèle là une dimension utopique qui a des liens de parenté avec les théories du philosophe Nikolai Fiodorov (1829-1903) et son projet de résurrection des ancêtres. À travers le refus de voir mourir les formes langagières anciennes et la tentative d'injecter une vie nouvelle aux éléments morphologiques oubliés, on sent poindre un désir d'immortalité, le rêve d'une humanité qui aura résolu la question de la mort.

Dans son ouvrage magistral *La philosophie de la cause commune*, le penseur pose comme objectif essentiel le salut de tous non dans l'au-delà, mais ici-bas, dans le monde terrestre. La succession des générations, l'enchaînement des naissances et des morts étant un symptôme de la déchéance de l'humanité, le salut consiste à mettre fin à cet ordre des choses où, perpétuellement, les pères sont mis au rebut par des fils oublieux. Le salut de l'humanité est impensable sans la réintégration des pères dans le monde. C'est précisément cette œuvre de résurrection des pères qui est désignée comme cause commune : les fils doivent « transformer les dépouilles de leurs pères en des corps vivants » par l'action de la science. Mais cette action est impossible sans une réconciliation de l'homme avec la nature d'une part, sans l'union des hommes entre eux d'autre part. L'élargissement de la sphère d'action de l'homme et du territoire de son unité s'étend dans le cas de Fiodorov au cosmos tout entier, ce qui explique son influence sur des savants comme Tsiolkovski, ancêtre de l'astronautique soviétique.

Or, il est une chose qui s'oppose à l'union des hommes : c'est la malédiction babélienne, manifestée par la différence des langues. Le dépassement de cet obstacle constitue une des étapes du salut.

L'union dans la langue ne peut être que le résultat d'une prise de conscience de notre parenté, du besoin de se comprendre mutuellement pour la cause commune. L'aspiration de la science occidentale à découvrir l'origine commune de toutes les langues peut être considérée comme un grand mérite, s'il en résulte une réelle union dans une langue. Nous entendons par là non pas la création d'une langue artificielle, mais celle d'une langue issue d'une linguistique comparée universelle⁴⁵.

Rappelons ici l'impératif khlebnikovien de création de la langue universelle : « Voyant que les racines ne sont qu'un fantôme derrière lequel se tiennent les cordes de l'abécédaire, trouver l'unité globale des langues du monde construite avec des unités de l'abécédaire⁴⁶. » Selon Fiodorov,

la désunion provoque une altération des langues : les mots que nous utilisons cessent d'être transparents. C'est pourquoi la langue universelle ne sera pas nouvelle, il s'agira d'un perfectionnement, d'un retour de chaque langue

comme un danger. La parenté avec le courant eurasien passe également par les recherches sur la langue et notamment, la quête d'une protolangue (qui se fait jour dans le premier quart du XX^e siècle au travers de travaux de l'Italien Alfredo Trombetti et de l'Américain Edward Sapir).

45 Nikolai Fiodorov, *Filosofija obscego dela* [*La philosophie de la cause commune*], 1985, t. 1, p. 255.

46 Velimir Khlebnikov, *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 9.

particulière à sa pureté et sa transparence universelles, ce qui augmentera sa force et son expressivité. [...] La Pentecôte, qui inaugure l'union, c'est-à-dire la première partie de la liturgie, est une fête de la linguistique, mais ce qui s'accomplit alors par miracle doit à présent s'accomplir par le labeur. Un congrès de linguistes pourrait inaugurer cette pentecôte laborieuse. [...] l'étude d'une langue conduit à la découverte de sa parenté avec d'autres langues ; de cette façon, à mesure que le christianisme se répandrait la linguistique deviendrait de plus en plus chrétienne c'est-à-dire universelle et un concile ne serait pas autre chose qu'un congrès mondial de linguistes. Les éléments communs des langues deviendraient alors bien visibles, composant une langue universelle, internationale, c'est-à-dire, panlinguistique ou chrétienne. [...] Tant qu'il n'y aura pas d'unité dans la parole, les hommes resteront des frères qui ne se parlent pas [...]»⁴⁷.

Cette union linguistique, étape indispensable pour la résurrection des pères, constitue par cela même une dimension historique de l'existence. Rappelons ici la définition de l'Histoire donnée par Fiodorov :

L'Histoire est toujours une résurrection et non un jugement, car l'objet de l'Histoire, ce sont les morts et non pas les vivants. Pour juger, il faut d'abord ressusciter, fût-ce au sens figuré, il faut ressusciter les morts qui ont déjà subi le châtement suprême : la peine capitale⁴⁸.

On voit bien l'importance que revêt pour la cause commune le Congrès, le Concile : les humains du monde entier doivent se réunir pour vaincre la non transparence du langage et, par là, accéder à une forme d'immortalité qui seule fonde et légitime l'Histoire. Nous ne sommes pas loin de la conception du globe terrestre par Velimir Khlebnikov, qui en est le président.

Rien ne doit être perdu : ni les mots de la langue, ni les moments du temps passé. La conception langagière et temporelle de Khlebnikov en fait non seulement l'habitant d'un espace géographique et linguistique élargi, mais aussi, un citoyen à part entière de toutes les époques passées et à venir. Sa prédilection pour les archaïsmes indique une facilité de déplacement sur l'axe temporel, cette capacité de vriller par sa poésie les sous-sols fossilisés de la planète verbale.

Les tentatives précédentes de déconstruction des modèles sémantiques, à l'œuvre depuis le symbolisme, et le souci de la création d'une langue transparente, que l'on trouve déjà, de manière implicite, chez Tolstoï, avaient pour objectif de produire une expérience directe antélinguistique ou supra-linguistique par laquelle le sujet accède à des objets transcendants qui ne se donnent qu'une fois percée la gangue de la signifiante. Les expériences de la dislocation du sujet d'énonciation pratiquées dans les courants modernistes sont l'aboutissement de cette carence d'être qui s'annonce déjà dans le romantisme. Mais dans le futurisme, et chez Khlebnikov en particulier, les pratiques langagières transgressives et universalistes ne relèvent plus seulement d'une expérience ontologique individuelle, elles sont articulées à l'Histoire.

47 Nikolai Fiodorov, *Filosofija obscego dela* [La philosophie de la cause commune], op. cit, t. 1, p. 255-256.

48 *Id.*

Références

- FIODOROV, Nikolaï, *Filosofija obscego dela* [La philosophie de la cause commune], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2 vol., 1985.
- IVANOV, Viatcheslav, Zinovï PAPERNY et Alexandre PARNIS (dir.), *Mir Velimira Khlebnikova* [L'univers de Velimir Khlebnikov], Moscou, Iazyki rousskoj kul'tury, 2000.
- KAMENSKI, Vassili, *Ego-moja biografija velikogo futurista* [Sa-ma biographie du grand futuriste], Moscou, Kitovras, 1918.
- KHLEBNIKOV, Velimir, *Créations*, Moscou, Sovetski Pisatel, 1986 (éd. Grigoriev et Parnis).
- — —, *Œuvres*, Leningrad, Les éditions des écrivains de Leningrad, 5 vol., 1928-1933 (éd. Tynianov et Stepanov).
- — —, *Œuvres choisies*, Moscou, Sovetskaïa Rossia, 1986.
- — —, *Soûnenija* [Œuvres], Munich, Vilhelm Fink Verlag, 4 vol., 1968-1972.
- — —, *Tvorenija* [Œuvres], Moscou, Sovetskij pisatel', 1986.
- — —, *Vzлом vselelnoï* [L'univers enfoncé], Moscou, Sovetskaïa Rossia, 1986.
- SOLA, Agnès, *Le futurisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- TCHADAËV, Piotr, *Apologie d'un fou*, Moscou, Naouka, 1991.



Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai

SEBASTIAN VEG

L'histoire littéraire et intellectuelle chinoise offre un exemple particulièrement riche des rapports entre littérature, revendications démocratiques et esprit anarchiste, avec le mouvement pour la « nouvelle culture », tel qu'il se déploie à partir de 1915¹. Celui-ci se distingue par son engagement politique en faveur de la démocratie, porté en banderole sous les traits de « Monsieur Démocratie » le 4 mai 1919 et par une matrice idéologique pénétrée par certains thèmes anarchistes, notamment la revendication d'une émancipation individuelle et la méfiance vis-à-vis de l'État, comme l'ont montré les études novatrices d'Arif Dirlik et de Peter Zarrow². Sa particularité est de placer au cœur de ses revendications une révolution littéraire, d'abord conçue comme vecteur de la « démocratisation culturelle », mais qui finit par apparaître comme le seul véritable programme commun d'un mouvement d'emblée déchiré entre différents courants politiques³. Or, cette révolution littéraire, dont la nécessité fut d'abord formulée de manière théorique dans les pages de *Nouvelle jeunesse* par Hu Shi et Chen Duxiu en 1917, puis par le frère de Lu Xun, Zhou Zuoren dans « Une littérature humaine » en 1918 (« Ren de wenxue », vol. 5, n° 6), reposait moins sur l'adoption de la langue

1 Rappelons ici que les ouvrages de référence sur le 4 Mai sont l'étude pionnière de Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, Harvard University Press, 1960) et celle récemment mise à jour de Lucien Bianco, *Les origines de la révolution chinoise 1915-1949* (Paris, Gallimard (Folio Histoire), nouvelle édition augmentée, 2007).

2 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991 ; Peter Zarrow, *Anarchism and Chinese Political Culture*, New York, Columbia University Press, 1990.

3 Liang Qichao a été le premier à appeler, dès 1902, à une nouvelle littérature pour changer l'esprit des Chinois dans le texte « Sur les rapports de la littérature avec le gouvernement de la société ». Cependant, quand Lu Xun reprend cet argument dans la préface de *Cris* (1921), il le met d'emblée en doute, soulignant que c'est seulement une fois qu'il avait perdu espoir dans le pouvoir d'une littérature conçue comme vecteur de propagation des lumières (ou de propagande) qu'il a pu se mettre à écrire (voir Lu Xun, *Cris*, 2010, p. 15). La fiction du 4 Mai se situe donc d'emblée dans un rapport de tension ambigu avec l'instrumentalisation politique.

vernaculaire, en réalité utilisée depuis longtemps, que sur l'appel à une écriture de fiction moderne, par opposition à la littérature de l'époque impériale. Les modalités de ce rejet et de cette différenciation restaient en grande partie à construire dans la pratique, les programmes théoriques de 1917 insistant principalement sur le fait que cette nouvelle littérature devait être une littérature de contenu, par opposition à la littérature « formelle » d'avant 1911⁴. Cette revendication d'une rupture historique et symbolique avec la tradition écrite doit toutefois être replacée dans le contexte du sentiment d'échec de la démocratisation par les institutions, un échec consommé quand la nouvelle république est mise sous tutelle par la dictature de Yuan Shikai à partir de 1914. Le « tournant culturel » s'inscrivait donc dans une tentative de démocratisation susceptible de parvenir à contourner des institutions discréditées et accaparées par les « seigneurs de la guerre », à la faveur d'une incertaine démocratisation des esprits, comme le suggèrent les traductions de Dewey réalisées au début des années 1920⁵.

Le mouvement du 4 Mai et les textes de fiction auxquels il a donné lieu permettent donc d'interroger les liens entre l'anarchisme politique et la fiction modernes, de même que sa capacité de briser symboliquement la continuité culturelle et d'agir directement sur le lecteur. Il est évident que, en Chine comme ailleurs, l'anarchisme comme mouvement politique est une réalité historique distincte d'un ensemble d'idées aux contours plus flous, mettant l'accent sur le rôle d'une individualité absolument autonome comme ferment de l'action politique authentique, non « contaminée » par les intermédiaires institutionnels⁶. C'est pourquoi nous commencerons par situer les écrivains du 4 Mai dans le contexte des mouvements historiques constitutifs de l'anarchisme chinois. Il n'en reste pas moins vrai que la sensibilité anarchiste, plus précisément stirnerienne, a joué un rôle particulièrement déterminant en Chine dans la genèse du mouvement du 4 Mai et dans l'apparition d'une littérature de fiction investie d'espoirs de transformation culturelle profonde de ses lecteurs. Elle repose sur la confiance anarchiste dans la perfectibilité de l'homme (héritée des Lumières), notamment par l'éducation et l'aide mutuelle, pour peu qu'il soit possible d'extraire l'homme des institutions sociales frappées du sceau de la hiérarchie. La fiction du 4 Mai s'inscrit donc dans une dialectique : en même temps qu'elle affirme « dynamiter » la tradition culturelle et littéraire au nom de l'authenticité d'un acte individuel, elle situe encore la littérature au centre de l'expérience moderne, faisant

4 Hu Shi, « Wenxue gailiang chuyi » (« Premières propositions pour une réforme littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 5 (1917)) ; Chen Duxiu, « Wenxue geming lun » (« Sur la révolution littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 6 (1917)). Pour un résumé des propositions, voir Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5-6.

5 Joël Thoraval souligne ainsi l'importance en Chine de la définition de la démocratie par Dewey comme « culture partagée », dans « La tentation pragmatiste dans la Chine contemporaine » (Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134).

6 Jürgen Habermas, dans « La modernité, un projet inachevé », cite ainsi les analyses du sociologue américain Daniel Bell pour qui l'art d'avant-garde a introduit dans le vécu social l'exigence d'une « réalisation illimitée de l'individu, d'une expérience individuelle authentique, et le subjectivisme d'une sensibilité exacerbée » (« La modernité, un projet inachevé », 1981, p. 954).

de l'écriture de fiction le ferment d'une démocratisation qui dépasse l'émancipation de l'individu-écrivain.

Une fois rappelé l'arrière-plan historique, il s'agira donc d'étudier le rôle qu'a pu jouer la pratique de la fiction dans le mouvement de démocratisation non-institutionnelle imprégné par la thématique anarchiste qu'est le 4 Mai en Chine. La fiction permet certes au niveau thématique une totalisation symbolique capable de tirer un trait sous la tradition, par exemple sous les traits de la métaphore du cannibalisme, on se demandera cependant aussi si, du point de vue poétique, cette écriture de fiction en tant que genre n'a pas une dimension anarchiste, intrinsèque ou latente, notamment dans le rapport qu'elle construit avec son lecteur, qui serait activée de façon privilégiée dans ce contexte historique. On pourrait suggérer que, au-delà de l'illustration de la thèse politique qu'elle permet, la double capacité de la fiction à susciter et à briser les croyances de ses lecteurs en fait un outil privilégié d'interrogation des normes politiques. L'acte individuel de l'écriture de fiction permet de remettre en cause toutes les croyances à travers un « acte pur » de totalisation symbolique que nous analysons à l'aide du « Journal d'un fou » de Lu Xun ; en même temps, l'inscription de cette « bombe anarchiste » dans un contexte de réception littéraire transitif (publication en revue, lettres de lecteurs), nous incite également à réfléchir à la façon dont l'œuvre est capable de reconstruire une communauté politique à partir d'un tel acte individuel. De ce point de vue, en permettant de reconstituer une communauté politique par l'adhésion d'individus libres, le choix de l'écriture de fiction traduirait en quelque sorte en actes le changement de paradigme politique que souhaitaient les activistes du 4 Mai⁷.

La matrice idéologique du 4 Mai

Les travaux d'Arif Dirlik ont montré de façon convaincante l'entrelacement du mouvement de 4 Mai avec la nébuleuse anarchiste en Chine dans la deuxième décennie du XX^e siècle. Il faut rappeler d'abord que l'anarchisme chinois s'est développé en deux branches distinctes : au sein du Groupe de Paris à partir de 1906, avec Wu Zhihui et Li Shizeng, apparaît un anarchisme « scientifique » qui se réfère à Kropotkine et idéologiquement de « gauche », bien qu'il entretienne des liens organiques avec la Ligue jurée (Tongmenghui) de Sun Yat-sen, et plus tard avec le Parti nationaliste ; à Tokyo, à partir de 1907, autour de Liu Shipei et de sa femme He Zhen se développe un anarchisme « de droite » puisant ses références chez Tolstoï et chez les utopistes agraires de la tradition chinoise, valorisant les communautés locales et l'« essence nationale », et hostile à l'industrialisation⁸. Ces

7 Nul besoin de préciser qu'une telle conception de la littérature, si elle est fortement politique, n'en est pas moins diamétralement l'opposée d'une instrumentalisation de la fiction pour « illustrer une thèse » ou faire l'éloge d'un certain type de régime.

8 L'essence nationale (*guocui*) est un concept forgé par Liu Shipei et Zhang Binglin dans les dernières années du XIX^e siècle à partir de la notion japonaise de *kokuminsui*, qui désigne à l'origine, dans le contexte de la réforme Meiji, l'essence « japonaise » par rapport à la culture confucéenne chinoise. Les révolutionnaires chinois l'utilisent également d'abord dans un sens anti-confucéen, pour attirer l'attention sur les cultures pré-impériales chinoises, étouffées par le confucianisme comme culture d'empire. Il s'agit pour eux de retrouver un

deux groupes tiennent une place importante à l'époque du 4 Mai, notamment parce que Cai Yuanpei, recteur de l'université de Pékin et figure tutélaire du mouvement, en a invité les principaux représentants à intégrer le corps enseignant de l'université. Les anarchistes déclarés ou sympathisants jouent aussi un rôle important dans les journaux universitaires et influencent les mouvements utopiques qui se constituent alors, tel celui des Nouveaux Villages, sous l'impulsion de Zhou Zuoren, le frère de Lu Xun, sur le modèle japonais⁹.

Dirlik souligne également l'influence des idées anarchistes sur la pensée du 4 Mai ; nous serions tenté ici de nuancer non le constat mais la formulation : l'anarchisme n'a sans doute pas tant contribué à forger l'esprit du 4 Mai en tant que doctrine (Dirlik insiste sur la disponibilité précoce des canons de l'anarchisme en traduction chinoise), qu'il a imprégné au niveau philosophique ou « typologique¹⁰ » une matrice idéologique dont est à son tour issu le mouvement pour la nouvelle culture. Cette dualité de l'anarchisme en forme de cercles concentriques a d'ailleurs aussi existé en Europe, où les « milieux libres » pratiquant l'amour hors mariage, la pédagogie hors école laïque, le nudisme, le végétarisme et l'espéranto, ont également déterminé un « compagnonnage de sensibilité » des milieux intellectuels avec l'anarchisme philosophique¹¹. Au centre de la matrice chinoise se trouve la notion de démocratie, dont Dirlik affirme qu'elle est parvenue en Chine à travers l'idéologie anarchiste, mais qui est dans tous les cas partagée par l'ensemble du spectre politique moderniste, des marxistes aux libéraux en passant par les nationalistes du KMT. L'influence d'un anarchisme philosophique se manifeste plutôt à travers deux thèmes : d'une part la place centrale qu'occupe dans ces représentations de la démocratie la critique de l'autorité et l'émancipation de l'individu par rapport à toutes les structures hiérarchiques, en particulier la famille ; de l'autre l'appel à une révolution de type culturel dans laquelle l'accent est mis sur la perfectibilité de l'homme et le rôle de l'éducation, dans un souci d'harmonie plus que de conflit social. Dirlik souligne combien cette croyance dans la détermination

esprit anticentralisateur et anti-étatique, notamment par la philologie et l'ethnographie. Ils suggèrent également par là que les Mandchous, envahisseurs nordiques qui ont adopté la culture impériale, ne sont pas « d'essence chinoise ». Voir Martin Bernal, « Liu Shih-p'ei and National Essence », dans Charlotte Furth (dir.), *The Limits of Change. Essays on Conservative Alternatives in Republican China*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 90-112.

9 Voir à ce sujet les textes de Zhou Zuoren relatant son expérience des nouveaux villages au Japon en 1919 (au moment même du mouvement du 4 Mai) et 1920, rassemblés dans son recueil *Yisbu yu shenghuo (L'art et la vie)*, Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu, 2002 [1930] : « Riben de xincun » (« Les nouveaux villages japonais »), « Fang Riben xincun ji » (« Visite aux nouveaux villages japonais »), « Xincun de lixiang yu shiji » (« L'idéal et la réalité des nouveaux villages »), et l'analyse de Christopher Keavane, *Beyond Brushstroke : Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 85-97.

10 Yves Chevrier, « Antitradition et démocratie dans la Chine du premier XX^e siècle », dans Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will (dir.), *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2008, p. 369-430.

11 Cf. Yves Pagès, « Anarchisme » dans Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1999, p. 29.

des structures sociales par les modes de pensée s'oppose au déterminisme marxiste par l'infrastructure¹². Dans les deux cas, la littérature est donc appelée à jouer un rôle primordial : d'une part parce que, une fois écrite en langue commune, elle sera accessible à tous dans son rôle formateur, et de l'autre parce que la littérature est une façon de passer par-dessus les institutions toujours susceptibles d'une manipulation par le pouvoir (la loi d'airain de l'oligarchie) pour atteindre directement les lecteurs-citoyens.

L'analyse de Dirlik est la plus convaincante quand il conclut que l'émergence de la figure de l'intellectuel au centre de la problématique révolutionnaire, essentielle pour le mouvement du 4 Mai, est largement due à l'importance accordée à l'aspect culturel de la démocratisation par les promoteurs du mouvement, qui finira par si bien marginaliser la question de l'État que l'État-nation moderne apparaîtra aux intellectuels du 4 Mai comme un obstacle à la démocratisation, alors qu'elle avait dans un premier temps été son instrument¹³. C'est cette matrice idéologique plus large qui a imprégné les écrivains du 4 Mai, et en premier lieu Lu Xun, la figure emblématique de la nouvelle écriture de fiction. Au-delà des aspects anecdotiques (son intérêt pour Tolstoï ; son hostilité réaffirmée pour les « anarchistes du Guomindang » comme Wu Zhihui ; sa participation avec Cai Yuanpei et sans doute à l'instigation de ce dernier au Conseil d'administration de l'Université nationale du travail en 1928), c'est par cette convergence philosophique qu'il peut être rapproché de l'esprit anarchiste de la démocratie du 4 Mai, autant sinon plus que Ba Jin, membre du groupe des anarchistes parisiens¹⁴.

Il faut préciser que Lu Xun, bien plus que Ba Jin (puisque celui-ci est né seulement en 1904), a été imprégné avant 1911 par la matrice proto-anarchiste qui alimentait déjà l'idéologie des étudiants révolutionnaires chinois au Japon. À cause de leurs origines régionales partagées (Zhejiang), il a fréquenté les révolutionnaires Xu Xilin et Qiu Jin, exécutés en 1907 pour leur tentative d'assassinat du gouverneur de l'Anhui, En Ming. Influencé par ces groupes d'étudiants révolutionnaires, Lu Xun avait ainsi écrit un poème sanguinaire dès 1903 après s'être coupé la natte : en appelant à « sacrifier son sang à l'Empereur Jaune », il semble y épouser la fascination de ces premiers « terroristes » pour l'authenticité d'un « acte pur » qui rappelle la « propagande par le fait » prônée par Ravachol ou Vaillant¹⁵. Parallèlement, Lu Xun s'est toujours passionné pour la culture locale et son potentiel de résistance

12 Voir Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, op. cit., p. 32.

13 Voir *ibid.*, p. 86.

14 Il semble que le choix par Li Feigan du pseudonyme Ba Jin (aussi retranscrit Pa Kin ; composé de la première syllabe du nom de Bakounine et de la dernière de celui de Kropotkine) soit attribuable à ses convictions anarchistes, malgré ses dénégations après 1949 ; il a par ailleurs entretenu une correspondance avec Emma Goldman jusqu'à la mort de cette dernière en 1940.

15 Voir le poème « Ziti xiaoxiang » (« Inscription autographe sur une petite photographie »), dans Lu Xun, *Shi ji* [Poèmes], 2002, p. 1. Il y a eu bon nombre de spéculations sur la question de savoir si Lu Xun avait été approché pour participer aux activités « terroristes » proches de la Guangfuhui des étudiants du Zhejiang (Société restauration, fondée par Cai Yuanpei en 1904, avec Qiu Jin, Zhang Binglin), qui se fonde en 1905 dans la Ligue jurée de Sun Yat-sen.

politique au confucianisme, de façon comparable à Liu Shipei. La matrice d'un anarchisme philosophique préoccupé à la fois par l'authenticité d'un acte politique pur et individuel et par l'autonomie des petites communautés locales¹⁶ permet donc de nuancer la rupture entre les premiers révolutionnaires qui se dressent contre le compromis institutionnel du *xinzheng* dans les années 1900 et les iconoclastes des années 1910, en mettant en lumière la manière dont la sensibilité anti-étatique, à la fois anti-hiérarchique et anti-centralisatrice de la seconde génération, pour laquelle la démocratie était avant tout affaire d'autonomie locale et d'émancipation individuelle, puisait certaines références chez les révolutionnaires de la précédente¹⁷. Lu Xun, dans les textes de fiction publiés pendant le mouvement pour la nouvelle culture, reste, telle est notre hypothèse, imprégné par deux préoccupations liées à la pensée proto-anarchiste des dernières années de l'empire : la préoccupation de l'authenticité ou de la pureté de l'acte politique (qui sera abordée à partir du « Journal d'un fou ») et, au-delà, la question des normes démocratiques (« L'édifiante histoire d'A-Q »), et de la place qu'elles ménagent à l'émancipation individuelle.

La rupture d'un « acte pur »

Avec la publication de sa première nouvelle, « Le journal d'un fou » dans *Nouvelle jeunesse* en 1918, Lu Xun est devenu l'écrivain emblématique de la pratique de la fiction comme « bombe » pragmatique à travers laquelle s'accomplit le programme politique de la nouvelle culture. Ce texte est traditionnellement présenté comme un texte de la rupture, comme le premier texte de la nouvelle littérature en langue vernaculaire, le premier texte « réaliste » et qui s'inspire de la forme de la nouvelle telle qu'elle est pratiquée en Europe. En réalité, ces ruptures sont à nuancer : ce n'est bien sûr pas le premier texte de fiction rédigé en langue vernaculaire ; ce n'est pas plus la première nouvelle, ni le premier texte de fiction réaliste dans la littérature chinoise ; il ne paraît d'ailleurs pas particulièrement réaliste, puisqu'il met en scène une conscience subjective, en proie à des hallucinations d'anthropophagie à forte charge symbolique. Le texte comporte néanmoins une indéniable dimension iconoclaste. Comme dans la nouvelle du même nom de Gogol, le « journal » du fou se compose d'un ensemble d'entrées numérotées, qui servent à matérialiser la prise de conscience par le personnage éponyme du fait que la société entière est régie par le principe d'anthropophagie. Le texte du journal contient donc une révélation : celle que, entre les lignes des livres d'histoire, remplis des quatre caractères du canon philosophique chinois, *ren yi dao de* « humanité, justice, voie, vertu », se trouve la vérité éternelle d'une société anthropophage. Cette lucidité du fou, à la différence de la nouvelle de Gogol, donne lieu ici à un appel final à « sauve[r] les enfants ». C'est en ce sens que l'on a souvent parlé d'une charge totalisante contre la culture chinoise, charge qui a acquis le statut de paradigme du mouvement intellectuel tout entier.

16 On peut rappeler à ce propos que Kropotkine cherchait également dans les communautés rurales archaïques les modèles d'une communauté d'entraide horizontale.

17 De ce point de vue, l'étude du cas Zhang Binglin, dont l'attitude vis-à-vis de l'État est justement ambiguë, est particulièrement stimulante. Voir Yves Chevrier, *loc. cit.* p. 399-404.

Il faut s'intéresser de plus près au dispositif narratif pour mieux comprendre le fonctionnement pragmatique de ce texte et se demander quelles affinités il présente avec l'anarchisme. La mise en cause frontale de la tradition philosophique chinoise, symboliquement résumée en quatre notions — qui renvoient d'ailleurs plutôt à un humanisme facilement universalisable —, s'apparente plus à l'anti-confucianisme polémique partagé par la plupart des intellectuels du 4 Mai qu'aux théories de Kropotkine, même si elle contient implicitement une critique de la place centrale de la hiérarchie dans la société confucéenne. Si ce texte peut comporter une dimension anarchiste, elle se trouve moins dans l'illustration d'une théorie que dans une posture pragmatique. La nouvelle met en effet en scène la révolte pure et radicale d'un individu totalement isolé qui rejette toutes les valeurs du monde dans lequel il a été socialisé, y compris au niveau linguistique (par le choix de l'écriture en vernaculaire). Cette inversion est notamment symbolisée par les scènes nocturnes dans lesquelles se révèle la vérité qui « inverse » les valeurs de l'humanisme confucéen en cannibalisme. Cette posture renvoie d'abord à l'irréductible individualité de la matrice idéologique issue de Stirner et de Nietzsche, opposant la solitude nocturne du fou, enfermé par son frère, à son retour au sein de l'appareil d'État confucéen que rapporte la préface, où il est dit que le protagoniste, s'étant remis de sa « folie » passagère, a retrouvé une place comme fonctionnaire dans une province lointaine. L'écriture du journal par le protagoniste, telle qu'elle est mise en abyme dans la nouvelle de Lu Xun, est un acte de révolte « pur », qui se place à l'extérieur de toute idéologie et de toute idée politique, sur le pur plan de la morale, ce que montre l'interrogation adressée par le fou au personnage qui vient lui rendre visite en rêve et à qui il demande « si c'est correct » (*dui ma ?*) de manger de l'homme :

Je l'interrogeai :

— Manger de l'homme, est-ce correct ?

— Sauf pendant les famines, comment pourrait-on manger de l'homme ? répondit-il, sans se départir de son sourire. Je compris immédiatement qu'il faisait partie de la bande, qu'il aimait manger de l'homme, alors mon courage se multiplia cent fois et je l'interrogeai avec insistance :

— Est-ce correct ?

— À quoi bon poser ce genre de question ? Vous savez vraiment... plaisanter... Quel beau temps aujourd'hui.

Le temps était fort beau en effet, la lune brillait très fort. Mais je veux te demander :

— Est-ce correct ?

Il ne le pensait pas. Il répondit confusément :

— Non...

— Ce n'est pas correct ? Alors pourquoi en mangent-ils ? !

— Cela n'arrive pas...

— Cela n'arrive pas ? Même aujourd'hui, le village des Loups en mange ; et dans les livres c'est écrit partout, en caractères tout rouges et frais !

Son visage changea de couleur et devint verdâtre comme de l'acier. Il dit en écarquillant les yeux :

— Peut-être que c'est arrivé, parce que cela a toujours été fait...

— Parce que cela a toujours été fait, c'est correct ?

— Je ne veux pas raisonner avec toi ; de toute manière, il ne faut pas en parler, si tu en parles, c'est toi qui as tort !
Je me redressai en sursaut, ouvris les yeux, le jeune homme avait disparu¹⁸.

Ce dialogue apparaît comme une sorte de dialogue cauchemardesque de la conscience morale avec elle-même, à travers la visite d'un personnage onirique qui disparaît aussi subitement qu'il est arrivé. Le mot « correct » (*dui*) est soigneusement choisi pour son absence de connotations morales traditionnelles ; il renvoie au contraire à une idée élémentaire et universelle de ce qu'on peut considérer comme « juste ».

Si la mise en cause de la langue classique entre également dans ce schéma, elle ne se fait pas tant par l'usage de la langue vernaculaire qu'à travers la construction d'une opposition entre les entrées du journal, rédigées en langue vernaculaire, et la préface satirique, rédigée en langue classique, qui présente la suite du texte comme les élucubrations d'un paranoïaque, entre-temps guéri de sa maladie et entré au service de l'État comme mandarin. Symboliquement, ce texte se situe donc dans le cadre historique de l'empire, et il reprend sur un mode décalé l'une des formes littéraires traditionnelles, les *biji*, ou « notes privées » rédigées par les mandarins pour leur plaisir, presque toujours en langue classique¹⁹. Ici, c'est le texte du journal en langue vernaculaire qui contient la « vérité » que la préface orthodoxe cherche à dissimuler. Cependant, la pratique de la langue vernaculaire, thématiquement associée à la lucidité sur la véritable nature « cannibale » des préceptes éthiques régissant le monde confucéen, renvoie aussi à la « folie », telle qu'elle se construit socialement par la stigmatisation du personnage central²⁰, et telle qu'elle est alléguée dans la préface par le frère du protagoniste. Cette dernière annule en quelque sorte la folie du moment iconoclaste : le personnage central a dû renoncer à sa critique radicale de l'idéologie impériale et réintégrer l'ordre confucéen. Dès lors, la rupture symbolique paraît déboucher sur une impasse : le texte du journal n'est que la trace d'un moment de « folie » et sa portée est annulée par l'acceptation de l'ordre confucéen par le fou. Pour autant, cette stigmatisation du « fou » empêche-t-elle le lecteur de se fier entièrement à sa subjectivité, annulant son cri final « Sauvez les enfants », ou bien se rattache-t-elle finalement à l'imposition d'un discours de pouvoir que le lecteur peut facilement écarter²¹ ?

18 Lu Xun, « Journal d'un fou », *Cris*, *op. cit.*, p. 26-27.

19 Se dessine ici une intéressante complémentarité entre « Le journal d'un fou », dont le modèle seraient les *biji* des lettrés confucéens, bâillonné par la surimposition de l'extérieur d'une préface en langage officiel d'une part ; et « L'édifiante histoire d'A-Q » de l'autre, où la forme officielle est minée de l'intérieur parce qu'elle ne prend pas en compte la « folie » ou l'innocence, en tout cas l'irrationalité, du personnage principal.

20 On peut lire chez Lu Xun une sorte d'intuition foucaldienne, dans la déconstruction de ce qui est socialement désigné comme « folie », et qui se révèle être la lucidité d'un individu en marge des normes orthodoxes.

21 Selon Tang Xiaobing, il y aurait dans le titre (*Kuang ren riji*) une sorte de prise de position de l'auteur en faveur de la lucidité du fou, par son utilisation du mot *kuang*, qui renvoie à un personnage « illuminé », alors que *feng*, qu'on trouve dans la bouche des personnages de la nouvelle, désigne la folie comme perte de la raison. Voir Tang Xiaobing, « Lu Xun's "Diary of a Madman" and a Chinese Modernism », *Chinese Modern : The Heroic and Quotidian*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 49-73.

L'écriture du journal à la première personne et en langue vernaculaire montre que l'opposition frontale au système de valeurs traditionnel ne peut exister que dans la sphère privée, celle des *biji* des lettrés ; ce texte purement personnel s'annule dès qu'il entre dans la sphère publique, comme le montre la préface en langue classique. De ce point de vue, on peut penser que la folie n'est pas montrée comme une simple étiquette apposée par la société ou la hiérarchie sur un individu qu'elle cherche à réduire au silence, mais qu'elle trouve des justifications dans une sorte d'hypostase subjective à laquelle le protagoniste est en proie. En effet, la révélation dont le « fou » fait l'expérience est subjectivement insoutenable parce qu'elle conduit simultanément au refus de la tradition et à la conscience aiguë d'y appartenir soi-même et d'être un « mangeur d'hommes ». Comme le dit le jeune homme que le « fou » interroge en rêve sur l'anthropophagie : « si tu en parles, c'est toi qui as tort » (entrée VIII)²². La révélation sur la tradition signifie donc en même temps une révélation sur la culpabilité de l'individu ; la rupture déchire l'individu lui-même, ouvrant sur la schizophrénie et l'irrationnel sous forme d'un appel à l'autodestruction, que le protagoniste de la nouvelle ne peut que fuir en rentrant dans l'ordre confucéen. La folie n'est donc pas qu'une stigmatisation extérieure symbolisée par la préface, mais aussi une réalité subjective pour le personnage, qui justifie à l'intérieur du texte du journal le retournement présenté dans la préface.

Cette nouvelle peut donc être lue comme une réflexion de Lu Xun sur les limites d'une mise en cause frontale et totalisante du monde au nom de la subjectivité, cristallisant à la fois son attirance et ses doutes vis-à-vis de l'anarchisme stirnerien qui refuse toute possibilité de dépasser une définition individuelle de la souveraineté politique²³. D'une part, l'individu ne peut s'arracher entièrement à l'histoire, sous peine de se scinder lui-même en deux, en jouant à l'intérieur de sa subjectivité exacerbée le conflit entre l'ancien et le nouvel ordre. De plus, c'est d'une certaine façon la pratique de la fiction elle-même, l'élément central de la révolution culturelle à laquelle appellent les collègues de Lu Xun dans *Nouvelle jeunesse*, qui est ainsi mise en abyme. Si l'écriture de fiction est un acte pur, non compromis dans la politique et les idéologies du monde réel, ce type de fiction ne peut déboucher que sur l'expression d'une subjectivité hypostasiée, se condamnant ainsi au silence dès qu'elle entre dans la sphère publique, comme l'illustre la préface. Dès lors ne reste de la révolte du fou que le cri de souffrance final, l'un de ceux auxquels renvoie le titre du recueil (*Cris*), mais qui est condamné à l'intransitivité. Tout comme les bombes des anarchistes, les « cris » de Lu Xun, variations infinies sur la souffrance humaine et sur l'impuissance de la littérature à la changer, sont le signe d'une impasse à la fois de la démocratisation et de la fiction. Comme le montre également l'exemple du cri

22 Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 27.

23 Sur Lu Xun et Stirner, voir Wang Hui, « Le vengeur solitaire et l'amour désespéré — recherches sur Lu Xun et l'anarchisme, II », dans *Wudi panghuang*. « Wusi » *jiqi buisheng* (Errance nulle part. Le 4 Mai et ses échos), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 1994, p. 317-357. Cependant, la médiation de Nietzsche joue également un grand rôle dans la formation d'un individualisme philosophique exacerbé : Lu Xun cite presque textuellement un passage (à tonalité plutôt darwinienne) d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dans le « Journal d'un fou » (entrée X). Voir *Cris*, op. cit., p. 208, note 2.

d'A-Q, ils ne « représentent » personne et ne proposent pas de nouvelle formulation politique du bien commun : ne dérive de leur rupture avec les codes littéraires et idéologiques aucune efficacité pragmatique.

Lu Xun met ainsi en abyme à la fois la rupture que permet la fiction comme « acte pur », et l'échec programmé de cette rupture ; à la fois le geste anarchiste de la table rase et son impuissance à trouver une réalisation sociale. Ce faisant il mine d'emblée la confiance qu'accordaient les activistes à la pratique de la fiction comme vecteur de diffusion des Lumières, tout en continuant à la pratiquer. On voit mal en effet comment la nouvelle de Lu Xun pourrait échapper au sort du journal du fou, c'est-à-dire à la stigmatisation sociale. Néanmoins, de même que le journal a trouvé un lecteur en la personne du narrateur de la préface, il n'est pas non plus à exclure que la nouvelle rencontre un tel lecteur à qui la lecture permette de révéler le « cannibalisme » de l'ordre ancien. Cette aporie ouverte de la fiction résumerait d'emblée toutes les contradictions de la démocratie du 4 Mai. La parenté de la fiction avec la nébuleuse anarchiste réside sans doute pour Lu Xun dans leur refus commun de l'action politique institutionnelle, un refus qui permet de préserver une certaine intégrité morale, au prix d'une mise en suspens au moins provisoire de sa portée transitive.

Normes et représentation

Après avoir décrit ce moment de la rupture inaugurale et inaccomplie, il faut se demander comment évolue le traitement des thèmes politiques chez Lu Xun. Du premier recueil *Crîs* au second intitulé *Errances*, Lu Xun constate la rémanence d'une hiérarchie omniprésente, qui n'a fait que se métamorphoser sous l'effet de la révolution de 1911 et de la modernisation de l'État. Ainsi, les personnages restent toujours soumis à l'arbitraire d'un vieillard malveillant, que celui-ci soit un chef de village comme Guo-le-vieux-bébé dans « La lampe éternelle », un notable rural comme Septième Seigneur dans « Le divorce », ou le directeur d'une administration moderne, comme le chef de service qui licencie Juansheng dans « Regrets », parce que l'un de ses partenaires de mah-jong est jaloux du jeune homme qui vit en « union libre ». Cette fixation sur la hiérarchie, à laquelle se soustrait seulement le village natal de Lu Xun à l'époque de son enfance, dans les pièces à forte tonalité autobiographique « Terre natale » et « L'opéra de village »²⁴, n'a en réalité été que renforcée par la révolution, qui remplace petit à petit la figure protectrice du notable de village par celle de la bureaucratie anonyme.

« *A-Q zhengzhuan* », célèbre pour sa charge polémique anti-confucéenne, est sans doute l'exemple le plus élaboré de l'interrogation de Lu Xun sur la transformation des normes politiques à travers le changement historique. Rappelons que ce texte, comme dans le cas précédent, recèle une grande force pragmatique iconoclaste par la forme qu'il adopte, à savoir le pastiche d'une biographie de mandarin. On rend sans doute mieux l'esprit du titre en le traduisant par « L'édifiante histoire

24 Ces pièces sont également à rapprocher de l'intérêt de Lu Xun pour l'utopie rurale traditionaliste et anti-industrielle de Liu Shipei, et des textes ethnographiques de son frère Zhou Zuoren.

d'A-Q²⁵ », qui met l'accent sur le pastiche par Lu Xun de l'historiographie moralisante pratiquée par les hauts mandarins sous l'empire, vecteur privilégié de diffusion de l'idéologie confucéenne. La satire est d'autant plus acérée que le personnage éponyme se distingue avant tout par sa saleté, sa ruse, et son absence de toute préoccupation morale, si bien qu'il représente une sorte de défi aux capacités empathiques du lecteur. Pis encore, au moment de l'irruption des révolutionnaires au village, ravi de voir ses ennemis apeurés, il se décide soudain de se rallier à ceux-là, au nom d'une philosophie personnelle qu'il formule en ces termes : « Je prendrai tout ce que je voudrai, je prendrai toutes celles qui me plairont²⁶ ». Cependant, si la charge satirique contre les biographies de mandarins qui vantent les « états de service », énumèrent les « bonnes actions » et accumulent les formules moralisatrices est évidente, il s'agit moins dans ce texte d'anti-confucianisme que d'une attitude d'hostilité à toutes les normes, c'est-à-dire à la dimension normative de la fiction traditionnelle. Le dénouement représente une construction narrative complexe dont l'objectif est précisément une telle indétermination. A-Q, accusé d'un pillage auquel il n'a pas participé, bien qu'il en ait rêvé, est interrogé par un juge dont il ne comprend pas les questions, et finit par signer son arrêt de mort qu'il ne peut pas lire, en traçant un cercle en guise de signature, jusqu'à ce que celui-ci dérape pour former un Q. Il est ensuite paradé par les rues, décevant grandement la foule qui, comme lui, adore les exécutions, parce qu'il ne parvient pas à chanter. Au moment où il veut pousser un cri de détresse, il est exécuté par une balle plutôt que par le châtiment traditionnel de décapitation, ce qui achève de décevoir les badauds. Le cri se matérialise néanmoins dans le texte sous la forme d'un « Au secours ! » suivi par le commentaire narratorial « Cependant A-Q n'avait rien dit²⁷ ».

Comment interpréter ce dénouement, dans lequel l'insatisfaction des spectateurs de l'exécution renvoie en miroir à l'insatisfaction du lecteur ? Celui-ci, bien que pour d'autres raisons, pourra refermer la nouvelle dans le trouble, la question des normes et du jugement définitif sur le personnage n'ayant pas été clarifiée. Le jugement prononcé par les représentants de l'ancien ordre sur ce personnage qui aurait voulu être révolutionnaire s'il n'avait été aussi lâche, n'est que trop mérité, même s'il est inique dans sa procédure ; de quel droit dès lors le narrateur se permet-il de crier « Au secours » à la place de son personnage défaillant²⁸ ? L'incapacité d'A-Q à chanter, de même que l'exécution par une arme moderne qui prive la scène d'intérêt et même de sens pour la foule des villageois, ne permet pas pour autant à ceux-ci d'en contester la légitimité. A-Q lui-même reste trop profondément conformiste et confucéen pour que son incapacité à chanter puisse être interprétée comme un ultime acte de révolte contre une société qui l'a toujours exclu. A-Q, homme démocratique au sens le plus banal de *quidam* exclu de la hiérarchie statutaire de la

25 C'est ce que nous avons proposé dans notre nouvelle traduction ; *zhengzhuān* était traditionnellement traduit par « histoire véridique ».

26 Lu Xun, « L'édifiante histoire d'A-Q », *Cris*, op. cit., p. 120.

27 *Ibid.*, p. 125.

28 Cette lecture est exposée par Marston Anderson dans *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 76-92.

société traditionnelle, ne peut donc pas représenter un véritable espoir démocratique pour les lecteurs, prouvant au contraire la survivance de l'obsession hiérarchique au sein de la nouvelle société démocratique. Au final, le dénouement paraît construit précisément pour que le lecteur se trouve dans l'impossibilité de déterminer où se situe la légitimité politique. Le rétablissement de l'ordre ancien, agrémenté de quelques innovations techniques, par les notables du village ne peut satisfaire le lecteur, mais l'idée d'un appel du narrateur à sauver le personnage pour que celui-ci joue un rôle déterminant sur la nouvelle scène politique post-révolutionnaire ne peut que le remplir d'effroi. La foule des villageois, qui n'est que l'image multipliée d'A-Q, renvoie au lecteur sa propre déception résultant du refus d'un dénouement bien bouclé qui fasse la part du légitime et de l'illégitime, et indique de cette façon le sens du mouvement historique.

Le dénouement d'« A-Q » cristallise donc sans doute un moment que l'on peut appeler nihiliste, dans la mesure où il conteste toutes les normes, toutes les conceptions de la légitimité politique et interdit de prononcer tout jugement sur les forces historiques. L'appel du narrateur à « sauver » ce personnage pour lequel le lecteur ne peut guère éprouver de sympathie ne peut être qu'au mieux un appel à l'humanité, s'il ne contient pas une mise en garde sous-jacente contre la propension des intellectuels à lancer des appels irréfléchis à venger ce qu'ils considèrent comme des iniquités historiques²⁹. Se lit également en filigrane la critique d'une forme de littérature dont la principale préoccupation a été pendant longtemps son caractère édifiant ou exemplaire et sa capacité à transmettre certaines normes. Plus qu'un plaidoyer anti-confucéen, il nous semble donc que cette nouvelle est un texte qui propose une vision de la démocratisation comme instauration d'un espace sans centre normatif, comme le formule par exemple Claude Lefort dans un commentaire souvent cité de Tocqueville, qui définit le propre de la démocratie de la façon suivante :

Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. Inutile d'insister sur le détail du dispositif institutionnel. L'essentiel est qu'il interdit aux gouvernants de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir. [...] le lieu du pouvoir s'avère infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique. On se tromperait à juger que le pouvoir se loge désormais *dans* la société, pour cette raison qu'il émane du suffrage populaire³⁰.

« L'édifiante histoire d'A-Q » se referme sur une vacance symbolique similaire. Malgré l'hostilité réaffirmée de Lefort à l'anarchisme, on peut se demander ce qu'une telle conception doit chez Lu Xun à la matrice philosophique stirnerienne. Encore une fois, plus qu'une influence de l'idéologie de Kropotkine, cette nouvelle révèle

29 Cette lecture est développée par David Der-wei Wang, notamment en opposant Lu Xun à l'auteur de la génération suivante Wu Zuxiang. David Der-Wei Wang, « Crime or Punishment ? On the Forensic Discourse of Modern Chinese Literature », dans Wen-hsin Yeh (dir.), *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 260-297.

30 Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, 2001, p. 28.

chez un penseur central du mouvement du 4 Mai une grande attention portée aux apories et aux contradictions de la démocratisation, qui s'oppose clairement au grand récit des Lumières, de même qu'aux certitudes marxistes qui s'affirmaient déjà avec force, notamment dans *Nouvelle jeunesse*, au moment où Lu Xun publie « A-Q » en 1921³¹. Comme le suggère Dirlik, les anarchistes ont légué aux démocrates du 4 Mai

la suspicion par rapport à toute conceptualisation qui présupposait que la société et l'histoire avaient un centre, que ce fût le prolétariat ou l'idée de classe. On pourrait même suggérer que l'idée anarchiste de liberté et de démocratie était indissociable du désir d'abolir la tendance dominante de voir la société en fonction d'un « centre »³².

Les conséquences ultimes de cette mise en cause radicale de l'idée d'exemplarité, politique et littéraire, touchent à la possibilité de la représentation. D'une part, l'impossibilité de trancher le débat normatif prive l'écrivain de la légitimité naturelle qu'il avait à « représenter » le peuple dans une optique romantique, une légitimité que Lu Xun a d'abord longuement vantée dans ses textes de jeunesse écrits au Japon³³. Dans sa mise en avant d'un centre normatif vide, on retrouve quelque chose des apories politiques de l'anarchisme ; cependant, le vide normatif mis en abyme dans le dénouement de « A-Q » renvoie aussi à la possibilité de surmonter ces apories par un débat informé qui puisse avoir lieu dans un espace public, comme le montre la scène publique d'exécution et celle du débat entre villageois sur la légitimité du châtiment qui achève la nouvelle. C'est au fond ce qui sépare les deux nouvelles : alors que « Le journal d'un fou » s'interroge sur la portée d'une révolte absolue, individuelle, et purement subjective, « A-Q », sans présenter une démocratisation du point de vue des institutions, ouvre sur un débat public. Au moins la possibilité d'un tel débat est matérialisée par l'assemblée des villageois qui assistent à l'exécution ; même s'ils ne remettent pas en cause la légitimité de la sentence, la possibilité d'une mise en cause est symboliquement suggérée au lecteur, de façon plus substantielle en tout cas que dans le « Journal ». C'est ainsi que Lu Xun passe, en l'espace de quelques années, de la bombe solipsiste à la représentation d'un centre normatif vide constituant l'amorce d'un espace public démocratique. Cet espace de discussion soulève bien sûr d'autres questions, qui ne peuvent être évoquées qu'à la marge de cet article : si l'« espace » symbolique était ménagé aux lecteurs, rien ne garantissait qu'il y aurait des lecteurs empiriques pour le remplir, et la réception de Lu Xun tout au long des années 1920 et jusqu'à

31 On peut ainsi noter que, en 1908, dans la querelle qui opposa les anarchistes de Tokyo à ceux de Paris autour de Wu Zhihui, celui-ci affirme la nature « scientifique » de l'organisation anarchiste ; Zhang Binglin, à Tokyo, dont Lu Xun est à ce moment-là l'étudiant, réfute la possibilité même de justifier une forme politique par la science. Voir Michael Gassster, *Chinese Intellectuals and the Revolution of 1911. The Birth of Chinese Radicalism*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 1969, p. 224.

32 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, op. cit., p. 245.

33 Notamment dans « Sur le pouvoir des poètes Mara » (Lu Xun, *La tombe*, Paris, Acropole, 1981, p. 87-144).

son instrumentalisation par Mao après sa mort, atteste de la difficulté de traduire dans la réalité socio-historique cet espace idéal³⁴.

Que faut-il penser en définitive de l'appel de 1917 à l'écriture de fiction, et de son lien avec les versants anarchisants de la démocratie du 4 Mai ? Nous avons cherché ici à montrer de quelle façon la fiction apparut comme une pratique d'une part propice au doute jeté sur les croyances et les normes (sans doute en partie à cause de ses caractéristiques génériques liées au « faire-semblant »), et de l'autre à une totalisation symbolique permettant de remettre en cause la tradition toute entière.

Il faut également retourner la question et se demander quelle conception de la démocratie peut défendre un mouvement qui repose sur une telle pragmatique non-institutionnelle. Le contournement des institutions et la sortie du champ politique au sens strict définissent-ils pour autant un positionnement purement utopiste ? En réalité, si l'on peut reprocher à Lu Xun son moralisme et sa préférence pour une position « pure », cette pureté n'est pas celle d'une utopie. Lu Xun refuse en effet également l'utopisme, au sens où l'absolutisation de l'idéal démocratique serait une façon de transformer la fiction en mensonge, en promesse implicite d'une autre organisation politique, qui s'avère frauduleuse parce que l'écrivain est impuissant à la réaliser. Sa représentation de la démocratie comme vide normatif renvoie moins à une conception de la liberté dressée contre toutes les contraintes pesant sur l'individu (à la Stirner) qu'au fait que les normes démocratiques ne sont pas données, qu'elle n'existent pas *ex ante*, même en tant qu'idéal régulateur. Arif Dirlik estime ainsi que la dimension utopique de l'anarchisme provient précisément du fait qu'il prend la notion de démocratie au sérieux, écrivant au sujet du 4 Mai que « les anarchistes étaient sans doute plus conscients que beaucoup de leurs contemporains des complexités de la démocratie et y répondirent avec une grande complexité³⁵ ». Et c'est en ce sens que « L'édifiante histoire d'A-Q » marque une nette évolution par rapport au « Journal », avec un passage du privé au public, même virtuel, qui marque la possibilité d'une construction démocratique à partir des bombes rhétoriques à coloration anarchiste.

C'est en cela que le 4 Mai peut être exemplaire, dans sa définition de ce qu'on pourrait appeler un moment « fictionnel » de la démocratie, que l'on pourrait décrire en proposant le terme de fiction juridique. Rappelons qu'on définit une fiction juridique comme « un mensonge technique consacré par la nécessité » (par exemple dans les formulations de Rudolf von Jhering), par exemple l'adoption, ou encore l'adage « Nul n'est censé ignorer la loi ». De la même façon, les textes de Lu Xun semblent reposer sur le postulat implicite que chaque lecteur est un citoyen démocratique, capable d'inscrire sa réflexion sur le texte dans un espace public de débats. Comme l'a écrit David Graeber, les termes de « démocratie » et d'« anarchisme » devraient désigner à peu près la même chose, dans la mesure où la démocratie, dépourvue d'essence, a pour seule idée commune que « les questions politiques — qui sont normalement l'affaire d'un élite restreinte — se retrouvent

34 Voir à ce sujet Eva Shan Chou, « Learning to Read Lu Xun, 1918-1923 : The Emergence of a Readership », *China Quarterly*, n° 172 (décembre 2002), p. 1042-1064.

35 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, *op. cit.*, p. 301.

posées à tous, pour le meilleur et pour le pire³⁶ ». Cette formulation pourrait être la fiction juridique sous-jacente au texte « A-Q ». Or, la question de la définition d'un espace politique à partir d'une interrogation ouverte, loin de se limiter à un moment historique, représente bel et bien une faille de la démocratie qui continue à nous interroger aujourd'hui. La distinction de Graeber entre la démocratie comme forme de gouvernance (organisation collective) et comme forme de gouvernement (appareil d'État), qu'il reprend également à travers le couple démocratie-république, se retrouve ainsi dans l'histoire du 4 Mai. Yves Chevrier distingue ainsi ce qu'il appelle la « démocratie libérale » (les institutions) et la « démocratie libérée » (l'esprit de l'anarchisme)³⁷. Mais en plaidant pour une démocratie qui se réalise à l'extérieur de l'État, dans un mouvement qui va à l'encontre de la tradition républicaine (romaine et française, qui est également celle des premiers modernisateurs chinois) aussi bien qu'allemande (la référence suprême des modernisateurs japonais des réformes de Meiji), Lu Xun va peut-être au-delà du 4 Mai, plaidant, telle est notre hypothèse, moins pour l'anarchisme politique que pour une mise en débat de toutes les normes dans un processus ouvert et égalitaire de discussion publique.

36 David Graeber, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », 2005, p. 42.

37 Voir Yves Chevrier, *loc. cit.*

Références

- DIRLIK, Arif, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- GRAEBER, David, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », *Revue du MAUSS*, n° 26 (2005 / 2^e semaine), p. 41-89.
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (octobre 1981), p. 951-967.
- LEFORT, Claude, *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001.
- LU XUN, *Cris*, Paris, Rue d'Ulm, 2010 (trad. Sebastian Veg).
- — —, *Shi ji [Poèmes]*, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- THORAVAL, Joël, « La tentation pragmatiste », dans Anne CHENG (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134.



Heiner Müller : un anarchiste dans le communisme ?

JEAN-PIERRE MOREL

Vers la fin de son autobiographie, *Guerre sans bataille*, achevée en avril 1992, le dramaturge allemand Heiner Müller (1929-1995) écrit :

Nous vivons dans une civilisation de la substitution [*Stellvertretung*], la civilisation chrétienne est la civilisation de la substitution, de la délégation [*Delegierung*], un pour tous, un seul homme est pendu sur la croix pour les autres¹.

Et quelques paragraphes plus loin : « Notre civilisation est une civilisation de la substitution [*Stellvertretung*]. Et la représentation [*Repräsentation*] entraîne nécessairement la sélection, Auschwitz et Hiroshima sont des produits finaux de la pensée sélective² ». Nous voudrions réfléchir à la signification de ces propos en partant du livre d'Uri Eisenzweig sur l'anarchisme. Rappelons que, pour lui, « la distinction véritablement fondatrice, c'est-à-dire *fonctionnelle* » de l'anarchisme consiste en « un refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la représentation politique³ ».

N'est-ce pas ce que fait Müller dans ce discours surprenant ? Il remet en cause, pour les effets catastrophiques qu'il leur attribue lors de la Seconde Guerre mondiale, les mécanismes fondamentaux de la représentation dans les démocraties modernes : le mandat ou la délégation (*die Stellvertretung*, *die Delegierung*) et la figuration symbolique (*die Repräsentation*), trois mots qu'il n'a pas choisis au hasard⁴. Laissons

1 Heiner Müller, *Werke 9: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, 2005 [1992], p. 244 ; *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, 1996, p. 265. Pour chaque texte cité, référence sera faite, pour le texte allemand, à l'édition Suhrkamp en 12 volumes et, pour le français, aux traductions existantes.

2 *Ibid.*, p. 246 ; p. 267.

3 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, 2001, p. 84 (souligné par lui). Cette définition est développée p. 83-91 et p. 110-120.

4 À ce sujet, Uri Eisenzweig (*ibid.*, p. 84, note 1) cite le texte suivant : « On peut souligner que la langue allemande, contrairement au français, dispose de deux termes distincts, *Repräsentation* (figuration symbolique) et *Stellvertretung* (mandat) pour désigner chacune de ces notions » (Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13, note 1). Rosanvallon donne, quant à lui, la référence suivante : Olivier Beaud, « Repräsentation und Stellvertretung : sur une distinction de Carl Schmitt », *Droits*, n° 6 (1987). Müller, qui a dit plus d'une fois son intérêt pour Carl Schmitt, peut lui avoir emprunté la distinction faite plus haut.

de côté le fait qu'il les inscrive sans discussion dans l'héritage du christianisme et de la relation qui, par le mystère de la Rédemption, unit le Christ et les pécheurs, comme si, avec l'avènement de la démocratie moderne, les sociétés occidentales ne sortaient pas irrévocablement de l'ordre chrétien. Ignorons la manière presque subreptice dont il déduit le principe de sélection des deux autres. Négligeons même qu'en jumelant comme il le fait — et il est loin d'être le seul, Brecht l'a fait avant lui — les noms d'Auschwitz et d'Hiroshima, il semble laisser de côté le régime politique et social sous lequel il a passé la plus grande partie de sa vie : le communisme, la deuxième des deux dictatures mentionnées dans le titre complet de son autobiographie, *Vie sous deux dictatures*. Ne regardons que l'argument choisi. D'habitude, la pensée socialiste (dont Müller pourrait se sentir proche) accuse la démocratie de nourrir l'illusion de l'égalité et de rendre ses partisans aveugles aux inégalités qu'elle entretient. Mais ici, la critique va beaucoup plus loin : c'est un rejet massif de la médiation dans l'ordre du politique — et davantage : de la politique comme facteur essentiel de médiation dans les affaires humaines. Si bien qu'on peut se demander si Müller ne se réclame pas, sans le dire, d'une inspiration anarchiste. Et si son œuvre, qui a lié avec tant de force littérature, esthétique et politique, ne devrait pas être finalement située à la suite de Proudhon, de Stirner et de Malatesta. Au XIX^e siècle, certains anarchistes ont d'ailleurs, en raison de leur rejet virulent de la représentation démocratique et de la médiation politique, été attirés par des idéologies ultraréactionnaires ; on pourrait dès lors, en songeant à leur cas, s'expliquer pourquoi Müller a pu, lui aussi, se voir parfois reprocher une idéologie dangereusement proche de celle de l'extrême droite. De toute manière, c'est une position assez inconfortable pour un écrivain qui a passé — volontairement — l'essentiel de sa vie (entre sa vingtième et sa soixantième année) sous un régime comme celui de l'Allemagne de l'Est.

A-t-on le droit, cependant, de choisir les deux phrases citées et de faire comme si elles résumaient sa pensée politique, sous prétexte qu'elles sont à la fin d'un livre dans lequel, trois ans avant sa mort, il fait le bilan de son expérience d'écrivain et de ses rapports avec l'ex-RDA ? Pour répondre, notons d'abord que, bien qu'elles partent de *La chute de l'égoïste Johann Fatzer*, une pièce de Brecht datant de 1930, ces thèses ne sont pas de pure circonstance ; elles sont reliées à d'autres moments de sa réflexion auxquels il serait trop long de renvoyer ici. En tout cas, dans cette pièce restée inachevée et qu'il a lui-même tenté d'adapter en 1978, Müller voit l'apparition de trois des figures politiques majeures du XX^e siècle et de sa propre œuvre : « Koch le terroriste, Fatzer l'anarchiste, Koch / Keuner : l'association de la discipline et de la terreur⁵ » (c'est-à-dire le bolchevisme, tout particulièrement dans son avatar stalinien). Et c'est à propos des deux premiers — Koch fait exécuter Fatzer — qu'il en vient à écrire la phrase par laquelle on a commencé. Résumons le raisonnement de Müller : s'il a tenté d'adapter *Fatzer*, en 1978, c'est en pensant à la Fraction Armée Rouge, dont l'histoire s'était achevée l'année précédente.

5 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 243 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 263.

Mon point de référence à ce moment-là était la RAF. La partie finale se lit comme un commentaire de l'histoire de la RAF, le rapport du collectif, de la discipline, aux déviants. Il y a eu sans cesse dans l'histoire de la RAF des situations dans lesquelles un déviant était exécuté. Cela fait partie de l'aspect tragique des groupes militants qui n'ont pas la possibilité d'agir : la violence se tourne vers l'intérieur⁶.

Toutefois, les gens du groupe de Baader n'ont pas tué que des leurs. Müller, un peu plus loin, élargit donc le propos en citant ce que dit Koch chez Brecht (dans la partie du texte intitulée « Chapitre de la mort ») : « Ne soyez pas hautains, frères / mais humbles et ne tuez pas / hautainement, mais : inhumainement⁷ ». Il le commente ainsi : « Cette association de l'humilité et du meurtre est un point central du texte de *Fatzer* et, à l'origine, de l'idéologie de la RAF. Des gens qui doivent se forcer à tuer⁸ ». Mais pourquoi doivent-ils se forcer à tuer ? Réponse : « En fait, la violence politique est discréditée par le fait que c'est l'État qui a pris en charge le meurtre, l'a bureaucratisé par le monopole étatique de la violence⁹ ». Et c'est tout de suite après qu'apparaît la phrase sur la civilisation (qui serait la nôtre) de la délégation et de la représentation. On comprend alors que les membres de la Fraction Armée Rouge ont agi comme ils l'ont fait parce qu'ils refusaient de déléguer à l'État (ou à toute autre forme d'organisation politique) l'exercice de la violence extrême : « Le cœur du problème est que l'on puisse penser le meurtre. Quand on le considère comme nécessaire, on n'a pas le droit de ne pas le faire soi-même : ce n'est que déléguer ses pouvoirs, ce serait immoral¹⁰. »

Or il se trouve que *Fatzer* n'est pas isolé, Müller prend soin de le préciser : « Des gens qui doivent se forcer à tuer. C'est de cela aussi qu'il est question dans *Mauser* et dans *La décision*¹¹ ». Il s'agit de deux pièces, la sienne, *Mauser* (1970), et celle de Brecht, *La décision* (1930), où des exécutions, massives ou individuelles, sont ordonnées ou approuvées par un chœur communiste. En dehors de *Mauser*, on sait que ce thème — tuer pour des raisons politiques — se retrouve chez lui dans *Ciment* (1972), *La bataille* (1975) ou *La mission* (1980), pour ne citer que des titres très connus. Au chapitre suivant de son autobiographie, Müller revient sur un texte antérieur, *Philoctète* (1965), qu'il baptise « une traduction de Sophocle en romain, une version plus étatique », pour dire qu'Ulysse y exerce la violence politique au nom d'un collectif plus large, l'armée grecque. Dans ce texte, dit-il, « la machine tranche plus profondément dans le vif et tient même les morts en main¹² ». C'est donc une bonne partie de son théâtre, et notamment celle qui conduit à s'interroger sur la place du tragique, qui est concernée par cette critique de la délégation et de la figuration politiques.

6 *Ibid.*, p. 243 ; p. 263-264 (traduction légèrement modifiée).

7 *Ibid.*, p. 244 ; p. 264-265 (pour le texte de *Fatzer*, voir Heiner Müller, *Werke 6 : Die Stücke* 4, 2004, p. 133 ; Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment*. Montage de Heiner Müller, 1992, p. 101).

8 *Ibid.*, p. 244 ; p. 265.

9 *Id.*

10 *Ibid.*, p. 245 ; p. 266.

11 *Ibid.*, p. 244 ; p. 265.

12 *Ibid.*, p. 251 ; p. 271 (traduction légèrement modifiée).

On pourrait ajouter, toujours pour répondre à l'objection faite plus haut, que la réflexion de Müller sur ce point ne date pas des dernières pages de son autobiographie. Une autre idée importante, celle de la sélection, aboutissement catastrophique, selon lui, de la conception moderne de la politique (c'est-à-dire de la « démocratie représentative »), a pris forme antérieurement. Dans un entretien, peu après la chute du Mur, en juillet 1990, il fait du héros de *Crime et châtiment*, Raskolnikov, l'un des premiers grands représentants de cette idée funeste. Pour lui, *Crime et châtiment* a été « écrit contre le principe Auschwitz » et Auschwitz symbolise « le stade ultime des Lumières¹³ ». L'œuvre de Kafka et celle de Faulkner sont pour lui des tentatives, succédant à celle de Dostoïevski, pour résister à l'emprise de cette idée. Pendant cette période du « Tournant » (*die Wende*) — alors qu'il substitue progressivement à ses références antérieures, généralement marxistes, une forme de radicalité philosophique puisée à diverses sources —, il souligne aussi un principe qu'il a commencé d'évoquer vers 1982 : le refus de parler au nom d'autrui, d'exercer un mandat, réel ou imaginaire, qui lui serait confié par une catégorie sociale ou une cause collective déterminées¹⁴. Et donc, bien entendu, le rejet de toute écriture engagée ou militante.

Enfin, cette critique de la délégation et de la figuration n'est pas réservée à la politique. Il arrive parfois que Müller intente un procès, qu'on peut trouver bizarre chez un écrivain, aux nécessités littéraires de la composition ou de la recherche formelle. À la médiation des formes qui aident à capter et à déchiffrer le monde sensible, il préfère parfois le fantasme d'une saisie immédiate de ce dernier. Comme il le reconnaît à la fin de son autobiographie, « écrire à la vitesse de la pensée reste un rêve d'écrivain¹⁵ ». Ce texte en porte d'autres traces. C'est notamment Shakespeare, lu à travers Gertrude Stein, qui personnifie cet idéal de vitesse et de mouvement qu'il poursuit souvent¹⁶ ; Brecht, lui, reste en arrière ; du reste, Shakespeare est un antidote à la simplification qui a parfois tenté Brecht et ses successeurs¹⁷. Une autre ressource est le rêve, phénomène qui n'est pas lié par une logique temporelle et causale et qui se caractérise notamment par la vitesse où défilent les événements :

13 Heiner Müller, *Werke 11 : Die Gespräche*, 2008, p. 677 et 684 ; *Fautes d'impression*, 1991, p. 196 et 203.

14 Heiner Müller, *Werke 10 : Die Gespräche*, 2008, p. 244-245 ; *Erreurs choisies*, 1988, p. 96-97.

15 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 286 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 311. Il ajoute : « Il n'y a que l'ordinateur qui libère des contraintes de l'art, en raccourcissant le chemin qui mène aux clichés, trouble substitut des formules poétiques du rhapsode du royaume des Mères » (*id.*, traduction légèrement modifiée).

16 « Pasternak disait que Shakespeare a écrit en vers, parce que ça va plus vite. Et, c'est vrai, à partir d'un certain degré de température, ça va plus vite. Ça s'écrit automatiquement, c'est le rythme qui contraint le texte » (*ibid.*, p. 205 ; p. 223). Voir aussi le fait qu'on ne puisse redonner vie au vers blanc allemand qu'en passant par Shakespeare et qu'à cet égard Brecht ne représente qu'« un stade intermédiaire » (*ibid.*, p. 177 ; p. 192). « Ce qui intéresse les Américains dans mes textes, c'est peut-être la rapidité, la vitesse de changement de tempo, sans transition » (*ibid.*, p. 224 ; p. 242).

17 *Ibid.*, p. 208 ; p. 226. Pour Müller, *Hamlet* est une pièce où Shakespeare « essaie de formuler quelque chose qu'il ne maîtrise pas, une expérience qu'il n'arrive pas à saisir » (*ibid.*, p. 209 ; p. 227).

La structure narrative des rêves m'a toujours intéressé, l'absence de lien, la neutralisation des rapports de causalité. Les contrastes créent une accélération. Toute la difficulté de l'écriture, c'est d'atteindre la qualité de ses propres rêves, et aussi l'indépendance [vis-à-vis] de l'interprétation.

Et Müller ajoute : « Les meilleurs textes de Faulkner ont cette qualité. [...] Quand on lit Faulkner, on lit un fleuve. Ses hommes sont des paysages¹⁸. » Le rêve — l'élément apparemment anarchique de la vie psychique — et le paysage, du moins tel que Müller le conçoit à partir de son premier voyage aux États-Unis en 1975, c'est-à-dire l'élément anarchique de l'établissement humain, sont deux phénomènes dont l'écriture devrait s'efforcer d'atteindre la qualité. L'impulsion anarchiste qui se donne libre cours dans la critique de la médiation politique porte donc parfois aussi contre l'élaboration consciente et contrôlée des œuvres : « Quand on écrit, c'est le texte qui prend la direction¹⁹ ».

* * *

En fait, l'objection véritable à cette idée de la délégation et de la figuration, qui seraient, avec la sélection, les trois sources du mal politique moderne, c'est-à-dire la démocratie, c'est l'œuvre de Müller qui la formule. Tout d'abord, le mandat et la figuration symbolique n'y sont pas rejetés par principe, notamment dans les situations d'extrême urgence, mais mis en question. Dans *Horace* (1968), Rome y recourt dans la guerre contre Albe, en choisissant un seul combattant pour la représenter, et le fait que celui-ci tue ensuite sa propre sœur ne remet pas en cause ce choix initial. De même, issu de la délibération du peuple, le verdict contre Horace, sauveur de sa patrie et auteur d'un parricide, constitue un exemple qui doit empêcher la cité de sombrer dans le « méconnaissable (*das Unkenntliche*)²⁰ » : le peuple dit le droit, au moins provisoirement, sur les relations qu'il veut avoir avec le combattant qui le représente.

Faire un exemple est aussi le but poursuivi, en pleine guerre contre les Allemands, fin 1941, par deux officiers subalternes de l'armée soviétique qui, dans *Ouverture russe* (1983-84) puis *Forêt de Moscou* (1984), prennent seuls une responsabilité grave : le premier de faire fusiller un soldat qui s'est mutilé au moment d'une attaque simulée, l'autre de dégrader un médecin qui a abandonné les blessés dont il avait la charge, mais qui est son supérieur. Le second de ces deux protagonistes agit d'ailleurs, beaucoup plus nettement que le premier, au nom d'un mandat qu'il estime avoir reçu de sa patrie soviétique, dont sa compagnie, décimée par la bataille, est peut-être le dernier représentant. Et le médecin auquel il s'affronte n'est pas seul en cause ; la véritable cible de l'officier-narrateur est Staline, responsable du désastre militaire que le pays subit alors : c'est la capacité à représenter le socialisme — ou, au contraire, à en usurper et à en confisquer la

18 *Ibid.*, p. 233-234 ; p. 253.

19 *Ibid.*, p. 227 ; p. 247.

20 Heiner Müller, *Werke 4 : Die Stücke 2*, 2001, p. 84 ; *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, 1985, p. 41-42.

représentation — qui est en cause, non la médiation comme telle. Non seulement les choix militaires de Staline apparaissent erronés, mais ils se révèlent étroitement liés à la terreur qu'il a fait régner avant l'invasion allemande, à la « guerre de paperasses » qu'il a menée contre le peuple russe à partir des bureaux ; cette guerre visait à incorporer toute la société à un système constrictif et c'était une « guerre par procuration », ou « de substitution » (*Stellvertreterkrieg*), qui se trompait délibérément d'ennemi²¹. La même dénonciation est reprise dans deux autres pièces de la même série, *Le duel* (1986) et *L'enfant trouvé* (1987), où le pouvoir communiste, en RDA cette fois et dans les années 1950 et 1960, est accusé de démoraliser ses vieux militants et de traiter la jeunesse non embrigadée en ennemie du régime.

Toutefois, ce que veut le protagoniste de *Forêt de Moscou* — distinguer entre une délégation abusive et nuisible et une représentation légitime, voire désirable, car il ne s'agit pas seulement pour lui de sens du devoir, mais d'un véritable transport d'amour, et d'amour désespéré, à l'égard de sa patrie menacée —, d'autres personnages le refusent par principe. L'un des principaux foyers du drame chez Müller se trouve là où les représentants (au sens large) d'un parti, d'un camp, d'un groupe social se heurtent, quels que soient leurs arguments, à un adversaire qui se révèle et s'affirme imperméable à leurs raisons aussi bien qu'à leurs moyens ; à la parole oratoire qui cherche à le persuader, cet adversaire oppose une « asocialité » extrême : haine de toute forme d'organisation et de commandement, souci exclusif de la survie individuelle, instrumentalisation des outrages subis pour dérégler toute relation politique. Tel est Philoctète, héros de la pièce qui contient sans doute les dialogues les plus vigoureux et les plus désespérés du théâtre de Müller ; abandonné dix ans plus tôt par Ulysse sur l'île inhospitalière de Lemnos, il refuse de le suivre à Troie pour l'aider à faire tomber la ville : sa haine d'Ulysse s'est étendue à tout ce qui est grec et il souhaite la défaite du camp qui devrait être le sien²². Dans *Ciment*, par son refus de continuer la vie conjugale comme avant la révolution, Dacha, militante bolchevique, introduit dans la reconstruction du pays, à la fin de la guerre civile, une forme d'émancipation libertaire (et apparemment sans issue), qui dérègle un autre système de représentations : celui non d'une cité en guerre, mais du mariage. Après de vifs affrontements, elle quitte son mari, bien qu'ils soient tous deux des militants d'un même parti. Dacha, comme Philoctète, refuse d'endosser le rôle (politique ou social) qu'on veut lui faire jouer — sans savoir, pour autant, vers quoi elle s'oriente. On pourrait ajouter, dans *Hamlet-machine* (1977), le personnage principal qui ne veut plus jouer le rôle du vengeur et celui de l'interprète d'Hamlet qui ne veut plus jouer le rôle du tout. On retrouve ainsi la question, déjà soulevée, du créateur qui, sur le plan esthétique, refuse de représenter quiconque et rêve même d'inventions qui réduiraient ou élimineraient la part de sa subjectivité dans la création ; de façon significative, le passage d'*Hamlet-machine* où apparaît le

21 Heiner Müller, *Werke 5 : Die Stücke 3*, 2002, p. 202 ; *La bataille et autres textes*, 1988, p. 83. « Guerre de papier » : c'est le terme dont Müller se sert pour désigner la polémique qui a entouré son *Macbeth* en RDA en 1972-73 : *Werke 9, op. cit.*, p. 205 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 223.

22 Sur Philoctète, je me permets de renvoyer à mon article, « Ulysse cas-limite », *Frictions. Théâtres écritures*, n° 15 (2009), p. 83-108.

refus de jouer plus longtemps le rôle du prince de Danemark est aussi celui où se trouve exposée sur la scène, puis « mise en pièces », la photographie de l'auteur.

Un second foyer de tension dramatique vient des personnages qui, au contraire, jouent si bien leur rôle, c'est-à-dire s'identifient (ou s'incorporent) si étroitement au camp, au groupe ou à l'institution qu'ils représentent, que les mécanismes de la délégation et de la figuration sont gravement déformés. Dans *Philoctète*, Ulysse et Néoptolème, les deux envoyés des Grecs auprès du héros éponyme, sont prêts à user envers celui-ci de la ruse et, éventuellement, de la force, alors qu'il est en principe un des leurs et qu'ils ont terriblement besoin de lui contre les Troyens ; finalement, au nom des intérêts de son camp, Néoptolème devra tuer Philoctète, qu'il estime, pour défendre Ulysse, qu'il hait. Dans *La mission*, les trois personnages principaux, émissaires clandestins de la Convention à la Jamaïque, doivent endosser un rôle social, qui heurte leurs convictions et qui restaure entre eux — au nom des intérêts de la Révolution — des relations propres à l'Ancien Régime qu'ils ont abattu en France.

Encore Ulysse et Néoptolème sont-ils seuls sur l'île de Lemnos et ont-ils le temps de forger, pour les autres Grecs, une version de la mort violente de Philoctète qui les blanchira complètement ; de même, loin de Paris, les trois émissaires peuvent débattre librement pour savoir s'ils doivent poursuivre ou non leur mission. La pression dramatique est en revanche beaucoup plus forte là où la relation des délégués à leur organisation est celle des membres d'un grand corps qui doit obéir à la même tête ou des pièces d'une machinerie qui ne tolère pas de jeu. Ainsi, dans *Mauser*, le personnage nommé A est-il le bras armé du parti, l'espace de sa délégation est juste celui qui sépare son doigt de la détente de son pistolet ; dans *Forêt de Moscou*, l'officier n'est qu'« une petite roue et une vis / Dans notre ordre soviétique²³ ». Les personnages de *La mission* et de *Philoctète* dont nous parlions plus haut s'exposaient à devenir méconnaissables à eux-mêmes et aux autres : ainsi Néoptolème, de « fils d'Achille » devenu au vers suivant « fils de personne²⁴ » (c'est-à-dire aussi d'Ulysse, qu'il déteste cependant), ou Debuissou se détournant de la vision de l'ange de la résurrection en disant : « Je ne veux plus savoir tout cela²⁵ ». En revanche, les personnages attachés à une organisation où domine la discipline la plus stricte n'ont, pour la plupart, pas d'issue ; leur défaillance a lieu sous l'œil d'un parti très présent : l'exécuteur A outrepassa sa mission par excès de cruauté, alors que son prédécesseur B l'a enfreinte par compassion, l'un et l'autre doivent être liquidés ; car si A n'a pas montré de faiblesse personnelle, il personnifie, par sa violence, la faiblesse du dispositif collectif. Et il faudrait envisager un cas supplémentaire : les personnages des deux grands récits qui se trouvent interpolés, sans transition ni commentaire, dans *Ciment* et *La mission* : « Héraclès 2 », le chasseur de l'hydre découvrant qu'il est lui-même le monstre qu'il poursuivait, ce qui ruine le « travail » dont on l'avait chargé (tuer la bête) ; et l'employé de ministère, empêché,

23 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 202 ; *La bataille et autres textes, op. cit.*, p. 83.

24 Heiner Müller, *Werke 3 : Die Stücke 1*, 2000, p. 310 ; *Philoctète*, 2009, p. 56.

25 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 39 ; *Quartett, La mission, Prométhée, Vie de Gundling*, 1982, p. 39.

par un ascenseur devenu fou, de recevoir une mission précise de son supérieur et jeté ensuite dans un pays du tiers monde, où, faute de perspective, il est enfermé dans l'inaction, le silence et la peur. Ce dernier récit est sans doute la plus belle version que Müller ait donnée des impasses de la médiation politique.

Impasse, pourtant, ne veut pas dire pour Müller refus de toute médiation. On en trouve plus d'un indice dans ses réflexions, ses entretiens et ses pièces (même si tous ces textes ne peuvent être abordés de la même façon). Par exemple dans *Anatomie Titus* (1983-1984), une réécriture de *Titus Andronicus* de Shakespeare, Müller dit avoir voulu montrer l'affrontement d'une politique européenne et d'une politique tropicale, celle-ci étant définie ainsi : « une politique concrète au sens le plus sanglant du mot, qui s'inscrit dans les corps sans traduction par des institutions ou des appareils²⁶ ». Ce refus sanglant de la médiation et cette inscription directe de la politique à même la chair éveillent irrésistiblement le souvenir de l'instrument de supplice du récit de Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire*, dont Müller a donné, en 1992, une version destinée au théâtre²⁷. Dans ce cas, toutefois, la « politique tropicale » est une politique coloniale, et celui qui l'a conçue et celui qui l'applique, l'ancien commandant et l'officier, sont des Européens. En revanche, dans *Anatomie Titus*, et dans un entretien fait en RFA au début de 1980, le refus de médiation caractérise pour lui des mouvements qui ont succédé aux messianismes révolutionnaires dans les pays du tiers monde ; pour cette raison, il les appelle parfois « anarchistes » ; ainsi, dans l'une des rares références qu'il fasse à la révolution iranienne, il parle de « mouvements de libération qui, vus par nous, sont complètement anarchistes ou absurdes, Khomeini ou quoi que ce soit d'autre... (*die von uns aus gesehen völlig anarchischen oder absurden Befreiungsbewegungen. Khomeini oder was immer...*)²⁸ ».

Cette remarque nous permet de revenir sur son intérêt passionné, dans les années 1970, comme on l'a vu plus haut à propos de *Fatzer*, pour les groupes qui, en Europe occidentale ou aux États-Unis, recouraient en leur propre nom à la violence, et notamment à l'assassinat politique, refusant de déléguer celui-ci ou d'attendre la Révolution pour agir. La proximité qu'ils ont voulu avoir avec leurs victimes, c'est ce qui le fascine dans l'évolution du petit groupe de déserteurs qui s'est formé autour de Fatzer, chez Brecht, et dans l'appel final du personnage qu'on a déjà cité : « Ne soyez pas hautains, frères / mais humbles et ne tuez pas / hautainement, mais : inhumainement²⁹ ». Dans une formule saisissante, Müller commente en 1992 : « Tuer, avec humilité, est le noyau théologique incandescent du terrorisme³⁰. »

26 Heiner Müller, *Werke 10, op. cit.*, p. 279 ; *Erreurs choisies, op. cit.*, p. 116-117 (traduction légèrement modifiée).

27 Heiner Müller, *Werke 2 : Die Prosa*, 1999, p. 132-135 ; ce texte, publié pour la première fois en octobre 1992, n'a pas été traduit en français.

28 Heiner Müller, *Werke 10, op. cit.*, p. 148 ; non traduit en français. Pour un exemple d'actes de cruauté dans « l'inscription » sur les corps en Afghanistan, voir *Werke 9, op. cit.*, p. 255 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 275 ; le texte allemand contient une phrase de plus : « Il y va du rapport entre écriture et sang, alphabet et terreur. »

29 Voir *supra*, note 7.

30 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 247 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 268 (traduction légèrement modifiée : « noyau incandescent » remplace « ferment »).

Ainsi, après avoir repéré des formes d'anarchisme dans des mouvements politiques qui se veulent d'inspiration religieuse, comme la révolution iranienne, il en vient, douze ans plus tard (dans son autobiographie) à déceler une dimension religieuse dans un mouvement au départ anarchiste, comme celui de Fatzer. Le vrai point commun de ces deux mécanismes, terrorisme et « politique tropicale », est toutefois qu'ils cherchent à lier les individus sans passer par des lois, des institutions, des formes de « traduction par les institutions et les appareils » ; et que, dans les deux cas, les conséquences sont sanglantes. Müller a beau trouver hypocrite, dans son autobiographie, qu'on s'indigne du terrorisme en Europe, il ne s'en est pas moins fixé à son égard un but déterminé : « Arracher l'utopie au terrorisme », selon le titre d'un entretien fait peu après la chute du Mur. En effet : « Le terrorisme est le seul ordre monastique qui procède pour le moment de l'utopie et, en même temps, la consume³¹. » Force est alors de constater que sa dénonciation du christianisme et de la démocratie ne lui a pas inspiré de sympathie politique pour le terrorisme ou l'islamisme radical.

Pourtant, c'est à l'époque même de sa réflexion sur *Fatzer* et sur le groupe Baader-Ensslin-Meinhof qu'il invente deux personnages qui incarnent avec une extrême rigueur le refus apparent de toute médiation. Dans *Hamlet-machine*, Ophélie appelle au déchaînement d'une violence généralisée : « Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort³² ». À la fin de *La mission*, l'ancien esclave Sasportas choisit de mourir dans un soulèvement sans espoir et dit : « Je vais au combat armé des humiliations de ma vie³³ » (l'humiliation armait déjà le bras de Koch dans *Fatzer*). Toutefois, l'un et l'autre font encore comme s'ils étaient des porte-paroles : Sasportas en appelle à deux sortes de complices, « les nègres de toutes races, dont le nombre croît à chaque minute³⁴ » et les morts qui ressusciteront pour combattre à la place des vivants ; Ophélie s'adresse « aux métropoles du monde » et s'exprime « au nom des victimes (*im Namen der Opfer*)³⁵ ». Même dans leur extrémisme, ces deux personnages ne sont pas tout à fait étrangers à la médiation politique et à la politique comme médiation.

* * *

Encore faut-il dire un mot de cet anarchisme extrême. Sasportas et Ophélie ont en commun avec la plupart des personnages de Müller qu'on a cités jusqu'à présent d'avoir été marqués dans leur corps par la politique ou la guerre ; du guerrier grec aux officiers et aux soldats de l'armée soviétique en 1941, de l'esclave affranchi par la Révolution à l'exécuteur du tribunal révolutionnaire de Vitebsk (dans *Mauser*) ou à la bolchevique Dacha, violée dans un cachot par les Blancs, tous portent à même la chair les plaies ouvertes, les cicatrices ou la mémoire douloureuse de la

31 Heiner Müller, *Werke 11, op. cit.*, p. 520 ; *Fautes d'impression, op. cit.*, p. 154 (entretien de janvier 1990).

32 Heiner Müller, *Werke 4, op. cit.*, p. 554 ; *Manuscrits de Hamlet-machine*, 2003, p. 157.

33 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 40 ; *Quartett, La mission, op. cit.*, p. 40.

34 *Id.*

35 Heiner Müller, *Werke 4, op. cit.*, p. 554 ; *Manuscrits de Hamlet-Machine, op. cit.*, p. 157.

politique et ou de la guerre, quel que soit le camp ou la cause qu'ils représentent, quel que soit le mandat qu'ils ont accepté ou qu'on leur a imposé — et les blessures et les cicatrices ne leur ont pas toujours été infligées par l'adversaire. Aussi quand Ophélie parle « sous le soleil de la torture » ou que Sasportas veut s'inscrire dans « le soulèvement des morts » et « la guerre des paysages », c'est d'abord pour tenter de se défaire des idées auxquelles on a voulu les lier, dans leur corps plus encore que dans leur esprit. (En ce sens, et même s'il exècre l'exil, auquel il pourrait mettre un terme en acceptant le plan d'Ulysse, Philoctète apparaît, dans sa tentative forcenée de refuser tout mandat des Grecs, comme parfaitement emblématique de l'œuvre de Müller). On est tenté de dire de ces personnages qu'ils choisissent, dans un contexte fictionnel, ce que Jacques Rancière appelle une « identification impossible », située elle-même dans un processus plus large de « subjectivation politique³⁶ ». Opérer un tel choix, c'est d'abord refuser une identité imposée par la parole des autres ; en ce sens, Ophélie rejette aussi bien le féminisme que la suprématie masculine contre laquelle elle n'a cessé de se révolter, et Sasportas aussi bien les changements de cap de la Révolution, qui l'a pourtant affranchi, que le retour à la société coloniale d'avant 1789.

Prendre en compte une telle identification permet de voir que d'autres personnages, réputés pour leur part « défaillants » (*Versager*) ou traîtres, ont cherché aussi cette subjectivation politique et ont échoué. Et ils ont pu mettre dans cette recherche autant de passion que pour un objet érotique. Le personnage féminin de PremierAmour ne s'y trompe pas, qui révèle la désillusion amoureuse de Debuissou à l'égard de la révolution, après toutes les années où il s'est trouvé passionnément uni à elle. Les Noirs, quant à eux, dit Sasportas, partagent encore cette passion à l'heure où les Blancs la rejettent pour se jeter dans les bras de Bonaparte. Ainsi Debuissou peut être conduit à la trahison, Sasportas au suicide, d'autres au dégoût (l'interprète d'Hamlet³⁷). C'est pourquoi, si l'on ne réduit pas la démocratie à la mise au point des mécanismes qui assurent la représentation légitime et égalitaire des divers groupes de la société, mais qu'on s'intéresse à l'ouverture qu'elle offre aux formes de la subjectivation, telle que l'entend Rancière, les personnages de l'œuvre de Müller sont des enfants de l'âge démocratique. Et même si leur auteur, comme on l'a vu, condamne celui-ci avec véhémence.

Toutefois, cette interprétation est insuffisante. Si l'identification impossible est aussi une façon d'en appeler à une communauté plus vaste, où faire entrer ceux qui étaient exclus jusque-là de la société visible, on ne voit nullement chez Müller la figure que pourrait prendre un collectif nouveau de ce genre. D'où le destin funeste des personnages de *La mission*, comme on vient de le voir. D'où aussi l'embarras de certains commentateurs : pour eux, si Ophélie ou Sasportas parlent au nom d'un groupe plus large, il convient d'identifier, à travers celui-ci, un acteur historique

36 Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, 1992, p. 196-197 ; *Aux bords du politique*, 1998, p. 87-92 et p. 148-151 (où Rancière commente notamment l'expression de Sartre, « l'aveuglant soleil de la torture », qui est citée dans la dernière scène d'*Hamlet-machine*).

37 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 114.

réel, groupe social ou mouvement politique. On essaie alors d'ajuster Sasportas aux Black Panthers ou à un courant du tiers-mondisme révolutionnaire et Ophélie à une forme extrême de féminisme, voire, puisque le dispositif de citations et d'allusions construit par Müller y incite, aux disciples de Frantz Fanon, aux membres de la Fraction Armée Rouge, ou aux complices de Charles Manson. Ces efforts sont voués à l'échec. L'« identification impossible » est bien un moment du drame, un élément de la fiction conçue par Müller, mais son horizon n'est pas celui de la « subjectivation politique ». Les corps individuels tentent de se soustraire à ce qui les marque, non de s'insérer dans de nouveaux corps collectifs, dans lesquels les formes anciennes de représentation et de mandat seraient transformées ou éliminées.

Cela ne veut pas dire que l'œuvre littéraire serait complètement étrangère aux opinions politiques de l'auteur : on ne peut que croire Müller quand il dit avoir réécrit *Fatzer* en pensant à la place que la Fraction Armée Rouge avait alors dans l'actualité. Et il serait risqué d'affirmer que l'effet de ses pièces est étranger au choix de ses sujets : chez un auteur comme lui, la politique est le premier des matériaux et l'on ne peut s'en abstraire. En revanche, il est clair que le mouvement par lequel son écriture tend à attirer, parfois à happer, les lecteurs et les spectateurs compte plus d'un trait surprenant par rapport aux formules déjà connues et éprouvées. Ainsi, pour évoquer la Révolution russe ou la Révolution française, *Ciment* et *La mission* confrontent, sans transition ni explication, les faits de l'action à des événements d'autres époques, contemporains et bureaucratiques dans la seconde des deux pièces (un employé de ministère prend l'ascenseur pour se rendre à une convocation de son chef et s'aperçoit que l'espace et le temps se dérèglent irrémédiablement), antiques et mythologiques dans *Ciment* (Héraclès marchant sur les traces de l'hydre de Lerne pour affronter celle-ci) ; chacun de ces segments anachroniques imbriqués dans le temps de l'action a de plus un registre propre : ici une transposition sérieuse d'Homère ou d'Eschyle, là un pastiche de Kafka ou d'un récit de science-fiction. Du coup, la scène de l'écriture affirme sa primauté sur celle de la représentation et le spectateur ne peut plus s'immerger commodément dans un monde inventé dont la cohérence et la stabilité sont ouvertement ébranlées.

Une autre tradition littéraire remise en cause est celle de la « disparition » de l'auteur dans le drame, comme Müller l'appelle, et qui, selon lui, « conduit facilement à la routine, à la répétition mécanique³⁸ » ; plusieurs de ses pièces tentent de la dénoncer en mettant — de façon claire ou allusive — leur propre action en rapport avec des moments de sa propre vie (ainsi l'apparition de sa propre photographie) ; en accueillant des commentaires à la première personne sur l'action ou sur l'écriture dramatique ; ou encore en composant les épisodes secondaires enchâssés dans l'action (l'hydre de Lerne ou l'homme de l'ascenseur) de manière qu'ils puissent être lus aussi comme des « paraboles » du travail de l'écrivain ou de l'œuvre.

Par là, Müller évite de prendre place dans un réseau de communication déjà déterminé, il se cherche des spectateurs encore inconnus : « en 1977 je connais mon destinataire moins qu'autrefois³⁹ », déclare-t-il dans une lettre devenue célèbre.

38 Heiner Müller, *Werke 9*, op. cit., p. 254-255 ; *Guerre sans bataille*, op. cit., p. 275.

39 Heiner Müller, *Werke 8 : Die Schriften*, 2005, p. 187 ; *Hamlet-machine*, op. cit., p. 67.

Son écriture ressemble à la trajectoire de l'homme de l'ascenseur, qui ne peut plus se réclamer de l'ordre d'un supérieur pour accréditer sa mission et se plaint comiquement d'avoir été entraîné sur de mauvais chemins par des lectures néfastes : « Pourquoi n'ai-je pas écouté à l'école. Pourquoi ai-je lu les mauvais livres : poésie au lieu de physique⁴⁰ ». Là où l'ascenseur fou le dépose, au Pérou, il ne sait ni à qui s'adresser ni comment, son sort semble suspendu à l'attention qu'il pourra ou non capter. Cet égarement est déjà celui du chasseur de l'hydre dans *Ciment* : son plan initial est contrarié, puis détruit, par ce qui lui arrive en route, alors qu'il tente de conserver aux choses « un nom tiré d'un vieux livre⁴¹ ». On songe à cette dimension de la littérature moderne que Jacques Rancière a étudiée dans ses derniers livres : « l'écriture nue, la parole muette et bavarde qui s'en va rouler de droite et de gauche, au hasard de l'attention flottante que portent à la page écrite des lecteurs sans qualités⁴² ». Mouvement déjà dénoncé comme anarchique par Platon et qui resurgirait dans la littérature au moment où celle-ci se détache du régime poétique et représentatif qui l'a régie durant des siècles. Mouvement qui s'identifie aussi, sur un autre plan, à celui de la lutte pour l'émancipation : par des détours qui ne sont pas étrangers l'un à l'autre, politique et littérature redessinent le monde sensible.

S'ils ne sont pas étrangers l'un à l'autre, ils ne coïncident pas pour autant. Dans *Ciment*, l'errance du chasseur, l'incertitude de ses contacts avec le sol et la confusion finale de son corps avec celui du monstre s'écartent nettement de la trajectoire très finalisée de tous les autres personnages de la pièce, tendus vers la victoire militaire, la reconstruction de la cimenterie (et l'abattage préalable de la forêt) et le changement de leur vie privée. Dans *La mission*, le voyage imprévu de l'homme de l'ascenseur et ses épisodes mi-fantastiques mi-burlesques altèrent aussi l'image de la mission révolutionnaire montrée en parallèle, image qui donne plus d'importance à l'origine et à la destination symboliques de la mission (la représentation) qu'à leur contrepartie réelle (la simple délégation). Dans la nouvelle d'Anna Seghers dont Müller s'est inspiré, cette image prévaut encore. Du fait que leur histoire est reconstituée et transmise, les représentants de la République (le traître mis à part) rejoignent, une fois morts, le cercle des révolutionnaires qui ont sacrifié leur vie ; et, grâce au souvenir qu'en gardent les vivants, leur échec peut faire signe vers l'avenir : la révolution de 1917.

Tel n'est plus le cas chez Müller. Cette communauté des morts et des vivants, dont rêve aussi dans *Ciment* le personnage de Tchoumalov : « Nous aussi les communistes / Il faudra encore que nous libérions nos morts⁴³ », l'écrivain a dit lui-même, dans son autobiographie, quelle forme elle avait prise en RDA : un culte officiel que la société devait rendre aux victimes du nazisme et qui la rendait « prisonnière de ses morts⁴⁴ ». Sur ce point, une fois encore, sa création n'est pas

40 Heiner Müller, *Werke* 5, *op. cit.*, p. 29-30 ; *Quartett, La mission, op. cit.*, p. 28.

41 Heiner Müller, *Werke* 4, *op. cit.*, p. 426 ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La correction*, 1991, p. 59.

42 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998, p. 172.

43 Heiner Müller, *Werke* 4, *op. cit.*, p. 430 ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La mission, op. cit.*, p. 64.

44 Heiner Müller, *Werke* 9, *op. cit.*, p. 285 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 309.

étrangère à ses vues politiques personnelles, notamment sa conviction que ni le marxisme ni le communisme n'ont été capables de concevoir ce qu'avait été le nazisme. Mais ce sont les détours insolites de l'action dans *Ciment* et *La mission* ou, dans d'autres pièces, la figure de la suicidée qui montrent combien il est difficile de respecter à la fois les vivants et les morts, à plus forte raison quand ces derniers ont connu un sort inhumain.

On comprend que Müller ait encouru la méfiance des fonctionnaires et des idéologues, parfois même la surveillance policière. Ses inventions d'écriture se soustrayaient aux tracés officiels pour ouvrir des voies apparemment capricieuses, vagabondes, risquées. L'action de ses pièces ne donnait pas l'image attendue, d'apparence unanimiste, des luttes révolutionnaires ou des grands travaux de construction du socialisme. Là est le véritable « anarchisme » de Müller, bien plus que dans sa critique de la délégation ou de la représentation. Car il ne suffit pas de condamner d'un trait de plume la médiation démocratique pour échapper à l'aventure de la démocratie, qui ne se sépare pas ici de celle de la forme dramatique ; l'une et l'autre sont liées chez Müller, comme chez tout écrivain moderne, au mouvement qui ébranle le partage du monde commun et cherche à l'ouvrir à de nouveaux possibles.

Références

- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
- MÜLLER, Heiner, *Werke 2 : Die Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- — —, *Werke 3 : Die Stücke 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000 ; *Philoctète*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil).
- — —, *Werke 4 : Die Stücke 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001 ; *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; *Manuscrits de Hamlet-Machine*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen) ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La correction*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (trad. Jean-Pierre Morel).
- — —, *Werke 5 : Die Stücke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002 ; *La bataille et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 (trad. Jean-Pierre Morel) ; *Quartett, La mission, Prométhée, Vie de Gundling*, Paris, Éditions de Minuit, 1982 (trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen).
- — —, *Werke 6 : Die Stücke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 ; Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment*. Montage de Heiner Müller, Paris, L'Arche, 1992 (trad. François Rey).
- — —, *Werke 9 : Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005 [1992] ; *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, Paris, L'Arche, 1996 (trad. Michel Deutsch).
- — —, *Werke 10 : Die Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008 ; *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988 (trad. Jean Jourdheuil *et al.*).
- — —, *Werke 11 : Die Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008 ; *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991 (trad. Jean Jourdheuil *et al.*).
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998.
- — —, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- — —, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

ANALYSES



Portraits du critique en diariste indécis. Roland Barthes et l'écriture du journal personnel

VALÉRIE STIÉNON

C'est à Urt, en 1977, à l'occasion des circonstances malheureuses de la maladie de sa mère bientôt mourante que Roland Barthes s'essaie à l'écriture diariste. Chez le critique familier du commentaire de sa propre pratique, cette expérimentation ne manque pas de susciter une interrogation : pourquoi n'a-t-il jamais tenu de Journal auparavant ? La question vaut bien une « Délibération ». Tel est d'ailleurs le titre d'un article de 1979¹ où, à court d'arguments destinés à sauver le Journal d'une littérature sans preuves où le confinent sa valeur incertaine et sa médiocrité elliptique et redondante, le critique-écrivain ne parvient au mieux qu'à lui découvrir une littérarité douteuse, avant d'éluder l'incertitude du diariste en la renvoyant dans les limbes d'un Journal idéal qui serait *rythme* et *leurre*. Outre ses problèmes difficilement solubles de « publiabilité », le Journal de Barthes présente également le double désavantage d'une origine petite-bourgeoise dont la *doxa* est à bannir et d'une parenté avec le genre passéiste de l'ancien journal intime dont il ne faut sous aucun prétexte se faire l'histriion inauthentique.

Morts et résurrections de l'Auteur

Problématique à plus d'un titre en raison des enjeux esthétiques et éthiques dont il est porteur, le Journal demeure cependant une tentative. Si Roland Barthes admet mieux connaître Tolstoï et Kafka par la lecture de leurs journaux que par celle de leur œuvre, c'est sans doute parce que le Journal n'est finalement pas totalement dépourvu de qualités littéraires. D'une part, il constitue l'indispensable complément biographique à l'œuvre de l'écrivain reconnu. D'autre part, il offre à l'esthète la possibilité de changer sa vie en œuvre en engageant le sujet de l'écriture, le *scribens*², dans la pratique du Vouloir-Écrire. Certes, le « je » de l'écriture

1 Paru en 1979 dans le numéro 82 de la revue *Tel Quel*, cet article est repris dans les *Œuvres complètes*, 2002, t. 4, p. 668-681 (éd. Éric Marty).

2 Barthes qualifie de *scribens* le « je » en train d'écrire, pris dans la pratique d'écriture, par opposition à la *persona* (la personne civile, qui n'écrit pas), au *scriptor* (l'écrivain comme image sociale, objet du discours critique, scolaire et universitaire) et à l'*auctor* (le « je » qui se pense lui-même comme écrivain et assume la responsabilité de l'écriture) (voir *La*

quotidienne est intempestif, poseur, clownesque et insincère. Il est pourtant capable de manifester son scripteur en véritable acteur d'écriture. Révélé comme modèle diariste de Roland Barthes dès 1942 et conforté dans ce statut par le livre barthésien doublement éponyme de 1975, André Gide le prouve avec son célèbre *Journal* : il est possible de transformer le principe éthique de la sincérité en thème récuratif d'une esthétique littéraire. Ainsi converti de la *scription* à l'*écriture* et changé en support privilégié d'une fiction littéraire de « soi » (qui n'est pas le « moi »), le *Journal* pourrait bien devenir un Texte et se rendre digne de la « publiabilité » que lui contestait la « Délibération » de 1979. Cette estimation de la valeur littéraire du *Journal* rejoint chez Barthes une préoccupation de l'image posthume qui semble à peine dissimuler un désir de postérité déjà exprimé auparavant avec le souhait d'une pérennité littéraire par « biographèmes » interposés. En effet, le *Journal* auquel aspire le critique-écrivain n'est ni l'instrument cathartique, ni le document d'époque, mais le monument d'écriture capable de faire Œuvre et de se programmer des modes de survivance esthétique.

En dépit de la qualification choisie en 1981 par Tzvetan Todorov pour lui rendre hommage³, il n'y a pas de « dernier Barthes », pas plus qu'il n'y en a de premier ni de second⁴. À segmenter ainsi la production du critique-écrivain, on trouverait autant de Roland Barthes que de projets dans lesquels il s'est investi. Toutefois, il n'est assurément pas erroné de distinguer dans les dernières années l'incontestable orientation autobiographique de la célèbre trilogie du *Roland Barthes par Roland Barthes*, des *Fragments d'un discours amoureux* et de *La chambre claire*. Plus précisément encore, et conformément au tableau proposé par Roland Barthes, il est possible d'isoler une ultime « phase » de production, qui s'inaugure en 1973 avec *Le plaisir du texte*, s'assimile au genre de la moralité et se réclame d'un *intertexte* nietzschéen⁵. Si les considérations qui suivent concernent cette dernière période de réflexion et d'écriture du critique-écrivain, la désignation « dernier Barthes » n'y sera toutefois utilisée qu'en référence à une phase chronologique plutôt qu'à une orientation intellectuelle et scripturale.

Alors que le Roland Barthes du projet structuraliste ne pouvait que discréditer le *Journal* dans la foulée du bannissement de toute instance biographique à l'origine du Texte, le critique-écrivain installe au cours des dix dernières années ce compromis commode par lequel, « [é]vincée du discours théorique, l'image de

préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980, 2003, p. 279-280). Pour sa typologie des personnes de l'écriture, Barthes recourt donc à deux critères de classement distincts : le degré d'engagement dans l'écriture (la *persona* est externe à l'écriture, contrairement au *scribens*, engagé dans le processus scriptural) et l'instance qui prend en charge l'écriture (l'activité du *scriptor* est commentée et prise en charge par autrui, tandis que l'*auctor* est celui qui se porte garant de sa propre écriture).

3 Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47 (1981), p. 323-327.

4 Comme le fait remarquer Antoine Compagnon dans « Lequel est le bon ? », dans Alexandre Gefen et Marielle Macé (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères / Nota Bene, 2002, p. 15-21.

5 Voir *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.

l'auteur semble revenir sournoisement hanter la scène du petit théâtre intime du fantasme⁶ ». En effet, aussitôt déclaré mort dans le célèbre article de 1968, l'Auteur, ce « personnage moderne » qui jadis exerçait son règne tyrannique sur une histoire littéraire expliquant l'œuvre par l'homme, fait son retour dès *Sade, Fourier, Loyola* (soit trois ans plus tard), sous une forme nouvelle, corporelle et dispersée⁷. Certes, Barthes retrouve l'Auteur. Mais il ne s'agit ni de la personne biographique ni de l'autorité institutionnelle. Ce qu'il réclame, c'est une figure fantasmatique nécessaire au travail d'un Texte qui exige l'étroite collaboration pragmatique de ses deux pôles producteurs, l'auteur et le lecteur. L'Auteur n'existe désormais que circonscrit dans l'espace textuel où, plus que jamais, il peut s'affirmer dans ses dimensions corporelle et humorale.

Barthes n'a évidemment pas attendu 1973 pour parler de lui-même, de sorte que la production du (mal) nommé « dernier Barthes » se caractérise moins par un soudain passage à la subjectivité que par une nouvelle approche de cette dernière : la subjectivité n'est plus celle du sujet créateur préexistant à l'écriture mais celle du sujet advenant dans et par l'écriture, où il se recrée sans cesse, en tant qu'effet de langage. De là à revendiquer une subjectivité inhérente à tout écrit, même prétendument objectif, il n'y avait qu'un pas, que Barthes franchit lorsqu'il déclare préférer les « leurres de la subjectivité » aux « impostures de l'objectivité⁸ ». Car, comme il l'expliquait déjà dans *S/Z*⁹, le paradigme subjectivité-objectivité n'a aucune raison d'être : la subjectivité n'est que le résultat de l'infinité des codes qui font advenir le sujet du texte, de sorte qu'elle a la même généralité que les stéréotypes en tous genres qui constituent le sujet, tandis que l'objectivité n'est autre que l'une des modalités de la subjectivité, celle qui précisément nie l'expression du sujet. La solution à cette fausse dichotomie résiderait dès lors dans une « écriture de l'Imaginaire » capable de réorganiser les rapports entre théorie et fiction, entre Essai et Roman, en une fiction intellectuelle que le critique-écrivain a quelquefois nommée le « romanesque¹⁰ ». Puisque l'écriture n'est jamais qu'une subjectivité plus ou moins assumée, il est légitime que l'auteur de *La chambre claire* aspire à une « science du sujet » :

6 Jacques Calvignac, *Séductions de l'imaginaire et écritures du romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, 1995, p. 3.

7 « Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Église) ; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur [...] n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails ténus [...] ; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 705).

8 Roland Barthes, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 25.

9 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 126.

10 Comme le précise Marielle Macé, le romanesque « s'impose tardivement dans les écrits de Barthes, au cours des années 1970 », et se conçoit d'abord comme un mode presque phénoménologique de perception du quotidien avant de devenir une modalité de l'écriture (voir « Barthes romanesque », dans Alexandre Gefen et Marielle Macé (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, *op. cit.*, p. 173-194).

[...] j'ai toujours eu envie d'*argumenter* mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase¹¹.

Cette subjectivité consubstantielle à l'écriture n'est toutefois pas à confondre avec le narcissisme. Tandis que la subjectivité désigne toute instance d'énonciation personnelle, le narcissisme est l'infatuation qui résulte d'une énonciation sur soi se prenant elle-même pour fin¹². Loin de prôner le retour de l'Auteur sous les traits d'une hypothétique personne autobiographique, Barthes s'emploie à penser une nouvelle conception de la subjectivité, démystifiant l'ancienne croyance en une objectivité illusoire et fondant une écriture de l'imaginaire où s'assume une instance d'énonciation personnelle qui ne se prend pas au piège du narcissisme.

Imposture générique

Le genre ne peut se penser comme une simple étiquette identificatoire ou classificatoire. Il est bien davantage. Mais si la subversion moderne du genre se perpétue dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce n'est souvent que comme le reliquat postmoderne d'un geste transgressif systématisé en *topos* littéraire. Ainsi que l'exprime Roland Barthes en une formule dont la trivialité n'a d'égale que sa vérité, désormais « [o]n ne met plus "roman" quand ce sont des romans, mais quand ce ne sont pas des romans, on peut mettre "roman"¹³ ». Pourtant, chercher à s'affranchir des classements génériques établis, c'est encore en créer d'autres, et Roland Barthes a activement participé à cette réorganisation contemporaine des genres littéraires, fût-ce en initiant l'autobiographie à l'autofiction, en redorant l'essai littéraire de teintes romanesques ou en promouvant, avec d'autres, les concepts de *Texte* et d'*écriture*. En littérature, comme ailleurs, tout est une affaire de codes. Et, comme l'a révélé S/Z, Roland Barthes a une conscience aiguë de cette multiplicité de codes qui traversent tout texte. Si le genre n'est plus normatif et prescriptif comme il a pu l'être au siècle dit « classique », il n'en reste pas moins un médiateur jouant pleinement son rôle de filtre codé de l'écriture et de la lecture. En effet, comme le note Tzvetan Todorov,

[d]ans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives¹⁴.

11 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 801.

12 Ceci s'éclaire encore à la lecture du fragment intitulé « Moi, je » dans le *Roland Barthes* : « Un étudiant américain [...] identifie, comme si cela allait de soi, *subjectivité* et *narcissisme* ; il pense sans doute que la subjectivité consiste à parler de soi, et à en dire du bien. C'est qu'il est victime d'un vieux couple, d'un vieux paradigme : *subjectivité* / *objectivité* » (Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 740).

13 « Où / ou va la littérature ? » (dialogue avec Maurice Nadeau), dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 554.

14 Tzvetan Todorov, « L'origine des genres », *Les genres du discours*, 1978, p. 49.

Concernant le genre (le code générique), le problème qui se pose chez Barthes est celui de l'inauthenticité. Investir un genre, c'est se couler dans un modèle préétabli et se rendre coupable de l'inauthenticité qui consiste à emprunter une forme scripturale dont on simule les codes. Ainsi conçue, l'écriture n'est autre que la réécriture inauthentique de schémas antérieurs modifiés. Et, à ce propos, l'exemple du *Journal* est particulièrement édifiant : Roland Barthes le voit condamné à n'être que l'histriion d'un journal intime ancienne manière dont il se fait à la fois le douteux successeur et le grotesque imitateur¹⁵.

Le critique-écrivain se préoccupe donc de la manière de s'approprier un genre sans passer pour un usurpateur de codes ou un imposteur. À ce problème, une alternative : dénoncer l'emprunt des codes ou en créer de nouveaux. Dans le premier cas, il faut authentifier l'emprunt en l'exhibant comme tel, en montrant le masque, en encadrant le discours de guillemets dénonciateurs qui, tels des pancartes brechtiennes, le pointent comme élément hétérogène et importé. La pratique du genre s'affiche ainsi comme un emprunt citationnel, et il s'agit moins d'une parodie (l'intention n'est pas moqueuse) que d'un pastiche destiné à dénoncer un processus d'imitation forcée. Dans le second cas, il faut réinventer les codes en personnalisant le genre par le brouillage des catégories et la redistribution des traits génériques. Puisqu'il s'agit de s'inscrire dans les codes préétablis tout en s'en démarquant, l'essai peut se colorer de romanesque, l'autobiographie se faire autofiction, le haïku se revisiter sous la forme de l'*incident*, le *Journal* se disperser en bribes d'anecdotes personnelles et le roman se changer en *Roman*, forme volontiers imprécise et résolument fantasmagique.

Travaillant de la sorte à remodeler les genres, Roland Barthes œuvre à la suppression d'un carcan générique qui est pour lui d'autant plus facile à subvertir que son lectorat lui est par avance assuré, puisque la plupart de ses écrits ont répondu à une demande commerciale préalable. Ses textes étant engagés par les commandes éditoriales dans un réseau codifié fixant l'« horizon d'attente » des lecteurs, il est tentant de déjouer les règles et de prendre ses libertés avec le genre afin d'en faire le vecteur d'une expression personnelle et le moyen d'une originalité. On se souvient à ce propos du rôle capital joué par la collection des « Écrivains de toujours¹⁶ » dans l'élaboration autofictionnelle du *Roland Barthes par Roland Barthes*, parfaite illustration d'une sollicitation extérieure à l'écriture devenue l'occasion d'une originalité.

Si le genre est une des médiations de l'énonciation, il est aussi, inévitablement, l'une des manifestations du pouvoir et l'un des véhicules de l'idéologie. On conçoit

15 « Inessentiel, peu sûr, le *Journal* est de plus inauthentique. Je ne veux pas dire par là que celui qui s'y exprime n'est pas sincère. Je veux dire que sa forme même ne peut être empruntée qu'à une Forme antécédente et immobile (celle précisément du *Journal intime*), qu'on ne peut subvertir. Écrivant mon *Journal*, je suis, par statut, condamné à la simulation » (Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 679).

16 Pour rappel, la collection éditoriale fait partie des « [...] "conventions collectives" passées entre auteurs et lecteurs par l'intermédiaire des éditeurs, dont le jeu de *collections* commande à la fois la production et la lecture des textes » (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975, p. 339).

dès lors les difficultés d'un Barthes à élire un genre unique afin de s'y inscrire définitivement : cela reviendrait à s'y clôturer, à assigner à résidence le sujet de l'énonciation. Contre ces périls, Barthes se réclame de l'idéal d'un Texte conçu comme un lieu hors-pouvoir, capable de transcender le cloisonnement des genres discursifs par la polyphonie des voix diverses qu'il fait entendre. On aura reconnu là le principe du dialogisme bakhtinien, ultérieurement théorisé et désigné spécifiquement par Julia Kristeva sous le nom d'*intertextualité*. C'est bien parce que tout texte est un pluriel de voix que l'auteur du *Roland Barthes* peut s'autoriser à confronter les discours pour qu'ils s'entre-dénoncent dans une cacophonie de voix discordantes. Ce faisant, il libère le sujet de l'écriture de son lieu unique d'énonciation, le déplace de ses assises discursives pour le rendre *atopique*, le perdre et le reconstruire sans cesse au cours du processus d'énonciation.

Postures auctoriales

Puisque la meilleure manière de parer à l'imposture consiste selon Roland Barthes à assumer les déplacements du lieu de l'énonciation, il importe de prêter attention aux postures discursives du critique-écrivain et tout particulièrement à « l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours¹⁷ », c'est-à-dire à l'*éthos*. Car c'est bien dans le discours tenu au Collège de France que s'écrit l'essentiel du Journal barthésien, là où se côtoient, chez le Barthes des dernières années, les figures du romancier sans œuvre, de l'esthète et du mystique.

Le romancier et son carnet

Barthes assigne à l'homme de lettres une mission : la *notatio*, récolte de la note quotidienne, substantifique matière à Livre et réhabilitation de l'« universel reportage » jadis condamné par Mallarmé. Dans *L'empire des signes*, Barthes a cette phrase, lourdement chargée de tout un imaginaire personnel :

Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur [...] ¹⁸.

Plus tard, dans le même ordre d'idées, il fait cet aveu : « il y a un siècle, je me serais probablement promené dans la vie avec un carnet de romancier réaliste¹⁹ ». Plus tard encore, le professeur au Collège de France expose sa propre utilisation du carnet en raffinant le processus de la *notatio* par sa subdivision en deux moments, ceux de la *notula* et de la *nota*. On voit comment cette rêverie prolongée du promeneur urbain épris de l'erratique du quotidien établit la jonction du diariste au romancier. Il faut cependant remarquer qu'à propos des rapports du romancier au

17 Ruth Amossy, « Éthos », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2004, p. 209-210.

18 Roland Barthes, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 403.

19 Roland Barthes, « Le jeu du kaléidoscope » (entretien avec Jean-Louis Ezine de 1975), dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 4, p. 849.

journal, Barthes hésite entre deux opinions, qui dépendent du statut de l'écrivain. En effet, tenir un journal n'a pas les mêmes implications pour l'apprenti-écrivain (le dilettante) que pour l'écrivain reconnu (le professionnel).

Pour le scripteur débutant, écrire un journal permet de se donner à peu de frais la consistance d'un véritable écrivain, soit par la constitution en récit d'une menue actualité personnelle qui aspire à être sublimée par l'écriture, soit par la mise en abyme de l'écriture dans l'écriture, inhérente à l'autoréflexivité du journal et autorisant le scripteur à estimer ses propres qualités littéraires dans le moment même où il écrit. Lorsque l'on sait que c'est à cette figure du romancier novice que s'assimile volontiers Barthes, on comprend mieux ses réticences au diarisme, ses efforts délibératoires pour sauver une écriture à laquelle il ne croit pas et la parodie à laquelle se livre le *Roland Barthes par lui-même* sous le titre « Emploi du temps », énumérant le menu détail des occupations d'une petite journée de vacances en un répertoire ironique ponctué d'« etc. » blasés, placé sous la caution de guillemets dénonciateurs et immédiatement suivi d'un cinglant « [t]out cela n'a aucun intérêt²⁰ ».

À l'autre pôle de la légitimité littéraire se trouve le grand écrivain reconnu, pour qui l'enjeu de l'écriture diariste est tout autre : le journal de l'écrivain lui permet de se montrer à son lectorat sous un jour différent, vivant et sympathique, tel qu'il est dans la gratuité de l'écriture, lorsqu'il n'écrit pas l'Œuvre. Une des quatre qualités littéraires du journal consignées par Barthes dans sa « Délibération » est d'ailleurs l'occasion (utopique) offerte au lecteur d'accéder à l'auteur installé dans la scénographie de son quotidien. En effet,

[...] d'un écrivain qui m'intéresse, je puis aimer connaître l'intimité, le monnayage quotidien de son temps, de ses goûts, de ses humeurs, de ses scrupules ; je puis même aller jusqu'à préférer sa personne à son œuvre, me jeter avidement sur son Journal et délaisser ses livres²¹.

Ainsi rétabli dans l'épaisseur biographique de ses habitudes, de ses manies et de ses goûts, l'écrivain tel qu'on le lit dans son journal est le complément indispensable à toute œuvre dont on souhaite connaître l'auteur, et son journal pourrait être préféré à l'œuvre elle-même. La version extrême de ce rapport au journal serait celle du romancier qui, en un geste éminemment moderne, aurait cessé l'écriture de l'œuvre mais continuerait cependant à se montrer écrivain dans son journal, produisant ainsi le paradoxe d'être l'écrivain sans l'œuvre, celui que l'on peut croiser dans la vie, lisant un livre et mangeant une poire, tel André Gide aperçu par Barthes à la brasserie Lutétia un jour de 1939²². Dans un cas, le journal peut signifier la littérarité pour qui la recherche, dans l'autre, il sert à affirmer l'être-au-monde de l'écrivain capable d'exister hors de l'œuvre. C'est sans doute la raison pour laquelle Roland Barthes condamne ses propres tentatives diaristes tout en ne dédaignant pas lire les journaux de Tolstoï et de Kafka.

20 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 659.

21 Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 669.

22 La plaisante anecdote est racontée dans le *Roland Barthes*, sous le titre adéquat de « L'écrivain comme fantasme » (*Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 655-656).

L'esthète

D'une fin de siècle à l'autre, il est tentant de chercher des similitudes esthétiques et idéologiques. Ainsi a-t-on parfois voulu voir l'ultime Barthes en dandy fin-de-siècle, ce que ne viennent assurément pas démentir certains éléments d'existence, de pensée et d'écriture du critique-écrivain. Hédonisme intellectuel et papillonnage dans les divers champs du savoir, raffinement lexical, audaces néologiques, personnalisation des systèmes typographique et générique, prédilection pour le détail, maîtrise des nuances, préoccupation éthique de la forme littéraire, revendication de l'amateurisme artistique, réclamation du plaisir comme affirmation individualiste, singularité d'une pensée découvrant sous un jour différent une chose connue, subversion légère par création de sens nouveaux, le tout dans un contexte de reflux de l'engagement littéraire, voici autant de traits qui brosseraient le portrait de Roland Barthes en esthète, hériter du dandysme du siècle précédent.

Si elle est au moins partiellement fondée, l'hypothèse du dandysme, telle qu'elle est notamment avancée par Susan Sontag dans un essai concis et élégant²³, demanderait pourtant à être nuancée. En effet, le retrait (le refus) de la société qu'il impliquait au XIX^e siècle apparaît difficilement conciliable avec une chaire au Collège de France, des amis à l'avant-garde de *Tel Quel* et l'élaboration d'une pensée du Vivre-Ensemble. De sorte que, s'il fallait retrouver en Barthes la charismatique figure du dandy, ce serait plutôt en la revisitant du côté de l'antimoderne étudié par Antoine Compagnon²⁴, qui associe un refus des valeurs contemporaines à une participation effective à la vie publique avant-gardiste. Deux passages au moins témoignent de la tentation antimoderniste exprimée par Roland Barthes. Ils concernent les fragments d'écriture diariste parus respectivement dans « Délibération » et sous le titre baudelairien des « Soirées de Paris », autre tentative de journal personnel. Il y a d'abord, dans un fragment daté du 13 août 1977 et inséré dans « Délibération », cette fulgurante révélation : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être *moderne*²⁵. » Il y a, ensuite, dans les « Soirées de Paris », la mise en scène d'un Roland Barthes délaissant, le soir venu, les écrits avant-gardistes de la journée pour se plonger avec délectation dans la lecture bien méritée des *Mémoires d'outre-tombe*. L'autoportrait est assorti de cette réflexion dubitative : « Toujours cette pensée : et si les Modernes se trompaient ? S'ils n'avaient pas de talent²⁶ ? »

On perçoit aisément comment la revendication esthète aurait pu encourager Barthes à tenir un journal personnel, cet écrit intime apte à promouvoir l'originalité

23 Voir Susan Sontag, *L'écriture même : à propos de Barthes*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1982.

24 Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 2005, section II, chapitre 7 « Roland Barthes en saint Polycarpe », p. 404-440. Dans les leçons au Collège de France, Antoine Compagnon entend la voix réprobatrice d'un Roland Barthes soudainement réactionnaire, déplorant les conditions de la littérature jusqu'à se lamenter sur la négligence de la facture matérielle du livre actuel. Compagnon montre comment cette position antimoderne, loin d'être neuve, peut se lire dès les premiers écrits d'un critique-écrivain s'étant toujours déclaré « à l'arrière-garde de l'avant-garde ».

25 Roland Barthes, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 676.

26 *Ibid.*, p. 980.

idiosyncrasique et ayant plus d'une fois livré de son scripteur le portrait stéréotypé du narcissique névrosé ou de l'oisif désœuvré, en marge du fait social, replié sur l'écriture de sa conscience et des effusions de son humeur capricieuse. Érigeant la pratique de la notation en véritable mode de vie, détaillant la panoplie et le profil d'un « noteur » idéal semblable au flâneur baudelairien, Barthes n'admet-il pas, d'ailleurs, qu'en plus de la cérémonieuse utilisation du carnet, la *notatio* requiert la disponibilité du rentier et « une existence un peu vide (volontairement vide) de terrasses de café²⁷ » ? N'ajoute-t-il pas, également, qu'elle est un exercice particulier de la subjectivité, celui qui permet d'opérer la transition de l'individu à l'individuation, c'est-à-dire du sujet civique et psychologique au sujet particulier²⁸ ? Outre l'inactivité du flâneur, le rituel du carnet, les subtilités de l'infra-notation et l'individuation par la nuance, une autre caractéristique partagée par l'écriture du Journal et un Barthes esthète est le désir de confondre la vie avec l'œuvre :

[Au] conflit entre le Monde (la Vie) et l'Œuvre : une *dérivation*, une solution dialectique est possible [...] : c'est, pour l'écrivain, de *faire de sa vie une œuvre, son Œuvre* ; la forme immédiate (sans médiation) de cette solution est évidemment le *journal* [...]²⁹.

Telle que la conçoit Barthes, la pratique de la *notatio* à l'origine du Journal présente donc des similitudes avec le mode de vie de l'esthète s'appliquant à capter la part romanesque du quotidien et se promenant dans l'existence, un stylo dans une main, un carnet dans l'autre.

Le mystique

En quoi peut-on, sans forcer le trait, être amené à considérer Roland Barthes comme un mystique ? Philippe Roger a bien montré que l'influence d'une pensée mystique chez Barthes s'est manifestée précocement, dès les années de réclusion au sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet³⁰. Si par la suite elle n'a pas disparu, elle n'apparaît toutefois qu'extrêmement circonscrite, ici avec la figure de l'Espagnol Ignace de Loyola³¹, là avec celles du Flamand Jan Van Ruysbroek³² ou de l'Allemand

27 Roland Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 138.

28 L'individu est l'entité sociale, tandis que l'individuation est la part d'irréductibilité de cet individu, son idiosyncrasie, que la notation permet de restituer en considérant l'individu dans un moment particulier : la journée, l'heure, la minute (voir *ibid.*, p. 77-79).

29 *Ibid.*, p. 275.

30 « Saint-Hilaire-du-Touvet est donc une enclave culturelle, et son microclimat est sans conteste dominé par deux influences : la poésie, et un certain spiritualisme religieux volontiers teinté de mysticisme » (Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, 1990, p. 404). En effet, le petit cercle littéraire né au sanatorium autour de Roland Barthes avait coutume d'inviter, lors de ses cycles de conférences, de nombreuses personnalités religieuses.

31 En qui Barthes retrouve, comme chez Sade et Fourier, un « logothète », et à qui il emprunte la notion de *loquèle* dans les *Fragments d'un discours amoureux* (voir *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 201).

32 Cité dans les *Fragments d'un discours amoureux*, *ibid.* (voir notamment les pages 38, 43-44, 85-86 et 248).

Jakob Böhme³³. Mais c'est à nouveau chez le « dernier Barthes » que s'affirme la vraie tentation mystique, qui prend un tour nettement oriental quand, réfléchissant au Vivre-Ensemble, il examine diverses communautés monastiques et détaille certaines formes d'érémisme. Il en va de même lorsque, élaborant ensuite sa pensée du Neutre, Barthes souscrit aux idéaux d'équilibre, d'attente, d'abstention, d'exemption du sens, de Non-Vouloir-Saisir et de contemplation, librement empruntés à diverses philosophies, religions et sous-confessions parmi lesquelles figurent notamment le taoïsme et le bouddhisme zen.

En s'assimilant au Vouloir-Écrire des dernières années, cette prédisposition mystique va se trouver à l'origine d'une véritable religion du fait littéraire, professée lors des derniers cours au Collège de France. Ceux-ci, en effet, comportent tout à la fois le cérémonial de l'entrée de Barthes en écriture — avec la date symbolique de la décision d'écrire (le 15 avril 1978) et la « Rupture de Vie » qu'elle suppose³⁴ —, la longue attente d'une Œuvre à « sacraliser³⁵ » pensée comme l'avatar postmoderne de l'ancienne métaphysique mallarméenne du Livre, ainsi que la minutieuse préparation par identification à des archétypes. Ces derniers s'organisent par gradation selon trois « Épreuves » (le doute, la patience et la séparation) qui, à l'instar du modèle mystique d'accession à la divinité, sont autant d'étapes à franchir pour accéder au Roman. Participant de cette liturgie littéraire, figure également la reprise de la notion éminemment religieuse d'*épiphanie*, considérée à la suite de Joyce comme l'occasion d'une apparition spirituelle, comme le moment d'une élection de l'artiste par la divinité, ainsi que le confirme Barthes :

À qui apparaissent les *Épiphanies* ? À l'artiste : son rôle est de *se trouver là*, parmi les hommes, à certains moments. (Définition belle et étrange de l'écrivain : « *se trouver là* », comme s'il était choisi par le hasard ; sorte de médiateur magique de certaines « révélations », sorte de « reporter » spirituel)³⁶.

Enfin, l'inaccessibilité du Roman est maintenue du début à la fin : peu avant l'accident qui lui sera fatal, Barthes confie à ses étudiants qu'il n'y aura pas de Roman. D'ailleurs, ne s'agissait-il pas seulement d'en envisager les conditions de possibilité, ce qui ne laissait rien préjuger de sa réalisation ?

Puisqu'une réflexion sur le mysticisme apparaît chez le jeune Barthes au sanatorium et s'affirme chez le Barthes du Collège de France, il reste à envisager le rapport du mysticisme au Journal. On peut, d'abord, rappeler la parenté originelle de l'écriture diariste avec la confession religieuse, et ses affinités avec la retraite méditative et spirituelle³⁷. Ce journal religieux, ainsi que le rappelle Barthes non

33 Intervenant dans le second Cours au Collège de France, consacré au Neutre (Roland Barthes, *Le neutre. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1977-1978*, 2002, voir en particulier les pages 49, 130 et 205).

34 Roland Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 280.

35 « [...] l'idée même de *Vita Nova* (pour faire l'Œuvre) a évidemment un rapport avec le religieux : l'écrivain "sacralise" l'Œuvre [...] et, se mettant à son service, s'y "convertissant", veut opérer une rupture spectaculaire du genre de vie » (*ibid.*, p. 294).

36 *Ibid.*, p. 151.

37 Outre ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola, par exemple, a écrit un *Journal spirituel* « où il consigne les étapes de sa délibération intérieure et note ses débats, ses combats et

sans mépris, était au XVI^e siècle nommé « diaire³⁸ ». On peut, ensuite, mentionner que Barthes a parfois évoqué les similitudes de son éducation protestante avec les cas d'Amiel et de Gide, ces deux figures emblématiques du diarisme. Enfin, en 1942, Barthes se plaît à déceler dans le *Journal* gidien une tonalité mystique³⁹. Mais c'est surtout la sacralisation du Roman qui s'avère la plus intéressante pour l'étude de l'interaction du Journal avec la figure du mystique à laquelle s'identifie plus d'une fois le professeur au Collège de France. En effet, la conception sacrale du Roman que privilégie le « dernier Barthes » est fondamentalement incompatible avec l'inanité et l'immédiateté de la note quotidienne du Journal, auxquelles l'auteur de la « Délibération » substitue l'ascèse (la « flaubertisation ») de l'écriture. Désormais, l'œuvre doit se mériter, elle devient un horizon à atteindre, on lui reconquiert une spécificité, on se montre curieux de l'alchimie de sa fabrication. Tout se passe comme s'il s'agissait de re-sacraliser un Livre devenu marchandise, de réintroduire une part de rite, d'effort, de rareté, d'inaccessibilité et de mystère⁴⁰ au sein d'une littérature qu'un Barthes antimoderne considère comme allant à sa perte⁴¹.

De l'esthète au mystique, Roland Barthes hésite donc entre la légèreté de la notation du quotidien et l'austérité de l'écriture du Roman. Cette ambivalence du critique-écrivain l'incite à maintenir une tension entre la nécessité d'une participation au monde contemporain, dans lequel peut se glaner une forme romanesque du vécu, et l'envie d'un retrait du monde en vue de l'élaboration d'une somme littéraire personnelle, identifiée au grand roman proustien du siècle précédent. Il est significatif que dans sa quête identitaire d'une forme d'écriture à investir à travers des postures discursives puisées dans l'histoire sociale, philosophique et littéraire des siècles précédents, Barthes assimile le journal à un genre sur le déclin, alors que le regain

ses émotions mystiques » (Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, 2004, p. 49).

38 « Le "journal" (autobiographique) est cependant, aujourd'hui, discrédité. Chassé-croisé : au XVI^e siècle, où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un *diaire* : *diarrhée* et *glaise* » (« Du fragment au journal », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 672).

39 « Je dirais volontiers que dans le *Journal* de Gide, il y a un élément mystique » (Roland Barthes, « Notes sur André Gide et son *Journal* », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 34).

40 Que l'on pense à l'énigme que, dans son article « Ça prend », Barthes constitue autour du mois de septembre 1909, moment qu'il devine être celui où Proust a pris la mystérieuse décision d'entreprendre la *Recherche du temps perdu*, alors que le projet de la *Recherche* n'est en réalité que très difficilement dissociable de la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*, et qu'il est assurément inexact d'opérer une distinction entre un avant et un après septembre 1909. Cette énigme toute rhétorique constituée autour de l'écriture proustienne de la *Recherche* n'intervient cependant que comme un argument faible dans l'investigation d'une posture mystique chez Barthes, car c'est aussi un regard démystifiant que Barthes pose sur ce moment crucial, dans lequel il s'attache à repérer des procédés et des mécanismes d'écriture.

41 Ainsi qu'en témoignent ces deux extraits de l'article « Délibération » : « la justification d'un Journal intime [...] ne pourrait être que *littéraire*, au sens absolu, même si *nostalgique*, du mot » (Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 669, on souligne) ; et « [e]n pratiquant à outrance une forme désuète d'écriture, est-ce que je ne dis pas que j'aime la littérature [...] *au moment même où elle dépérit* ? » (*ibid.*, p. 680, je souligne).

d'intérêt pour le récit personnel, les textes autobiographiques et les expérimentations autofictionnelles contribue au contraire à la promotion du journal à la fin des années 1970. Au sein d'une écriture en perpétuel projet et en éternelle reformulation d'elle-même, le Journal était une option, dont Barthes fait le procès dans « Délibération », mais à laquelle il recourt ensuite en tant qu'écriture transitionnelle vers un Roman envisagé comme inaccessible. Par l'effet d'une publication qui n'a pas eu le temps d'être consentie ou refusée, le nostalgique *Journal de deuil* paru à titre posthume en 2009 semble avoir finalement réalisé le modèle du Journal comme dépassement de l'antinomie entre l'inanité de la note quotidienne et la sacralisation du Roman. Barthes y répète son admiration de la grande œuvre proustienne sans négliger la valeur possible de ses propres notes consignnant la perte de la mère aimée : « Qui sait ? Peut-être un peu d'or dans ces notes⁴² ? »

42 Roland Barthes, *Journal de deuil*, 2009, p. 17.

Références

- AMOSSY, Ruth, « Éthos », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2004, p. 209-210.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 5 vol., 2002 (éd. Éric Marty).
- — —, *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2009.
- — —, *Le neutre. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil-IMEC (Traces écrites), 2002.
- — —, *La préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2003.
- CALVIGNAC, Jacques, *Séductions de l'imaginaire et écritures du romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Goulemot, Université François-Rabelais, Tours, 1995.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1975.
- ROGER, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Librairie générale française (Livres de Poche / Biblio-Essais), 1990.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre (L'écriture de la vie), 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.



Albert Cohen et les séductions de la parole narrative

MAXIME DECOUT

Depuis Rabelais et l'envoûtement des discours, comme celui éprouvé par Pantagruel et Panurge devant les paroles gelées, jusqu'aux tentatives de reproduction des différents idiolectes ou sociolectes chez Maupassant, Zola, Proust, Joyce ou Queneau, la littérature a toujours témoigné du constant pouvoir de fascination exercé par la parole. Un tropisme évident pour l'audible et le dicible semble ainsi constamment ramener l'écrivain à la figure d'Ulysse confronté à l'origine mystérieuse du *carmen* lorsqu'il se délecte des charmes des Sirènes¹. A cet égard, au-delà de l'amalgame souvent effectué entre *Belle du Seigneur* et le roman de la passion amoureuse, Albert Cohen apparaît comme un écrivain particulièrement sensible à tout ce qui bruit dans le réel. Romancier de l'oreille autant que de la bouche, Cohen cherche au creux de discours souvent bavards et vagabonds comme une mélodie première et harmonieuse où le dire serait à même de commander l'ordre du monde. Le sujet dans ses romans se tient toujours au plus près des mouvements de flux et de reflux de la parole, comme assigné aux mots par le rêve muet que se tiendrait là quelque secret. Pourtant, loin de se vouer à l'exploration d'une mystique du langage où la *bouche d'ombre* aurait remplacé l'écrivain, l'œuvre de Cohen insiste sur une zone trouble mais fondatrice du personnage : la voix qui émerge dans le texte. Chez lui, l'être de papier est un être de mots, un sujet parlant qui ne peut exister que si le dire le constitue et le détermine. À cet égard, le personnage est toujours, de quelque point de vue qu'on l'envisage, une sorte de narrateur, attiré par un magnétisme souterrain vers le statut d'instance dirigeant un récit. C'est pourquoi la voix narrative chez l'écrivain s'auréole d'un attrait hors du commun qui prend, en premier lieu, sa source chez le personnage. Depuis ce tropisme, se construit une singularité de la voix narrative, envoûtante avant tout parce qu'elle est dévoyée de l'usage académique institué par les Belles Lettres. Proche du personnage sans pour autant disparaître, cette voix, toujours immatérielle et pourtant intensément présente, parle le texte, le conte, le raconte, et tisse des liens privilégiés avec les personnages et le lecteur, vers qui elle semble s'avancer, autant pour murmurer à l'oreille que pour embrasser.

1 Voir à ce sujet l'analyse de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1959, p. 9-16.

D'Ulysse à Shéhérazade : une fascination discursive

Les textes de Cohen sont des textes bruyants, où le chœur des voix se fait entendre. Chaque personnage est un bavard impénitent, qui, lorsque toute possibilité d'échange se voit hypothéquée, parle, même seul, à travers de vastes monologues intérieurs tant l'impératif du discours est inéquitable². Ainsi le lecteur qui s'aventure dans l'univers de ce conteur qui dictait ses textes est-il avant tout sommé d'emprunter les voies d'un auditeur sensible à la rumeur, à tout ce qui bruit. Car Cohen, comme Roland Barthes après lui, était atteint de cette pathologie propre à l'écrivain moderne : « j'ai une maladie : je vois le langage³ ».

Ce sont assurément les Valeureux qui sont le symbole de cette maladie exponentielle de la parole. Ces personnages burlesques sont affectés d'un besoin essentiel, partagé par tous les personnages : celui d'être des narrateurs⁴. De délaisser leurs oripeaux de personnages et de ravir la préséance à l'instance narrative qui, jusqu'à la modernité, est chargée de régir le récit. Tout chez eux se voit extériorisé, transmué en mots⁵. Les inhibitions, les faux-semblants, jusqu'au « vice-conscient⁶ », leur sont inconnus. Ni surmoi ni inconscient ne les séparent d'autrui : tout est offert, montré, authentique, et verbalisé. C'est pourquoi Mangeclous ne peut penser qu'« extérieurement⁷ ». De la sorte, c'est à une véritable fascination pour le récit que cèdent les personnages de Cohen, mettant en abyme autant la position de l'auteur que celle qui est réclamée de la part du lecteur. Entre les Valeureux, les sentences fusent à tort et à travers, dans l'ivresse et le plaisir. Ainsi d'une saillie incongrue de Mattathias, expliquée de la sorte :

Cette intervention n'avait nul rapport avec le récit de Saltiel ; mais celui-ci ayant parlé de jugement, il avait paru bon à Mattathias de proférer, comme il se doit entre gens d'éducation, une citation sentencieuse⁸.

Parler s'apparente à un art de vivre. Les récits des cousins ne sont donc jamais gratuits. Certes on pourrait s'y tromper et n'y voir que simple exercice verbal de virtuosité. Mais leur désir pour la parole est un élément structurant de leur être. Les Valeureux vivent le réel comme une épopée et le retranscrivent dans leurs récits. Lorsqu'ils partent faire du camping, Cohen précise bien que « ce serait exquis de raconter cette épopée aux ignares de l'île » (*M*, 383). L'accent d'importance se déplace

2 Voir à ce propos l'analyse des monologues intérieurs qu'effectue Claire Stoltz dans *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, 1998, p. 25-142.

3 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 164.

4 Sur la répercussion de ce tropisme sur la structure des monologues intérieurs, voir mon article « Le "parlé-crit" chez Albert Cohen. D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », *Poétique*, n° 159 (2009), p. 311-324.

5 Dans une perspective élargie, cette remarque rejoint l'analyse du mécanisme d'extériorisation corporelle propre à la dimension carnavalesque du personnage de Mangeclous que propose Judith Kauffmann (voir *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 15-22).

6 Albert Cohen, *Les Valeureux*, p. 158 (désormais *V*).

7 Albert Cohen, *Mangeclous*, 1980 [1938], p. 99 (désormais *M*).

8 Albert Cohen, *Solal*, 1969 [1930], p. 38-39 (désormais *S*).

depuis les événements vers le récit qui pourra en être fait. Mangeclous réclame ainsi une mission auprès de Solal afin qu'il puisse « [s]'adoucir la langue en la racontant à la population réunie⁹ ». Le plaisir des mots, proprement devenu charnel et gustatif, incarné véritablement, est premier. L'événement en soi s'efface devant ce qui semble seul fonder son essence : sa mise en récit. Comme Shéhérazade qui ne peut vivre qui si elle raconte des histoires, les Valeureux ont ce besoin impérieux de s'affranchir de leur identité textuelle qui les commande pour devenir les organisateurs premiers de leurs propres récits, des narrateurs. Tous les voyages que Cohen prête aux Valeureux peuvent donc se comprendre à la lumière de ce seul et essentiel désir, celui de la parole narrative. Ainsi Todorov décrit-il Ulysse, « incarnation vivante de la parole feinte¹⁰ », comme l'est Mangeclous, le bey des menteurs, qui partage avec l'homme aux mille ruses ses origines (Céphalonie est la voisine d'Ithaque) :

Si Ulysse met si longtemps à rentrer chez lui c'est que ce n'est pas là son désir profond : son désir est celui de narrateur (...). Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour que l'histoire puisse continuer¹¹.

Les Valeureux sont les aèdes des temps modernes. Le contenu de leurs paroles importe moins que le *carmen* et l'art de la parole qui fascine la foule rassemblée pour l'écouter sur des agoras improvisées. Les cousins vivent pour parler, pour raconter, pour fabuler. Et surtout, ils vivent comme ils racontent.

La parole a donc un tel empire que l'écrivain n'hésite pas à en faire l'enjeu majeur de plusieurs scènes. Ainsi est-elle l'objet de transactions, notamment chez les Valeureux, mais aussi au cours de la scène de séduction au Ritz dans *Belle du Seigneur*, entre Ariane et Solal, scène où l'on marchandait un discours. Ou plus exactement où le discours est l'objet d'un pari. Solal propose à Ariane de la séduire par ses mots. S'il échoue, Adrien, le mari d'Ariane, sera promu directeur de section. À l'origine du pari, il y a donc le désir de Solal pour Ariane. Mais aussi, bien sûr, le désir d'Ariane pour Solal, désir que la jeune femme continue à refuser mais que l'acceptation du défi tend pourtant à indiquer. Le jeu amoureux auquel elle se prête est la preuve même qu'une secrète envie l'attire, qu'elle se laisse déjà séduire par le pari en lui-même, par le secret qui entoure le discours promis par le séducteur, annonçant qu'il va lui expliquer l'ensemble des « manèges » dont usent les hommes pour séduire les femmes. La jeune femme s'engage à se taire (BS, 385), c'est-à-dire à laisser la parole du séducteur à sa seule autonomie, à la recevoir sans interférer, à y résister ou à y céder sans parler. Ainsi la scène reproduit-elle les conditions mêmes d'une cérémonie de magie où la parole est habitée par la puissance du sortilège, où elle se fait charme, *carmen*. Pourtant, peu à peu, Ariane parle, demande à Solal qui s'interrompt de continuer (BS, 423), d'expliquer certaines choses (BS, 424). Elle relance ainsi le discours, fait tout pour que la parole ne s'arrête pas. Pour preuve, lorsque Solal affirme qu'il a fini, qu'il ne

9 Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, p. 288 (désormais BS).

10 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, 1971, p. 29.

11 *Ibid.*, p. 30.

séduit plus, elle lui dit : « Eh bien, ne séduisez plus, mais dites les autres manèges. Faites comme si j'étais un homme » (BS, 428). S'affirme ici le désir que la parole se poursuive, au-delà du pari, au-delà de la séduction, de la rivalité des sexes. La parole s'est donc détachée des enjeux de la situation concrète où se tiennent les personnages. Seule son énonciation importe, non son énoncé. Et Ariane signe ensuite sa reddition par un acte signifiant : elle répète le « Gloire à Dieu » (BS, 439) qui achève le discours de Solal et ne peut rien ajouter d'autre, de peur de « ternir une majesté », d'avoir la voix « enroutée ». Ce qui se joue ici relève bien de la voix, de la sacralisation du discours magique de Solal et de l'impossibilité de lui ajouter une parole extérieure. Ne pourrait-on alors voir dans cette puissance sacrée du dire l'indice même d'une certaine mystique de la parole littéraire propre à Cohen, parole qui serait celle du désir à l'état pur ?

Les coulisses de la voix narrative

Pourtant, malgré cette omniprésence du dialogue, « quintessence de l'écriture cohénienne¹² », Bertrand Goergen a montré dans de nombreuses situations que le texte progresse régulièrement vers « l'isolement monologal » et le « développement tragique de l'énonciation solitaire¹³ ». L'analyse du fonctionnement des dialogues amoureux révèle qu'ils sont ainsi toujours tronqués, obliques¹⁴. La parole aurait-elle finalement peu de poids malgré la fascination que les personnages affichent à son égard ? L'inopérant discours de séduction du vieillard devant Ariane (BS, 48-51), alors que le même discours portera ses fruits au Ritz dans la bouche du beau Solal (BS, 444), tend à l'indiquer. Pourquoi ? Parce que, au-delà d'une puissance du dire, il semble que ce soit le physique qui prime sur les mots, qui influence la réception des paroles et détermine fondamentalement toute communication, portant une ombre de discrédit sur la magie de la parole de Solal devant Ariane. Le dialogue serait donc un échec. Reste le monologue intérieur qui est le symptôme même de l'impossibilité de communiquer avec l'autre. Reste aussi d'autres possibilités de dialogue plus souterraines, plus cryptées, car, au-delà de son empêchement dialogique, la parole fascine et la parole fonctionne. Reste donc une autre possibilité de dialogue : celui qui se joue avec la voix narrative.

Habité par le fantasme d'Ulysse et de Shéhérazade, l'œuvre de Cohen préside de la sorte à une redéfinition de la parole littéraire à travers la redéfinition de la parole du personnage. L'opérateur principal de cette mue : le narrateur, instance longtemps préservée des vices de l'oralité, qui, chez Cohen, ne manque pas de se joindre aux personnages. Certes, l'écrivain opte pour une pratique narrative d'allure assez traditionnelle avec un narrateur absent de l'histoire, qui raconte les événements à la troisième personne d'un point de vue omniscient : un récit extradiégétique-hétérodiégétique selon les catégories définies par Genette¹⁵. Cependant, là où la situation se dérègle, c'est quand le narrateur fait effraction dans le texte et se met

12 Bertrand Goergen, *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 1997, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 39-40.

14 *Ibid.*, p. 136-151.

15 Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 255-256.

à parler en son propre nom. Jérôme Meizoz s'est penché sur ce qu'il appelle le « roman parlant » à partir d'une étude qui s'appuie sur les cas de Ramuz, Céline ou encore Queneau. Il définit ainsi cette forme particulière du roman :

Comme il y a un cinéma parlant qui naît à la charnière des années 1920 et 1930, il y a un « roman parlant », un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables *récits* (fictivement) *oralisés*¹⁶.

La prose de Cohen est bien en partie oralisée. Même si le narrateur n'utilise pas d'un langage courant ou familier, le texte semble suivre des articulations souples qui seraient identiques à celles d'un récit raconté ou récité, inscrivant la pratique de la création romanesque dans la logique de la récitation. Ainsi, certaines expressions viennent guider le cheminement du récit et faire glisser peu à peu sa nature vers le discursif : « Il nous faut remonter à plus d'un quart de siècle » (*M*, 153) ; « Comme on peut bien le penser, la nouvelle avait bouleversé les Céphalonien(ne)s (...) » (*M*, 153) ; « Bref, Scipion avait été entouré par quatre mères » (*M*, 155) ; « Comme on le voit... » (*M*, 156) ; « Ajoutons enfin que... » (*M*, 156)¹⁷.

De la sorte, Cohen associe le lecteur à l'acte de narration et met cet acte en relief, le donne à voir. Ainsi, comme le notait Dominique Rabaté, « de l'oral, [le récit] tire sa capacité de se faire à mesure, soulignant son procès¹⁸ ». Se faisant discours plus que récit, le texte s'exhibe en tant que tel et se déploie en se disant. La temporalité de la narration épouse la temporalité discursive de la voix et les séquences narratives sont relancées par l'action de la parole du conteur. La succession des événements semble dès lors obéir au caprice du narrateur et à son présent énonciatif. L'énonciateur devient le centre focal auquel sans cesse le récit est ramené par touches. Aussi le texte est-il scandé d'expressions qui balisent son parcours à la manière d'une histoire racontée à voix haute. Tout se passe comme si le locuteur devenait présent dans l'univers fictionnel. On serait face à ce que Henri Mitterand appelle un « locutif latent¹⁹ » qui ne tardera pas à devenir un « locutif patent ». Selon le même procédé, l'expression, « des ballottines dont j'ai oublié le nom » (*M*, 351), entraîne le surgissement d'un « je » impromptu et inattendu qui vient conforter l'image d'une présence narrative. Plus explicitement encore, des phrases comme : « Il ne reste plus que quelques mots à dire sur Mattathias. J'ai oublié de rappeler plus haut que cet habile homme était à la tête d'une entreprise maritime » (*M*, 51). Ou : « Étrange bonhomme vraiment que Mangeclous » (*M*, 115) où la phrase nominale avec son lexique familier et sa tournure segmentée évoque l'oralité, sont des indices importants de la constitution d'une figure de narrateur présente au sein de la fiction.

16 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, 2001, p. 16.

17 Ces intrusions d'un narrateur à travers des marques énonciatives relativement vagues sont rangées par Gérard Genette (*Figures III*, op. cit., p. 244) dans la catégorie des *métalepses narratives*, métalepses que nous étudierons plus loin dans un sens plus restreint.

18 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 2004, p. 32.

19 Henri Mitterand, *Le discours du roman*, 1986 [1980], p. 218.

Mais loin de se livrer à une poétique du cri ou du délire, c'est le chuchotement et la confidence qui s'emparent du texte :

(C'est le moment de le dire, il n'avait pas eu de grippe mais une légère irritation du nez et du pharynx, causée par l'abus d'une vaseline terriblement mentholée) (*M*, 207).

Cohen murmure ses secrets à l'oreille de son attentif lecteur. Mais pourquoi de telles confidences alors même que l'emploi d'un narrateur omniscient ne justifie en rien le cloisonnement des révélations dans l'espace retiré de la diégèse qu'offre la parenthèse ? C'est que Cohen cherche à instaurer une logique de l'aparté qui distille, comme en dehors du corps du texte, des commentaires sur nombre de personnages. Comme si le narrateur quittait à la fois sa réserve et la narration brute pour s'approcher énigmatiquement de son lecteur-auditeur : « (Ceci pour avoir le temps de trouver un nom) » (*M*, 166). « (En cela, Scipion disait juste) » (*M*, 166). « (Il avait oublié qu'il avait déjà renvoyé la prétendue Italienne) » (*M*, 177).

Cohen se prend à rêver d'un roman dialogué, théâtralisé, où le discours dévolu à l'auteur, plus qu'aparté, relèverait de la seule didascalie. Car, à travers ces commentaires, le texte semble confirmer la tentation des personnages de s'instituer en narrateurs, puisqu'il atténue au maximum le dispositif de régie narrative et laisse à la parole du protagoniste sa seule autonomie²⁰. L'extrait devient scène de théâtre, genre littéraire par excellence où les personnages orchestrent par leur parole l'intégralité du texte et où l'auteur se voit réduit à la portion congrue des indications scéniques. La parole se libère des carcans narratifs puisque la part textuelle du narrateur s'exténue en ces quelques didascalies prononcées comme *in petto* pour ne pas troubler le personnage et son discours. Le texte désigne de la sorte un autre lieu pour la parole narrative, un espace transitionnel qui n'appartient ni à l'univers des personnages ni à celui du lecteur, un *a-topos* qui, loin de rêver une autarcie du personnage, affiche la possibilité de donner voix à celui qui n'a que très peu droit de cité dans les romans traditionnellement soumis à une exigence mimétique, dont le paradigme est le récit extradiégétique-hétérodiégétique : le narrateur.

Pourtant, même si l'emprise du narrateur sur son personnage tend à s'atténuer, ce dernier n'en acquiert que plus d'épaisseur. Car le narrateur du récit traditionnel qui narre les événements sans réellement intervenir passe très vite inaperçu. Ici, le retrait du narrateur dans les didascalies n'est que de surface. Par sa discrétion même, c'est toute l'importance de ses apparitions qui est soulignée. De la sorte, le lecteur a quasiment l'impression que le narrateur laisse discourir son personnage, n'intervient plus dans le récit, mais s'oriente vers lui, pour commenter la scène au fur et à mesure, non depuis les coulisses, mais à l'endroit même de la rampe. L'énonciation prend le pas sur l'énoncé. À une expression indirecte se substitue une expression directe qui donne à entendre la voix palpable de l'énonciateur qui fait effraction dans le concert des voix des personnages. L'illusion romanesque s'en

20 Ce procédé semble d'ailleurs renforcé par la présence de monologues intérieurs autonomes définis par l'absence totale de toute présence narrative comme le montre Claire Stoltz (*La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, op. cit., p. 27-29 et p. 86-98).

voit assouplie au profit d'une forme de savoir partagé entre lecteur et locuteur. C'est une véritable connivence qui s'établit. Ainsi ce narrateur « réduit » construit-il une figure du narrataire à qui il semble s'adresser, adresse permise par la position extérieure au récit qu'il paraît adopter. Et, puisque c'est « en construisant une figure de *narrataire*, que le texte programme la réception idéologique du lecteur²¹ », la connivence mérite d'être prise en considération pour la construction du sens global de l'œuvre. D'autant qu'« à partir du moment où une figure de narrateur-auteur se réintroduit dans le texte, elle appelle une présence symétrique du lecteur²² ». Le roman se fait donc discours, parfois même dialogue avec le narrateur, et acquiert une structure d'échange communicationnel personnalisé et subjectif de premier plan.

Cohen confirme ainsi la légende qui attribue à ses textes la préséance de l'oralité. Il affiche une réelle proximité de la voix du narrateur avec la voix récitante des épopées antiques comme celle d'Homère : elle garde une fonction de régie mais en même temps, elle est une instance *incarnée* qui parle. Le texte n'est plus écrit, il paraît raconté, narré. Il exhume « les vestiges de l'ancienne diction orale, du temps où le conteur était physiquement présent parmi ses auditeurs et dialoguait naturellement avec eux²³ ». La présence inlassablement répétée d'un destinataire du texte que seraient les « frères humains » auxquels Solal et Cohen, dans ses autobiographies, s'adressent renforce l'unité de la récitation. L'oralité des paroles du narrateur est sans cesse réaffirmée par la multiplication des vocatifs appuyés sur le « Ô », stylème caractéristique s'il en est de la prose de Cohen jusque dans le titre d'*Ô vous frères humains*, ainsi que par la dominante rythmique des longues phrases, si proches du souffle, où la ponctuation forte tend à s'effacer, comme si le texte était parlé ou chanté.

Du narrateur polyphone à la transgression métalepique

Si un geste frondeur conduit Cohen à créer un non-lieu énonciatif qui ouvre à la connivence avec le lecteur, il est néanmoins patent que le narrateur se singularise aussi par une véritable proximité avec le personnage. La didascalie en aparté n'est nullement l'affirmation d'une tentative de rupture avec l'univers romanesque. Au contraire, la voix narrative tout à la fois gagne en présence et perd en autonomie. Car elle rejoint le chœur des personnages. Dès lors, le narrateur se trouve par instants comme devenu polyphone, contaminé par l'idiolecte des différents personnages. Le lecteur a de la sorte parfois l'impression que le narrateur oublie sa réserve et se laisse aller à s'exprimer librement dans le ton des Valeureux :

Revenons, chers amis, avec une grande joie de vie, car tout est bien et vivre est une bonne chose ainsi que mourir, revenons quelques heures en arrière et pénétrons dans la chambre de cet aigle royal qui a nom Pinhas des Solal et dont le surnom est Mangeclous Evohé ! (*M*, 233)

Sur le mode de la visite guidée, le narrateur cède à l'optimisme valeureux et présente son personnage d'une façon que celui-ci n'aurait pas reniée avec le

21 Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, 2001, p. 124.

22 Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, 2006, p. 22.

23 Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, 1986, p. 77.

qualificatif dithyrambique d'« aigle royal » puis la déclinaison retardée, comme pour créer un effet de suspens, du patronyme et du surnom. Subvertissant les normes du récit, le narrateur se veut anticonformiste :

S'étant ainsi dionysiaquement dépensé, ce noir et fort laid bougre et seigneur ouvrit précautionneusement la porte, descendit l'escalier sur la pointe des pieds et son énorme langue dehors. Pourquoi dehors ? Mystère. Peut-être parce que Mangeclous était vivant. Peut-être pour savourer un petit danger, un petit risque. Qu'importe ? Tout importe (*M*, 234).

Le conteur du roman, rétif aux conventions narratives, orchestre des questions sous forme de palinodies dans l'esprit ludique de Mangeclous. Plus discrètement, sans afficher délibérément une pratique narrative oralisée, la voix narrative emprunte à l'idiolecte valeureux ses périphrases fleuries et ses archaïsmes savoureux : Saltiel a une « figure embellie par les lys du triomphe » (*S*, 424), Mangeclous « l'œil bénévole » (*BS*, 754) et Salomon est « gorgé d'aulx et d'aubergines » (*S*, 69). Cette contamination pathologique avoue d'ailleurs sa nature magnétique et fascinée puisque la voix lutte par instants contre le mimétisme qu'exerce par exemple sur elle l'accent d'Hippolyte : « Ce petit sexazénaire (il m'embrouille avec son défaut de prononciation)... » (*M*, 396). Puis, sans plus souligner les emprunts, le narrateur ne cessera de coller à l'idiolecte de son personnage : « Tout en enfant son pyzama en poil de çameau » (*M*, 399). Il ne proteste plus, il a cédé à la fascination.

Les confusions entre les voix du narrateur et des personnages, outre établir « un dialogisme polyphonique entre narrateur et personnage²⁴ » comme le précise Claire Stoltz, empêchent d'assigner à la voix narrative une origine fixe et identifiable, contribuant à défaire le cloisonnement des voix. C'est pourquoi on ne trouve plus véritablement de « narrateur "lettré" [qui] assume toute l'orchestration²⁵ ». Affecté des mêmes tics de langage que les personnages, le narrateur de Cohen ne peut plus se prévaloir d'un statut d'exception. La contagion est l'expression du heurt de deux subjectivités qui convergent, renforcé par l'emploi massif du discours indirect libre²⁶.

Dès lors toutes les transgressions sont permises à cette voix narrative pensée à rebours des clivages institués dans le récit omniscient d'allure mimétique. Son individualisation s'apparente à un viol sur le mode de l'effraction dans le corps du texte par le biais de métalepses²⁷. Opérations de transit qui permettent de faire se rejoindre deux univers *a priori* antagonistes, celui de la fiction et celui du réel, ces métalepses n'ouvrent pourtant pas le récit au fantastique comme chez Cortázar ou Borges, ou à l'interventionnisme ironique du narrateur chez Diderot ou Sterne. Certes, les métalepses ont bien une fonction ludique, d'autant plus qu'elles concernent souvent la joyeuse troupe des Valeureux. Mais ce que recherche le récit par la pratique

24 Claire Stoltz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, op. cit., p. 305.

25 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 23.

26 Voir entre autres *Belle du Seigneur* (p. 373-384) où le texte oscille entre le dialogue et le discours indirect libre qui rapporte les pensées d'Adrien.

27 Genette définit ainsi la métalepse : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers diégétique, etc.), ou inversement » (Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 244).

généralisée de la métalepse relève plus de l'*incarnation* du narrateur dans le monde de la fiction afin de lui donner une voix, c'est-à-dire un *ethos*. Alors que chez Céline ou Ramuz, le narrateur et le personnage fusionnent, chez Cohen le narrateur devient une sorte de personnage à part entière, participant d'une polyphonie qui résulte aussi, comme l'indique Claire Stoltz, de la multiplication des narrateurs capables de prendre en charge le discours dans les monologues autonomes²⁸.

Innombrables, les métalepses contribuent d'abord à faire du narrateur une figure de l'auteur en le dotant d'une sorte d'*ethos* auctorial : « Quant à Saltiel, il était plus blanc que la feuille sur laquelle j'écris avec un plaisir extrême car en ce moment j'entends une chanson populaire espagnole » (*M*, 257). Conjointement à ces indications cherchant une confusion délibérée des instances, certaines métalepses commentent plus directement la forme du texte : « hâte de finir » (*M*, 382) ; « Je n'ai pas le temps de raconter les péripéties » (*M*, 264) ; « Assez. On ne peut pas tout raconter, on n'en finirait plus » (*V*, 248). Esquissant savamment la figure d'une « conscience critique du sujet parlant par rapport à sa parole²⁹ », Cohen adhère à son narrateur de façon étroite. Et, complétant ce système d'indices essaimés au fil des récits, l'écrivain intrique ses œuvres les unes aux autres : *Belle du Seigneur* est cité dans *Les Valeureux* (*V*, 33) et *Solal* dans *Mangeclous* (*M*, 46, 49, 50). Mais ce qui apparaît au premier chef comme l'exigence d'exhiber l'unité de l'œuvre, engendre un système d'écriture qui dénonce sa propre fictionnalité. Dans le même mouvement, le personnage se joint au narrateur pour se désigner comme être de papier. Ainsi de Saltiel protestant de son renom de fiction :

Je suis inconnu, moi ? Mais ne sais-tu pas qu'un livre tout entier appelé « Solal » a été écrit sur moi avec mon propre nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère, ce qui fait que cet Albert est en quelque sorte mon parent ! (*M*, 263-264)

Cohen profite dès lors de cette métalepse pour inscrire en creux sa propre généalogie. L'auteur est phagocyté par l'univers fictionnel. Salomon avait déjà amorcé ce mouvement dans le premier roman : « On m'affirme qu'il existe en un certain lieu un fils de notre race qui écrit notre histoire » (*S*, 240). Les Valeureux sont ainsi à la fois des personnages et des personnes que le narrateur connaît. L'auteur Cohen se résorbe en un personnage de sa propre fiction comme ses personnages investissent sa vie. C'est pourquoi de nombreuses métalepses sont des renvois directement autobiographiques à la vie de Cohen :

Chère et belle Genève de ma jeunesse et des joies disparues. Chère Suisse. Dans la chambre nocturne, je revois tes monts, tes eaux, tes regards purs (*M*, 330)³⁰.

28 Claire Stoltz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, op. cit., p. 267-269.

29 Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, 1969, p. 79.

30 *Idem Solal* (p. 295) et *Belle du Seigneur* (p. 632).

Par le truchement d'un biographème explicite, le narrateur prend directement la parole et affiche son affiliation à l'auteur. La contrebande devient la norme de l'effraction permanente du réel dans la fiction, qui s'effectue toujours sous les auspices d'une rupture que rien ne prépare et qui essaime les figures d'un ami de Cohen, Georges Émile Delay (*BS*, 231), de sa fille Myriam (*S*, 426), ou de son grand-père (*V*, 112), autant de personnes citées qui n'interviennent aucunement dans l'intrigue. Cette toile d'éclats dispersés devient le support électif de la judéité attribuée au narrateur :

L'explosion occasionna la mort d'une vingtaine de Juifs. Certains étaient de mes parents (*M*, 102).

Ma plume s'est arrêtée et j'ai vu soudain mon peuple en terre d'Israël, adolescent d'un auguste passé surgi, antique printemps, virile beauté révélée au monde. Louange et gloire à vous, frères en Israël, vous, adultes et dignes, sérieux et de peu de paroles, combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice, Israël israélien, mon amour et ma fierté (*V*, 91).

Avec l'émergence en rupture de cette voix dissonante au cœur du roman, s'exhibe de la sorte ce que, en s'inspirant d'une expression de Vincent Jouve, nous pourrions appeler un « effet-narrateur³¹ » qui guide le système de valeurs construit par l'œuvre.

Le complexe système de remise en cause de l'unité romanesque construit par Cohen semble dès lors viser à une implication forte d'un narrateur quasi « autobiographique » au milieu de personnages halés sans cesse vers le réel. Tout se passe donc comme si Cohen ne pouvait se résoudre à la distance nécessaire qu'impose le système narratif qu'il s'est choisi, celui d'un récit extradiégétique-hétérodiégétique. Dès lors, puisque l'esprit créateur n'est plus en mesure de discriminer les deux univers, il est inévitable que le texte opère leur jointure. C'est d'ailleurs ce que Cohen affirmait dès 1938, dans un passage de *Mangeclous* qui sera retranché dans les rééditions ultérieures :

Comme on a pu le voir, ce roman est un intermède dont Solal est le plus souvent absent. Je me suis résigné à laisser gambader mes Valeureux en toute liberté pendant trente jours. En commençant j'avais l'intention de leur mesurer la place et de ne leur concéder que trois ou quatre chapitres — le reste du livre devant être consacré à Solal et à une femme. Mais ils se sont fourrés partout. Et ces valets sont devenus les maîtres du jeu³².

L'écrivain avoue son incapacité à contrôler ses personnages car ils habitent son univers mental. Leur concéder une place restreinte serait affirmer qu'ils sont sous la dépendance de leur auteur. Or la situation se renverse puisque les personnages ont envahi le texte et sont devenus les « maîtres du jeu », et non plus les « valets » de l'auteur.

31 Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1992.

32 Albert Cohen, *Œuvres*, 1993, p. 1279.

À défaut de pouvoir réellement mettre en scène cette autonomie du personnage, les romans retranscrivent le lien privilégié qui unit le narrateur et ses personnages. Derechef, c'est la métalepse qui en sera l'instrument privilégié. Délaissant les protestations d'identité entre auteur et narrateur ou le domaine autobiographique, ces métalepses se présentent sous la forme de déclaration de sympathie plus ou moins appuyée pour un personnage, venant conforter la proximité entre les deux figures due à la contamination de la parole narrative par celle des personnages. D'un bout à l'autre, le narrateur ne cesse, dans de brèves digressions, d'exhiber son empathie à l'égard de tel ou tel personnage, de s'identifier avec lui, comme contraint à un aveu d'affection impossible à taire. La liste est longue et ne dédaigne pas les personnages chrétiens comme M. Sarles, « (J'aime ce vieux pasteur) » (*S*, 117), Mme Sarles, « (En somme, elle est sympathique) » (*S*, 142), Hippolyte, « mon cher petit père Deume » (*M*, 395), Agrippa : « Cher vieil Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé, et tu ne t'en es jamais douté » (*BS*, 632).

Mais, en regard des personnages juifs, Cohen abandonne la sentence laconique qui ne rompt qu'à peine le cours du récit. Car la proximité est plus forte. L'origine commune renverse toute possibilité de mesure et déchire délibérément la toile du récit. L'intrusion narrative se mue alors en une véritable revendication de filiation, comme avec Jérémie :

Jérémie (...) ce vieil Israélite de mon cœur — je suis son fils et son dévot — (...) Oui, son dévot. Car il est de la race qui a proclamé l'homme sur terre et combat la nature (*M*, 270).

Au sujet de Salomon, c'est le même amour débordant qui suspend la narration et fait refluer dans le texte un panégyrique de la simplicité de cette figure miniature du Messie :

Fils de mon cœur, petit Salomon, jeunesse du monde, naïveté et confiance, bonne bonté, rédemption des monstres aux râteliers de canons, aux narines soufflant l'ypérite, et de tous les mannequins qui ont oublié d'être hommes. Salomon, petit prophète des temps bienheureux où les hommes seront tous pareils à toi. Salomon, petit mais vrai sauveur, il n'y a que moi qui t'estime et te respecte. Et tu es trop vrai grand humain pour le savoir, ô escargot, ô microbe, ô grande âme. Laisse-les sourire et se moquer de toi et va gambader, petit, tout petit immortel. Va, mon agneau, mon mignon messie chérir (*M*, 113).

Protestation lyrique de filiation, où la force du lien électif emprunte les voies de l'adresse directe. Et, plus discrètement, un chapelet d'hypocoristiques contribue à tisser en continu à travers la trame du récit l'anastomose forte entre l'auteur et son « petit ami intime » (*BS*, 141 ; *V*, 91), « cet ange » (*V*, 89), « ce chérubin » (*V*, 90).

Les romans multiplient de la sorte avec insistance ces cris d'amour, ces appels qui fracturent l'unité du récit. C'est toute la conception canonique du protagoniste qui tremble. La distance est évincée. La bouche qui parle s'apparenterait à une bouche qui « embrasse » des personnages distingués par le narrateur au sein du flot des autres protagonistes dans une sorte d'élection de cœur, concrétisant dans

le système narratif l'une des métaphores obsédantes de l'œuvre : celle du « jour du baiser sans fin³³ », indiquant la venue messianique d'un monde nouveau basé sur l'amour de l'autre. Métaphore d'ailleurs relayée diégétiquement par la récurrence des situations dans lesquelles Solal, subitement saisi par l'amour de l'autre, embrasse divers personnages (S, 113, 155, 185 ; BS, 381). En effet, par delà l'hétérogénéité, aussi bien sociale que religieuse, des personnages élus par le narrateur, tous sont des êtres caractérisés par une grande bonté, une certaine simplicité. Ils se positionnent délibérément à l'extérieur des rouages de la société, en marge de l'hypocrisie, des jeux du pouvoir, du sexe et de l'amour. Les métalepses acquièrent de ce fait une véritable portée existentielle. Elles donnent corps à un narrateur qui peut exprimer librement son empathie envers les personnages positifs, ceux qui sont porteurs des valeurs mêmes de la fiction, à savoir tous les exclus, les parias, tous ceux que leur condition rend juifs d'une manière ou d'une autre. Les métalepses deviennent ainsi l'expression d'une judéité qui se rêve être un véritable humanisme. Plus qu'un effet « esthétique », un jeu avec les frontières du réel ou une réflexion métalittéraire, la présence saturante de ce narrateur *incarné* révèle son enjeu éthique participant du triomphe des valeurs auxquelles Cohen a voué toute son œuvre.

L'envoûtement qu'organise toute parole est donc le cœur même la réflexion de Cohen sur le récit. La fascination pour la voix déploie ainsi une sorte d'ivresse qui se saisit de tous, personnages, lecteur et même narrateur. Renouvelant les codes de l'esthétique romanesque, les textes de Cohen opèrent en sourdine un ensemble complexe de dévoiements dans la mise en place de la voix narrative qui les régit. Déplacée, exhibée, rapprochée de celle des personnages, la voix du narrateur affiche un statut singulier. S'incarnant visiblement à travers des métalepses multipliées et des contaminations d'idiolecte, cette voix, présente et absente, chuchote à l'oreille du lecteur autant qu'elle vient élire certains personnages. Au rebours d'une tradition romanesque forte qui, de Balzac à Robbe-Grillet, a fait de la précellence du visible le pivot du récit, Cohen fait du vocal le cœur palpitant d'une esthétique et d'une éthique littéraires. Là où Céline affiche l'hystérie d'une voix narrative iconoclaste et antibourgeoise, là où Beckett fait de la logorrhée une expression du vide existentiel et là où Queneau effleure au plus près la diversité des rumeurs et des parlottes, Cohen engage l'esthétique du roman dans une voix qui oscille entre l'emportement lyrique et une certaine mesure, voix qui émerge d'un texte conçu en harmonie avec elle, autorisant la naissance d'un rêve de fusion entre le personnage et le narrateur. Le récit devient de la sorte le lieu utopique d'une concorde narrative, analogon d'une humanité réconciliée dans ses mots, livrée à la seule force du « jour baiser sans fin » et du discours entre les êtres.

33 Albert Cohen, « Salut à la Russie (II) » (sous le pseudonyme de Jean Mahan), *La France libre*, vol. IV, n° 21 (15 juillet 1942), p. 177 ; *Œuvres*, op. cit., p. 76 et p. 83 ; *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1009 ; *Ô vous, frères humains*, 1972, p. 191.

Références

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur (BS)*, Paris, Gallimard (Folio), 1968.
- — —, *Mangeclous (M)*, Paris, Gallimard (Folio), 1980 [1938].
- — —, *Ô vous, frères humains*, Paris, Gallimard (Folio), 1972.
- — —, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993 (éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen).
- — —, « Salut à la Russie (II) » (sous le pseudonyme de Jean Mahan), *La France libre*, vol. IV, n° 21 (15 juillet 1942), p. 176-184.
- — —, *Solal (S)*, Paris, Gallimard (Folio), 1969 [1930].
- — —, *Les Valeureux (V)*, Paris, Gallimard (Folio), 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2006.
- GOERGEN, Bertrand, *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1986 [1980].
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti (Les essais), 2004.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986.
- STOLTZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

DÉBAT



Valère Novarina, dramaturge romantique ou « post-romantique » ?

GUILLAUME ASSELIN
Cégep Marie-Victorin

Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009.

Compte tenu de l'ample bibliographie critique qui entoure désormais l'œuvre novarinienne¹, toute nouvelle parution doit justifier la pertinence et l'originalité de son apport. C'est sous l'angle du rapport à « l'étranger », une dimension négligée jusqu'ici, que les deux directeurs de ce collectif ont choisi de renouveler la lecture de cette œuvre tout aussi inspirée qu'inspirante. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte de la place des langues étrangères dans le texte novarinien ou du travail d'« étrangement » auquel est soumis le français qui, décapité et détourné de ses formes et de ses usages traditionnels, sonne lui-même de façon étrange, à mille lieux de ce qu'on est habitué d'entendre mais, tout aussi bien, de mettre en lumière la façon dont les multiples traductions que l'œuvre semblait décourager *a priori* n'ont pas trahi mais bien *servi* le texte original, en le révélant sous un nouveau jour. C'est ce dont témoigne Christophe Feutrier dans son entretien avec Olivier Dubouclez, affirmant n'avoir perçu le sens et la performativité propres à l'écriture novarinienne qu'à travers sa traduction en langue étrangère, le premier texte lu en français lui étant tombé des mains. « L'épreuve de l'étranger² » aura ainsi permis de rendre perceptible la « matière verbale », la pâte phonique à quoi une trop grande familiarité avec sa propre langue maternelle peut rendre sourd.

Toute la force du théâtre novarinien tient précisément à cette « puissance de désorientation³ » invitant à « se désaliéner du réel », pour reprendre le titre de Didier Plassard⁴ — à cette capacité qu'il a de déterritorialiser la perception en débarras-

1 Voir le site Internet de l'auteur, régulièrement mis à jour, pour un relevé exhaustif (<http://www.novarina.com/>).

2 Voir Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

3 « En face de l'archaïque et du conscient » (entretien avec Christophe Feutrier, réalisé par Olivier Dubouclez), dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, 2009, p. 203.

sant l'esprit et le langage des catégories et des empreintes qui entravent la saisie organique des mots et des choses dans leur nudité et leur surgissement, enfouis sous tout un fatras de projections et de préconceptions. En témoignent les renversements spatiaux et perspectifs, que Céline Hersant interroge dans une réflexion fort stimulante sur la place et l'importance de la référence géométrique dans le texte novarinien qui rejoint, sur ce plan, la fascination d'Artaud pour la géométrie sacrée dont le poète a pu observer les mystérieuses figures chez les Tarahumaras. C'est l'occasion de noter, avec Elena Galtsova, que Novarina entretient un rapport complexe à la tradition ésotérique et alchimique qui, similaire à celui d'Artaud et de Vitrac sur plusieurs points, s'en distingue par un travail de déformation et d'hybridation langagière qui a plus à voir avec les avant-gardes étrangères, comme le *zaum* des Futuristes russes, ainsi qu'en fait foi la traduction du *Jardin de reconnaissance* par Ekaterina Dmitrieva. Prenant *La scène* pour exemple, Marco Baschera, de son côté, montre comment l'œuvre novarinienne sape les fondements mêmes du théâtre et de la représentation en faisant voler en éclats les notions de *personne* et de *personnage*. Inversant la fonction d'identification que recouvrait le *prosopon* (masque, visage) dans le théâtre grec, le théâtre novarinien fait de la *personne* le lieu d'une dépersonnalisation radicale, affranchissant la pensée et le jeu du principe d'identité par le « sacrifice comique⁵ » de l'acteur.

On ne peut, dans cette optique, qu'être frappé par les ressemblances entre cette écriture qui élève le sacrifice au rang de paradigme (*i. e.* la notion, centrale, d'« acteur sacrifiant ») et la pensée iconoclaste d'un Georges Bataille. Faut-il pour autant en conclure avec Désirée Lorenz et Tatiana Weiser que la charge transgressive et insurrectionnelle des deux œuvres finit par se diluer en une forme de réconciliation avec le christianisme, dont Bataille et Novarina reconduiraient la métaphysique platonicienne sous le rapport d'une négativité sans emploi, pris au piège d'une réflexivité dont ils n'arriveraient pas à se déprendre, écrivant et pensant sous influence, là même où ils militent pour une souveraineté sans concession ? Il est permis d'en douter sérieusement, au moins à l'égard de Novarina, dont le rire, même destructeur, apparaît beaucoup plus joyeux et jubilatoire — plus libre d'attaches et de ressentiment — que celui de Bataille, qu'on imagine toujours plus ou moins froissé sous le rictus. On retiendra donc le conseil de ce dernier, cité par les deux critiques qui semblent eux-mêmes nous mettre en garde contre leur propre interprétation : « J'ai voulu vous inviter à vous méfier du langage. Je dois donc, en même temps, vous demander de vous méfier ce que je vous ai dit⁶ ».

Que le rapport d'une pensée au christianisme puisse s'imaginer sous une forme non-mortifère, c'est ce que montre par ailleurs Katia Dimitrieva, en se basant sur *Le jardin de reconnaissance*, qu'elle a traduit en russe. La Chute même y apparaît

4 Didier Plassard, « Se désaliéner du réel : invitation à la (re)lecture de *Vous qui habitez le temps* », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 103-118.

5 Valère Novarina, *L'origine rouge*, 2000, p. 129.

6 Désirée Lorenz et Tatiana Weiser, « Poétique de la transgression, de Georges Bataille à Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 80-81.

comme une chance, celle d'une re-Création du monde permanente par le langage, le dramaturge récrivant la Genèse dans l'optique d'une phénoménologie singulière où vie et mort, Éros et Thanatos se révèlent solidaires, se nourrissant l'un l'autre bien plus qu'ils ne s'entravent.

Cette re-création, par quoi la langue novarinienne manifeste ses qualités éminemment génétiques et génésiaques, s'exprime de manière privilégiée à travers la *néologie*, dont Nadia Buntman détaille les procédés, au croisement de la littérature et de la médecine dont elle file très habilement la métaphore sur les traces mêmes de Novarina, là où la ré-invention linguistique a pouvoir de ressusciter les mots morts et de redonner vie à la langue. Mais le dramaturge ne se contente pas de ré-inventer les mots : il s'emploie également à forger des noms. Façon de nous contraindre à passer « de l'autre côté du langage » comme Alice « de l'autre côté du miroir⁷ », où le nom propre, foncièrement opaque, résiste et fait obstacle à l'instrumentalisation du langage. Olivier Dubouclez se livre ici à une réflexion originale sur un aspect souvent négligé de l'écriture, pour montrer que l'utilisation novarinienne des noms propres relève d'un régime différent du modèle proustien consacré. À l'onomastique qui joue de la mémoire de noms de lieux et de personnes connus ou communs, l'œuvre novarinienne oppose en effet l'invention de noms inouïs ou incongrus rayonnant d'une autre espèce d'étrangeté. Le nom propre est, ici aussi, agent de dépersonnalisation, dans la mesure où le déluge des patronymes et des homonymes accumulés à plusieurs endroits de l'œuvre sous forme de listes litaniques vide le nom de son propre, le destituant de sa fonction d'identification au profit d'une vaste opération de dé-nomination, au terme de laquelle ne subsiste plus qu'une masse de singularités quelconques fondues dans l'anonymat de la foule. Déjouant le processus identificatoire, l'œuvre peut alors faire apparaître, au-delà de l'atomisme individualiste qui en occulte la présence sourde, presque secrète, ce grand acteur oublié de l'Histoire qu'est le peuple — celui-là même « dont le langage tire sa vie et le théâtre son public⁸ ».

Cette résistance littéraire et poétique que l'œuvre novarinienne oppose à la langue commune et communautaire en puisant à même le « vivier des noms⁹ » et l'inventivité du parler populaire engage la dimension foncièrement politique de l'œuvre dont rendent compte, chacun à leur façon, Julie Sermon et Frédéric Detue. La première en analysant la manière dont Novarina dénonce et critique, sur le mode parodique, les excès et les outrances du langage médiatique, dont le dramaturge ne reproduit les clichés que pour mieux en faire voir la vacuité et le ridicule dans ce qui se conçoit comme un véritable « procès comique de destitution symbolique¹⁰ ». Le second en relisant l'œuvre novarinienne suivant un style que je qualifierais de «

7 Olivier Dubouclez, « Nom de personne. L'écriture des noms propres chez Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 145.

8 *Ibid.*, p. 158.

9 L'expression est de Novarina, citée par Olivier Dubouclez, *loc. cit.*, p. 140.

10 Julie Sermon, « Slogan, inventaire, information : de la politique dans l'œuvre de Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 176.

rancierien » (non par le contenu, mais par la forme de la pensée, qui conçoit l'histoire de la littérature en termes de « régimes » de représentation, à la manière de Rancière) sous l'angle de sa relation au Romantisme d'Iéna, dont elle relayerait les vues à maints égards tout en les soumettant à une critique en règle. Si Novarina partage la conception romantique d'une littérature autonome et messianique oppo- sant au réel formaté et au langage décadent de l'idolâtrie communicationnelle (*i. e.* « l'universel reportage » mallarméen) les pouvoirs supérieurs de la parole poétique élevée à la fonction sacerdotale, il ne tombe pas pour autant dans le piège de l'âge d'or censé consacrer l'avènement d'un nouvel *éon*, où l'homme retrouverait enfin son lien consubstantiel à l'Âme du monde et à la « parole perdue » d'avant Babel. À la différence des Romantiques dont le vœu de Totalité aurait produit, affirme Detue, les régimes totalitaires que l'on sait, Novarina maintient la nécessité d'une « tension dialectique irrésolue¹¹ » qui aboutit à inverser la notion même d'œuvre d'art totale en l'ouvrant à un devenir infini. Rejetant le fantasme romantique d'une fin de l'histoire où les tensions s'apaiseraient sous la forme d'un Moi synthétique et souverain pleinement réalisé, l'écrivain opposerait l'idée d'une communauté fondée sur un *dissensus* irréductible plutôt que sur cet utopique consensus où le nivelage transcendantaliste des identités a fini par produire un *effet de corps* meurtrier. La figure de l'acteur, que le dramaturge définit par ailleurs comme un « désadhérent profond¹² », tendrait ainsi à se confondre avec le *paria* politique, cet étranger *intérieur* à la société et au système qu'il empêche de se métamorphoser à nouveau en machine de mort ou en four crématoire, là où le désir d'union et de réconciliation aura tristement accouché d'une indifférenciation violente, ne laissant subsister des singularités que la cendre. Lecture d'autant plus intéressante qu'elle s'attaque de front à la question épineuse de l'articulation de la littérature au politique en soulevant les enjeux fondamentaux qu'implique la réception de l'héritage romantique. Héritage à l'endroit duquel la littérature contemporaine aurait contracté un double devoir : devoir de mémoire (reconnaissance de dette) aussi bien que devoir critique qui, sachant tirer leçon de l'histoire passée, se donne pour mission d'imaginer les formes concrètes et délibérément aporétiques de cette « communauté qui vient » (Agamben) à l'heure de l'ère post-historique et post-totalitaire.

Il y a pourtant plusieurs objections à faire à l'auteur, à commencer par l'équation qu'il établit entre le grand rêve romantique d'un savoir et d'une vie conçus sous le signe de la totalité et le totalitarisme qui y serait en germe. C'est là, il me semble, un glissement spécieux qui prétend tenir une pensée responsable des dévoiements idéologiques dont elle a pu être l'objet sous prétexte qu'elle les contenait en puissance. On a pu, suivant la même logique, tenir Nietzsche responsable du délire nazi sous prétexte qu'il aurait fourni, avec le concept de surhomme, l'outil politique dont le régime avait besoin pour asservir les masses. On a critiqué, depuis, ce genre d'amalgame qui rabat de façon linéaire l'effet sur la cause potentielle et montré que le surhomme *tel que Nietzsche l'entendait* était

11 Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina ou la littérature en résistance », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène, op. cit.*, p. 192.

12 Valère Novarina, *La scène*, 2003, p. 168.

tout à l'opposé de ce que les nazis en ont fait. Tient-on Einstein responsable des dégâts causés par la bombe atomique sous prétexte que la découverte de l'énergie nucléaire l'aura rendu possible ?

Autre objection, qui porte cette fois sur la manière dont Detue interprète le « Moi » romantique comme une conscience close sur elle-même, enivrée par l'exercice de sa puissance et de sa souveraineté, au regard de laquelle l'autre ne revêtirait qu'une fonction subsidiaire, contrairement à ce que l'on observerait chez Novarina dont l'œuvre prendrait la forme d'une vaste adresse à l'autre. C'est là reconduire un lieu commun et l'on pourrait reprocher à l'auteur de manquer lui-même de distance critique à l'égard de la réception traditionnelle du Romantisme. Une lecture plus serrée des textes montre que ce fameux « Moi » recouvre, chez plusieurs écrivains romantiques, l'idée d'un Soi transpersonnel qui, comme le « désadhérent profond » de Novarina, engage à « [a]ller dans l'au-delà du moi¹³ ». C'est le point où le romantisme rencontre l'expérience mystique du « sentiment océanique » qui, s'il peut y aboutir — il ne s'agit pas de le nier — ne conduit pas *fatalement* à une dissolution des singularités dans un Grand Tout où la conscience se verrait ravalée au rang des pulsions galvanisées par un aveugle instinct de corps. Il y a du bouddhisme et de l'hindouisme dans le Romantisme, ces sources et ces influences orientales sont connues ; est-ce à dire que la recommandation taoïste de « Garder l'Un » sans nécessairement renier le Multiple, qui n'est qu'un aspect dialectique de l'Un sous sa forme prismatique, est totalitaire par essence ? Si, de même, le bouddhisme enjoint chacun à rejoindre le « Grand Corps d'Union », ce n'est ni pour consacrer le règne tyrannique de l'ego au terme d'une dilatation narcissique inavouée ou inconsciente ni, à l'opposé, pour abolir la tension créatrice dont le Multiple est le siège sous la forme d'une fusion béate dans l'Un-sans-Autre-ni-Différence, mais pour enjoindre l'esprit à dépasser le dualisme et à concevoir pour une conscience singulière la possibilité de se vivre *simultanément* sous une forme finie tout en s'identifiant à l'infini. L'*Einfühlung* romantique ne me semble nullement réductible à cet autisme ontologique ou à ce monisme solipsiste auquel Detue et d'autres avec lui croient pouvoir l'identifier, mais relève, au contraire, d'une conception dynamique et dialectique de l'Unité. Aussi, à cette lecture de l'œuvre romantique comme unité close sur elle-même j'opposerai celle d'Albert Béguin, qui en parle comme d'une « unité [...] toujours ouverte », visant à « suggérer l'inachèvement inhérent à tout acte de connaissance humaine¹⁴ ». Toutes ces réserves et ces critiques ne doivent cependant pas occulter l'essentiel de mon propos, qui se veut un hommage à l'hypothèse de Detue qui, comme toutes les hypothèses fortes, appelle la résistance et, ce faisant, permet précisément de rouvrir un débat qui me semble absolument fondamental. C'est parce que sa réflexion est stimulante et novatrice que je me suis étendu aussi longuement à la commenter : l'empoignade — amicale, faut-il y insister — ici, signale l'intérêt, un esprit ne trouvant à s'aiguiser qu'à proportion de ce qui lui résiste. Que

13 Valère Novarina, cité par Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina ou la littérature en résistance », *loc. cit.*, p. 197.

14 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 1991 [1942], p. xvii.

l'on puisse diverger d'opinion sur la manière dont l'héritage romantique est reçu et réactualisé, en tout ou en partie, par les écrivains contemporains, me semble même témoigner de façon exemplaire des potentialités dialectiques que recèle le Romantisme. Aussi, plutôt que d'y voir la condition de possibilité des totalitarismes fermés sur eux-mêmes de manière mortifère, j'y vois bien plutôt l'occasion d'un « entretien infini » (Blanchot). Novarina, dans cette optique, me semble plutôt rendre justice au Romantisme en réactualisant ce qui, en lui, avait été effacé et trahi par la caricature politique et totalitaire à laquelle nazisme et communisme l'ont réduit, en en faisant une lecture tronquée. Et c'est précisément là que l'on saisit le nœud du problème : c'est uniquement faute de penser le Romantisme dans sa totalité, en ne retenant que des fragments, qu'on peut en faire la condition de possibilité des totalitarismes. Mais tout ceci engage un débat de fond qui dépasse de loin les limites d'un compte rendu ; c'est un numéro entier qu'il faudrait lui consacrer. La proposition est lancée...

Références

- BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991 [1942].
- DETUE, Frédéric et Olivier DUBOUCLEZ (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009.
- NOVARINA, Valère, *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
- — —, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003.



Réponse à Guillaume Asselin

FRÉDÉRIK DETUE

Dans la belle recension qu'il consacre à l'ouvrage collectif *Valère Novarina, le langage en scène* dirigé par Olivier Dubouclez et moi-même, Guillaume Asselin engage une discussion au sujet de la thèse que je soutiens dans l'article « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance¹ ». Je voudrais donc répondre à sa critique, spécialement en m'efforçant de lever les malentendus sur lesquels elle me semble reposer.

Quelle est ma thèse dans cet article ? J'entreprends d'y montrer que, tout en procédant très clairement de la théorie romantique de la littérature, le théâtre de Novarina s'inscrit dans une tradition qui est entrée au XX^e siècle dans un rapport critique et dialectique à cette théorie ; à mon sens, c'est en effet sous l'angle de ce rapport critique et dialectique — par quoi la littérature *résiste* suivant un nouvel art d'écrire — qu'opère la politique de ce théâtre.

Guillaume Asselin suggère que je procède à une lecture « ranciérienne » de ce théâtre en étudiant sa relation critique au premier romantisme, or il me paraît important de souligner en quoi ma démarche se distingue radicalement de celle de Rancière. Elle se fonde certes sur le parti pris, partagé par Jacques Rancière — et d'autres théoriciens, tels que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ou Jean-Marie Schaeffer —, suivant lequel l'invention de l'idée de littérature par le premier romantisme allemand détermine un mode d'être de l'art d'écrire, et donc des pratiques d'écriture, jusqu'à aujourd'hui. Mais la démarche de Rancière est fondamentalement une défense et illustration de l'idée de littérature romantique, et se caractérise en conséquence par un refus de considérer qu'il ait pu arriver quoi que ce fût à celle-ci. Avant de concevoir ce qu'il appelle le « régime esthétique de l'art », Rancière juge déjà dans *La parole muette* que, si un « soupçon » pèse sur « la version fondamentaliste de la poétique romantique, celle [du symbolisme] qui veut une littérature cohérente, reposant sur un principe unifié », ce soupçon appartient au « système des raisons » qui font de la littérature, depuis le romantisme, « un art sceptique » ; et il récuse donc l'idée que ce « soupçon » soit né « dans les années 1940 des traumatismes de l'histoire ou de la démythification politique des fonctions du discours² ». C'est plutôt contre l'idée que la littérature n'a pas d'histoire, informée

1 Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009, p. 181-201.

2 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 2005, p. 170.

qu'elle serait *uniquement et strictement* par la théorie romantique, que se fonde ma thèse d'un théâtre de Novarina « post-romantique ».

À mon sens, en effet, on se doit bel et bien de considérer une délégitimation de l'idée de littérature romantique, liée à l'histoire totalitaire du XX^e siècle. Il ne s'agit nullement, comme G. Asselin m'en prête l'intention, d'*accuser* la théorie littéraire du romantisme d'Éna en la rendant responsable de l'avènement des totalitarismes, ce qui reviendrait à céder à l'illusion rétrospective d'une fatalité historique, mais, loin de cette logique causale précisément totalitaire³, de mettre au jour dans une démarche archéologique, le fait que cette théorie est une des *conditions de possibilité* du régime totalitaire, — qu'elle permet de comprendre ce qui fait du totalitarisme une forme politique singulière, inédite, et conditionne la manière dont il se dit et se fait.

Cela tient à la façon dont, avec le premier romantisme, « la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir⁴ ». Au principe du romantisme, on trouve une vision négative de la modernité considérée comme l'ère des différences, des divisions et autres scissions, et le romantisme se définit ainsi d'abord, par son *refus de l'inconcilié*, opposé au monde moderne. Selon sa théorie historico-littéraire, cependant, suite à une défaillance philosophique (à travers Kant) mais aussi historique (à travers la Révolution française), c'est alors la littérature qui devient capable de donner accès à l'absolu, d'incarner celui-ci de façon adéquate, autrement dit de faire advenir une nouvelle époque ontologique, un âge d'or véritable, qui soit un âge de l'unité, de l'harmonie universelle, un règne de la belle totalité. Elle le devient dès lors que le poète sait « romantiser », soit, suivant Novalis, identifier son Moi inférieur « à un Moi supérieur⁵ », identifier — contradictoirement — sa liberté subjective à la formation objective d'un Esprit en devenir ; car, en s'élevant vers un Moi transcendantal qui embrasse la totalité, en devenant, comme médiateur du langage chiffré de la nature, « véritablement in-sensé [*Sinn-beraubt*]⁶ », le poète se met en état de faire « s'écouler l'éternelle source originaire de la poésie », de « revendiquer [...] tout, le tout qui agit dans chaque instant, dans chaque phénomène (Novalis)⁷ », et de faire ainsi advenir la beauté suprême, l'ordre suprême « d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie⁸ ».

3 Pour répondre à son désir d'infailibilité, le pouvoir totalitaire se doit de fonder sa légitimité sur le mythe d'une nécessité historique telle que les lignes du présent soient déjà imprimées dans le passé et que les lignes du futur soient déjà imprimées dans le présent. Claude Lefort reconnaît ainsi « l'essence du totalitarisme » dans sa « négation de l'imprévisible et de l'inconnaissable » ; selon lui, le régime totalitaire se définit fondamentalement par sa façon de « s'agenc[er] sous le signe du refus de l'histoire » (Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, 1999, p. 203-204).

4 Maurice Blanchot, « L'*Athenaeum* », *L'entretien infini*, 1995, p. 520.

5 Cité par Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, 2002, p. 70.

6 Novalis, cité par Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, 1983, p. 26.

7 Maurice Blanchot, « L'*Athenaeum* », *L'entretien infini*, op. cit., p. 521.

8 Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie, L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978, p. 312 (trad. Jean-Luc Nancy et al).

Ce messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, j'y reviens au prochain paragraphe, mais le totalitarisme se fonde néanmoins sur ce messianisme. Parce qu'il y a un *refus de l'inconcilié totalitaire* tel que, « [n]on contents de se présenter comme des régimes supérieurs à la démocratie libérale, nazisme et communisme annoncent la résolution des conflits qui déchirent le monde moderne et ont toujours déchiré, sous une autre forme, l'humanité⁹ ». Puis parce qu'il y a une *romantisation totalitaire* telle que « [l] Jamais pareille combinaison n'avait été imaginée entre la loi et l'arbitraire¹⁰ ». Je voudrais développer ce second point, tout à fait essentiel. Quant au romantisme, on l'a compris, je dénonce tout comme Guillaume Asselin la mécompréhension du primat idéaliste du sujet sur lequel il construit sa théorie : dès lors que l'on entend bien la capacité infinie du *je* poétique à l'aune de l'action de *romantiser*, on comprend aussi qu'elle n'est pas un pur et simple principe d'omnipotence, que l'écrivain du romantisme n'est pas une sorte de tyran qui ne s'en remet qu'à son arbitraire, puisque son langage poétique est motivé, qu'il est en lui-même expérience de monde et texte de savoir, — manifestation de l'âme du monde. Or on retrouve ce même primat du sujet au fondement du pouvoir totalitaire, de son discours et de son action politiques. C'est même ce qui fait la singularité radicale de ce pouvoir, comme le montre Hannah Arendt : de façon à instaurer directement le règne de la justice sur terre, il a la « prétention monstrueuse » de « remont[er] aux sources de l'autorité, d'où les lois positives ont reçu leur plus haute légitimation¹¹ » : d'abolir l'écart entre les lois positives et la loi qui est à leur source (que celle-ci soit, selon Arendt, la loi de l'Histoire, dans la version du communisme, ou celle de la Nature, dans la version du nazisme) et de tout sacrifier à cette loi suprême, de sorte que finalement pouvoir légitime (soumis à des lois) et pouvoir arbitraire (sans lois) se trouvent confondus.

Ce qui fait que le messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, c'est que la subjectivité transcendante qui autorise le poète à revendiquer le Tout ne prend pas *figure*, qu'elle ne devient pas une entité mythique ; c'est pourquoi, comme le souligne G. Asselin, le premier romantisme développe « une conception dynamique et dialectique de l'Unité », en haine de l'homogénéité et de l'uniformité. Certes, la prévalence du Tout doit faire de l'époque, de l'humanité et de la littérature *un individu*, une « unité indivisible », mais dans le même temps il n'est jamais question qu'elle annule le *divers infini* des parties ; la littérature demeure ainsi constamment dans la théorie romantique « un discours républicain¹² », suivant un modèle social foncièrement démocratique, fondé sur des polarités qui exigent du poète « un esprit

9 Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, op. cit., p. 199-200. Par exemple, la propagande nazie annonçait en 1942 l'avènement « d'un nouvel ordre général et d'un nouvel âge où le continent européen serait soustrait à l'anarchie » (voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Pocket (Agora), 2003, p. 160-161).

10 Claude Lefort, *La complication*, op. cit., p. 215.

11 Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, traduction de l'américain révisée par H. Frappat, 2005, p. 283.

12 Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* (fragment 65), dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 88.

intelligemment combinatoire¹³ ». Mais il existe un envers antidémocratique de cette théorie, chez Wagner, dans sa conception du *Gesamtkunstwerk* — de l'œuvre d'art totale ; et cela, faut-il préciser, avant même le virage wagnérien de l'universalisme au nationalisme. Chez Wagner, la subjectivité transcendante dont doit se réclamer l'artiste prend figure : c'est ce qu'il appelle « le Peuple » ; et l'âge d'or à venir n'est plus alors conçu comme l'unité dans la diversité infinie, mais comme « l'absorption de l'égoïsme dans le communisme¹⁴ ». C'est alors que, de condition de possibilité *nécessaire* qu'elle était, la théorie romantique devient une condition de possibilité *suffisante* du totalitarisme : en tant que théorie de l'œuvre d'art totale *par* et *pour* le Peuple, qui a pour source de la loi « la véritable nature humaine » et qui vise donc la production d'un grand corps collectif homogène, celui de « l'homme commun ». Dans le cadre du nazisme, par exemple, c'est de cette façon que Goebbels explique la politique raciste de l'homme d'État artiste : d'un côté, *pour* la communauté du peuple allemand, il revient à celui-ci de « former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple », suivant le modèle du sculpteur qui crée quelque chose à partir de rien et dont l'arbitraire ne souffre aucune loi qui le domine ; de l'autre, étant entendu que « seul un art qui puise dans le *Volkstum* tout entier peut être de qualité en fin de compte et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁵ », c'est à la condition que l'homme d'État soit inspiré *par* le *Volksgeist* que son pouvoir de former l'image du peuple devient légitime.

Il s'agit cependant de justifier à présent pourquoi cette légitimation totalitaire a pu entraîner une délégitimation de la théorie romantique, suivant un nouvel art d'écrire apparu au XX^e siècle. Si le pouvoir totalitaire n'est pas un pouvoir politique comme les autres, c'est en vertu de la romantisation par quoi, dans le but de créer une société délivrée de toute division, le parti totalitaire, censé *incarner* une entité mythique, se constitue en corps collectif mystique et vise à donner corps à la société tout entière : tel est le fantasme de l'« Egocrate » Staline, suivant Claude Lefort, que d'apparaître « comme s'il n'avait rien en dehors de soi, comme s'il avait absorbé la substance de la société, comme si, *Ego* absolu, il pouvait indéfiniment se dilater sans rencontrer de résistance dans les choses¹⁶ ». Or il importe alors d'observer comment se pratique cette absorption de la substance de la société en matière de littérature. Par exemple, que se joue-t-il, au Premier Congrès des écrivains de 1934 à Moscou, sous le nom de « romantisme révolutionnaire », que Jdanov suggère fermement de faire « entrer dans la création littéraire comme une [composante]¹⁷ » ? Il apparaît en fait que, dans la théorie du réalisme socialiste, la romantisation de

13 Friedrich Schlegel, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, 2003, p. 562.

14 Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* [1849], dans *Œuvres en prose III*, traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, 1976, p. 73.

15 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, 1987, p. 53-54.

16 Claude Lefort, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, 1986, p. 68.

17 Cité par Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, 1986, p. 90. Traduction modifiée du russe « *sostavnaâ èast'* ».

l'écrivain consiste à adopter « l'esprit de parti [*partijnost'*] » ou « esprit de tendance [*tendencioznost'*] », de façon, selon Karl Radek, à « avoir présente à l'esprit la marche du monde entier » et, depuis ce point de vue infaillible qu'est « le point de vue de la victoire prolétarienne [*točka zreniâ pobydy proletariata*]¹⁸ », à pouvoir présenter non pas la réalité « telle qu'elle est » — ce qui serait une hérésie naturaliste — mais « la réalité dans son développement révolutionnaire » — celle qui permet d'entrevoir le « sens de l'histoire ».

Il est tentant, au demeurant, d'ironiser sur cette captation totalitaire de l'héritage romantique, étant donné notamment que la romantisation n'est plus ici un exercice de liberté mais de soumission, que la vision de l'âge d'or procède d'une prescription du parti au-dessus de tout. Cependant, la promesse de bonheur totalitaire appelle peut-être autre chose qu'une simple attitude de mépris, quand on sait qu'elle n'est qu'une image d'unification heureuse environnée de désolation et d'épouvante, au centre tranquille du malheur — la fabrication de « l'homme commun » ayant pour pendant celle, incessante, d'« ennemis du peuple », l'absorption de la substance de la société induisant ainsi une grande politique d'épuration. C'est ce que signale la protestation de Paul Celan, qui soutient que « [l]es choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, [la lyrique allemande] ne peut plus, quoi qu'on fasse pour réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle », qu'elle veut bien légitimement, au contraire, « savoir sa “musicalité” située en un lieu où elle n'ait plus rien de commun avec ces “harmonies” qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre¹⁹ ». Sans doute la littérature totalitaire est-elle une « pseudo-littérature », mais il reste qu'elle s'est articulée sur la tradition littéraire issue du romantisme au point de « sauver les apparences de la littérature²⁰ », ce qui signifie que l'on ne peut pas simplement penser refermer la parenthèse du non-art totalitaire afin de poursuivre la tradition de l'art « véritable ». C'est toute la question du *schisme* littéraire posée par Adorno qui est en jeu ici. Si en Allemagne en 1966, on ne peut pas selon Jean Améry « se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm Schäfer, Heinrich Himmler entre parenthèses²¹ », c'est que le problème est moins la « pseudo-littérature » totalitaire en elle-même que la « pseudo-littérature » *comme possibilité de l'art*, et qu'il faut par conséquent entreprendre de nier celle-ci, par quoi il s'est avéré qu'un témoignage de culture peut se révéler « en même temps un témoignage de barbarie²² ».

18 *Ibid.*, p. 84.

19 Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », dans *Le méridien & autres proses*, traduit de l'allemand par Jacques Launay, 2002, p. 32.

20 Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, 1985, p. 454.

21 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, 2005, p. 164.

22 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, 2000, t. 3, p. 433.

De là mon idée d'une tradition née au XX^e siècle, critique et dialectique dans son rapport à l'idée de littérature romantique²³. Si le théâtre de Novarina me semble participer de cette tradition que l'on peut qualifier de « post-romantique », c'est d'abord qu'il procède d'un rapport critique à la théorie historique qui s'articule sur la théorie romantique du langage poétique (soit ce « messianisme » qui fait le « cœur du romantisme²⁴ », selon Benjamin), en ne faisant jamais miroiter l'avènement de quelque nouvelle époque ontologique que ce soit, y compris suivant « une conception dynamique et dialectique de l'Unité ». L'action de romantiser est bien réactualisée, pourtant ; mais l'élévation du Moi inférieur (qui ne sait que communiquer, à l'instar des animaux) à un Moi supérieur (qui le doue de la parole) s'opère sur le modèle du Mystère (symboliste plutôt que médiéval), comme une Passion de l'Homme-Dieu ne donnant pas lieu à une radicalisation du Sujet et de la totalité, tout au contraire : la parole, qui « n'est pas humaine », provoquant constamment une sortie d'identité et même d'humanité, s'opposant en tant que commun qui doue d'un manque à toute figuration aussi bien individuelle que collective ; la scène faisant jouer le *détail* contre le tout (loin de l'esthétique du fragment romantique), à travers le spectacle de l'acteur-monade en donateur.

23 C'est l'objet de ma thèse de doctorat en cours de rédaction, que de constituer théoriquement cette tradition : Frédérik Detue, « Post-exotisme de Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle », thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Tiphaine Samoyault à l'Université Paris 8 (Saint-Denis). La soutenance est prévue en octobre 2011.

24 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, « Avant-propos », dans Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 14.

Références

- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005 (trad. Françoise Wuilmart).
- ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2005 (trad. H. Frappat).
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 2002 (trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang).
- — —, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, t. 3, p. 427-443 (trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch).
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. Jacques Launay).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1987.
- LEFORT, Claude, *La complication. Retour sur le communisme*, Paris, Fayard, 1999.
- — —, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1986.
- MOREL, Jean-Pierre, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1985.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures (Pluriel Lettres), 2005.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot (Aux origines de notre temps), 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale supérieure (Arts et langage), 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le BLANC, Laurent MARGANTIN, Olivier SCHEFER (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti (Domaine romantique), 2003.
- — —, *Entretien sur la poésie*, dans *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 289-340.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose III*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui (Les introuvables), 1976 (trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl).



Hommage à Raymond Joly

Monsieur Raymond Joly (Rimouski, 17 décembre 1933 — Montréal, 29 juillet 2010), docteur de l'Université de Heidelberg, professeur au Département des littératures de l'Université Laval, membre de l'École freudienne du Québec ainsi que du Cercle psychanalytique de Montréal, a grandement contribué à la création de la revue Études littéraires et, pendant des années, avec minutie, abnégation et souci de la qualité académique que devait rencontrer une livraison savante, il a corrigé articles après articles de la revue, leur donnant une excellence qui leur doit beaucoup, sans que son nom paraisse. Il est bien plus : musiciens, critiques littéraires, et ses amis et collègues du « Pont Freudien » et du « Gifric » (Québec) le savent et, comme nous, regrettent son départ. Le texte ci-dessous espère rendre compte des sentiments de ses proches et de ses amis justement nombreux. Mais il n'est aucun texte qui puisse jamais le faire, fût-il aussi souriant à la vie que celui, La naissance du jour, de Colette, que Monsieur Raymond Joly relisait, parmi d'autres, sur son lit à l'hôpital ou se faisait lire par extrait par un infirmier ou des amis.

Ce qui suit est ma dernière lettre à Raymond, je l'ai écrite sans savoir qu'il ne pourrait la lire : il est passé le 29 au matin à 0 h 4 min).

* * *

Québec, le 28 juillet, 23 h 30.

Mon très cher Raymond,

C'est une belle carte postale que je voulais t'envoyer, mais je tremble trop pour écrire à la main : oui, ton départ m'angoisse, mais ne porte pas les peines des autres, en tout cas, pas la mienne ; aujourd'hui, j'ai accepté le fait irréversible et, à mon tour, de te dire, comme je le crois pour toi, que je suis en paix, mais non moins profondément triste. Je sais ton souci entier et constant de ne pas t'imposer aux autres, mais d'aller vers eux, curieux de les connaître et empathique par avance, avec une élégance impeccable dont témoignent aussi tes textes scientifiques.

J'ai appelé ce mardi soir, comme convenu : tu te reposais. Nous n'avons pu nous parler ; aussi, je t'écris ce soir.

Je sais que ce n'est pas une consolation, mais comme les insomnies s'accumulaient, j'ai relu ton livre sur *Pharsamon* de Marivaux : ce qui m'a plu une fois encore, mais de manière plus émotive, cette fois, c'est ce régal de l'intelligence, de la finesse

d'un esprit unique, de la très haute tenue de l'écriture, des points justement fixés, mais d'abord de ta sensibilité et combien ce livre, parmi d'autres de ta main, me fait entendre ta voix, me parle de toi — je ne veux pas dire qu'il n'est pas objectif, il l'est assurément. Mais d'abord, sache, comme certains de tes derniers articles ou de tes communications — dont celle où la page 11 avait disparu, lors d'un Congrès de la Société canadienne d'études sur le XVIII^e siècle, à Québec, il y a quelques années — me donnent et me conserveront ta présence. Elle n'est pas simplement intellectuelle : elle est à ton image, d'abord infiniment et fortement humaine, dans ce qui est le meilleur dans l'homme. Pardon de me projeter dans ton départ ; il me fait horriblement mal.

Raymond, j'admire ta paix intérieure et ta sérénité devant la mort, et me réjouis que les plus proches de toi t'entourent en ces instants ; je sais que tout n'a pas été sans souffrances physiques. C'est un euphémisme depuis que j'ai appris ce que tu as dû endurer ce dernier vendredi, refusant ce qui aurait pu atténuer ta douleur, afin de pouvoir conserver ta lucidité pour achever ton dernier écrit sur Graupner. Tu n'as pu le faire et cela t'a comme arraché à ta force d'âme et à la vie. J'ai compris que tu t'en allais. Ne sois pas plus abattu de maintenant prendre le soin de toi, ce que ta très haute éthique te présente comme une défaite. Cela n'est pas le cas. Bien sûr, on aurait aimé d'abord pour toi que tu finisses ce texte, mais on se console par ceux que tu nous laisses, et par les souvenirs.

Je vais te laisser partir — de quel droit pourrais-je m'y opposer ? — ; c'est ce que tu veux et je le comprends. Pardonne mon égoïsme et mes faiblesses qui t'ont fait miroiter quelques venues que je n'ai pas été capable de faire à Montréal. Nous nous sommes vus finalement et la maladie n'avait rien enlevé à ton regard, à ta présence d'esprit, à ta sollicitude amicale, à ta curiosité bienveillante, à ton élégance et à ta culture universelle. Quand je suis entré dans ta chambre des soins palliatifs de l'Hôpital Notre-Dame, à Montréal, tu étais assis en train de lire un livre en allemand. Tu m'a offert, malgré l'heure matinale, une sublime eau de vie de framboise, que tu avais ramenée et visiblement réservée, de Freiburg, lors de ton dernier voyage en Allemagne, en 2007, ce pays dont tu prisais la langue et la haute culture, comme bien des grands intellectuels et écrivains allemands ou étrangers, affolés comme toi qu'il ait pu aussi être le terreau du nazisme.

Tu es un de mes trois pères spirituels — c'est la chance d'être orphelin à onze ans et de pouvoir se composer une famille selon son cœur, chance que tu m'as donnée —, comme tu l'es pour bien des étudiants à qui tu as enseigné ou que tu as dirigés à la maîtrise et au doctorat ; tu es un savant que j'admire, mais d'abord tu es un ami vers lequel je me suis tourné trop souvent quand j'allais mal et tu as toujours été présent, dans les moments les plus pénibles : tu m'as écouté et remis sur la juste voie. Nous avons eu aussi nos fous rires et ton esprit y était pour beaucoup.

De tout cela, je n'ai pu te remercier dans ces derniers jours que bien maladroitement. Je me sens assommé par le faix de cette lettre et de l'adieu qu'elle contient, car je ne te rends pas justice de tout ce que tu es. Je te promets une chose : ta voix, intérieure, restera en moi. Ma psychologue m'a dit : « Continuez à faire des

“Petits dinosaures” à l’exemple de votre ami » ; elle voulait dire que, certes, l’exercice académique est une exigence intellectuelle, mais d’abord une complicité d’âmes. Tu ne mesures pas combien ce vœu s’est déjà accompli.

J’espère — on m’a dit que c’était le cas — que tu ne souffres plus à présent, et la médecine n’est ici plus en cause. Je devine que les heures à venir sont angoissantes, et je sais les soins délicats et toujours prévenants de tes proches et du personnel de l’hôpital. Laisse-toi aller en paix. Je ne sais comment dire ces choses.

J’ai vraiment été très heureux de te connaître, cela a été un réel bonheur — pardonne la redondance — et ce bonheur ne finit pas, ce soir ; j’aurais simplement aimé qu’il soit plus réel un peu plus longtemps. Je t’aime du plus profond de mon cœur, je t’y garderai jusqu’à mon dernier souffle et je te ferai aimer à ceux qui ne t’ont pas connu, sois-en sûr : tu nous laisses tant de raisons de le faire.

Je t’embrasse très fort,

Éric Van der Schueren
Université Laval
Département des littératures

* * *

Je remercie très sincèrement Madame Claude Lapointe, l’une des nièces de Monsieur Raymond Joly, d’avoir accepté, au nom de sa famille, ce texte comme In Memoriam, et Monsieur le Professeur Hans-Jürgen Greif, ami de longue date de Raymond, de sa relecture bienveillante. L’ami, qui me soutient de son affection dans ces moments pénibles et qui a permis notre dernière rencontre avec Raymond, sait ce que je lui dois et je ne l’oublie pas. Mes remerciements vont aussi à Mesdames Pascale Fleury, Marie-Laure Giroux, Lise Lacroix, Marie-Josée Paquet et Sabrina Vervacke pour m’accompagner, chacune à leur manière, dans le deuil de Raymond.



Notices sur les collaborateurs

Asselin, Guillaume

Guillaume Asselin poursuit ses recherches sur les métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine, dont un premier volet devrait paraître prochainement sous la forme d'un essai consacré aux *Métamorphoses de l'au-delà*. Il a co-dirigé deux ouvrages : le premier, *La littérature en puissance* (Québec, VLB, 2006), est dédié à l'œuvre du philosophe Giorgio Agamben ; le second, *Puissances du verbe* (Québec, VLB, 2007), explore les rapports entre écriture et chamanisme. Membre du comité de rédaction des *Cahiers littéraires Contre-jour*, il enseigne la littérature au Cégep Marie-Victorin, à Montréal.

Barraud, Cécile

Cécile Barraud a soutenu en 2007 une thèse intitulée *La revue blanche (1891-1903). La littérature et la critique littéraire en question* (Université de Paris VII), à partir de laquelle elle a élaboré une anthologie publiée en 2010 (*La revue blanche. Une anthologie*, avant-propos d'Éric Marty, Houilles, Éditions Manucius). Ses recherches et publications portent essentiellement sur *La revue blanche*, les revues littéraires et la littérature européenne des années 1880 à 1914.

Decout, Maxime

Agrégé de Lettres modernes et enseignant en khâgne, Maxime Decout est titulaire d'une thèse sur la judéité dans l'œuvre d'Albert Cohen. Ses dernières publications sur cet auteur sont : « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », *Les Temps modernes*, n° 656 (novembre-décembre 2009) ; « Le "parlécrit" chez Albert Cohen : d'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », *Poétique*, n° 159 (2009).

Detue, Frédéric

Frédéric Detue est professeur de lettres et chercheur en littérature comparée. Il termine une thèse intitulée « Post-exotisme d'Antoine Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle » à l'Université Paris 8, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Organisateur de plusieurs manifestations universitaires en Russie et en France entre 2005 et 2008, il a préparé le colloque sur Volodine de juillet 2010 à Cerisy-la-Salle. Auteur d'une dizaine d'articles, dont certains ont paru dans *Europe* et *Littérature*, il a aussi préfacé la traduction russe de *Des anges mineurs*, de Volodine (Moscou, OGI, 2008). Il a dirigé en collaboration trois projets collectifs : un cahier « Antoine Volodine » dans *Europe* (n° 940-941 (août-septembre 2007)), *Défense et illustration du post-exotisme*

en vingt leçons avec Antoine Volodine (Montréal, VLB (Le soi et l'autre), 2008) et *Valère Novarina : le langage en scène* (Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines), 2009).

Eisenzweig, Uri

Professeur de littérature à l'Université de Rutgers, dans le New Jersey, et auteur d'études littéraires (sur Nerval, sur Camus, sur le roman policier), Uri Eisenzweig s'intéresse depuis plusieurs années à la transformation des rapports entre politique et littérature à la fin du XIX^e siècle. Outre l'anarchisme (*Fictions de l'anarchisme*, Christian Bourgois Éditeur, 2001), il a étudié la logique du discours sioniste (*Territoires occupés de l'imaginaire juif*, Christian Bourgois Éditeur, 1980 ; une version transformée de cet essai est en préparation), et est actuellement en train d'achever une réflexion sur la place du littéraire dans le double tournant que représentent, avec l'Affaire Dreyfus, la naissance du fascisme du XX^e siècle (Barrès) et les derniers feux de l'anarchisme du XIX^e siècle (Bernard Lazare, Mirbeau).

Galmiche, Xavier

Né en 1963, Xavier Galmiche enseigne les cultures centre-européennes à l'UFR d'études slaves de l'Université Paris-IV Sorbonne, et spécialement la littérature tchèque, dont il traduit à l'occasion des œuvres classiques ou contemporaines (Karel Hynek Mácha, Antonín Sova, Bohumil Hrabal). Sous-directeur de l'UFR d'études slaves, directeur de la section Études centre-européennes, il co-dirige, au sein du Centre de recherche sur les civilisations d'Europe centrale et orientale (CRECOB), le Centre interdisciplinaire de recherches centre-européennes (CIRCE) et sa revue, *Cultures d'Europe centrale* (<http://www.circe.paris-sorbonne.fr/>). Son dernier ouvrage est *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)* (Paris, Institut d'Études slaves, 2009).

Jurgenson, Luba

Maître de conférences HDR à Paris-Sorbonne, Luba Jurgenson est auteur de *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* (Monaco, Éditions du Rocher, 2003), de *Création et tyrannie* (Cabris, Sulliver, 2009) et a dirigé avec Élisabeth Anstett le collectif *Le goulag en héritage* (Paris, Éditions Pétra, 2009).

Löwy, Michael

Michael Löwy est sociologue franco-brésilien, directeur de recherche (émérite) au CNRS et enseignant à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Auteur de dix-huit livres parus en vingt-neuf langues dont : *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »* (Paris, Presses universitaires de France, 2001) ; *Franz Kafka, rêveur insoumis* (Paris, Stock, 2004) ; *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste* (avec Robert Sayre, Paris, Éditions du Sandre, 2010).

Morel, Jean-Pierre

Jean-Pierre Morel a publié *Le roman insupportable* (Paris, Gallimard, 1985), *Heiner Müller. L'hydre et l'ascenseur* (Strasbourg, Circé, 1996), *Dos Passos. Multiplicité et solitude* (Paris, Belin, 1998), trois livres consacrés aux rapports entre littérature et révolution au XX^e siècle. Il a coédité, avec Jascha David, *Le siècle de Kafka* (Paris, Centre G. Pompidou, 1984), présenté *Le procès* et *Le château* de Kafka (Gallimard, Foliothèque, 1998 et 2007) et il a co-organisé le colloque Kafka de Cerisy (juillet 2010). Il a traduit des textes de Brecht (L'Arche), Marina Tsvetaeva (Actes Sud) et Heiner Müller (Éditions de Minuit, Christian Bourgois Éditeur, L'Arche, Théâtrales). Récemment, il a participé au *Dictionnaire Albert Camus* (Paris, Robert Laffont, 2009), coédité *Dans le dehors du monde : exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle* (Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010) et préfacé *Varia* de Danilo Kiš (Paris, Fayard, 2010). Il est professeur émérite de littérature comparée à la Sorbonne nouvelle — Paris 3.

Stiénon, Valérie

Valérie Stiénon est aspirante du Fonds national de la recherche scientifique à l'Université de Liège (Belgique). Après un travail de fin d'études consacré à l'écriture du journal personnel chez Roland Barthes, elle mène ses recherches doctorales en sociologie de la littérature sur les physiologies françaises du XIX^e siècle. Ses travaux questionnent les rapports socio-discursifs entre science et littérature, envisagés du point de vue de l'épistémologie des études littéraires. Elle fait partie du groupe CONTEXTES rassemblant des jeunes chercheurs en sociologie de la littérature ; elle est membre du comité de rédaction de la revue du même nom.

Veg, Sebastian

Sebastian Veg, agrégé et docteur en littérature, est chercheur au Centre d'études français sur la Chine contemporaine à Hong Kong et rédacteur en chef adjoint de *Perspectives chinoises*. Il a publié *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle* (Paris, Éditions de l'EHESS, 2009) et des éditions critiques des deux recueils de nouvelles de Lu Xun, *Errances* et *Cris* (Paris, Rue d'Ulm, 2004 et 2010). Il poursuit actuellement des recherches sur la littérature chinoise et la démocratie au long du XX^e siècle et rejoindra en 2011 l'Université de Hong Kong.



Résumés / Abstracts

■ Cécile Barraud

ALLÉGORIE ET ANARCHISME : *LE FUMIER* DE SAINT-POL-ROUX

ALLEGORY AND ANARCHISM : *LE FUMIER* ("MANURE") BY SAINT-POL-ROUX

Résumé

Second volet des *Grands de la Terre*, trilogie dramatique de Saint-Pol-Roux, *Le fumier* est publié à *La revue blanche* entre mai et août 1894. Le contexte des attentats anarchistes perpétrés depuis 1892 favorise l'émergence de voix littéraires qui jettent un anathème poétique sur l'organisation sociale : *La revue blanche* publiera aussi une scène de *Tête d'Or* en mai 1895. Poétique, dans la mesure où Saint-Pol Roux, pas plus que Claudel, ne cherche à faire de théâtre à thèse : dans *Les grands de la Terre*, dédiés à Henry de Groux et sous-titrés « fresques », l'allégorie figure bien le tableau de la révolte des miséreux. Mais l'allégorie est aussi un ressort stratégique. Publié à *La revue blanche*, périodique dont la sympathie aux anarchistes tenait à rester discrète, *Le fumier* doit être lu en résonance avec les textes parus simultanément et dont l'anarchisme demeure, grâce au langage infiniment interprétable de l'allégorie, ostensible et silencieux. Dans cette perspective, le cryptage poétique opéré par l'allégorie dans *Le fumier* ferait d'elle un procédé politique par excellence.

Abstract

Le fumier, the second instalment from Saint-Pol-Roux's dramatic trilogy *Les grands de la Terre*, was published in *La revue blanche* between May and August of 1894. The anarchist attacks of the two previous years had given rise to literary voices set out to castigate social structures with poetry, with *La revue blanche* even publishing a scene from *Tête d'Or* in May of 1895. Why poetry? Because neither Saint-Pol-Roux nor Claudel would give in to argumentative plays. The allegorical *Les grands de la Terre*, dedicated to Henry de Groux and subtitled "fresques", depicts the revolt of the poor. Yet, allegory is also a strategic ploy. Its publication in the quietly pro-anarchist *La revue blanche* requires that *Le fumier* be read in context with other published writings of the day, the obvious yet unscripted anarchist undertones of which were expressed through the infinitely equivocal tool that is allegory. From this standpoint, the allegory-driven poetic encryption in *Le fumier* would make a political weapon of such a tool.

■ Maxime Decout

ALBERT COHEN ET LES SÉDUCTIONS DE LA PAROLE NARRATIVE

ALBERT COHEN : THE SEDUCTION OF THE NARRATIVE VOICE

Résumé

Albert Cohen apparaît comme un écrivain sensible à tout ce qui bruit dans le réel. Romancier de l'oreille autant que de la bouche, il cherche au creux de discours comme une mélodie première où le dire serait à même de commander l'ordre du monde. Chez lui, le personnage est toujours une sorte de narrateur. C'est pourquoi la voix narrative s'auréole d'un attrait hors du commun. Proche du personnage sans pour autant disparaître, cette voix, toujours immatérielle et pourtant présente, parle le texte, et tisse des liens privilégiés avec les personnages et le lecteur vers qui elle semble s'avancer, autant pour murmurer à l'oreille que pour embrasser, grâce à la multiplication de métalepses. Certains personnages sont de la sorte élus et distingués par l'empathie affichée par le narrateur, afin de souligner l'essentialité des valeurs dont ils sont porteurs.

Abstract

Albert Cohen is sensitive to the murmur of the world and can thus be said to resort as much to sounds as to words. The latter seem to contain a kind of primal, harmonious melody that can utter the world into existence. Characters are always more or less narrators. The narrative voice is always deeply alluring in Cohen's works: it is both close to that of the character and a voice in its own right, immaterial yet intensely audible. It utters the text, creating a link with both characters and readers. Numerous metalepses seem to suggest that this voice moves toward the readers, whispers to them and embraces them. Meanwhile, some characters appear singled out by the narrator's empathy toward them, which foregrounds the importance of the values they embody.

■ Uri Eisenzweig

FICTION ET VIOLENCE ENTRE AUTEUR ET CRÉATEUR

FICTION AND VIOLENCE BETWEEN THE AUTHOR AND THE CREATOR

Résumé

La spécificité du « terrorisme » consiste en une violence perçue comme intrinsèquement dépourvue de sens : arbitraire quant à ses victimes immédiates, aléatoire quant au lieu et moment où elle se produit. Objet de la fascination horrifiée d'une modernité se voulant rationnelle, le « terrorisme » fut initialement associé au personnage de l'« anarchiste » tel que l'imagina le discours dominant de la fin du XIX^e siècle, qui n'y vit que nihilisme et destruction. Mais un siècle plus tard, la fiction de l'anarchiste-poseur-de-bombes devenue triviale et folklorique, c'est une autre figure qui incarne désormais l'origine de la violence aveugle : le religieux. La différence, essentielle, étant que l'anarchisme ne fut pas vraiment à l'origine des bombes des années 1890, alors que les attentats d'aujourd'hui sont presque toujours revendiqués par les mouvements religieux qui les commanditent. Et avec ceux-ci, c'est une inversion curieusement symétrique du masque nihiliste d'antan qui est imaginée derrière le non-sens de la tuerie : la nature ineffable et indescriptible d'une Autorité transcendante. Le terrorisme, ou d'une fiction l'autre.

Abstract

The specificity of “terrorism” resides in the perception of intrinsically pointless violence that is both arbitrary towards its victims and random in its time and place of occurrence. The topic of today’s horrified fascination in a world that prides itself on being rational, “terrorism” was initially the work of the “anarchist” as described by mainstream 19th century society: a source of nihilism and destruction. However, a century later, blind violence is now the work of someone other than the trivialised bomb-wielding anarchist of lore: the cleric. There is a critical difference between the two: whereas the 1890s bombs were not really the work of anarchists, responsibility for today’s attacks is almost always claimed by the clerical groups that funded them. It could be said that these groups flip the face of yesteryear’s nihilism in an oddly symmetrical fashion, justifying senseless killings in the name of the enduring mystique of a transcendental Authority. Terrorism, or from one fiction to the other?

■ Xavier Galmiche

MALDONNE ET RÉDEMPTION. LE CONCEPT D’ANARCHISME LITTÉRAIRE DANS L’HISTOIRE CULTURELLE DE L’EMPIRE (AUSTRO-HONGROIS) — L’EXEMPLE TCHÈQUE

MISDEAL AND REDEMPTION. CONCEIVING LITERARY ANARCHISM IN THE CULTURAL HISTORY OF THE (AUSTRO-HUNGARIAN) EMPIRE — THE CZECH EXAMPLE

Résumé

Pour le grand public, la littérature tchèque moderne a commencé avec *Les aventures du brave soldat Chveïk* de Jaroslav Hašek, œuvre cardinale de l’anarchisme littéraire d’Europe centrale. Cette contribution a pour but de revenir sur cette idée reçue en dessinant les rapports à la fois féconds mais tendus tissés entre anarchisme politique et littéraire, des années 1890 aux années 1920 environ (la naissance du concept d’anarchisme littéraire reflète la dépendance étroitement ancillaire de la réflexion esthétique au discours politique), en proposant un élargissement du concept d’anarchisme littéraire vers les œuvres expressionnistes (Kafka, Klíma, Váchal, Deml), en explorant les analogies repérables dans les littératures voisines, et en mettant en cause la radicalité de la modernité développée par ces anarchistes. En dépit de cette maldonne conceptuelle initiale, ce concept peut se révéler d’une grande utilité pour qualifier certaines valeurs et pratiques littéraires : l’ambition de transposer dans le champ esthétique un idéal sociopolitique, mais plus généralement, la reconnaissance d’une autre dépendance, celle du programme artistique à une soif d’absolu spirituel et à une tradition, remontant au moins à l’apophase romantique.

Abstract

For most of us, modern Czech literature began with Jaroslav Hašek’s The Good Soldier Švejk, a pillar of Central Europe’s literary anarchism. This article seeks to dispel such a perception by revealing the prolific yet tense interplay between anarchism of the political and literary varieties that took place from the 1890s to the 1920s. (The concept of literary anarchism came to be as a result of the close dependency of esthetical thinking on political discourse.) To that end, this article dwells on relevant analogies from other literary genres, and questions the radical nature of the modernity brought upon by these anarchists. Despite the initial misleading notion, this concept can prove quite useful

to qualify certain literary values and practices: the ambitious transposition of socio-political ideals to the field of aesthetics, or a more general acknowledgement of another dependency, that of the artistic quest on a thirst for tradition and a spiritual absolute, at least going back to the romantic apophysis.

■ Luba Jurgenson

VELIMIR KHLBNIKOV : L'ANARCHISME ET LES UTOPIES LANGAGIÈRES

VELIMIR KHLBNIKOV : ANARCHISM AND LINGUISTIC UTOPIAS

Résumé

Sur l'exemple de Khlebnikov, la dimension anarchiste de la pensée et de l'art russe est analysée à travers le rapport entre le politique et le langage. Les futuristes portent l'explosion insurrectionnelle au sein même du signe, s'identifiant ainsi avec la violence révolutionnaire et initiant une quête de l'absolu qui a pour horizon une langue universelle pré-babelienne basée sur une révision complète du sens.

Abstract

Taking after Khlebnikov, the relationship between politics and language serves to analyse the anarchistic side of the Russian psyche and art. By embedding insurrectional explosions within signs, futurists side with the violence of the revolution and set out to find an absolute whose horizon is a pre-Babelian universal language rooted in a thorough recasting of meaning.

■ Michael Lowy

FRANZ KAFKA ET L'ANARCHISME

KAFKA AND ANARCHISM

Résumé

Kafka s'intéressait à l'anarchisme — il a fréquenté pendant les années 1910-1912 des cercles anarchistes à Prague — mais il n'était pas un « écrivain anarchiste ». Son œuvre ne saurait être réduite à une doctrine politique, quelle qu'elle soit, mais on peut repérer les liens souterrains entre son esprit anti-autoritaire, sa sensibilité libertaire, ses sympathies pour l'anarchisme d'une part, et ses principaux écrits de l'autre. Ces passages nous ouvrent un accès privilégié à ce qu'on pourrait appeler le *paysage interne* de l'œuvre de Kafka.

Abstract

Although Kafka took an interest in anarchism, associating with anarchist organisations in Prague from 1910 to 1912, he was not himself an "anarchist author". Indeed, his writings should not be narrowly misconstrued as a given political doctrine. However, one can discern the underlying connections between, on the one hand, his dislike of authority, his libertarian bend and his sympathies for anarchism, and his writings on the other. These excerpts shine a privileged light on what one could describe as the "internal scenery" of Kafka's œuvre.

■ Jean-Pierre Morel

HEINER MÜLLER : UN ANARCHISTE DANS LE COMMUNISME ?

HEINER MÜLLER : ANARCHISM IN COMMUNISM ?

Résumé

Dans son autobiographie, vers la fin de sa vie, Heiner Müller (1929-1995) reproche à la civilisation occidentale d'être fondée sur les principes de la délégation et de la figuration symboliques. Comme ce sont aussi les principaux mécanismes de la représentation dans les démocraties modernes, on pourrait voir dans cette mise en cause l'équivalent d'une prise de position anarchiste, « un refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la représentation politique » (Uri Eisenzweig). Le principal écrivain de théâtre en RDA depuis la mort de Brecht serait-il donc un anarchiste dans le communisme ? C'est l'examen de ses pièces qui permet d'amorcer une réponse : elles partent souvent de situations d'urgence (guerre ou révolution) dans lesquelles un individu ou un groupe se voit (ou se croit) chargé de tuer d'autres hommes *au nom d'une cause*, d'un parti ou d'un camp. La « représentation » de l'Autre, la possibilité d'être son mandataire, est alors mise à la question : déléguée à un homme ou à un groupe par un acteur collectif, la violence peut-elle s'exercer d'une manière équilibrée et contrôlée en même temps qu'efficace ? N'a-t-elle pas plutôt inmanquablement partie liée à l'aveuglement, à la brutalité, voire à la barbarie ? Et quelles « fins de partie » s'offrent à ceux qui refusent cette délégation : l'« asocialité » ? la trahison ? le sacrifice ? Toutefois, ces textes ne se réduisent pas à illustrer, de façon didactique ou tragique, une casuistique révolutionnaire : la figure de l'auteur y est aussi mise en jeu. Elle tente de se soustraire à la fonction de « porte-parole », de représentant, d'une classe ou d'une cause, mais sans personnifier pour autant un pouvoir propre à la littérature, qui permettrait à celle-ci de redessiner le monde à sa fantaisie. L'auteur est toujours impliqué dans — et divisé par — cette critique de la « représentation », qui a finalement plus à voir avec la dimension totalitaire de la politique qu'avec l'idéologie anarchiste.

Abstract

Towards the end of his life, Heiner Müller (1929-1995) complained in his autobiography about the reliance of Occidental civilisation on the principles of delegation and symbolic figuration. Since these principles are also the main underpinning of the concept of representation in modern democracies, one could construe Müller's complaint as the expression of an anarchistic viewpoint, "the refusal to acknowledge any legitimacy whatsoever to political representation" (Uri Eisenzweig). Was the DDR's foremost playwright since Brecht's demise a communist anarchist? A study of his plays gives a glimpse of an answer: often set in emergency situations (be it a war or a revolution), they showcase a (self delusional) person or group tasked with killing others in the name of a cause, a movement or a side. One can therefore question the validity of "depicting" another or acting on his behalf: can violence, whether delegated to a person or a group by a collective source, be inflicted in a way that is all the while balanced, controlled and efficient? Instead, is violence not always synonymous with blindness, brutality or even barbarism? And would he who declines such a mission end up being cast away from society, branded a traitor or forced to sacrifice himself? However, those writings are

not merely didactically or tragically illustrative of a revolutionary case mix, for they also compromise the author's representation. While this mix may skirt its obligation to speak on behalf of a representative, a class or a cause, it does not embody literature's particular power to redraw our world according to its own whim. The author is always part of – and torn by – this criticism of "representation", which ends up dealing more with the totalitarian aspect of politics than with anarchistic ideology.

■ Valérie Stiénon

PORTRAITS DU CRITIQUE EN DIARISTE INDÉCIS. ROLAND BARTHES ET L'ÉCRITURE DU JOURNAL PERSONNEL

DEPICTING THE CRITIC AS AN IRRESOLUTE DIARIST. ROLAND BARTHES AND THE WRITING OF JOURNAL

Résumé

Roland Barthes never stopped revisiting the complex relation between essay and journal, until he blurred their distinctions into a writing style he described as "romanesque". By then a professor at the *Collège de France*, the "last Barthes" dwelled upon this important facet of his writing. While the notion of journal was then quite present in his mind as he was developing his theory and his thinking, it only comes to the fore through a rhetoric that is often timid and indirect. This article calls on Barthes' theoretical meta-discourse and his effective journal writing to highlight those generic obstacles and authorial positions he either encountered or developed as a critic-cum-author.

Abstract

Roland Barthes n'a cessé de questionner les rapports complexes entre l'essai et le récit personnel, brouillant leurs frontières respectives en une forme d'écriture qu'il nomme le romanesque. Devenu professeur au Collège de France, le « dernier Barthes » s'interroge avec insistance sur cet aspect majeur de sa pratique d'écriture. Si elle se pose de façon insistante à ce moment précis de l'élaboration de sa pensée et de sa théorie, la question du journal personnel ne se laisse cependant appréhender qu'à travers une rhétorique volontiers hésitante et contournée. À partir du métadiscours théorique et de la pratique effective de l'écriture du journal personnel chez Roland Barthes, l'article met en évidence les obstacles génériques et les positionnements auctoriaux tour à tour rencontrés et développés par le critique-écrivain.

■ Sebastian Veg

DÉMOCRATIE, ANARCHISME ET RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DANS LA CHINE DU 4 MAI

DEMOCRACY, ANARCHISM AND THE LITERARY REVOLUTION IN MAY 4TH CHINA

Résumé

Le mouvement du 4 mai 1919 en Chine présente la particularité d'appeler de ses vœux une démocratisation dont l'impulsion a été donnée par l'écriture de fiction. Cette nouvelle littérature, en langue vernaculaire et de forme supposément occidentale, est destinée à transformer son lecteur en citoyen, faisant symboliquement table rase de la « tradition ». Au-delà de leurs affinités, historiquement documentées, avec l'anarchisme politique, les penseurs du 4 mai valorisent plus largement la posture nihiliste d'une

écriture de fiction qui se pose comme origine absolue et comme acte pur, comme le révèle l'étude du « Journal d'un fou » de Lu Xun (1918). Si les intellectuels rejettent la modernisation par les institutions pour lui préférer une démocratisation « profonde » par la culture, une autre célèbre nouvelle de Lu Xun, « L'édifiante histoire d'a-Q », montre comment l'écrivain dépasse la critique purement individuelle pour poser symboliquement à la communauté la question des normes justes, sans pour autant en trancher le contenu. De cette manière, la radicalité de l'interrogation anarchiste sur l'organisation sociale continue à marquer la réflexion sur la démocratie qui caractérise le mouvement du 4 mai.

Abstract

Of particular interest in China's May 4, 1919, movement is an expressed wish for democratisation stemming from fictional writing. Allegedly taking after occidental fashion, such new vernacular literature sought to turn readers into citizens, symbolically doing away with "tradition". Studying Lu Xun's 1918 Diary of a Madman, one learns that beyond their historically documented affinity with political anarchism, May 4 leaders generally favoured the nihilist stance of a written fiction that claimed to be both an absolute beginning and pure. The True Story of Ah Q, another well-known short story by Lu Xun, reveals how the writer transcended purely selfish critique to put fair standards to the community without taking a position. This evokes the intellectual elite's rejection of institutions in the modernisation process and their preference for a "deeper" democratisation through culture. Thus, anarchism's radical questioning of social organisation continued to inform the democratic aspirations that underpinned the May 4 movement.



Prochains numéros

Littérature et architecture

Sous la direction d'Élodie Läugt et Élise Hugueny-Léger
University of St-Andrews, Royaume-Uni
Parution : avril 2011

Ne pas se raconter d'histoire : philosophie et narrativité

Sous la direction d'Étienne Beaulieu
Université du Manitoba
Parution : juin 2011

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : octobre 2011

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction de Sabrina Vervacke et Alban Baudou
Université Laval
Parution : février 2012

La poétique du désarroi social dans le roman francophone

Sous la direction de Justin K. Bisanswa
Université Laval
Parution : juin 2012

Sociocritique du théâtre

Sous la direction d'Olivier Bara
Université de Lyon 2
Parution : octobre 2012

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque dans la première
moitié du XX^e siècle***

Sous la direction de Mathieu Belisle
Université McGill
Parution : février 2013

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Sous la direction de François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : juin 2013



Appels d'articles

Sociocritique du théâtre

Dossier proposé par Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Date limite : 1 mai 2011

Dans le bilan récemment proposé par Anthony Glinoeur sur les études sociocritiques (« Carrefours de la sociocritique », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45 / 46 (2009)), l'accent est porté sur la diversification et même la forte dispersion des pratiques comme des ancrages institutionnels de la recherche en sociocritique. Sa fécondité résiderait moins, selon l'état des lieux proposé près de quarante ans après la formulation de Claude Duchet, dans la fermeté des méthodes que dans sa puissance de questionnement des modes de textualisation du social. La mise en relation dialectique des phénomènes sociaux et des phénomènes littéraires constituerait toujours un champ d'expérimentation vivant et ouvert.

Les travaux menés en sociocritique, attachés à la construction discursive des représentations sociales, ont privilégié jusqu'à présent la fiction romanesque, de préférence réaliste, le texte d'idées et le discours journalistique — Alain Vaillant le rappelle avec une grande acuité critique dans la même revue (« De la sociocritique à la poétique historique »). Le théâtre a été partiellement omis du domaine d'application des lectures sociocritiques, comme si la « politique du texte » se lisait plus difficilement dans des œuvres non encloses dans leur nature purement textuelle. Certes, des études sociocritiques de textes dramatiques ont été proposées, par Claude Duchet tout d'abord (« Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique*, Armand Colin, 1969). Mais ces études ont souvent concerné, symptomatiquement, un théâtre écrit au XIX^e siècle pour la seule lecture : Claude Duchet, « La Saint-Barthélémy : de la "scène historique" au drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5 (sept.-oct. 1973), « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans *Sociocritique*, Nathan, 1979 ; Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24 (déc. 1976) ; Pierre Laforgue, « *Lorenzaccio*, ou Œdipe à Florence », « *Fantasio*, ou être bouffon en 1830 », dans *L'Œdipe romantique*, Grenoble, Ellug, 2002 ; Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemark*, de Prosper Mérimée », *Orages*, n° 3 (mars 2004). Le théâtre vivant, directement écrit pour être joué, serait-il soupçonné par les sociocriticiens d'obéir à des contraintes formelles imposées a priori et de reproduire des conventions telles que le discours sur la société s'en trouverait appauvri ? Surtout, si la sociocritique constitue un retour au texte et à

sa « littérarité », on conçoit que le théâtre — dont le texte ouvert et troué ne fait pas *toute* l'œuvre — ait été plus ou moins laissé de côté.

Pourtant, le théâtre représenté, en tant que phénomène collectif, acte social et politique, offre un champ d'observation et d'analyse privilégié des modes de symbolisation du social. Mais deux conditions sont peut-être à remplir pour mener à bien l'étude, conditions qui orienteront la constitution du projet de publication dans la revue *Études littéraires*. La première consiste à ne pas limiter le théâtre au seul panthéon des chefs-d'œuvre du répertoire, et à travailler aussi sur un « corpus collectif » (Alain Vaillant), où les représentations dominantes ou contradictoires d'une époque et d'une société soient ressaisies à partir de ce que l'on jouait effectivement dans les théâtres — et non de ce que l'histoire du théâtre a retenu et « panthéonisé ». La thèse de Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres* (Paris, Honoré Champion, 2009) offre ici un modèle méthodologique : elle ne réduit pas 1830 à *Hernani*, mais éclaire *Hernani* et, au-delà, l'ensemble des représentations symboliques dominantes, à partir de tout ce qui se jouait dans les théâtres cette année-là. La seconde condition concerne le « texte » théâtral. Une sociocritique du théâtre ouvre nécessairement une réflexion critique sur le statut strictement littéraire de l'œuvre dramatique et sur les outils existants de la sociocritique (le « sociogramme » par exemple) forgés pour l'analyse textuelle. Comment lire et interpréter du point de vue de la socialité et du discours historique de l'œuvre tout ce qui au théâtre ne relève pas du seul texte, mais d'un système de signes non verbaux ? Claude Duchet remarquait récemment : « La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature et elle n'a pas seulement la littérature pour objet mais tous les ensembles socio-sémiotiques. [...] L'objectif de la sociocritique est l'étude socio-historique des représentations » (« Entretien avec Claude Duchet » par Ruth Amossy, *Littérature*, n° 140 (déc. 2005), p. 132). On évitera donc de se limiter au seul texte théâtral écrit, comme de se cantonner à une étude contextuelle des conditions de création ou de réception du théâtre ; on dépassera, comme la sociocritique y invite, la relation mécaniste supposée mener du contexte au texte, pour privilégier les processus de symbolisation du social et de l'histoire portées par l'œuvre théâtrale, dans la totalité des signes déployés sur scène. Enfin, même si la sociocritique a trouvé dans le siècle de la question sociale et des révolutions son premier terrain d'élection, on ouvrira la perspective en deçà et au-delà du seul XIX^e siècle.

Les propositions, sous forme d'un court texte de 3000 signes et d'un titre provisoire, accompagnés d'un CV d'une page, sont à adresser avant le 1^{er} mai 2011 à l'adresse du pilote du dossier (bara.olivier@wanadoo.fr).

Après acceptation de la proposition, l'article (30000 signes) sera à envoyer avant le 1^{er} janvier 2012. Chaque article sera soumis, avant publication, à l'approbation du comité de lecture de la revue.

Url de référence : <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr>

Olivier Bara

Faculté LESLA, Département des Lettres, Université Lyon 2

18 quai Claude Bernard

69007 Lyon, France

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle.***

Dossier proposé à la revue par Mathieu Belisle
Université McGill

Date limite : 15 septembre 2011

Au XX^e siècle, nombreux sont les personnages romanesques qui vivent l'aventure en imagination, par voie de procuration. C'est le cas de François Seurel qui, bien qu'il narre le récit du *Grand Meaulnes* et en porte la mémoire, ne découvre le monde que par l'entremise de son compagnon Augustin, personnage qui témoigne de l'assurance de celui dont l'existence épouse encore la forme d'un destin. Or, bien qu'il joue un rôle secondaire au sein de l'action proprement dite, Seurel demeure un relais essentiel : ce qu'il perd en capacité d'action, il le gagne en conscience. Le roman d'Alain-Fournier, que Jacques Rivière considère dans son célèbre essai (1913) comme le modèle du « roman d'aventure », assigne au personnage une fonction inédite : non seulement est-il appelé à « vivre l'aventure en esprit », pour emprunter à la belle formule de Mac Orlan, mais à la concevoir comme possibilité. L'autre devient l'avatar au sein duquel se déploient les virtualités du moi.

Les formes ou modes de l'aventure vécue comme possibilité imaginaire ne manquent pas. Que l'on songe seulement aux personnages à la « conscience malheureuse » (Ph. Chardin), qui ne vivent plus que dans les souvenirs de mondes ou de temps perdus, à ces personnages de romanciers fictifs dont l'imagination préside à l'élaboration de scénarios hypothétiques et de véritable inventaires, à ces innombrables personnages de fabulateurs à l'esprit ludique, qui vivent dans le pays des rêves ou se projettent dans des avatars, à ces personnages conscients de n'être *que des personnages*, figures de papier à l'existence fictive, ou alors des personnages incapables, justement, d'être de « vrais » personnages ou héros, en ce que, comme l'écrivit Jonathan Lear, ils semblent être à court de moyens (« *they fall short* »).

Dans le cadre de ce numéro, on pourra s'interroger sur les raisons qui, dans le roman français de la première moitié du XX^e siècle, expliquent le passage de l'aventure effective à l'aventure vécue comme possibilité imaginaire. Illusion ou mythe de l'aventure ? Épuisement de la notion de destin ? Perte de confiance du sujet dans sa capacité de transformer le monde, d'agir sur lui ? Difficulté du personnage à concevoir son existence comme un récit cohérent, à coïncider avec sa propre vie ?

Les propositions d'article doivent parvenir au pilote du dossier, Mathieu Belisle (mathieu.belisle@mail.mcgill.ca), avant le 15 septembre 2011.

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Dossier proposé par François Ouellet
(Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, UQAC)
et Véronique Trottier (doctorante à l'UQAC).
Date limite : 15 juillet 2012

Le *Manifeste du roman populiste* (*La centaine*, 1930) et *Le populisme* (Paris, Renaissance du livre, 1931) de Léon Lemonnier fondèrent la naissance du mouvement populiste. Le *Manifeste* avait été précédé d'articles de Lemonnier dans *L'œuvre* (« Un manifeste littéraire », le 27 août 1929), *La revue mondiale* (« Du naturalisme au populisme », le 1^{er} octobre 1929) le *Mercur de France* (« Le roman populiste », le 15 novembre 1929) et devait beaucoup à André Thérive, dont le « Plaidoyer pour le naturalisme » dans la revue *Comœdia* (le 3 mai 1927) était déjà une sorte de pré-manifeste du populisme. Il faut pourtant préciser que le populisme n'a jamais voulu pour autant se constituer en véritable « école littéraire ».

Héritier lointain du naturalisme, le populisme de Lemonnier et de Thérive entendait prendre ses distances avec Zola, à qui il préférait Maupassant et Huysmans ; mais son véritable ancêtre serait le roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier. Dans le *Manifeste*, Lemonnier positionne le populisme contre le roman bourgeois et le roman psychologique ou nombriliste d'après-guerre, qui exaltait une « littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner ». Le populisme avait l'ambition essentiellement de peindre la vie du peuple, sans doute, mais plus encore de « faire vrai » et de porter une attention accrue à l'étude de la réalité, sans écart de style et en dehors du scientisme primaire de Zola.

Le populisme eut une importance indéniable dans les années 1930. De manière plus large, il participait aux tendances d'une écriture de gauche, échiquier sur lequel se positionnent à la même époque les écrivains communistes, Paul Nizan et Louis Aragon en tête, et les écrivains de l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et de Marc Bernard, à laquelle étaient associés des romanciers qui recevront le prix populiste, par exemple Tristan Rémy et Jean Pallu. En 1931, Antonine Couillet-Tessier devait créer le Prix Populiste, dont le premier récipiendaire sera *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Léon Lemonnier créa un salon populiste annuel qui regroupait des romanciers et des peintres de l'éphémère école de Montmartre. La veine populiste était assurément dans l'air du temps au tournant des années 1930 : bien au-delà du cercle de romanciers dont Lemonnier revendiquait l'appartenance au populisme, nombreux (et malgré eux) ont été les écrivains dont les œuvres devaient momentanément croiser les préoccupations populistes, qu'il s'agisse d'un Jean Prévost (*Les frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard, 1930) ou d'un Pierre Bost (*Porte-Malheur*, Paris, Gallimard, 1932).

Le *Manifeste* identifie comme populistes Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis-Jean Finot. À ces noms il faut ajouter ceux de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard. La revue *L'œuvre* dressa une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf. À cette liste, on pourrait encore ajouter José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier et quelques autres.

L'objectif de ce dossier est de regrouper un ensemble d'études portant sur l'œuvre de romanciers dits populistes. De manière plus précise, nous souhaiterions que la réflexion prenne acte au moins en partie des conditions d'écriture du populisme, de ses présupposés esthétiques, de la filiation dont l'œuvre étudiée participe, etc., autant de traits susceptibles de documenter l'émergence, la fortune ou l'échec, c'est selon, du mouvement populiste.

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
É-U	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 13,92 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
+ frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,42 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,84 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,25 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,39 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,67 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,09 \$	15,75 \$

Photo : Anish Kapoor, Arcaneum (place d'Art Contemporain) 2010 | design art ch : all rights reserved

29^e FIFA

EN ASSOCIATION AVEC  radio



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
17 - 27 MARS 2011 | MONTRÉAL | WWW.ARTFIFA.COM

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE | GOETHE-INSTITUT | CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE | UNIVERSITÉ CONCORDIA
CINÉMA ONF | GRANDE BIBLIOTHÈQUE | MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN | MUSÉE DES BEAUX-ARTS | PLACE DES ARTS



Centre canadien d'architecture



Goethe-Institut



Cinéma ONF



Grande bibliothèque



Musée d'art contemporain



Musée des beaux-arts



Place des arts



Centre canadien d'architecture



Goethe-Institut

Centre canadien d'architecture

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

rythmer/rhythmize

sous la direction de
Michael Cowan et Laurent Guida



n° 16 (automne 2010)

Introduction

Michael Cowan (McGill University)
et Laurent Guida (Université de Lausanne)

Broder les rythmes. À propos de la Tapisserie de Bayeux
Jean-Claude Schmitt (SHES)

Optique ou haptique :

le rythme dans les études sur l'art au début du 20^e siècle
Georg Wissold (Universität Wien)

Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk
Ree Beth Gordon (University of Connecticut)

"Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen" :

Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in *Das Blumenwunder*
Janella Blankenship (University of Western Ontario)

Le film comme « symphonie du monde » :

l'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt*
et sa réception française
Laurent Guida (Université de Lausanne)

"As Regarding Rhythm" : Rhythm in Modern Poetry and Cinema

Sarah Keller (Colby College)

L'art du frappe-fareille rythmique en musique

François-Xavier Féron (Inam)

Articulating the African Diaspora through Rhythm:

Diatonic Patterns, Nested Looping Structures,
and the Music of Steve Coleman
Jesse Stewart (Carleton University)

Articulation et rythme

Matière, pensée et création dans le discours
Lucie Beaune (Université de Montréal)

Artiste invité/Guest Artist

Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch

Michael Cowan (McGill University)

FILMIST. a girl & a gun

Gustav Deutsch

Hors dossier/Miscellaneous

Intermédialité : ressemblances de famille

Éric Michoulet (Université de Montréal)

À paraître

n° 17 Reprodure (printemps 2011)

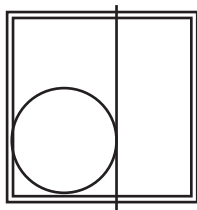
À consulter sur notre site

Dossier électronique n° 5 Théâtraliser (2010)

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRATURE ET ANARCHISME



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers.

COMITÉ CONSULTATIF

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

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

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

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

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

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt/
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2011 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2011

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-44-6

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LITTÉRATURE ET ANARCHISME

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION DE SEBASTIAN VEG

Présentation 7

Études

URI EISENZWEIG
Fiction et violence entre auteur et Créateur 17

CÉCILE BARRAUD
Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux 29

MICHAEL LÖWY
Franz Kafka et l'anarchisme 41

XAVIER GALMICHE
Maldonne et rédemption. Le concept d'anarchisme littéraire dans l'histoire
culturelle de l'Empire (austro-hongrois) — l'exemple tchèque 51

LUBA JURGENSON
Velimir Khlebnikov : l'anarchisme et les utopies langagières 67

SEBASTIAN VEG
Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai 87

JEAN-PIERRE MOREL
Heiner Müller : un anarchiste dans le communisme ? 103

Analyses

VALÉRIE STIÉNON
Portraits du critique en diariste indécis. Roland Barthes et l'écriture
du journal personnel 119

MAXIME DECOUT	
Albert Cohen et les séductions de la parole narrative	133

Débat

GUILLAUME ASSELIN — FRÉDÉRIK DETUE	
Valère Novarina, dramaturge romantique ou « post-romantique » ?	149

In Memoriam

ÉRIC VAN DER SCHUEREN	
Hommage à Raymond Joly	163

Notices sur les collaborateurs

Résumés / *Abstracts*



Littérature et anarchisme

SEBASTIAN VEG

Le rapprochement entre l'art et l'anarchie, ou même l'anarchisme, n'est pas nouveau, comme en témoignent les essais devenus classiques de Herbert Read ou d'Edgar Wind. Read, poète et critique d'art anarchisant, publia ainsi dès 1938 *Poésie et anarchisme*, un texte dans lequel il avance que

pour créer, il est nécessaire de détruire, et l'agent de cette destruction dans la société est le poète. Je crois que le poète est nécessairement un anarchiste et qu'il doit s'opposer à toutes les conceptions organisées de l'État, non seulement celles léguées par le passé, mais aussi celles imposées au nom de l'avenir¹.

En 1963, l'historien de l'art Edgar Wind, issu de l'Institut Warburg, consacra lui aussi une étude célèbre à la force subversive de l'art, en particulier de l'art visuel, rappelant que ce dernier suscitait déjà la méfiance de Platon². Si ces premières études ne mettaient guère l'accent sur les rapports entre l'anarchisme et la littérature, entendue au sens moderne, les travaux plus récents d'Alain Pessin, en France, ont depuis proposé un éclairage sociologique et historique précieux sur ces relations³.

Dans un contexte actuel où la dimension politique de la littérature, au moins depuis 1989, ne va plus de soi, la matrice de la pensée anarchiste ou anarchisante apparaît cependant féconde pour engager une réflexion renouvelée sur les rapports entre littérature et politique, tenant compte de la spécificité du fait littéraire moderne. À la domination de la pensée critique et révolutionnaire par les thématiques et références anarchistes à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle correspondent en effet des liens historiques attestés entre les avant-gardes du premier XX^e siècle et l'anarchisme politique. De plus, les anarchistes furent les premiers, dans le contexte politique moderne, à récuser, au nom même de leurs convictions politiques, une littérature « engagée », estimant comme les critiques plus tardifs de l'engagement sartrien, que « le désengagement est en quelque manière la forme la plus authentique

1 Herbert Read, *Poetry and Anarchism*, 1938, p. 58 (nous traduisons).

2 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londres, Faber and Faber, 1963 ; *Art et Anarchie*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1988 (trad. Pierre-Emmanuel Dauzat).

3 Voir Alain Pessin, *La rêverie anarchiste : 1848-1914*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982 et *Littérature et anarchie*, textes réunis et présentés par Alain Pessin et Patrice Terrone, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998. Je remercie Philippe Roussin pour sa lecture attentive du présent texte introductif et les nombreuses références dont il l'a enrichi.

de l'engagement littéraire⁴ », minant d'emblée l'opposition binaire de l'engagement et de l'art pour l'art. Les anarchistes, adeptes d'une transformation culturelle en profondeur par l'éducation, rejetèrent ainsi très tôt l'idée d'art de classe⁵. On peut donc commencer par se demander dans quelle mesure cette affinité de l'anarchisme avec la littérature en général et la fiction en particulier, au-delà de la coïncidence historique, éclaire plus généralement le fonctionnement de la littérature dans sa dimension politique ou critique.

Jürgen Habermas a théorisé cette affinité dans un texte de 1980, où il écrit :

L'anarchisme, en manifestant l'intention de briser la continuité de l'histoire, révèle la force subversive d'une conscience esthétique qui se dresse contre les effets normalisateurs de la tradition, qui tire son énergie de sa rébellion contre toutes les normes et neutralise tout à la fois le bien moral et l'utilité pratique⁶.

L'analogie entre l'anarchisme comme mouvement de table rase dans le domaine politique et l'art moderne comme son équivalent esthétique se double ici de la mise au jour d'une affinité plus profonde entre l'acte politique et l'acte de création artistique, si bien que ce dernier, par sa dimension créatrice même, paraît investi d'un sens politique intrinsèque, nous invitant à définir une pragmatique comparée des actes politiques et littéraires.

Uri Eisenzweig a consacré la première étude complète aux ramifications les plus surprenantes de cette affinité, dont on cite souvent Mallarmé comme symbole privilégié, même si son intérêt va plutôt à la bombe comme objet qu'aux anarchistes eux-mêmes⁷. Eisenzweig relève ainsi la convergence entre des actes qui se donnent comme sans origine et des écrivains dont la conception d'un langage non-référentiel dénie la possibilité d'une opinion publique, évoquant la « rencontre de deux refus

4 Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, 2005, p. 31. Le rapprochement de cette phrase avec l'anarchisme est proposé par Vittorio Frigerio, « La vérité par la fiction : anarchisme et narration populaire », 2010, p. 7.

5 Vittorio Frigerio cite par exemple l'article « Littérature » de l'*Encyclopédie anarchiste* qui affirme : « Il ne peut y avoir de littérature prolétarienne, il ne peut y avoir qu'une littérature pour la suppression du prolétariat » (Sébastien Faure (dir.), *Encyclopédie anarchiste*, 1934, vol. 2, p. 1301).

6 Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, 1981, p. 953.

7 La phrase de Mallarmé rapportée plus tard par Camille Mauclair « La vraie bombe, c'est le livre » semble cependant sujette à caution, y compris dans la formulation imprimée dans le *Journal* le 10 décembre 1893 (dont l'attribution à Mallarmé reste également problématique) : « Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre ». Voir Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, 2001, p. 197 et sq. ; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, 2003, t. 2, p. 660 et p. 1722-1723 ; *Les interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et Calendes (Pergamine), 1995 (éd. D. Schwarz), p. 71-75. En revanche Mallarmé consigne dans « La musique et les lettres » la notation suivante : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient à faire grand pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récuse l'adjonction de balles à tir et de clous » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 643-644).

de valider la représentation, l'un littéraire, l'autre politique⁸. Il y aurait ainsi une parenté entre la mise en cause de la représentation de la réalité (la crise du réalisme) qui sert de détonateur à l'apparition de la littérature moderne et la crise de confiance en la démocratie parlementaire comme forme politique adéquate à l'ère des masses, crise fondatrice de la tentation révolutionnaire parmi les intellectuels du XX^e siècle. Ce parallèle sert ici de point de départ à une interrogation interdisciplinaire sur les liens de l'anarchisme avec la fiction, dessinant les contours d'un modernisme qui ne se limite pas à une aire géographique, comme le montre la diversité des contributions, et ouvrant de nouvelles perspectives sur les relations entre littérature et politique.

Plusieurs approches se combinent dans les études composant ce numéro. S'appuyant sur les outils classiques de l'histoire des idées, il est possible de documenter comment l'anarchisme et la fiction moderne se rattachent à une même matrice politico-littéraire. On connaît l'importance dans le contexte français de *La revue blanche* et de sa puissance tutélaire, Félix Fénéon, à l'époque des symbolistes, ces derniers vouant une affection particulière à Louise Michel, à laquelle Verlaine dédia un poème. De même, si la « littérature anarchiste » qui s'attache à « illustrer » les thèses de l'anarchisme politique est désormais bien connue⁹, cette influence « culturelle » peut être documentée chez des écrivains modernistes dont la dimension politique n'est généralement pas mise en avant, comme Kafka (c'est ce que propose Michael Löwy dans ce numéro). L'ultra-individualisme de Max Stirner (1806-1856), fondé sur le refus de toute structure étatique ou sociale, joue souvent un rôle central dans cette galaxie plus large. Néanmoins, au-delà de la nécessité de reconstruire les positions politiques des auteurs, il importe également d'intégrer pleinement l'étude des œuvres de fiction à la perspective de l'histoire des idées, en montrant comment les œuvres représentent des points d'équilibre ou de cristallisation dans la pensée de l'auteur. En ce sens, on peut se demander si l'anarchisme, plus qu'un mouvement, ne représente pas un moment historique où certaines interrogations prennent forme chez des écrivains dans des termes qui ne séparent pas la politique et l'esthétique.

Dans une perspective textuelle, le dossier s'interroge également sur la valeur qu'on peut donner à l'analogie esquissée par Habermas, selon laquelle l'œuvre de fiction se définit comme une « bombe » anéantissant la tradition et ne puisant sa légitimité qu'en elle-même, de même que l'anarchisme détermine une action politique qui fait table rase du passé, sans poser de bien commun ou de principe politique préexistant. La fiction — ou certaines fictions — peuvent-elles se définir comme un acte de destruction du passé qui ne dessine aucune issue dans l'avenir ?

8 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, op. cit., p. 13. Plusieurs autres publications en anglais ont, depuis lors, adopté une perspective similaire, par exemple Jesse S. Cohn, *Anarchism and the Crisis of Representation*, Selinsgrove (Pennsylvanie), Susquehanna University Press, 2006.

9 Voir par exemple l'étude citée où Vittorio Frigerio montre l'importance, même dans les romans populaires, de l'esthétique fragmentaire qui, bien loin de la posture de l'engagement, ne fait écho à la doctrine politique que sous forme de « idéologèmes » (Fredric Jameson) (Vittorio Frigerio, art. cit., p. 15-16).

Quels ressorts poétiques les écrivains mettent-ils en œuvre pour construire de telles apories ? Pour Uri Eisenzweig, la question de la fiction se pose dans une dialectique du dynamitage des formes de « représentation » du monde, qui se traduit bien souvent par des formes poétiques, voire dans l'art abstrait (auquel pensait peut-être Habermas en écrivant son fameux essai), avant d'être réintégrées dans un « récit », fondement indispensable de la fiction, mais aussi souvent prélude à la « normalisation » de l'acte inaugural de brisure de la tradition¹⁰. On peut voir également dans cette dialectique complexe l'une des raisons à l'origine des relations tumultueuses entre le surréalisme et l'anarchisme, dont Breton se demanda subitement en 1952 pourquoi ils n'avaient pu converger plus tôt, amorçant un virage bien tardif¹¹.

En inversant les termes du débat, on pourrait se demander dans quelle mesure l'anarchisme ne se réduit pas en retour à un acte d'essence esthétique dépourvu de finalité politique conceptualisée, comme le suggère la descendance à la fois « de gauche » et « de droite » de l'anarchisme aussi bien politique que littéraire : l'anarchisme « de droite » en particulier, associé par Zeev Sternhell à la naissance du fascisme dans un ouvrage célèbre¹², a connu une descendance littéraire significative avec Georges Darien et, plus tard, Céline, dont on sait qu'il s'est déclaré en 1933 « anarchiste, jusqu'aux poils¹³ ». Cette approche interroge également la périodisation historique : peut-on déceler un « esprit de l'anarchisme » qui déborde les frontières spatio-temporelles de l'anarchisme politique, et dont certaines œuvres fictionnelles, y compris pré-modernes, comme celles analysées par Bakhtine, pourraient apparaître comme des témoignages ? La littérature de fiction, nourrie de sa dimension contrefactuelle et de son aspiration rarement démentie à se soustraire à tout pouvoir politique, peut-elle alors contribuer à écrire une histoire de l'anarchisme avant l'anarchisme ? Au-delà du point de départ que constitue le moment moderniste dans l'histoire littéraire ou artistique européenne, plusieurs contributions cherchent

10 Pour Eisenzweig, cette « fictionnalisation » signifie souvent une criminalisation de l'acte anarchiste ou terroriste : « la tentative d'inscrire l'anarchiste-poseur-de-bombes, c'est-à-dire le terrorisme, dans le système pénal aboutit comme fatalement au littéraire, non plus simplement comme lieu inévitable de la représentation du terrorisme, mais, du fait même de cette inévitabilité, comme son origine pleinement et juridiquement responsable. Ou comme le dit Michel Foucault [...] : coupable » (*Fictions de l'anarchisme*, op. cit., p. 282).

11 Voir par exemple Michel Ragon, « L'art pour l'anar », *Le magazine littéraire*, n° 436 (1^{er} novembre 2004), p. 50-53.

12 Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Voir aussi l'étude de Richard François, *L'anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

13 Céline écrit : « Je me refuse absolument, tout à fait, à me ranger ici ou là. Je suis anarchiste, jusqu'aux poils. Je l'ai toujours été et je ne serai jamais rien d'autre. Tous m'ont vomi, depuis les Inveszias jusqu'aux nazis officiels [...] Tout système politique est une entreprise de narcissisme hypocrite qui consiste à rejeter l'ignominie personnelle de ses adhérents sur un système ou sur les "autres". Je vis très bien, j'avoue, je proclame haut, émotivement et fort toute notre dégueulasserie commune, de droite ou de gauche d'homme. Cela on ne me le pardonnera jamais » (« Lettre à Élie Faure » [18 mars 1934], dans Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, 2009, p. 416). Dans une autre lettre au même Faure du 14 avril 1934, Céline, se décrivant comme « anarchiste depuis toujours », s'en prend à la « tartuferie » de ceux qui prétendent faire avancer la cause révolutionnaire, et nommément à Aragon.

ainsi à repousser les frontières géographiques¹⁴ (Luba Jurgenson, Sebastian Veg) et temporelles¹⁵ (Jean-Pierre Morel) de l'esprit de l'anarchisme.

Dans une perspective pragmatique qui peut paraître la plus féconde, le dossier cherche à se demander dans quelle mesure l'œuvre littéraire peut être conçue comme un acte politique anarchiste au sens où il court-circuite les institutions, littéraires et politiques, pour agir directement sur son lecteur. L'œuvre de fiction correspondrait alors à « l'acte pur » cher à Stirner ou à la « propagande par le fait » privilégiée par les vengeurs masqués. On connaît bien désormais, grâce à une imposante anthologie parue récemment, l'importance du théâtre anarchiste « d'agit-prop » avant la lettre, dans la France d'avant 1914, de la plume de Louise Michel ou de Georges Darien¹⁶. Comme l'a montré Uri Eisenzweig, les fictions de l'anarchisme posent de façon novatrice un problème ancien : celui de la représentation, dans ses dimensions esthétique et politique, tranché par les romantiques à travers la figure de l'écrivain-prophète, investi d'une légitimité naturelle pour « représenter » l'humanité. La crise de représentation de la fin du XIX^e siècle semble en effet avoir été déclenchée par une crise d'abord linguistique :

pour qu'aux attentats de 1892-1894 pût correspondre leur *perception* généralisée comme propagande, très précisément, c'est-à-dire comme des actes essentiellement arbitraires — et, donc, imprévisibles ; et, donc, terrorisants — parce qu'à finalité spectaculaire, c'est la société fin-de-siècle elle-même dans sa totalité, qu'il faut supposer affectée par un ébranlement de la confiance positive dans la transparence communicationnelle du langage¹⁷.

Rompant avec les prophètes romantiques de la démocratie, l'esprit de l'anarchisme consiste alors à refuser la possibilité de la représentation, à la fois politique et littéraire, faisant apparaître une convergence entre l'intransitivité de certaines œuvres fictionnelles et le refus de la parole représentative dans le domaine politique, qui renvoient à une même « conception négative du langage ». Cette « bombe » soulève à son tour l'épineux problème du rapport entre la parole et l'action, qui a occupé bon nombre d'écrivains (y compris parmi ceux abordés dans ce dossier, puisque Lu Xun par exemple a été soupçonné d'avoir participé à des activités terroristes). Eisenzweig a proposé de placer ce rapport sous le double signe du terroriste et de

14 L'historien du nationalisme Benedict Anderson, dans un livre récemment traduit en français, s'est lui aussi attaché à étudier la remarquable influence de l'anarchisme sur les mouvements anti-coloniaux à travers l'exemple de l'écrivain et intellectuel philippin José Rizal (1861-1896), révolutionnaire polyglotte qui croisa la plupart des grandes figures mondiales de l'anarchisme pendant ses périples à travers le monde. Voir Benedict Anderson, *Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anticolonial. La naissance d'une autre mondialisation*, Paris, La découverte, 2009 (trad. Émilie L'Hôte).

15 Un ouvrage récent va jusqu'à associer l'anarchisme à l'esprit post-moderne, étudiant les figures de Nietzsche, Foucault et Baudrillard : Lewis Call, *Postmodern Anarchism*, Lanham, Lexington Books, 2002.

16 Voir *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat. 1880-1914*, textes réunis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, Paris, Séguiet-Archimbaud, 3 vol., 2001.

17 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, op. cit., p. 154.

l'intellectuel, deux figures qui ont fasciné le XX^e siècle, car coupables toutes deux d'avoir transgressé la frontière entre le dire et le faire ; si l'intellectuel a fini par effacer le terroriste, ce dernier obsède toujours les intellectuels modernes :

Comme s'ils étaient destinés à être hantés par la figure qui les engendra et qui incarna, en un moment éphémère, mais aux réverbérations durables, l'éventualité fascinante — attirante et effrayante à la fois — d'une indistinction entre les mots et les actes ; entre ce qui donc, dans la sphère publique, est légitime et ce qui ne l'est pas. Entre la réalité et la fiction¹⁸.

On peut se demander quel rôle est alors dévolu au lecteur, cible de la « bombe » fictionnelle, dans l'élaboration d'un principe de légitimité politique, qui rétablit nécessairement une collectivité sociale, voire institutionnelle à l'horizon de l'œuvre. La volonté d'agir directement par la fiction semble en effet devoir entrer en tension avec le refus anarchiste de toute parole à valeur généralisante — qui est en même temps une condition indispensable pour que l'œuvre de fiction trouve des lecteurs. De ce point de vue, l'analogie entre la fiction et l'anarchisme n'est pas sans poser problème : il n'est pas certain que la fiction puisse échapper au rejet anarchiste de la parole représentative, et se poser, totalement hors tradition, comme une « bombe » autoréférentielle qui n'a aucune portée au-delà d'elle-même — sauf à congédier du même coup la communauté de ses lecteurs.

Le dossier s'ouvre sur un article d'Uri Eisenzweig où celui-ci s'interroge, comme l'avait fait naguère Michael Löwy dans une autre perspective, sur la symétrie entre l'acte anarchiste fondé sur le refus de toute représentation, et le discours religieux qui subsiste au cœur des sociétés modernes lui aussi construit sur un noyau irréprésentable qui lui donne sa légitimité. Est ainsi établi un rapport entre le terrorisme, entendu comme une étiquette qui dénote l'impossibilité ou le refus de donner sens à l'acte qu'elle qualifie, et le refus de toute représentation qui caractérise les deux objets analysés par Eisenzweig.

Cet article est suivi par plusieurs analyses monographiques, classés dans un ordre qui part du contexte le plus connu — celui de la France des années 1890 — pour s'en éloigner peu à peu. Cécile Barraud propose une analyse de la pièce *Le fumier* de Saint-Pol-Roux, publiée dans *La revue blanche* en 1894, au moment même du procès des Trente, et dans laquelle l'esprit anarchiste prend la forme de la résistance de la corporalité, à travers des figures allégoriques pittoresques auxquelles le théâtre vise à restituer leur humanité. Faisant le bilan de l'influence d'un « anti-capitalisme romantique de gauche » sur la pensée de Kafka, Michael Löwy trouve dans les textes de fiction des années 1910 les traces les plus probantes de l'ethos libertaire dont s'inspire la critique kafkaïenne de la machinerie de l'État moderne, colonial ou, par sa simple nature, autoritaire. Xavier Galmiche, avec *Les aventures du brave soldat Chweïk* de Jaroslav Hašek (1921-1923), aborde un ouvrage classique de l'anti-autoritarisme plébéen dans la même Europe centrale marquée par l'anarchisme politique : il montre comment l'esprit de l'anarchisme littéraire et les revendications d'émancipation qu'il articule s'inscrivent également dans la tradition

18 *Ibid.*, p. 330.

de l'« antithétisme » qui caractérise le débat intellectuel en Europe centrale depuis le XVIII^e siècle.

L'étude de Luba Jurgenson entre dans la bouillonnante réflexion esthético-politique menée par le futuristes russes depuis 1913 jusqu'aux lendemains de la Révolution russe. Son analyse de la « langue transmentale » de Velimir Khlebnikov montre comment le refus de la représentation arbitraire à travers le langage et le programme de « libération du mot » sont en réalité fondateurs d'une communauté utopique, qui affirme ouvertement son hostilité à toute structure étatique, favorisant la poésie comme outil de communication directe avec le réel, sans pour autant se situer à l'extérieur de l'histoire. En Chine aussi, cette référence à une tradition archaïque pré-étatique joue un rôle important, avec le groupe des anarchistes de Tokyo, dont nous étudions l'influence sur l'écrivain emblématique du mouvement pour la nouvelle culture, Lu Xun, notamment à travers la « bombe » que représenta sa nouvelle « Le Journal d'un fou », publiée en 1918.

Jean-Pierre Morel, quant à lui, ouvre largement l'horizon vers l'époque contemporaine en s'intéressant au dramaturge (est-)allemand Heiner Müller. Revenant dans *Fatzer* (1978) sur plusieurs textes de Brecht à travers la perspective des attentats de la Fraction armée rouge qui occupent alors son esprit, Müller donne à lire un refus de la représentation fondé sur le refus de déléguer l'exercice de la violence légitime à l'État. Pour autant, si comme il l'écrit « Tuer, avec humilité, est le noyau théologique incandescent du terrorisme » (une idée à laquelle fait écho le texte d'Uri Eisenzweig), on ne trouve chez Müller nulle confiance dans les groupes d'activistes, mais seulement un repli toujours plus radical sur certaines figures individuelles. Le dossier se referme comme il s'était ouvert, sur une même interrogation : celle d'une littérature du refus de représenter qui repose tout de même sur la représentation.

On l'aura compris, cet ensemble de pièces versées au dossier ne se veut nullement exhaustif, et se caractérise par une grande diversité de méthodes et d'approches. La plupart des contributions sont issues d'une journée d'études organisée au Centre de recherche sur les Arts et le langage (CRAL, CNRS-EHESS) le 16 juin 2006 : que Jean-Marie Schaeffer, directeur du Centre, soit ici remercié pour le soutien qu'il a bien voulu accorder à cette manifestation¹⁹. D'autres études restent à réaliser, qu'il s'agisse de textes plusieurs fois convoqués au détour d'un article, comme ceux de Brecht ou de Céline, ou d'autres, moins présents, comme ceux de Jarry, d'Artaud ou des surréalistes, ou d'autres encore, issus d'horizons plus lointains comme le Japon²⁰. Nous formulons donc l'espoir que cet ensemble de travaux puisse en susciter d'autres.

19 Un texte de cette journée, ayant déjà été publié, n'est pas repris dans ce numéro : Henri Viltard, « Jossot (1866-1951). Un caricaturiste libre-penseur et musulman », *Recherches en histoire de l'art*, n° 5 (2006), p. 91-108.

20 On connaît l'importance du mouvement anarchiste dans le Japon de la fin de l'ère Meiji et du début de Taishō : signalons à ce sujet le numéro spécial « Anarchisme et mouvements libertaires au début du XX^e siècle » de la revue *Ebisu*, n° 28 (printemps-été 2002), avec notamment un article de Jean-Jacques Tschudin sur le théâtre ouvrier qui se développe à la fin des années 1910.

Références

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à Élie Faure » (18 mars 1934), *Lettres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009 (éd. Henri Godard et Jean-Paul Louis), p. 416-417.
- DENIS, Benoît « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.
- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
- FAURE, Sébastien (dir.), « Littérature », *Encyclopédie anarchiste*, Paris, La librairie internationale, 1934, vol. 2, p. 1301.
- FRIGERIO, Vittorio, « La vérité par la fiction : anarchisme et narration populaire », *Belphégor*, vol. IX, n° 1 (février 2010), p. 7. Article disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no1/articles/09_01_vittor_verite_fr.html
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (oct. 1981), p. 951-996.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003 (éd. Bertrand Marchal).
- READ, Herbert, *Poetry and Anarchism*, Londres, Faber and Faber, 1938.

ÉTUDES



Fiction et violence entre auteur et Créateur

URI EISENZWEIG

Au cœur de l'anarchisme du XIX^e siècle se pose la question de sa définition. Elle se pose — et ne se résout pas. Car s'il y a un trait qui distingue ce que l'on entend généralement par « anarchisme » de tout autre discours social contemporain, au siècle de Marx et de Proudhon, c'est une hostilité récurrente à toute représentation — à commencer par la sienne propre, définitoire incluse.

Cette hostilité est avant tout d'ordre politique, bien sûr. Il est toutefois nécessaire de distinguer à cet égard l'anarchisme des origines des transformations et pratiques qui allaient suivre. Car c'est surtout au cours des premières décennies que fut véritablement extrême, presque intégral, dans le discours et les mouvements anarchistes, le refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la délégation de pouvoir ou d'identité. Pour s'en rendre compte il n'y a qu'à parcourir les divers manifestes et études des penseurs antiautoritaires de l'époque, et observer les formes d'associations singulièrement ouvertes des militants et sympathisants qui leur furent contemporains¹. Or, un rejet aussi absolu a des implications qui dépassent le terrain politique proprement dit en ce qu'il met en question, inévitablement, la possibilité même de tout medium permettant la représentation adéquate d'une réalité, quelle qu'elle soit. Après tout, s'il n'est pas de représentation sociale qui ne soit impropre à sa tâche, il faut bien que soient fautifs aussi, sans exception, tous les moyens communicationnels qui la sous-tendent. D'où ce trait que l'on a trop tendance à ignorer dans le discours radical — pureté pour les uns, intransigeance pour les autres — dont se réclamèrent les premières générations anarchistes : le domaine politique s'y voit nécessairement investi d'une perspective philosophique-linguistique.

Sans doute, les écrits des penseurs libertaires du XIX^e siècle ne contiennent pas beaucoup de réflexions touchant explicitement à la nature du langage. Il n'en reste pas moins qu'une philosophie de la communication est bien là, qui hante

1 Il est impossible, et d'ailleurs superflu, de mentionner ici ne serait-ce qu'une partie des travaux sur l'histoire de l'anarchisme du XIX^e siècle. J'en excepte l'ouvrage qui, plus d'un demi-siècle après sa première publication (1951) reste le modèle inégalé du genre, le magistral *Mouvement anarchiste en France* de Jean Maitron (Paris, Gallimard, 2 vol., 1975). C'est sur lui, avant tout autre, que se fondent les quelques références de cet article à l'histoire factuelle de l'anarchisme du XIX^e siècle.

leurs combats et leurs rêves, et cette philosophie est négative. De fait, il n'est qu'à lire d'une manière un peu différente de celle qui a généralement cours les idéaux proudhoniens ou bakouniniens de mutuelle, de petite communauté, de proximité, d'atelier, parfois même de terroir, pour y percevoir une sorte de méfiance sous-jacente à l'égard, non pas seulement de l'autorité ou de l'organisation, mais des formes de l'abstraction qui sont au principe de tout langage : l'absence, la distance².

C'est en quelque sorte par définition, donc, que la définition fait problème, lorsqu'il s'agit de l'anarchisme du XIX^e siècle. Et pourtant, comment ne pas préciser ce dont on parle, et certainement ce que l'on soutient ? La contradiction est insurmontable. Il y a bien un drapeau, mais il est noir. Le problème étant que la formule est réversible : il est noir, oui, mais tout de même, c'est un drapeau.

Ce dilemme, cette tension inhérente à une présence perçue comme se refusant à être prise, comprise, reprise, redoublée, représentée, est ce qui me semble être au principe de la fascination grandissante qu'exerça l'anarchisme au cours des dernières décennies du XIX^e siècle. En France, surtout, frappe l'intérêt — surprenante sympathie chez les uns, hostilité exacerbée chez les autres — que lui portèrent autour de 1890 les praticiens les plus assidus de la communication sociale, je veux dire les écrivains et les artistes. La sympathie se retrouvant surtout chez ceux dont la plume donna ses premières formes à une conception du langage autre que celle, positive, éclairée, de la dénotation, de la transparence communicationnelle qui est au principe, non seulement du projet romanesque réaliste, mais également de toute société s'imaginant fondée sur un contrat³.

La coïncidence n'est pas simplement chronologique. Plus exactement : ce n'est pas vraiment une coïncidence que cette rencontre entre l'évolution littéraire qui noue crise du réalisme romanesque et révolte symboliste — et l'anarchisme. C'est-à-dire entre l'idée du langage comme voué à autre chose qu'à capturer ce qui n'est pas lui et une identité dont la vocation est précisément d'échapper à toute représentation possible. Encore que le mot rencontre lui-même soit trompeur, car le phénomène fut à sens unique. Ce ne sont pas les anarchistes qui furent éblouis par la poésie symboliste, ce sont les écrivains — ces écrivains-là — qui furent séduits. Séduits, non pas par l'idéologie anarchiste à proprement parler mais par une figure imaginaire nouvelle qui, de cette idéologie, semblait incarner de façon dramatique la nature paradoxale : l'anarchiste-poseur-de-bombes. Nous sommes, on l'aura compris, dans la France des années 1892-1894, celles que l'historiographie retiendra sous l'appellation « ère des attentats ».

Ne nous attardons pas sur le détail événementiel de cette période⁴. Je rappellerai seulement que nonobstant la terreur, qui fut bien réelle, il y eut en fait fort peu

2 Soit dit entre parenthèses, il faudrait réfléchir un jour sur le fait que, contrastant avec le manque d'intérêt des anarchistes du XIX^e siècle pour la philologie, deux des grands apôtres anarchistes de la proximité, Élisée Reclus et Kropotkine, furent géographes.

3 Ces premières pages condensent un des arguments de mon ouvrage *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.

4 Là encore, c'est Jean Maitron qu'il faut lire, et plus particulièrement son ouvrage *Ravachol et les anarchistes* (Paris, Julliard, 1964). On y ajoutera, avec plus de prudence, certains chapitres des mémoires d'André Salmon, *La terreur noire. Chronique du mouvement libertaire* (Paris,

d'attentats, et de victimes encore moins. Ce sur quoi il est important d'insister, c'est que ce qui fascina, ce qui était au principe de la panique des années 1892-94, ce fut la perception de la violence comme absurde, gratuite, dépourvue d'objectifs compréhensibles, et cela d'autant plus qu'au non-sens de chaque acte correspondait comme inévitablement l'idée d'une *série*. Car plus que l'attentat individuel lui-même fit peur, de par son arbitraire même, l'impossibilité de l'intégrer à un récit — et donc de tirer de ce dernier quelque conclusion quant à ce qui allait suivre. Plus que les actes de violence commis ce fut le sentiment que d'autres suivraient qui suscita la peur, la panique. D'où d'ailleurs le privilège de la bombe : invisible tant qu'elle n'explose pas, elle se volatilise au moment même de son apparition. Jamais présente, toujours à venir, la bombe des attentats menaçait parce qu'imprévisible, impossible à situer dans le temps comme dans l'espace, et elle fut perçue comme imprévisible dans la mesure où la précédente, justement, n'avait pas fait sens, elle non plus.

Mais aussi, à la perception de l'acte comme dépourvu de signification correspondait comme inévitablement le masque, l'anonymat, l'illisibilité de son auteur : il faut ne rien savoir de quelqu'un pour pouvoir l'imaginer capable de tout. Ou plus exactement : de n'importe quoi. D'où le privilège logique de l'anarchiste comme origine des bombes : logique, car le personnage semblait précisément indéchiffrable. Rappelons, à cet égard, que les véritables auteurs des quelques attentats commis furent des individus solitaires et instables, parfois proches du pathologique⁵. Plate réalité qui donne toute sa mesure au véritable objet de la fascination : non pas Ravachol, ou Vaillant, ou Léauthier, ou Henry — ou plutôt : *justement pas eux*, mais la silhouette masquée, mystérieuse, nébuleuse, qui s'évanouissait, au contraire, dès que ceux-là apparaissaient dans toute leur fueur brutale sur le banc des accusés. Quelles que fussent les passions suscitées par un individu aussi manifestement caractériel que Ravachol, par exemple, ce qui fut vraiment au coeur de l'ère des attentats, c'est l'image d'un personnage de l'ombre qui, hors de toute identification possible — cape, masque —, était toujours absent, toujours ailleurs : l'anarchiste auteur d'attentats.

Beau paradoxe, donc, que ces écrivains et poètes affirmant faire fi de la fiction romanesque et se retrouvant hypnotisés, envoûtés par l'être le plus fictif qui fût.

10-18, 2 vol., 1973 [1959]) ; de ceux de Jean Grave, *Quarante ans de propagande anarchiste* (Paris, Flammarion, 1973 [1930]) ; ainsi que deux ouvrages contemporains des événements : *De Ravachol à Caserio (notes d'audience)* de Henri Varennes (Paris, Garnier, circa 1895) et *Les coulisses de l'anarchie* du (ou des deux) journaliste(s) signant Flor O'Squarr (Paris, L'insomniaque, 1990 [1892]). Pour ma part, dans mon ouvrage *Fictions de l'anarchisme*, déjà cité, je reconstitue les faits en insistant sur leur amplification démesurée dans la presse de l'époque ainsi que, par la suite, dans la mémoire historique.

5 Il est d'autant plus nécessaire de le rappeler que trop d'études, y compris contemporaines, se contentent d'« expliquer » les attentats par la biographie personnelle — pauvreté, enfance difficile, etc. — des individus qui les commirent, cette biographie se transformant du coup en une sorte d'allégorie de la réalité sociale environnante. Dernier en date de cette série décevante : l'ouvrage de John Merriman, *The Dynamite Club. How a Bombing in Fin-de-siecle Paris Ignited the Age of Modern Terror* (Boston / New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2009).

Il est vrai que la figure de l'anarchiste-poseur-de-bombes était elle-même paradoxale puisque n'existant que dans la mesure où le personnage échappait à toute représentation possible, à commencer par celle qui vise l'événementiel, le récit. La fiction, ici, la magie à laquelle se laissèrent prendre ceux qu'on allait bientôt appeler les intellectuels, c'était la possibilité même d'une absence qui serait incarnée. De l'irreprésentable — présent.

Mais la réaction de l'avant-garde littéraire ne fut que l'expression condensée d'un phénomène médiatique plus général — lui-même non sans rapport avec d'autres obsessions de l'époque, concernant une violence dont la nature serait d'échapper au compte-rendu narratif. Après tout, ce furent les mêmes, littéralement les mêmes lecteurs qui, après avoir frémi à la vue des énormes manchettes des quotidiens le lendemain du moindre pétard, allaient se délecter — toujours frémissants — à la lecture de récits que l'on commençait à peine à appeler policiers (alors que du côté de Mallarmé et de ses amis symbolistes, l'on redécouvrait Edgar Allan Poe). Tout cela, tandis que se profilait à l'horizon la menace tout à fait réelle de la Première Guerre mondiale, laquelle, signifiant de par son énormité même la nature désormais anecdotique de l'acte de violence individuel, allait reléguer sinon l'acte lui-même du moins sa portée sociale hors de l'histoire — et donc dans la fiction.

Freud commence à écrire. Saussure prépare son Cours. Mallarmé substitue l'absence à la fleur. Derrière les mots se profilent des zones d'ombre grandissantes. Le langage est désormais menacé, sinon d'opacité, du moins d'intransitivité. Les conditions sont remplies pour qu'avec la figure de l'anarchiste masqué tenant une bombe sous sa cape, nous entrions dans l'ère du terrorisme.

* * *

Bien entendu, avec l'énonciation de ce dernier mot c'est l'analyse elle-même qui pénètre un terrain, si j'ose dire, miné. C'est qu'en ce début du XXI^e siècle, il est peu de termes socio-politiques où le contraste soit aussi grand entre une utilisation extensive et une signification aléatoire, le seul dénominateur commun étant la réprobation : personne ne se reconnaît « terroriste », le « terroriste », c'est toujours l'autre. Ce à quoi correspond l'absence — ou la pléthore, c'est la même chose — de définitions. Il y a, dira-t-on, l'intention de « terroriser » : mais venant de la société en proie à ce type de violence, toute détermination est fatalement problématique, quant aux véritables « intentions » des responsables de tel ou tel acte. Sans compter que ceux-ci, lorsqu'on a l'occasion de les interroger, se réfèrent évidemment à d'autres ambitions que de « terroriser ». Quant à ce qui est souvent évoqué à propos du terrorisme, à savoir que sa violence tend à viser des civils *a priori* innocents, cela est tout à fait exact mais ne participe d'une définition du phénomène que dans la mesure où l'innocence de la cible renvoie directement à la gratuité de l'acte. Ce qui caractérise le terrorisme, ce n'est pas simplement l'innocence des victimes civiles mais la nature aveugle, immotivée et imprévisible de la violence qu'ils subissent. Après tout, ce n'est que cela qui puisse différencier (plus ou moins) ces victimes-là de celles qui, par exemple, tout aussi civiles et innocentes, sont régulièrement

classées, parfois même anticipées, comme « dommages collatéraux » d'opérations militaires étatiques.

Sans doute est-il difficile, dans une société de plus en plus investie par une communication hypertrophiée et par la rapidité correspondante de ce qu'on appelle encore (et de plus en plus à tort) « l'information », de reconnaître la possibilité que des actes spectaculaires le soient — spectaculaires — précisément parce que dépourvus de sens. D'où peut-être la tentation récurrente d'en fournir, de ce sens, d'intégrer l'acte terroriste à une grille d'interprétation, de le raconter. Et lorsqu'on y inclut l'origine : de l'imaginer. Mais c'est à la réalité présente et incontestable qu'une réflexion sérieuse se doit de s'arrêter : le simple fait que c'est en ce qu'ils sont perçus comme absurdes, gratuits, ne faisant pas sens en tant que tels, que des actes de violence visant la société civile sont qualifiés de « terroristes⁶ ».

Et c'est par là que je suggère une filiation entre le « terrorisme » d'aujourd'hui et la figure fin-de-siècle de l'anarchiste-poseur-de-bombes. Une *figure*, j'y insiste. Car de même qu'un roman policier classique ne se lit au fond qu'une seule fois — du moins en tant que récit à énigme — la récurrence de l'anarchiste imaginaire, tant dans les média que dans la prose romanesque, finira elle aussi par émousser la peur qu'il inspire.

Déjà dans *L'agent secret* de Conrad (1907), les anarchistes seront caricaturaux, répugnants mais ridicules, passant leur temps à discourir au lieu d'agir. Loin de poser quelque bombe que ce soit, d'ailleurs, ils serviront sans le savoir de couverture au véritable instigateur de l'attentat autour duquel tourne l'intrigue. Par la suite, et surtout après la Grande Guerre, l'anarchiste romanesque deviendra parfois plus sympathique, mais encore moins pertinent, et en tout cas aux antipodes de l'inquiétante figure des années 1892-1894.

En France, en particulier, il y aura le jugement négatif porté sur le rôle historique de l'anarchisme par d'autres points de vue se voulant plus authentiquement révolutionnaires, celui d'Aragon, par exemple, dans *Les cloches de Bâle* (1934). Plus généralement, le personnage anarchiste ou anarchisant prendra de l'âge, deviendra vieux sans avoir été — narrativement parlant — adulte : le père cordonnier dans *Jean Le Bleu*, de Giono (1932) ; Cripure dans *Sang noir* de Guilloux (1935) ; divers personnages de Léo Malet ; le vieil anarchiste espagnol retournant dans l'Espagne de Franco dans *Le chaos et la nuit* de Montherlant (1963). Ce n'est que dans les dérivés fantaisistes proposés par la littérature populaire, d'avant-guerre en particulier, que le personnage restera actif et plus ou moins menaçant — mais en s'éloignant de l'identité proprement anarchiste, tant par l'humour que par la nature de la menace : Arsène Lupin, Fantômas, les Pieds Nickelés, bien sûr. Jusqu'à ce que, dans *L'oreille cassée* (1935-1937), la silhouette ayant incarné la grande frayeur de l'ère des attentats finisse par faire rire les enfants en se volatilissant bêtement avec toute sa panoplie — masque, cape, bombe — dans l'explosion qu'elle a elle-même préparée. Certes, déguisé en anarchiste, le personnage de Hergé est en fait un ancien officier jaloux de la promotion de Tintin dans l'armée de San Theodoros.

6 On trouvera un exposé beaucoup plus détaillé de mon analyse du phénomène terroriste dans mon *Fictions de l'anarchisme*, déjà cité.

Mais la scène illustre bien ce que je suggère : que si le XX^e siècle ne voit pas la fin des attentats, celui qui en incarnait initialement la logique paradoxale disparaît, lui, laissant à sa place, désormais épars, les éléments métonymiquement constitutifs de sa figure jadis terrifiante.

Mais alors, l'auteur de l'acte devenu folklore, qu'en est-il du terrorisme ? Le fait est que dans un premier temps, celui-ci subit une sorte d'éclipse. Plus exactement, et aussi curieux que cela puisse paraître aujourd'hui, la chose disparaît alors même que le mot commence à s'imposer par le biais du débat autour de sa validité juridique.

Il y avait déjà eu des tentatives de traiter par la législation cette nouvelle et curieuse forme de violence sociale qu'est l'attentat qui n'aboutit que dans la mesure où il paraît dépourvu de sens. En particulier, il y avait eu les lois de décembre 1893 et de juillet 1894, où l'absence de l'anarchiste-poseur-de-bombes avait en quelque sorte été officialisée par le déplacement du crime vers ceux que la figure fascinait, c'est-à-dire de l'acte lui-même à son « apologie », à l'« incitation », à l'« entente » supposée entre les membres d'imaginaires « associations de malfaiteurs ». Comme on sait, c'est le recours à ces termes vagues et incertains, tous relevant du domaine de la communication, qui fit que ces lois, perçues à juste titre comme menaçant les libertés d'expression et d'association récemment acquises, furent qualifiées de « scélérates ».

Toutefois, ce n'est pas de « terroristes » mais d'« anarchistes » qu'il était alors question. Ce n'est qu'avec la disparition progressive de ces derniers du paysage imaginaire de la peur que l'on commencera à parler de lois contre le « terrorisme ». La première tentative sur ce plan allait être sans suite, du reste, peut-être parce qu'elle eut lieu, non pas à propos d'une violence perçue comme illisible mais à la suite d'un banal assassinat politique, celui du roi de Yougoslavie et du ministre français des Affaires étrangères qui l'accueillait à Marseille en 1934. C'est à cette occasion que la Ligue des Nations entreprit cette première que fut la « Convention pour la prévention et la répression du terrorisme », traité international signé en 1937. « Terrorism » — alors qu'il n'y avait rien qui sortît de l'ordinaire, si j'ose dire, ni dans l'identité des trois assassins croates, ni dans leurs motivations séparatistes. Ni certainement dans l'acte lui-même, aux antécédents millénaires.

La Ligue des Nations disparaissant peu après la Convention de 1937, celle-ci ne fut jamais appliquée. Elle fait néanmoins date en ce qu'elle inaugure la banalisation du concept, « terrorism », alors même que celui-ci a pour raison d'être la légitimation d'une catégorie criminelle distincte de toute autre. De fait, les années 1960 et 1970, en particulier, allaient être témoins d'une utilisation rhétorique intensive à des fins purement politiques et polémiques — ce à quoi correspondront des tentatives de législation (la loi française de 1986, par exemple) se heurtant à des contradictions insurmontables. Car enfin, que la violence politique non-étatique fût devenue plus dure à cette époque est un constat qui, valide ou non, ne démontrait aucunement qu'elle fût essentiellement différente des actes de violence socio-politiques de toujours. Appeler un état « terroriste » est évidemment absurde. Mais en quoi la violence de toutes sortes de mouvements politiques ou d'individus, qu'ils nous soient sympathiques ou non, est-elle « terroriste » ? Je veux dire : à quoi bon cette catégorie juridique pour sanctionner des actes déjà couverts par les lois existantes ?

Quel besoin avons-nous d'une telle catégorie politique ou éthique pour qualifier des actes que l'on réprouve ?

L'analyse que je viens de proposer suggère que qualifier un acte de terroriste n'équivaut à rien d'autre que de présenter celui-ci comme inassimilable parce qu'opaque, illisible, sinon inconcevable. Mais est-il réellement illisible ou incompréhensible, le kidnapping, suivi de l'assassinat, d'un banquier allemand ou d'un ancien premier ministre italien ? Ou même l'attentat qui fait sauter un autobus en Israël, ou un marché populaire au Pakistan ? L'horreur est certaine, ainsi que le dégoût, du moins en ce qui me concerne. D'où sans doute la tentation d'exclure, de proscrire, de mettre cet univers-là au ban des normes, non pas simplement « acceptables » mais *concevables* du politique. Arme à double tranchant, cependant, car c'est notre entendement que nous posons ainsi comme limité. Après tout, dire d'une violence et de son auteur qu'ils sont illisibles ne peut qu'évoquer la possibilité alternative : que c'est nous qui soyons incapables de lire. Comme tout autre concept politique qui se veut définitoire, « terrorisme » ne fait au fond que déplacer, sans d'aucune manière l'éliminer, le conflit des interprétations propre au champ idéologique.

Ceci étant, c'est bien là, dans la perception de l'acte comme absurde, arbitraire, que réside le privilège de l'anarchisme dans l'origine du « terrorisme » : non pas dans l'origine des bombes, j'y insiste, mais de la peur qui y correspond. C'est par définition, nous l'avons vu, que l'anarchiste du XIX^e siècle fut perçu comme indéchiffrable. Aussi bien, c'est en toute logique — une logique pour ainsi dire innocente — que de l'imaginer comme auteur de l'acte exclut celui-ci de toute grille de compréhension possible, de toutes normes acceptables. D'où la terreur. Privilège unique de l'anarchisme donc, et, lorsque s'en banalisera l'iconologie, effacement correspondant de ce qui serait un véritable « terrorisme ».

Jusqu'à ce qu'entre en scène — cette scène-là — une autre figure à vocation d'opacité, peut-être la seule autre à l'être aussi radicalement : le poseur de bombes religieux.

* * *

Nous arrivons là au troisième et dernier temps de mon raisonnement. La réalité concernée nous étant très — trop — contemporaine, ce qui suit voudrait être compris comme de simples éléments d'une réflexion en cours, élaborée à partir de l'analyse qui précède.

Le rapport entre terrorisme et religion peut paraître s'imposer du simple fait statistique des dernières années. Personnellement, j'avoue d'ailleurs que ce ne fut qu'après le 11 septembre 2001 que j'ai commencé à y penser, alors que je venais de publier quelques mois plus tôt l'ouvrage déjà évoqué plus haut, *Fictions de l'anarchisme*. Mais la seule réalité événementielle ne suffit évidemment pas à fonder le rapport privilégié que je voudrais suggérer.

On s'étonnera peut-être que je me réfère à la « religion » plutôt que, disons, au « fondamentalisme ». Il me faut donc préciser que je ne vise ni des croyances personnelles, ni même des systèmes théologiques précis, mais plus généralement la

présence au sein de la sphère publique d'institutions et organismes dont les actions ne peuvent faire qu'elles ne visent ou découlent de l'affirmation d'une Vérité absolue et unique. Et à cet égard, je ne vois vraiment pas de différence essentielle entre religion et fondamentalisme. Il y a bien la prudence, ou le sens du compromis, présents chez les uns, absents chez les autres. La nuance est appréciable, surtout pour ceux qui en subissent les conséquences. Ceci étant, peut-on vraiment définir la religion, en tant que telle, par le sens du compromis ou par la prudence ?

Ce que je voudrais suggérer, et certes, ce ne sont là pour l'instant que des propositions, des tentatives d'explication, c'est un lien d'ordre formel, un rapport logique — et par là peut-être inévitable — entre le phénomène terroriste et la position singulière au sein de la modernité d'un discours qui dit relever d'une Vérité absolue, du sacré. Un rapport qui me semble d'une symétrie frappante avec le privilège de l'anarchisme fin-de-siècle dans la perception des attentats.

Je dis bien « symétrie » et non parallèle, s'agissant de caractéristiques correspondantes — mais inversées. Cette sorte de structure en miroir me paraît d'ailleurs générale, entre l'anarchisme du XIX^e siècle et le discours religieux. Il y a ainsi la question de l'autorité, bien sûr, ainsi que son corrélat, c'est-à-dire l'importance donnée de part et d'autre aux obligations et aux interdits : entièrement revendiqués et appliqués ici, ils sont absolument rejetés là. Inversion totale, donc, mais dans la symétrie la plus rigoureuse : qu'il s'agisse d'interdire ou d'interdire d'interdire, la démarche est toujours d'une radicalité absente des autres discours philosophiques ou politiques.

Il y a aussi la nature essentiellement *autre* des réalités alternatives, avec la rupture radicale, le saut qualitatif qui les caractérise. D'une part l'au-delà, bien sûr, ou les temps messianiques d'un type ou autre. D'autre part, le rêve d'une proximité communautaire locale et universelle à la fois, rêve dont la nature utopique dépasse tout de même de très loin les alternatives prônées par les autres pensées révolutionnaires écloses au sein de la société industrielle. L'analogie entre la transcendance chez l'une et l'utopie chez l'autre est telle, du reste, que la tentation a été récurrente, chez certains, de s'émouvoir sur ce qui serait une sorte de « pureté » partagée par les deux discours. Je pense notamment à ce classique français des sciences humaines des années 1970, *La révolution du langage poétique* de Julia Kristeva, où l'auteur n'hésite pas à parler des « allures christiques et chrétiennes » de certains aspects de la subversion anarchiste de la fin du XIX^e siècle⁷, ou, dans une perspective tout à fait différente, à *Rédemption et utopie*, de Michael Löwy, où celui-ci décèle « une remarquable *homologie structurelle* [entre] la tradition messianique juive et les utopies révolutionnaires modernes, notamment libertaires⁸ ». Tous deux semblant ainsi oublier que symétrie ne veut pas dire identité mais parfois le contraire, comme le montre bien, si besoin était, le fait que nul mouvement social moderne n'a été aussi hostile à la religion que l'anarchisme.

En ce qui concerne le rapport au terrorisme, toutefois, le trait essentiel qui me semble rapprocher les deux discours — et qui a un rapport direct avec les

7 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 1974, p. 427.

8 Michael Löwy, *Rédemption et utopie*, 1988, p. 31 ; italiques dans le texte.

autres correspondances que je viens d'évoquer — est le refus de considérer le langage dénotatif comme porteur de vérité. Bien entendu, la théologie a toujours eu comme stratégie arachnéenne d'amener ceux qui voudraient la réfuter — à y entrer, et j'imagine aisément la pléthore de dialecticiens prêts à mettre en pièces toute affirmation concernant le religieux en arguant de tel ou tel des mille et un sophismes, retournements et chicanes jalonnant l'histoire de telle ou telle Église. Mais il n'est pas nécessaire d'entrer dans des considérations détaillées touchant à l'histoire comparée des philosophies religieuses du langage, à la distinction récurrente entre langues profane et sacrée, ou à l'hermétisme traditionnel de cette dernière, pour constater ce trait commun aux divers discours religieux (ou, comme disent certains, « spirituels ») : que la Vérité s'y refuse à la simple dénotation.

Or, dans la perspective qui est la nôtre, ce refus ne peut pas ne pas évoquer le rejet anarchiste de la représentation. Représentation du réel social, certes, alors que la condamnation religieuse de la représentation profane concerne la Vérité divine. Mais c'est la similarité structurelle qui nous intéresse ici, où, d'un côté comme de l'autre, s'affirme une intransitivité qui serait essentielle au langage, une opacité qui ferait que ne peut être adéquatement perçue, à travers lui, la réalité qui importe.

Car c'est en cela que le religieux comme auteur de l'attentat dit « terroriste » me semble faire pendant à la figure de l'anarchiste fin-de-siècle. Ni celui-ci, perçu par ses contemporains comme ne croyant à rien, ni celui-là, qui affiche une croyance absolue, ne sont réellement lisibles par la modernité scientifique et démocratique, c'est-à-dire rationnelle et séculaire. Et c'est cette illisibilité qui, là comme ici, permet la conception du non-sens d'un acte, de l'inscrutabilité d'un projet, et, partant, la terreur quant aux lendemains dont tout ce que l'on croit pouvoir dire est qu'ils seront sanglants.

Avec une différence fondamentale, sur laquelle je voudrais conclure.

Car en ce qui concerne l'anarchiste du XIX^e siècle, il est important de rappeler que son illisibilité en tant que « poseur de bombes » ne fut pas son fait mais celui de ses lecteurs, ou plus exactement de ceux qui s'imaginaient lire. Ceux qui imaginaient « l'anarchiste » — et qui l'imaginaient auteur de mille et un attentats, passés et à venir.

Alors que c'est le poseur de bombes religieux lui-même qui proclame l'opacité intrinsèque de son acte lorsqu'il invoque le Créateur qu'il croit ainsi servir. Le « terroriste » religieux peut bien porter cagoule, parfois, ou un masque, lui-même n'a rien de vraiment mystérieux. D'ailleurs, une fois connues son identité et sa (généralement courte) biographie, leur affligeante banalité rappelle curieusement celle qui caractérisait le poseur de bombes de l'« ère des attentats ». À cette différence près que celui-ci n'avait d'« anarchiste » que l'étiquette dont il s'était personnellement (et parfois tardivement) affublé — alors qu'il ne fait aucun doute que l'assassin religieux d'aujourd'hui est toujours le produit, souvent même l'agent, d'organismes institutionnels connus et puissants, que ce soit dans l'univers islamique, parmi les Juifs religieux israéliens, les évangélistes américains, etc.

Sens problématique, donc, que celui de l'acte terroriste religieux, comme l'était celui des attentats soi-disant « anarchistes » des années 1892-1894. Et dans les deux cas, l'opacité correspond à un déplacement de l'origine, que ce soit vers une divinité ou d'aussi imaginaires « associations de malfaiteurs ». Avec cette différence

que dans le cas du terrorisme religieux, c'est l'auteur de l'attentat lui-même qui le dit — *l'écrit* même, justement, dans le message souvent disséminé après l'événement lorsque celui-ci consiste en un acte suicidaire : l'illisibilité n'est pas dans sa propre personne mais derrière lui, au loin, en haut.

En haut, où au masque et à la cape de jadis se substitue un procédé bien plus efficace : l'interdit capital de la représentation, que ce soit sous forme de personnage romanesque, de fiction cinématographique, ou de caricature. La censure. L'idée du blasphème.

Curieuse histoire que celle du « terrorisme », qui semblerait ainsi aller de l'absence de l'auteur (anarchiste) à celle du (divin) Créateur.

Références

- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
LÖWY, Michael, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 1988



Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux

CÉCILE BARRAUD

Dernière pièce d'un recueil de monodrames intitulé *Le tragique dans l'homme*, *Le fumier* est dédié à Henry de Groux, peintre symboliste et anarchiste belge dont Saint-Pol-Roux admirait *Le Christ aux outrages* — l'un des deux « diamants¹ » découverts au printemps 1892 à l'exposition du pavillon des « Arts libéraux ». Bien accueilli par des revues telles que *L'art social* qui, selon un rapprochement alors relativement banal, faisait de Jésus le premier martyr de la cause libertaire, *Le Christ aux outrages* avait en revanche été refusé à la Société Nationale des Beaux-Arts au motif que le peintre eût alors fait figure de « Ravachol de la peinture² ». Hautement significative des liens établis *a priori* entre les événements contemporains et l'œuvre — si le sujet du tableau, religieux, ne présentait pas de réel rapport avec un quelconque esprit libertaire, sa facture manifestait une nette inobservance des normes académiques — l'expression eût pu être appliquée à juste titre à l'auteur des « fresques » allégoriques du *Fumier*.

Cette pièce de Saint-Pol-Roux conte le désespoir et la révolte des Petits — les paysans, littéralement dépouillés, « squelettes sur lesquels persistent des yeux, un peu de viande et de la peau³ » — avec à leur tête Guillaume, héros du drame — contre les Grands, opulents et corrompus, nourris du « fumier » de la terre grâce auquel ils se sont enrichis. Le combat contre la Ville s'achèvera par la récupération de cet or, qui seul peut rendre de nouveau la Terre féconde.

Publié à *La revue blanche*, périodique sympathique aux idées anarchistes et objet, de ce fait, d'une étroite surveillance⁴, ce drame constitue une véritable diatribe anarchiste dont l'allégorie voile la virulence. Usant de la personnification pour garantir la dimension à la fois visuelle et dynamique de l'œuvre, l'allégorie y est d'abord narrative. Mais s'agissant d'un drame, la figure tend à exhiber l'artifice dont elle joue. Au principe même du leurre, de la mystification, la théâtralité sert la duplicité

1 Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, 2005, t. 2, p. 569.

2 *Id.*

3 Saint-Pol-Roux, « Le fumier », *La revue blanche*, vol. 6, n° 31 (mai 1894), p. 413. Texte repris intégralement dans *Le tragique dans l'homme*, Mortemart, Rougerie, 1984, vol. 2.

4 Une note de police datée de 1894 inclut *La revue blanche* au nombre des « publications de teinte anarchiste » (citée par Paul-Henri Bourrelier, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, 2007, p. 405).

de l'allégorie, en brouillant les niveaux de signification. L'allégorie ne se limite pas à narrer ; elle montre avec ostentation, déploie jusque dans le titre de l'œuvre une dimension symbolique complexe, qu'on pourrait qualifier d'euphémistique : l'incarnation (la lutte des Petits contre les Grands) dévoile, pour mieux cacher — tant l'image allégorique tend à recouvrir son référent — la signification politique profonde du *Fumier*. C'est donc sur cette ambivalence constitutive que mise le dramaturge, et sur le double sens qu'elle implique, pour faire de la lecture une élucidation. Bien que fondée sur des représentations peu conventionnelles — les personnages, par exemple —, l'allégorie du *Fumier* demeure éloquente, mais elle impose une distance suffisante pour que la pièce ne puisse pas être déchiffrée littéralement. Elle laisse la possibilité de demeurer au seuil, en jouant seulement son rôle plastique d'icône. N'est-ce pas précisément sur cette indécidabilité de l'allégorie que les frères Natanson comptaient lorsqu'ils décidèrent de publier de telles pages dans leur revue ?

Ainsi que d'autres textes parus simultanément dans les colonnes de *La revue blanche*, *Le fumier* se fonde donc sur une figure composite, instrument de pensée ambigu, que son caractère polysémique transforme en instrument proprement politique.

Saint-Pol-Roux et *La revue blanche* : de la métaphore à l'allégorie

Avant la publication du *Fumier* à partir de mai 1894, le nom de Saint-Pol-Roux apparaît à plusieurs reprises dans les pages de *La revue blanche*. Les *Tablettes de voyage*, en octobre 1892, sont suivies d'un fragment inédit du second tome des *Reposoirs de la procession* en décembre 1893. Puis Saint-Pol-Roux donnera d'autres « Tabletes » en septembre 1894, jusqu'à une dernière contribution le 1^{er} septembre 1900, sous le titre de « Verlaine, le pâtre ». Alors que les Éditions du Mercure de France viennent de publier l'*Épilogue des saisons humaines*, Lucien Muhlfeld, critique littéraire en titre de *La revue blanche*, consacre une large part de sa chronique d'octobre 1893 à l'auteur qu'il évoque sous les traits de l'un de ces « *symbolistes*, c'est-à-dire, n'est-ce pas, des poètes bizarres⁵ », par ailleurs classé par lui au nombre des « prosateurs somptueux et discrets », tout comme Gide dont le *Voyage d'Urien* vient de paraître chez le même éditeur. Le critique se dit conquis « absolument » par « le bonheur du verbe » de l'*Épilogue* et insiste sur l'habileté de ce drame « tout de psychologie plastiquement déployée » : « Cela est précieux comme l'or plein sculpté et ciselé, lourd parce que massif, somptueux et magnifique⁶. » En février 1894, la parution des *Reposoirs de la procession* donne lieu à une nouvelle manifestation d'admiration : Muhlfeld mentionne les « belles métaphores », dignes de celles d'un Joris-Karl Huysmans ou d'un Léon Bloy, ainsi que les « belles phrases » et surtout les « images, des images riches » ; jusqu'aux « esquisses où il s'amuse, ajoute le critique, Saint-Pol-Roux met toute sa palette⁷ ».

5 Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 5, n° 24 (octobre 1893), p. 241.

6 *Ibid.*, p. 244.

7 Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 180.

C'est sur la dimension esthétique, picturale de l'écriture que Muhlfeld insiste ici⁸. Il souligne, ce faisant, le versant métaphorique de l'œuvre, qui constitue un premier mouvement de la présence de Saint-Pol-Roux à *La revue blanche*. Si la métaphore n'échappe pas à l'hermétisme — Muhlfeld mentionne le « seuil obscur » du Liminaire des *Reposoirs* — elle ne possède cependant pas l'ambivalence complexe de l'allégorie. De fait, la rhétorique classique la range au nombre des « tropes par ressemblance⁹ », théoriquement « non équivoques ». La critique de Muhlfeld est représentative des préoccupations littéraires de *La revue blanche* à cette période ; jusqu'en 1894, c'est sur la dimension esthétique de la littérature et les raffinements du style que se porte l'attention de ses rédacteurs. Fascinés par l'œuvre de Maurice Barrès, ceux-ci exaltent toutes les formes d'expression du Moi, qu'ils accompagnent d'un certain culte de l'art pour l'art. La parution du *Fumier*, en 1894, correspond à un nouveau temps de l'histoire de la revue, plus critique et plus politique, qui passe progressivement « du dilettantisme égotiste et cérébral à l'exigence d'action et de responsabilité¹⁰ ». La nature double de l'allégorie, « à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble¹¹ », selon les termes de Fontanier, y trouve alors son cadre ; les « fresques » du *Fumier* sont le lieu où sourd la vérité du réel, où s'exhibe, sur le théâtre, ce qui menace l'organisation de la société.

Le paratexte porte ce double niveau de signification¹². Le titre s'attache, par métonymie, à un élément central de la pièce ; le « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », personnage principal de celle-ci, ne cesse de réclamer le « fumier », « la pourriture et la vermine », pour « réveiller les beautés endormies », car « sans fumier rien ne germe, rien ne lève, rien ne fleurit, rien ne mûrit¹³ ». Thématiquement pertinent, puisque le fumier se trouve bien au centre de l'évocation, le titre est investi d'une valeur symbolique que le lecteur pressent dès lors qu'il prend connaissance du sous-titre rhématique « fresques ». Le terme, on l'a dit, possède une charge sémantique fortement iconique, mais il est surtout moins symboliquement marqué que le titre ; ce que Saint-Pol-Roux se propose de faire est un tableau de la société moderne. La fonction descriptive de la formule titulaire, à la fois thématique et rhématique, donne ainsi *a priori* un indice interprétatif au destinataire, porté à émettre des hypothèses sur les motifs de l'auteur. Cependant, à cette fonction descriptive s'ajoute ici la valeur connotative, le titre ayant, comme l'écrit Genette, sa « manière d'être¹⁴ », son « style » ; volontiers relevée par les critiques de l'époque, la dimension métaphorique apparaît clairement à la fois dans le titre et dans le sous-titre, évoquant la facture de Saint-Pol-Roux. Or, cette dernière

8 Remy de Gourmont commencera de même son portrait de Saint-Pol-Roux, « l'un des plus féconds et des plus étonnants inventeurs d'images et de métaphores » (*Le livre des masques*, t. 1, 1896, p. 229).

9 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, 1977 [1827], p. 99.

10 Pierre Citti, *Contre la décadence*, 1987, p. 113.

11 Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 114.

12 L'analyse qui suit s'appuie sur l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

13 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (*suite*) », *La revue blanche*, vol. 6, n° 32 (juin 1894), p. 515.

14 Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 97.

fonction devient essentielle à la perception du drame lui-même ; le lecteur de *La revue blanche*, associant la plume du poète à la métaphore, est susceptible d'arrêter l'interprétation au seuil de l'allégorie pour ne saisir que le « tableau ». L'indication générique, destinée à faire connaître le statut du texte qui va suivre, fait partie d'une stratégie : le sous-titre « fresques », par le sens qu'il met en avant, risque en effet de faire obstacle à l'acte de décryptage que le destinataire, qui ne saurait échapper aux suggestions générées par l'idée de « fresques », s'apprête à faire. Le lecteur, de plus, n'a sous les yeux que le texte de ce second volet d'une trilogie dont le premier, intitulé « Les moutons » — titre précisé par une note de *La revue blanche* au bas de la première page du monodrame en mai 1894, le troisième étant « L'ogresse » — n'a pas été publié. Le lecteur se trouve donc face à un texte singulier, avec pour seuls référents une dédicace à Henry de Groux et une épigraphe de La Bruyère.

La dédicace, justement, sert de relais à l'ambiguïté de l'appareil titulaire. Si l'on peut considérer qu'il s'agit d'une dédicace privée, d'ordre amical, Saint-Pol-Roux a de toute évidence cherché aussi à manifester publiquement une relation d'ordre intellectuel et politique. De fait, souligne Genette, la dédicace d'œuvre « vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin¹⁵ ». En outre, la parution en revue restreint le cercle des lecteurs à un type particulier, tendant à rendre la relation dédicateur / dédicataire encore plus étroite. La dédicace, poursuit Genette, « relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition », et « cette affiche est toujours au service de l'œuvre¹⁶ ». La dédicace à Henry de Groux, « Ravachol de la peinture », refusé du Salon dont l'œuvre était trop visiblement anarchiste, n'est-elle pas particulièrement significative d'un aveu de solidarité, et partant, d'une décision manifeste de rendre le texte du fumier consubstantiel à l'œuvre du dédicataire ? L'« effet de caution publique » s'en trouve inversé par rapport à ce qui se produit habituellement ; c'est le dédicateur qui apporte son soutien au dédicataire mis en cause, en une sorte d'aveu oblique de ses propres sympathies anarchistes. La dédicace, toutefois, porte la même ambiguïté que l'appareil titulaire ; si elle peut être lue comme un hommage à l'ami et un acte d'allégeance à l'inspirateur, elle n'est pas dépourvue d'effet euphémistique. Faire du peintre le dédicataire de l'œuvre peut revenir à insister sur la dimension purement métaphorique, poétique du drame, et désamorcer ainsi toute lecture politique.

L'épigraphe de La Bruyère joue en ce sens un rôle hautement significatif quant à la réception du drame lui-même. Sa fonction de commentaire, d'éclaircissement et donc de justification du titre, la conduit en effet à constituer l'un des termes de l'ambivalence déjà remarquée à propos de l'ensemble titre / sous-titre. La référence aux « animaux farouches¹⁷ », « attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent », fait simplement écho au « fumier » comme s'il s'agissait d'une image longuement filée, cette précision suggérant la résonance métaphorique du texte. Mais si l'on

15 *Ibid.*, p. 126.

16 *Id.*

17 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

considère l'épigraphe comme un commentaire du texte lui-même, seconde fonction de l'épigraphe selon Genette, le texte de La Bruyère viendrait souligner en partie et indirectement la signification même du *Fumier*. Saint-Pol-Roux cherche à établir une identité entre sa pièce et l'œuvre de La Bruyère, et pour ce faire suit une double stratégie ; mettant à l'épreuve la capacité herméneutique du lecteur, le poète propose un épigraphe dont l'œuvre s'appuie elle-même sur une stratégie littéraire — le lecteur éclairé auquel s'adresse la revue n'ignorant pas que les *Caractères* de La Bruyère exposaient les thèses extrêmement subversives de leur auteur sur l'égalité et la justice sociale, à travers une satire apparemment légère. L'épigraphe joue donc en premier lieu un rôle de signal, que seul un texte classique rend possible, et dont l'ensemble titulaire était dépourvu, incitant à lire l'allégorie comme les lecteurs avertis du XVIII^e siècle avaient lu les satires anonymes de La Bruyère. Mais l'épigraphe classique est également un moyen de détourner les soupçons éventuellement éveillés par la mention du nom du dédicataire. L'essentiel n'est plus alors ce que dit l'épigraphe, mais l'identité de son auteur ; la filiation littéraire permet d'inscrire l'œuvre dans une tradition culturelle, le nom de l'auteur classique à l'ouverture du texte produisant un « effet de caution indirecte », selon l'expression de Genette, qui rend l'épigrapheur insoupçonnable.

Les « seuils » du texte soumettent donc le lecteur à un vacillement sémantique que la liste des personnages, à la suite de l'épigraphe, ne fait qu'accentuer : « Le pèlerin du Ciel », « La Terre », « Un Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », « Un polichinelle nouvelle manière », entre autres désignations, suggèrent une longue théorie de créatures étranges, les noms correspondant d'abord à une définition ontologique. Alors que la création des personnages devrait se fonder sur l'effet de réel, la pièce étant destinée à être jouée¹⁸, Saint-Pol-Roux donne naissance à des êtres de pur langage, monstrueux ou hybrides, faits de collocations de signifiants insolites : comparaison clichéique (« Un Serpent vieux comme le monde »), rapprochement incongru à la manière du collage, préfigurant les techniques surréalistes (« Deux anges de contrebande ») ou encore composition hypertextuelle, le « Fagot de douleurs » suggérant significativement le bûcheron de La Fontaine pliant de douleur « sous le faix du fagot aussi bien que des ans », de même que le « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau¹⁹ » évoque les « muscles dépouillés » du « Squelette laboureur » de Baudelaire. Cette dernière référence livre d'ailleurs une clé pour entrer dans le texte. Comme Baudelaire évoquant, dans les « planches d'anatomie », les « Dessins auxquels la gravité / Et le savoir d'un vieil artiste, / Bien que le sujet en soit triste, / Ont communiqué la Beauté », tout en rendant « plus complètes / Ces mystérieuses horreurs²⁰ », Saint-Pol-Roux donne à voir et à penser, la figure du squelette devant être lue comme le reflet poétique de l'être social exploité et opprimé. L'allégorie crée alors ce que Patrick Labarthe nomme « l'image allégorique », accomplissement

18 Lugné-Poe en avait envisagé la mise en scène pour le Théâtre de l'Œuvre mais ne donnera pas suite à ce projet.

19 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

20 Charles Baudelaire, « Le Squelette laboureur », *Œuvres complètes*, 1975, p. 93.

d'une dramatisation de l'image et du verbe qui « en s'exhibant comme un personnage de théâtre, [...] autorise un dynamisme de la pensée²¹ ».

L'allégorie, en ce sens, est moins un trope qu'une vision du monde, que vient éclairer le dialogue poursuivi avec d'autres auteurs, en inscrivant la singularité rhétorique de chaque œuvre dans une poétique collective de la pensée anarchiste.

Imaginaires anarchistes : de Camille Mauclair à Saint-Pol-Roux

L'allégorie est un « discours », ainsi que l'expliquait Dumarsais, « dont tous les mots [...] forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre²² ». En ce sens, l'allégorie du *Fumier* est au moins aussi narrative que figurative, dans la mesure où elle ravive la dimension temporelle ; les personnages, qui ont perdu jusqu'à leur nom, sont saisis dans leur dénaturation : Marion, de « Blonde vaillante et jolie²³ », est devenue le « Fagot de Douleurs », « caricature de brave femme » qui sort de sa « cabane » en se traînant « à quatre pattes » pour annoncer à Guillaume qu'elle va mourir. Celui-ci, autrefois « Brun robuste et beau », est désormais une « carcasse », « épouvantail de toutes les ailes du pays », « Squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », la surenchère périphrastique servant ici à actualiser un processus de dégradation qui s'opère sous le regard du spectateur. L'allégorie fonde une esthétique de la fragmentation, visant à rendre compte d'une totalité du réel dont l'harmonie a été brisée. Les ravages visibles dans l'apparence des personnages expriment la dévastation d'une société corrompue, dont est mise en avant la part la plus répugnante ; la rhétorique de la décomposition traduit la dislocation des êtres soumis à un labeur qui les réduit progressivement à néant. En exhibant ainsi la putréfaction de l'être, l'allégorie réalise sa propre ambivalence ; elle propose la représentation littérale sur le théâtre et place en même temps le sujet à distance, condition nécessaire à l'avènement du sens.

La dimension narrative de l'allégorie s'inscrit en outre dans un mouvement caractéristique des textes de fictions publiées à *La revue blanche* à cette époque. Le *Fumier* paraît à un moment particulièrement critique pour les anarchistes ; le 24 juin 1894, le Président Sadi Carnot est assassiné par Caserio et une note de police datée du 11 juillet précise que « M. Thadée Natanson a refusé l'article de Saint-Pol-Roux concernant l'attentat²⁴ ». Tenant à une certaine discrétion, *La revue blanche* ne se fera pas l'écho de l'événement. Les positions libertaires de Saint-Pol-Roux, de plus, étaient connues ; le poète avait collaboré à *L'Endebors* et protesté contre la condamnation de Jean Grave, auteur de *La société mourante et l'Anarchie* en février 1894. La parution du *Fumier*, dans les numéros de mai, juin et août 1894, s'effectue dans un climat de répression et d'intimidation ; la troisième des « lois scélérates » est votée en juillet 1894, la dernière livraison du *Fumier* a lieu en plein

21 Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, 1999, p. 48.

22 Dumarsais, *Traité des tropes. Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, 1757, p. 136.

23 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 420.

24 Paul-Henri Bourrelly, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, *op. cit.*, p. 405.

procès des Trente²⁵. Les idées anarchistes, à *La revue blanche*, prennent donc des formes transversales, ce qui n'est pas en désaccord avec la profession de foi des collaborateurs qui avaient annoncé, dès sa fondation, qu'elle ne serait « guère une revue de combat²⁶ » : « Les débats politiques nous laissent hautement indifférents²⁷ », pouvait-on lire en novembre 1891. Placée au bas d'un article de Ludovic Malquin intitulé précisément « L'An-archie », la note visait à justifier la publication de celui-ci, selon toute apparence aux antipodes de leurs intérêts du moment : si l'article était accueilli dans les pages de *La revue blanche*, c'était moins pour sa teneur politique que pour le raisonnement qu'il proposait, autrement dit pour sa « valeur d'humanité » et plus encore pour sa « valeur de logique ». De fait, l'article de Ludovic Malquin est plus barrésien que véritablement anarchiste²⁸, défend un individualisme plus proche du « culte du Moi » que des doctrines libertaires. Pas une seule occurrence du mot « anarchie » n'y apparaît, si l'on excepte le titre, dans lequel le signifié se trouve altéré par le trait d'union.

Jusqu'en 1894, l'anarchisme est avant tout, à *La revue blanche* une attitude intellectuelle, que résume une formule de Pierre Veber : « Rester dans l'expectative, se garder également de violence et de mollesse, ne se montrer ni trop barre de fer, ni trop glycérine²⁹. » Malgré une déclaration collective en décembre 1893, dans laquelle les collaborateurs annonçaient leur intention de donner un souffle nouveau à leur revue, aucun texte ouvertement anarchiste n'y sera alors publié. Le passage du « joli jeu de jeunesse » à l'« œuvre d'hommes » s'y manifeste néanmoins de façon tangible en premier lieu par une prolifération critique, un grand nombre de chroniques nouvelles paraissant à partir de janvier 1894, et en second lieu par l'apparition d'une dynamique inhabituelle dans les textes de création, emblématique de cette volonté d'implication dans le monde contemporain : l'imaginaire de l'énergie, récurrent en cette période de la revue, devient le motif littéraire grâce auquel les auteurs travestissent leur pensée anarchiste. Le théâtre de Saint-Pol-Roux, dans lequel les personnages sont conçus précisément comme des « sommes d'énergie³⁰ », entre alors en résonance avec les textes d'auteurs tels que Camille Mauclair, Romain Coolus et Paul Claudel³¹.

Le numéro de février 1894 s'ouvre sur *Ainsi cria le sang de l'esprit*, texte de Camille Mauclair dans lequel un « cri passionnel³² » est adressé directement au lecteur

25 Le groupe de *La revue blanche*, qui soutient Félix Fénéon — Thadée Natanson lui fournira un défenseur — assiste au procès.

26 « N.-B. », *La revue blanche*, vol. 1, n° 1 (octobre 1891), p. 1.

27 Ludovic Malquin, « L'An-archie », *La revue blanche*, vol. 1, n° 2 (octobre 1891), p. 97.

28 Une épigraphe de Maurice Barrès est significativement placée à l'ouverture du texte.

29 Le Syndic délégué (Pierre Veber), « Liquidation d'avril », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 251.

30 Saint-Pol-Roux, *Le tragique dans l'homme*, 1984, t. 1, p. 15.

31 Collaborateurs réguliers de *La revue blanche*, Romain Coolus et Camille Mauclair étaient liés au milieu anarchiste. La carrière de diplomate de Paul Claudel l'avait éloigné de ce cercle, mais ainsi que le précise Paul-Henri Bourrelier, son état d'esprit était alors « fait de révolte anarchiste, d'écœurement devant la société occidentale » (*La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905, op. cit.*, p. 1015).

32 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 105.

violemment apostrophé, un « je » prophétique lui adjurant de s'« éveiller ». Après avoir « coll[é] [s]a bouche à la vieille plaie sanglante de la Vie », cette entité se propose de toucher les consciences des hommes, en y écrasant « [s]es lèvres pourprées ». Construit sur la métaphore filée du jardin, emblématique du développement harmonieux et libre de l'individu (« Hommes, déclare le narrateur, j'ai découvert que j'étais un grand jardin³³ »), le texte annonce le règne végétal au commencement d'une ère nouvelle. Associée à la référence au corps, l'assimilation au végétal aboutit au thème essentiel : « Le sang de mon esprit fleurit comme les grains du sorbier³⁴. » La couleur rouge, fondamentale, explicite la fonction divinatoire du discours ; le locuteur déclare en effet ne pas pouvoir supporter plus longtemps « ce qui est grisâtre » et incite à l'action : « Je ne prospère pas comme un vibrion dans les globules du sang des autres, je viens invraisemblablement verser le mien dans votre vraisemblance abjecte³⁵. » Le grisâtre, chez Mauclair, équivaut à la situation des Petits du *Fumier*, et poursuit une image déjà présente dans *Tristesse de la pourpre*, autre texte de Mauclair publié à *La revue blanche* en avril 1892, qui évoque un univers où « toutes les choses étaient devenues grises³⁶ ». La Pourpre, dont le rôle fondamental est mis en évidence par l'allégorie, y représente « la couleur du bien parmi la grisaille du mal » ; les hommes n'ont pas eu le courage de se révolter, de proférer des « paroles persuasives », et comme « toutes les forces terribles et latentes ne voulaient pas devenir tangibles et terribles, tous soupirèrent vers des choses grises et débonnaires³⁷ ». Le texte s'achève donc là où commence *Ainsi cria le sang de l'esprit* ; enfin apparaît celui que les hommes attendaient pour mener leur révolte, symboliquement associé au rouge solaire, « vêtu du rouge émerveillant » et « dépositaire du rouge sang incomparable ». La thématique sanguinaire (« dévoré », « saigne », « assassiner », « égorgeais »), associée par le terme pivot « sang » à celle de la vie, suggère toutefois le versant meurtrier du soulèvement, pourtant salvateur :

Que le sang s'épande dans le terreau secret de vos muscles, qu'il gonfle les arbres de vos poumons, qu'il pénètre en vos veinules, qu'il vienne comme une source chaude se tapir sous votre peau, afin que vous puissiez par lui régénérer votre sensibilité aveuiliée³⁸ !

Le fumier s'inscrit dans une perspective semblable. Le décor oppose « une campagne, ici, lamentable³⁹ » et « là-bas, vaste corbeille de joie, la Ville⁴⁰ en ses

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 106.

35 *Id.*

36 Camille Mauclair, « Tristesse de la pourpre », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 202.

37 *Ibid.*, p. 205.

38 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *art. cit.*, p. 108.

39 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 413.

40 Ainsi que le remarque Jean-Pierre Dufief, le thème de la destruction de la ville est courant dans la littérature anarchiste, chez des auteurs tels que Paul Claudel (dans la première version de *La ville*) et Paul Adam, qui « chantent un monde purifié revenu à ses origines rurales et pastorales » (« Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », dans Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, 1998, p. 420).

murailles d'égoïsme » ; d'un côté la Terre devenue stérile, de l'autre les Grands qui ont réduit les Petits à la misère. Le Squelette se lamente sur le désastre qui a retiré ses forces à « la très chère et la très sainte Terre », mais au lieu de réclamer, comme d'autres, la gloire ou la beauté (« un lac de cygnes », des « tours d'ivoire » ou encore des « escaliers de paon »), il demande ce que tous exècrent, le fumier, « les lèpres d'ici-bas », « la pourriture et la vermine » d'où il fera renaître « les beautés endormies » : « Alors jetez, sur ma fourche, jetez toutes les misères de ce monde, et l'on verra mûrir le royaume des cieux parmi les branches de mes arbres⁴¹ !... » L'image de la Terre rappelle la grande métaphore végétale développée par Camille Mauclair, de même que le fumier renvoie à « toutes les formes désolées de l'ancien chaos », d'où se levait le « je » porteur du sang de la révolte ; c'est en effet « un chargement énorme de dégoût » qu'il déverse sur les hommes, car il arrive « du fond vaseux des siècles⁴² ». Au plus profond du désespoir, le Squelette voit cependant apparaître le « Pèlerin du Ciel » qui, comme l'annonciateur d'*Ainsi cria le sang de l'esprit*, s'avance « magnifiquement vêtu d'écarlate ». La suite de la scène, parue le mois suivant à *La revue blanche*, évoque le dialogue entre cet « universel ami⁴³ » venu apporter la lumière, et Guillaume, le Squelette, qui continue à réclamer le fumier sans lequel « rien ne germe, rien ne lève, rien ne fleurit, rien ne mûrit⁴⁴ ». Le Pèlerin l'éclaire donc d'abord sur son sort, il n'est pas « l'unique à souffrir », car « l'univers grouille de squelettes sur lesquels persistent des yeux, un peu de viande et de la peau⁴⁵ ». Leur chair sert à construire la « Tour de l'Injustice » qui ne tient en équilibre qu'au moyen de l'empilement de leurs os. Le Pèlerin stigmatise le Squelette, coupable d'une lâcheté qui « permet à l'insolence de construire un cauchemar avec les matériaux de [s]on rêve détruit⁴⁶ ». C'est donc la faiblesse des Petits, selon le Pèlerin, qui fait la force des Grands, et transforme le fumier en or. Car la Ville corrompue à force de magnificences, a cherché « une essence digne de son esprit, un élément compatible avec ses sens, dût-elle trouver cet idéal au tréfonds d'un marécage⁴⁷ ». Pour les Grands, choisis par la Ville, dérober le fumier des Petits constituait donc encore une preuve de leur domination. Ainsi, « tout est fumier » entre les murailles de la Ville, comme le répète le Squelette imitant le Pèlerin qui l'exhorte à agir, en lui faisant prendre conscience de sa responsabilité :

Il te faudra, cariatide d'une époque, répondre autant d'autrui que de toi-même, car si ton épaule droite portera la responsabilité de tes erreurs particulières, ton épaule gauche portera celle des forfaits exécutés dans l'incommensurable rayon de ta personne⁴⁸.

41 Saint-Pol-Roux, « Le fumier » (mai 1894), *art. cit.*, p. 428.

42 Camille Mauclair, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *art. cit.*, p. 106.

43 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (*suite*) » (juin 1894), *art. cit.*, p. 515.

44 *Ibid.*, p. 516.

45 *Ibid.*, p. 517.

46 *Ibid.*, p. 518.

47 *Ibid.*, p. 521.

48 *Ibid.*, p. 524.

La métaphore corporelle, comme dans le texte de Mauclair, emblématise la force, tandis que les Grands ne sont qu'un symbole, « le côté mauvais de votre âme : vous peinez dans la campagne, mais vos reflets impurs jouissent dans la Ville ». « Je ne demande qu'à corriger ma page noire », déclare le Squelette, qui prend le parti de lutter « pour la fleur et pour le fruit⁴⁹ », collectivement, avec ses « frères », en vue de reprendre, par l'action, ce qui appartient aux faibles. La dernière partie du *Fumier*, dans le numéro d'août, met en scène la rébellion et la victoire contre les Grands, qui symbolise le rétablissement de la justice, ainsi que le formule le Squelette : « C'est, ayant dormi des siècles, que je désire compenser par un actif éclair d'inexorable tempête la stupide passivité de l'incommensurable étang⁵⁰ », dans laquelle s'étaient complus aussi les résignés, les « traînards grotesques⁵¹ » de *Tristesse de la Pourpre*. Comme la métaphore chez Camille Mauclair, l'allégorie véhicule l'idée de responsabilité à travers l'image récurrente de la force.

Paraboles teintées de décadentisme signées Romain Coolus, *Le prince Herbert* et *Étoiles crevées* mettent en scène la figure du souverain pour emblématiser respectivement la révolte de l'être et le pouvoir des Grands. Convaincu très tôt « qu'il constituait un absolu⁵² », le prince Herbert est lui aussi un être de « pourpre » auquel s'oppose sa sœur Ylaine, incarnation de tous les individus ployant silencieusement sous le joug. Être du non-vouloir, « ses désirs étaient blancs, effacés et timides », elle ne peut souffrir le moindre bruit, « parce qu'il est la traduction véhémement d'un fait », tandis qu'Herbert affirme exagérément sa volonté : « J'ai la haine de toutes les servitudes ; si blanches que fussent les mains, je les briserais et je les ferais sanglantes qui voudraient incliner mon front ; je désire et je prends, mais moi je me garde⁵³. » En proie à l'ennui, le roi des *Étoiles crevées* se plaît d'abord à faire énucléer ses sujets puis, jugeant le plaisir insuffisant, il les rend aveugles, afin de se sentir « Maître de pouvoir irrévocablement peser sur une destinée et murer une conscience humaine en une tour éternelle de données ténèbres⁵⁴ ». À l'inverse, dans l'une des scènes de *Tête d'or* publiée à *La revue blanche* en mai 1895, c'est la « puissance inerte⁵⁵ » du roi que Paul Claudel place sur le théâtre. Convaincus que « la nuit est noire et [qu'] il n'y a point d'espérance », les « Veilleurs » font part au roi de leur désir de mourir. Le mépris dont il fait preuve (« vous m'êtes un petit soutien / Dans ma vieillesse et dans ma nécessité et vous m'êtes un faible réconfort ») entraîne un discours révolté des Veilleurs (« Maudit sois-tu, et tout homme qui tient le pouvoir dans ses mains⁵⁶ ») dont la plainte constitue un écho à celle des personnages du *Fumier* : le Cinquième Veilleur maudit ses « maîtres », qui lui « ont donné de la terre à manger⁵⁷ ». À l'égal du « Squelette », il a perdu toute humanité, réclame la mort :

49 *Ibid.*, p. 524-525.

50 Saint-Pol-Roux, « Le fumier (*suite et fin*) », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 133.

51 Camille Mauclair, « Tristesse de la pourpre », *art. cit.*, p. 205.

52 Romain Coolus, « Le prince Herbert », *La revue blanche*, vol. 8, n° 39 (1^{er} janvier 1895), p. 21.

53 *Ibid.*, p. 29.

54 Romain Coolus, « Les étoiles crevées », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 104.

55 Paul Claudel, « Les Veilleurs », *La revue blanche*, vol. 8, n° 47 (15 mai 1895), p. 456.

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 457.

Moi, parce que je suis infâme, perdu, déshonoré,
Diminué au-dessous de tous les êtres et le plus lâche entre les abaissés !
Et je m'enfoncerai les dents dans le bras et je me labourerai la figure avec mes
ongles !
Viens donc, ô mort ! Viens⁵⁸ !

Qu'ils relèvent de la métaphore, processus « par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité⁵⁹ », selon les termes de Paul Ricoeur, ou qu'ils se fondent sur l'allégorie, ces différents textes emblématisent une forme éloquente et originale d'engagement politique. De fait, l'allégorie du *Fumier* est étroitement liée à une poétique dans laquelle le mouvement de déshumanisation opéré par la société se trouve compensé par la vigueur expressive de la figure, qui restitue à l'homme son humanité et l'affiche, conférant toute sa portée à l'idée de « fresques ». C'est en ce sens que le théâtre allégorique de Saint-Pol-Roux se présente comme l'espace privilégié de la pensée anarchiste, avant tout préoccupation de l'homme et de son épanouissement ; en écho à d'autres figures de textes contemporains, l'allégorie parachève ainsi la fonction que le poète avait assignée au drame : « s'incorpor[er] à l'humanité en cours, pour ne plus s'en détacher, même dans l'avenir le plus lointain⁶⁰ ».

58 *Id.*

59 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, 1975, p. 11.

60 Théophile Briant, *Saint-Pol-Roux*, 1952, p. 86.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, « Le Squelette laboureur », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 1 (éd. Claude Pichois), p. 93-94.
- BOURRELIER, Paul-Henri, *La revue blanche, une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.
- BRIANT, Théophile, *Saint-Pol-Roux*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1952.
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- CLAUDEL, Paul, « Les Veilleurs », *La revue blanche*, vol. 8, n° 47 (15 mai 1895), p. 455-457.
- COOLUS, Romain, « Les étoiles crevées », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 100-117.
- — —, « Le prince Herbert », *La revue blanche*, vol. 8, n° 39 (1^{er} janvier 1895), p. 21-34.
- DUFIEF, Jean-Pierre, « Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », dans Alain PESSIN et Patrice TERRONE (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 411-426.
- DUMARSAIS, *Traité des tropes. Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Leipzig, chez la veuve Gaspard Fritsch, 1757.
- FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion (Champs), 1977 [1827] (éd. Gérard Genette).
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1987.
- GOURMONT, Remy de, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 2 vol., 1896-1898.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- MAUQUIN, Ludovic, « L'An-archie », *La revue blanche*, vol. 1, n° 2 (octobre 1891), p. 97-106.
- MAUCLAIR, Camille, « Tristesse de la pourpre », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 202-205.
- — —, « Ainsi cria le sang de l'esprit », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 105-109.
- MIRBEAU, Octave, *Correspondance générale*, Lausanne, L'âge d'homme, 2005, vol. 2 (éd. Pierre Michel).
- MUHLFELD, Lucien, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 5, n° 24 (octobre 1893), p. 241-253.
- — —, « Chronique de la littérature », *La revue blanche*, vol. 6, n° 28 (février 1894), p. 174-184.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1975.
- SAINT-POL-ROUX, « Le fumier », *La revue blanche*, vol. 6, n° 31 (mai 1894), p. 413-430.
- — —, « Le fumier (suite) », *La revue blanche*, vol. 6, n° 32 (juin 1894), p. 515-526.
- — —, « Le fumier (suite et fin) », *La revue blanche*, vol. 7, n° 34 (août 1894), p. 130-144.
- — —, *Le tragique dans l'homme*, Mortemart, Rougerie, 1983-1984, 2 vol.
- VEBER, Pierre, « Liquidation d'avril », *La revue blanche*, vol. 2, n° 7 (avril 1892), p. 251-256.



Franz Kafka et l'anarchisme

MICHAEL LÖWY

Kafka s'intéressait à l'anarchisme mais il n'était pas un « écrivain anarchiste ». Son œuvre ne saurait être réduite à une doctrine politique, quelle qu'elle soit. Il ne produit pas des *discours*, mais crée des individus et des situations, et exprime dans son œuvre des sentiments, des attitudes, une *Stimmung*. Le monde symbolique de la littérature est irréductible au monde discursif des idéologies : l'œuvre littéraire n'est pas un *système conceptuel abstrait*, à l'instar des doctrines philosophiques ou politiques, mais création d'un *univers imaginaire concret* de personnages et de choses¹.

Cependant, cela n'interdit pas d'exploiter les passages, les passerelles, les liens souterrains entre son esprit anti-autoritaire, sa sensibilité libertaire, ses sympathies pour l'anarchisme d'une part, et ses principaux écrits de l'autre. Ces passages nous ouvrent un accès privilégié à ce qu'on pourrait appeler le *paysage interne* de l'œuvre de Kafka.

* * *

Trois témoignages de contemporains tchèques documentent la sympathie que l'écrivain pragois portait aux socialistes libertaires tchèques et sa participation à certaines de leurs activités. Au début des années 1930, lors de ses recherches en vue de la rédaction du roman *Stefan Rott* (1931), Max Brod recueillit des renseignements d'un des fondateurs du mouvement anarchiste tchèque, Michal Kacha. Ils concernent la présence de Kafka aux réunions du Klub Mladych (Club des Jeunes), organisation libertaire, anti-militariste et anti-cléricale, fréquentée par plusieurs écrivains tchèques (Stanislav Neumann, Michal Mares, Jaroslav Hašek). Intégrant ces informations — qui lui furent « confirmés d'autre part » — Brod note dans son roman que Kafka « assistait souvent, dans le silence, aux séances du cercle. Kacha le trouvait sympathique et l'appelait "Klidas", ce qu'on pourrait traduire par "le taciturne" ou plus exactement suivant l'argot tchèque par "colosse de silence" ». Max Brod n'a jamais mis en question la véracité de ce témoignage, qu'il citera à nouveau dans sa biographie de Kafka².

1 Cf. Lucien Goldmann, « Matérialisme dialectique et histoire de la littérature », *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 45-64.

2 Max Brod, *Franz Kafka*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg, 1991, p. 135-136.

Le deuxième témoignage est celui de l'écrivain anarchiste Michal Mares, qui avait fait la connaissance de Kafka dans la rue (ils étaient voisins). Selon Mares — dont le document fut publié par Klaus Wagenbach en 1958 — Kafka était venu, sur son invitation, à une manifestation contre l'exécution de Francisco Ferrer, l'éducateur libertaire espagnol, en octobre 1909. Au cours des années 1910-1912, il aurait assisté à des conférences anarchistes sur l'amour libre, sur la Commune de Paris, sur la paix, contre l'exécution du militant parisien Liabeuf, organisées par le « Club des Jeunes », l'association « Vilem Körber » (anti-cléricale et anti-militariste), et par le Mouvement anarchiste tchèque. Il aurait même, à quelques reprises, payé cinq couronnes de caution pour faire libérer son ami de la prison. Mares insiste, de façon analogue à Kacha, sur le silence de Kafka :

À ma connaissance, Kafka n'appartenait à aucune de ces organisations anarchistes, mais il avait pour elles les fortes sympathies d'un homme sensible et ouvert aux problèmes sociaux. Cependant, malgré l'intérêt qu'il portait à ces réunions (vu son assiduité), il n'intervenait jamais dans les discussions.

Cet intérêt se manifesterait aussi dans ses lectures — les *Discours d'un rebelle* de Kropotkine (cadeau de Mares lui-même), ainsi que des écrits des frères Reclus, de Bakounine et de Jean Grave — et dans ses sympathies : « le destin de l'anarchiste français Ravachol ou la tragédie d'Emma Goldmann qui édita *Mother Earth*, le touchaient tout particulièrement³... »

Le troisième document sont les *Conversations avec Kafka* de Gustav Janouch, parues, dans une première édition en 1951 et dans une deuxième, considérablement élargie, en 1968. Ce témoignage, qui se réfère à des échanges avec l'écrivain pragois au cours des dernières années de sa vie (à partir de 1920), suggère que Kafka gardait sa sympathie pour les libertaires. Non seulement il qualifie les anarchistes tchèques d'hommes « très gentils et très gais », « si gentils et si amicaux qu'on se voit obligé de croire en chacune de leurs paroles », mais les idées politiques et sociales qu'il exprime au cours de ces conversations restent fortement marquées par le courant libertaire.

Par exemple, sa définition du capitalisme comme « un système de rapports de dépendance » où « tout est hiérarchisé, tout est dans les fers » est typiquement anarchiste, par son insistance sur le caractère autoritaire de ce système — et non sur l'exploitation économique comme le marxisme. Même son attitude sceptique envers le mouvement ouvrier organisé semble inspirée par la méfiance libertaire envers les partis et institutions politiques : derrière les ouvriers qui défilent

s'avancent déjà les secrétaires, les bureaucrates, les politiciens professionnels, tous les sultans modernes dont ils préparent l'accès au pouvoir... La révolution s'évapore, seule reste alors la vase d'une nouvelle bureaucratie. Les chaînes de l'humanité torturée sont en papiers de ministères⁴.

3 Michal Marès, « Comment j'ai connu Franz Kafka », publié en annexe dans Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, traduit de l'allemand par Élisabeth Gaspard, 1967, p. 253-259.

4 Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, traduit de l'allemand par Clara Malraux, 1952, p. 70, 71, 135, 107, 108, 141.

L'hypothèse suggérée par ces documents — l'intérêt de Kafka pour les idées libertaires — est confirmée par certaines références dans ses écrits intimes. Par exemple, dans son journal on trouve cet impératif catégorique : « Ne pas oublier Kropotkine ! » ; et dans une lettre à Max Brod de novembre 1917, il manifeste son enthousiasme pour un projet de revue (*Feuilles de combat contre la volonté de puissance*) proposé par l'anarchiste freudien Otto Gross⁵. Sans oublier l'esprit libertaire qui semble inspirer certaines de ses déclarations ; par exemple, la petite remarque caustique qu'il fit un jour à Max Brod, en se référant à son lieu de travail, le Bureau des assurances sociales (où des ouvriers victimes d'accidents venaient plaider leurs droits) : « Comme ces hommes-là sont humbles... Ils viennent nous solliciter. Au lieu de prendre la maison d'assaut et de tout mettre à sac, ils viennent nous solliciter⁶. »

Il est bien probable que ces divers témoignages — surtout les deux derniers — contiennent des inexactitudes et des exagérations. Klaus Wagenbach lui-même reconnaît (à propos de Mares), que « certains détails sont peut-être faux » ou du moins « exagérés ». De même, selon Max Brod, Mares, comme beaucoup d'autres témoins qui ont connu Kafka, « tend à exagérer », notamment en ce qui concerne l'extension des liens amicaux avec l'écrivain. Quant à Janouch, si la première version de ses souvenirs donne une impression « d'authenticité et crédibilité », parce qu'ils « portent les signes distinctifs du style avec lequel Kafka parlait », la deuxième lui semble beaucoup moins digne de confiance⁷.

Mais c'est une chose de constater les contradictions ou les exagérations de ces documents, et c'est une toute autre chose que de *les rejeter en bloc*, qualifiant de « pure légende » les informations sur les liens entre Kafka et les anarchistes tchèques. C'est l'attitude de certains spécialistes, parmi lesquels Eduard Goldstücker, Hartmut Binder, Ritchie Robertson et Ernst Pawel — le premier un critique littéraire communiste tchèque et les trois autres auteurs de biographies de Kafka dont on ne peut pas nier la valeur.

Nous allons nous limiter ici à examiner le point de vue de Ritchie Robertson, auteur d'un remarquable essai sur la vie et l'œuvre de l'écrivain juif pragoïs. Ce qui est tout à fait nouveau et intéressant dans ce livre c'est la tentative de proposer une interprétation alternative des idées politiques de Kafka, qui ne seraient, selon lui, ni socialistes ni anarchistes, mais *romantiques*. Ce romantisme anti-capitaliste ne serait, selon lui, ni de gauche ni de droite⁸. Or, si l'anti-capitalisme romantique est une

5 Franz Kafka, *Briefe*, 1975, p. 196 (je traduis). Voir sur Kafka et Otto Gross, Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 203-205.

6 Max Brod, *Franz Kafka*, 1991, p. 132-133.

7 Voir Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, *op. cit.*, p. 213 et *Franz Kafka in Selbstzeugnissen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966, p. 70, Max Brod, *Streitbares Leben 1884-1968*, München-Berlin-Wien, F. A. Herbig, 1969, p. 170, et *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1974, p. 190.

8 Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, 1985, p. 140-141 : « Si l'on mène une recherche sur les inclinaisons politiques de Kafka, il est, en fait, une erreur de penser en termes de l'antithèse habituelle entre gauche et droite. Le contexte le plus approprié serait l'idéologie que Michael Löwy a définie comme "anti-capitalisme romantique" [...]. L'anti-capitalisme romantique (pour adopter le terme de Löwy, même si "anti-industrialisme" »

matrice commune à certaines formes de pensée conservatrices et révolutionnaires — et dans ce sens il dépasse effectivement la division traditionnelle entre gauche et droite — il n'en reste pas moins que les auteurs romantiques eux-mêmes se situent clairement dans un des pôles de cette vision du monde : le romantisme réactionnaire ou le romantisme révolutionnaire⁹.

En fait, l'anarchisme, le socialisme libertaire, l'anarcho-syndicalisme sont un exemple paradigmatique d'« anti-capitalisme romantique de gauche ». Par conséquent, définir la pensée de Kafka comme romantique — ce qui me semble tout à fait pertinent — ne signifie nullement qu'elle ne soit pas « de gauche », concrètement le fait d'un socialisme romantique de tendance libertaire. Comme chez tous les romantiques, sa critique de la civilisation moderne est teintée de nostalgie pour le passé — représenté à ses yeux par la culture yiddish des communautés juives de l'Europe de l'Est. Avec une intuition remarquable, André Breton écrivait : « tout en marquant la minute présente », la pensée de Kafka « tourne symboliquement à rebours avec les aiguilles de l'horloge de la synagogue » de Prague¹⁰.

* * *

L'intérêt de l'épisode anarchiste dans la biographie de Kafka (1909-1912), c'est qu'il nous offre une des clés les plus éclairantes pour la lecture de l'œuvre — en particulier des écrits à partir de l'année 1912. Je dis bien *une des clés*, parce que le charme de cette œuvre vient aussi de son caractère éminemment polysémique, irréductible à toute interprétation univoque. L'*ethos* libertaire s'exprime dans différentes situations qui sont au cœur de ses principaux textes littéraires, mais avant tout par la façon radicalement critique dont est représenté le visage obsédant et angoissant de la non-liberté : l'*autorité*. Comme l'a si bien dit André Breton, « nulle œuvre ne milite tant contre l'admission d'un principe souverain extérieur à celui qui pense¹¹ ».

Un *anti-autoritarisme* d'inspiration libertaire traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque de Kafka, dans un mouvement de « dé-personnalisation » et réification croissante : de l'autorité paternelle et personnelle vers l'autorité administrative et anonyme¹². Encore une fois, il ne s'agit pas d'une quelconque *doctrine politique*, mais

serait plus exact) a différentes versions..., mais comme idéologie générale il transcende l'opposition entre gauche et droite » (je traduis). Robertson se réfère ici à ma première tentative de rendre compte du « romantisme anti-capitaliste », dans un livre sur Lukàcs, mais il y a un malentendu évident dans son interprétation de mon hypothèse.

9 J'ai essayé d'analyser le romantisme dans mon livre *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires. L'évolution politique de Lukàcs 1909-1929*, Paris, Presses universitaires de France, 1976 (cité par Ritchie Robertson d'après la traduction anglaise publiée à Londres en 1979) et plus récemment, avec mon ami Robert Sayre, dans *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

10 André Breton, présentation de Kafka dans son *Anthologie de l'humour noir*, 1950, p. 263.

11 *Ibid.*, p. 264.

12 Pour une analyse plus détaillée de l'anarchisme et du romantisme dans l'œuvre de Kafka, je renvoie à mon livre *Rédemption et Utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, ch. 5.

d'un *état d'esprit* et d'une *sensibilité critique* — dont la principale arme est l'*ironie*, l'*humour*, cet *humour noir* qui est, selon André Breton, « *une révolte supérieure de l'esprit*¹³ ».

Cette attitude a des racines intimes et personnelles dans son rapport au père. L'autorité despotique du *pater familias* est pour l'écrivain l'archétype même de la tyrannie politique. Dans sa « Lettre au Père » (1919) Kafka se souvient : « Tu pris à mes yeux le caractère énigmatique qu'ont les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne ». Confronté au traitement brutal, injuste et arbitraire des employés par son père, il se sent solidaire des victimes : « Cela me rendit le magasin insupportable, il me rappelait trop ma propre situation à ton égard... C'est pourquoi j'appartenais nécessairement au parti du personnel¹⁴... »

Les principales caractéristiques de l'*autoritarisme* dans les écrits littéraires de Kafka sont : 1) l'*arbitraire* : les décisions sont imposées d'en haut, sans justification — morale, rationnelle, humaine — aucune, souvent en formulant des exigences démesurées et absurdes envers la victime ; 2) l'*injustice* : la culpabilité est considérée à tort — comme évidente, allant de soi, sans nécessité de preuve et les punitions sont totalement disproportionnées à la « faute » (inexistante ou triviale).

Dans l'un de ses premiers écrits d'importance majeure, *Le verdict* (1912), Kafka met en scène uniquement l'autorité paternelle ; c'est aussi un des rares écrits où le héros (Georg Bendemann) semble se soumettre entièrement et sans résistance au verdict autoritaire : l'ordre intimé par le père à son fils de se jeter dans la rivière ! Comparant cette nouvelle avec *Le procès*, Milan Kundera observe : « La ressemblance entre les deux accusations, culpabilisations et exécutions trahit la continuité qui lie l'intime “totalitarisme” familial à celui des grandes visions de Kafka¹⁵. » À ceci près que dans les deux grands romans (*Le procès* et *Le château*) il s'agit d'un pouvoir « totalitaire » parfaitement anonyme et invisible.

L'Amérique (1913-1914) constitue à cet égard un ouvrage intermédiaire : les personnages autoritaires sont tantôt des figures paternelles (le père de Karl Rossmann et l'Oncle Jakob) et tantôt des hauts administrateurs de l'Hôtel (le Chef du personnel et le Portier en chef). Mais même ces derniers gardent un aspect de tyrannie personnelle, associant la froideur bureaucratique avec un despotisme individuel mesquin et brutal. Le symbole de cet autoritarisme punitif surgit dès la première page du livre : démystifiant la démocratie américaine, représentée par la célèbre statue de la Liberté à l'entrée du port de New York, Kafka remplace dans ses mains la torche par une *épée*... Dans un monde sans justice ni liberté, la force nue, le pouvoir arbitraire semblent régner sans partage. La sympathie du héros va aux victimes de cette société : par exemple, le chauffeur du premier chapitre, exemple de « la souffrance d'un pauvre homme soumis aux puissants », où la mère de Thérèse, poussée au suicide par la faim et la misère. Il trouve des amis et des

13 André Breton, « Paratonnerre », introduction à *l'Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 11 (Breton souligne).

14 Franz Kafka, « Lettre au Père » (1919), *Préparatifs de nocce à la campagne*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, 1957, p. 165 et 179.

15 Milan Kundera, « Quelque part là-dedans », 1981, p. 58.

alliés du côté des pauvres : Thérèse elle-même, l'étudiant, les habitants du quartier populaire qui refusent de le livrer à la police — parce que, écrit Kafka dans un commentaire révélateur, « les ouvriers ne sont pas du côté des autorités¹⁶ ».

Du point de vue que nous intéresse ici le grand tournant dans l'œuvre de Kafka c'est la nouvelle *La colonie pénitentiaire*, écrite peu après *L'Amérique*. Il y a peu de textes dans la littérature universelle qui présentent l'autorité sous un visage aussi injuste et meurtrier. Il ne s'agit pas du pouvoir d'un individu — les Commandants (Ancien et Nouveau) ne jouent qu'un rôle secondaire dans le récit — mais de celui d'un *mécanisme impersonnel*.

Le cadre du récit est le colonialisme... français. Les officiers et commandants de la colonie sont français, tandis que les humbles soldats, les dockers, les victimes devant être exécutées sont des « indigènes » qui « ne comprennent pas un seul mot de français ». Un soldat « indigène » est condamné à mort par des officiers dont la doctrine juridique résume en peu de mots la quintessence de l'arbitraire : « la culpabilité ne doit jamais être mise en doute ! » Son exécution doit être accomplie par une machine à torturer qui écrit lentement sur son corps avec des aiguilles qui le transpercent : « Honore tes supérieurs ».

Le personnage central de la nouvelle n'est ni le voyageur qui observe les événements avec une muette hostilité, ni le prisonnier, qui ne réagit point, ni l'officier qui préside à l'exécution, ni le Commandant de la colonie. C'est *la Machine elle-même*.

Tout le récit tourne autour de ce sinistre *appareil* (*Apparat*), qui semble de plus en plus, au cours de l'explication très détaillée que l'officier donne au voyageur, comme une *fin en soi*. L'Appareil n'est pas là pour exécuter l'homme, c'est plutôt celui-ci qui est là pour l'Appareil, pour fournir un corps sur lequel il puisse écrire son chef-d'œuvre esthétique, son inscription sanglante illustrée de « beaucoup de florilèges et embellissements ». L'officier lui-même n'est qu'un serviteur de la Machine, et finalement, se sacrifie lui-même à cet insatiable Moloch¹⁷.

À quelle « Machine de pouvoir » concrète, à quel « Appareil d'autorité » sacrificateur de vies humaines, pensait Kafka ? *La colonie pénitentiaire* a été écrite en octobre 1914, trois mois après l'éclatement de la Grande Guerre...

Dans *Le procès* et *Le château*, on retrouve l'autorité comme « appareil » hiérarchisé, abstrait, *impersonnel* : les bureaucrates, quel que soit leur caractère brutal, mesquin ou sordide, ne sont que des rouages de ce mécanisme. Comme l'observe avec acuité Walter Benjamin, Kafka écrit du point de vue du « citoyen moderne qui se sait livré à un appareil bureaucratique impénétrable dont la fonction est contrôlée par des instances qui restent floues même à ses organes d'exécution, *a fortiori* pour ceux qu'il manipule¹⁸ ».

L'œuvre de Kafka est à la fois profondément enracinée dans son environnement pragoïse — comme l'observe André Breton, elle « épouse tous les charmes, tous les

16 Franz Kafka, *Amerika*, 1956, p. 15 et p. 161 (je traduis).

17 Voir Franz Kafka, *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, New York, Schocken Books, 1946, p. 181-213 (je traduis).

18 Walter Benjamin, « Lettre à G. Scholem » (12 juin 1938), traduit de l'allemand par Paul Laveau, *Correspondance*, 1980, t. 2, p. 248.

sortilèges » de Prague¹⁹ — et parfaitement universelle. Contrairement à ce que l'on prétend souvent, ses deux grands romans ne sont pas une critique du vieil état impérial austro-hongrois, mais de l'appareil étatique dans ce qu'il a de plus *moderne* : son caractère anonyme, impersonnel, en tant que système bureaucratique aliéné, « chosifiée », autonome, transformé en but en soi.

Un passage du *Château* est particulièrement éclairant de ce point de vue : c'est celui — petit chef d'œuvre d'humour noir — où le maire du village décrit l'appareil officiel comme une machine autonome qui semble travailler « par elle-même » :

On dirait que l'organisme administratif ne peut plus supporter la tension, l'irritation qu'il a endurées des années par la faute de la même affaire, peut-être infime en soi d'ailleurs, et qu'il prononce de lui-même le verdict sans le secours des fonctionnaires²⁰.

Cette profonde intuition du mécanisme bureaucratique comme engrenage aveugle, dans lequel les rapports entre individus deviennent une chose, un objet indépendant, c'est un des aspects les plus modernes, les plus actuels, les plus *lucides* de l'œuvre de Kafka.

L'inspiration libertaire est inscrite au cœur des romans de Kafka, qui nous parlent de l'*État* — que ce soit sous la forme de l'« administration » ou de la « justice » — comme d'un système de domination impersonnel qui écrase, étouffe ou tue les individus. C'est un monde angoissant, opaque, incompréhensible, où règne la non-liberté. On a souvent présenté *Le procès* comme un ouvrage prophétique : l'auteur aurait prévu, avec son imagination visionnaire, la justice des États totalitaires, les procès nazis ou staliniens. Bertolt Brecht, pourtant compagnon de route de l'U.R.S.S., observait, dans une conversation avec Walter Benjamin à propos de Kafka, en 1934 (avant même les procès de Moscou) :

Kafka n'a qu'un seul problème, celui de l'organisation. Ce qui l'a saisi, c'est l'angoisse devant l'État-fourmillière, la façon dont les hommes s'aliènent eux-mêmes par les formes de leur vie commune. Et il a prévu certaines formes de cette aliénation, comme par exemple les méthodes de la GPU²¹.

Sans mettre en doute la pertinence de cet hommage à la clairvoyance de l'écrivain pragoïse, il faut néanmoins rappeler que Kafka ne décrit pas dans ses romans des États « d'exception » : une des plus importantes idées — dont la parenté avec l'anarchisme est évidente — suggérées par son œuvre c'est *la nature aliénée et oppressive* de l'État « normal », légal et constitutionnel. Dès les premières lignes du *Procès* il est dit clairement : « K. vivait bien dans un État de droit (*Rechtstaat*), la paix régnait partout, toutes les lois étaient en vigueur, qui osait donc l'assaillir dans sa maison²² ? » Comme ses amis, les anarchistes pragoïse, il semble considérer *toute forme d'État*, l'État en tant que tel, comme une hiérarchie autoritaire et liberticide.

19 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 263.

20 Franz Kafka, *Le château*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1972, p. 562.

21 Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, 1969, p. 132.

22 Franz Kafka, *Der Prozess*, 1979, p. 9 (je traduis).

L'État et sa justice sont aussi, par leur nature intime, des systèmes *mensongers*. Rien n'illustre mieux cela que le dialogue, dans *Le procès*, entre K. et l'abbé, au sujet de l'interprétation de la parabole sur le gardien de la loi. Pour l'abbé, « douter de la dignité du gardien, ce serait douter de la Loi » — argument classique de tous les représentants de l'ordre. K. objecte que si l'on adopte cet avis, « il faut croire tout ce que dit le gardien », ce qui lui semble impossible :

— Non, dit l'abbé, on n'est pas obligé de croire vrai tout ce qu'il dit, il suffit qu'on le tienne pour nécessaire.

— Triste opinion, dit K..., elle élèverait le mensonge à la hauteur d'une règle du monde²³.

Comme l'observe très justement Hannah Arendt dans son essai sur Kafka, le discours de l'abbé révèle « la théologie secrète et la croyance intime des bureaucrates comme croyance dans la nécessité pour soi, les bureaucrates étant en dernière analyse des fonctionnaires de la nécessité²⁴ ».

Enfin, l'État et les Juges administrent moins la gestion de la justice que la chasse aux victimes. Dans un image qui est comparable à celle de la substitution de la torche de la liberté par une épée dans *L'Amérique*, on voit dans *Le procès* un tableau du peintre Titorelli censé représenter la déesse de la Justice se transformer, lorsque l'œuvre est bien éclairée, en célébration de la déesse de la Chasse. La hiérarchie bureaucratique et juridique constitue une immense organisation qui selon Joseph K., la victime du *Procès*,

non seulement utilise des gardiens vénaux, des inspecteurs et des juges d'instructions stupides... mais qui entretient encore toute une magistrature de haut rang avec son indispensable cortège de valets, de scribes, de gendarmes et autres auxiliaires, peut-être même de *bourreaux*, je ne recule pas devant le mot²⁵.

En d'autres mots : l'autorité d'État *tue*. Joseph K. fera la rencontre des bourreaux dans le dernier chapitre du livre, lorsque deux fonctionnaires le mettent à mort, « comme un chien ».

Le « chien » constitue chez Kafka une catégorie éthique — sinon métaphysique : est décrit ainsi celui qui se soumet servilement aux autorités, quelles qu'elles soient. Le commerçant Block agenouillé aux pieds de l'avocat est un exemple typique : « Ce n'était plus là un client, c'était le chien de l'avocat. Si celui-ci lui avait commandé d'entrer sous le lit en rampant et d'y aboyer comme du fond d'une niche, il l'aurait fait avec plaisir ». La honte qui doit survivre à Joseph K. (dernier mot du *Procès*), est celle d'être mort « comme un chien », en se soumettant sans résistance à ses bourreaux. C'est le cas aussi du prisonnier de *La colonie pénitentiaire*, qui n'essaye même pas de s'échapper et se comporte avec une soumission « canine » (*bündisch*)²⁶.

23 Franz Kafka, *Le procès*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1985, p. 316.

24 Hannah Arendt, *Sechs Essays*, 1948, p. 133 (je traduis).

25 Franz Kafka, *Le procès*, op. cit., p. 98 (je souligne).

26 *Ibid.*, p. 283, 309, 325 et *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, op. cit., p. 181.

Le jeune Karl Rossmann, dans *L'Amérique*, est l'exemple de quelqu'un qui essaye — sans toujours réussir — de résister aux « autorités ». À ses yeux ne deviennent des chiens que « ceux qui veulent bien se laisser faire ». Le refus de se soumettre et de ramper comme un chien apparaît ainsi comme le premier pas vers la marche debout, vers la liberté. Mais les romans de Kafka n'ont pas de « héros positifs », ni d'utopies d'avenir : ce dont il s'agit c'est de montrer, avec ironie et lucidité, la *facies hippocratica* de notre époque.

* * *

Ce n'est pas un hasard si le mot « kafkaïen » est entré dans le langage courant : il désigne un aspect de la réalité sociale que la sociologie ou la science politique tendent à ignorer, mais que la sensibilité libertaire de Kafka avait merveilleusement réussi à capter : la nature *oppressive* et *absurde* du cauchemar bureaucratique, l'*opacité*, le caractère impénétrable et incompréhensible des règles de l'hierarchie étatique, tels qu'ils sont vécus *par en bas* et *de l'extérieur* — contrairement à la science sociale qui s'est limitée généralement à examiner la machine bureaucratique de « l'intérieur » ou par rapport à ceux « d'en haut » (l'État, les autorités, les institutions) : son caractère « fonctionnel » ou « dysfonctionnel », « rationnel » ou « pré-rationnel²⁷ ».

La science sociale n'a pas encore élaboré un concept pour cet « effet d'oppression » du système bureaucratique réifié, qui constitue sans doute un des phénomènes les plus caractéristiques des sociétés modernes, quotidiennement vécu par des millions d'hommes et de femmes. En attendant, cette dimension essentielle de la réalité sociale continuera d'être désignée par référence à l'œuvre de Kafka²⁸...

27 Comme le souligne avec perspicacité Michel Carrouges, « Kafka abdique le point de vue corporatif des hommes de lois, ces gens instruits et bien élevés qui pensent comprendre le pourquoi des choses de la loi. Il les considère, au contraire, eux et la loi, du point de vue de la masse des misérables assujettis qui subissent sans comprendre. Mais comme il demeure Kafka, il élève cette ignorance ordinairement naïve à la hauteur d'une ironie supérieure, débordante de souffrance et d'humour, de mystère et de lucidité. Il démasque tout ce qu'il y a d'ignorance humaine dans le savoir juridique et de savoir humain dans l'ignorance des assujettis » (« Dans le rire et les larmes de la vie », 1957, p. 19).

28 Les questions abordées dans cet article ont connu une forme plus approfondie dans mon essai *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2005.

Références

- ARENDET, Hannah, *Sechs Essays*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1948.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969 (trad. Paul Laveau).
- — —, « Lettre à G. Scholem » (12 juin 1938), *Correspondance*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, t. 2, p. 245-252 (trad. Guy Petitdemange).
- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.
- BROD, Max, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1991 (trad. Hélène Zylberberg).
- CARROUGES, Michel, « Dans le rire et les larmes de la vie », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault* (n° 20 : Franz Kafka, du Procès au Château), octobre 1957, p. 17-22.
- JANOUGH, Gustav, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952 (trad. de l'allemand par Clara Malraux).
- KAFKA, Franz, *Amerika*, Francfort, Fischer Verlag, 1956.
- — —, *Briefe*, Francfort, Fischer Verlag, 1975.
- — —, *Le château*, Paris, Gallimard, 1972 (trad. Alexandre Vialatte).
- — —, *Der Prozess*, Francfort, Fischer Verlag, 1979.
- — —, *In der Strafkolonie, Erzählung und kleine Prosa*, New York, Schocken Books, 1946.
- — —, « Lettre au Père » (1919), *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, 1957, p. 157-207 (trad. Marthe Robert).
- — —, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1985 (trad. Alexandre Vialatte).
- KUNDERA, Milan, « Quelque part là-derrrière », *Le débat*, n° 8 (juin 1981), p. 50-62.
- ROBERTSON, Ritchie, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, Paris, Mercure de France, 1967 (trad. Élisabeth Gaspard).



Maldonne et rédemption. Le concept d'anarchisme littéraire dans l'histoire culturelle de l'Empire (austro-hongrois) – l'exemple tchèque

XAVIER GALMICHE

Enfants naturels et pères putatifs

Contrairement à des contextes où la notion d'anarchisme en littérature apparaît comme une découverte bouleversante de la critique des dernières décennies, l'histoire intellectuelle de l'Europe centrale en a fait depuis longtemps un concept, ou du moins un lieu commun. Celui-ci a été identifié en étroite relation à l'histoire assez féconde de l'anarchisme politique dans la région, autour d'œuvres fétiches qui permettent — paradoxalement — d'esquisser les contours d'un « canon anarchiste ».

Dans le domaine tchèque qui nous occupera principalement ici, *Les aventures du brave soldat Chweïk* de Jaroslav Hašek, publiées de 1921 à 1923, en constituent l'exemple par excellence. À titre de rappel, citons un extrait des souvenirs que Chweïk garde de l'asile où, soupçonné de simulation, il a été enfermé :

Lorsque, plus tard, Chweïk racontait la vie qu'on mène à l'asile d'aliénés, il la peignait d'une façon singulièrement élogieuse : « Vraiment, j'vois pas pourquoi les fous s'fâchent quand on les retient là-bas. On peut se traîner à poil par terre, hurler comme un chacal, enrager et mordre. Faites ça à la promenade, en pleine rue, les gens seront ébaubis, mais là-bas, c'est la plus ordinaire des routines. La liberté y est si grande que même les socialistes n'en ont jamais rêvé. On peut se faire passer pour le Bon Dieu, la Vierge Marie, le pape, le roi d'Angleterre, pour l'empereur François-Josef, ou pour saint Venceslas, quoique ce dernier ait été tout le temps ligoté et nu et qu'il ait été couché à l'isolement. Il y en avait aussi un qui criait qu'il était archevêque, mais il ne faisait rien d'autre que de bouffer et encore l'autre chose, excusez, vous voyez avec quoi ça rime, mais là-bas, pour ça, personne ne se sent gêné. Il y en avait même un qui se prenait pour saint Cyrille et saint Méthode pour avoir droit à une double portion. Un monsieur de là-bas était enceint et invitait tout le monde au baptême. [...] Bref, on vivait là-bas comme au Paradis. Vous pouvez y vociférer, crier, chanter, pleurer, meugler, hurler, sauter, prier, culbuter, marcher à quatre pattes, sautiller sur une jambe, courir en rond, danser, gambader, rester accroupi toute la journée et grimper

aux murs. [...] Les quelques jours que j'ai passés dans la maison des fous font partie des plus beaux moments de ma vie¹. »

À première vue, l'art romanesque « anarchiste » de Hašek repose essentiellement sur la profération de propos antiautoritaires qui, d'un côté, semblent issus d'un programme politique et, de l'autre, sont comme suspendus dans un registre ambigu, par un personnage dont on ne peut décider s'il est niais ou narquois : la puissance polémique de ces souvenirs — l'intervention des pôles négatif et positif (l'asile évoqué comme un lieu paradisiaque de liberté), le travestissement par les aliénés des images de Dieu et de tous ses saints (monarques compris) — est rehaussée par cette parole dont la placidité sincère ou feinte est servie par la langue parlée et un ton narratif proche de l'anecdote et de l'histoire drôle.

Ainsi, le caractère plébéen cultivé par l'auteur, dans ses fréquentations réelles et dans les genres populaires (brèves de comptoirs et feuillets d'almanachs) qui attirèrent l'attention de littérateurs occupés dans le même temps à penser l'anarchisme, pour des raisons diverses (les dandys tchécoslovaques révoltés, autour de Stanislav K. Neumann ; les germanophones, souvent juifs, en pleines crises d'identité) ; sa thématique antimilitariste-anticléricale-antihabsbourgeoise ; sa poétique romanesque disons négligée, rétive au soin stylistique et à la préméditation poétique ; la trivialité de sa première publication (des épisodes publiés en feuillets) ; sa technique de caricature, apparemment servie par les illustrations naïvement grotesques de Josef Lada, qui accompagnèrent son édition en livre ; la fécondité de sa réception, grâce en particulier au relais du théâtre berlinois (Piscator et Brecht)² : rien ne semble manquer pour désigner ce texte comme un artefact atypique et donc idéal, de l'anarchisme littéraire, en rupture avec toutes les catégories classiquement inhérentes à une œuvre littéraire, pour cette raison même en phase avec l'esthétique des avant-gardes dont il est concomitant, de façon providentielle et néanmoins ingénue, en même temps applaudi par les acteurs de ces avant-gardes et labélisé comme tel par la critique.

À cette enseigne, Hašek apparaît à la fois en Diogène bataillant au cœur de la mêlée : celle de la « Grande Guerre » (ou plutôt de la « Grande raclée », titre du troisième tome de *Chveík*, époque où il poussa le bon goût jusqu'à se brouiller précocement avec le bolchévisme réel, et de se faire condamner à mort par un tribunal rouge³) ; et en Rimbaud des faubourgs, l'illumination surgissant *ex nihilo* de sa tête brûlée. En bref, il est un enfant naturel, sans pères à qui rendre des comptes, ayant pour toute dette d'avoir poussé dans le giron d'une langue maternelle avec laquelle il entretient des rapports frustes et robustes, indemne des complexes de la parenté. À plus grande échelle, la particule privative du mot an-archisme, comme

1 Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, cité d'après la réédition Československý spisovatel, 1983, p. 45-46.

2 Voir Marie-Odile Thirouin (dir.), *De Hašek à Brecht. Fortune de la figure de Chveík en Europe*, Grenoble, Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique (Les cahiers de l'ILCEA, n° 8), 2006.

3 Voir Jaroslav Hašek, « Velitelem města Bugulmy » [= Commandeur de la ville de Bougoulma] (*Tribuna*, du 23 janvier au 13 mars 1921), *Aventures dans l'armée rouge*, 1979, p. 9-62 ; réédition chez Ibolya Virag, 2000.

celle du terme u-topie, semble impliquer une rupture prométhéenne avec les lois assommantes de la gestation et de la génération et imposer, pour expliquer leur venue au monde, un modèle de parthénogénèse.

Cette contribution a pour but de revenir sur ces idées reçues. Du point de vue strictement historique, il faut d'abord cerner la problématique des rapports à la fois féconds mais tendus tissés entre anarchisme politique et littéraire, des années 1890 aux années 1920 environ : le concept d'anarchisme littéraire, dont l'émergence apparaît étroitement associé, à l'issue de cette période, au nom du critique František Götze, se ressent de ces trois décennies de rivalités et de malentendus et légitime la dépendance étroitement ancillaire de la réflexion esthétique au discours politicien. En dépit de cette maldonne conceptuelle initiale, ce concept peut se révéler d'une grande utilité pour qualifier certaines valeurs et pratiques littéraires : l'ambition de transposer dans le champ esthétique un idéal sociopolitique, mais plus généralement, la reconnaissance d'une autre dépendance, celle du programme artistique à une soif d'absolu spirituel et à sa tradition⁴.

Maldonne

Anarchisme des ouvriers, anarchisme des intellectuels : à qui l'honneur ?

S'il est difficile de démêler les liens entre anarchismes politique et culturel, il semble évident que le premier eut, dans les pays tchèques, le privilège de l'antériorité. La société y fut doublement marquée par un accès au capitalisme moderne lent mais définitivement acquis dans les dernières décennies du XIX^e siècle (le développement sans précédent dans les années 1870-1880 de l'industrie minière, sidérurgique et mécanique, à l'origine d'un exode rural intense, trouve son couronnement symbolique dans l'exposition industrielle inaugurée à Prague en 1891), et par le défi toujours agité et jamais relevé de la cohabitation en contexte multiculturel des diverses nations et communautés. L'essor de l'anarchisme sera constant jusqu'en 1904, année de fondation de la Fédération anarchiste tchèque, liée aux structures syndicalistes. Le milieu ouvrier de Bohême du Nord, le poumon industriel du pays, lui servit de vase d'expansion et prépara le terrain à son essor des années 1890, exceptionnel en réflexion et en notoriété. À défaut d'un exposé systématique, on peut souligner les moments où, dans le foisonnement des doctrines socialistes, il gagna du terrain en se diffusant par des publications en nouvelles langues⁵. L'allemand, d'abord : en Cisleithanie (qui constitue, dans l'empire bicéphale depuis le Compromis de 1867, la partie placée sous l'autorité de Vienne), Vienne joua incontestablement

4 Nous sommes poussés à cette démarche par la lecture critique de l'ouvrage de Michael Löwy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Presses universitaires de France, 1988 ; réédition aux Éditions du Sandre, 2009.

5 Les très nombreux ouvrages composés par Václav Tomek depuis les années 1980 retracent cette histoire, en circonscrivant presque exclusivement l'anarchisme aux destinées de sa presse périodique. Voir *Ideologie českého anarchismu*, Praha, Academia, 1988 ; *Volk ! Öffne deine Augen ! Skizzen zum tschechischen Anarchismus von den Anfängen bis 1925*, Wien, Verlag Monte Verita, 1995 ; *Svoboda nebo autorita : ideje a promeny českého anarchismu na prelomu 19 a 20 století*, Praha, Manibus Propriis, 2000 ; *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, 2002 ; *O českém anarchismu ; česká anarchistická periodika 1880-1925*, Praha, Manibus Propriis, 2003.

le rôle de capitale et relaya les impulsions venues de France, Suisse, Angleterre et États-Unis. La propagande de Johann Most, transfuge du parti social-démocrate allemand, qui appelait à travers l'organe *Die Freiheit* publié à Londres la radicalisation de la lutte, incluant des organisations clandestines⁶, s'adressait particulièrement aux ouvriers de l'empire⁷. Le « socialisme antiautoritaire et antiparlementaire » fut diffusé à sa suite notamment par *Die Zukunft* de Peukert (Vienne, 1879-1884) puis, après la brouille de ce dernier avec Most, dans la feuille londonienne *Rebell* ; comme ailleurs, les débats furent rudes entre les tenants d'un anarchisme collectiviste (Most), communiste (Peukert) ou de l'anarchocommunisme de Kropotkine diffusé au cours des années 1890. La langue tchèque, ensuite : les années 1880 virent la naissance d'une presse politique anarchiste en tchèque. Ce fut d'abord (comme l'anarchisme autrichien en général) l'apanage de la presse de l'émigration : l'« organe des anarchistes de langue tchécoslave » *Budoucnost* [L'avenir] fut publié à Chicago de 1883 à 1886 ; à Vienne, *Matice Dělnická* [« Association » ouvrière], 1896-1899. À partir de 1890 se développèrent des rédactions tchèques, comme *Komuna*, où s'imposèrent les noms de vrais idéologues, comme Karel Vohryzek, Vilém Körber ou Bedřich Kalina ; en 1896 fut publié le *Manifeste des anarchistes tchèques* (dont la version diffusée fut censurée pour moitié).

Ce premier mouvement, ouvrieriste et syndicaliste, fut rejoint par l'intelligentsia à partir des années 1890. Le mot d'anarchisme fut banalisé dans l'opinion par le procès très médiatisé, en 1894, des membres du groupe d'étudiants nationalistes Omladina (cette cause judiciaire forme l'arrière-fond des *Histoires pragoises* de Rainer Maria Rilke ; la revue du même nom subsiste sous des formes diverses de 1891 à 1900). Les périodiques littéraires les plus importants de la décennie, notamment la *Moderní revue* [Revue moderne], *Volný duch* [l'Esprit libre] (1894-1896), se réclamèrent de l'anarchisme, entre autres valeurs « modernes » ; cette consécration culmina avec la fondation d'une revue, *Culte nouveau* [Nový kult] de Stanislav K. Neumann (1897-1905), qui le revendiquait explicitement⁸.

Cet apport intellectuel consolida les bases théoriques du discours anarchiste des premières décennies, en identifia les enjeux dans le contexte philosophique contemporain, notamment sur la voie étroite entre individualisme et socialisme (ou communisme). D'un côté, l'aura et l'activisme de Neumann nous autorisent à parler d'une personnalisation des destinées de la pensée anarchiste tchèque, tant du point de vue social (cette personnalisation fut servie par le folklore des fameuses réunions à la villa de la famille Neumann, dans le quartier des nouveaux riches tchèques d'Olšany) que politique, notamment aux temps de son déclin à la fin de la Première Guerre mondiale : c'est bien sous la houlette de Neumann que l'anarchisme fut progressivement absorbé par le léninisme à partir de la fondation des partis tchécoslovaques socialiste (1919) puis communiste (1921) ; le même Neumann entraîna dans sa disgrâce ses anciens amis anarchistes lorsqu'il fut exclu du Parti

6 Johann Most, « Kampf mit allen Mitteln », *Freiheit*, vol. IV, n° 32 (1882).

7 Johann Most, « An die Arbeiter Österreich », *Freiheit*, vol. II, n° 49 (1880) ; « Österreich — Ungarn », *Freiheit*, vol. IV, n° 24 (1881).

8 Voir Walter Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, Cologne, Böhlau, 1996, vol. 2, p. 41.

communiste en 1929. D'un autre côté, la publicité dont bénéficia l'anarchisme durant les années 1890 lui fit courir le risque de devenir une étiquette facile pour rebaptiser la révolte d'une jeunesse désillusionnée sans programme solide ; en tout cas, il fut l'objet d'un intense discours syncrétique, unissant les ambitions de la décadence, un individualisme postromantique (fixé dans la tradition tchèque par les poètes Jaroslav Vrchlický et Josef Svatopluk Machar), et les défis du nietzschéisme qui faisaient alors fureur. Parfois aussi — tradition nationale oblige —, l'anarchisme littéraire tchèque annexa l'héritage des mouvements hétérodoxes radicaux de la Réforme hussite de la fin du Moyen-Âge (la secte des adamites, les théories de l'écrivain visionnaire et millénariste Petr Chelčický⁹, etc.).

Ce syncrétisme répond à une ambivalence de fond de la production artistique des poètes anarchistes. Dans ses souvenirs, Stanislav K. Neumann revient sur son parcours idéologique en ces termes :

Le vert embryon d'intellectuel [que j'étais] fuyait sa classe [sociale] et, plein de fougue, plein de morgue, tanguait alors [vers la moitié des années 1890] de gauche et de droite, entre une « *décadence* » bourgeoise relativement tchéquisée d'esprit petit-bourgeois et l'individualisme anarchiste¹⁰.

Ce texte est écrit en 1928, donc assez tard pour que l'auteur, dorénavant acquis à la cause bolchévique, porte sur sa jeunesse un regard autocritique conforme à un dogmatisme alors en construction. Il saisit néanmoins avec pénétration la complémentarité de la *fougue* anarchiste et de la *morgue* décadente. Un critique les plus réactifs de l'époque, František Götz, dont on reparlera, présentera de la même façon l'œuvre poétique de Neumann comme un avatar de la dichotomie entre enthousiasme et analyse, « duo de l'alouette et de la locomotive, de la raison et du sentiment, du cerveau et du cœur, de l'automobile et du grillon, du vaste monde et du chez-soi¹¹ ». Et l'on peut, pour saisir l'ambivalence de l'anarchisme littéraire, décliner le même oxymore sur de nombreuses paires (sublime et trivial, raffinement et brutalité, poésie et prose, etc.), et dans les œuvres de beaucoup de poètes, mal accessibles en français, à quelques exceptions près — des textes isolés d'écrivains symbolistes comme Otokar Březina ou Antonín Sova¹². Malgré leur contradiction

9 Une belle illustration est à lire dans *Une âme gothique*, roman décalqué de *Là-bas* d'Huysmans, où le héros, en proie à la nausée, songe à la vigueur perdue des hérétiques du Moyen-Âge. Voir Karásek ze Lvovic Jiří, *Gotická duše*, Praha, Kamilla Neumannová, 1905 [1900], p. 40.

10 « Zelené embryo intelektuálka dalo se na útěk ze své třídy, a teď poskakovalo bujně a pupně napravo i nalevo mezi buroazní 'dekadencí' přiměřeně počestnou maloměstáctvím, a anarchistickým individualismem », *Vzpomínky*, cité d'après Stanislav Kostka Neumann, *Konfese a konfrontace*, 1931, t. 1, p. 311. Je souligne.

11 « Dvojzpěv skřivana a lokomotivy, rozumu a citu, mozku a srdce, auto a cvrčků, světa a domova », František Götz, critique à *Zamořená léta*, *Národní osvobození*, 4 avril 1947, cité dans *ibid.*, p. 507.

12 Voir notamment sa *Ballade d'un homme et de ses joies* (1901), traduction et préface de Xavier Galmiche, postface de Markéta Theinhardt et Pierre Brullé, Paris, Musée d'Orsay et Éditions des cendres, 2002. La *Ballade*, publiée dans une série bon marché destinée à rendre la poésie abordable, fut illustrée par le peintre et graveur František Kupka, jalon important de la diffusion de l'anarchisme entre Paris et l'Europe centrale.

apparente, ces composants ont en effet en commun une quête d'immédiateté et de véracité, fondée sur une culture de la sensibilité. Ce fait a souvent été escamoté par la critique littéraire, alors qu'il est crucial, comme on le verra, pour la compréhension de la signification de l'anarchisme dans le long terme.

C'est sans doute au titre de ce syncrétisme que peuvent encore être comptés dans ce courant des écrivains délibérément affranchis de manifestes, qu'ils soient directement issus de la littérature triviale — l'archétype en est Jaroslav Hašek — ou bien des « bohèmes », transfuges de la littérature classique et gagnés par cette décontraction (comme d'anciens décadents, les poètes Karel Toman et František Gellner par exemple). Sans doute pratiquent-ils l'anarchisme avec plus de naturel que ceux qui s'en réclament — ne serait-ce que pour la raison qu'ils ne s'en réclament pas : on en trouve les meilleurs exemples dans l'œuvre de Hašek, dans les souvenirs d'asile de Chwéik, cités plus haut, qui maltraitent, avec un irrespect faussement ingénu, les images mêmes de la respectabilité (Dieu et l'Empereur). Une mention particulière soit encore faite de l'Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi, où se confondent la vraie vie et la narration. Cela dit, il est difficile de juger du lien profond existant entre anarchistes déclarés (les habitués des rédactions et de la villa Neumann, parmi lesquels l'on peut encore citer Marie Majerová ou Jiří Mahen) et les anarchistes de fait (piliers de cabarets et du café Montmartre, comme, avec Hašek, Josef Mach, Rudolf Těsnohlídek, Leo Freimuth et Egon Erwin Kisch) : en tous cas, même si des rencontres multiples peuvent faire croire à la cohésion de ce milieu, elle échappa à nombre des contemporains. En réalité, entre ces deux pôles, chaque créateur incarne une combinaison particulière, et il est difficile d'ériger une typologie plus précise.

C'est sans doute au titre de ce syncrétisme que peuvent encore être comptés dans ce courant des écrivains délibérément affranchis de manifestes, qu'ils soient directement issus de la littérature triviale — l'archétype en est Jaroslav Hašek — ou bien des « bohèmes », transfuges de la littérature classique et gagnés par cette décontraction (comme d'anciens décadents, les poètes Karel Toman et František Gellner par exemple). Sans doute pratiquent-ils l'anarchisme avec plus de naturel que ceux qui s'en réclament — ne serait-ce que pour la raison qu'ils ne s'en réclament pas : on en trouve les meilleurs exemples dans l'œuvre de Hašek, dans les souvenirs d'asile de Chwéik, cités plus haut, qui maltraitent, avec un irrespect faussement ingénu, les images mêmes de la respectabilité (Dieu et l'Empereur). Une mention particulière soit encore faite de l'*Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, où se confondent la vraie vie et la narration¹³.

13 En 1911, à l'occasion d'élections partielles organisées dans le quartier pragoise de Královské Vinohrady, Jaroslav Hašek fonde le *Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, dont la campagne électorale lui fournira l'occasion de causeries-fleuves, et plus tard l'argument de quelques pièces de cabaret, données dans les célèbres cafés-chantants *Montmartre* et *Aux Balkans*. Dans la foulée, il se lance dans la rédaction de l'*Histoire politique et sociale du Parti du progrès modéré dans les limites de la loi*, qui combine la critique immédiate de la vie politique à la mystification : Hašek y anticipe de huit ans la naissance de son parti (prétendument fondé, comme le dit le premier chapitre durant « l'intense mouvement d'éducation (!) qui dans les années 1904 (!) secoua l'Europe centrale », réinterprétant les

Cela dit, il est difficile de juger du lien profond existant entre anarchistes déclarés (les habitués des rédactions et de la villa Neumann, parmi lesquels l'on peut encore citer Marie Majerová ou Jiří Mahen) et les anarchistes de fait (piliers de cabarets et du café Montmartre, comme, avec Hašek, Josef Mach, Rudolf Těsnohlídek, Leo Freimuth et Egon Erwin Kisch) : en tous cas, même si des rencontres multiples peuvent faire croire à la cohésion de ce milieu, elle échappa à nombre des contemporains. En réalité, entre ces deux pôles, chaque créateur incarne une combinaison particulière, et il est difficile d'ériger une typologie plus précise.

C'est dans ces cercles — notamment dans le *Klub mladých* [Club des jeunes] — que Franz Kafka fut entraîné par ses amis, les frères Langer¹⁴ : il ne faut sans doute pas exagérer l'importance de ces rencontres sans lendemain dans le progrès supposé du transfert littéraire (*Literaturaustausch*) entre tchécoslophones et germanophones de la littérature de Bohême-Moravie (qui en réalité et dans le moyen terme mena, évidemment, de la défiance à la catastrophe). Cependant, elles apparaissent aujourd'hui comme symptomatiques d'une communauté d'intuition pour ainsi dire apocalyptique, animant tous ces auteurs. Ces voisinages ont gagné en importance rétrospectivement, dans la mémoire de ce début de siècle encore austro-hongrois, telle qu'elle a été reconstituée dès l'entre-deux-guerres et progressivement adulée après la Seconde Guerre mondiale. Le « monde » anarchiste de Bohême, très petit et très évanescent, a profité à plein du mythe pragois tel qu'il a été réédifié depuis quelque cinquante ans, parce qu'il constitue un des rares espaces communs entre Tchèques, Allemands et Juifs, un espace échappant au refoulement de la multiculturalité qui a été la dominante de la deuxième moitié du XIX^e siècle dans les pays tchèques¹⁵.

Différend interprétatif...

À cette dispersion s'ajoute une querelle sur l'ampleur sociale de l'anarchisme : dès les années 1890 exista un conflit au sujet de sa paternité. Pour les fondateurs, le programme original, fruit d'une longue pratique d'agitation autour de la classe ouvrière, avait été récupéré par les « intellectuels » (le terme, nouveau à l'époque, et dont la forme lexicale est d'ailleurs fluctuante, n'a pas forcément une connotation positive). L'idéologue Karel Vohryzek ne peut cacher son agacement devant cette usurpation quand il écrit dans une chronique :

Il est intéressant [de noter] que le mouvement tchèque ait dès le début, dès que fut fermement identifié son noyau anarchiste, formulé son anarchisme comme un individualisme philosophique et économique, et ce bien avant l'afflux

soubresauts du début de siècle. Ce récit, longtemps négligé, préparé pour la publication après la mort prématurée de l'auteur en 1923, ne sera édité sous la forme d'un texte continu qu'en 1963 dans le tome 9 des *Œuvres complètes*, par la maison Československý spisovatel, Paris, Fayard, 2008 (traduction française de Michel Chasteau).

14 Voir Willy Prochazka, « Kafka's Association with Jaroslav Hasek and the Czech Anarchists », *Modern Austrian Literature*, vol. XI, n° 3-4 (1978), p. 275-287.

15 Voir Xavier Galmiche, « Multiculturalité et uniculturalisme. Le paradoxe de Prague », dans Delphine Bechtel et Xavier Galmiche (dir.), *Villes multiculturelles en Europe centrale*, Paris, Belin (Europes centrales), 2008, p. 41-67.

de l'intelligentsia, surtout littéraire, à qui l'on attribue à tort d'avoir intégré l'individualité à notre monde conceptuel [...], bien avant que ne soit publié le premier numéro de la *Revue moderne* [...]»¹⁶.

Inversement, les créateurs se montrèrent réticents à circonscrire l'anarchisme à une classe sociale, fût-elle ouvrière : Rudolf Těsnohlídek (l'auteur dont le style trivial et la langue pleine de régionalismes moraves devaient faire merveille dans les histoires de *La petite renard rusée*¹⁷ (1920) plus tard adaptées en livret d'opéra pour Janáček) déclare ainsi : « L'anarchisme n'est pas un mouvement exclusivement ouvrier, il est l'expression du désir de liberté universelle¹⁸ ». (Cette universalisation peut mener loin, comme à compter parmi les manifestations de la poétique anarchiste des textes issus de milieux rétifs, voire hostiles à l'anarchisme politique, le meilleur exemple étant peut-être la branche extrême du renouveau catholique, dont l'exemple le plus singulier est l'œuvre de l'éditeur morave Josef Florian, qui s'adonna à partir de 1898 à la traduction systématique des écrits de Léon Bloy¹⁹.) Neumann tente dès 1905, non sans paternalisme, de concilier les deux extrêmes : « les intellectuels », explique-t-il avec ces mots (trop ?) simples dans un article programmatique intitulé « Ouvriers et intellectuels »,

ont formulé l'anarchie pour le monde pensant, lui ont fait sa place dans le monde pensant. Mais les ouvriers n'ont pas chômé. Ils étaient la force qui contribuait au caractère des idées [ainsi] exprimées, la preuve menaçante de ce que l'anarchie ne disposât pas seulement de penseurs tranquilles et de rêveurs, mais aussi de soldats et de martyrs enthousiastes²⁰.

... et « déviation » critique

Nul doute que la joute qui opposa ces deux camps des détenteurs putatifs de l'apanage anarchiste — les ouvriéristes et les philosophes — ait lassé les esprits : à l'heure où, après la Première Guerre mondiale, les histoires culturelles (ouvrages de philosophie, littérature, histoire des idées et même des idées politiques) l'abordent comme objet d'étude, l'idéologie révolutionnaire du matérialisme dialectique s'est imposée ; téléologique, elle le liquide comme un épisode révolu.

Pour retracer l'établissement de l'anarchisme comme catégorie de l'histoire littéraire, on peut retourner à l'un des premiers essais qui prônèrent l'usage du terme

16 « Fejeton », *Komuna*, I, n° 36, p. 3 ; cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 57-58.

17 Traduit du tchèque par Michel Chasteau, Paris, Fayard, 2006.

18 Cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 54.

19 Voir Jitka Bednářová, *Josef Florian a jeho francouzští autoři*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. Dans le réseau de correspondants et collaborateurs de cette maison d'édition, le *Dobré dílo*, se trouve notamment le jeune Georges Rouault, dont Florian eut le projet d'éditer (en français) en volume la poésie crue, primitiviste et anarchisante (très partiellement parue dans *Les salons de Paris* de Guillaume Apollinaire). Les manuscrits de ces textes inédits se trouvaient encore dans les archives de la famille Florian au début des années 2000.

20 Brutus [Stanislav Kostka Neumann], « Dělníci a 'intelektuelní' », *Anarchistická revue*, I, 1905, n° 1, p. 13 ; cité par Václav Tomek, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, op. cit., p. 61.

« anarchie » (on s'expliquera cette retouche terminologique) : *L'anarchie de la jeune poésie tchèque* de František Götzt²¹. Pour lui, l'anarchie désigne d'abord la confusion (*zmatek*) et le chaos (*rozvrat*, p. 7) qui règnent dans le paysage littéraire entre courants adverses (dont il dresse d'ailleurs d'intéressants tableaux) : la « poésie de civilisation » de Stanislav K. Neumann (*civilizační poesie*, p. 19), le « cubisme littéraire » (de Richard Weiner et des frères Čapek, p. 49), le « naturalisme vitaliste » (de Frá a Šrámek et d'autres, p. 89), « l'expressionnisme poétique » (notamment de Čestmír Jeřábek, Jiří Wolker et Zd. Kalista, p. 131). Pour Götz, le désordre de la création reflète un trouble noétique et conceptuel : il reflète en littérature la « mise en pièces » (*roztržstění*, p. 7) « de la vie, du monde, de la société », initiée à la Renaissance et définitivement consommée par « l'individualisme dépravé et l'intellectualisme scientifique » (*zvrhlý individualismus a vědecký intelektualismus*, p. 8) qui triompha au XIX^e siècle. Mais le critique décrit l'anarchie en clinicien, comme un désordre organique appelant remède : celui-ci viendra de la « nouvelle poésie sociale et prolétarienne » (*nová poesie sociální a proletářská*, p. 15, incarnée notamment par l'œuvre de Jaroslav Seifert). Le point de vue téléologique assumé par l'auteur (l'intime conviction que la naissance de la poésie prolétarienne est la conséquence nécessaire de processus mûris sur plusieurs siècles) et le ton messianique sur lequel est prophétisée « l'immense métamorphose du monde et de l'homme » (*obromná proměna světa a člověka*, p. 193) qu'elle accompagnera, indiquent que cette description est la transposition sur le champ de la création littéraire d'une analyse marxiste orthodoxe (dès 1921) : comme la dictature du prolétariat dans la sphère sociale, la poésie prolétarienne régènera dans celle de l'art une inspiration dévoyée par des tentatives malsaines, elle a déjà commencé de le faire dans les naissants mouvements d'avant-garde de l'après-guerre. Encore un effort, et le matin radieux de la poésie chantera.

Pourquoi « anarchie » et non « anarchisme » ? On peut penser que Götz parle bonnement d'autre chose que de tout ce qui a été précédemment décrit (et en effet il limite son propos à la poésie, laissant de côté *ipso facto* la prose, fût-elle plébéienne). Ou peut-être reste-t-il perplexe : la multiplicité des esthétiques qu'il identifie, d'ailleurs avec une clairvoyance de pionnier, dans ce champ « anarchique » (cubisme, vitalisme, expressionnisme, etc.) donne un panorama des différentes impulsions entre lesquelles hésitait le témoin de l'époque, et hésite même encore le critique actuel. Mais on peut juger qu'au contraire, c'est bien l'anarchisme que vise Götz, en tant que catégorie inclusive de tous ces mouvements nouveaux (qu'il ait consacré la première étude à Neumann en est un signe implicite) : il le fait pour le vilipender comme la maladie infantile d'une littérature socialiste en devenir. Ainsi, l'explication de cette altération du suffixe serait stylistique chez ce théoricien du réalisme socialiste naissant : elle serait méditée, peut-être comme un calembour, et nous pourrions presque la traiter de... « déviation » (une déviation voulue, comme un diagnostic médical).

Quelque chose de ce mépris subsiste jusqu'à nos jours dans la critique littéraire, et les concepts fabriqués dans cet atelier mental, qu'elle utilise machinalement.

21 František Götz, *Anarchie v nejmladší české poesii*, Brno, St. Ko í, 1922.

L'adjectif « anarcho-bohème », forgé pour désigner la « bohème pragoise » (mêlant donc sans ordre les sympathiques cercles susmentionnés, sectateurs de Stanislav K. Neumann ou compagnons de beuverie de Hašek), est ainsi un calque évident dans le domaine esthétique de compositions lexicales politologiques (l'« anarcho-syndicalisme » notamment, dont l'apparition dans les milieux ouvriers de Bohême lui est précisément contemporaine). Ces mots composés peuvent être considérés comme les signes d'un autre syncrétisme, à l'œuvre cette fois dans la critique, désignant l'anarchisme (ou le cubisme, ou l'expressionnisme, etc. — on pense au « cubo-futurisme », au « cubo-expressionnisme », etc.) comme un attribut, entre idéologie et esthétique, que l'historien de la culture peut à loisir faire entrer dans la description et l'interprétation des phénomènes qu'il étudie, dans un rapport de libre composition — une sorte d'ingrédient culinaire de plus dans le goulasch de l'art. Mais sans doute cette manie — à première vue innocente, au moins quand elle est futile — relève inconsciemment de la phraséologie politique cauteleuse du léninisme puis du stalinisme, appliquée à édifier sans relâche la typologie d'une dialectique historique où d'une seule voie nécessaire bifurquent cent fausses routes qui s'entremêlent — le chemin de traverse « anarchiste » est de ceux-là, qui croise la négligence « bohème ».

Cette contamination de la terminologie critique par la phraséologie politique est un autre aspect de la relation de rivalité et de fascination que l'art et l'action militante tissent à cette époque. Mais il y a quelque chose d'exténuant dans ces récapitulatifs, car ils entraînent nécessairement le lecteur dans le labyrinthe pervers des doctrines et de leurs déviations, des langues de bois et de leurs connotations. Tous comptes faits, ne serait-il pas plus simple de laisser les partisans de ces différentes chapelles s'entre-dévorer, de jeter le concept d'anarchisme littéraire, lourd de tant d'implications sectaires, aux oubliettes de la critique — et de lui préférer ceux, d'ailleurs concurrents, d'expressionnisme littéraire²² ou, encore plus neutre car plus sobrement chronologique, d'avant-garde naissante ? Loin de caractériser une poétique ou un style, l'anarchisme littéraire ne reflèterait donc que l'emprise de l'histoire des idées sur les manifestations esthétiques et une catégorie nourrie par la critique littéraire pour de mauvaises raisons politiciennes : aussi bien, il serait une clef adéquate pour identifier un des aspects du « canon » littéraire, c'est-à-dire la part de la création artistique reconnue et révérée par la société pour sa valeur anthropologique (les identifications qu'elle permet, les valeurs qu'elle véhicule et alimente, etc.), et non pas un concept opératoire permettant d'élucider les vrais moments de la création où un auteur rencontre son public.

Rédemption

Mais en se débarrassant de l'eau de ce bain, ne risque-t-on pas de jeter aussi un beau bébé ? Si l'on revient aux souvenirs d'asile de Chwěík, on est frappé de la nostalgie de la béatitude religieuse qu'ils irradient : « La liberté y est si grande

22 C'est la voie choisie par Jindřich Chalupecký pour parler de quatre auteurs de Bohême (Jakub Deml, Richard Weiner, Ladislav Klíma et Jaroslav Hašek) qui tous pourraient pareillement être englobés dans une critique de l'anarchisme littéraire. Voir Jindřich Chalupecký, *Expresionisté*, Praha, Torst, 1992.

que même les socialistes n'en ont jamais rêvé. On peut se faire passer pour le Bon Dieu, [...] on vivait là-bas comme au Paradis. » Dans le roman de Hašek, les deux personnages de soldats, le « capitaine en second Lukáš » et le « volontaire Marek », chroniqueur de son bataillon « qui composait à l'avance le récit des exploits du bataillon » ne constituent-ils pas les doubles sarcastiques des évangélistes Luc et Marc ? L'œuvre tout entière peut être lue comme une Bible à rebours. Elle est la négation de toute idée de salut — triviale, désopilante, mais aussi porteuse d'une nostalgie trop prégnante pour n'être explicable que par la contamination du texte par le discours platement social de l'anticléricalisme. En réalité, dans ce texte réputé « plébéien », réservant donc aux mondes idéaux une goguenardise faite de scepticisme et de mauvaise joie iconoclaste, se rejoue la tension signalée plus haut comme caractéristique de la génération « fin-de-siècle » entre la quête du sublime propre au symbolisme et la délectation du trivial qui devint l'étiquette des « bohèmes ». Risquons donc une interprétation, qui voit en Hašek aboutir une logique du blasphème initiée à l'époque du romantisme et en-deçà : elle a le triple avantage de justifier l'anarchisme littéraire comme moment d'un geste prométhéen à long terme, d'en permettre donc la compréhension dans la continuité historique du sentiment d'absurde (qui n'a pas attendu la modernité pour mûrir), et enfin de le comprendre comme un aspect spirituel de la crise identitaire de l'Empire à la fin du XIX^e siècle. Pour cela, un détour est nécessaire.

De l'antithétisme romantique à l'ambivalence anarchiste

Le romantisme a ancré dans le rapport au monde une duplicité essentielle dans laquelle le sujet ne s'affirme que s'il se déprend de l'objet ou même des instruments de son affirmation. L'exemple canonique dans la littérature tchèque en est l'œuvre de Karel Hynek Mácha, dont le poème « Mai » (1834) invite à une expérience métaphysique de doute radical, pas seulement le doute méthodique cartésien, ni même celui de Hamlet, mais un doute lui-même antithétique, comme l'étymologie invite à le penser²³. Cette pratique découle elle-même d'une expérience de la limite qui s'est fixée dans la culture baroque, souvent repérée à travers la question de l'apophasse²⁴ : cette remarque n'est pas seulement d'ordre culturel mais elle éclaire l'impact au temps du romantisme de la théologie négative. Dire un Dieu qui n'est pas, prononcer le néant, est devenu le programme de créateurs tragiquement abandonnés par le Créateur, à qui ne reste que l'exercice, à la fois dérisoire et démiurgique, d'un langage gratuit et nécessaire, ultime ressourcement de l'existence, mais d'une existence peut-être absurde. Dès lors, il est possible de reconstituer une histoire du sentiment de la déréliction mûrie au XIX^e siècle et aboutissant à la révolte anarchiste, non seulement dans ses principes philosophiques, mais aussi dans ses pratiques poétiques.

23 Voir Xavier Galmiche, « Karel Hynek Mácha : dissension des mondes », dans Karel Hynek Mácha, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)* (textes traduits du tchèque, présentés et annotés par Xavier Galmiche), Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2007, p. 296.

24 Jacques Derrida rappelle au sujet d'Angelus Silesius : « L'apophasse est une déclaration, une explication ou une réponse qui, prenant au sujet de Dieu une forme négative ou interrogative, car c'est aussi ce que veut dire le mot *apophasis*, ressemble à s'y méprendre à une profession d'athéisme » (Jacques Derrida, *Sauf le nom*, 1993, p. 16).

Il est significatif que dans l'apophase romantique, l'ironie joue un rôle essentiel. La génération des années 1820-1830 s'est en effet caractérisée non seulement par l'expérimentation d'un lyrisme subjectiviste enflammé, mais par la pratique concomitante de genres satiriques : si l'on veut bien la considérer dans cette complexité, cette génération laisse dans ses œuvres l'humour s'imbriquer à la désillusion, dans une tonalité particulière qui mêle bonhomie et désenchantement et où le héros est caricaturé en homme triste et affligé mais aussi gai et léger. Cette esthétique, issue des avatars de la tradition héroïcomique remise au goût du jour par le criticisme des Lumières, a pris en Europe centrale une place fondamentale (même si, sauf exception, la critique littéraire contemporaine peine à lui faire justice). Entre Leipzig et Iéna (centres universitaires et éditoriaux fondamentaux de l'époque), mais aussi autour de Vienne et de Budapest, elle s'adapte aux références de la grande région et aux données locales : elle pénètre les différents contextes nationaux alors en pleine renaissance, en se diversifiant du point de vue de leurs langues. La veine satirique qui s'épanouit durant la période du *Vormärz* et la complémentarité essentielle qu'elle instaure avec l'emphase romantique suscitent un paysage littéraire à la fois cohérent, où des motifs simples sont répétés à l'envi, et différencié, puisque chaque communauté se les approprie à sa manière, y projetant son malaise envers ses voisins et l'ensemble de peuples à laquelle elle a part.

Ainsi, la perception ambivalente de la réalité où se répondent sensibilité et sarcasme s'est précocement instituée depuis le début du XIX^e siècle, dans ce qu'on appelle parfois l'antithétisme²⁵, formulé du baroque au romantisme : si la révolte explose de façon spectaculaire durant la poussée de fièvre (sociale, psychique, mystique) de la fin de siècle, c'est le résultat de cet antithétisme, déséquilibre longuement recuit sans doute depuis le début du « Renouveau national », c'est-à-dire la fin du XVIII^e siècle, mais particulièrement explicité par la génération des années 1830. Il persiste dans les codes esthétiques modernes, dans celui de l'anarchisme littéraire de Hašek par exemple. Pour le dire dans un raccourci, l'intuition de l'arbitraire du signe est née sur les rives de la théologie négative : elle transmet au poète le pouvoir de créer, le rend capable de faire le monde, mais un monde essentiellement et fatalement factice. Cette ambivalence tragique du poétique se concrétise dans des pratiques esthétiques par un dédoublement des registres, et la culture d'un style trivial (parodie, satire, facétie) dont la folie, la bêtise, voire le mauvais goût et la mauvaise qualité, reflètent la mélancolie d'un artiste à qui a été révélé le caractère

25 Le terme est utilisé, pour caractériser la pensée philosophique où Mácha situe la « dissension des mondes » (*rozbroj svět*), par Vladimír Štěpánek (*Karel Hynek Mácha*, Praha, Melantrich, 1984, p. 149), d'après Dimitrij Tchijevski qui parla de pensée « antithétique » (cité dans Jan Mukarovský, *Torso a tajemství Máchova díla [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha]*, 1938, p. 11) ; Jan Patočka a parlé quant à lui de « pensée polaire... qui n'est pas seulement spéculative et dialectique, mais, bien souvent, expressément mythologique. La corrélation essentielle des contraires n'est pas, pour cette pensée, une simple opposition logique, vide de contenu, mais l'immémoriale haine amoureuse des choses mêmes » (Jan Patočka, « Symbol země u K.H. Máchy », Praha, V. Petr, 1944 ; traduction de « Le symbole de la terre chez Karel Hynek Mácha », dans *L'écrivain, son « objet »*, Paris, Éditions P.O.L., 1990, p. 200-201 (trad. d'Erika Abrams)).

conventionnel de son langage et qui, du coup, galèze avec la rage ravageuse d'un blasphème, pour se venger contre Dieu de ne pas exister. Une analyse poétique minutieuse devrait reconstituer comment l'essentiel du vocabulaire anarchiste s'est établi, souvent dans les genres mineurs présents dans les périodiques et notamment dans la naissante presse humoristique : les contes philosophiques de Josef Jaroslav Langer (1806-1846), les « récits humoristiques » de Jaroslav Rubeš, les « feuilletons » et récits courts de Jan Neruda constituent l'essentiel d'une « tradition » littéraire tchécoslophone qui instaure un « ton narquois » pour raconter des histoires faites de pannes sémantiques, de calembours douteux, et de motifs dépeignant l'expérience du monde (et notamment de la ville) comme celle d'un lieu étriqué, peuplé d'imbéciles, de braques et d'obsédés : en somme d'un monde dont le code a été perdu. Les images dévalorisées de l'autorité (la vérité, la culture, l'institution) mènent dans ces textes à une expérience de l'absurdité qu'il est spectaculaire de mettre en relation avec la crise moderne et la révolte fin-de-siècle. Pour résumer, l'anarchisme serait le moment où l'antithétisme romantique se métamorphose en grotesque moderne — porteur d'autant de fatalisme que d'énergie destructrice. Considéré de façon rétrospective, il peut servir de fenêtre par laquelle la compréhension du grotesque moderne, souvent considéré comme une pure « création » du XX^e siècle, peut apercevoir ses racines historiques²⁶.

Les ressorts du blasphème : dénis d'émancipation et partage de destins

Il reste à comprendre les raisons pour lesquelles cette tradition s'est épanouie dans l'espace de l'Empire austro-hongrois. Revenons à *Rédemption et utopie* de Michael Löwy, œuvre majeure dans l'étude du judaïsme en Europe centrale et orientale aux XIX^e et XX^e siècles. L'ouvrage devenu classique a révélé la cohésion d'une génération d'intellectuels juifs dans la naissance d'une pensée mêlant anarchisme et mystique goûtés pour leur commune « explosivité utopique²⁷ ». En sociologue, Löwy explique ce processus par l'ascension sociale tronquée qui est le lot des intellectuels juifs de la grande région (centre-européenne) : s'ils jouissent d'un accès partiel à la connaissance académique (l'université) et sont donc « en état de disponibilité intellectuelle », ils ne trouvent pas de place dans l'imaginaire national et compensent ce retour d'ostracisme par une critique de l'assimilationnisme de leurs pères et surtout par la redécouverte des traditions religieuses, notamment la conception juive de la Rédemption. L'analogie (l'« affinité élective ») cultivée entre utopies messianique et libertaire conduit Löwy à conclure à l'origine judaïque de leur pensée : s'il faut sans doute critiquer les limites de cette conclusion, il convient d'abord de saluer la rupture méthodologique qu'elle supposa, à savoir le choix d'« emprunter pour la sociologie des notions ne dépendant pas uniquement de la physique et de la biologie et puiser dans le fond spirituel et culturel plus vaste, celui des religions, des mythes et de la littérature²⁸ ».

26 Voir Xavier Galmiche, « Un exemple de diachronicité du grotesque centre-européen : archétypes et avatars de Monsieur Loyal (figures du « fidèle serviteur de l'Empereur », du « patriote enragé » et de « l'excité national ») », dans Stanisław Fiszer (dir.), *Le grotesque de l'Histoire*, Paris, Éditions le Manuscrit (Manuscrit Université), 2005, p. 35-48.

27 Michael Löwy sur Walter Benjamin, *Rédemption et utopie*, op. cit., p. 10.

28 *Ibid.*, p. 13.

Sans doute faut-il s'inspirer de la stimulante analyse de Löwy, en l'élargissant à l'espace de l'empire austro-hongrois, qui se caractérise par une forte coexistence multiculturelle mais aussi une intense hiérarchisation des groupes et des individus.

Partons de l'analyse que cet empire a confronté ses sujets, selon leur condition nationale ou communautaire, à une asymétrie dans les chances de conjuguer dans leur trajectoire d'une part l'affirmation de valeurs qu'ils considéraient comme fondatrices de leur identité et d'autre part l'acquisition d'une reconnaissance dans l'espace social commun (si l'on veut faire simple : dans les chances d'articuler tradition et modernité). Dans ce système à géométrie variable, le monde juif constituait sans doute un des exemples les plus criants de l'asymétrie existant entre l'épanouissement potentiel et les obstacles qui l'entravaient ; de plus, d'un point de vue cognitif et esthétique, ce hiatus était dans ce monde hautement productif, car il aiguïait la nécessité d'une explication sur les appartenances, et souvent aussi le constat que ces appartenances étaient impossibles, et il fertilisait donc encore la radicalité d'un discours conçu pour servir de conjuration, peut-être désespérée, de ce constat. Il n'en reste pas moins vrai que l'appartenance (réelle, revendiquée, supposée, niée — qu'importe) à d'autres communautés moins prestigieuses de l'espace social, ou bien rendue floue par des attaches multiples, a généré de nombreuses configurations socio-communautaires caractérisées par des situations d'asymétrie et des réactions analogues à celles qui pèsent sur la communauté juive.

Les Tchèques (entendus au sens moderne, en rupture avec l'identité territoriale bohème, comme nationalement auto-identifiés, essentiellement sur le critère linguistique) sont un bon exemple de ces « autres » communautés en crise, car malgré leurs différences internes de classe et de culture, le XIX^e siècle les a unis progressivement dans le récit qu'ils élaborent sur le décalage croissant entre les potentialités que leur ouvre leur culture et la déchéance de leur statut symbolique dans le contexte de l'empire (autrichien, puis surtout austro-hongrois). De la même façon que la situation des Juifs d'Europe centrale poussa leur perception du monde à embrayer sur le messianisme ancestral, le malaise commun aux communautés que le système autrichien poussait à la crise déboucha chez les Tchèques sur un complexe qui associait rêve²⁹ et culture de la désillusion³⁰.

Une des preuves supplémentaires (mais pas nécessaire) de ce partage est le fait que les Tchèques commencent alors (c'est un lieu commun dans l'Europe de l'époque) à reconnaître jusque dans sa dimension fantasmatique l'existence d'un lot commun avec les Juifs³¹, qu'est le déni de maturité : ils sont eux aussi des hommes formés pour s'émanciper mais, comme un adolescent passé à bonne école puis interdit de diplôme, frustrés de leur émancipation par une répartition arbitraire du droit à l'accès à la reconnaissance et au pouvoir (ici se trouve la source des discours anti-autocratique et anticlérical, qui se mêlent d'ailleurs, et se radicalisent à la fin du XIX^e siècle). Il faut donc pour pénétrer cette mécanique de la révolte renoncer

29 Vladimír Macura, *Český sen*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

30 Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, Jinočany, H & H, 1993.

31 Voir Oskar Donath, *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století* [Les Juifs et le judaïsme dans la littérature tchèque du XIX^e et XX^e siècles], Brno, [s.é.], vol. I et II, 1923 et 1930.

au dogme moderniste de la parthénogénèse, précédemment décrit, et en revenir à l'idée d'une généalogie de ce rapport au monde, fait d'appétit et de frustration.

À récapituler, on peut dire que si l'anarchisme est bel et bien, comme l'écrit Löwy, ce mouvement qui, au geste de la rupture, associe la réactivation d'un fonds conceptuel voire spirituel dont la société ankylosée du XIX^e siècle s'était progressivement interdit l'usage (ou du moins, c'est la thèse de Löwy, l'avait proscrit à certains groupes et communautés), alors l'anarchisme littéraire tchèque conçu comme expression exacerbée de l'ambivalence entre raillerie et extase prolonge une tradition de la dichotomie préparée au moins un siècle avant. S'y reflète avec malice la situation d'asymétrie culturelle caractéristique de l'empire austro-hongrois, où les différentiels sociaux et culturels furent négociés. Löwy avait déjà relevé que la source du *Procès* de Franz Kafka était à chercher dans la vague de causes judiciaires accusant des Juifs de crimes rituels qui avait secoué l'Europe centrale des années 1890 ; de même, on peut montrer la continuité entre ces textes écrits depuis la fin du XVIII^e siècle qui mettent en scène de façon sarcastique l'établissement des identités modernes et de leur incapacité à trouver une coexistence harmonieuse, et l'expression naissante de l'incommunicabilité et de l'aliénation, caractéristique des écrits modernes, pré-existentialistes, d'auteurs mûris à l'époque de l'anarchisme littéraire.

Références

- DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.
- HAŠEK, Jaroslav, *Aventures dans l'armée rouge*, Paris, Les formes du secret, 1979 (traduction française de Héléna Fantl et Rudolph Benès).
- — —, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Praha, Československý spisovatel, 1983 (traduction française inédite de Krystina Matysová).
- LÖWY, Michael, *Rédemption et utopie, Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, seconde édition, Paris, Éditions du Sandre, 2009.
- MUKAROSVÝ, Jan, *Torso a tajemství Máchova díla [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha]*, Praha, Fr. Borový, 1938.
- NEUMANN, Stanislav Kostka, *Konfese a konfrontace*, Praha, Československý spisovatel, 1931.
- TOMEK, Václav, *Český Anarchismus a jeho publicistika 1880-1925*, Praha, Filosofia, 2002.



Velimir Khlebnikov : l'anarchisme et les utopies langagières

LUBA JURGENSON

La mise en cause de l'État, de ses institutions, de son cadre idéologique et politique se déploie en Russie, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, sur une toile de fond utopiste : les idées de reconstruction radicale du monde s'appuient sur la vision pré-babélique ou pentecôtiste de la fraternité humaine. La révolte contre l'arbitraire du signe nourrit des projets de langue universelle et transparente offrant à l'humanité réunifiée un rêve d'organisation supra-étatique en même temps que celui d'immortalité.

Déjà le symbolisme, premier courant à renverser le statut référentiel de l'œuvre d'art et à envisager le démantèlement du signe, a œuvré dans le sens de la restitution au langage de sa place essentielle dans tout projet artistique. Le mot acquiert une existence autonome en tant qu'objet sonore, visuel, tactile, agissant sur les sens indépendamment de la réalité qu'il désigne¹. Avec Khlebnikov, Kroutchenykh et d'autres adeptes du « mot en tant que tel », on assiste à l'aboutissement du processus : le mot quitte son support pour flotter librement dans un espace poétique et politique complètement redéfini, un cosmos dont les paramètres réinventés se font l'écho des événements révolutionnaires qui secouent la Russie. Ce qui fait dire à Velimir Khlebnikov, en 1917 : « La rumeur des insurrections nous effraierait-elle, nous, qui sommes nous-mêmes une insurrection des plus terribles² ? »

Cette restructuration est tout d'abord langagière : la révolte est au cœur même de l'œuvre verbale. La phase futuriste de l'esthétique moderniste constitue, dès la veille des grands bouleversements qui secoueront la Russie, un tournant dans la vision de l'Histoire et du rapport entre l'artiste et l'État.

Le scandale des dieux noirs

Le 18 décembre 1912 paraît à Moscou, sur gros papier d'emballage et sous une couverture en toile de sac, le recueil intitulé *Gifle au goût public*. Il contenait, parmi d'autres textes, le manifeste éponyme signé par Davyd Bourliouk, Alexeï

1 Il ne s'agit pas de perdre de vue le fait que le futurisme se présente comme une révolte contre le symbolisme ni de contester son originalité, mais simplement de dire que le processus de l'autonomisation du mot débute avec le refus du réalisme s'affirmant à partir de la période symboliste.

2 Velimir Khlebnikov, *Sočinenija* [Œuvres], 1968-1972, t. 3, p. 313. Tous les titres d'œuvres de Khlebnikov en plusieurs volumes sont traduits du russe par moi.

Kroutchenykh, Vladimir Maïakovski et Velimir Khlebnikov³. Le titre du manifeste et du recueil, ainsi que ceux des recueils suivants, montrent le désir évident de choquer le lecteur et de donner un nouveau statut à l'œuvre d'art. Les symbolistes avaient amorcé ce mouvement de déconstruction, mais c'est pour la première fois que la volonté de scandale s'affiche de façon aussi explicite jusque dans le titre, qui interpelle le lecteur de manière agressive en signalant d'emblée un changement de contrat.

Ce changement est confirmé par le comportement des futuristes. Les provocations en tous genres ponctuent l'année 1913, l'année futuriste par excellence. Cette attitude de poseurs de bombes, qui n'a rien de très original en soi — on reconnaît là une imitation des *serate* du futurisme italien, dont les Russes avaient entendu parler, et qui annoncent les soirées dadaïstes⁴ — vise non seulement le bon goût bourgeois, mais aussi tous les acquis de la culture européenne, valorisant les langages qui se constituent hors conventions, hors normes. L'utilisation des supports bruts ou rustiques (papier d'emballage), qui constitue un défi en soi, va de pair avec la valorisation des productions spontanées : ainsi, en 1913 également, paraît le recueil futuriste *Cochonnets* signé par Kroutchenykh et Zina V., une petite fille de onze ans. Le second recueil⁵ du « Vivier » aux juges comprend deux poèmes de « Militsa, petite Russe de treize ans ». Dans une lettre que Khlebnikov adresse à Matiouchine, l'éditeur du recueil, il explique combien il est important de publier des textes d'enfants aux côtés de ceux de poètes confirmés. Ce choix est justifié surtout par l'ignorance des conventions qui permet aux enfants d'atteindre directement à une profondeur de pensée et d'expression tout en balayant les fonctions traditionnelles de la littérature.

En 1914, Kamenski publiera son livre pentagonal, *Tango avec les vaches*, sur du papier peint à grosses fleurs, tandis que Kroutchenykh, dans les années 1917-1918, éditera des brouillons sous les titres de *Tonchap*, *Fo-li-fa*, *Tsots*, etc. Ce geste invite à un constat de rupture : le texte, qu'il soit littéraire, graphique ou pictural, déborde de son cadre pour prendre place parmi les événements du monde. Le texte est institué en objet explosif : refusant sa fonction figurative, il s'oppose, en tant qu'action transgressive, au monde qui est lui-même une représentation reposant sur une syntaxe rigide et des liens sémantiques immuables. Le monde, vu du dedans d'une œuvre d'art futuriste, est une sorte de récit fictionnel fermé d'où le lecteur ne peut être extirpé que par la violence, par une explosion du sens qui le projetterait au-delà.

3 Pour une analyse fondamentale de l'œuvre de Velimir Khlebnikov, voir Jean-Claude Lanne, *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 2 vol., 1983, ainsi que Agnès Sola, *Le futurisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

4 Il ne faut pas croire pour autant que les futuristes russes cherchent sciemment à imiter les futuristes italiens. Bien au contraire, ils font tout pour se démarquer du mouvement italien (à commencer par le nom qu'ils se donnent, boudetljane, formé sur la racine du verbe être, byt', et le suffixe jane que l'on trouve dans des collectifs du type slavjane, krest'jane (les Slaves, les paysans), lorsque Marinetti visite la Russie en 1914, Velimir Khlebnikov et Benedict Livchits rédigent une déclaration : « Aujourd'hui, certains indigènes ainsi que le village italien sur la Neva (Saint-Petersbourg, L. J.) se prosternent aux pieds de Marinetti pour des raisons personnelles, trahissant le premier pas de l'art russe sur le chemin de la liberté et de l'honneur, et baissent la noble nuque de l'Asie sous le joug de l'Europe. [...] Étranger, souviens-toi du pays où tu es venu ! » (cité dans Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, 1928-1933, t. 3, p. 250).

5 Saint-Petersbourg, éd. La Grue, février 1913.

On comprend dès lors la haine que les futuristes russes vouent à la fiction romanesque. Dans *Sa-ma biographie de grand futuriste*, en 1918, Kamenski déclare : « N'importe quelle biographie d'un archiviste insignifiant, même si elle est écrite en un style raboteux, est un million de fois plus intéressante qu'une cochonnerie imaginaire à doublure romanesque⁶ ». Bien qu'à cette époque, après la Révolution d'octobre, les positions des futuristes s'écartent de leurs premiers programmes, et qu'on sente déjà poindre dans cette phrase les tendances du LEF⁷ et de la future littérature factuelle, on peut considérer qu'elle résume une position propre à l'ensemble du mouvement dès son début. Le titre même du texte, qui marque l'engluement du « je » dans le « il » et inversement, une extériorité intrinsèque au sein du moi, ce moi qui est pourtant une des catégories essentielles du futurisme, qui institue l'égoïsme en dogme, montre que renégocier les rapports entre le monde et le texte passe par une remise en cause de la notion traditionnelle d'identité. Tout comme l'œuvre est susceptible de désertir son support en s'aventurant dans l'espace du réel, le « je » n'est plus attaché à l'ipséité de la personne, il acquiert une autonomie énonciative qui le projette au-delà des coordonnées spatiotemporelles établies. Il peut effectivement s'énoncer à partir d'instances traditionnellement non rattachées à l'expression de soi, pour se fondre dans une subjectivité cosmique où sont transcendées les lois du réel. Pour anticiper sur la question de la langue transmentale (la zaum') forgée par les futuristes, disons que l'énonciation n'est pas prise en charge par un sujet, mais fonctionne comme une émanation de la place du sujet dans le monde, de sa position transgressive. Le monde est fiction, car lorsque le « je » s'y énonce, il est par cela même déjà révolu et mis en récit, placé dans une position de secondarité à l'égard de l'acte de parole créatrice. Le mot de l'artiste rend le monde obsolète et exige de nouvelles formes de manifestations de l'être. Cependant, comme l'être n'advient que lors de la transgression, avant que sa nouvelle émanation ne soit à son tour figée par les mécanismes de représentation, ces nouvelles formes exigent une nouvelle théorie de la temporalité⁸ et une nouvelle théorie du langage⁹.

6 Vassili Kamenski, *Ego-moja biografija velikogo futurista* [*Sa-ma biographie du grand futuriste*], 1918, p. 23.

7 LEF (Levy front isskustva) signifie Front gauche de l'art (qui est un mouvement et une revue).

8 De nombreux projets visent par exemple à abolir la loi de la gravitation. Le constructiviste Gueorgui Kroutikov, élève du Vkhutemas (école d'art et d'architecture de Moscou proche des idées du Bauhaus) a conçu, à la suite du graphiste Kloutski (auteur du montage photographique « La ville dynamique », 1919) et sous l'influence indirecte, mais évidente du Corbusier, des plans de villes volantes censées résoudre les problèmes d'urbanisme posés par l'existence moderne et accorder les exigences pratiques à une nouvelle organisation sociale de l'espace dans l'État communiste. Dans cette optique, la terre devait être libérée des habitations et des bureaux gouvernementaux, et on n'y trouverait que les endroits de travail, de loisir et de tourisme. Kroutikov pensait que l'énergie nucléaire rendrait la tâche de suspendre un bâtiment dans l'espace assez facile. La circulation se ferait par des capsules autonomes volantes, moyen universel de locomotion dans les airs, sur le sol et dans l'eau. Chaque cabine pourrait servir d'habitation temporaire et serait aménagée en conséquence. Cette cabine était considérée par Kroutikov comme la partie mobile et autonome d'une résidence. Elle devait permettre de faire le lien entre les bâtiments flottants dans les airs. Zamiatine imaginera ce moyen de locomotion dans *Nous autres*.

9 Sur la théorie du langage de Khlebnikov, voir Jean-Claude Lanne, « Khlebnikov et la langue », *Velimir Khlebnikov poète futurien*, op. cit., t. 1, p. 51-74.

Dans un manifeste publié en 1913, Kroutchenykh affirme : « Nous pouvons changer la pesanteur des choses (cette éternelle attraction terrestre), nous voyons les édifices suspendus et la pesanteur des sons », « Ne crois plus aux anciens poids », « Ne crois plus à l'ancienne mesure ». « Toutes les routes se sont embrouillées et montent vers la terre », tandis que « la tour, le ciel, les rues descendent vers les sommets comme dans un miroir¹⁰ ».

Il est vrai que la période révolutionnaire sera riche de ce genre d'utopies, et après 1917, les bureaux des commissaires seront assiégés par des inventeurs en tous genres proposant leurs machines à remonter le temps, réclamant l'abolition des saisons. Le projet global de reconstruction du monde a suscité des constructions utopiques dont la pensée russe était déjà friande auparavant. L'art moderniste a contribué à l'élaboration de cette pensée qui proclame une libération à l'égard des lois physiques. Dans la première pièce futuriste, représentée à Saint-Petersbourg les 2 et 5 décembre 1913, on trouve l'expression jubilatoire de cette idée. Il s'agit de l'opéra de Kroutchenykh *La victoire sur le soleil*, avec prologue de Khlebnikov, musique de Mikhaïl Matiouchine, décor et costumes de Malevitch, qui a pour sujet le renversement de toutes les lois et habitudes. Le monde libéré des lois de l'espace-temps l'est par la même occasion de la loi morale et des significations véhiculées par la tradition. On y trouve les paroles suivantes :

Nous sommes libres
Le soleil est battu...
Vivent les ténèbres
Et les dieux noirs
Et leur bien-aimé, le cochon¹¹ !

Voici pour ce qui est de la physique et de l'éthique, balayées purement et simplement dans une sorte de renversement carnavalesque. Le temps et la langue exigent en revanche une élaboration minutieuse, et si tous les futuristes effectueront leur excursion au-delà du mot, vers la langue transmentale, c'est Khlebnikov qui s'attachera à décrire le fonctionnement de cette langue, qu'il appelle la langue stellaire. Les futuristes avouent une « haine irrépressible » envers « la langue utilisée jusqu'à eux ». Leur révolte porte tout spécialement sur l'arbitraire du signe. La relation triangulaire signifiant — signifié — référent enferme le monde dans la signifiante. Khlebnikov compare la langue naturelle à l'utilisation d'un jouet :

De même que l'enfant peut imaginer que la chaise sur laquelle il est assis est un cheval, le petit vocable « soleil » remplace l'astre majestueux dans le monde

10 Il s'agit du manifeste « Les nouvelles voies du mot ». Cf. le poème écrit en 1922 :
Il est agréable de voir
une petite naïade tout essoufflée
arrivée de la forêt en rampant
qui avec de la mie de pain blanche
efface soigneusement
la loi de la gravitation universelle !

11 Alexeï Kroutchenykh, *La victoire sur le soleil* (j'ai utilisé la traduction d'Agnès Sola, dans *Le futurisme russe, op. cit.*, p. 16).

conventionnel de la communication humaine. Magnanime, l'astre permet que son nom soit fléchi au génitif ou au datif, mais s'il vient à disparaître, le mot soleil ne pourra pas réchauffer la terre. De même, parler une langue c'est comme jouer à la poupée : des poupées de chiffons désignent toutes les choses du monde. Les gens qui parlent la même langue jouent ensemble. Pour ceux qui ne connaissent pas cette langue, ces poupées ne sont que des collections de chiffons sonores. Donc, le mot est une poupée sonore, le dictionnaire est une collection de jouets¹².

Au mot chosifié le futurien propose de substituer d'autres mots, qui peuvent être des signifiants sans signifiés, mais qui sont eux-mêmes des entités existantes. Dans cet objectif, les mots de la langue sont décomposés par Khlebnikov en phonèmes et ces derniers organisés en systèmes d'oppositions binaires ou en carrés qui permettent de dégager leur sens premier, physique et instinctif. Il s'agit donc, au fond, d'une sorte d'onomastique.

Une langue universelle

Les premières tentatives de Khlebnikov de créer une langue universelle remontent aux années 1904-1905¹³. Elles reposent sur sa conviction quant à l'insuffisance de la langue naturelle qu'il qualifie de « pauvre aboiement signifiant ». Ces premiers projets sont sans doute nés de ses lectures de l'époque, notamment de la thèse de Leibniz, *De arte combinatoria*, où est envisagée la question d'une langue universelle formelle qui viendrait pallier les imperfections des langues naturelles. De manière générale, le projet d'une langue à base de signes, les prémices théoriques de sa construction et le choix des unités de cette langue sont conditionnés chez Khlebnikov par la philosophie du XVII^e siècle et notamment par ses lectures de Locke. Manifestement, au cours de son travail sur cette langue, Khlebnikov reconsidère les possibilités des langues artificielles avec leur structure rigide. Au cours de ce travail il sera conduit peu à peu à reconnaître la supériorité de la langue naturelle par rapport aux systèmes formels. À une étape ultérieure de son œuvre, la façon dont il envisage la langue stellaire semble inspirée par les conceptions de Marin Mersenne (*L'harmonie universelle*¹⁴), qui propose une langue universelle compréhensible par tous les hommes. Dans cette conception, les unités de la nouvelle langue ne sont plus des signes, mais les phonèmes revêtus de sens par déduction à partir de la poésie classique grâce à des tableaux de permutation. Les mots obtenus ainsi devaient, selon Mersenne, s'expliquer par eux-mêmes.

Un autre texte qui inspira sans doute Khlebnikov dans ses recherches est *The Man in the Moon* de l'évêque Godwin. Le héros du livre visite la lune et décrit la langue de ses habitants dont les sons ne sauraient être exprimés avec des lettres et dont certains mots sont composés uniquement de tons musicaux. D'ailleurs,

12 Velimir Khlebnikov, « Naša osnova » [« Notre fondement »], *Créations*, 1986, p. 627. Je traduis.

13 L'élaboration de la langue astrale par Khlebnikov est traitée dans l'article de N. Pertsova, « La langue astrale de Velimir Khlebnikov », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *Mir Velimira Khlebnikova [L'univers de Velimir Khlebnikov]*, Moscou, Iazyki rousskoj kul'tury, 2000, p. 359-384. Voir également Valerij Baïdine, « L'utopie linguistique de Khlebnikov », *Voprosy literatury [Questions de la littérature]*, Moscou, 2007, n° 6, p. 51-82.

14 Marin Mersenne, *L'harmonie universelle*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1636.

on trouve également chez Leibniz l'idée de l'utilisation de la musique en tant que langue universelle.

C'est dans les années 1907-1909 que Khlebnikov se tourne vers la langue naturelle. Il procède à un inventaire de mots commençant par la même lettre et à la description du sens des sons et des diphtongues, qui variera dans la mouture ultérieure de la langue stellaire. Comme il a déjà été dit, le procédé qu'il choisit pour doter les sons de sens consiste à les organiser en paires minimales ou en carrés, afin de dégager des constantes sémantiques rattachées à chaque phonème.

Si on réunit les mots qui commencent par la même consonne, il s'avère que, tout comme les météorites tombent souvent d'un même point du ciel, les mots tombent pareillement d'une même idée de l'espace. Ce point est choisi pour désigner un son de l'alphabet tel un nom simple¹⁵.

On obtient une sorte de physique dans laquelle les consonnes sont connectées à des images de phénomènes et à leurs analogies métaphoriques. Khlebnikov établit des relations entre les sons qu'il assimile à des opérations mathématiques K — l'addition, V — la soustraction, S — la multiplication, M — la division. Certains sons forment des paires antinomiques, comme K et P. K : « la fixation, passage à l'état figé, immobilité, mort » ; P : « augmentation, ardeur, passion ». Par ailleurs, Khlebnikov affirme que

le son « V » signifie, dans toutes les langues, la rotation d'un point autour d'un autre [...], le son « Kh » une courbe fermée qui protège la position d'un point du mouvement vers lui d'un autre point [...], le « L », la diffusion des ondes les plus basses sur la surface la plus large [...], le passage à deux dimensions, le « N », l'absence de point, un lieu vide¹⁶.

Ces généralisations se font à partir de représentations que les sons éveillent dans la conscience et dont ils deviennent des désignations privilégiées — des noms propres en quelque sorte. Il explicite :

Le V dans les langues indo-européennes désigne la rotation. [...] D'où [...], vorot, viouga, vihr¹⁷ et bien d'autres. La signification du L : le passage d'un corps étendu dans l'axe du mouvement à un corps étendu en deux dimensions perpendiculaires à la direction du mouvement. Par exemple, la surface de la flaque et la goutte de l'averse, barque, bride¹⁸.

Cependant, Khlebnikov n'écrivit jamais d'œuvres composées uniquement d'éléments de la langue stellaire. Le langage transmental ou langue d'outre entendement n'intervient que ponctuellement dans certains textes et son rôle est proportionnellement assez modeste. Par ailleurs, le sens de ces éléments est généralement déductible soit du contexte, soit de la structure rythmique qui mêle divers mètres

15 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], 1986, p. 256.

16 Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, op. cit., 1928-1933, t. 5, p. 191.

17 Manivelle, tourmente, tourbillon.

18 Surface de la flaque : plochtchad louji, goutte de l'averse : kaplia livnia, barque : lodka, bride : liamka.

classiques et fait naître chez le lecteur le souvenir de schémas métriques hérités des classiques et qu'il a assimilés dans le passé. Ce qui rend le projet quelque peu paradoxal au vu de la déclaration d'innovation radicale qui l'accompagne. En effet, le contenu émotionnel inconscient que véhiculent les unités de la langue stellaire ne saurait concrètement être transmis si le lecteur n'était pas immergé dans une certaine culture. Remise en question, cette culture demeure le fond ineffaçable sur lequel l'auteur fait vivre l'image non figurative articulée dans la nouvelle langue. Ce qui mène une fois de plus à constater que le mode de déploiement de cette langue est précisément la transgression et qu'elle n'agit qu'en tant qu'élément perturbateur d'un système constitué. Nous le verrons plus loin sur l'exemple du poème « La nef de Razine ».

Les éléments de la langue stellaire utilisés dans les textes portent une charge sémantique très importante. Citons à titre d'exemple la pièce *Les dieux*, qui met en scène des dieux grecs, indous, slaves, scandinaves et autres, un des textes de Khlebnikov où la langue transmentale est le plus utilisée : 144 vers sur 172, ce qui constitue 84 %¹⁹. La structure de la pièce en cinq actes classiques, et la façon dont ces scènes interfèrent, constitue en elle-même une charpente qui fait sens. Notons au passage que la langue stellaire se retrouve ici uniquement dans les répliques des dieux. Au fond, Khlebnikov interprète le sujet mythologique du crépuscule des dieux en les faisant parler une langue qui ne saurait être comprise de nous²⁰.

Eros :
Iountchi, Entchi, Pigogaro !
Jouri kiki sin sonega, aps zabira milouthci !
[Met une abeille dans les cheveux gris, longs jusqu'au sol, du vieux Chang-Ti]
Pliantch, pet, bek, piroïsi ! Jabouri !
Amour [voltige en tenant une abeille au bout d'un fil — un cheveux gris tiré de l'habit de Chang-Ti]
Sinoan tsitsirits !
[Vole avec son abeille comme un barin avec un chien de race]
Pitchiliki-tchiliki. Emz, amz, oumz !
Junon [frotte ses cheveux blancs de neige avec une fleur de pré jaune]
Guéli gougga gram ram ram. Mouri-Gouri rikoko ! Sipl, tsepl basse²¹ !

Nous en venons au troisième volet de cette transformation radicale de l'ordre du monde, qui est le temps. On peut voir que la théorie du langage qui trouve son aboutissement dans la langue stellaire appelle la révision des coordonnées temporelles et notamment, va à l'encontre d'une temporalité structurée par les catégories de linéarité et de continuité.

19 Voir à ce sujet Mikhaïl Gasparov, « La comptine des dieux », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *L'univers de Velimir Khlebnikov*, op. cit., p. 279-293.

20 Gasparov nous rappelle que « la langue des dieux » est une métaphore qui désigne couramment la poésie. Dans son analyse de l'aspect phonique du texte, il montre bien comment la métrique traditionnelle (notamment les trochées) apporte un élément de sens qui juggle l'absurde.

21 Velimir Khlebnikov, *Œuvres*, op. cit., t. 4, p. 262.

Dès 1912, Kroutchenykh et Khlebnikov élaborent ensemble une conception du temps qui trouve son expression dans un recueil intitulé *Mondalenvers*. Dans son article « Les nouvelles voies du mot », Kroutchenykh affirmait : « Nous avons appris à suivre le cours du monde en commençant par la fin ; ce mouvement inverse nous réjouit ». Dans une lettre à Kroutchenykh de 1913, Khlebnikov formule l'idée de sa pièce *Mondalenvers* :

Il existe une doctrine selon laquelle le monde est soumis à une loi unique, la soi-disant intelligence kantienne et laplacienne. Pour peu que l'on substitue à cette formulation des valeurs négatives, tout se déroule en sens inverse : d'abord, les gens meurent, ensuite ils vivent et pour finir, ils naissent. D'abord, ils ont de grands enfants, ensuite ils se marient et après seulement, ils tombent amoureux²².

La pièce *Mondalenvers* illustre en effet cette conception en mettant en scène deux protagonistes, mari et femme, que l'on voit d'abord vieillards, puis parents d'un fils adulte, plus loin encore jeunes mariés, et à la fin, ce sont deux bébés que l'on promène en poussette et qui tiennent à la main un ballon. Il faut noter, dans cette structure, le statut du souvenir. Lorsque l'un des deux époux dit à l'autre « Et te souviens-tu... », il fait référence au futur et non au passé.

Chez Khlebnikov, qui par ailleurs élabore l'idée d'un temps cyclique, l'idée de *Mondalenvers* trouve son expression dans son cycle consacré au personnage de Stenka Razine, un des grands rebelles de l'histoire russe exécuté en 1671, chef cosaque qui a défié les tsars en s'emparant de plusieurs villes de la Volga, et dont la figure a généré toute une mythologie de la rébellion²³. Khlebnikov fait dériver son nom de Ra, l'appellation archaïque de la Volga, et de zin, racine slave ancienne qui désigne la vue. Traduit en langue stellaire, ce serait donc quelque chose comme l'œil de la Volga. Le fleuve-mère, sur lequel le Razine historique a en effet perpétré de nombreux pillages, devient le cours du temps qu'il remonte à l'envers de façon à ce que sa décapitation future marque déjà tous les objets autour de lui. La légende lui attribue le meurtre d'une princesse perse offerte en sacrifice à la Volga.

Dans le long poème « La nef de Razine » (1922), Khlebnikov a conservé la rime et utilisé un mètre qui, bien que perçu par l'oreille comme une déstructuration des rythmes classiques de la poésie russe, demeure, à y regarder de plus près, une série de variations autour de thèmes iambiques ou trochaïques : dialogue implicite et parodique avec ce Pouchkine que les futuristes proposent de jeter, avec d'autres classiques, par-dessus bord du navire de la modernité. On assiste à la dislocation du corps de la princesse transformée en poupée, ce qui nous renvoie, si l'on se rappelle que la poupée est aussi le mot, à la genèse de la langue stellaire, la libération de la matière du mot et la déconstruction des liens sémantiques.

22 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 689.

23 Ainsi, pour ne citer qu'eux, Vassili Kamenski publie en 1916 un poème romantique intitulé « Razine et Boris Pilniak » introduit dans sa *Troisième capitale* le personnage de Iémélian Iémélianovitch Razine, synthèse de deux chefs de célèbres soulèvements qui ont secoué la Russie au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ces éléments sont agencés autour des intuitions phoniques dont il est question plus haut. Au moment où la Volga se déchaîne — se fait louve — les sons V et L des eaux primordiales viennent en force complétées par le R qui surgit comme une dent qui a poussé au fleuve et par le Tch et le Chtch qui introduisent le principe pâteux et sombre, le principe du chaos :

Volga-mat ne vidit pichtchi
Vremia jertvy i jratvy
[Mère Volga n'a pas sa pitance,
Heure du sacrifice, heure de bombance]

« Jertva », sacrifice, et « jratva », boustifaille se trouvent dans un rapport quasi anagrammique et contiennent tous les deux la syllabe « tva » racine de « créer ».

Les cosaques qui entourent Razine réclament :

Zakoptchennoïou dievtchonkoï
Nakormi stranou plotvy
[Jette la fille fuligineuse en pâture aux poissons !]

Obéissant à ce cri et soucieux de donner à manger au fleuve, « le guerrier des eaux au visage courroucé » lance une incantation :

K bogou-mogou etou kouklou !
Devy-mevy, rouki-mouki,
Kossy-mossy, otchi-motchi
Goloubaïa Volga — na !
[La poupée au diable — plouf !
Vierges-cierges, pupilles-vétilles,
Bras-blessures, tresses-caresses !
Tiens, Volga bleue, bouffe !]

La Volga s'empare de la princesse et c'est alors que s'achève sa mutation en louve et que l'on retrouve une variation sur le thème du « V » (rotation, tourbillon) :

Volgue dolgo nie moltchitsia
Ieï vortchitsia kak voltchitse
Volny Volgui tochno volki
Veter bechenoi pogody
[La Volga est longue à avaler sa langue
Louve, elle laisse son corps rugir
Comme des loups sont ses vagues
Vent de la tempête fait rage].

Le sacrifice est accompli :

Vokga voet, Volga skatchet
Bez litsa i bez kontsa
V bourevoi volne maïatchit
Lialia bouïnogo dontsa.
[La Volga hulule et danse

Sans visage et sans fin
 Sur la vague se balance
 La pépée du fier marin]²⁴.

Ainsi, le geste fondateur du futurisme est le meurtre, qui seul permet de contrebalancer le scandale de la signifiante.

Nous avons vu que le monde n'est qu'une représentation dont on peut modifier à sa guise les paramètres tels que les lois de la physique, mais dans lequel le sujet ne peut intervenir qu'en faisant éclater le sens apparent des choses. Or, ce dynamitage des relations causales ou du signe linguistique a pour objectif la création d'une nouvelle communauté qui récuse la textualité référentielle. Que pourrait-on dire de cette communauté ? Tout d'abord, elle se constitue en opposition à la notion d'État dans son acception moderne car elle souhaite en finir avec ce qui constitue le support de l'organisation étatique, à savoir le territoire, l'histoire et la langue. La nouvelle communauté fait sienne toute l'histoire du monde et accède à la langue universelle, dépassant les langues particulières dans une transparence anté-babélique.

Pour ce qui est du territoire, c'est le globe terrestre tout entier qui devra accueillir la nouvelle communauté. En 1916, Khlebnikov crée son « gouvernement » : « la société des 317 membres ». Toutes sortes de candidats sont choisis pour gouverner le monde selon les nouvelles lois. Lui-même se prénommera Velimir I^{er}, « président du globe terrestre », titre qui sera d'ailleurs gravé sur sa tombe. L'objectif de cette communauté est bien entendu le bonheur universel qui viendra de lui-même dès lors qu'on aura établi avec précision les nouvelles lois de l'Univers. En ce sens Khlebnikov est un rationaliste et son eschatologie est une eschatologie de la raison.

Dans son système spatiotemporel, Khlebnikov prend pour unité l'instant de la rupture, la béance, lieu de métamorphose des séquences sensibles qui forment le monde. Alors, écrit-il dans son « testament » rédigé à l'âge de 18 ans en 1903, à la suite d'une manifestation étudiante qui lui a valu un mois de prison :

la couleur bleue du bleuet (pour prendre une sensation pure), se transformant sans cesse, passe par des zones de rupture que nous autres, humains, ignorons, pour se métamorphoser en chant de coucou ou pleur d'enfant, pour le devenir²⁵.

Ces points de rupture, invisibles à l'œil nu, émergent à la conscience dans des moments de crise tels que dangers collectifs ou délire d'agonisant.

Probablement, l'instant qui précède la mort, lorsque tout se précipite, lorsque, pris de peur panique, tous se sauvent en courant, se pressent, sautent par-dessus les barrières, sans aucun espoir de sauver l'ensemble, l'intégralité des nombreuses vies individuelles, soucieux uniquement de la leur, peut-être que dans cet instant qui précède la mort, dans la conscience de chacun, béances et fossés sont comblés, les formes explosent et les frontières s'abolissent, le tout avec une rapidité fulgurante²⁶.

24 Velimir Khlebnikov, *Œuvres choisies*, 1986, p. 253.

25 Velimir Khlebnikov, *Créations*, op. cit., p. 577. Je traduis.

26 Velimir Khlebnikov, *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 577.

Ainsi, Khlebnikov prend pour unité de base la figure du dernier instant conjuguée à un espace phonique qui est dessiné par les contours acoustiques du mot, son tracé sonore. Ce contour représente les frontières de la communauté du signifiant, appelées à s'élargir à l'infini afin d'embrasser toutes les expressions subjectives en une transcendance universelle.

Pour illustrer cette problématique du dernier instant, rappelons qu'en 1905, après que pratiquement toute la flotte russe ait péri à la Tsushima, il couche sur le papier sa promesse de trouver les lois mathématiques du fonctionnement de l'Univers, lois qui devront fournir une justification à toutes ces morts absurdes.

Écoute ! Quand la multitude a péri
Dans la profondeur des grandes eaux
Et la patrie des champs de seigle,
Il n'y avait personne pour écrire des lettres
J'ai fait alors une promesse,
J'ai griffonné sur l'écorce bleue
Du bouleau des marais
Les noms des navires
Empruntés à la chronique
Sur de l'écorce bleutée
J'ai tracé les corps, et les cheminées, et les vagues :
Magicien, je suis rusé —
J'ai conduit au combat la mer lointaine
Et mes chers bouleaux, et le marais.
Qu'est-ce qui est plus fort : le bouleau naïf
Ou la fureur d'une mer de fer ?
J'ai fait la promesse de tout comprendre,
Pour pardonner tout à tout le monde
Et leur apprendre d'en faire autant²⁷.

La représentation du combat et des morts, mise en abyme dans l'acte poétique, se trouve ainsi instrumentalisée dans cette tentative de théodicée sans Dieu. Toutefois, il ne s'agit justement pas d'une restitution de l'événement, mais d'un acte magique, ainsi que semble l'indiquer l'allusion à la technique archaïque d'écriture sur l'écorce de bouleau et l'appel au magicien. Les images des corps et des bateaux sont autant de noms perpétués dans un rituel au cours duquel le mot se fait agissant. C'est un premier pas vers l'attribution d'une portée politique au mot, auquel la mort confère une nouvelle autonomie. Khlebnikov témoigne, ce qu'il fera au long de son œuvre poétique, du hiatus qui sépare le signifiant du signifié, et ce témoignage devient action dans le monde. Il ne se tourne pas vers des situations de crise personnelles, mais choisit l'instant qui précède la catastrophe et la mort collective, dans laquelle les individus s'agglutinent les uns aux autres tout en étant confrontés à une sorte d'exemplarité de l'expérience. La béance du dernier instant est aussi la béance au sein même du signe, et c'est uniquement de l'intérieur de ce point de rupture que le futuriste agit.

27 Voir Velimir Khlebnikov, *Vzлом vselennoj* [L'univers enfoncé], 1986, p. 202-208. Le titre *Univers enfoncé* renvoie à la traduction de Catherine Prigent aux éditions Corridor bleu (Paris, 2003).

Le monde ancien en tant qu'espace de l'inexistence est identifié non à la représentation d'un lieu ou d'une chose en particulier, mais à la représentation en tant que telle, à la figuration, au dialogue avec la réalité via le signe. Le monde nouveau réclame une capture immédiate du réel.

Si l'on distingue en son âme le gouvernement de la raison et le peuple tumultueux des sentiments, les formules magiques et la langue transmentale s'adressent directement au peuple des sentiments par-dessus la tête du gouvernement²⁸.

Cela suppose que le monde se nomme lui-même, que chaque chose s'énonce sans la médiation du signe, que le sens du mot soit immanent. « C'est à travers la pensée que les artistes d'autrefois arrivaient au mot », affirme Kroutchenykh, « quant à nous c'est à travers le mot que nous arrivons à la saisie immédiate ». Pour le futuriste, la langue poétique ne sert plus à exprimer quelque chose d'extérieur à elle, pensée, sentiment ou monde réel, elle n'est plus le discours organisé par l'intellect. La forme matérielle du mot vaut désormais pour elle-même. Le mot est « autovalable », ainsi que le proclame dès 1912 le premier manifeste futuriste de la *Gifle au goût public*. Et Khlebnikov d'affirmer dans son texte « De la poésie moderne²⁹ » : « le principe du son vit d'une vie autonome, tandis que la part de la raison nommée par le mot, reste dans l'ombre ».

Paradoxalement, la recherche du mot en tant que tel et la tentative de trouver une issue vers une réalité transmentale, de voir ce qu'il y a derrière les mots après les avoir scindés en composantes originelles, plonge dans la quête médiévale du monde de l'au-delà et rejoint le désir des mystiques d'accéder à une vie véritable non médiatisée par le mot. La véritable image du monde est située au-delà des mots et ne s'offre que dans le nom du néant. C'est seulement à partir de l'espace du non-être éclatant lors de la scission du mot que se dévoile la nature discontinue du réel et donc, quelque chose peut advenir dans le monde.

Le principal événement politique de ce système est le mot lui-même, rendu aux peuples comme un territoire aux frontières flexibles. Le mot constitue l'horizon eschatologique de toute action politique.

Khlebnikov et la révolution

Mort en 1922, Khlebnikov ne connaîtra que les premières années de la Russie soviétique. Cependant, on ne doit pas minimiser la dimension historique de son œuvre. Même si le territoire de prédilection de Khlebnikov est la langue elle-même, il n'en est pas moins chroniqueur et témoin paradoxal de la vie politique de son pays. Cette dimension testimoniale de l'œuvre de Khlebnikov a été peu étudiée pour le moment, alors que de très nombreux écrits attestent de l'importance que présentent dans son œuvre les événements historiques. On s'en souvient, c'est au moment de la tragédie de Tsushima que Khlebnikov décide de s'atteler à une conception globale du temps pour comprendre les catastrophes passées et prévenir les futures. « La première décision de chercher les lois du temps me vint au lendemain de

28 Velimir Khlebnikov, *Créations*, op. cit., p. 632.

29 Velimir Khlebnikov, « De la poésie moderne », *Voies de la création*, n° 6-7, Moscou, 1920 (voir Agnès Sola, *Le futurisme russe*, op. cit., p. 67).

Tsushima... Je voulais trouver une justification à toutes ces morts... », écrit-il dans *Les planches du destin*³⁰. À partir de là, son utopie linguistique se double d'une utopie mathématique. (Le nombre viendra remplacer la foi, dira-t-il.) Il salue la révolution de Février comme une réalisation du programme futuriste :

La liberté vient nue
Jetant des fleurs sur le cœur
Lui emboitant le pas,
Nous tutoyons le ciel.
Guerriers, nous frapperons durement
Nos austères boucliers
Que le peuple devienne roi
Toujours, à jamais et partout !
Qu'entre deux chants sur d'antiques combats
Les vierges à la fenêtre
Chantent le peuple souverain
Du soleil le sujet³¹.

Dans *Octobre sur la Néva*, Khlebnikov se fait chroniqueur de la révolution d'Octobre. Elle débute, dans son récit, avec une lettre envoyée au Palais d'Hiver — le siège du gouvernement provisoire — par les présidents du Globe terrestre : « Lors de son assemblée du 22 octobre, le gouvernement du Globe terrestre a décidé : 1) De considérer le gouvernement provisoire comme inexistant et son insecte en chef Alexandre Fiodorovitch Kerenski comme mis aux arrêts³². » La révolution ne tardera pas à se déclencher à Petrograd. La décision des « présidents du Globe terrestre » n'anticipe que de quarante-huit heures celle des chefs de la révolution.

C'est cependant dans le voisinage immédiat de la mort qu'éclate la jubilation du Petrograd révolutionnaire :

C'est ici que j'ai feuilleté pour la première fois les pages du livre des morts en voyant toute une colonne de gens de ma famille près du jardin Lomonossov faisant la queue — une queue qui prenait la rue entière — devant l'entrée de la demeure des morts.

La première lettre majuscule des nouveaux jours de la liberté s'écrit si souvent avec l'encre de la mort³³.

Plus tard, Khlebnikov se fait témoin de la famine qui sévit dans les territoires de la Volga, conséquence de la guerre civile et des confiscations massives de blé et de bétail au profit de l'Armée rouge.

Pourquoi les élans et les lièvres courent dans la forêt,
S'éloignant ?
Les hommes ont mangé l'écorce du tremble,
Les pousses vertes des sapins³⁴...

30 Voir Velimir Khlebnikov, *Otryvok iz dosok sud'by* [*Les planches du destin*], *Sočinenija* [*Œuvres*], *op. cit.*, t. 3, p. 472.

31 Velimir Khlebnikov, *Tvoreniija* [*Œuvres*], *op. cit.*, p. 72.

32 *Octobre sur la Néva*, dans *ibid.*, p. 546.

33 *Ibid.*, p. 547.

34 Velimir Khlebnikov, *Tvoreniija* [*Œuvres*], *op. cit.*, p. 118

Pendant une brève période, les cubo-futuristes occupent une position quasi-officielle au sein de nouvelles institutions littéraires. Entre 1918 et 1919, Maïakovski est rédacteur en chef du bimensuel *L'art de la Commune*, organe officiel de la Section des Beaux-Arts du Commissariat du peuple à l'Instruction, qui devient un espace d'expression futuriste. C'est à cette époque également que Maïakovski tente de publier aux éditions IMO un livre de Khlebnikov, mais le projet ne verra jamais le jour. Khlebnikov, quant à lui, fait toujours cavalier seul, refusant de profiter de cette position.

Plus tard, en 1920, pendant la Guerre civile (qui l'obligera à un séjour prolongé dans un asile d'aliénés à Kharkov pour échapper à la mobilisation dans l'armée blanche de Denikine), le projet de création de la langue universelle fusionnera avec celui d'une théorie du temps.

Projet de décret des « Présidents du globe terrestre » :

Les tâches des Présidents du Globe terrestre.

Emploi du temps des capitales.

Réforme des mesures.

Réforme de l'alphabet.

Disparition des langues qui ressemblent à une griffe dans l'aile d'un oiseau.

La prévision du futur.

Le calcul du travail en unités de battements du cœur.

L'homme comme un point de l'espace-temps.

Plus de la moitié du corps est composé d'eau.

Les langues sur l'homme contemporain sont comme une griffe sur l'aile de l'oiseau.

Un reste inutile des temps archaïques.

Une griffe de l'antiquité chenue. (1921)³⁵

Cette communauté se construit imaginativement autour d'une poétique du décalage affirmée dès les débuts du futurisme, le *zdvig*, qui institue une nouvelle dimension dans les procédés de création du sens. La déconstruction des modèles fictionnels traditionnels aboutit à une identité nouvelle, non plus l'identité mémorielle du texte narratif, mais celle de la matière du mot identique à elle-même, ainsi qu'à une continuité nouvelle, celle des trajectoires sonores que produit le mot lors de l'explosion du signe. La nouvelle utopie sociale et politique des futuristes est liée avant tout à la question de la représentation et aux stratégies de démantèlement des modèles représentationnels classiques, notamment du pacte fictionnel véhiculé par le romanesque du XIX^e siècle. Ce pacte est ressenti comme un ordre politique inadéquat producteur d'une fausse continuité. Libérer le mot, tel est désormais le but. Il s'agit de le libérer de ses liens sémantiques afin d'en mettre à nu la matière et d'en faire vaciller le référent, pour introduire une référentialité non figurative.

Le programme énoncé par Khlebnikov en 1921 est en totale contradiction avec les nouveaux objectifs de la Russie soviétique qui, au lendemain de la Guerre civile, entre dans la NEP³⁶. Le thème de la révolte apparaît de nouveau dans un poème

35 Velimir Khlebnikov, *Œuvres, op. cit.*, t. 5, p. 265.

36 NEP (Nouvelle politique économique, 1921-1928) est la période qui fait suite au communisme de guerre et qui précède le stalinisme.

publié le 5 février 1922 (dans *Les Izvestia*) à travers l'image non plus de Razine mais de l'autre grand mutin, Iemelian Pougatchev.

Eh, les beaux gaillards, les marchands,
Dans la tête — du vent !
Je traverse Moscou
La pelisse de Pougatchev sur le dos³⁷.

La pelisse de Pougatchev est en réalité celle de Pouchkine : c'est Griniov, le héros de *La fille du capitaine* qui l'a offerte au vigoureux cosaque qui en fait éclater immédiatement les coutures. Au cours du rite initiatique décrit dans la nouvelle de Pouchkine, Griniov se dépouille de son enfance, et c'est bien cette pelisse trop petite d'une enfance poétique envolée (moment qui correspond à la fois à la fin de la vie de Khlebnikov et à son entrée dans le panthéon poétique russe avec les premières études de son œuvre, notamment par Roman Jakobson qui, au côté de Viktor Chklovski se fait, au sein du groupe OPOÏAZ, théoricien du futurisme).

Le poème « Moi et la Russie », écrit en 1921, résume la philosophie de la liberté de Khlebnikov :

La Russie a donné la liberté à des milliers de milliers
Œuvre bonne ! On s'en souviendra longtemps.
Et moi, j'ai enlevé ma chemise
Et chaque gratte-ciel vitré de mes cheveux,
Chaque passage de la ville de mon corps
A sorti tapis et drapeaux en soie écarlate.
Des citoyennes et des citoyens
Du Je, l'État
Des boucles aux milles lucarnes
Se pressaient aux fenêtres.
Les Olga et les Igor
Réjouis par le soleil — non sur commande
Regardaient à travers ma peau.
Je n'avais fait que retirer ma chemise,
Donnant le soleil aux peuples de Moi !
Je me tenais nu face à la mer.
Ainsi, offrais-je la liberté aux peuples,
Aux foules du bronzage³⁸.

De la langue universelle à une Histoire réhabilitée

À travers l'utopie langagière de Khlebnikov se manifeste le projet transpolitique de ramener la Russie vers l'Histoire, de lui faire réintégrer le processus historique dans un mouvement littéraire et langagier qui se situe en surplomb ou au-delà des événements du monde physique. Il s'agit de transcender, par le geste créateur, l'éternel engluement de l'Empire russe dans un espace immaîtrisable, qui échappe à la représentation, de vaincre une malédiction qui a été déjà énoncée par le penseur contemporain de Pouchkine, Piotr Tchaadaev, dans son *Apologie d'un fou* :

37 Velimir Khlebnikov, « Finies, les gamineries », *Les Izvestia*, Moscou, 5 février 1922.

38 Velimir Khlebnikov, « La Russie et moi », *Tvorenija* [Œuvres], op. cit., p. 128.

Il est un fait qui domine souverainement notre marche à travers les siècles, qui parcourt notre histoire toute entière, qui comprend en quelque sorte toute sa philosophie, qui se produit à toutes les époques de notre vie sociale et détermine leur caractère, qui est à la fois l'élément essentiel de notre grandeur politique et la véritable cause de notre impuissance intellectuelle : ce fait, c'est le fait géographique³⁹.

Ce jugement semble encore valable aujourd'hui. L'espace de l'empire de Russie a toujours été un obstacle aux tentatives d'agir sur l'histoire, imposant ses propres lois. Ce temps spatialisé constitue une entité en marge du temps universel. C'est pour cela que, selon Tchaadaev, les Russes n'appartiennent à aucune des grandes familles humaines. « [...] Nous ne sommes ni de l'Occident ni de l'Orient, et nous n'avons les traditions ni de l'un ni de l'autre. Placés comme en dehors des temps, l'éducation universelle du genre humain ne nous a pas atteints⁴⁰. »

Ce constat dramatique est désormais sans fondement : la langue stellaire est appelée à englober tous les mondes et toutes les époques en faisant fusionner les instants du temps humain dans une temporalité transcendante. On ne saurait donc réduire la tentative khlebnikovienne de transformer le monde par le biais du langage à une simple reconquête de la dimension archaïque ou primitive de la culture russe⁴¹. Khlebnikov s'en explique lui-même dans son article « Élargissement des limites de l'art verbal russe⁴² » où il déplore l'étroitesse du contour de la littérature et son oubli des cultures anciennes non slaves, notamment perse, mongole et indienne, ou des cultures contemporaines, polonaise, autrichienne, juive... L'universalité de la langue se conjugue à un projet d'agrandissement de la sphère poétique russe appelée à se fondre dans le monde pour ramener le monde à elle. « Le cerveau de la terre ne saurait être uniquement grand-russien. Il vaudrait mieux qu'il soit continental⁴³ », conclut Khlebnikov⁴⁴.

39 Piotr Tchaadaev, *Apologie d'un fou*, 1991, p. 211.

40 Piotr Tchaadaev, *Première lettre philosophique*, 1991, t. 1.

41 Il existe une vaste littérature sur l'intérêt paradoxal des futuriers pour le passé archaïque. La tension entre les tendances archaïsantes et novatrices dans la littérature russe a été abordée, dans toute sa complexité, dans l'ouvrage de Iouri Tynianov, *Les archaïsants et les novateurs* (1929). Tynianov y offre une clé de lecture permettant d'interpréter des phénomènes de circulation verticale entre différentes strates de la culture russe. Il semble cependant que, malgré l'évidente dimension archaïsante de certains néologismes de Khlebnikov, leur fonction dépasse cette dichotomie.

42 Article paru dans le n° 11 du journal *Slavjanin* [*Le Slave*] le 21 mars 1913.

43 Cet article suscite des interprétations différentes. Certains chercheurs y voient une preuve de l'universalisme de Khlebnikov (Voir Grigori Vinokour, « Khlebnikov hors de l'espace et du temps », dans Viatcheslav Ivanov, Zinovi Paperny et Alexandre Parnis (dir.), *L'univers de Velimir Khlebnikov*, op. cit., p. 207-213). D'autres, au contraire, y perçoivent des accents d'un chauvinisme panslaviste (Henrik Baran, « Nouveaux éléments à propos de l'idéologie de Khlebnikov », *L'œuvre de Velimir Khlebnikov dans le contexte de la culture mondiale du XX^e siècle*, Astrakhan, Publication du département de littérature russe de l'Université d'Astrakan, 2003, p. 18-23).

44 Par « continent », il entend une zone géographique formée par l'Asie et l'Europe unifiées, une Eurasie que l'on retrouvera, à quelques différences près, dans la pensée des Eurasiens (Troubetskoï, Sviatopolk-Mirski) et qui s'oppose au monopole culturel de l'Europe vécu

On décèle là une dimension utopique qui a des liens de parenté avec les théories du philosophe Nikolai Fiodorov (1829-1903) et son projet de résurrection des ancêtres. À travers le refus de voir mourir les formes langagières anciennes et la tentative d'injecter une vie nouvelle aux éléments morphologiques oubliés, on sent poindre un désir d'immortalité, le rêve d'une humanité qui aura résolu la question de la mort.

Dans son ouvrage magistral *La philosophie de la cause commune*, le penseur pose comme objectif essentiel le salut de tous non dans l'au-delà, mais ici-bas, dans le monde terrestre. La succession des générations, l'enchaînement des naissances et des morts étant un symptôme de la déchéance de l'humanité, le salut consiste à mettre fin à cet ordre des choses où, perpétuellement, les pères sont mis au rebut par des fils oublieux. Le salut de l'humanité est impensable sans la réintégration des pères dans le monde. C'est précisément cette œuvre de résurrection des pères qui est désignée comme cause commune : les fils doivent « transformer les dépouilles de leurs pères en des corps vivants » par l'action de la science. Mais cette action est impossible sans une réconciliation de l'homme avec la nature d'une part, sans l'union des hommes entre eux d'autre part. L'élargissement de la sphère d'action de l'homme et du territoire de son unité s'étend dans le cas de Fiodorov au cosmos tout entier, ce qui explique son influence sur des savants comme Tsiolkovski, ancêtre de l'astronautique soviétique.

Or, il est une chose qui s'oppose à l'union des hommes : c'est la malédiction babélienne, manifestée par la différence des langues. Le dépassement de cet obstacle constitue une des étapes du salut.

L'union dans la langue ne peut être que le résultat d'une prise de conscience de notre parenté, du besoin de se comprendre mutuellement pour la cause commune. L'aspiration de la science occidentale à découvrir l'origine commune de toutes les langues peut être considérée comme un grand mérite, s'il en résulte une réelle union dans une langue. Nous entendons par là non pas la création d'une langue artificielle, mais celle d'une langue issue d'une linguistique comparée universelle⁴⁵.

Rappelons ici l'impératif khlebnikovien de création de la langue universelle : « Voyant que les racines ne sont qu'un fantôme derrière lequel se tiennent les cordes de l'abécédaire, trouver l'unité globale des langues du monde construite avec des unités de l'abécédaire⁴⁶. » Selon Fiodorov,

la désunion provoque une altération des langues : les mots que nous utilisons cessent d'être transparents. C'est pourquoi la langue universelle ne sera pas nouvelle, il s'agira d'un perfectionnement, d'un retour de chaque langue

comme un danger. La parenté avec le courant eurasien passe également par les recherches sur la langue et notamment, la quête d'une protolangue (qui se fait jour dans le premier quart du XX^e siècle au travers de travaux de l'Italien Alfredo Trombetti et de l'Américain Edward Sapir).

45 Nikolai Fiodorov, *Filosofija obscego dela* [La philosophie de la cause commune], 1985, t. 1, p. 255.

46 Velimir Khlebnikov, *Œuvres, op. cit.*, t. 2, p. 9.

particulière à sa pureté et sa transparence universelles, ce qui augmentera sa force et son expressivité. [...] La Pentecôte, qui inaugure l'union, c'est-à-dire la première partie de la liturgie, est une fête de la linguistique, mais ce qui s'accomplit alors par miracle doit à présent s'accomplir par le labeur. Un congrès de linguistes pourrait inaugurer cette pentecôte laborieuse. [...] l'étude d'une langue conduit à la découverte de sa parenté avec d'autres langues ; de cette façon, à mesure que le christianisme se répandrait la linguistique deviendrait de plus en plus chrétienne c'est-à-dire universelle et un concile ne serait pas autre chose qu'un congrès mondial de linguistes. Les éléments communs des langues deviendraient alors bien visibles, composant une langue universelle, internationale, c'est-à-dire, panlinguistique ou chrétienne. [...] Tant qu'il n'y aura pas d'unité dans la parole, les hommes resteront des frères qui ne se parlent pas [...]»⁴⁷.

Cette union linguistique, étape indispensable pour la résurrection des pères, constitue par cela même une dimension historique de l'existence. Rappelons ici la définition de l'Histoire donnée par Fiodorov :

L'Histoire est toujours une résurrection et non un jugement, car l'objet de l'Histoire, ce sont les morts et non pas les vivants. Pour juger, il faut d'abord ressusciter, fût-ce au sens figuré, il faut ressusciter les morts qui ont déjà subi le châtement suprême : la peine capitale⁴⁸.

On voit bien l'importance que revêt pour la cause commune le Congrès, le Concile : les humains du monde entier doivent se réunir pour vaincre la non transparence du langage et, par là, accéder à une forme d'immortalité qui seule fonde et légitime l'Histoire. Nous ne sommes pas loin de la conception du globe terrestre par Velimir Khlebnikov, qui en est le président.

Rien ne doit être perdu : ni les mots de la langue, ni les moments du temps passé. La conception langagière et temporelle de Khlebnikov en fait non seulement l'habitant d'un espace géographique et linguistique élargi, mais aussi, un citoyen à part entière de toutes les époques passées et à venir. Sa prédilection pour les archaïsmes indique une facilité de déplacement sur l'axe temporel, cette capacité de vriller par sa poésie les sous-sols fossilisés de la planète verbale.

Les tentatives précédentes de déconstruction des modèles sémantiques, à l'œuvre depuis le symbolisme, et le souci de la création d'une langue transparente, que l'on trouve déjà, de manière implicite, chez Tolstoï, avaient pour objectif de produire une expérience directe antélinguistique ou supra-linguistique par laquelle le sujet accède à des objets transcendants qui ne se donnent qu'une fois percée la gangue de la signifiante. Les expériences de la dislocation du sujet d'énonciation pratiquées dans les courants modernistes sont l'aboutissement de cette carence d'être qui s'annonce déjà dans le romantisme. Mais dans le futurisme, et chez Khlebnikov en particulier, les pratiques langagières transgressives et universalistes ne relèvent plus seulement d'une expérience ontologique individuelle, elles sont articulées à l'Histoire.

47 Nikolai Fiodorov, *Filosofija obscego dela* [La philosophie de la cause commune], op. cit, t. 1, p. 255-256.

48 *Id.*

Références

- FIODOROV, Nikolaï, *Filosofija obscego dela* [La philosophie de la cause commune], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2 vol., 1985.
- IVANOV, Viatcheslav, Zinovï PAPERNY et Alexandre PARNIS (dir.), *Mir Velimira Khlebnikova* [L'univers de Velimir Khlebnikov], Moscou, Iazyki rousskoj kul'tury, 2000.
- KAMENSKI, Vassili, *Ego-moja biografija velikogo futurista* [Sa-ma biographie du grand futuriste], Moscou, Kitovras, 1918.
- KHLEBNIKOV, Velimir, *Créations*, Moscou, Sovetski Pisatel, 1986 (éd. Grigoriev et Parnis).
- — —, *Œuvres*, Leningrad, Les éditions des écrivains de Leningrad, 5 vol., 1928-1933 (éd. Tynianov et Stepanov).
- — —, *Œuvres choisies*, Moscou, Sovetskaïa Rossia, 1986.
- — —, *So inenija* [Œuvres], Munich, Vilhelm Fink Verlag, 4 vol., 1968-1972.
- — —, *Tvorenija* [Œuvres], Moscou, Sovetskij pisatel', 1986.
- — —, *Vzлом vselelnoï* [L'univers enfoncé], Moscou, Sovetskaïa Rossia, 1986.
- SOLA, Agnès, *Le futurisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- TCHADAËV, Piotr, *Apologie d'un fou*, Moscou, Naouka, 1991.



Démocratie, anarchisme et révolution littéraire dans la Chine du 4 Mai

SEBASTIAN VEG

L'histoire littéraire et intellectuelle chinoise offre un exemple particulièrement riche des rapports entre littérature, revendications démocratiques et esprit anarchiste, avec le mouvement pour la « nouvelle culture », tel qu'il se déploie à partir de 1915¹. Celui-ci se distingue par son engagement politique en faveur de la démocratie, porté en banderole sous les traits de « Monsieur Démocratie » le 4 mai 1919 et par une matrice idéologique pénétrée par certains thèmes anarchistes, notamment la revendication d'une émancipation individuelle et la méfiance vis-à-vis de l'État, comme l'ont montré les études novatrices d'Arif Dirlik et de Peter Zarrow². Sa particularité est de placer au cœur de ses revendications une révolution littéraire, d'abord conçue comme vecteur de la « démocratisation culturelle », mais qui finit par apparaître comme le seul véritable programme commun d'un mouvement d'emblée déchiré entre différents courants politiques³. Or, cette révolution littéraire, dont la nécessité fut d'abord formulée de manière théorique dans les pages de *Nouvelle jeunesse* par Hu Shi et Chen Duxiu en 1917, puis par le frère de Lu Xun, Zhou Zuoren dans « Une littérature humaine » en 1918 (« Ren de wenxue », vol. 5, n° 6), reposait moins sur l'adoption de la langue

-
- 1 Rappelons ici que les ouvrages de référence sur le 4 Mai sont l'étude pionnière de Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, Harvard University Press, 1960) et celle récemment mise à jour de Lucien Bianco, *Les origines de la révolution chinoise 1915-1949* (Paris, Gallimard (Folio Histoire), nouvelle édition augmentée, 2007).
 - 2 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991 ; Peter Zarrow, *Anarchism and Chinese Political Culture*, New York, Columbia University Press, 1990.
 - 3 Liang Qichao a été le premier à appeler, dès 1902, à une nouvelle littérature pour changer l'esprit des Chinois dans le texte « Sur les rapports de la littérature avec le gouvernement de la société ». Cependant, quand Lu Xun reprend cet argument dans la préface de *Cris* (1921), il le met d'emblée en doute, soulignant que c'est seulement une fois qu'il avait perdu espoir dans le pouvoir d'une littérature conçue comme vecteur de propagation des lumières (ou de propagande) qu'il a pu se mettre à écrire (voir Lu Xun, *Cris*, 2010, p. 15). La fiction du 4 Mai se situe donc d'emblée dans un rapport de tension ambigu avec l'instrumentalisation politique.

vernaculaire, en réalité utilisée depuis longtemps, que sur l'appel à une écriture de fiction moderne, par opposition à la littérature de l'époque impériale. Les modalités de ce rejet et de cette différenciation restaient en grande partie à construire dans la pratique, les programmes théoriques de 1917 insistant principalement sur le fait que cette nouvelle littérature devait être une littérature de contenu, par opposition à la littérature « formelle » d'avant 1911⁴. Cette revendication d'une rupture historique et symbolique avec la tradition écrite doit toutefois être replacée dans le contexte du sentiment d'échec de la démocratisation par les institutions, un échec consommé quand la nouvelle république est mise sous tutelle par la dictature de Yuan Shikai à partir de 1914. Le « tournant culturel » s'inscrivait donc dans une tentative de démocratisation susceptible de parvenir à contourner des institutions discréditées et accaparées par les « seigneurs de la guerre », à la faveur d'une incertaine démocratisation des esprits, comme le suggèrent les traductions de Dewey réalisées au début des années 1920⁵.

Le mouvement du 4 Mai et les textes de fiction auxquels il a donné lieu permettent donc d'interroger les liens entre l'anarchisme politique et la fiction modernes, de même que sa capacité de briser symboliquement la continuité culturelle et d'agir directement sur le lecteur. Il est évident que, en Chine comme ailleurs, l'anarchisme comme mouvement politique est une réalité historique distincte d'un ensemble d'idées aux contours plus flous, mettant l'accent sur le rôle d'une individualité absolument autonome comme ferment de l'action politique authentique, non « contaminée » par les intermédiaires institutionnels⁶. C'est pourquoi nous commencerons par situer les écrivains du 4 Mai dans le contexte des mouvements historiques constitutifs de l'anarchisme chinois. Il n'en reste pas moins vrai que la sensibilité anarchiste, plus précisément stirnerienne, a joué un rôle particulièrement déterminant en Chine dans la genèse du mouvement du 4 Mai et dans l'apparition d'une littérature de fiction investie d'espoirs de transformation culturelle profonde de ses lecteurs. Elle repose sur la confiance anarchiste dans la perfectibilité de l'homme (héritée des Lumières), notamment par l'éducation et l'aide mutuelle, pour peu qu'il soit possible d'extraire l'homme des institutions sociales frappées du sceau de la hiérarchie. La fiction du 4 Mai s'inscrit donc dans une dialectique : en même temps qu'elle affirme « dynamiter » la tradition culturelle et littéraire au nom de l'authenticité d'un acte individuel, elle situe encore la littérature au centre de l'expérience moderne, faisant

4 Hu Shi, « Wenxue gailiang chuyi » (« Premières propositions pour une réforme littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 5 (1917)) ; Chen Duxiu, « Wenxue geming lun » (« Sur la révolution littéraire », *Nouvelle jeunesse*, vol. 2, n° 6 (1917)). Pour un résumé des propositions, voir Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5-6.

5 Joël Thoraval souligne ainsi l'importance en Chine de la définition de la démocratie par Dewey comme « culture partagée », dans « La tentation pragmatiste dans la Chine contemporaine » (Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134).

6 Jürgen Habermas, dans « La modernité, un projet inachevé », cite ainsi les analyses du sociologue américain Daniel Bell pour qui l'art d'avant-garde a introduit dans le vécu social l'exigence d'une « réalisation illimitée de l'individu, d'une expérience individuelle authentique, et le subjectivisme d'une sensibilité exacerbée » (« La modernité, un projet inachevé », 1981, p. 954).

de l'écriture de fiction le ferment d'une démocratisation qui dépasse l'émancipation de l'individu-écrivain.

Une fois rappelé l'arrière-plan historique, il s'agira donc d'étudier le rôle qu'a pu jouer la pratique de la fiction dans le mouvement de démocratisation non-institutionnelle imprégné par la thématique anarchiste qu'est le 4 Mai en Chine. La fiction permet certes au niveau thématique une totalisation symbolique capable de tirer un trait sous la tradition, par exemple sous les traits de la métaphore du cannibalisme, on se demandera cependant aussi si, du point de vue poétique, cette écriture de fiction en tant que genre n'a pas une dimension anarchiste, intrinsèque ou latente, notamment dans le rapport qu'elle construit avec son lecteur, qui serait activée de façon privilégiée dans ce contexte historique. On pourrait suggérer que, au-delà de l'illustration de la thèse politique qu'elle permet, la double capacité de la fiction à susciter et à briser les croyances de ses lecteurs en fait un outil privilégié d'interrogation des normes politiques. L'acte individuel de l'écriture de fiction permet de remettre en cause toutes les croyances à travers un « acte pur » de totalisation symbolique que nous analysons à l'aide du « Journal d'un fou » de Lu Xun ; en même temps, l'inscription de cette « bombe anarchiste » dans un contexte de réception littéraire transitif (publication en revue, lettres de lecteurs), nous incite également à réfléchir à la façon dont l'œuvre est capable de reconstruire une communauté politique à partir d'un tel acte individuel. De ce point de vue, en permettant de reconstituer une communauté politique par l'adhésion d'individus libres, le choix de l'écriture de fiction traduirait en quelque sorte en actes le changement de paradigme politique que souhaitaient les activistes du 4 Mai⁷.

La matrice idéologique du 4 Mai

Les travaux d'Arif Dirlik ont montré de façon convaincante l'entrelacement du mouvement de 4 Mai avec la nébuleuse anarchiste en Chine dans la deuxième décennie du XX^e siècle. Il faut rappeler d'abord que l'anarchisme chinois s'est développé en deux branches distinctes : au sein du Groupe de Paris à partir de 1906, avec Wu Zhihui et Li Shizeng, apparaît un anarchisme « scientifique » qui se réfère à Kropotkine et idéologiquement de « gauche », bien qu'il entretienne des liens organiques avec la Ligue jurée (Tongmenghui) de Sun Yat-sen, et plus tard avec le Parti nationaliste ; à Tokyo, à partir de 1907, autour de Liu Shipei et de sa femme He Zhen se développe un anarchisme « de droite » puisant ses références chez Tolstoï et chez les utopistes agraires de la tradition chinoise, valorisant les communautés locales et l'« essence nationale », et hostile à l'industrialisation⁸. Ces

7 Nul besoin de préciser qu'une telle conception de la littérature, si elle est fortement politique, n'en est pas moins diamétralement l'opposée d'une instrumentalisation de la fiction pour « illustrer une thèse » ou faire l'éloge d'un certain type de régime.

8 L'essence nationale (*guocui*) est un concept forgé par Liu Shipei et Zhang Binglin dans les dernières années du XIX^e siècle à partir de la notion japonaise de *kokuminsui*, qui désigne à l'origine, dans le contexte de la réforme Meiji, l'essence « japonaise » par rapport à la culture confucéenne chinoise. Les révolutionnaires chinois l'utilisent également d'abord dans un sens anti-confucéen, pour attirer l'attention sur les cultures pré-impériales chinoises, étouffées par le confucianisme comme culture d'empire. Il s'agit pour eux de retrouver un

deux groupes tiennent une place importante à l'époque du 4 Mai, notamment parce que Cai Yuanpei, recteur de l'université de Pékin et figure tutélaire du mouvement, en a invité les principaux représentants à intégrer le corps enseignant de l'université. Les anarchistes déclarés ou sympathisants jouent aussi un rôle important dans les journaux universitaires et influencent les mouvements utopiques qui se constituent alors, tel celui des Nouveaux Villages, sous l'impulsion de Zhou Zuoren, le frère de Lu Xun, sur le modèle japonais⁹.

Dirlik souligne également l'influence des idées anarchistes sur la pensée du 4 Mai ; nous serions tenté ici de nuancer non le constat mais la formulation : l'anarchisme n'a sans doute pas tant contribué à forger l'esprit du 4 Mai en tant que doctrine (Dirlik insiste sur la disponibilité précoce des canons de l'anarchisme en traduction chinoise), qu'il a imprégné au niveau philosophique ou « typologique¹⁰ » une matrice idéologique dont est à son tour issu le mouvement pour la nouvelle culture. Cette dualité de l'anarchisme en forme de cercles concentriques a d'ailleurs aussi existé en Europe, où les « milieux libres » pratiquant l'amour hors mariage, la pédagogie hors école laïque, le nudisme, le végétarisme et l'espéranto, ont également déterminé un « compagnonnage de sensibilité » des milieux intellectuels avec l'anarchisme philosophique¹¹. Au centre de la matrice chinoise se trouve la notion de démocratie, dont Dirlik affirme qu'elle est parvenue en Chine à travers l'idéologie anarchiste, mais qui est dans tous les cas partagée par l'ensemble du spectre politique moderniste, des marxistes aux libéraux en passant par les nationalistes du KMT. L'influence d'un anarchisme philosophique se manifeste plutôt à travers deux thèmes : d'une part la place centrale qu'occupe dans ces représentations de la démocratie la critique de l'autorité et l'émancipation de l'individu par rapport à toutes les structures hiérarchiques, en particulier la famille ; de l'autre l'appel à une révolution de type culturel dans laquelle l'accent est mis sur la perfectibilité de l'homme et le rôle de l'éducation, dans un souci d'harmonie plus que de conflit social. Dirlik souligne combien cette croyance dans la détermination

esprit anticentralisateur et anti-étatique, notamment par la philologie et l'ethnographie. Ils suggèrent également par là que les Mandchous, envahisseurs nordiques qui ont adopté la culture impériale, ne sont pas « d'essence chinoise ». Voir Martin Bernal, « Liu Shih-p'ei and National Essence », dans Charlotte Furth (dir.), *The Limits of Change. Essays on Conservative Alternatives in Republican China*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 90-112.

9 Voir à ce sujet les textes de Zhou Zuoren relatant son expérience des nouveaux villages au Japon en 1919 (au moment même du mouvement du 4 Mai) et 1920, rassemblés dans son recueil *Yishu yu shenghuo (L'art et la vie)*, Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu, 2002 [1930] : « Riben de xincun » (« Les nouveaux villages japonais »), « Fang Riben xincun ji » (« Visite aux nouveaux villages japonais »), « Xincun de lixiang yu shiji » (« L'idéal et la réalité des nouveaux villages »), et l'analyse de Christopher Keavane, *Beyond Brushstroke : Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 85-97.

10 Yves Chevrier, « Antitradition et démocratie dans la Chine du premier XX^e siècle », dans Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will (dir.), *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2008, p. 369-430.

11 Cf. Yves Pagès, « Anarchisme » dans Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1999, p. 29.

des structures sociales par les modes de pensée s'oppose au déterminisme marxiste par l'infrastructure¹². Dans les deux cas, la littérature est donc appelée à jouer un rôle primordial : d'une part parce que, une fois écrite en langue commune, elle sera accessible à tous dans son rôle formateur, et de l'autre parce que la littérature est une façon de passer par-dessus les institutions toujours susceptibles d'une manipulation par le pouvoir (la loi d'airain de l'oligarchie) pour atteindre directement les lecteurs-citoyens.

L'analyse de Dirlik est la plus convaincante quand il conclut que l'émergence de la figure de l'intellectuel au centre de la problématique révolutionnaire, essentielle pour le mouvement du 4 Mai, est largement due à l'importance accordée à l'aspect culturel de la démocratisation par les promoteurs du mouvement, qui finira par si bien marginaliser la question de l'État que l'État-nation moderne apparaîtra aux intellectuels du 4 Mai comme un obstacle à la démocratisation, alors qu'elle avait dans un premier temps été son instrument¹³. C'est cette matrice idéologique plus large qui a imprégné les écrivains du 4 Mai, et en premier lieu Lu Xun, la figure emblématique de la nouvelle écriture de fiction. Au-delà des aspects anecdotiques (son intérêt pour Tolstoï ; son hostilité réaffirmée pour les « anarchistes du Guomindang » comme Wu Zhihui ; sa participation avec Cai Yuanpei et sans doute à l'instigation de ce dernier au Conseil d'administration de l'Université nationale du travail en 1928), c'est par cette convergence philosophique qu'il peut être rapproché de l'esprit anarchiste de la démocratie du 4 Mai, autant sinon plus que Ba Jin, membre du groupe des anarchistes parisiens¹⁴.

Il faut préciser que Lu Xun, bien plus que Ba Jin (puisque celui-ci est né seulement en 1904), a été imprégné avant 1911 par la matrice proto-anarchiste qui alimentait déjà l'idéologie des étudiants révolutionnaires chinois au Japon. À cause de leurs origines régionales partagées (Zhejiang), il a fréquenté les révolutionnaires Xu Xilin et Qiu Jin, exécutés en 1907 pour leur tentative d'assassinat du gouverneur de l'Anhui, En Ming. Influencé par ces groupes d'étudiants révolutionnaires, Lu Xun avait ainsi écrit un poème sanguinaire dès 1903 après s'être coupé la natte : en appelant à « sacrifier son sang à l'Empereur Jaune », il semble y épouser la fascination de ces premiers « terroristes » pour l'authenticité d'un « acte pur » qui rappelle la « propagande par le fait » prônée par Ravachol ou Vaillant¹⁵. Parallèlement, Lu Xun s'est toujours passionné pour la culture locale et son potentiel de résistance

12 Voir Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, op. cit., p. 32.

13 Voir *ibid.*, p. 86.

14 Il semble que le choix par Li Feigan du pseudonyme Ba Jin (aussi retranscrit Pa Kin ; composé de la première syllabe du nom de Bakounine et de la dernière de celui de Kropotkine) soit attribuable à ses convictions anarchistes, malgré ses dénégations après 1949 ; il a par ailleurs entretenu une correspondance avec Emma Goldman jusqu'à la mort de cette dernière en 1940.

15 Voir le poème « Ziti xiaoxiang » (« Inscription autographe sur une petite photographie »), dans Lu Xun, *Shi ji* [Poèmes], 2002, p. 1. Il y a eu bon nombre de spéculations sur la question de savoir si Lu Xun avait été approché pour participer aux activités « terroristes » proches de la Guangfuhui des étudiants du Zhejiang (Société restauration, fondée par Cai Yuanpei en 1904, avec Qiu Jin, Zhang Binglin), qui se fonde en 1905 dans la Ligue jurée de Sun Yat-sen.

politique au confucianisme, de façon comparable à Liu Shipei. La matrice d'un anarchisme philosophique préoccupé à la fois par l'authenticité d'un acte politique pur et individuel et par l'autonomie des petites communautés locales¹⁶ permet donc de nuancer la rupture entre les premiers révolutionnaires qui se dressent contre le compromis institutionnel du *xinzheng* dans les années 1900 et les iconoclastes des années 1910, en mettant en lumière la manière dont la sensibilité anti-étatique, à la fois anti-hiérarchique et anti-centralisatrice de la seconde génération, pour laquelle la démocratie était avant tout affaire d'autonomie locale et d'émancipation individuelle, puisait certaines références chez les révolutionnaires de la précédente¹⁷. Lu Xun, dans les textes de fiction publiés pendant le mouvement pour la nouvelle culture, reste, telle est notre hypothèse, imprégné par deux préoccupations liées à la pensée proto-anarchiste des dernières années de l'empire : la préoccupation de l'authenticité ou de la pureté de l'acte politique (qui sera abordée à partir du « Journal d'un fou ») et, au-delà, la question des normes démocratiques (« L'édifiante histoire d'A-Q »), et de la place qu'elles ménagent à l'émancipation individuelle.

La rupture d'un « acte pur »

Avec la publication de sa première nouvelle, « Le journal d'un fou » dans *Nouvelle jeunesse* en 1918, Lu Xun est devenu l'écrivain emblématique de la pratique de la fiction comme « bombe » pragmatique à travers laquelle s'accomplit le programme politique de la nouvelle culture. Ce texte est traditionnellement présenté comme un texte de la rupture, comme le premier texte de la nouvelle littérature en langue vernaculaire, le premier texte « réaliste » et qui s'inspire de la forme de la nouvelle telle qu'elle est pratiquée en Europe. En réalité, ces ruptures sont à nuancer : ce n'est bien sûr pas le premier texte de fiction rédigé en langue vernaculaire ; ce n'est pas plus la première nouvelle, ni le premier texte de fiction réaliste dans la littérature chinoise ; il ne paraît d'ailleurs pas particulièrement réaliste, puisqu'il met en scène une conscience subjective, en proie à des hallucinations d'anthropophagie à forte charge symbolique. Le texte comporte néanmoins une indéniable dimension iconoclaste. Comme dans la nouvelle du même nom de Gogol, le « journal » du fou se compose d'un ensemble d'entrées numérotées, qui servent à matérialiser la prise de conscience par le personnage éponyme du fait que la société entière est régie par le principe d'anthropophagie. Le texte du journal contient donc une révélation : celle que, entre les lignes des livres d'histoire, remplis des quatre caractères du canon philosophique chinois, *ren yi dao de* « humanité, justice, voie, vertu », se trouve la vérité éternelle d'une société anthropophage. Cette lucidité du fou, à la différence de la nouvelle de Gogol, donne lieu ici à un appel final à « sauve[r] les enfants ». C'est en ce sens que l'on a souvent parlé d'une charge totalisante contre la culture chinoise, charge qui a acquis le statut de paradigme du mouvement intellectuel tout entier.

16 On peut rappeler à ce propos que Kropotkine cherchait également dans les communautés rurales archaïques les modèles d'une communauté d'entraide horizontale.

17 De ce point de vue, l'étude du cas Zhang Binglin, dont l'attitude vis-à-vis de l'État est justement ambiguë, est particulièrement stimulante. Voir Yves Chevrier, *loc. cit.* p. 399-404.

Il faut s'intéresser de plus près au dispositif narratif pour mieux comprendre le fonctionnement pragmatique de ce texte et se demander quelles affinités il présente avec l'anarchisme. La mise en cause frontale de la tradition philosophique chinoise, symboliquement résumée en quatre notions — qui renvoient d'ailleurs plutôt à un humanisme facilement universalisable —, s'apparente plus à l'anti-confucianisme polémique partagé par la plupart des intellectuels du 4 Mai qu'aux théories de Kropotkine, même si elle contient implicitement une critique de la place centrale de la hiérarchie dans la société confucéenne. Si ce texte peut comporter une dimension anarchiste, elle se trouve moins dans l'illustration d'une théorie que dans une posture pragmatique. La nouvelle met en effet en scène la révolte pure et radicale d'un individu totalement isolé qui rejette toutes les valeurs du monde dans lequel il a été socialisé, y compris au niveau linguistique (par le choix de l'écriture en vernaculaire). Cette inversion est notamment symbolisée par les scènes nocturnes dans lesquelles se révèle la vérité qui « inverse » les valeurs de l'humanisme confucéen en cannibalisme. Cette posture renvoie d'abord à l'irréductible individualité de la matrice idéologique issue de Stirner et de Nietzsche, opposant la solitude nocturne du fou, enfermé par son frère, à son retour au sein de l'appareil d'État confucéen que rapporte la préface, où il est dit que le protagoniste, s'étant remis de sa « folie » passagère, a retrouvé une place comme fonctionnaire dans une province lointaine. L'écriture du journal par le protagoniste, telle qu'elle est mise en abyme dans la nouvelle de Lu Xun, est un acte de révolte « pur », qui se place à l'extérieur de toute idéologie et de toute idée politique, sur le pur plan de la morale, ce que montre l'interrogation adressée par le fou au personnage qui vient lui rendre visite en rêve et à qui il demande « si c'est correct » (*dui ma ?*) de manger de l'homme :

Je l'interrogeai :

— Manger de l'homme, est-ce correct ?

— Sauf pendant les famines, comment pourrait-on manger de l'homme ? répondit-il, sans se départir de son sourire. Je compris immédiatement qu'il faisait partie de la bande, qu'il aimait manger de l'homme, alors mon courage se multiplia cent fois et je l'interrogeai avec insistance :

— Est-ce correct ?

— À quoi bon poser ce genre de question ? Vous savez vraiment... plaisanter... Quel beau temps aujourd'hui.

Le temps était fort beau en effet, la lune brillait très fort. Mais je veux te demander :

— Est-ce correct ?

Il ne le pensait pas. Il répondit confusément :

— Non...

— Ce n'est pas correct ? Alors pourquoi en mangent-ils ? !

— Cela n'arrive pas...

— Cela n'arrive pas ? Même aujourd'hui, le village des Loups en mange ; et dans les livres c'est écrit partout, en caractères tout rouges et frais !

Son visage changea de couleur et devint verdâtre comme de l'acier. Il dit en écarquillant les yeux :

— Peut-être que c'est arrivé, parce que cela a toujours été fait...

— Parce que cela a toujours été fait, c'est correct ?

— Je ne veux pas raisonner avec toi ; de toute manière, il ne faut pas en parler, si tu en parles, c'est toi qui as tort !
Je me redressai en sursaut, ouvris les yeux, le jeune homme avait disparu¹⁸.

Ce dialogue apparaît comme une sorte de dialogue cauchemardesque de la conscience morale avec elle-même, à travers la visite d'un personnage onirique qui disparaît aussi subitement qu'il est arrivé. Le mot « correct » (*dui*) est soigneusement choisi pour son absence de connotations morales traditionnelles ; il renvoie au contraire à une idée élémentaire et universelle de ce qu'on peut considérer comme « juste ».

Si la mise en cause de la langue classique entre également dans ce schéma, elle ne se fait pas tant par l'usage de la langue vernaculaire qu'à travers la construction d'une opposition entre les entrées du journal, rédigées en langue vernaculaire, et la préface satirique, rédigée en langue classique, qui présente la suite du texte comme les élucubrations d'un paranoïaque, entre-temps guéri de sa maladie et entré au service de l'État comme mandarin. Symboliquement, ce texte se situe donc dans le cadre historique de l'empire, et il reprend sur un mode décalé l'une des formes littéraires traditionnelles, les *biji*, ou « notes privées » rédigées par les mandarins pour leur plaisir, presque toujours en langue classique¹⁹. Ici, c'est le texte du journal en langue vernaculaire qui contient la « vérité » que la préface orthodoxe cherche à dissimuler. Cependant, la pratique de la langue vernaculaire, thématiquement associée à la lucidité sur la véritable nature « cannibale » des préceptes éthiques régissant le monde confucéen, renvoie aussi à la « folie », telle qu'elle se construit socialement par la stigmatisation du personnage central²⁰, et telle qu'elle est alléguée dans la préface par le frère du protagoniste. Cette dernière annule en quelque sorte la folie du moment iconoclaste : le personnage central a dû renoncer à sa critique radicale de l'idéologie impériale et réintégrer l'ordre confucéen. Dès lors, la rupture symbolique paraît déboucher sur une impasse : le texte du journal n'est que la trace d'un moment de « folie » et sa portée est annulée par l'acceptation de l'ordre confucéen par le fou. Pour autant, cette stigmatisation du « fou » empêche-t-elle le lecteur de se fier entièrement à sa subjectivité, annulant son cri final « Sauvez les enfants », ou bien se rattache-t-elle finalement à l'imposition d'un discours de pouvoir que le lecteur peut facilement écarter²¹ ?

18 Lu Xun, « Journal d'un fou », *Cris*, op. cit., p. 26-27.

19 Se dessine ici une intéressante complémentarité entre « Le journal d'un fou », dont le modèle seraient les *biji* des lettrés confucéens, bâillonné par la surimposition de l'extérieur d'une préface en langage officiel d'une part ; et « L'édifiante histoire d'A-Q » de l'autre, où la forme officielle est minée de l'intérieur parce qu'elle ne prend pas en compte la « folie » ou l'innocence, en tout cas l'irrationalité, du personnage principal.

20 On peut lire chez Lu Xun une sorte d'intuition foucaldienne, dans la déconstruction de ce qui est socialement désigné comme « folie », et qui se révèle être la lucidité d'un individu en marge des normes orthodoxes.

21 Selon Tang Xiaobing, il y aurait dans le titre (*Kuang ren riji*) une sorte de prise de position de l'auteur en faveur de la lucidité du fou, par son utilisation du mot *kuang*, qui renvoie à un personnage « illuminé », alors que *feng*, qu'on trouve dans la bouche des personnages de la nouvelle, désigne la folie comme perte de la raison. Voir Tang Xiaobing, « Lu Xun's "Diary of a Madman" and a Chinese Modernism », *Chinese Modern : The Heroic and Quotidian*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 49-73.

L'écriture du journal à la première personne et en langue vernaculaire montre que l'opposition frontale au système de valeurs traditionnel ne peut exister que dans la sphère privée, celle des *biji* des lettrés ; ce texte purement personnel s'annule dès qu'il entre dans la sphère publique, comme le montre la préface en langue classique. De ce point de vue, on peut penser que la folie n'est pas montrée comme une simple étiquette apposée par la société ou la hiérarchie sur un individu qu'elle cherche à réduire au silence, mais qu'elle trouve des justifications dans une sorte d'hypostase subjective à laquelle le protagoniste est en proie. En effet, la révélation dont le « fou » fait l'expérience est subjectivement insoutenable parce qu'elle conduit simultanément au refus de la tradition et à la conscience aiguë d'y appartenir soi-même et d'être un « mangeur d'hommes ». Comme le dit le jeune homme que le « fou » interroge en rêve sur l'anthropophagie : « si tu en parles, c'est toi qui as tort » (entrée VIII)²². La révélation sur la tradition signifie donc en même temps une révélation sur la culpabilité de l'individu ; la rupture déchire l'individu lui-même, ouvrant sur la schizophrénie et l'irrationnel sous forme d'un appel à l'autodestruction, que le protagoniste de la nouvelle ne peut que fuir en rentrant dans l'ordre confucéen. La folie n'est donc pas qu'une stigmatisation extérieure symbolisée par la préface, mais aussi une réalité subjective pour le personnage, qui justifie à l'intérieur du texte du journal le retournement présenté dans la préface.

Cette nouvelle peut donc être lue comme une réflexion de Lu Xun sur les limites d'une mise en cause frontale et totalisante du monde au nom de la subjectivité, cristallisant à la fois son attirance et ses doutes vis-à-vis de l'anarchisme stirnerien qui refuse toute possibilité de dépasser une définition individuelle de la souveraineté politique²³. D'une part, l'individu ne peut s'arracher entièrement à l'histoire, sous peine de se scinder lui-même en deux, en jouant à l'intérieur de sa subjectivité exacerbée le conflit entre l'ancien et le nouvel ordre. De plus, c'est d'une certaine façon la pratique de la fiction elle-même, l'élément central de la révolution culturelle à laquelle appellent les collègues de Lu Xun dans *Nouvelle jeunesse*, qui est ainsi mise en abyme. Si l'écriture de fiction est un acte pur, non compromis dans la politique et les idéologies du monde réel, ce type de fiction ne peut déboucher que sur l'expression d'une subjectivité hypostasiée, se condamnant ainsi au silence dès qu'elle entre dans la sphère publique, comme l'illustre la préface. Dès lors ne reste de la révolte du fou que le cri de souffrance final, l'un de ceux auxquels renvoie le titre du recueil (*Cris*), mais qui est condamné à l'intransitivité. Tout comme les bombes des anarchistes, les « cris » de Lu Xun, variations infinies sur la souffrance humaine et sur l'impuissance de la littérature à la changer, sont le signe d'une impasse à la fois de la démocratisation et de la fiction. Comme le montre également l'exemple du cri

22 Lu Xun, *Cris*, op. cit., p. 27.

23 Sur Lu Xun et Stirner, voir Wang Hui, « Le vengeur solitaire et l'amour désespéré — recherches sur Lu Xun et l'anarchisme, II », dans *Wudi panghuang*. « Wusi » *jiqi buisheng* (Errance nulle part. Le 4 Mai et ses échos), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 1994, p. 317-357. Cependant, la médiation de Nietzsche joue également un grand rôle dans la formation d'un individualisme philosophique exacerbé : Lu Xun cite presque textuellement un passage (à tonalité plutôt darwinienne) d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dans le « Journal d'un fou » (entrée X). Voir *Cris*, op. cit., p. 208, note 2.

d'A-Q, ils ne « représentent » personne et ne proposent pas de nouvelle formulation politique du bien commun : ne dérive de leur rupture avec les codes littéraires et idéologiques aucune efficacité pragmatique.

Lu Xun met ainsi en abyme à la fois la rupture que permet la fiction comme « acte pur », et l'échec programmé de cette rupture ; à la fois le geste anarchiste de la table rase et son impuissance à trouver une réalisation sociale. Ce faisant il mine d'emblée la confiance qu'accordaient les activistes à la pratique de la fiction comme vecteur de diffusion des Lumières, tout en continuant à la pratiquer. On voit mal en effet comment la nouvelle de Lu Xun pourrait échapper au sort du journal du fou, c'est-à-dire à la stigmatisation sociale. Néanmoins, de même que le journal a trouvé un lecteur en la personne du narrateur de la préface, il n'est pas non plus à exclure que la nouvelle rencontre un tel lecteur à qui la lecture permette de révéler le « cannibalisme » de l'ordre ancien. Cette aporie ouverte de la fiction résumerait d'emblée toutes les contradictions de la démocratie du 4 Mai. La parenté de la fiction avec la nébuleuse anarchiste réside sans doute pour Lu Xun dans leur refus commun de l'action politique institutionnelle, un refus qui permet de préserver une certaine intégrité morale, au prix d'une mise en suspens au moins provisoire de sa portée transitive.

Normes et représentation

Après avoir décrit ce moment de la rupture inaugurale et inaccomplie, il faut se demander comment évolue le traitement des thèmes politiques chez Lu Xun. Du premier recueil *Crîs* au second intitulé *Errances*, Lu Xun constate la rémanence d'une hiérarchie omniprésente, qui n'a fait que se métamorphoser sous l'effet de la révolution de 1911 et de la modernisation de l'État. Ainsi, les personnages restent toujours soumis à l'arbitraire d'un vieillard malveillant, que celui-ci soit un chef de village comme Guo-le-vieux-bébé dans « La lampe éternelle », un notable rural comme Septième Seigneur dans « Le divorce », ou le directeur d'une administration moderne, comme le chef de service qui licencie Juansheng dans « Regrets », parce que l'un de ses partenaires de mah-jong est jaloux du jeune homme qui vit en « union libre ». Cette fixation sur la hiérarchie, à laquelle se soustrait seulement le village natal de Lu Xun à l'époque de son enfance, dans les pièces à forte tonalité autobiographique « Terre natale » et « L'opéra de village »²⁴, n'a en réalité été que renforcée par la révolution, qui remplace petit à petit la figure protectrice du notable de village par celle de la bureaucratie anonyme.

« *A-Q zhengzhuan* », célèbre pour sa charge polémique anti-confucéenne, est sans doute l'exemple le plus élaboré de l'interrogation de Lu Xun sur la transformation des normes politiques à travers le changement historique. Rappelons que ce texte, comme dans le cas précédent, recèle une grande force pragmatique iconoclaste par la forme qu'il adopte, à savoir le pastiche d'une biographie de mandarin. On rend sans doute mieux l'esprit du titre en le traduisant par « L'édifiante histoire

24 Ces pièces sont également à rapprocher de l'intérêt de Lu Xun pour l'utopie rurale traditionaliste et anti-industrielle de Liu Shipei, et des textes ethnographiques de son frère Zhou Zuoren.

d'A-Q²⁵ », qui met l'accent sur le pastiche par Lu Xun de l'historiographie moralisante pratiquée par les hauts mandarins sous l'empire, vecteur privilégié de diffusion de l'idéologie confucéenne. La satire est d'autant plus acérée que le personnage éponyme se distingue avant tout par sa saleté, sa ruse, et son absence de toute préoccupation morale, si bien qu'il représente une sorte de défi aux capacités empathiques du lecteur. Pis encore, au moment de l'irruption des révolutionnaires au village, ravi de voir ses ennemis apeurés, il se décide soudain de se rallier à ceux-là, au nom d'une philosophie personnelle qu'il formule en ces termes : « Je prendrai tout ce que je voudrai, je prendrai toutes celles qui me plairont²⁶ ». Cependant, si la charge satirique contre les biographies de mandarins qui vantent les « états de service », énumèrent les « bonnes actions » et accumulent les formules moralisatrices est évidente, il s'agit moins dans ce texte d'anti-confucianisme que d'une attitude d'hostilité à toutes les normes, c'est-à-dire à la dimension normative de la fiction traditionnelle. Le dénouement représente une construction narrative complexe dont l'objectif est précisément une telle indétermination. A-Q, accusé d'un pillage auquel il n'a pas participé, bien qu'il en ait rêvé, est interrogé par un juge dont il ne comprend pas les questions, et finit par signer son arrêt de mort qu'il ne peut pas lire, en traçant un cercle en guise de signature, jusqu'à ce que celui-ci dérape pour former un Q. Il est ensuite paradé par les rues, décevant grandement la foule qui, comme lui, adore les exécutions, parce qu'il ne parvient pas à chanter. Au moment où il veut pousser un cri de détresse, il est exécuté par une balle plutôt que par le châtiment traditionnel de décapitation, ce qui achève de décevoir les badauds. Le cri se matérialise néanmoins dans le texte sous la forme d'un « Au secours ! » suivi par le commentaire narratorial « Cependant A-Q n'avait rien dit²⁷ ».

Comment interpréter ce dénouement, dans lequel l'insatisfaction des spectateurs de l'exécution renvoie en miroir à l'insatisfaction du lecteur ? Celui-ci, bien que pour d'autres raisons, pourra refermer la nouvelle dans le trouble, la question des normes et du jugement définitif sur le personnage n'ayant pas été clarifiée. Le jugement prononcé par les représentants de l'ancien ordre sur ce personnage qui aurait voulu être révolutionnaire s'il n'avait été aussi lâche, n'est que trop mérité, même s'il est inique dans sa procédure ; de quel droit dès lors le narrateur se permet-il de crier « Au secours » à la place de son personnage défaillant²⁸ ? L'incapacité d'A-Q à chanter, de même que l'exécution par une arme moderne qui prive la scène d'intérêt et même de sens pour la foule des villageois, ne permet pas pour autant à ceux-ci d'en contester la légitimité. A-Q lui-même reste trop profondément conformiste et confucéen pour que son incapacité à chanter puisse être interprétée comme un ultime acte de révolte contre une société qui l'a toujours exclu. A-Q, homme démocratique au sens le plus banal de *quidam* exclu de la hiérarchie statutaire de la

25 C'est ce que nous avons proposé dans notre nouvelle traduction ; *zhengzhuān* était traditionnellement traduit par « histoire véridique ».

26 Lu Xun, « L'édifiante histoire d'A-Q », *Cris*, op. cit., p. 120.

27 *Ibid.*, p. 125.

28 Cette lecture est exposée par Marston Anderson dans *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 76-92.

société traditionnelle, ne peut donc pas représenter un véritable espoir démocratique pour les lecteurs, prouvant au contraire la survivance de l'obsession hiérarchique au sein de la nouvelle société démocratique. Au final, le dénouement paraît construit précisément pour que le lecteur se trouve dans l'impossibilité de déterminer où se situe la légitimité politique. Le rétablissement de l'ordre ancien, agrémenté de quelques innovations techniques, par les notables du village ne peut satisfaire le lecteur, mais l'idée d'un appel du narrateur à sauver le personnage pour que celui-ci joue un rôle déterminant sur la nouvelle scène politique post-révolutionnaire ne peut que le remplir d'effroi. La foule des villageois, qui n'est que l'image multipliée d'A-Q, renvoie au lecteur sa propre déception résultant du refus d'un dénouement bien bouclé qui fasse la part du légitime et de l'illégitime, et indique de cette façon le sens du mouvement historique.

Le dénouement d'« A-Q » cristallise donc sans doute un moment que l'on peut appeler nihiliste, dans la mesure où il conteste toutes les normes, toutes les conceptions de la légitimité politique et interdit de prononcer tout jugement sur les forces historiques. L'appel du narrateur à « sauver » ce personnage pour lequel le lecteur ne peut guère éprouver de sympathie ne peut être qu'au mieux un appel à l'humanité, s'il ne contient pas une mise en garde sous-jacente contre la propension des intellectuels à lancer des appels irréfléchis à venger ce qu'ils considèrent comme des iniquités historiques²⁹. Se lit également en filigrane la critique d'une forme de littérature dont la principale préoccupation a été pendant longtemps son caractère édifiant ou exemplaire et sa capacité à transmettre certaines normes. Plus qu'un plaidoyer anti-confucéen, il nous semble donc que cette nouvelle est un texte qui propose une vision de la démocratisation comme instauration d'un espace sans centre normatif, comme le formule par exemple Claude Lefort dans un commentaire souvent cité de Tocqueville, qui définit le propre de la démocratie de la façon suivante :

Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. Inutile d'insister sur le détail du dispositif institutionnel. L'essentiel est qu'il interdit aux gouvernants de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir. [...] le lieu du pouvoir s'avère infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique. On se tromperait à juger que le pouvoir se loge désormais *dans* la société, pour cette raison qu'il émane du suffrage populaire³⁰.

« L'édifiante histoire d'A-Q » se referme sur une vacance symbolique similaire. Malgré l'hostilité réaffirmée de Lefort à l'anarchisme, on peut se demander ce qu'une telle conception doit chez Lu Xun à la matrice philosophique stirnerienne. Encore une fois, plus qu'une influence de l'idéologie de Kropotkine, cette nouvelle révèle

29 Cette lecture est développée par David Der-wei Wang, notamment en opposant Lu Xun à l'auteur de la génération suivante Wu Zuxiang. David Der-Wei Wang, « Crime or Punishment ? On the Forensic Discourse of Modern Chinese Literature », dans Wen-hsin Yeh (dir.), *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 260-297.

30 Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, 2001, p. 28.

chez un penseur central du mouvement du 4 Mai une grande attention portée aux apories et aux contradictions de la démocratisation, qui s'oppose clairement au grand récit des Lumières, de même qu'aux certitudes marxistes qui s'affirmaient déjà avec force, notamment dans *Nouvelle jeunesse*, au moment où Lu Xun publie « A-Q » en 1921³¹. Comme le suggère Dirlik, les anarchistes ont légué aux démocrates du 4 Mai

la suspicion par rapport à toute conceptualisation qui présupposait que la société et l'histoire avaient un centre, que ce fût le prolétariat ou l'idée de classe. On pourrait même suggérer que l'idée anarchiste de liberté et de démocratie était indissociable du désir d'abolir la tendance dominante de voir la société en fonction d'un « centre »³².

Les conséquences ultimes de cette mise en cause radicale de l'idée d'exemplarité, politique et littéraire, touchent à la possibilité de la représentation. D'une part, l'impossibilité de trancher le débat normatif prive l'écrivain de la légitimité naturelle qu'il avait à « représenter » le peuple dans une optique romantique, une légitimité que Lu Xun a d'abord longuement vantée dans ses textes de jeunesse écrits au Japon³³. Dans sa mise en avant d'un centre normatif vide, on retrouve quelque chose des apories politiques de l'anarchisme ; cependant, le vide normatif mis en abyme dans le dénouement de « A-Q » renvoie aussi à la possibilité de surmonter ces apories par un débat informé qui puisse avoir lieu dans un espace public, comme le montre la scène publique d'exécution et celle du débat entre villageois sur la légitimité du châtiment qui achève la nouvelle. C'est au fond ce qui sépare les deux nouvelles : alors que « Le journal d'un fou » s'interroge sur la portée d'une révolte absolue, individuelle, et purement subjective, « A-Q », sans présenter une démocratisation du point de vue des institutions, ouvre sur un débat public. Au moins la possibilité d'un tel débat est matérialisée par l'assemblée des villageois qui assistent à l'exécution ; même s'ils ne remettent pas en cause la légitimité de la sentence, la possibilité d'une mise en cause est symboliquement suggérée au lecteur, de façon plus substantielle en tout cas que dans le « Journal ». C'est ainsi que Lu Xun passe, en l'espace de quelques années, de la bombe solipsiste à la représentation d'un centre normatif vide constituant l'amorce d'un espace public démocratique. Cet espace de discussion soulève bien sûr d'autres questions, qui ne peuvent être évoquées qu'à la marge de cet article : si l'« espace » symbolique était ménagé aux lecteurs, rien ne garantissait qu'il y aurait des lecteurs empiriques pour le remplir, et la réception de Lu Xun tout au long des années 1920 et jusqu'à

31 On peut ainsi noter que, en 1908, dans la querelle qui opposa les anarchistes de Tokyo à ceux de Paris autour de Wu Zhihui, celui-ci affirme la nature « scientifique » de l'organisation anarchiste ; Zhang Binglin, à Tokyo, dont Lu Xun est à ce moment-là l'étudiant, réfute la possibilité même de justifier une forme politique par la science. Voir Michael Gassster, *Chinese Intellectuals and the Revolution of 1911. The Birth of Chinese Radicalism*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 1969, p. 224.

32 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, op. cit., p. 245.

33 Notamment dans « Sur le pouvoir des poètes Mara » (Lu Xun, *La tombe*, Paris, Acropole, 1981, p. 87-144).

son instrumentalisation par Mao après sa mort, atteste de la difficulté de traduire dans la réalité socio-historique cet espace idéal³⁴.

Que faut-il penser en définitive de l'appel de 1917 à l'écriture de fiction, et de son lien avec les versants anarchisants de la démocratie du 4 Mai ? Nous avons cherché ici à montrer de quelle façon la fiction apparut comme une pratique d'une part propice au doute jeté sur les croyances et les normes (sans doute en partie à cause de ses caractéristiques génériques liées au « faire-semblant »), et de l'autre à une totalisation symbolique permettant de remettre en cause la tradition toute entière.

Il faut également retourner la question et se demander quelle conception de la démocratie peut défendre un mouvement qui repose sur une telle pragmatique non-institutionnelle. Le contournement des institutions et la sortie du champ politique au sens strict définissent-ils pour autant un positionnement purement utopiste ? En réalité, si l'on peut reprocher à Lu Xun son moralisme et sa préférence pour une position « pure », cette pureté n'est pas celle d'une utopie. Lu Xun refuse en effet également l'utopisme, au sens où l'absolutisation de l'idéal démocratique serait une façon de transformer la fiction en mensonge, en promesse implicite d'une autre organisation politique, qui s'avère frauduleuse parce que l'écrivain est impuissant à la réaliser. Sa représentation de la démocratie comme vide normatif renvoie moins à une conception de la liberté dressée contre toutes les contraintes pesant sur l'individu (à la Stirner) qu'au fait que les normes démocratiques ne sont pas données, qu'elle n'existent pas *ex ante*, même en tant qu'idéal régulateur. Arif Dirlik estime ainsi que la dimension utopique de l'anarchisme provient précisément du fait qu'il prend la notion de démocratie au sérieux, écrivant au sujet du 4 Mai que « les anarchistes étaient sans doute plus conscients que beaucoup de leurs contemporains des complexités de la démocratie et y répondirent avec une grande complexité³⁵ ». Et c'est en ce sens que « L'édifiante histoire d'A-Q » marque une nette évolution par rapport au « Journal », avec un passage du privé au public, même virtuel, qui marque la possibilité d'une construction démocratique à partir des bombes rhétoriques à coloration anarchiste.

C'est en cela que le 4 Mai peut être exemplaire, dans sa définition de ce qu'on pourrait appeler un moment « fictionnel » de la démocratie, que l'on pourrait décrire en proposant le terme de fiction juridique. Rappelons qu'on définit une fiction juridique comme « un mensonge technique consacré par la nécessité » (par exemple dans les formulations de Rudolf von Jhering), par exemple l'adoption, ou encore l'adage « Nul n'est censé ignorer la loi ». De la même façon, les textes de Lu Xun semblent reposer sur le postulat implicite que chaque lecteur est un citoyen démocratique, capable d'inscrire sa réflexion sur le texte dans un espace public de débats. Comme l'a écrit David Graeber, les termes de « démocratie » et d'« anarchisme » devraient désigner à peu près la même chose, dans la mesure où la démocratie, dépourvue d'essence, a pour seule idée commune que « les questions politiques — qui sont normalement l'affaire d'un élite restreinte — se retrouvent

34 Voir à ce sujet Eva Shan Chou, « Learning to Read Lu Xun, 1918-1923 : The Emergence of a Readership », *China Quarterly*, n° 172 (décembre 2002), p. 1042-1064.

35 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution*, *op. cit.*, p. 301.

posées à tous, pour le meilleur et pour le pire³⁶ ». Cette formulation pourrait être la fiction juridique sous-jacente au texte « A-Q ». Or, la question de la définition d'un espace politique à partir d'une interrogation ouverte, loin de se limiter à un moment historique, représente bel et bien une faille de la démocratie qui continue à nous interroger aujourd'hui. La distinction de Graeber entre la démocratie comme forme de gouvernance (organisation collective) et comme forme de gouvernement (appareil d'État), qu'il reprend également à travers le couple démocratie-république, se retrouve ainsi dans l'histoire du 4 Mai. Yves Chevrier distingue ainsi ce qu'il appelle la « démocratie libérale » (les institutions) et la « démocratie libérée » (l'esprit de l'anarchisme)³⁷. Mais en plaidant pour une démocratie qui se réalise à l'extérieur de l'État, dans un mouvement qui va à l'encontre de la tradition républicaine (romaine et française, qui est également celle des premiers modernisateurs chinois) aussi bien qu'allemande (la référence suprême des modernisateurs japonais des réformes de Meiji), Lu Xun va peut-être au-delà du 4 Mai, plaidant, telle est notre hypothèse, moins pour l'anarchisme politique que pour une mise en débat de toutes les normes dans un processus ouvert et égalitaire de discussion publique.

36 David Graeber, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », 2005, p. 42.

37 Voir Yves Chevrier, *loc. cit.*

Références

- DIRLIK, Arif, *Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- GRAEBER, David, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? », *Revue du MAUSS*, n° 26 (2005 / 2^e semaine), p. 41-89.
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (octobre 1981), p. 951-967.
- LEFORT, Claude, *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001.
- LU XUN, *Cris*, Paris, Rue d'Ulm, 2010 (trad. Sebastian Veg).
- — —, *Shi ji [Poèmes]*, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- THORAVAL, Joël, « La tentation pragmatiste », dans Anne CHENG (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2007, p. 103-134.



Heiner Müller : un anarchiste dans le communisme ?

JEAN-PIERRE MOREL

Vers la fin de son autobiographie, *Guerre sans bataille*, achevée en avril 1992, le dramaturge allemand Heiner Müller (1929-1995) écrit :

Nous vivons dans une civilisation de la substitution [*Stellvertretung*], la civilisation chrétienne est la civilisation de la substitution, de la délégation [*Delegierung*], un pour tous, un seul homme est pendu sur la croix pour les autres¹.

Et quelques paragraphes plus loin : « Notre civilisation est une civilisation de la substitution [*Stellvertretung*]. Et la représentation [*Repräsentation*] entraîne nécessairement la sélection, Auschwitz et Hiroshima sont des produits finaux de la pensée sélective² ». Nous voudrions réfléchir à la signification de ces propos en partant du livre d'Uri Eisenzweig sur l'anarchisme. Rappelons que, pour lui, « la distinction véritablement fondatrice, c'est-à-dire *fonctionnelle* » de l'anarchisme consiste en « un refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la représentation politique³ ».

N'est-ce pas ce que fait Müller dans ce discours surprenant ? Il remet en cause, pour les effets catastrophiques qu'il leur attribue lors de la Seconde Guerre mondiale, les mécanismes fondamentaux de la représentation dans les démocraties modernes : le mandat ou la délégation (*die Stellvertretung*, *die Delegierung*) et la figuration symbolique (*die Repräsentation*), trois mots qu'il n'a pas choisis au hasard⁴. Laissons

1 Heiner Müller, *Werke 9 : Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, 2005 [1992], p. 244 ; *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, 1996, p. 265. Pour chaque texte cité, référence sera faite, pour le texte allemand, à l'édition Suhrkamp en 12 volumes et, pour le français, aux traductions existantes.

2 *Ibid.*, p. 246 ; p. 267.

3 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, 2001, p. 84 (souligné par lui). Cette définition est développée p. 83-91 et p. 110-120.

4 À ce sujet, Uri Eisenzweig (*ibid.*, p. 84, note 1) cite le texte suivant : « On peut souligner que la langue allemande, contrairement au français, dispose de deux termes distincts, *Repräsentation* (figuration symbolique) et *Stellvertretung* (mandat) pour désigner chacune de ces notions » (Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13, note 1). Rosanvallon donne, quant à lui, la référence suivante : Olivier Beaud, « Repräsentation und Stellvertretung : sur une distinction de Carl Schmitt », *Droits*, n° 6 (1987). Müller, qui a dit plus d'une fois son intérêt pour Carl Schmitt, peut lui avoir emprunté la distinction faite plus haut.

de côté le fait qu'il les inscrive sans discussion dans l'héritage du christianisme et de la relation qui, par le mystère de la Rédemption, unit le Christ et les pécheurs, comme si, avec l'avènement de la démocratie moderne, les sociétés occidentales ne sortaient pas irrévocablement de l'ordre chrétien. Ignorons la manière presque subreptice dont il déduit le principe de sélection des deux autres. Négligeons même qu'en jumelant comme il le fait — et il est loin d'être le seul, Brecht l'a fait avant lui — les noms d'Auschwitz et d'Hiroshima, il semble laisser de côté le régime politique et social sous lequel il a passé la plus grande partie de sa vie : le communisme, la deuxième des deux dictatures mentionnées dans le titre complet de son autobiographie, *Vie sous deux dictatures*. Ne regardons que l'argument choisi. D'habitude, la pensée socialiste (dont Müller pourrait se sentir proche) accuse la démocratie de nourrir l'illusion de l'égalité et de rendre ses partisans aveugles aux inégalités qu'elle entretient. Mais ici, la critique va beaucoup plus loin : c'est un rejet massif de la médiation dans l'ordre du politique — et davantage : de la politique comme facteur essentiel de médiation dans les affaires humaines. Si bien qu'on peut se demander si Müller ne se réclame pas, sans le dire, d'une inspiration anarchiste. Et si son œuvre, qui a lié avec tant de force littérature, esthétique et politique, ne devrait pas être finalement située à la suite de Proudhon, de Stirner et de Malatesta. Au XIX^e siècle, certains anarchistes ont d'ailleurs, en raison de leur rejet virulent de la représentation démocratique et de la médiation politique, été attirés par des idéologies ultraréactionnaires ; on pourrait dès lors, en songeant à leur cas, s'expliquer pourquoi Müller a pu, lui aussi, se voir parfois reprocher une idéologie dangereusement proche de celle de l'extrême droite. De toute manière, c'est une position assez inconfortable pour un écrivain qui a passé — volontairement — l'essentiel de sa vie (entre sa vingtième et sa soixantième année) sous un régime comme celui de l'Allemagne de l'Est.

A-t-on le droit, cependant, de choisir les deux phrases citées et de faire comme si elles résumaient sa pensée politique, sous prétexte qu'elles sont à la fin d'un livre dans lequel, trois ans avant sa mort, il fait le bilan de son expérience d'écrivain et de ses rapports avec l'ex-RDA ? Pour répondre, notons d'abord que, bien qu'elles partent de *La chute de l'égoïste Johann Fatzer*, une pièce de Brecht datant de 1930, ces thèses ne sont pas de pure circonstance ; elles sont reliées à d'autres moments de sa réflexion auxquels il serait trop long de renvoyer ici. En tout cas, dans cette pièce restée inachevée et qu'il a lui-même tenté d'adapter en 1978, Müller voit l'apparition de trois des figures politiques majeures du XX^e siècle et de sa propre œuvre : « Koch le terroriste, Fatzer l'anarchiste, Koch / Keuner : l'association de la discipline et de la terreur⁵ » (c'est-à-dire le bolchevisme, tout particulièrement dans son avatar stalinien). Et c'est à propos des deux premiers — Koch fait exécuter Fatzer — qu'il en vient à écrire la phrase par laquelle on a commencé. Résumons le raisonnement de Müller : s'il a tenté d'adapter *Fatzer*, en 1978, c'est en pensant à la Fraction Armée Rouge, dont l'histoire s'était achevée l'année précédente.

5 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 243 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 263.

Mon point de référence à ce moment-là était la RAF. La partie finale se lit comme un commentaire de l'histoire de la RAF, le rapport du collectif, de la discipline, aux déviants. Il y a eu sans cesse dans l'histoire de la RAF des situations dans lesquelles un déviant était exécuté. Cela fait partie de l'aspect tragique des groupes militants qui n'ont pas la possibilité d'agir : la violence se tourne vers l'intérieur⁶.

Toutefois, les gens du groupe de Baader n'ont pas tué que des leurs. Müller, un peu plus loin, élargit donc le propos en citant ce que dit Koch chez Brecht (dans la partie du texte intitulée « Chapitre de la mort ») : « Ne soyez pas hautains, frères / mais humbles et ne tuez pas / hautainement, mais : inhumainement⁷ ». Il le commente ainsi : « Cette association de l'humilité et du meurtre est un point central du texte de *Fatzer* et, à l'origine, de l'idéologie de la RAF. Des gens qui doivent se forcer à tuer⁸ ». Mais pourquoi doivent-ils se forcer à tuer ? Réponse : « En fait, la violence politique est discréditée par le fait que c'est l'État qui a pris en charge le meurtre, l'a bureaucratisé par le monopole étatique de la violence⁹ ». Et c'est tout de suite après qu'apparaît la phrase sur la civilisation (qui serait la nôtre) de la délégation et de la représentation. On comprend alors que les membres de la Fraction Armée Rouge ont agi comme ils l'ont fait parce qu'ils refusaient de déléguer à l'État (ou à toute autre forme d'organisation politique) l'exercice de la violence extrême : « Le cœur du problème est que l'on puisse penser le meurtre. Quand on le considère comme nécessaire, on n'a pas le droit de ne pas le faire soi-même : ce n'est que déléguer ses pouvoirs, ce serait immoral¹⁰. »

Or il se trouve que *Fatzer* n'est pas isolé, Müller prend soin de le préciser : « Des gens qui doivent se forcer à tuer. C'est de cela aussi qu'il est question dans *Mauser* et dans *La décision*¹¹ ». Il s'agit de deux pièces, la sienne, *Mauser* (1970), et celle de Brecht, *La décision* (1930), où des exécutions, massives ou individuelles, sont ordonnées ou approuvées par un chœur communiste. En dehors de *Mauser*, on sait que ce thème — tuer pour des raisons politiques — se retrouve chez lui dans *Ciment* (1972), *La bataille* (1975) ou *La mission* (1980), pour ne citer que des titres très connus. Au chapitre suivant de son autobiographie, Müller revient sur un texte antérieur, *Philoctète* (1965), qu'il baptise « une traduction de Sophocle en romain, une version plus étatique », pour dire qu'Ulysse y exerce la violence politique au nom d'un collectif plus large, l'armée grecque. Dans ce texte, dit-il, « la machine tranche plus profondément dans le vif et tient même les morts en main¹² ». C'est donc une bonne partie de son théâtre, et notamment celle qui conduit à s'interroger sur la place du tragique, qui est concernée par cette critique de la délégation et de la figuration politiques.

6 *Ibid.*, p. 243 ; p. 263-264 (traduction légèrement modifiée).

7 *Ibid.*, p. 244 ; p. 264-265 (pour le texte de *Fatzer*, voir Heiner Müller, *Werke 6 : Die Stücke* 4, 2004, p. 133 ; Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment*. Montage de Heiner Müller, 1992, p. 101).

8 *Ibid.*, p. 244 ; p. 265.

9 *Id.*

10 *Ibid.*, p. 245 ; p. 266.

11 *Ibid.*, p. 244 ; p. 265.

12 *Ibid.*, p. 251 ; p. 271 (traduction légèrement modifiée).

On pourrait ajouter, toujours pour répondre à l'objection faite plus haut, que la réflexion de Müller sur ce point ne date pas des dernières pages de son autobiographie. Une autre idée importante, celle de la sélection, aboutissement catastrophique, selon lui, de la conception moderne de la politique (c'est-à-dire de la « démocratie représentative »), a pris forme antérieurement. Dans un entretien, peu après la chute du Mur, en juillet 1990, il fait du héros de *Crime et châtiment*, Raskolnikov, l'un des premiers grands représentants de cette idée funeste. Pour lui, *Crime et châtiment* a été « écrit contre le principe Auschwitz » et Auschwitz symbolise « le stade ultime des Lumières¹³ ». L'œuvre de Kafka et celle de Faulkner sont pour lui des tentatives, succédant à celle de Dostoïevski, pour résister à l'emprise de cette idée. Pendant cette période du « Tournant » (*die Wende*) — alors qu'il substitue progressivement à ses références antérieures, généralement marxistes, une forme de radicalité philosophique puisée à diverses sources —, il souligne aussi un principe qu'il a commencé d'évoquer vers 1982 : le refus de parler au nom d'autrui, d'exercer un mandat, réel ou imaginaire, qui lui serait confié par une catégorie sociale ou une cause collective déterminées¹⁴. Et donc, bien entendu, le rejet de toute écriture engagée ou militante.

Enfin, cette critique de la délégation et de la figuration n'est pas réservée à la politique. Il arrive parfois que Müller intente un procès, qu'on peut trouver bizarre chez un écrivain, aux nécessités littéraires de la composition ou de la recherche formelle. À la médiation des formes qui aident à capter et à déchiffrer le monde sensible, il préfère parfois le fantasme d'une saisie immédiate de ce dernier. Comme il le reconnaît à la fin de son autobiographie, « écrire à la vitesse de la pensée reste un rêve d'écrivain¹⁵ ». Ce texte en porte d'autres traces. C'est notamment Shakespeare, lu à travers Gertrude Stein, qui personnifie cet idéal de vitesse et de mouvement qu'il poursuit souvent¹⁶ ; Brecht, lui, reste en arrière ; du reste, Shakespeare est un antidote à la simplification qui a parfois tenté Brecht et ses successeurs¹⁷. Une autre ressource est le rêve, phénomène qui n'est pas lié par une logique temporelle et causale et qui se caractérise notamment par la vitesse où défilent les événements :

13 Heiner Müller, *Werke 11 : Die Gespräche*, 2008, p. 677 et 684 ; *Fautes d'impression*, 1991, p. 196 et 203.

14 Heiner Müller, *Werke 10 : Die Gespräche*, 2008, p. 244-245 ; *Erreurs choisies*, 1988, p. 96-97.

15 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 286 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 311. Il ajoute : « Il n'y a que l'ordinateur qui libère des contraintes de l'art, en raccourcissant le chemin qui mène aux clichés, trouble substitut des formules poétiques du rhapsode du royaume des Mères » (*id.*, traduction légèrement modifiée).

16 « Pasternak disait que Shakespeare a écrit en vers, parce que ça va plus vite. Et, c'est vrai, à partir d'un certain degré de température, ça va plus vite. Ça s'écrit automatiquement, c'est le rythme qui contraint le texte » (*ibid.*, p. 205 ; p. 223). Voir aussi le fait qu'on ne puisse redonner vie au vers blanc allemand qu'en passant par Shakespeare et qu'à cet égard Brecht ne représente qu'« un stade intermédiaire » (*ibid.*, p. 177 ; p. 192). « Ce qui intéresse les Américains dans mes textes, c'est peut-être la rapidité, la vitesse de changement de tempo, sans transition » (*ibid.*, p. 224 ; p. 242).

17 *Ibid.*, p. 208 ; p. 226. Pour Müller, *Hamlet* est une pièce où Shakespeare « essaie de formuler quelque chose qu'il ne maîtrise pas, une expérience qu'il n'arrive pas à saisir » (*ibid.*, p. 209 ; p. 227).

La structure narrative des rêves m'a toujours intéressé, l'absence de lien, la neutralisation des rapports de causalité. Les contrastes créent une accélération. Toute la difficulté de l'écriture, c'est d'atteindre la qualité de ses propres rêves, et aussi l'indépendance [vis-à-vis] de l'interprétation.

Et Müller ajoute : « Les meilleurs textes de Faulkner ont cette qualité. [...] Quand on lit Faulkner, on lit un fleuve. Ses hommes sont des paysages¹⁸. » Le rêve — l'élément apparemment anarchique de la vie psychique — et le paysage, du moins tel que Müller le conçoit à partir de son premier voyage aux États-Unis en 1975, c'est-à-dire l'élément anarchique de l'établissement humain, sont deux phénomènes dont l'écriture devrait s'efforcer d'atteindre la qualité. L'impulsion anarchiste qui se donne libre cours dans la critique de la médiation politique porte donc parfois aussi contre l'élaboration consciente et contrôlée des œuvres : « Quand on écrit, c'est le texte qui prend la direction¹⁹ ».

* * *

En fait, l'objection véritable à cette idée de la délégation et de la figuration, qui seraient, avec la sélection, les trois sources du mal politique moderne, c'est-à-dire la démocratie, c'est l'œuvre de Müller qui la formule. Tout d'abord, le mandat et la figuration symbolique n'y sont pas rejetés par principe, notamment dans les situations d'extrême urgence, mais mis en question. Dans *Horace* (1968), Rome y recourt dans la guerre contre Albe, en choisissant un seul combattant pour la représenter, et le fait que celui-ci tue ensuite sa propre sœur ne remet pas en cause ce choix initial. De même, issu de la délibération du peuple, le verdict contre Horace, sauveur de sa patrie et auteur d'un parricide, constitue un exemple qui doit empêcher la cité de sombrer dans le « méconnaissable (*das Unkenntliche*)²⁰ » : le peuple dit le droit, au moins provisoirement, sur les relations qu'il veut avoir avec le combattant qui le représente.

Faire un exemple est aussi le but poursuivi, en pleine guerre contre les Allemands, fin 1941, par deux officiers subalternes de l'armée soviétique qui, dans *Ouverture russe* (1983-84) puis *Forêt de Moscou* (1984), prennent seuls une responsabilité grave : le premier de faire fusiller un soldat qui s'est mutilé au moment d'une attaque simulée, l'autre de dégrader un médecin qui a abandonné les blessés dont il avait la charge, mais qui est son supérieur. Le second de ces deux protagonistes agit d'ailleurs, beaucoup plus nettement que le premier, au nom d'un mandat qu'il estime avoir reçu de sa patrie soviétique, dont sa compagnie, décimée par la bataille, est peut-être le dernier représentant. Et le médecin auquel il s'affronte n'est pas seul en cause ; la véritable cible de l'officier-narrateur est Staline, responsable du désastre militaire que le pays subit alors : c'est la capacité à représenter le socialisme — ou, au contraire, à en usurper et à en confisquer la

18 *Ibid.*, p. 233-234 ; p. 253.

19 *Ibid.*, p. 227 ; p. 247.

20 Heiner Müller, *Werke 4 : Die Stücke 2*, 2001, p. 84 ; *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, 1985, p. 41-42.

représentation — qui est en cause, non la médiation comme telle. Non seulement les choix militaires de Staline apparaissent erronés, mais ils se révèlent étroitement liés à la terreur qu'il a fait régner avant l'invasion allemande, à la « guerre de paperasses » qu'il a menée contre le peuple russe à partir des bureaux ; cette guerre visait à incorporer toute la société à un système constrictif et c'était une « guerre par procuration », ou « de substitution » (*Stellvertreterkrieg*), qui se trompait délibérément d'ennemi²¹. La même dénonciation est reprise dans deux autres pièces de la même série, *Le duel* (1986) et *L'enfant trouvé* (1987), où le pouvoir communiste, en RDA cette fois et dans les années 1950 et 1960, est accusé de démoraliser ses vieux militants et de traiter la jeunesse non embrigadée en ennemie du régime.

Toutefois, ce que veut le protagoniste de *Forêt de Moscou* — distinguer entre une délégation abusive et nuisible et une représentation légitime, voire désirable, car il ne s'agit pas seulement pour lui de sens du devoir, mais d'un véritable transport d'amour, et d'amour désespéré, à l'égard de sa patrie menacée —, d'autres personnages le refusent par principe. L'un des principaux foyers du drame chez Müller se trouve là où les représentants (au sens large) d'un parti, d'un camp, d'un groupe social se heurtent, quels que soient leurs arguments, à un adversaire qui se révèle et s'affirme imperméable à leurs raisons aussi bien qu'à leurs moyens ; à la parole oratoire qui cherche à le persuader, cet adversaire oppose une « asocialité » extrême : haine de toute forme d'organisation et de commandement, souci exclusif de la survie individuelle, instrumentalisation des outrages subis pour dérégler toute relation politique. Tel est Philoctète, héros de la pièce qui contient sans doute les dialogues les plus vigoureux et les plus désespérés du théâtre de Müller ; abandonné dix ans plus tôt par Ulysse sur l'île inhospitalière de Lemnos, il refuse de le suivre à Troie pour l'aider à faire tomber la ville : sa haine d'Ulysse s'est étendue à tout ce qui est grec et il souhaite la défaite du camp qui devrait être le sien²². Dans *Ciment*, par son refus de continuer la vie conjugale comme avant la révolution, Dacha, militante bolchevique, introduit dans la reconstruction du pays, à la fin de la guerre civile, une forme d'émancipation libertaire (et apparemment sans issue), qui dérègle un autre système de représentations : celui non d'une cité en guerre, mais du mariage. Après de vifs affrontements, elle quitte son mari, bien qu'ils soient tous deux des militants d'un même parti. Dacha, comme Philoctète, refuse d'endosser le rôle (politique ou social) qu'on veut lui faire jouer — sans savoir, pour autant, vers quoi elle s'oriente. On pourrait ajouter, dans *Hamlet-machine* (1977), le personnage principal qui ne veut plus jouer le rôle du vengeur et celui de l'interprète d'Hamlet qui ne veut plus jouer le rôle du tout. On retrouve ainsi la question, déjà soulevée, du créateur qui, sur le plan esthétique, refuse de représenter quiconque et rêve même d'inventions qui réduiraient ou élimineraient la part de sa subjectivité dans la création ; de façon significative, le passage d'*Hamlet-machine* où apparaît le

21 Heiner Müller, *Werke 5 : Die Stücke 3*, 2002, p. 202 ; *La bataille et autres textes*, 1988, p. 83. « Guerre de papier » : c'est le terme dont Müller se sert pour désigner la polémique qui a entouré son *Macbeth* en RDA en 1972-73 : *Werke 9, op. cit.*, p. 205 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 223.

22 Sur Philoctète, je me permets de renvoyer à mon article, « Ulysse cas-limite », *Frictions. Théâtres écritures*, n° 15 (2009), p. 83-108.

refus de jouer plus longtemps le rôle du prince de Danemark est aussi celui où se trouve exposée sur la scène, puis « mise en pièces », la photographie de l'auteur.

Un second foyer de tension dramatique vient des personnages qui, au contraire, jouent si bien leur rôle, c'est-à-dire s'identifient (ou s'incorporent) si étroitement au camp, au groupe ou à l'institution qu'ils représentent, que les mécanismes de la délégation et de la figuration sont gravement déformés. Dans *Philoctète*, Ulysse et Néoptolème, les deux envoyés des Grecs auprès du héros éponyme, sont prêts à user envers celui-ci de la ruse et, éventuellement, de la force, alors qu'il est en principe un des leurs et qu'ils ont terriblement besoin de lui contre les Troyens ; finalement, au nom des intérêts de son camp, Néoptolème devra tuer Philoctète, qu'il estime, pour défendre Ulysse, qu'il hait. Dans *La mission*, les trois personnages principaux, émissaires clandestins de la Convention à la Jamaïque, doivent endosser un rôle social, qui heurte leurs convictions et qui restaure entre eux — au nom des intérêts de la Révolution — des relations propres à l'Ancien Régime qu'ils ont abattu en France.

Encore Ulysse et Néoptolème sont-ils seuls sur l'île de Lemnos et ont-ils le temps de forger, pour les autres Grecs, une version de la mort violente de Philoctète qui les blanchira complètement ; de même, loin de Paris, les trois émissaires peuvent débattre librement pour savoir s'ils doivent poursuivre ou non leur mission. La pression dramatique est en revanche beaucoup plus forte là où la relation des délégués à leur organisation est celle des membres d'un grand corps qui doit obéir à la même tête ou des pièces d'une machinerie qui ne tolère pas de jeu. Ainsi, dans *Mauser*, le personnage nommé A est-il le bras armé du parti, l'espace de sa délégation est juste celui qui sépare son doigt de la détente de son pistolet ; dans *Forêt de Moscou*, l'officier n'est qu'« une petite roue et une vis / Dans notre ordre soviétique²³ ». Les personnages de *La mission* et de *Philoctète* dont nous parlions plus haut s'exposaient à devenir méconnaissables à eux-mêmes et aux autres : ainsi Néoptolème, de « fils d'Achille » devenu au vers suivant « fils de personne²⁴ » (c'est-à-dire aussi d'Ulysse, qu'il déteste cependant), ou Debuissou se détournant de la vision de l'ange de la résurrection en disant : « Je ne veux plus savoir tout cela²⁵ ». En revanche, les personnages attachés à une organisation où domine la discipline la plus stricte n'ont, pour la plupart, pas d'issue ; leur défaillance a lieu sous l'œil d'un parti très présent : l'exécuteur A outrepassa sa mission par excès de cruauté, alors que son prédécesseur B l'a enfreinte par compassion, l'un et l'autre doivent être liquidés ; car si A n'a pas montré de faiblesse personnelle, il personnifie, par sa violence, la faiblesse du dispositif collectif. Et il faudrait envisager un cas supplémentaire : les personnages des deux grands récits qui se trouvent interpolés, sans transition ni commentaire, dans *Ciment* et *La mission* : « Héraclès 2 », le chasseur de l'hydre découvrant qu'il est lui-même le monstre qu'il poursuivait, ce qui ruine le « travail » dont on l'avait chargé (tuer la bête) ; et l'employé de ministère, empêché,

23 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 202 ; *La bataille et autres textes, op. cit.*, p. 83.

24 Heiner Müller, *Werke 3 : Die Stücke 1*, 2000, p. 310 ; *Philoctète*, 2009, p. 56.

25 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 39 ; *Quartett, La mission, Prométhée, Vie de Gundling*, 1982, p. 39.

par un ascenseur devenu fou, de recevoir une mission précise de son supérieur et jeté ensuite dans un pays du tiers monde, où, faute de perspective, il est enfermé dans l'inaction, le silence et la peur. Ce dernier récit est sans doute la plus belle version que Müller ait donnée des impasses de la médiation politique.

Impasse, pourtant, ne veut pas dire pour Müller refus de toute médiation. On en trouve plus d'un indice dans ses réflexions, ses entretiens et ses pièces (même si tous ces textes ne peuvent être abordés de la même façon). Par exemple dans *Anatomie Titus* (1983-1984), une réécriture de *Titus Andronicus* de Shakespeare, Müller dit avoir voulu montrer l'affrontement d'une politique européenne et d'une politique tropicale, celle-ci étant définie ainsi : « une politique concrète au sens le plus sanglant du mot, qui s'inscrit dans les corps sans traduction par des institutions ou des appareils²⁶ ». Ce refus sanglant de la médiation et cette inscription directe de la politique à même la chair éveillent irrésistiblement le souvenir de l'instrument de supplice du récit de Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire*, dont Müller a donné, en 1992, une version destinée au théâtre²⁷. Dans ce cas, toutefois, la « politique tropicale » est une politique coloniale, et celui qui l'a conçue et celui qui l'applique, l'ancien commandant et l'officier, sont des Européens. En revanche, dans *Anatomie Titus*, et dans un entretien fait en RFA au début de 1980, le refus de médiation caractérise pour lui des mouvements qui ont succédé aux messianismes révolutionnaires dans les pays du tiers monde ; pour cette raison, il les appelle parfois « anarchistes » ; ainsi, dans l'une des rares références qu'il fasse à la révolution iranienne, il parle de « mouvements de libération qui, vus par nous, sont complètement anarchistes ou absurdes, Khomeini ou quoi que ce soit d'autre... (*die von uns aus gesehen völlig anarchischen oder absurden Befreiungsbewegungen. Khomeini oder was immer...*)²⁸ ».

Cette remarque nous permet de revenir sur son intérêt passionné, dans les années 1970, comme on l'a vu plus haut à propos de *Fatzer*, pour les groupes qui, en Europe occidentale ou aux États-Unis, recouraient en leur propre nom à la violence, et notamment à l'assassinat politique, refusant de déléguer celui-ci ou d'attendre la Révolution pour agir. La proximité qu'ils ont voulu avoir avec leurs victimes, c'est ce qui le fascine dans l'évolution du petit groupe de déserteurs qui s'est formé autour de Fatzer, chez Brecht, et dans l'appel final du personnage qu'on a déjà cité : « Ne soyez pas hautains, frères / mais humbles et ne tuez pas / hautainement, mais : inhumainement²⁹ ». Dans une formule saisissante, Müller commente en 1992 : « Tuer, avec humilité, est le noyau théologique incandescent du terrorisme³⁰. »

26 Heiner Müller, *Werke 10, op. cit.*, p. 279 ; *Erreurs choisies, op. cit.*, p. 116-117 (traduction légèrement modifiée).

27 Heiner Müller, *Werke 2 : Die Prosa*, 1999, p. 132-135 ; ce texte, publié pour la première fois en octobre 1992, n'a pas été traduit en français.

28 Heiner Müller, *Werke 10, op. cit.*, p. 148 ; non traduit en français. Pour un exemple d'actes de cruauté dans « l'inscription » sur les corps en Afghanistan, voir *Werke 9, op. cit.*, p. 255 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 275 ; le texte allemand contient une phrase de plus : « Il y va du rapport entre écriture et sang, alphabet et terreur. »

29 Voir *supra*, note 7.

30 Heiner Müller, *Werke 9, op. cit.*, p. 247 ; *Guerre sans bataille, op. cit.*, p. 268 (traduction légèrement modifiée : « noyau incandescent » remplace « ferment »).

Ainsi, après avoir repéré des formes d'anarchisme dans des mouvements politiques qui se veulent d'inspiration religieuse, comme la révolution iranienne, il en vient, douze ans plus tard (dans son autobiographie) à déceler une dimension religieuse dans un mouvement au départ anarchiste, comme celui de Fatzer. Le vrai point commun de ces deux mécanismes, terrorisme et « politique tropicale », est toutefois qu'ils cherchent à lier les individus sans passer par des lois, des institutions, des formes de « traduction par les institutions et les appareils » ; et que, dans les deux cas, les conséquences sont sanglantes. Müller a beau trouver hypocrite, dans son autobiographie, qu'on s'indigne du terrorisme en Europe, il ne s'en est pas moins fixé à son égard un but déterminé : « Arracher l'utopie au terrorisme », selon le titre d'un entretien fait peu après la chute du Mur. En effet : « Le terrorisme est le seul ordre monastique qui procède pour le moment de l'utopie et, en même temps, la consume³¹. » Force est alors de constater que sa dénonciation du christianisme et de la démocratie ne lui a pas inspiré de sympathie politique pour le terrorisme ou l'islamisme radical.

Pourtant, c'est à l'époque même de sa réflexion sur *Fatzer* et sur le groupe Baader-Ensslin-Meinhof qu'il invente deux personnages qui incarnent avec une extrême rigueur le refus apparent de toute médiation. Dans *Hamlet-machine*, Ophélie appelle au déchaînement d'une violence généralisée : « Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort³² ». À la fin de *La mission*, l'ancien esclave Sasportas choisit de mourir dans un soulèvement sans espoir et dit : « Je vais au combat armé des humiliations de ma vie³³ » (l'humiliation armait déjà le bras de Koch dans *Fatzer*). Toutefois, l'un et l'autre font encore comme s'ils étaient des porte-paroles : Sasportas en appelle à deux sortes de complices, « les nègres de toutes races, dont le nombre croît à chaque minute³⁴ » et les morts qui ressusciteront pour combattre à la place des vivants ; Ophélie s'adresse « aux métropoles du monde » et s'exprime « au nom des victimes (*im Namen der Opfer*)³⁵ ». Même dans leur extrémisme, ces deux personnages ne sont pas tout à fait étrangers à la médiation politique et à la politique comme médiation.

* * *

Encore faut-il dire un mot de cet anarchisme extrême. Sasportas et Ophélie ont en commun avec la plupart des personnages de Müller qu'on a cités jusqu'à présent d'avoir été marqués dans leur corps par la politique ou la guerre ; du guerrier grec aux officiers et aux soldats de l'armée soviétique en 1941, de l'esclave affranchi par la Révolution à l'exécuteur du tribunal révolutionnaire de Vitebsk (dans *Mauser*) ou à la bolchevique Dacha, violée dans un cachot par les Blancs, tous portent à même la chair les plaies ouvertes, les cicatrices ou la mémoire douloureuse de la

31 Heiner Müller, *Werke 11, op. cit.*, p. 520 ; *Fautes d'impression, op. cit.*, p. 154 (entretien de janvier 1990).

32 Heiner Müller, *Werke 4, op. cit.*, p. 554 ; *Manuscrits de Hamlet-machine*, 2003, p. 157.

33 Heiner Müller, *Werke 5, op. cit.*, p. 40 ; *Quartett, La mission, op. cit.*, p. 40.

34 *Id.*

35 Heiner Müller, *Werke 4, op. cit.*, p. 554 ; *Manuscrits de Hamlet-Machine, op. cit.*, p. 157.

politique et ou de la guerre, quel que soit le camp ou la cause qu'ils représentent, quel que soit le mandat qu'ils ont accepté ou qu'on leur a imposé — et les blessures et les cicatrices ne leur ont pas toujours été infligées par l'adversaire. Aussi quand Ophélie parle « sous le soleil de la torture » ou que Sasportas veut s'inscrire dans « le soulèvement des morts » et « la guerre des paysages », c'est d'abord pour tenter de se défaire des idées auxquelles on a voulu les lier, dans leur corps plus encore que dans leur esprit. (En ce sens, et même s'il exècre l'exil, auquel il pourrait mettre un terme en acceptant le plan d'Ulysse, Philoctète apparaît, dans sa tentative forcenée de refuser tout mandat des Grecs, comme parfaitement emblématique de l'œuvre de Müller). On est tenté de dire de ces personnages qu'ils choisissent, dans un contexte fictionnel, ce que Jacques Rancière appelle une « identification impossible », située elle-même dans un processus plus large de « subjectivation politique³⁶ ». Opérer un tel choix, c'est d'abord refuser une identité imposée par la parole des autres ; en ce sens, Ophélie rejette aussi bien le féminisme que la suprématie masculine contre laquelle elle n'a cessé de se révolter, et Sasportas aussi bien les changements de cap de la Révolution, qui l'a pourtant affranchi, que le retour à la société coloniale d'avant 1789.

Prendre en compte une telle identification permet de voir que d'autres personnages, réputés pour leur part « défaillants » (*Versager*) ou traîtres, ont cherché aussi cette subjectivation politique et ont échoué. Et ils ont pu mettre dans cette recherche autant de passion que pour un objet érotique. Le personnage féminin de PremierAmour ne s'y trompe pas, qui révèle la désillusion amoureuse de Debuissou à l'égard de la révolution, après toutes les années où il s'est trouvé passionnément uni à elle. Les Noirs, quant à eux, dit Sasportas, partagent encore cette passion à l'heure où les Blancs la rejettent pour se jeter dans les bras de Bonaparte. Ainsi Debuissou peut être conduit à la trahison, Sasportas au suicide, d'autres au dégoût (l'interprète d'Hamlet³⁷). C'est pourquoi, si l'on ne réduit pas la démocratie à la mise au point des mécanismes qui assurent la représentation légitime et égalitaire des divers groupes de la société, mais qu'on s'intéresse à l'ouverture qu'elle offre aux formes de la subjectivation, telle que l'entend Rancière, les personnages de l'œuvre de Müller sont des enfants de l'âge démocratique. Et même si leur auteur, comme on l'a vu, condamne celui-ci avec véhémence.

Toutefois, cette interprétation est insuffisante. Si l'identification impossible est aussi une façon d'en appeler à une communauté plus vaste, où faire entrer ceux qui étaient exclus jusque-là de la société visible, on ne voit nullement chez Müller la figure que pourrait prendre un collectif nouveau de ce genre. D'où le destin funeste des personnages de *La mission*, comme on vient de le voir. D'où aussi l'embarras de certains commentateurs : pour eux, si Ophélie ou Sasportas parlent au nom d'un groupe plus large, il convient d'identifier, à travers celui-ci, un acteur historique

36 Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, 1992, p. 196-197 ; *Aux bords du politique*, 1998, p. 87-92 et p. 148-151 (où Rancière commente notamment l'expression de Sartre, « l'aveuglant soleil de la torture », qui est citée dans la dernière scène d'*Hamlet-machine*).

37 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 114.

réel, groupe social ou mouvement politique. On essaie alors d'ajuster Sasportas aux Black Panthers ou à un courant du tiers-mondisme révolutionnaire et Ophélie à une forme extrême de féminisme, voire, puisque le dispositif de citations et d'allusions construit par Müller y incite, aux disciples de Frantz Fanon, aux membres de la Fraction Armée Rouge, ou aux complices de Charles Manson. Ces efforts sont voués à l'échec. L'« identification impossible » est bien un moment du drame, un élément de la fiction conçue par Müller, mais son horizon n'est pas celui de la « subjectivation politique ». Les corps individuels tentent de se soustraire à ce qui les marque, non de s'insérer dans de nouveaux corps collectifs, dans lesquels les formes anciennes de représentation et de mandat seraient transformées ou éliminées.

Cela ne veut pas dire que l'œuvre littéraire serait complètement étrangère aux opinions politiques de l'auteur : on ne peut que croire Müller quand il dit avoir réécrit *Fatzer* en pensant à la place que la Fraction Armée Rouge avait alors dans l'actualité. Et il serait risqué d'affirmer que l'effet de ses pièces est étranger au choix de ses sujets : chez un auteur comme lui, la politique est le premier des matériaux et l'on ne peut s'en abstraire. En revanche, il est clair que le mouvement par lequel son écriture tend à attirer, parfois à happer, les lecteurs et les spectateurs compte plus d'un trait surprenant par rapport aux formules déjà connues et éprouvées. Ainsi, pour évoquer la Révolution russe ou la Révolution française, *Ciment* et *La mission* confrontent, sans transition ni explication, les faits de l'action à des événements d'autres époques, contemporains et bureaucratiques dans la seconde des deux pièces (un employé de ministère prend l'ascenseur pour se rendre à une convocation de son chef et s'aperçoit que l'espace et le temps se dérèglent irrémédiablement), antiques et mythologiques dans *Ciment* (Héraclès marchant sur les traces de l'hydre de Lerne pour affronter celle-ci) ; chacun de ces segments anachroniques imbriqués dans le temps de l'action a de plus un registre propre : ici une transposition sérieuse d'Homère ou d'Eschyle, là un pastiche de Kafka ou d'un récit de science-fiction. Du coup, la scène de l'écriture affirme sa primauté sur celle de la représentation et le spectateur ne peut plus s'immerger commodément dans un monde inventé dont la cohérence et la stabilité sont ouvertement ébranlées.

Une autre tradition littéraire remise en cause est celle de la « disparition » de l'auteur dans le drame, comme Müller l'appelle, et qui, selon lui, « conduit facilement à la routine, à la répétition mécanique³⁸ » ; plusieurs de ses pièces tentent de la dénoncer en mettant — de façon claire ou allusive — leur propre action en rapport avec des moments de sa propre vie (ainsi l'apparition de sa propre photographie) ; en accueillant des commentaires à la première personne sur l'action ou sur l'écriture dramatique ; ou encore en composant les épisodes secondaires enchâssés dans l'action (l'hydre de Lerne ou l'homme de l'ascenseur) de manière qu'ils puissent être lus aussi comme des « paraboles » du travail de l'écrivain ou de l'œuvre.

Par là, Müller évite de prendre place dans un réseau de communication déjà déterminé, il se cherche des spectateurs encore inconnus : « en 1977 je connais mon destinataire moins qu'autrefois³⁹ », déclare-t-il dans une lettre devenue célèbre.

38 Heiner Müller, *Werke 9*, op. cit., p. 254-255 ; *Guerre sans bataille*, op. cit., p. 275.

39 Heiner Müller, *Werke 8 : Die Schriften*, 2005, p. 187 ; *Hamlet-machine*, op. cit., p. 67.

Son écriture ressemble à la trajectoire de l'homme de l'ascenseur, qui ne peut plus se réclamer de l'ordre d'un supérieur pour accréditer sa mission et se plaint comiquement d'avoir été entraîné sur de mauvais chemins par des lectures néfastes : « Pourquoi n'ai-je pas écouté à l'école. Pourquoi ai-je lu les mauvais livres : poésie au lieu de physique⁴⁰ ». Là où l'ascenseur fou le dépose, au Pérou, il ne sait ni à qui s'adresser ni comment, son sort semble suspendu à l'attention qu'il pourra ou non capter. Cet égarement est déjà celui du chasseur de l'hydre dans *Ciment* : son plan initial est contrarié, puis détruit, par ce qui lui arrive en route, alors qu'il tente de conserver aux choses « un nom tiré d'un vieux livre⁴¹ ». On songe à cette dimension de la littérature moderne que Jacques Rancière a étudiée dans ses derniers livres : « l'écriture nue, la parole muette et bavarde qui s'en va rouler de droite et de gauche, au hasard de l'attention flottante que portent à la page écrite des lecteurs sans qualités⁴² ». Mouvement déjà dénoncé comme anarchique par Platon et qui resurgirait dans la littérature au moment où celle-ci se détache du régime poétique et représentatif qui l'a régie durant des siècles. Mouvement qui s'identifie aussi, sur un autre plan, à celui de la lutte pour l'émancipation : par des détours qui ne sont pas étrangers l'un à l'autre, politique et littérature redessinent le monde sensible.

S'ils ne sont pas étrangers l'un à l'autre, ils ne coïncident pas pour autant. Dans *Ciment*, l'errance du chasseur, l'incertitude de ses contacts avec le sol et la confusion finale de son corps avec celui du monstre s'écartent nettement de la trajectoire très finalisée de tous les autres personnages de la pièce, tendus vers la victoire militaire, la reconstruction de la cimenterie (et l'abattage préalable de la forêt) et le changement de leur vie privée. Dans *La mission*, le voyage imprévu de l'homme de l'ascenseur et ses épisodes mi-fantastiques mi-burlesques altèrent aussi l'image de la mission révolutionnaire montrée en parallèle, image qui donne plus d'importance à l'origine et à la destination symboliques de la mission (la représentation) qu'à leur contrepartie réelle (la simple délégation). Dans la nouvelle d'Anna Seghers dont Müller s'est inspiré, cette image prévaut encore. Du fait que leur histoire est reconstituée et transmise, les représentants de la République (le traître mis à part) rejoignent, une fois morts, le cercle des révolutionnaires qui ont sacrifié leur vie ; et, grâce au souvenir qu'en gardent les vivants, leur échec peut faire signe vers l'avenir : la révolution de 1917.

Tel n'est plus le cas chez Müller. Cette communauté des morts et des vivants, dont rêve aussi dans *Ciment* le personnage de Tchoumalov : « Nous aussi les communistes / Il faudra encore que nous libérions nos morts⁴³ », l'écrivain a dit lui-même, dans son autobiographie, quelle forme elle avait prise en RDA : un culte officiel que la société devait rendre aux victimes du nazisme et qui la rendait « prisonnière de ses morts⁴⁴ ». Sur ce point, une fois encore, sa création n'est pas

40 Heiner Müller, *Werke* 5, *op. cit.*, p. 29-30 ; *Quartett, La mission*, *op. cit.*, p. 28.

41 Heiner Müller, *Werke* 4, *op. cit.*, p. 426 ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La correction*, 1991, p. 59.

42 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998, p. 172.

43 Heiner Müller, *Werke* 4, *op. cit.*, p. 430 ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La mission*, *op. cit.*, p. 64.

44 Heiner Müller, *Werke* 9, *op. cit.*, p. 285 ; *Guerre sans bataille*, *op. cit.*, p. 309.

étrangère à ses vues politiques personnelles, notamment sa conviction que ni le marxisme ni le communisme n'ont été capables de concevoir ce qu'avait été le nazisme. Mais ce sont les détours insolites de l'action dans *Ciment* et *La mission* ou, dans d'autres pièces, la figure de la suicidée qui montrent combien il est difficile de respecter à la fois les vivants et les morts, à plus forte raison quand ces derniers ont connu un sort inhumain.

On comprend que Müller ait encouru la méfiance des fonctionnaires et des idéologues, parfois même la surveillance policière. Ses inventions d'écriture se soustrayaient aux tracés officiels pour ouvrir des voies apparemment capricieuses, vagabondes, risquées. L'action de ses pièces ne donnait pas l'image attendue, d'apparence unanimiste, des luttes révolutionnaires ou des grands travaux de construction du socialisme. Là est le véritable « anarchisme » de Müller, bien plus que dans sa critique de la délégation ou de la représentation. Car il ne suffit pas de condamner d'un trait de plume la médiation démocratique pour échapper à l'aventure de la démocratie, qui ne se sépare pas ici de celle de la forme dramatique ; l'une et l'autre sont liées chez Müller, comme chez tout écrivain moderne, au mouvement qui ébranle le partage du monde commun et cherche à l'ouvrir à de nouveaux possibles.

Références

- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
- MÜLLER, Heiner, *Werke 2 : Die Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- — —, *Werke 3 : Die Stücke 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000 ; *Philoctète*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil).
- — —, *Werke 4 : Die Stücke 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001 ; *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; *Manuscrits de Hamlet-Machine*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler) ; *Ciment (d'après Gladkov)*, suivi de *La correction*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (trad. Jean-Pierre Morel).
- — —, *Werke 5 : Die Stücke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002 ; *La bataille et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 (trad. Jean-Pierre Morel) ; *Quartett, La mission, Prométhée, Vie de Gundling*, Paris, Éditions de Minuit, 1982 (trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler).
- — —, *Werke 6 : Die Stücke 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 ; Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment*. Montage de Heiner Müller, Paris, L'Arche, 1992 (trad. François Rey).
- — —, *Werke 9 : Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005 [1992] ; *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, Paris, L'Arche, 1996 (trad. Michel Deutsch).
- — —, *Werke 10 : Die Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008 ; *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988 (trad. Jean Jourdheuil *et al.*).
- — —, *Werke 11 : Die Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008 ; *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991 (trad. Jean Jourdheuil *et al.*).
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998.
- — —, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- — —, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

ANALYSES



Portraits du critique en diariste indécis. Roland Barthes et l'écriture du journal personnel

VALÉRIE STIÉNON

C'est à Urt, en 1977, à l'occasion des circonstances malheureuses de la maladie de sa mère bientôt mourante que Roland Barthes s'essaie à l'écriture diariste. Chez le critique familier du commentaire de sa propre pratique, cette expérimentation ne manque pas de susciter une interrogation : pourquoi n'a-t-il jamais tenu de Journal auparavant ? La question vaut bien une « Délibération ». Tel est d'ailleurs le titre d'un article de 1979¹ où, à court d'arguments destinés à sauver le Journal d'une littérature sans preuves où le confinent sa valeur incertaine et sa médiocrité elliptique et redondante, le critique-écrivain ne parvient au mieux qu'à lui découvrir une littérarité douteuse, avant d'éluder l'incertitude du diariste en la renvoyant dans les limbes d'un Journal idéal qui serait *rythme* et *leurre*. Outre ses problèmes difficilement solubles de « publiabilité », le Journal de Barthes présente également le double désavantage d'une origine petite-bourgeoise dont la *doxa* est à bannir et d'une parenté avec le genre passéiste de l'ancien journal intime dont il ne faut sous aucun prétexte se faire l'histriion inauthentique.

Morts et résurrections de l'Auteur

Problématique à plus d'un titre en raison des enjeux esthétiques et éthiques dont il est porteur, le Journal demeure cependant une tentative. Si Roland Barthes admet mieux connaître Tolstoï et Kafka par la lecture de leurs journaux que par celle de leur œuvre, c'est sans doute parce que le Journal n'est finalement pas totalement dépourvu de qualités littéraires. D'une part, il constitue l'indispensable complément biographique à l'œuvre de l'écrivain reconnu. D'autre part, il offre à l'esthète la possibilité de changer sa vie en œuvre en engageant le sujet de l'écriture, le *scribens*², dans la pratique du Vouloir-Écrire. Certes, le « je » de l'écriture

1 Paru en 1979 dans le numéro 82 de la revue *Tel Quel*, cet article est repris dans les *Œuvres complètes*, 2002, t. 4, p. 668-681 (éd. Éric Marty).

2 Barthes qualifie de *scribens* le « je » en train d'écrire, pris dans la pratique d'écriture, par opposition à la *persona* (la personne civile, qui n'écrit pas), au *scriptor* (l'écrivain comme image sociale, objet du discours critique, scolaire et universitaire) et à l'*auctor* (le « je » qui se pense lui-même comme écrivain et assume la responsabilité de l'écriture) (voir *La*

quotidienne est intempestif, poseur, clownesque et insincère. Il est pourtant capable de manifester son scripteur en véritable acteur d'écriture. Révélé comme modèle diariste de Roland Barthes dès 1942 et conforté dans ce statut par le livre barthésien doublement éponyme de 1975, André Gide le prouve avec son célèbre *Journal* : il est possible de transformer le principe éthique de la sincérité en thème récuratif d'une esthétique littéraire. Ainsi converti de la *scription* à l'*écriture* et changé en support privilégié d'une fiction littéraire de « soi » (qui n'est pas le « moi »), le *Journal* pourrait bien devenir un Texte et se rendre digne de la « publiabilité » que lui contestait la « Délibération » de 1979. Cette estimation de la valeur littéraire du *Journal* rejoint chez Barthes une préoccupation de l'image posthume qui semble à peine dissimuler un désir de postérité déjà exprimé auparavant avec le souhait d'une pérennité littéraire par « biographèmes » interposés. En effet, le *Journal* auquel aspire le critique-écrivain n'est ni l'instrument cathartique, ni le document d'époque, mais le monument d'écriture capable de faire Œuvre et de se programmer des modes de survivance esthétique.

En dépit de la qualification choisie en 1981 par Tzvetan Todorov pour lui rendre hommage³, il n'y a pas de « dernier Barthes », pas plus qu'il n'y en a de premier ni de second⁴. À segmenter ainsi la production du critique-écrivain, on trouverait autant de Roland Barthes que de projets dans lesquels il s'est investi. Toutefois, il n'est assurément pas erroné de distinguer dans les dernières années l'incontestable orientation autobiographique de la célèbre trilogie du *Roland Barthes par Roland Barthes*, des *Fragments d'un discours amoureux* et de *La chambre claire*. Plus précisément encore, et conformément au tableau proposé par Roland Barthes, il est possible d'isoler une ultime « phase » de production, qui s'inaugure en 1973 avec *Le plaisir du texte*, s'assimile au genre de la moralité et se réclame d'un *intertexte* nietzschéen⁵. Si les considérations qui suivent concernent cette dernière période de réflexion et d'écriture du critique-écrivain, la désignation « dernier Barthes » n'y sera toutefois utilisée qu'en référence à une phase chronologique plutôt qu'à une orientation intellectuelle et scripturale.

Alors que le Roland Barthes du projet structuraliste ne pouvait que discréditer le *Journal* dans la foulée du bannissement de toute instance biographique à l'origine du Texte, le critique-écrivain installe au cours des dix dernières années ce compromis commode par lequel, « [é]vincée du discours théorique, l'image de

préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980, 2003, p. 279-280). Pour sa typologie des personnes de l'écriture, Barthes recourt donc à deux critères de classement distincts : le degré d'engagement dans l'écriture (la *persona* est externe à l'écriture, contrairement au *scribens*, engagé dans le processus scriptural) et l'instance qui prend en charge l'écriture (l'activité du *scriptor* est commentée et prise en charge par autrui, tandis que l'*auctor* est celui qui se porte garant de sa propre écriture).

3 Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47 (1981), p. 323-327.

4 Comme le fait remarquer Antoine Compagnon dans « Lequel est le bon ? », dans Alexandre Gefen et Marielle Macé (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères / Nota Bene, 2002, p. 15-21.

5 Voir *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.

l'auteur semble revenir sournoisement hanter la scène du petit théâtre intime du fantasme⁶ ». En effet, aussitôt déclaré mort dans le célèbre article de 1968, l'Auteur, ce « personnage moderne » qui jadis exerçait son règne tyrannique sur une histoire littéraire expliquant l'œuvre par l'homme, fait son retour dès *Sade, Fourier, Loyola* (soit trois ans plus tard), sous une forme nouvelle, corporelle et dispersée⁷. Certes, Barthes retrouve l'Auteur. Mais il ne s'agit ni de la personne biographique ni de l'autorité institutionnelle. Ce qu'il réclame, c'est une figure fantasmatique nécessaire au travail d'un Texte qui exige l'étroite collaboration pragmatique de ses deux pôles producteurs, l'auteur et le lecteur. L'Auteur n'existe désormais que circonscrit dans l'espace textuel où, plus que jamais, il peut s'affirmer dans ses dimensions corporelle et humorale.

Barthes n'a évidemment pas attendu 1973 pour parler de lui-même, de sorte que la production du (mal) nommé « dernier Barthes » se caractérise moins par un soudain passage à la subjectivité que par une nouvelle approche de cette dernière : la subjectivité n'est plus celle du sujet créateur préexistant à l'écriture mais celle du sujet advenant dans et par l'écriture, où il se recrée sans cesse, en tant qu'effet de langage. De là à revendiquer une subjectivité inhérente à tout écrit, même prétendument objectif, il n'y avait qu'un pas, que Barthes franchit lorsqu'il déclare préférer les « leurres de la subjectivité » aux « impostures de l'objectivité⁸ ». Car, comme il l'expliquait déjà dans *S/Z*⁹, le paradigme subjectivité-objectivité n'a aucune raison d'être : la subjectivité n'est que le résultat de l'infinité des codes qui font advenir le sujet du texte, de sorte qu'elle a la même généralité que les stéréotypes en tous genres qui constituent le sujet, tandis que l'objectivité n'est autre que l'une des modalités de la subjectivité, celle qui précisément nie l'expression du sujet. La solution à cette fausse dichotomie résiderait dès lors dans une « écriture de l'Imaginaire » capable de réorganiser les rapports entre théorie et fiction, entre Essai et Roman, en une fiction intellectuelle que le critique-écrivain a quelquefois nommée le « romanesque¹⁰ ». Puisque l'écriture n'est jamais qu'une subjectivité plus ou moins assumée, il est légitime que l'auteur de *La chambre claire* aspire à une « science du sujet » :

6 Jacques Calvignac, *Séductions de l'imaginaire et écritures du romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, 1995, p. 3.

7 « Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Église) ; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur [...] n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails ténus [...] ; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 705).

8 Roland Barthes, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 25.

9 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 126.

10 Comme le précise Marielle Macé, le romanesque « s'impose tardivement dans les écrits de Barthes, au cours des années 1970 », et se conçoit d'abord comme un mode presque phénoménologique de perception du quotidien avant de devenir une modalité de l'écriture (voir « Barthes romanesque », dans Alexandre Gefen et Marielle Macé (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, *op. cit.*, p. 173-194).

[...] j'ai toujours eu envie d'*argumenter* mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase¹¹.

Cette subjectivité consubstantielle à l'écriture n'est toutefois pas à confondre avec le narcissisme. Tandis que la subjectivité désigne toute instance d'énonciation personnelle, le narcissisme est l'infatuation qui résulte d'une énonciation sur soi se prenant elle-même pour fin¹². Loin de prôner le retour de l'Auteur sous les traits d'une hypothétique personne autobiographique, Barthes s'emploie à penser une nouvelle conception de la subjectivité, démystifiant l'ancienne croyance en une objectivité illusoire et fondant une écriture de l'imaginaire où s'assume une instance d'énonciation personnelle qui ne se prend pas au piège du narcissisme.

Imposture générique

Le genre ne peut se penser comme une simple étiquette identificatoire ou classificatoire. Il est bien davantage. Mais si la subversion moderne du genre se perpétue dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce n'est souvent que comme le reliquat postmoderne d'un geste transgressif systématisé en *topos* littéraire. Ainsi que l'exprime Roland Barthes en une formule dont la trivialité n'a d'égale que sa vérité, désormais « [o]n ne met plus "roman" quand ce sont des romans, mais quand ce ne sont pas des romans, on peut mettre "roman"¹³ ». Pourtant, chercher à s'affranchir des classements génériques établis, c'est encore en créer d'autres, et Roland Barthes a activement participé à cette réorganisation contemporaine des genres littéraires, fût-ce en initiant l'autobiographie à l'autofiction, en redorant l'essai littéraire de teintes romanesques ou en promouvant, avec d'autres, les concepts de *Texte* et d'*écriture*. En littérature, comme ailleurs, tout est une affaire de codes. Et, comme l'a révélé S/Z, Roland Barthes a une conscience aiguë de cette multiplicité de codes qui traversent tout texte. Si le genre n'est plus normatif et prescriptif comme il a pu l'être au siècle dit « classique », il n'en reste pas moins un médiateur jouant pleinement son rôle de filtre codé de l'écriture et de la lecture. En effet, comme le note Tzvetan Todorov,

[d]ans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives¹⁴.

11 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 801.

12 Ceci s'éclaire encore à la lecture du fragment intitulé « Moi, je » dans le *Roland Barthes* : « Un étudiant américain [...] identifie, comme si cela allait de soi, *subjectivité* et *narcissisme* ; il pense sans doute que la subjectivité consiste à parler de soi, et à en dire du bien. C'est qu'il est victime d'un vieux couple, d'un vieux paradigme : *subjectivité* / *objectivité* » (Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 740).

13 « Où / ou va la littérature ? » (dialogue avec Maurice Nadeau), dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 554.

14 Tzvetan Todorov, « L'origine des genres », *Les genres du discours*, 1978, p. 49.

Concernant le genre (le code générique), le problème qui se pose chez Barthes est celui de l'inauthenticité. Investir un genre, c'est se couler dans un modèle préétabli et se rendre coupable de l'inauthenticité qui consiste à emprunter une forme scripturale dont on simule les codes. Ainsi conçue, l'écriture n'est autre que la réécriture inauthentique de schémas antérieurs modifiés. Et, à ce propos, l'exemple du *Journal* est particulièrement édifiant : Roland Barthes le voit condamné à n'être que l'histriion d'un journal intime ancienne manière dont il se fait à la fois le douteux successeur et le grotesque imitateur¹⁵.

Le critique-écrivain se préoccupe donc de la manière de s'approprier un genre sans passer pour un usurpateur de codes ou un imposteur. À ce problème, une alternative : dénoncer l'emprunt des codes ou en créer de nouveaux. Dans le premier cas, il faut authentifier l'emprunt en l'exhibant comme tel, en montrant le masque, en encadrant le discours de guillemets dénonciateurs qui, tels des pancartes brechtiennes, le pointent comme élément hétérogène et importé. La pratique du genre s'affiche ainsi comme un emprunt citationnel, et il s'agit moins d'une parodie (l'intention n'est pas moqueuse) que d'un pastiche destiné à dénoncer un processus d'imitation forcée. Dans le second cas, il faut réinventer les codes en personnalisant le genre par le brouillage des catégories et la redistribution des traits génériques. Puisqu'il s'agit de s'inscrire dans les codes préétablis tout en s'en démarquant, l'essai peut se colorer de romanesque, l'autobiographie se faire autofiction, le haïku se revisiter sous la forme de l'*incident*, le *Journal* se disperser en bribes d'anecdotes personnelles et le roman se changer en *Roman*, forme volontiers imprécise et résolument fantasmatique.

Travaillant de la sorte à remodeler les genres, Roland Barthes œuvre à la suppression d'un carcan générique qui est pour lui d'autant plus facile à subvertir que son lectorat lui est par avance assuré, puisque la plupart de ses écrits ont répondu à une demande commerciale préalable. Ses textes étant engagés par les commandes éditoriales dans un réseau codifié fixant l'« horizon d'attente » des lecteurs, il est tentant de déjouer les règles et de prendre ses libertés avec le genre afin d'en faire le vecteur d'une expression personnelle et le moyen d'une originalité. On se souvient à ce propos du rôle capital joué par la collection des « Écrivains de toujours¹⁶ » dans l'élaboration autofictionnelle du *Roland Barthes par Roland Barthes*, parfaite illustration d'une sollicitation extérieure à l'écriture devenue l'occasion d'une originalité.

Si le genre est une des médiations de l'énonciation, il est aussi, inévitablement, l'une des manifestations du pouvoir et l'un des véhicules de l'idéologie. On conçoit

15 « Inessentiel, peu sûr, le *Journal* est de plus inauthentique. Je ne veux pas dire par là que celui qui s'y exprime n'est pas sincère. Je veux dire que sa forme même ne peut être empruntée qu'à une Forme antécédente et immobile (celle précisément du *Journal intime*), qu'on ne peut subvertir. Écrivant mon *Journal*, je suis, par statut, condamné à la simulation » (Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 679).

16 Pour rappel, la collection éditoriale fait partie des « [...] "conventions collectives" passées entre auteurs et lecteurs par l'intermédiaire des éditeurs, dont le jeu de *collections* commande à la fois la production et la lecture des textes » (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975, p. 339).

dès lors les difficultés d'un Barthes à élire un genre unique afin de s'y inscrire définitivement : cela reviendrait à s'y clôturer, à assigner à résidence le sujet de l'énonciation. Contre ces périls, Barthes se réclame de l'idéal d'un Texte conçu comme un lieu hors-pouvoir, capable de transcender le cloisonnement des genres discursifs par la polyphonie des voix diverses qu'il fait entendre. On aura reconnu là le principe du dialogisme bakhtinien, ultérieurement théorisé et désigné spécifiquement par Julia Kristeva sous le nom d'*intertextualité*. C'est bien parce que tout texte est un pluriel de voix que l'auteur du *Roland Barthes* peut s'autoriser à confronter les discours pour qu'ils s'entre-dénoncent dans une cacophonie de voix discordantes. Ce faisant, il libère le sujet de l'écriture de son lieu unique d'énonciation, le déplace de ses assises discursives pour le rendre *atopique*, le perdre et le reconstruire sans cesse au cours du processus d'énonciation.

Postures auctoriales

Puisque la meilleure manière de parer à l'imposture consiste selon Roland Barthes à assumer les déplacements du lieu de l'énonciation, il importe de prêter attention aux postures discursives du critique-écrivain et tout particulièrement à « l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours¹⁷ », c'est-à-dire à l'*éthos*. Car c'est bien dans le discours tenu au Collège de France que s'écrit l'essentiel du Journal barthésien, là où se côtoient, chez le Barthes des dernières années, les figures du romancier sans œuvre, de l'esthète et du mystique.

Le romancier et son carnet

Barthes assigne à l'homme de lettres une mission : la *notatio*, récolte de la note quotidienne, substantifique matière à Livre et réhabilitation de l'« universel reportage » jadis condamné par Mallarmé. Dans *L'empire des signes*, Barthes a cette phrase, lourdement chargée de tout un imaginaire personnel :

Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des « impressions », dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur [...] ¹⁸.

Plus tard, dans le même ordre d'idées, il fait cet aveu : « il y a un siècle, je me serais probablement promené dans la vie avec un carnet de romancier réaliste¹⁹ ». Plus tard encore, le professeur au Collège de France expose sa propre utilisation du carnet en raffinant le processus de la *notatio* par sa subdivision en deux moments, ceux de la *notula* et de la *nota*. On voit comment cette rêverie prolongée du promeneur urbain épris de l'erratique du quotidien établit la jonction du diariste au romancier. Il faut cependant remarquer qu'à propos des rapports du romancier au

17 Ruth Amossy, « Éthos », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2004, p. 209-210.

18 Roland Barthes, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 403.

19 Roland Barthes, « Le jeu du kaléidoscope » (entretien avec Jean-Louis Ezine de 1975), dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 4, p. 849.

journal, Barthes hésite entre deux opinions, qui dépendent du statut de l'écrivain. En effet, tenir un journal n'a pas les mêmes implications pour l'apprenti-écrivain (le dilettante) que pour l'écrivain reconnu (le professionnel).

Pour le scripteur débutant, écrire un journal permet de se donner à peu de frais la consistance d'un véritable écrivain, soit par la constitution en récit d'une menue actualité personnelle qui aspire à être sublimée par l'écriture, soit par la mise en abyme de l'écriture dans l'écriture, inhérente à l'autoréflexivité du journal et autorisant le scripteur à estimer ses propres qualités littéraires dans le moment même où il écrit. Lorsque l'on sait que c'est à cette figure du romancier novice que s'assimile volontiers Barthes, on comprend mieux ses réticences au diarisme, ses efforts délibératoires pour sauver une écriture à laquelle il ne croit pas et la parodie à laquelle se livre le *Roland Barthes par lui-même* sous le titre « Emploi du temps », énumérant le menu détail des occupations d'une petite journée de vacances en un répertoire ironique ponctué d'« etc. » blasés, placé sous la caution de guillemets dénonciateurs et immédiatement suivi d'un cinglant « [t]out cela n'a aucun intérêt²⁰ ».

À l'autre pôle de la légitimité littéraire se trouve le grand écrivain reconnu, pour qui l'enjeu de l'écriture diariste est tout autre : le journal de l'écrivain lui permet de se montrer à son lectorat sous un jour différent, vivant et sympathique, tel qu'il est dans la gratuité de l'écriture, lorsqu'il n'écrit pas l'Œuvre. Une des quatre qualités littéraires du journal consignées par Barthes dans sa « Délibération » est d'ailleurs l'occasion (utopique) offerte au lecteur d'accéder à l'auteur installé dans la scénographie de son quotidien. En effet,

[...] d'un écrivain qui m'intéresse, je puis aimer connaître l'intimité, le monnayage quotidien de son temps, de ses goûts, de ses humeurs, de ses scrupules ; je puis même aller jusqu'à préférer sa personne à son œuvre, me jeter avidement sur son Journal et délaisser ses livres²¹.

Ainsi rétabli dans l'épaisseur biographique de ses habitudes, de ses manies et de ses goûts, l'écrivain tel qu'on le lit dans son journal est le complément indispensable à toute œuvre dont on souhaite connaître l'auteur, et son journal pourrait être préféré à l'œuvre elle-même. La version extrême de ce rapport au journal serait celle du romancier qui, en un geste éminemment moderne, aurait cessé l'écriture de l'œuvre mais continuerait cependant à se montrer écrivain dans son journal, produisant ainsi le paradoxe d'être l'écrivain sans l'œuvre, celui que l'on peut croiser dans la vie, lisant un livre et mangeant une poire, tel André Gide aperçu par Barthes à la brasserie Lutétia un jour de 1939²². Dans un cas, le journal peut signifier la littérarité pour qui la recherche, dans l'autre, il sert à affirmer l'être-au-monde de l'écrivain capable d'exister hors de l'œuvre. C'est sans doute la raison pour laquelle Roland Barthes condamne ses propres tentatives diaristes tout en ne dédaignant pas lire les journaux de Tolstoï et de Kafka.

20 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 659.

21 Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 669.

22 La plaisante anecdote est racontée dans le *Roland Barthes*, sous le titre adéquat de « L'écrivain comme fantasme » (*Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 655-656).

L'esthète

D'une fin de siècle à l'autre, il est tentant de chercher des similitudes esthétiques et idéologiques. Ainsi a-t-on parfois voulu voir l'ultime Barthes en dandy fin-de-siècle, ce que ne viennent assurément pas démentir certains éléments d'existence, de pensée et d'écriture du critique-écrivain. Hédonisme intellectuel et papillonnage dans les divers champs du savoir, raffinement lexical, audaces néologiques, personnalisation des systèmes typographique et générique, prédilection pour le détail, maîtrise des nuances, préoccupation éthique de la forme littéraire, revendication de l'amateurisme artistique, réclamation du plaisir comme affirmation individualiste, singularité d'une pensée découvrant sous un jour différent une chose connue, subversion légère par création de sens nouveaux, le tout dans un contexte de reflux de l'engagement littéraire, voici autant de traits qui brosseraient le portrait de Roland Barthes en esthète, hériter du dandysme du siècle précédent.

Si elle est au moins partiellement fondée, l'hypothèse du dandysme, telle qu'elle est notamment avancée par Susan Sontag dans un essai concis et élégant²³, demanderait pourtant à être nuancée. En effet, le retrait (le refus) de la société qu'il impliquait au XIX^e siècle apparaît difficilement conciliable avec une chaire au Collège de France, des amis à l'avant-garde de *Tel Quel* et l'élaboration d'une pensée du Vivre-Ensemble. De sorte que, s'il fallait retrouver en Barthes la charismatique figure du dandy, ce serait plutôt en la revisitant du côté de l'antimoderne étudié par Antoine Compagnon²⁴, qui associe un refus des valeurs contemporaines à une participation effective à la vie publique avant-gardiste. Deux passages au moins témoignent de la tentation antimoderniste exprimée par Roland Barthes. Ils concernent les fragments d'écriture diariste parus respectivement dans « Délibération » et sous le titre baudelairien des « Soirées de Paris », autre tentative de journal personnel. Il y a d'abord, dans un fragment daté du 13 août 1977 et inséré dans « Délibération », cette fulgurante révélation : « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être *moderne*²⁵. » Il y a, ensuite, dans les « Soirées de Paris », la mise en scène d'un Roland Barthes délaissant, le soir venu, les écrits avant-gardistes de la journée pour se plonger avec délectation dans la lecture bien méritée des *Mémoires d'outre-tombe*. L'autoportrait est assorti de cette réflexion dubitative : « Toujours cette pensée : et si les Modernes se trompaient ? S'ils n'avaient pas de talent²⁶ ? »

On perçoit aisément comment la revendication esthète aurait pu encourager Barthes à tenir un journal personnel, cet écrit intime apte à promouvoir l'originalité

23 Voir Susan Sontag, *L'écriture même : à propos de Barthes*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 1982.

24 Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 2005, section II, chapitre 7 « Roland Barthes en saint Polycarpe », p. 404-440. Dans les leçons au Collège de France, Antoine Compagnon entend la voix réprobatrice d'un Roland Barthes soudainement réactionnaire, déplorant les conditions de la littérature jusqu'à se lamenter sur la négligence de la facture matérielle du livre actuel. Compagnon montre comment cette position antimoderne, loin d'être neuve, peut se lire dès les premiers écrits d'un critique-écrivain s'étant toujours déclaré « à l'arrière-garde de l'avant-garde ».

25 Roland Barthes, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 676.

26 *Ibid.*, p. 980.

idiosyncrasique et ayant plus d'une fois livré de son scripteur le portrait stéréotypé du narcissique névrosé ou de l'oisif désœuvré, en marge du fait social, replié sur l'écriture de sa conscience et des effusions de son humeur capricieuse. Érigeant la pratique de la notation en véritable mode de vie, détaillant la panoplie et le profil d'un « noteur » idéal semblable au flâneur baudelairien, Barthes n'admet-il pas, d'ailleurs, qu'en plus de la cérémonieuse utilisation du carnet, la *notatio* requiert la disponibilité du rentier et « une existence un peu vide (volontairement vide) de terrasses de café²⁷ » ? N'ajoute-t-il pas, également, qu'elle est un exercice particulier de la subjectivité, celui qui permet d'opérer la transition de l'individu à l'individuation, c'est-à-dire du sujet civique et psychologique au sujet particulier²⁸ ? Outre l'inactivité du flâneur, le rituel du carnet, les subtilités de l'infra-notation et l'individuation par la nuance, une autre caractéristique partagée par l'écriture du Journal et un Barthes esthète est le désir de confondre la vie avec l'œuvre :

[Au] conflit entre le Monde (la Vie) et l'Œuvre : une *dérivation*, une solution dialectique est possible [...] : c'est, pour l'écrivain, de *faire de sa vie une œuvre, son Œuvre* ; la forme immédiate (sans médiation) de cette solution est évidemment le *journal* [...]²⁹.

Telle que la conçoit Barthes, la pratique de la *notatio* à l'origine du Journal présente donc des similitudes avec le mode de vie de l'esthète s'appliquant à capter la part romanesque du quotidien et se promenant dans l'existence, un stylo dans une main, un carnet dans l'autre.

Le mystique

En quoi peut-on, sans forcer le trait, être amené à considérer Roland Barthes comme un mystique ? Philippe Roger a bien montré que l'influence d'une pensée mystique chez Barthes s'est manifestée précocement, dès les années de réclusion au sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet³⁰. Si par la suite elle n'a pas disparu, elle n'apparaît toutefois qu'extrêmement circonscrite, ici avec la figure de l'Espagnol Ignace de Loyola³¹, là avec celles du Flamand Jan Van Ruysbroek³² ou de l'Allemand

27 Roland Barthes, *La préparation du roman*, *op. cit.*, p. 138.

28 L'individu est l'entité sociale, tandis que l'individuation est la part d'irréductibilité de cet individu, son idiosyncrasie, que la notation permet de restituer en considérant l'individu dans un moment particulier : la journée, l'heure, la minute (voir *ibid.*, p. 77-79).

29 *Ibid.*, p. 275.

30 « Saint-Hilaire-du-Touvet est donc une enclave culturelle, et son microclimat est sans conteste dominé par deux influences : la poésie, et un certain spiritualisme religieux volontiers teinté de mysticisme » (Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, 1990, p. 404). En effet, le petit cercle littéraire né au sanatorium autour de Roland Barthes avait coutume d'inviter, lors de ses cycles de conférences, de nombreuses personnalités religieuses.

31 En qui Barthes retrouve, comme chez Sade et Fourier, un « logothète », et à qui il emprunte la notion de *loquèle* dans les *Fragments d'un discours amoureux* (voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 4, p. 201).

32 Cité dans les *Fragments d'un discours amoureux*, *ibid.* (voir notamment les pages 38, 43-44, 85-86 et 248).

Jakob Böhme³³. Mais c'est à nouveau chez le « dernier Barthes » que s'affirme la vraie tentation mystique, qui prend un tour nettement oriental quand, réfléchissant au Vivre-Ensemble, il examine diverses communautés monastiques et détaille certaines formes d'érémisme. Il en va de même lorsque, élaborant ensuite sa pensée du Neutre, Barthes souscrit aux idéaux d'équilibre, d'attente, d'abstention, d'exemption du sens, de Non-Vouloir-Saisir et de contemplation, librement empruntés à diverses philosophies, religions et sous-confessions parmi lesquelles figurent notamment le taoïsme et le bouddhisme zen.

En s'assimilant au Vouloir-Écrire des dernières années, cette prédisposition mystique va se trouver à l'origine d'une véritable religion du fait littéraire, professée lors des derniers cours au Collège de France. Ceux-ci, en effet, comportent tout à la fois le cérémonial de l'entrée de Barthes en écriture — avec la date symbolique de la décision d'écrire (le 15 avril 1978) et la « Rupture de Vie » qu'elle suppose³⁴ —, la longue attente d'une Œuvre à « sacraliser³⁵ » pensée comme l'avatar postmoderne de l'ancienne métaphysique mallarméenne du Livre, ainsi que la minutieuse préparation par identification à des archétypes. Ces derniers s'organisent par gradation selon trois « Épreuves » (le doute, la patience et la séparation) qui, à l'instar du modèle mystique d'accession à la divinité, sont autant d'étapes à franchir pour accéder au Roman. Participant de cette liturgie littéraire, figure également la reprise de la notion éminemment religieuse d'*épiphanie*, considérée à la suite de Joyce comme l'occasion d'une apparition spirituelle, comme le moment d'une élection de l'artiste par la divinité, ainsi que le confirme Barthes :

À qui apparaissent les *Épiphanies* ? À l'artiste : son rôle est de *se trouver là*, parmi les hommes, à certains moments. (Définition belle et étrange de l'écrivain : « *se trouver là* », comme s'il était choisi par le hasard ; sorte de médiateur magique de certaines « révélations », sorte de « reporter » spirituel)³⁶.

Enfin, l'inaccessibilité du Roman est maintenue du début à la fin : peu avant l'accident qui lui sera fatal, Barthes confie à ses étudiants qu'il n'y aura pas de Roman. D'ailleurs, ne s'agissait-il pas seulement d'en envisager les conditions de possibilité, ce qui ne laissait rien préjuger de sa réalisation ?

Puisqu'une réflexion sur le mysticisme apparaît chez le jeune Barthes au sanatorium et s'affirme chez le Barthes du Collège de France, il reste à envisager le rapport du mysticisme au Journal. On peut, d'abord, rappeler la parenté originelle de l'écriture diariste avec la confession religieuse, et ses affinités avec la retraite méditative et spirituelle³⁷. Ce journal religieux, ainsi que le rappelle Barthes non

33 Intervenant dans le second Cours au Collège de France, consacré au Neutre (Roland Barthes, *Le neutre. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1977-1978*, 2002, voir en particulier les pages 49, 130 et 205).

34 Roland Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 280.

35 « [...] l'idée même de *Vita Nova* (pour faire l'Œuvre) a évidemment un rapport avec le religieux : l'écrivain "sacralise" l'Œuvre [...] et, se mettant à son service, s'y "convertissant", veut opérer une rupture spectaculaire du genre de vie » (*ibid.*, p. 294).

36 *Ibid.*, p. 151.

37 Outre ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola, par exemple, a écrit un *Journal spirituel* « où il consigne les étapes de sa délibération intérieure et note ses débats, ses combats et

sans mépris, était au XVI^e siècle nommé « diaire³⁸ ». On peut, ensuite, mentionner que Barthes a parfois évoqué les similitudes de son éducation protestante avec les cas d'Amiel et de Gide, ces deux figures emblématiques du diarisme. Enfin, en 1942, Barthes se plaît à déceler dans le *Journal* gidien une tonalité mystique³⁹. Mais c'est surtout la sacralisation du Roman qui s'avère la plus intéressante pour l'étude de l'interaction du Journal avec la figure du mystique à laquelle s'identifie plus d'une fois le professeur au Collège de France. En effet, la conception sacrale du Roman que privilégie le « dernier Barthes » est fondamentalement incompatible avec l'inanité et l'immédiateté de la note quotidienne du Journal, auxquelles l'auteur de la « Délibération » substitue l'ascèse (la « flaubertisation ») de l'écriture. Désormais, l'œuvre doit se mériter, elle devient un horizon à atteindre, on lui reconquiert une spécificité, on se montre curieux de l'alchimie de sa fabrication. Tout se passe comme s'il s'agissait de re-sacraliser un Livre devenu marchandise, de réintroduire une part de rite, d'effort, de rareté, d'inaccessibilité et de mystère⁴⁰ au sein d'une littérature qu'un Barthes antimoderne considère comme allant à sa perte⁴¹.

De l'esthète au mystique, Roland Barthes hésite donc entre la légèreté de la notation du quotidien et l'austérité de l'écriture du Roman. Cette ambivalence du critique-écrivain l'incite à maintenir une tension entre la nécessité d'une participation au monde contemporain, dans lequel peut se glaner une forme romanesque du vécu, et l'envie d'un retrait du monde en vue de l'élaboration d'une somme littéraire personnelle, identifiée au grand roman proustien du siècle précédent. Il est significatif que dans sa quête identitaire d'une forme d'écriture à investir à travers des postures discursives puisées dans l'histoire sociale, philosophique et littéraire des siècles précédents, Barthes assimile le journal à un genre sur le déclin, alors que le regain

ses émotions mystiques » (Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, 2004, p. 49).

38 « Le "journal" (autobiographique) est cependant, aujourd'hui, discrédité. Chassé-croisé : au XVI^e siècle, où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un *diaire* : *diarrhée* et *glaise* » (« Du fragment au journal », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 672).

39 « Je dirais volontiers que dans le *Journal* de Gide, il y a un élément mystique » (Roland Barthes, « Notes sur André Gide et son *Journal* », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 34).

40 Que l'on pense à l'énigme que, dans son article « Ça prend », Barthes constitue autour du mois de septembre 1909, moment qu'il devine être celui où Proust a pris la mystérieuse décision d'entreprendre la *Recherche du temps perdu*, alors que le projet de la *Recherche* n'est en réalité que très difficilement dissociable de la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*, et qu'il est assurément inexact d'opérer une distinction entre un avant et un après septembre 1909. Cette énigme toute rhétorique constituée autour de l'écriture proustienne de la *Recherche* n'intervient cependant que comme un argument faible dans l'investigation d'une posture mystique chez Barthes, car c'est aussi un regard démystifiant que Barthes pose sur ce moment crucial, dans lequel il s'attache à repérer des procédés et des mécanismes d'écriture.

41 Ainsi qu'en témoignent ces deux extraits de l'article « Délibération » : « la justification d'un Journal intime [...] ne pourrait être que *littéraire*, au sens absolu, même si *nostalgique*, du mot » (Roland Barthes, « Délibération », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 669, on souligne) ; et « [e]n pratiquant à outrance une forme désuète d'écriture, est-ce que je ne dis pas que j'aime la littérature [...] *au moment même où elle dépérit* ? » (*ibid.*, p. 680, je souligne).

d'intérêt pour le récit personnel, les textes autobiographiques et les expérimentations autofictionnelles contribue au contraire à la promotion du journal à la fin des années 1970. Au sein d'une écriture en perpétuel projet et en éternelle reformulation d'elle-même, le Journal était une option, dont Barthes fait le procès dans « Délibération », mais à laquelle il recourt ensuite en tant qu'écriture transitionnelle vers un Roman envisagé comme inaccessible. Par l'effet d'une publication qui n'a pas eu le temps d'être consentie ou refusée, le nostalgique *Journal de deuil* paru à titre posthume en 2009 semble avoir finalement réalisé le modèle du Journal comme dépassement de l'antinomie entre l'inanité de la note quotidienne et la sacralisation du Roman. Barthes y répète son admiration de la grande œuvre proustienne sans négliger la valeur possible de ses propres notes consignnant la perte de la mère aimée : « Qui sait ? Peut-être un peu d'or dans ces notes⁴² ? »

42 Roland Barthes, *Journal de deuil*, 2009, p. 17.

Références

- AMOSSY, Ruth, « Éthos », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2004, p. 209-210.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 5 vol., 2002 (éd. Éric Marty).
- — —, *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2009.
- — —, *Le neutre. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil-IMEC (Traces écrites), 2002.
- — —, *La préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil / IMEC (Traces écrites), 2003.
- CALVIGNAC, Jacques, *Séductions de l'imaginaire et écritures du romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Goulemot, Université François-Rabelais, Tours, 1995.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1975.
- ROGER, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Librairie générale française (Livres de Poche / Biblio-Essais), 1990.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre (L'écriture de la vie), 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.



Albert Cohen et les séductions de la parole narrative

MAXIME DECOUT

Depuis Rabelais et l'envoûtement des discours, comme celui éprouvé par Pantagruel et Panurge devant les paroles gelées, jusqu'aux tentatives de reproduction des différents idiolectes ou sociolectes chez Maupassant, Zola, Proust, Joyce ou Queneau, la littérature a toujours témoigné du constant pouvoir de fascination exercé par la parole. Un tropisme évident pour l'audible et le dicible semble ainsi constamment ramener l'écrivain à la figure d'Ulysse confronté à l'origine mystérieuse du *carmen* lorsqu'il se délecte des charmes des Sirènes¹. A cet égard, au-delà de l'amalgame souvent effectué entre *Belle du Seigneur* et le roman de la passion amoureuse, Albert Cohen apparaît comme un écrivain particulièrement sensible à tout ce qui bruit dans le réel. Romancier de l'oreille autant que de la bouche, Cohen cherche au creux de discours souvent bavards et vagabonds comme une mélodie première et harmonieuse où le dire serait à même de commander l'ordre du monde. Le sujet dans ses romans se tient toujours au plus près des mouvements de flux et de reflux de la parole, comme assigné aux mots par le rêve muet que se tiendrait là quelque secret. Pourtant, loin de se vouer à l'exploration d'une mystique du langage où la *bouche d'ombre* aurait remplacé l'écrivain, l'œuvre de Cohen insiste sur une zone trouble mais fondatrice du personnage : la voix qui émerge dans le texte. Chez lui, l'être de papier est un être de mots, un sujet parlant qui ne peut exister que si le dire le constitue et le détermine. À cet égard, le personnage est toujours, de quelque point de vue qu'on l'envisage, une sorte de narrateur, attiré par un magnétisme souterrain vers le statut d'instance dirigeant un récit. C'est pourquoi la voix narrative chez l'écrivain s'auréole d'un attrait hors du commun qui prend, en premier lieu, sa source chez le personnage. Depuis ce tropisme, se construit une singularité de la voix narrative, envoûtante avant tout parce qu'elle est dévoyée de l'usage académique institué par les Belles Lettres. Proche du personnage sans pour autant disparaître, cette voix, toujours immatérielle et pourtant intensément présente, parle le texte, le conte, le raconte, et tisse des liens privilégiés avec les personnages et le lecteur, vers qui elle semble s'avancer, autant pour murmurer à l'oreille que pour embrasser.

1 Voir à ce sujet l'analyse de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1959, p. 9-16.

D'Ulysse à Shéhérazade : une fascination discursive

Les textes de Cohen sont des textes bruyants, où le chœur des voix se fait entendre. Chaque personnage est un bavard impénitent, qui, lorsque toute possibilité d'échange se voit hypothéquée, parle, même seul, à travers de vastes monologues intérieurs tant l'impératif du discours est inéquivoque². Ainsi le lecteur qui s'aventure dans l'univers de ce conteur qui dictait ses textes est-il avant tout sommé d'emprunter les voies d'un auditeur sensible à la rumeur, à tout ce qui bruit. Car Cohen, comme Roland Barthes après lui, était atteint de cette pathologie propre à l'écrivain moderne : « j'ai une maladie : je vois le langage³ ».

Ce sont assurément les Valeureux qui sont le symbole de cette maladie exponentielle de la parole. Ces personnages burlesques sont affectés d'un besoin essentiel, partagé par tous les personnages : celui d'être des narrateurs⁴. De délaisser leurs oripeaux de personnages et de ravir la préséance à l'instance narrative qui, jusqu'à la modernité, est chargée de régir le récit. Tout chez eux se voit extériorisé, transmué en mots⁵. Les inhibitions, les faux-semblants, jusqu'au « vice-conscient⁶ », leur sont inconnus. Ni surmoi ni inconscient ne les séparent d'autrui : tout est offert, montré, authentique, et verbalisé. C'est pourquoi Mangeclous ne peut penser qu'« extérieurement⁷ ». De la sorte, c'est à une véritable fascination pour le récit que cèdent les personnages de Cohen, mettant en abyme autant la position de l'auteur que celle qui est réclamée de la part du lecteur. Entre les Valeureux, les sentences fusent à tort et à travers, dans l'ivresse et le plaisir. Ainsi d'une saillie incongrue de Mattathias, expliquée de la sorte :

Cette intervention n'avait nul rapport avec le récit de Saltiel ; mais celui-ci ayant parlé de jugement, il avait paru bon à Mattathias de proférer, comme il se doit entre gens d'éducation, une citation sentencieuse⁸.

Parler s'apparente à un art de vivre. Les récits des cousins ne sont donc jamais gratuits. Certes on pourrait s'y tromper et n'y voir que simple exercice verbal de virtuosité. Mais leur désir pour la parole est un élément structurant de leur être. Les Valeureux vivent le réel comme une épopée et le retranscrivent dans leurs récits. Lorsqu'ils partent faire du camping, Cohen précise bien que « ce serait exquis de raconter cette épopée aux ignares de l'île » (*M*, 383). L'accent d'importance se déplace

2 Voir à ce propos l'analyse des monologues intérieurs qu'effectue Claire Stoltz dans *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, 1998, p. 25-142.

3 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 164.

4 Sur la répercussion de ce tropisme sur la structure des monologues intérieurs, voir mon article « Le "parlécrit" chez Albert Cohen. D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », *Poétique*, n° 159 (2009), p. 311-324.

5 Dans une perspective élargie, cette remarque rejoint l'analyse du mécanisme d'extériorisation corporelle propre à la dimension carnavalesque du personnage de Mangeclous que propose Judith Kauffmann (voir *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 15-22).

6 Albert Cohen, *Les Valeureux*, p. 158 (désormais *V*).

7 Albert Cohen, *Mangeclous*, 1980 [1938], p. 99 (désormais *M*).

8 Albert Cohen, *Solal*, 1969 [1930], p. 38-39 (désormais *S*).

depuis les événements vers le récit qui pourra en être fait. Mangeclous réclame ainsi une mission auprès de Solal afin qu'il puisse « [s]'adoucir la langue en la racontant à la population réunie⁹ ». Le plaisir des mots, proprement devenu charnel et gustatif, incarné véritablement, est premier. L'événement en soi s'efface devant ce qui semble seul fonder son essence : sa mise en récit. Comme Shéhérazade qui ne peut vivre qui si elle raconte des histoires, les Valeureux ont ce besoin impérieux de s'affranchir de leur identité textuelle qui les commande pour devenir les organisateurs premiers de leurs propres récits, des narrateurs. Tous les voyages que Cohen prête aux Valeureux peuvent donc se comprendre à la lumière de ce seul et essentiel désir, celui de la parole narrative. Ainsi Todorov décrit-il Ulysse, « incarnation vivante de la parole feinte¹⁰ », comme l'est Mangeclous, le bey des menteurs, qui partage avec l'homme aux mille ruses ses origines (Céphalonie est la voisine d'Ithaque) :

Si Ulysse met si longtemps à rentrer chez lui c'est que ce n'est pas là son désir profond : son désir est celui de narrateur (...). Ulysse ne veut pas rentrer à Ithaque pour que l'histoire puisse continuer¹¹.

Les Valeureux sont les aèdes des temps modernes. Le contenu de leurs paroles importe moins que le *carmen* et l'art de la parole qui fascine la foule rassemblée pour l'écouter sur des agoras improvisées. Les cousins vivent pour parler, pour raconter, pour fabuler. Et surtout, ils vivent comme ils racontent.

La parole a donc un tel empire que l'écrivain n'hésite pas à en faire l'enjeu majeur de plusieurs scènes. Ainsi est-elle l'objet de transactions, notamment chez les Valeureux, mais aussi au cours de la scène de séduction au Ritz dans *Belle du Seigneur*, entre Ariane et Solal, scène où l'on marchandise un discours. Ou plus exactement où le discours est l'objet d'un pari. Solal propose à Ariane de la séduire par ses mots. S'il échoue, Adrien, le mari d'Ariane, sera promu directeur de section. À l'origine du pari, il y a donc le désir de Solal pour Ariane. Mais aussi, bien sûr, le désir d'Ariane pour Solal, désir que la jeune femme continue à refuser mais que l'acceptation du défi tend pourtant à indiquer. Le jeu amoureux auquel elle se prête est la preuve même qu'une secrète envie l'attire, qu'elle se laisse déjà séduire par le pari en lui-même, par le secret qui entoure le discours promis par le séducteur, annonçant qu'il va lui expliquer l'ensemble des « manèges » dont usent les hommes pour séduire les femmes. La jeune femme s'engage à se taire (BS, 385), c'est-à-dire à laisser la parole du séducteur à sa seule autonomie, à la recevoir sans interférer, à y résister ou à y céder sans parler. Ainsi la scène reproduit-elle les conditions mêmes d'une cérémonie de magie où la parole est habitée par la puissance du sortilège, où elle se fait charme, *carmen*. Pourtant, peu à peu, Ariane parle, demande à Solal qui s'interrompt de continuer (BS, 423), d'expliquer certaines choses (BS, 424). Elle relance ainsi le discours, fait tout pour que la parole ne s'arrête pas. Pour preuve, lorsque Solal affirme qu'il a fini, qu'il ne

9 Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, p. 288 (désormais BS).

10 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, 1971, p. 29.

11 *Ibid.*, p. 30.

séduit plus, elle lui dit : « Eh bien, ne séduisez plus, mais dites les autres manèges. Faites comme si j'étais un homme » (BS, 428). S'affirme ici le désir que la parole se poursuive, au-delà du pari, au-delà de la séduction, de la rivalité des sexes. La parole s'est donc détachée des enjeux de la situation concrète où se tiennent les personnages. Seule son énonciation importe, non son énoncé. Et Ariane signe ensuite sa reddition par un acte signifiant : elle répète le « Gloire à Dieu » (BS, 439) qui achève le discours de Solal et ne peut rien ajouter d'autre, de peur de « ternir une majesté », d'avoir la voix « enrouée ». Ce qui se joue ici relève bien de la voix, de la sacralisation du discours magique de Solal et de l'impossibilité de lui ajouter une parole extérieure. Ne pourrait-on alors voir dans cette puissance sacrée du dire l'indice même d'une certaine mystique de la parole littéraire propre à Cohen, parole qui serait celle du désir à l'état pur ?

Les coulisses de la voix narratoriale

Pourtant, malgré cette omniprésence du dialogue, « quintessence de l'écriture cohénienne¹² », Bertrand Goergen a montré dans de nombreuses situations que le texte progresse régulièrement vers « l'isolement monologal » et le « développement tragique de l'énonciation solitaire¹³ ». L'analyse du fonctionnement des dialogues amoureux révèle qu'ils sont ainsi toujours tronqués, obliques¹⁴. La parole aurait-elle finalement peu de poids malgré la fascination que les personnages affichent à son égard ? L'inopérant discours de séduction du vieillard devant Ariane (BS, 48-51), alors que le même discours portera ses fruits au Ritz dans la bouche du beau Solal (BS, 444), tend à l'indiquer. Pourquoi ? Parce que, au-delà d'une puissance du dire, il semble que ce soit le physique qui prime sur les mots, qui influence la réception des paroles et détermine fondamentalement toute communication, portant une ombre de discrédit sur la magie de la parole de Solal devant Ariane. Le dialogue serait donc un échec. Reste le monologue intérieur qui est le symptôme même de l'impossibilité de communiquer avec l'autre. Reste aussi d'autres possibilités de dialogue plus souterraines, plus cryptées, car, au-delà de son empêchement dialogique, la parole fascine et la parole fonctionne. Reste donc une autre possibilité de dialogue : celui qui se joue avec la voix narrative.

Habité par le fantasme d'Ulysse et de Shéhérazade, l'œuvre de Cohen préside de la sorte à une redéfinition de la parole littéraire à travers la redéfinition de la parole du personnage. L'opérateur principal de cette mue : le narrateur, instance longtemps préservée des vices de l'oralité, qui, chez Cohen, ne manque pas de se joindre aux personnages. Certes, l'écrivain opte pour une pratique narrative d'allure assez traditionnelle avec un narrateur absent de l'histoire, qui raconte les événements à la troisième personne d'un point de vue omniscient : un récit extradiégétique-hétérodiégétique selon les catégories définies par Genette¹⁵. Cependant, là où la situation se dérègle, c'est quand le narrateur fait effraction dans le texte et se met

12 Bertrand Goergen, *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 1997, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 39-40.

14 *Ibid.*, p. 136-151.

15 Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 255-256.

à parler en son propre nom. Jérôme Meizoz s'est penché sur ce qu'il appelle le « roman parlant » à partir d'une étude qui s'appuie sur les cas de Ramuz, Céline ou encore Queneau. Il définit ainsi cette forme particulière du roman :

Comme il y a un cinéma parlant qui naît à la charnière des années 1920 et 1930, il y a un « roman parlant », un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables *récits* (fictivement) *oralisés*¹⁶.

La prose de Cohen est bien en partie oralisée. Même si le narrateur n'utilise pas d'un langage courant ou familier, le texte semble suivre des articulations souples qui seraient identiques à celles d'un récit raconté ou récité, inscrivant la pratique de la création romanesque dans la logique de la récitation. Ainsi, certaines expressions viennent guider le cheminement du récit et faire glisser peu à peu sa nature vers le discursif : « Il nous faut remonter à plus d'un quart de siècle » (*M*, 153) ; « Comme on peut bien le penser, la nouvelle avait bouleversé les Céphalonien(ne)s (...) » (*M*, 153) ; « Bref, Scipion avait été entouré par quatre mères » (*M*, 155) ; « Comme on le voit... » (*M*, 156) ; « Ajoutons enfin que... » (*M*, 156)¹⁷.

De la sorte, Cohen associe le lecteur à l'acte de narration et met cet acte en relief, le donne à voir. Ainsi, comme le notait Dominique Rabaté, « de l'oral, [le récit] tire sa capacité de se faire à mesure, soulignant son procès¹⁸ ». Se faisant discours plus que récit, le texte s'exhibe en tant que tel et se déploie en se disant. La temporalité de la narration épouse la temporalité discursive de la voix et les séquences narratives sont relancées par l'action de la parole du conteur. La succession des événements semble dès lors obéir au caprice du narrateur et à son présent énonciatif. L'énonciateur devient le centre focal auquel sans cesse le récit est ramené par touches. Aussi le texte est-il scandé d'expressions qui balisent son parcours à la manière d'une histoire racontée à voix haute. Tout se passe comme si le locuteur devenait présent dans l'univers fictionnel. On serait face à ce que Henri Mitterand appelle un « locutif latent¹⁹ » qui ne tardera pas à devenir un « locutif patent ». Selon le même procédé, l'expression, « des ballottines dont j'ai oublié le nom » (*M*, 351), entraîne le surgissement d'un « je » impromptu et inattendu qui vient conforter l'image d'une présence narrative. Plus explicitement encore, des phrases comme : « Il ne reste plus que quelques mots à dire sur Mattathias. J'ai oublié de rappeler plus haut que cet habile homme était à la tête d'une entreprise maritime » (*M*, 51). Ou : « Étrange bonhomme vraiment que Mangeclous » (*M*, 115) où la phrase nominale avec son lexique familier et sa tournure segmentée évoque l'oralité, sont des indices importants de la constitution d'une figure de narrateur présente au sein de la fiction.

16 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, 2001, p. 16.

17 Ces intrusions d'un narrateur à travers des marques énonciatives relativement vagues sont rangées par Gérard Genette (*Figures III*, op. cit., p. 244) dans la catégorie des *métalepses narratives*, métalepses que nous étudierons plus loin dans un sens plus restreint.

18 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 2004, p. 32.

19 Henri Mitterand, *Le discours du roman*, 1986 [1980], p. 218.

Mais loin de se livrer à une poétique du cri ou du délire, c'est le chuchotement et la confidence qui s'emparent du texte :

(C'est le moment de le dire, il n'avait pas eu de grippe mais une légère irritation du nez et du pharynx, causée par l'abus d'une vaseline terriblement mentholée) (*M*, 207).

Cohen murmure ses secrets à l'oreille de son attentif lecteur. Mais pourquoi de telles confidences alors même que l'emploi d'un narrateur omniscient ne justifie en rien le cloisonnement des révélations dans l'espace retiré de la diégèse qu'offre la parenthèse ? C'est que Cohen cherche à instaurer une logique de l'aparté qui distille, comme en dehors du corps du texte, des commentaires sur nombre de personnages. Comme si le narrateur quittait à la fois sa réserve et la narration brute pour s'approcher énigmatiquement de son lecteur-auditeur : « (Ceci pour avoir le temps de trouver un nom) » (*M*, 166). « (En cela, Scipion disait juste) » (*M*, 166). « (Il avait oublié qu'il avait déjà renvoyé la prétendue Italienne) » (*M*, 177).

Cohen se prend à rêver d'un roman dialogué, théâtralisé, où le discours dévolu à l'auteur, plus qu'aparté, relèverait de la seule didascalie. Car, à travers ces commentaires, le texte semble confirmer la tentation des personnages de s'instituer en narrateurs, puisqu'il atténue au maximum le dispositif de régie narrative et laisse à la parole du protagoniste sa seule autonomie²⁰. L'extrait devient scène de théâtre, genre littéraire par excellence où les personnages orchestrent par leur parole l'intégralité du texte et où l'auteur se voit réduit à la portion congrue des indications scéniques. La parole se libère des carcans narratifs puisque la part textuelle du narrateur s'exténue en ces quelques didascalies prononcées comme *in petto* pour ne pas troubler le personnage et son discours. Le texte désigne de la sorte un autre lieu pour la parole narrative, un espace transitionnel qui n'appartient ni à l'univers des personnages ni à celui du lecteur, un *a-topos* qui, loin de rêver une autarcie du personnage, affiche la possibilité de donner voix à celui qui n'a que très peu droit de cité dans les romans traditionnellement soumis à une exigence mimétique, dont le paradigme est le récit extradiégétique-hétérodiégétique : le narrateur.

Pourtant, même si l'emprise du narrateur sur son personnage tend à s'atténuer, ce dernier n'en acquiert que plus d'épaisseur. Car le narrateur du récit traditionnel qui narre les événements sans réellement intervenir passe très vite inaperçu. Ici, le retrait du narrateur dans les didascalies n'est que de surface. Par sa discrétion même, c'est toute l'importance de ses apparitions qui est soulignée. De la sorte, le lecteur a quasiment l'impression que le narrateur laisse discourir son personnage, n'intervient plus dans le récit, mais s'oriente vers lui, pour commenter la scène au fur et à mesure, non depuis les coulisses, mais à l'endroit même de la rampe. L'énonciation prend le pas sur l'énoncé. À une expression indirecte se substitue une expression directe qui donne à entendre la voix palpable de l'énonciateur qui fait effraction dans le concert des voix des personnages. L'illusion romanesque s'en

20 Ce procédé semble d'ailleurs renforcé par la présence de monologues intérieurs autonomes définis par l'absence totale de toute présence narrative comme le montre Claire Stoltz (*La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 27-29 et p. 86-98).

voit assouplie au profit d'une forme de savoir partagé entre lecteur et locuteur. C'est une véritable connivence qui s'établit. Ainsi ce narrateur « réduit » construit-il une figure du narrataire à qui il semble s'adresser, adresse permise par la position extérieure au récit qu'il paraît adopter. Et, puisque c'est « en construisant une figure de *narrataire*, que le texte programme la réception idéologique du lecteur²¹ », la connivence mérite d'être prise en considération pour la construction du sens global de l'œuvre. D'autant qu'« à partir du moment où une figure de narrateur-auteur se réintroduit dans le texte, elle appelle une présence symétrique du lecteur²² ». Le roman se fait donc discours, parfois même dialogue avec le narrateur, et acquiert une structure d'échange communicationnel personnalisé et subjectif de premier plan.

Cohen confirme ainsi la légende qui attribue à ses textes la préséance de l'oralité. Il affiche une réelle proximité de la voix du narrateur avec la voix récitante des épopées antiques comme celle d'Homère : elle garde une fonction de régie mais en même temps, elle est une instance *incarnée* qui parle. Le texte n'est plus écrit, il paraît raconté, narré. Il exhume « les vestiges de l'ancienne diction orale, du temps où le conteur était physiquement présent parmi ses auditeurs et dialoguait naturellement avec eux²³ ». La présence inlassablement répétée d'un destinataire du texte que seraient les « frères humains » auxquels Solal et Cohen, dans ses autobiographies, s'adressent renforce l'unité de la récitation. L'oralité des paroles du narrateur est sans cesse réaffirmée par la multiplication des vocatifs appuyés sur le « Ô », stylème caractéristique s'il en est de la prose de Cohen jusque dans le titre d'*Ô vous frères humains*, ainsi que par la dominante rythmique des longues phrases, si proches du souffle, où la ponctuation forte tend à s'effacer, comme si le texte était parlé ou chanté.

Du narrateur polyphone à la transgression métalepique

Si un geste frondeur conduit Cohen à créer un non-lieu énonciatif qui ouvre à la connivence avec le lecteur, il est néanmoins patent que le narrateur se singularise aussi par une véritable proximité avec le personnage. La didascalie en aparté n'est nullement l'affirmation d'une tentative de rupture avec l'univers romanesque. Au contraire, la voix narrative tout à la fois gagne en présence et perd en autonomie. Car elle rejoint le chœur des personnages. Dès lors, le narrateur se trouve par instants comme devenu polyphone, contaminé par l'idiolecte des différents personnages. Le lecteur a de la sorte parfois l'impression que le narrateur oublie sa réserve et se laisse aller à s'exprimer librement dans le ton des Valeureux :

Revenons, chers amis, avec une grande joie de vie, car tout est bien et vivre est une bonne chose ainsi que mourir, revenons quelques heures en arrière et pénétrons dans la chambre de cet aigle royal qui a nom Pinhas des Solal et dont le surnom est Mangeclous Evohé ! (*M*, 233)

Sur le mode de la visite guidée, le narrateur cède à l'optimisme valeureux et présente son personnage d'une façon que celui-ci n'aurait pas reniée avec le

21 Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, 2001, p. 124.

22 Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, 2006, p. 22.

23 Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, 1986, p. 77.

qualificatif dithyrambique d'« aigle royal » puis la déclinaison retardée, comme pour créer un effet de suspens, du patronyme et du surnom. Subvertissant les normes du récit, le narrateur se veut anticonformiste :

S'étant ainsi dionysiaquement dépensé, ce noir et fort laid bougre et seigneur ouvrit précautionneusement la porte, descendit l'escalier sur la pointe des pieds et son énorme langue dehors. Pourquoi dehors ? Mystère. Peut-être parce que Mangeclous était vivant. Peut-être pour savourer un petit danger, un petit risque. Qu'importe ? Tout importe (*M*, 234).

Le conteur du roman, rétif aux conventions narratives, orchestre des questions sous forme de palinodies dans l'esprit ludique de Mangeclous. Plus discrètement, sans afficher délibérément une pratique narrative oralisée, la voix narrative emprunte à l'idiolecte valeureux ses périphrases fleuries et ses archaïsmes savoureux : Saltiel a une « figure embellie par les lys du triomphe » (*S*, 424), Mangeclous « l'œil bénévole » (*BS*, 754) et Salomon est « gorgé d'aulx et d'aubergines » (*S*, 69). Cette contamination pathologique avoue d'ailleurs sa nature magnétique et fascinée puisque la voix lutte par instants contre le mimétisme qu'exerce par exemple sur elle l'accent d'Hippolyte : « Ce petit sexazénaire (il m'embrouille avec son défaut de prononciation)... » (*M*, 396). Puis, sans plus souligner les emprunts, le narrateur ne cessera de coller à l'idiolecte de son personnage : « Tout en enfant son pyzama en poil de çameau » (*M*, 399). Il ne proteste plus, il a cédé à la fascination.

Les confusions entre les voix du narrateur et des personnages, outre établir « un dialogisme polyphonique entre narrateur et personnage²⁴ » comme le précise Claire Stoltz, empêchent d'assigner à la voix narrative une origine fixe et identifiable, contribuant à défaire le cloisonnement des voix. C'est pourquoi on ne trouve plus véritablement de « narrateur "lettré" [qui] assume toute l'orchestration²⁵ ». Affecté des mêmes tics de langage que les personnages, le narrateur de Cohen ne peut plus se prévaloir d'un statut d'exception. La contagion est l'expression du heurt de deux subjectivités qui convergent, renforcé par l'emploi massif du discours indirect libre²⁶.

Dès lors toutes les transgressions sont permises à cette voix narrative pensée à rebours des clivages institués dans le récit omniscient d'allure mimétique. Son individualisation s'apparente à un viol sur le mode de l'effraction dans le corps du texte par le biais de métalepses²⁷. Opérations de transit qui permettent de faire se rejoindre deux univers *a priori* antagonistes, celui de la fiction et celui du réel, ces métalepses n'ouvrent pourtant pas le récit au fantastique comme chez Cortázar ou Borges, ou à l'interventionnisme ironique du narrateur chez Diderot ou Sterne. Certes, les métalepses ont bien une fonction ludique, d'autant plus qu'elles concernent souvent la joyeuse troupe des Valeureux. Mais ce que recherche le récit par la pratique

24 Claire Stoltz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, op. cit., p. 305.

25 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 23.

26 Voir entre autres *Belle du Seigneur* (p. 373-384) où le texte oscille entre le dialogue et le discours indirect libre qui rapporte les pensées d'Adrien.

27 Genette définit ainsi la métalepse : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers diégétique, etc.), ou inversement » (Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 244).

généralisée de la métalepse relève plus de l'*incarnation* du narrateur dans le monde de la fiction afin de lui donner une voix, c'est-à-dire un *ethos*. Alors que chez Céline ou Ramuz, le narrateur et le personnage fusionnent, chez Cohen le narrateur devient une sorte de personnage à part entière, participant d'une polyphonie qui résulte aussi, comme l'indique Claire Stoltz, de la multiplication des narrateurs capables de prendre en charge le discours dans les monologues autonomes²⁸.

Innombrables, les métalepses contribuent d'abord à faire du narrateur une figure de l'auteur en le dotant d'une sorte d'*ethos* auctorial : « Quant à Saltiel, il était plus blanc que la feuille sur laquelle j'écris avec un plaisir extrême car en ce moment j'entends une chanson populaire espagnole » (*M*, 257). Conjointement à ces indications cherchant une confusion délibérée des instances, certaines métalepses commentent plus directement la forme du texte : « hâte de finir » (*M*, 382) ; « Je n'ai pas le temps de raconter les péripéties » (*M*, 264) ; « Assez. On ne peut pas tout raconter, on n'en finirait plus » (*V*, 248). Esquissant savamment la figure d'une « conscience critique du sujet parlant par rapport à sa parole²⁹ », Cohen adhère à son narrateur de façon étroite. Et, complétant ce système d'indices essaimés au fil des récits, l'écrivain intrique ses œuvres les unes aux autres : *Belle du Seigneur* est cité dans *Les Valeureux* (*V*, 33) et *Solal* dans *Mangeclous* (*M*, 46, 49, 50). Mais ce qui apparaît au premier chef comme l'exigence d'exhiber l'unité de l'œuvre, engendre un système d'écriture qui dénonce sa propre fictionnalité. Dans le même mouvement, le personnage se joint au narrateur pour se désigner comme être de papier. Ainsi de Saltiel protestant de son renom de fiction :

Je suis inconnu, moi ? Mais ne sais-tu pas qu'un livre tout entier appelé « Solal » a été écrit sur moi avec mon propre nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère, ce qui fait que cet Albert est en quelque sorte mon parent ! (*M*, 263-264)

Cohen profite dès lors de cette métalepse pour inscrire en creux sa propre généalogie. L'auteur est phagocyté par l'univers fictionnel. Salomon avait déjà amorcé ce mouvement dans le premier roman : « On m'affirme qu'il existe en un certain lieu un fils de notre race qui écrit notre histoire » (*S*, 240). Les Valeureux sont ainsi à la fois des personnages et des personnes que le narrateur connaît. L'auteur Cohen se résorbe en un personnage de sa propre fiction comme ses personnages investissent sa vie. C'est pourquoi de nombreuses métalepses sont des renvois directement autobiographiques à la vie de Cohen :

Chère et belle Genève de ma jeunesse et des joies disparues. Chère Suisse. Dans la chambre nocturne, je revois tes monts, tes eaux, tes regards purs (*M*, 330)³⁰.

28 Claire Stoltz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, op. cit., p. 267-269.

29 Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, 1969, p. 79.

30 *Idem Solal* (p. 295) et *Belle du Seigneur* (p. 632).

Par le truchement d'un biographème explicite, le narrateur prend directement la parole et affiche son affiliation à l'auteur. La contrebande devient la norme de l'effraction permanente du réel dans la fiction, qui s'effectue toujours sous les auspices d'une rupture que rien ne prépare et qui essaime les figures d'un ami de Cohen, Georges Émile Delay (*BS*, 231), de sa fille Myriam (*S*, 426), ou de son grand-père (*V*, 112), autant de personnes citées qui n'interviennent aucunement dans l'intrigue. Cette toile d'éclats dispersés devient le support électif de la judéité attribuée au narrateur :

L'explosion occasionna la mort d'une vingtaine de Juifs. Certains étaient de mes parents (*M*, 102).

Ma plume s'est arrêtée et j'ai vu soudain mon peuple en terre d'Israël, adolescent d'un auguste passé surgi, antique printemps, virile beauté révélée au monde. Louange et gloire à vous, frères en Israël, vous, adultes et dignes, sérieux et de peu de paroles, combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice, Israël israélien, mon amour et ma fierté (*V*, 91).

Avec l'émergence en rupture de cette voix dissonante au cœur du roman, s'exhibe de la sorte ce que, en s'inspirant d'une expression de Vincent Jouve, nous pourrions appeler un « effet-narrateur³¹ » qui guide le système de valeurs construit par l'œuvre.

Le complexe système de remise en cause de l'unité romanesque construit par Cohen semble dès lors viser à une implication forte d'un narrateur quasi « autobiographique » au milieu de personnages halés sans cesse vers le réel. Tout se passe donc comme si Cohen ne pouvait se résoudre à la distance nécessaire qu'impose le système narratif qu'il s'est choisi, celui d'un récit extradiégétique-hétérodiégétique. Dès lors, puisque l'esprit créateur n'est plus en mesure de discriminer les deux univers, il est inévitable que le texte opère leur jointure. C'est d'ailleurs ce que Cohen affirmait dès 1938, dans un passage de *Mangeclous* qui sera retranché dans les rééditions ultérieures :

Comme on a pu le voir, ce roman est un intermède dont Solal est le plus souvent absent. Je me suis résigné à laisser gambader mes Valeureux en toute liberté pendant trente jours. En commençant j'avais l'intention de leur mesurer la place et de ne leur concéder que trois ou quatre chapitres — le reste du livre devant être consacré à Solal et à une femme. Mais ils se sont fourrés partout. Et ces valets sont devenus les maîtres du jeu³².

L'écrivain avoue son incapacité à contrôler ses personnages car ils habitent son univers mental. Leur concéder une place restreinte serait affirmer qu'ils sont sous la dépendance de leur auteur. Or la situation se renverse puisque les personnages ont envahi le texte et sont devenus les « maîtres du jeu », et non plus les « valets » de l'auteur.

31 Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1992.

32 Albert Cohen, *Œuvres*, 1993, p. 1279.

À défaut de pouvoir réellement mettre en scène cette autonomie du personnage, les romans retranscrivent le lien privilégié qui unit le narrateur et ses personnages. Derechef, c'est la métalepse qui en sera l'instrument privilégié. Délaissant les protestations d'identité entre auteur et narrateur ou le domaine autobiographique, ces métalepses se présentent sous la forme de déclaration de sympathie plus ou moins appuyée pour un personnage, venant conforter la proximité entre les deux figures due à la contamination de la parole narrative par celle des personnages. D'un bout à l'autre, le narrateur ne cesse, dans de brèves digressions, d'exhiber son empathie à l'égard de tel ou tel personnage, de s'identifier avec lui, comme contraint à un aveu d'affection impossible à taire. La liste est longue et ne dédaigne pas les personnages chrétiens comme M. Sarles, « (J'aime ce vieux pasteur) » (*S*, 117), Mme Sarles, « (En somme, elle est sympathique) » (*S*, 142), Hippolyte, « mon cher petit père Deume » (*M*, 395), Agrippa : « Cher vieil Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé, et tu ne t'en es jamais douté » (*BS*, 632).

Mais, en regard des personnages juifs, Cohen abandonne la sentence laconique qui ne rompt qu'à peine le cours du récit. Car la proximité est plus forte. L'origine commune renverse toute possibilité de mesure et déchire délibérément la toile du récit. L'intrusion narrative se mue alors en une véritable revendication de filiation, comme avec Jérémie :

Jérémie (...) ce vieil Israélite de mon cœur — je suis son fils et son dévot — (...) Oui, son dévot. Car il est de la race qui a proclamé l'homme sur terre et combat la nature (*M*, 270).

Au sujet de Salomon, c'est le même amour débordant qui suspend la narration et fait refluer dans le texte un panégyrique de la simplicité de cette figure miniature du Messie :

Fils de mon cœur, petit Salomon, jeunesse du monde, naïveté et confiance, bonne bonté, rédemption des monstres aux râteliers de canons, aux narines soufflant l'ypérite, et de tous les mannequins qui ont oublié d'être hommes. Salomon, petit prophète des temps bienheureux où les hommes seront tous pareils à toi. Salomon, petit mais vrai sauveur, il n'y a que moi qui t'estime et te respecte. Et tu es trop vrai grand humain pour le savoir, ô escargot, ô microbe, ô grande âme. Laisse-les sourire et se moquer de toi et va gambader, petit, tout petit immortel. Va, mon agneau, mon mignon messie chérir (*M*, 113).

Protestation lyrique de filiation, où la force du lien électif emprunte les voies de l'adresse directe. Et, plus discrètement, un chapelet d'hypocoristiques contribue à tisser en continu à travers la trame du récit l'anastomose forte entre l'auteur et son « petit ami intime » (*BS*, 141 ; *V*, 91), « cet ange » (*V*, 89), « ce chérubin » (*V*, 90).

Les romans multiplient de la sorte avec insistance ces cris d'amour, ces appels qui fracturent l'unité du récit. C'est toute la conception canonique du protagoniste qui tremble. La distance est évincée. La bouche qui parle s'apparenterait à une bouche qui « embrasse » des personnages distingués par le narrateur au sein du flot des autres protagonistes dans une sorte d'élection de cœur, concrétisant dans

le système narratif l'une des métaphores obsédantes de l'œuvre : celle du « jour du baiser sans fin³³ », indiquant la venue messianique d'un monde nouveau basé sur l'amour de l'autre. Métaphore d'ailleurs relayée diégétiquement par la récurrence des situations dans lesquelles Solal, subitement saisi par l'amour de l'autre, embrasse divers personnages (S, 113, 155, 185 ; BS, 381). En effet, par delà l'hétérogénéité, aussi bien sociale que religieuse, des personnages élus par le narrateur, tous sont des êtres caractérisés par une grande bonté, une certaine simplicité. Ils se positionnent délibérément à l'extérieur des rouages de la société, en marge de l'hypocrisie, des jeux du pouvoir, du sexe et de l'amour. Les métalepses acquièrent de ce fait une véritable portée existentielle. Elles donnent corps à un narrateur qui peut exprimer librement son empathie envers les personnages positifs, ceux qui sont porteurs des valeurs mêmes de la fiction, à savoir tous les exclus, les parias, tous ceux que leur condition rend juifs d'une manière ou d'une autre. Les métalepses deviennent ainsi l'expression d'une judéité qui se rêve être un véritable humanisme. Plus qu'un effet « esthétique », un jeu avec les frontières du réel ou une réflexion métalittéraire, la présence saturante de ce narrateur *incarné* révèle son enjeu éthique participant du triomphe des valeurs auxquelles Cohen a voué toute son œuvre.

L'envoûtement qu'organise toute parole est donc le cœur même la réflexion de Cohen sur le récit. La fascination pour la voix déploie ainsi une sorte d'ivresse qui se saisit de tous, personnages, lecteur et même narrateur. Renouvelant les codes de l'esthétique romanesque, les textes de Cohen opèrent en sourdine un ensemble complexe de dévoilements dans la mise en place de la voix narrative qui les régit. Déplacée, exhibée, rapprochée de celle des personnages, la voix du narrateur affiche un statut singulier. S'incarnant visiblement à travers des métalepses multipliées et des contaminations d'idiolecte, cette voix, présente et absente, chuchote à l'oreille du lecteur autant qu'elle vient élire certains personnages. Au rebours d'une tradition romanesque forte qui, de Balzac à Robbe-Grillet, a fait de la précellence du visible le pivot du récit, Cohen fait du vocal le cœur palpitant d'une esthétique et d'une éthique littéraires. Là où Céline affiche l'hystérie d'une voix narrative iconoclaste et antibourgeoise, là où Beckett fait de la logorrhée une expression du vide existentiel et là où Queneau effleure au plus près la diversité des rumeurs et des parlottes, Cohen engage l'esthétique du roman dans une voix qui oscille entre l'emportement lyrique et une certaine mesure, voix qui émerge d'un texte conçu en harmonie avec elle, autorisant la naissance d'un rêve de fusion entre le personnage et le narrateur. Le récit devient de la sorte le lieu utopique d'une concorde narrative, analogon d'une humanité réconciliée dans ses mots, livrée à la seule force du « jour baiser sans fin » et du discours entre les êtres.

33 Albert Cohen, « Salut à la Russie (II) » (sous le pseudonyme de Jean Mahan), *La France libre*, vol. IV, n° 21 (15 juillet 1942), p. 177 ; *Œuvres*, op. cit., p. 76 et p. 83 ; *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1009 ; *Ô vous, frères humains*, 1972, p. 191.

Références

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur* (BS), Paris, Gallimard (Folio), 1968.
- — —, *Mangeclous* (M), Paris, Gallimard (Folio), 1980 [1938].
- — —, *Ô vous, frères humains*, Paris, Gallimard (Folio), 1972.
- — —, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993 (éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen).
- — —, « Salut à la Russie (II) » (sous le pseudonyme de Jean Mahan), *La France libre*, vol. IV, n° 21 (15 juillet 1942), p. 176-184.
- — —, *Solal* (S), Paris, Gallimard (Folio), 1969 [1930].
- — —, *Les Valeureux* (V), Paris, Gallimard (Folio), 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2006.
- GOERGEN, Bertrand, *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1969.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1986 [1980].
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti (Les essais), 2004.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986.
- STOLTZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

DÉBAT



Valère Novarina, dramaturge romantique ou « post-romantique » ?

GUILLAUME ASSELIN
Cégep Marie-Victorin

Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009.

Compte tenu de l'ample bibliographie critique qui entoure désormais l'œuvre novarinienne¹, toute nouvelle parution doit justifier la pertinence et l'originalité de son apport. C'est sous l'angle du rapport à « l'étranger », une dimension négligée jusqu'ici, que les deux directeurs de ce collectif ont choisi de renouveler la lecture de cette œuvre tout aussi inspirée qu'inspirante. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte de la place des langues étrangères dans le texte novarinien ou du travail d'« étrangement » auquel est soumis le français qui, décapité et détourné de ses formes et de ses usages traditionnels, sonne lui-même de façon étrange, à mille lieux de ce qu'on est habitué d'entendre mais, tout aussi bien, de mettre en lumière la façon dont les multiples traductions que l'œuvre semblait décourager *a priori* n'ont pas trahi mais bien *servi* le texte original, en le révélant sous un nouveau jour. C'est ce dont témoigne Christophe Feutrier dans son entretien avec Olivier Dubouclez, affirmant n'avoir perçu le sens et la performativité propres à l'écriture novarinienne qu'à travers sa traduction en langue étrangère, le premier texte lu en français lui étant tombé des mains. « L'épreuve de l'étranger² » aura ainsi permis de rendre perceptible la « matière verbale », la pâte phonique à quoi une trop grande familiarité avec sa propre langue maternelle peut rendre sourd.

Toute la force du théâtre novarinien tient précisément à cette « puissance de désorientation³ » invitant à « se désaliéner du réel », pour reprendre le titre de Didier Plassard⁴ — à cette capacité qu'il a de déterritorialiser la perception en débarras-

1 Voir le site Internet de l'auteur, régulièrement mis à jour, pour un relevé exhaustif (<http://www.novarina.com/>).

2 Voir Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

3 « En face de l'archaïque et du conscient » (entretien avec Christophe Feutrier, réalisé par Olivier Dubouclez), dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, 2009, p. 203.

sant l'esprit et le langage des catégories et des empreintes qui entravent la saisie organique des mots et des choses dans leur nudité et leur surgissement, enfouis sous tout un fatras de projections et de préconceptions. En témoignent les renversements spatiaux et perspectifs, que Céline Hersant interroge dans une réflexion fort stimulante sur la place et l'importance de la référence géométrique dans le texte novarinien qui rejoint, sur ce plan, la fascination d'Artaud pour la géométrie sacrée dont le poète a pu observer les mystérieuses figures chez les Tarahumaras. C'est l'occasion de noter, avec Elena Galtsova, que Novarina entretient un rapport complexe à la tradition ésotérique et alchimique qui, similaire à celui d'Artaud et de Vitrac sur plusieurs points, s'en distingue par un travail de déformation et d'hybridation langagière qui a plus à voir avec les avant-gardes étrangères, comme le *zaum* des Futuristes russes, ainsi qu'en fait foi la traduction du *Jardin de reconnaissance* par Ekaterina Dmitrieva. Prenant *La scène* pour exemple, Marco Baschera, de son côté, montre comment l'œuvre novarinienne sape les fondements mêmes du théâtre et de la représentation en faisant voler en éclats les notions de *personne* et de *personnage*. Inversant la fonction d'identification que recouvrait le *prosopon* (masque, visage) dans le théâtre grec, le théâtre novarinien fait de la *personne* le lieu d'une dépersonnalisation radicale, affranchissant la pensée et le jeu du principe d'identité par le « sacrifice comique⁵ » de l'acteur.

On ne peut, dans cette optique, qu'être frappé par les ressemblances entre cette écriture qui élève le sacrifice au rang de paradigme (*i. e.* la notion, centrale, d'« acteur sacrifiant ») et la pensée iconoclaste d'un Georges Bataille. Faut-il pour autant en conclure avec Désirée Lorenz et Tatiana Weiser que la charge transgressive et insurrectionnelle des deux œuvres finit par se diluer en une forme de réconciliation avec le christianisme, dont Bataille et Novarina reconduiraient la métaphysique platonicienne sous le rapport d'une négativité sans emploi, pris au piège d'une réflexivité dont ils n'arriveraient pas à se déprendre, écrivant et pensant sous influence, là même où ils militent pour une souveraineté sans concession ? Il est permis d'en douter sérieusement, au moins à l'égard de Novarina, dont le rire, même destructeur, apparaît beaucoup plus joyeux et jubilatoire — plus libre d'attaches et de ressentiment — que celui de Bataille, qu'on imagine toujours plus ou moins froissé sous le rictus. On retiendra donc le conseil de ce dernier, cité par les deux critiques qui semblent eux-mêmes nous mettre en garde contre leur propre interprétation : « J'ai voulu vous inviter à vous méfier du langage. Je dois donc, en même temps, vous demander de vous méfier ce que je vous ai dit⁶ ».

Que le rapport d'une pensée au christianisme puisse s'imaginer sous une forme non-mortifère, c'est ce que montre par ailleurs Katia Dimitrieva, en se basant sur *Le jardin de reconnaissance*, qu'elle a traduit en russe. La Chute même y apparaît

4 Didier Plassard, « Se désaliéner du réel : invitation à la (re)lecture de *Vous qui habitez le temps* », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 103-118.

5 Valère Novarina, *L'origine rouge*, 2000, p. 129.

6 Désirée Lorenz et Tatiana Weiser, « Poétique de la transgression, de Georges Bataille à Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 80-81.

comme une chance, celle d'une re-Création du monde permanente par le langage, le dramaturge récrivant la Genèse dans l'optique d'une phénoménologie singulière où vie et mort, Éros et Thanatos se révèlent solidaires, se nourrissant l'un l'autre bien plus qu'ils ne s'entravent.

Cette re-création, par quoi la langue novarinienne manifeste ses qualités éminemment génétiques et génésiaques, s'exprime de manière privilégiée à travers la *néologie*, dont Nadia Buntman détaille les procédés, au croisement de la littérature et de la médecine dont elle file très habilement la métaphore sur les traces mêmes de Novarina, là où la ré-invention linguistique a pouvoir de ressusciter les mots morts et de redonner vie à la langue. Mais le dramaturge ne se contente pas de ré-inventer les mots : il s'emploie également à forger des noms. Façon de nous contraindre à passer « de l'autre côté du langage » comme Alice « de l'autre côté du miroir⁷ », où le nom propre, foncièrement opaque, résiste et fait obstacle à l'instrumentalisation du langage. Olivier Dubouclez se livre ici à une réflexion originale sur un aspect souvent négligé de l'écriture, pour montrer que l'utilisation novarinienne des noms propres relève d'un régime différent du modèle proustien consacré. À l'onomastique qui joue de la mémoire de noms de lieux et de personnes connus ou communs, l'œuvre novarinienne oppose en effet l'invention de noms inouïs ou incongrus rayonnant d'une autre espèce d'étrangeté. Le nom propre est, ici aussi, agent de dépersonnalisation, dans la mesure où le déluge des patronymes et des homonymes accumulés à plusieurs endroits de l'œuvre sous forme de listes litaniques vide le nom de son propre, le destituant de sa fonction d'identification au profit d'une vaste opération de dé-nomination, au terme de laquelle ne subsiste plus qu'une masse de singularités quelconques fondues dans l'anonymat de la foule. Déjouant le processus identificatoire, l'œuvre peut alors faire apparaître, au-delà de l'atomisme individualiste qui en occulte la présence sourde, presque secrète, ce grand acteur oublié de l'Histoire qu'est le peuple — celui-là même « dont le langage tire sa vie et le théâtre son public⁸ ».

Cette résistance littéraire et poétique que l'œuvre novarinienne oppose à la langue commune et communautaire en puisant à même le « vivier des noms⁹ » et l'inventivité du parler populaire engage la dimension foncièrement politique de l'œuvre dont rendent compte, chacun à leur façon, Julie Sermon et Frédéric Detue. La première en analysant la manière dont Novarina dénonce et critique, sur le mode parodique, les excès et les outrances du langage médiatique, dont le dramaturge ne reproduit les clichés que pour mieux en faire voir la vacuité et le ridicule dans ce qui se conçoit comme un véritable « procès comique de destitution symbolique¹⁰ ». Le second en relisant l'œuvre novarinienne suivant un style que je qualifierais de «

7 Olivier Dubouclez, « Nom de personne. L'écriture des noms propres chez Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 145.

8 *Ibid.*, p. 158.

9 L'expression est de Novarina, citée par Olivier Dubouclez, *loc. cit.*, p. 140.

10 Julie Sermon, « Slogan, inventaire, information : de la politique dans l'œuvre de Valère Novarina », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 176.

rancierien » (non par le contenu, mais par la forme de la pensée, qui conçoit l'histoire de la littérature en termes de « régimes » de représentation, à la manière de Rancière) sous l'angle de sa relation au Romantisme d'Iéna, dont elle relaterait les vues à maints égards tout en les soumettant à une critique en règle. Si Novarina partage la conception romantique d'une littérature autonome et messianique oppo- sant au réel formaté et au langage décadent de l'idolâtrie communicationnelle (*i. e.* « l'universel reportage » mallarméen) les pouvoirs supérieurs de la parole poétique élevée à la fonction sacerdotale, il ne tombe pas pour autant dans le piège de l'âge d'or censé consacrer l'avènement d'un nouvel *éon*, où l'homme retrouverait enfin son lien consubstantiel à l'Âme du monde et à la « parole perdue » d'avant Babel. À la différence des Romantiques dont le vœu de Totalité aurait produit, affirme Detue, les régimes totalitaires que l'on sait, Novarina maintient la nécessité d'une « tension dialectique irrésolue¹¹ » qui aboutit à inverser la notion même d'œuvre d'art totale en l'ouvrant à un devenir infini. Rejetant le fantasme romantique d'une fin de l'histoire où les tensions s'apaiseraient sous la forme d'un Moi synthétique et souverain pleinement réalisé, l'écrivain opposerait l'idée d'une communauté fondée sur un *dissensus* irréductible plutôt que sur cet utopique consensus où le nivelage transcendantaliste des identités a fini par produire un *effet de corps* meurtrier. La figure de l'acteur, que le dramaturge définit par ailleurs comme un « désadhérent profond¹² », tendrait ainsi à se confondre avec le *paria* politique, cet étranger *intérieur* à la société et au système qu'il empêche de se métamorphoser à nouveau en machine de mort ou en four crématoire, là où le désir d'union et de réconciliation aura tristement accouché d'une indifférenciation violente, ne laissant subsister des singularités que la cendre. Lecture d'autant plus intéressante qu'elle s'attaque de front à la question épineuse de l'articulation de la littérature au politique en soulevant les enjeux fondamentaux qu'implique la réception de l'héritage romantique. Héritage à l'endroit duquel la littérature contemporaine aurait contracté un double devoir : devoir de mémoire (reconnaissance de dette) aussi bien que devoir critique qui, sachant tirer leçon de l'histoire passée, se donne pour mission d'imaginer les formes concrètes et délibérément aporétiques de cette « communauté qui vient » (Agamben) à l'heure de l'ère post-historique et post-totalitaire.

Il y a pourtant plusieurs objections à faire à l'auteur, à commencer par l'équation qu'il établit entre le grand rêve romantique d'un savoir et d'une vie conçus sous le signe de la totalité et le totalitarisme qui y serait en germe. C'est là, il me semble, un glissement spécieux qui prétend tenir une pensée responsable des dévoiements idéologiques dont elle a pu être l'objet sous prétexte qu'elle les contenait en puissance. On a pu, suivant la même logique, tenir Nietzsche responsable du délire nazi sous prétexte qu'il aurait fourni, avec le concept de surhomme, l'outil politique dont le régime avait besoin pour asservir les masses. On a critiqué, depuis, ce genre d'amalgame qui rabat de façon linéaire l'effet sur la cause potentielle et montré que le surhomme *tel que Nietzsche l'entendait* était

11 Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina ou la littérature en résistance », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène, op. cit.*, p. 192.

12 Valère Novarina, *La scène*, 2003, p. 168.

tout à l'opposé de ce que les nazis en ont fait. Tient-on Einstein responsable des dégâts causés par la bombe atomique sous prétexte que la découverte de l'énergie nucléaire l'aura rendu possible ?

Autre objection, qui porte cette fois sur la manière dont Detue interprète le « Moi » romantique comme une conscience close sur elle-même, enivrée par l'exercice de sa puissance et de sa souveraineté, au regard de laquelle l'autre ne revêtirait qu'une fonction subsidiaire, contrairement à ce que l'on observerait chez Novarina dont l'œuvre prendrait la forme d'une vaste adresse à l'autre. C'est là reconduire un lieu commun et l'on pourrait reprocher à l'auteur de manquer lui-même de distance critique à l'égard de la réception traditionnelle du Romantisme. Une lecture plus serrée des textes montre que ce fameux « Moi » recouvre, chez plusieurs écrivains romantiques, l'idée d'un Soi transpersonnel qui, comme le « désadhérent profond » de Novarina, engage à « [a]ller dans l'au-delà du moi¹³ ». C'est le point où le romantisme rencontre l'expérience mystique du « sentiment océanique » qui, s'il peut y aboutir — il ne s'agit pas de le nier — ne conduit pas *fatalement* à une dissolution des singularités dans un Grand Tout où la conscience se verrait ravalée au rang des pulsions galvanisées par un aveugle instinct de corps. Il y a du bouddhisme et de l'hindouisme dans le Romantisme, ces sources et ces influences orientales sont connues ; est-ce à dire que la recommandation taoïste de « Garder l'Un » sans nécessairement renier le Multiple, qui n'est qu'un aspect dialectique de l'Un sous sa forme prismatique, est totalitaire par essence ? Si, de même, le bouddhisme enjoint chacun à rejoindre le « Grand Corps d'Union », ce n'est ni pour consacrer le règne tyrannique de l'ego au terme d'une dilatation narcissique inavouée ou inconsciente ni, à l'opposé, pour abolir la tension créatrice dont le Multiple est le siège sous la forme d'une fusion béate dans l'Un-sans-Autre-ni-Différence, mais pour enjoindre l'esprit à dépasser le dualisme et à concevoir pour une conscience singulière la possibilité de se vivre *simultanément* sous une forme finie tout en s'identifiant à l'infini. L'*Einfühlung* romantique ne me semble nullement réductible à cet autisme ontologique ou à ce monisme solipsiste auquel Detue et d'autres avec lui croient pouvoir l'identifier, mais relève, au contraire, d'une conception dynamique et dialectique de l'Unité. Aussi, à cette lecture de l'œuvre romantique comme unité close sur elle-même j'opposerai celle d'Albert Béguin, qui en parle comme d'une « unité [...] toujours ouverte », visant à « suggérer l'inachèvement inhérent à tout acte de connaissance humaine¹⁴ ». Toutes ces réserves et ces critiques ne doivent cependant pas occulter l'essentiel de mon propos, qui se veut un hommage à l'hypothèse de Detue qui, comme toutes les hypothèses fortes, appelle la résistance et, ce faisant, permet précisément de rouvrir un débat qui me semble absolument fondamental. C'est parce que sa réflexion est stimulante et novatrice que je me suis étendu aussi longuement à la commenter : l'empoignade — amicale, faut-il y insister — ici, signale l'intérêt, un esprit ne trouvant à s'aiguiser qu'à proportion de ce qui lui résiste. Que

13 Valère Novarina, cité par Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina ou la littérature en résistance », *loc. cit.*, p. 197.

14 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 1991 [1942], p. xvii.

l'on puisse diverger d'opinion sur la manière dont l'héritage romantique est reçu et réactualisé, en tout ou en partie, par les écrivains contemporains, me semble même témoigner de façon exemplaire des potentialités dialectiques que recèle le Romantisme. Aussi, plutôt que d'y voir la condition de possibilité des totalitarismes fermés sur eux-mêmes de manière mortifère, j'y vois bien plutôt l'occasion d'un « entretien infini » (Blanchot). Novarina, dans cette optique, me semble plutôt rendre justice au Romantisme en réactualisant ce qui, en lui, avait été effacé et trahi par la caricature politique et totalitaire à laquelle nazisme et communisme l'ont réduit, en en faisant une lecture tronquée. Et c'est précisément là que l'on saisit le nœud du problème : c'est uniquement faute de penser le Romantisme dans sa totalité, en ne retenant que des fragments, qu'on peut en faire la condition de possibilité des totalitarismes. Mais tout ceci engage un débat de fond qui dépasse de loin les limites d'un compte rendu ; c'est un numéro entier qu'il faudrait lui consacrer. La proposition est lancée...

Références

- BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991 [1942].
- DETUE, Frédéric et Olivier DUBOUCLEZ (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009.
- NOVARINA, Valère, *L'origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
- — —, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003.



Réponse à Guillaume Asselin

FRÉDÉRIK DETUE

Dans la belle recension qu'il consacre à l'ouvrage collectif *Valère Novarina, le langage en scène* dirigé par Olivier Dubouclez et moi-même, Guillaume Asselin engage une discussion au sujet de la thèse que je soutiens dans l'article « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance¹ ». Je voudrais donc répondre à sa critique, spécialement en m'efforçant de lever les malentendus sur lesquels elle me semble reposer.

Quelle est ma thèse dans cet article ? J'entreprends d'y montrer que, tout en procédant très clairement de la théorie romantique de la littérature, le théâtre de Novarina s'inscrit dans une tradition qui est entrée au XX^e siècle dans un rapport critique et dialectique à cette théorie ; à mon sens, c'est en effet sous l'angle de ce rapport critique et dialectique — par quoi la littérature *résiste* suivant un nouvel art d'écrire — qu'opère la politique de ce théâtre.

Guillaume Asselin suggère que je procède à une lecture « ranciérienne » de ce théâtre en étudiant sa relation critique au premier romantisme, or il me paraît important de souligner en quoi ma démarche se distingue radicalement de celle de Rancière. Elle se fonde certes sur le parti pris, partagé par Jacques Rancière — et d'autres théoriciens, tels que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ou Jean-Marie Schaeffer —, suivant lequel l'invention de l'idée de littérature par le premier romantisme allemand détermine un mode d'être de l'art d'écrire, et donc des pratiques d'écriture, jusqu'à aujourd'hui. Mais la démarche de Rancière est fondamentalement une défense et illustration de l'idée de littérature romantique, et se caractérise en conséquence par un refus de considérer qu'il ait pu arriver quoi que ce fût à celle-ci. Avant de concevoir ce qu'il appelle le « régime esthétique de l'art », Rancière juge déjà dans *La parole muette* que, si un « soupçon » pèse sur « la version fondamentaliste de la poétique romantique, celle [du symbolisme] qui veut une littérature cohérente, reposant sur un principe unifié », ce soupçon appartient au « système des raisons » qui font de la littérature, depuis le romantisme, « un art sceptique » ; et il récuse donc l'idée que ce « soupçon » soit né « dans les années 1940 des traumatismes de l'histoire ou de la démythification politique des fonctions du discours² ». C'est plutôt contre l'idée que la littérature n'a pas d'histoire, informée

1 Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009, p. 181-201.

2 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 2005, p. 170.

qu'elle serait *uniquement et strictement* par la théorie romantique, que se fonde ma thèse d'un théâtre de Novarina « post-romantique ».

À mon sens, en effet, on se doit bel et bien de considérer une délégitimation de l'idée de littérature romantique, liée à l'histoire totalitaire du XX^e siècle. Il ne s'agit nullement, comme G. Asselin m'en prête l'intention, d'*accuser* la théorie littéraire du romantisme d'Éna en la rendant responsable de l'avènement des totalitarismes, ce qui reviendrait à céder à l'illusion rétrospective d'une fatalité historique, mais, loin de cette logique causale précisément totalitaire³, de mettre au jour dans une démarche archéologique, le fait que cette théorie est une des *conditions de possibilité* du régime totalitaire, — qu'elle permet de comprendre ce qui fait du totalitarisme une forme politique singulière, inédite, et conditionne la manière dont il se dit et se fait.

Cela tient à la façon dont, avec le premier romantisme, « la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir⁴ ». Au principe du romantisme, on trouve une vision négative de la modernité considérée comme l'ère des différences, des divisions et autres scissions, et le romantisme se définit ainsi d'abord, par son *refus de l'inconcilié*, opposé au monde moderne. Selon sa théorie historico-littéraire, cependant, suite à une défaillance philosophique (à travers Kant) mais aussi historique (à travers la Révolution française), c'est alors la littérature qui devient capable de donner accès à l'absolu, d'incarner celui-ci de façon adéquate, autrement dit de faire advenir une nouvelle époque ontologique, un âge d'or véritable, qui soit un âge de l'unité, de l'harmonie universelle, un règne de la belle totalité. Elle le devient dès lors que le poète sait « romantiser », soit, suivant Novalis, identifier son Moi inférieur « à un Moi supérieur⁵ », identifier — contradictoirement — sa liberté subjective à la formation objective d'un Esprit en devenir ; car, en s'élevant vers un Moi transcendantal qui embrasse la totalité, en devenant, comme médiateur du langage chiffré de la nature, « véritablement in-sensé [*Sinn-beraubt*]⁶ », le poète se met en état de faire « s'écouler l'éternelle source originaire de la poésie », de « revendiquer [...] tout, le tout qui agit dans chaque instant, dans chaque phénomène (Novalis)⁷ », et de faire ainsi advenir la beauté suprême, l'ordre suprême « d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie⁸ ».

3 Pour répondre à son désir d'infaillibilité, le pouvoir totalitaire se doit de fonder sa légitimité sur le mythe d'une nécessité historique telle que les lignes du présent soient déjà imprimées dans le passé et que les lignes du futur soient déjà imprimées dans le présent. Claude Lefort reconnaît ainsi « l'essence du totalitarisme » dans sa « négation de l'imprévisible et de l'inconnaissable » ; selon lui, le régime totalitaire se définit fondamentalement par sa façon de « s'agenc[er] sous le signe du refus de l'histoire » (Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, 1999, p. 203-204).

4 Maurice Blanchot, « L'*Athenaeum* », *L'entretien infini*, 1995, p. 520.

5 Cité par Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, 2002, p. 70.

6 Novalis, cité par Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, 1983, p. 26.

7 Maurice Blanchot, « L'*Athenaeum* », *L'entretien infini*, op. cit., p. 521.

8 Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie, L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978, p. 312 (trad. Jean-Luc Nancy et al).

Ce messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, j'y reviens au prochain paragraphe, mais le totalitarisme se fonde néanmoins sur ce messianisme. Parce qu'il y a un *refus de l'inconcilié totalitaire* tel que, « [n]on contents de se présenter comme des régimes supérieurs à la démocratie libérale, nazisme et communisme annoncent la résolution des conflits qui déchirent le monde moderne et ont toujours déchiré, sous une autre forme, l'humanité⁹ ». Puis parce qu'il y a une *romantisation totalitaire* telle que « [l] Jamais pareille combinaison n'avait été imaginée entre la loi et l'arbitraire¹⁰ ». Je voudrais développer ce second point, tout à fait essentiel. Quant au romantisme, on l'a compris, je dénonce tout comme Guillaume Asselin la mécompréhension du primat idéaliste du sujet sur lequel il construit sa théorie : dès lors que l'on entend bien la capacité infinie du *je* poétique à l'aune de l'action de *romantiser*, on comprend aussi qu'elle n'est pas un pur et simple principe d'omnipotence, que l'écrivain du romantisme n'est pas une sorte de tyran qui ne s'en remet qu'à son arbitraire, puisque son langage poétique est motivé, qu'il est en lui-même expérience de monde et texte de savoir, — manifestation de l'âme du monde. Or on retrouve ce même primat du sujet au fondement du pouvoir totalitaire, de son discours et de son action politiques. C'est même ce qui fait la singularité radicale de ce pouvoir, comme le montre Hannah Arendt : de façon à instaurer directement le règne de la justice sur terre, il a la « prétention monstrueuse » de « remont[er] aux sources de l'autorité, d'où les lois positives ont reçu leur plus haute légitimation¹¹ » : d'abolir l'écart entre les lois positives et la loi qui est à leur source (que celle-ci soit, selon Arendt, la loi de l'Histoire, dans la version du communisme, ou celle de la Nature, dans la version du nazisme) et de tout sacrifier à cette loi suprême, de sorte que finalement pouvoir légitime (soumis à des lois) et pouvoir arbitraire (sans lois) se trouvent confondus.

Ce qui fait que le messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, c'est que la subjectivité transcendante qui autorise le poète à revendiquer le Tout ne prend pas *figure*, qu'elle ne devient pas une entité mythique ; c'est pourquoi, comme le souligne G. Asselin, le premier romantisme développe « une conception dynamique et dialectique de l'Unité », en haine de l'homogénéité et de l'uniformité. Certes, la prévalence du Tout doit faire de l'époque, de l'humanité et de la littérature *un individu*, une « unité indivisible », mais dans le même temps il n'est jamais question qu'elle annule le *divers infini* des parties ; la littérature demeure ainsi constamment dans la théorie romantique « un discours républicain¹² », suivant un modèle social foncièrement démocratique, fondé sur des polarités qui exigent du poète « un esprit

9 Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, op. cit., p. 199-200. Par exemple, la propagande nazie annonçait en 1942 l'avènement « d'un nouvel ordre général et d'un nouvel âge où le continent européen serait soustrait à l'anarchie » (voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Pocket (Agora), 2003, p. 160-161).

10 Claude Lefort, *La complication*, op. cit., p. 215.

11 Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, traduction de l'américain révisée par H. Frappat, 2005, p. 283.

12 Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* (fragment 65), dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 88.

intelligemment combinatoire¹³ ». Mais il existe un envers antidémocratique de cette théorie, chez Wagner, dans sa conception du *Gesamtkunstwerk* — de l'œuvre d'art totale ; et cela, faut-il préciser, avant même le virage wagnérien de l'universalisme au nationalisme. Chez Wagner, la subjectivité transcendante dont doit se réclamer l'artiste prend figure : c'est ce qu'il appelle « le Peuple » ; et l'âge d'or à venir n'est plus alors conçu comme l'unité dans la diversité infinie, mais comme « l'absorption de l'égoïsme dans le communisme¹⁴ ». C'est alors que, de condition de possibilité *nécessaire* qu'elle était, la théorie romantique devient une condition de possibilité *suffisante* du totalitarisme : en tant que théorie de l'œuvre d'art totale *par* et *pour* le Peuple, qui a pour source de la loi « la véritable nature humaine » et qui vise donc la production d'un grand corps collectif homogène, celui de « l'homme commun ». Dans le cadre du nazisme, par exemple, c'est de cette façon que Goebbels explique la politique raciste de l'homme d'État artiste : d'un côté, *pour* la communauté du peuple allemand, il revient à celui-ci de « former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple », suivant le modèle du sculpteur qui crée quelque chose à partir de rien et dont l'arbitraire ne souffre aucune loi qui le domine ; de l'autre, étant entendu que « seul un art qui puise dans le *Volkstum* tout entier peut être de qualité en fin de compte et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁵ », c'est à la condition que l'homme d'État soit inspiré *par* le *Volksgeist* que son pouvoir de former l'image du peuple devient légitime.

Il s'agit cependant de justifier à présent pourquoi cette légitimation totalitaire a pu entraîner une délégitimation de la théorie romantique, suivant un nouvel art d'écrire apparu au XX^e siècle. Si le pouvoir totalitaire n'est pas un pouvoir politique comme les autres, c'est en vertu de la romantisation par quoi, dans le but de créer une société délivrée de toute division, le parti totalitaire, censé *incarner* une entité mythique, se constitue en corps collectif mystique et vise à donner corps à la société tout entière : tel est le fantasme de l'« Egocrate » Staline, suivant Claude Lefort, que d'apparaître « comme s'il n'avait rien en dehors de soi, comme s'il avait absorbé la substance de la société, comme si, *Ego* absolu, il pouvait indéfiniment se dilater sans rencontrer de résistance dans les choses¹⁶ ». Or il importe alors d'observer comment se pratique cette absorption de la substance de la société en matière de littérature. Par exemple, que se joue-t-il, au Premier Congrès des écrivains de 1934 à Moscou, sous le nom de « romantisme révolutionnaire », que Jdanov suggère fermement de faire « entrer dans la création littéraire comme une [composante]¹⁷ » ? Il apparaît en fait que, dans la théorie du réalisme socialiste, la romantisation de

13 Friedrich Schlegel, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, 2003, p. 562.

14 Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* [1849], dans *Œuvres en prose III*, traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, 1976, p. 73.

15 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, 1987, p. 53-54.

16 Claude Lefort, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, 1986, p. 68.

17 Cité par Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, 1986, p. 90. Traduction modifiée du russe « *sostavnaâ èast'* ».

l'écrivain consiste à adopter « l'esprit de parti [*partijnost'*] » ou « esprit de tendance [*tendencioznost'*] », de façon, selon Karl Radek, à « avoir présente à l'esprit la marche du monde entier » et, depuis ce point de vue infaillible qu'est « le point de vue de la victoire prolétarienne [*točka zreniâ pobydy proletariata*]¹⁸ », à pouvoir présenter non pas la réalité « telle qu'elle est » — ce qui serait une hérésie naturaliste — mais « la réalité dans son développement révolutionnaire » — celle qui permet d'entrevoir le « sens de l'histoire ».

Il est tentant, au demeurant, d'ironiser sur cette captation totalitaire de l'héritage romantique, étant donné notamment que la romantisation n'est plus ici un exercice de liberté mais de soumission, que la vision de l'âge d'or procède d'une prescription du parti au-dessus de tout. Cependant, la promesse de bonheur totalitaire appelle peut-être autre chose qu'une simple attitude de mépris, quand on sait qu'elle n'est qu'une image d'unification heureuse environnée de désolation et d'épouvante, au centre tranquille du malheur — la fabrication de « l'homme commun » ayant pour pendant celle, incessante, d'« ennemis du peuple », l'absorption de la substance de la société induisant ainsi une grande politique d'épuration. C'est ce que signale la protestation de Paul Celan, qui soutient que « [l]es choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, [la lyrique allemande] ne peut plus, quoi qu'on fasse pour réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle », qu'elle veut bien légitimement, au contraire, « savoir sa “musicalité” située en un lieu où elle n'ait plus rien de commun avec ces “harmonies” qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre¹⁹ ». Sans doute la littérature totalitaire est-elle une « pseudo-littérature », mais il reste qu'elle s'est articulée sur la tradition littéraire issue du romantisme au point de « sauver les apparences de la littérature²⁰ », ce qui signifie que l'on ne peut pas simplement penser refermer la parenthèse du non-art totalitaire afin de poursuivre la tradition de l'art « véritable ». C'est toute la question du *schisme* littéraire posée par Adorno qui est en jeu ici. Si en Allemagne en 1966, on ne peut pas selon Jean Améry « se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm Schäfer, Heinrich Himmler entre parenthèses²¹ », c'est que le problème est moins la « pseudo-littérature » totalitaire en elle-même que la « pseudo-littérature » *comme possibilité de l'art*, et qu'il faut par conséquent entreprendre de nier celle-ci, par quoi il s'est avéré qu'un témoignage de culture peut se révéler « en même temps un témoignage de barbarie²² ».

18 *Ibid.*, p. 84.

19 Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », dans *Le méridien & autres proses*, traduit de l'allemand par Jacques Launay, 2002, p. 32.

20 Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, 1985, p. 454.

21 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, 2005, p. 164.

22 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, 2000, t. 3, p. 433.

De là mon idée d'une tradition née au XX^e siècle, critique et dialectique dans son rapport à l'idée de littérature romantique²³. Si le théâtre de Novarina me semble participer de cette tradition que l'on peut qualifier de « post-romantique », c'est d'abord qu'il procède d'un rapport critique à la théorie historique qui s'articule sur la théorie romantique du langage poétique (soit ce « messianisme » qui fait le « cœur du romantisme²⁴ », selon Benjamin), en ne faisant jamais miroiter l'avènement de quelque nouvelle époque ontologique que ce soit, y compris suivant « une conception dynamique et dialectique de l'Unité ». L'action de romantiser est bien réactualisée, pourtant ; mais l'élévation du Moi inférieur (qui ne sait que communiquer, à l'instar des animaux) à un Moi supérieur (qui le doue de la parole) s'opère sur le modèle du Mystère (symboliste plutôt que médiéval), comme une Passion de l'Homme-Dieu ne donnant pas lieu à une radicalisation du Sujet et de la totalité, tout au contraire : la parole, qui « n'est pas humaine », provoquant constamment une sortie d'identité et même d'humanité, s'opposant en tant que commun qui doue d'un manque à toute figuration aussi bien individuelle que collective ; la scène faisant jouer le *détail* contre le tout (loin de l'esthétique du fragment romantique), à travers le spectacle de l'acteur-monade en donateur.

23 C'est l'objet de ma thèse de doctorat en cours de rédaction, que de constituer théoriquement cette tradition : Frédérik Detue, « Post-exotisme de Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle », thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Tiphaine Samoyault à l'Université Paris 8 (Saint-Denis). La soutenance est prévue en octobre 2011.

24 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, « Avant-propos », dans Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 14.

Références

- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005 (trad. Françoise Wuilmart).
- ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2005 (trad. H. Frappat).
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 2002 (trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang).
- — —, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, t. 3, p. 427-443 (trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch).
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. Jacques Launay).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1987.
- LEFORT, Claude, *La complication. Retour sur le communisme*, Paris, Fayard, 1999.
- — —, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1986.
- MOREL, Jean-Pierre, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1985.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures (Pluriel Lettres), 2005.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot (Aux origines de notre temps), 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale supérieure (Arts et langage), 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le BLANC, Laurent MARGANTIN, Olivier SCHEFER (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti (Domaine romantique), 2003.
- — —, *Entretien sur la poésie*, dans *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 289-340.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose III*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui (Les introuvables), 1976 (trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl).



Hommage à Raymond Joly

Monsieur Raymond Joly (Rimouski, 17 décembre 1933 — Montréal, 29 juillet 2010), docteur de l'Université de Heidelberg, professeur au Département des littératures de l'Université Laval, membre de l'École freudienne du Québec ainsi que du Cercle psychanalytique de Montréal, a grandement contribué à la création de la revue Études littéraires et, pendant des années, avec minutie, abnégation et souci de la qualité académique que devait rencontrer une livraison savante, il a corrigé articles après articles de la revue, leur donnant une excellence qui leur doit beaucoup, sans que son nom paraisse. Il est bien plus : musiciens, critiques littéraires, et ses amis et collègues du « Pont Freudien » et du « Gifric » (Québec) le savent et, comme nous, regrettent son départ. Le texte ci-dessous espère rendre compte des sentiments de ses proches et de ses amis justement nombreux. Mais il n'est aucun texte qui puisse jamais le faire, fût-il aussi souriant à la vie que celui, La naissance du jour, de Colette, que Monsieur Raymond Joly relisait, parmi d'autres, sur son lit à l'hôpital ou se faisait lire par extrait par un infirmier ou des amis.

Ce qui suit est ma dernière lettre à Raymond, je l'ai écrite sans savoir qu'il ne pourrait la lire : il est passé le 29 au matin à 0 h 4 min).

* * *

Québec, le 28 juillet, 23 h 30.

Mon très cher Raymond,

C'est une belle carte postale que je voulais t'envoyer, mais je tremble trop pour écrire à la main : oui, ton départ m'angoisse, mais ne porte pas les peines des autres, en tout cas, pas la mienne ; aujourd'hui, j'ai accepté le fait irréversible et, à mon tour, de te dire, comme je le crois pour toi, que je suis en paix, mais non moins profondément triste. Je sais ton souci entier et constant de ne pas t'imposer aux autres, mais d'aller vers eux, curieux de les connaître et empathique par avance, avec une élégance impeccable dont témoignent aussi tes textes scientifiques.

J'ai appelé ce mardi soir, comme convenu : tu te reposais. Nous n'avons pu nous parler ; aussi, je t'écris ce soir.

Je sais que ce n'est pas une consolation, mais comme les insomnies s'accumulaient, j'ai relu ton livre sur *Pharsamon* de Marivaux : ce qui m'a plu une fois encore, mais de manière plus émotive, cette fois, c'est ce régal de l'intelligence, de la finesse

d'un esprit unique, de la très haute tenue de l'écriture, des points justement fixés, mais d'abord de ta sensibilité et combien ce livre, parmi d'autres de ta main, me fait entendre ta voix, me parle de toi — je ne veux pas dire qu'il n'est pas objectif, il l'est assurément. Mais d'abord, sache, comme certains de tes derniers articles ou de tes communications — dont celle où la page 11 avait disparu, lors d'un Congrès de la Société canadienne d'études sur le XVIII^e siècle, à Québec, il y a quelques années — me donnent et me conserveront ta présence. Elle n'est pas simplement intellectuelle : elle est à ton image, d'abord infiniment et fortement humaine, dans ce qui est le meilleur dans l'homme. Pardon de me projeter dans ton départ ; il me fait horriblement mal.

Raymond, j'admire ta paix intérieure et ta sérénité devant la mort, et me réjouis que les plus proches de toi t'entourent en ces instants ; je sais que tout n'a pas été sans souffrances physiques. C'est un euphémisme depuis que j'ai appris ce que tu as dû endurer ce dernier vendredi, refusant ce qui aurait pu atténuer ta douleur, afin de pouvoir conserver ta lucidité pour achever ton dernier écrit sur Graupner. Tu n'as pu le faire et cela t'a comme arraché à ta force d'âme et à la vie. J'ai compris que tu t'en allais. Ne sois pas plus abattu de maintenant prendre le soin de toi, ce que ta très haute éthique te présente comme une défaite. Cela n'est pas le cas. Bien sûr, on aurait aimé d'abord pour toi que tu finisses ce texte, mais on se console par ceux que tu nous laisses, et par les souvenirs.

Je vais te laisser partir — de quel droit pourrais-je m'y opposer ? — ; c'est ce que tu veux et je le comprends. Pardonne mon égoïsme et mes faiblesses qui t'ont fait miroiter quelques venues que je n'ai pas été capable de faire à Montréal. Nous nous sommes vus finalement et la maladie n'avait rien enlevé à ton regard, à ta présence d'esprit, à ta sollicitude amicale, à ta curiosité bienveillante, à ton élégance et à ta culture universelle. Quand je suis entré dans ta chambre des soins palliatifs de l'Hôpital Notre-Dame, à Montréal, tu étais assis en train de lire un livre en allemand. Tu m'a offert, malgré l'heure matinale, une sublime eau de vie de framboise, que tu avais ramenée et visiblement réservée, de Freiburg, lors de ton dernier voyage en Allemagne, en 2007, ce pays dont tu prisais la langue et la haute culture, comme bien des grands intellectuels et écrivains allemands ou étrangers, affolés comme toi qu'il ait pu aussi être le terreau du nazisme.

Tu es un de mes trois pères spirituels — c'est la chance d'être orphelin à onze ans et de pouvoir se composer une famille selon son cœur, chance que tu m'as donnée —, comme tu l'es pour bien des étudiants à qui tu as enseigné ou que tu as dirigés à la maîtrise et au doctorat ; tu es un savant que j'admire, mais d'abord tu es un ami vers lequel je me suis tourné trop souvent quand j'allais mal et tu as toujours été présent, dans les moments les plus pénibles : tu m'as écouté et remis sur la juste voie. Nous avons eu aussi nos fous rires et ton esprit y était pour beaucoup.

De tout cela, je n'ai pu te remercier dans ces derniers jours que bien maladroitement. Je me sens assommé par le faix de cette lettre et de l'adieu qu'elle contient, car je ne te rends pas justice de tout ce que tu es. Je te promets une chose : ta voix, intérieure, restera en moi. Ma psychologue m'a dit : « Continuez à faire des

“Petits dinosaures” à l’exemple de votre ami » ; elle voulait dire que, certes, l’exercice académique est une exigence intellectuelle, mais d’abord une complicité d’âmes. Tu ne mesures pas combien ce vœu s’est déjà accompli.

J’espère — on m’a dit que c’était le cas — que tu ne souffres plus à présent, et la médecine n’est ici plus en cause. Je devine que les heures à venir sont angoissantes, et je sais les soins délicats et toujours prévenants de tes proches et du personnel de l’hôpital. Laisse-toi aller en paix. Je ne sais comment dire ces choses.

J’ai vraiment été très heureux de te connaître, cela a été un réel bonheur — pardonne la redondance — et ce bonheur ne finit pas, ce soir ; j’aurais simplement aimé qu’il soit plus réel un peu plus longtemps. Je t’aime du plus profond de mon cœur, je t’y garderai jusqu’à mon dernier souffle et je te ferai aimer à ceux qui ne t’ont pas connu, sois-en sûr : tu nous laisses tant de raisons de le faire.

Je t’embrasse très fort,

Éric Van der Schueren
Université Laval
Département des littératures

* * *

Je remercie très sincèrement Madame Claude Lapointe, l’une des nièces de Monsieur Raymond Joly, d’avoir accepté, au nom de sa famille, ce texte comme In Memoriam, et Monsieur le Professeur Hans-Jürgen Greif, ami de longue date de Raymond, de sa relecture bienveillante. L’ami, qui me soutient de son affection dans ces moments pénibles et qui a permis notre dernière rencontre avec Raymond, sait ce que je lui dois et je ne l’oublie pas. Mes remerciements vont aussi à Mesdames Pascale Fleury, Marie-Laure Giroux, Lise Lacroix, Marie-Josée Paquet et Sabrina Vervacke pour m’accompagner, chacune à leur manière, dans le deuil de Raymond.



Notices sur les collaborateurs

Asselin, Guillaume

Guillaume Asselin poursuit ses recherches sur les métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine, dont un premier volet devrait paraître prochainement sous la forme d'un essai consacré aux *Métamorphoses de l'au-delà*. Il a co-dirigé deux ouvrages : le premier, *La littérature en puissance* (Québec, VLB, 2006), est dédié à l'œuvre du philosophe Giorgio Agamben ; le second, *Puissances du verbe* (Québec, VLB, 2007), explore les rapports entre écriture et chamanisme. Membre du comité de rédaction des *Cahiers littéraires Contre-jour*, il enseigne la littérature au Cégep Marie-Victorin, à Montréal.

Barraud, Cécile

Cécile Barraud a soutenu en 2007 une thèse intitulée *La revue blanche (1891-1903). La littérature et la critique littéraire en question* (Université de Paris VII), à partir de laquelle elle a élaboré une anthologie publiée en 2010 (*La revue blanche. Une anthologie*, avant-propos d'Éric Marty, Houilles, Éditions Manucius). Ses recherches et publications portent essentiellement sur *La revue blanche*, les revues littéraires et la littérature européenne des années 1880 à 1914.

Decout, Maxime

Agrégé de Lettres modernes et enseignant en khâgne, Maxime Decout est titulaire d'une thèse sur la judéité dans l'œuvre d'Albert Cohen. Ses dernières publications sur cet auteur sont : « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », *Les Temps modernes*, n° 656 (novembre-décembre 2009) ; « Le "parlécrit" chez Albert Cohen : d'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », *Poétique*, n° 159 (2009).

Detue, Frédéric

Frédéric Detue est professeur de lettres et chercheur en littérature comparée. Il termine une thèse intitulée « Post-exotisme d'Antoine Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle » à l'Université Paris 8, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Organisateur de plusieurs manifestations universitaires en Russie et en France entre 2005 et 2008, il a préparé le colloque sur Volodine de juillet 2010 à Cerisy-la-Salle. Auteur d'une dizaine d'articles, dont certains ont paru dans *Europe* et *Littérature*, il a aussi préfacé la traduction russe de *Des anges mineurs*, de Volodine (Moscou, OGI, 2008). Il a dirigé en collaboration trois projets collectifs : un cahier « Antoine Volodine » dans *Europe* (n° 940-941 (août-septembre 2007)), *Défense et illustration du post-exotisme*

en vingt leçons avec Antoine Volodine (Montréal, VLB (Le soi et l'autre), 2008) et *Valère Novarina : le langage en scène* (Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines), 2009).

Eisenzweig, Uri

Professeur de littérature à l'Université de Rutgers, dans le New Jersey, et auteur d'études littéraires (sur Nerval, sur Camus, sur le roman policier), Uri Eisenzweig s'intéresse depuis plusieurs années à la transformation des rapports entre politique et littérature à la fin du XIX^e siècle. Outre l'anarchisme (*Fictions de l'anarchisme*, Christian Bourgois Éditeur, 2001), il a étudié la logique du discours sioniste (*Territoires occupés de l'imaginaire juif*, Christian Bourgois Éditeur, 1980 ; une version transformée de cet essai est en préparation), et est actuellement en train d'achever une réflexion sur la place du littéraire dans le double tournant que représentent, avec l'Affaire Dreyfus, la naissance du fascisme du XX^e siècle (Barrès) et les derniers feux de l'anarchisme du XIX^e siècle (Bernard Lazare, Mirbeau).

Galmiche, Xavier

Né en 1963, Xavier Galmiche enseigne les cultures centre-européennes à l'UFR d'études slaves de l'Université Paris-IV Sorbonne, et spécialement la littérature tchèque, dont il traduit à l'occasion des œuvres classiques ou contemporaines (Karel Hynek Mácha, Antonín Sova, Bohumil Hrabal). Sous-directeur de l'UFR d'études slaves, directeur de la section Études centre-européennes, il co-dirige, au sein du Centre de recherche sur les civilisations d'Europe centrale et orientale (CRECOB), le Centre interdisciplinaire de recherches centre-européennes (CIRCE) et sa revue, *Cultures d'Europe centrale* (<http://www.circe.paris-sorbonne.fr/>). Son dernier ouvrage est *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)* (Paris, Institut d'Études slaves, 2009).

Jurgenson, Luba

Maître de conférences HDR à Paris-Sorbonne, Luba Jurgenson est auteur de *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* (Monaco, Éditions du Rocher, 2003), de *Création et tyrannie* (Cabris, Sulliver, 2009) et a dirigé avec Élisabeth Anstett le collectif *Le goulag en héritage* (Paris, Éditions Pétra, 2009).

Löwy, Michael

Michael Löwy est sociologue franco-brésilien, directeur de recherche (émérite) au CNRS et enseignant à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Auteur de dix-huit livres parus en vingt-neuf langues dont : *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »* (Paris, Presses universitaires de France, 2001) ; *Franz Kafka, rêveur insoumis* (Paris, Stock, 2004) ; *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste* (avec Robert Sayre, Paris, Éditions du Sandre, 2010).

Morel, Jean-Pierre

Jean-Pierre Morel a publié *Le roman insupportable* (Paris, Gallimard, 1985), *Heiner Müller. L'hydre et l'ascenseur* (Strasbourg, Circé, 1996), *Dos Passos. Multiplicité et solitude* (Paris, Belin, 1998), trois livres consacrés aux rapports entre littérature et révolution au XX^e siècle. Il a coédité, avec Jascha David, *Le siècle de Kafka* (Paris, Centre G. Pompidou, 1984), présenté *Le procès* et *Le château* de Kafka (Gallimard, Foliothèque, 1998 et 2007) et il a co-organisé le colloque Kafka de Cerisy (juillet 2010). Il a traduit des textes de Brecht (L'Arche), Marina Tsvetaeva (Actes Sud) et Heiner Müller (Éditions de Minuit, Christian Bourgois Éditeur, L'Arche, Théâtrales). Récemment, il a participé au *Dictionnaire Albert Camus* (Paris, Robert Laffont, 2009), coédité *Dans le dehors du monde : exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle* (Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010) et préfacé *Varia* de Danilo Kiš (Paris, Fayard, 2010). Il est professeur émérite de littérature comparée à la Sorbonne nouvelle — Paris 3.

Stiénon, Valérie

Valérie Stiénon est aspirante du Fonds national de la recherche scientifique à l'Université de Liège (Belgique). Après un travail de fin d'études consacré à l'écriture du journal personnel chez Roland Barthes, elle mène ses recherches doctorales en sociologie de la littérature sur les physiologies françaises du XIX^e siècle. Ses travaux questionnent les rapports socio-discursifs entre science et littérature, envisagés du point de vue de l'épistémologie des études littéraires. Elle fait partie du groupe CONTEXTES rassemblant des jeunes chercheurs en sociologie de la littérature ; elle est membre du comité de rédaction de la revue du même nom.

Veg, Sebastian

Sebastian Veg, agrégé et docteur en littérature, est chercheur au Centre d'études français sur la Chine contemporaine à Hong Kong et rédacteur en chef adjoint de *Perspectives chinoises*. Il a publié *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, modernisme et démocratie au début du XX^e siècle* (Paris, Éditions de l'EHESS, 2009) et des éditions critiques des deux recueils de nouvelles de Lu Xun, *Errances* et *Cris* (Paris, Rue d'Ulm, 2004 et 2010). Il poursuit actuellement des recherches sur la littérature chinoise et la démocratie au long du XX^e siècle et rejoindra en 2011 l'Université de Hong Kong.



Résumés / Abstracts

■ Cécile Barraud

ALLÉGORIE ET ANARCHISME : *LE FUMIER* DE SAINT-POL-ROUX

ALLEGORY AND ANARCHISM : *LE FUMIER* ("MANURE") BY SAINT-POL-ROUX

Résumé

Second volet des *Grands de la Terre*, trilogie dramatique de Saint-Pol-Roux, *Le fumier* est publié à *La revue blanche* entre mai et août 1894. Le contexte des attentats anarchistes perpétrés depuis 1892 favorise l'émergence de voix littéraires qui jettent un anathème poétique sur l'organisation sociale : *La revue blanche* publiera aussi une scène de *Tête d'Or* en mai 1895. Poétique, dans la mesure où Saint-Pol Roux, pas plus que Claudel, ne cherche à faire de théâtre à thèse : dans *Les grands de la Terre*, dédiés à Henry de Groux et sous-titrés « fresques », l'allégorie figure bien le tableau de la révolte des miséreux. Mais l'allégorie est aussi un ressort stratégique. Publié à *La revue blanche*, périodique dont la sympathie aux anarchistes tenait à rester discrète, *Le fumier* doit être lu en résonance avec les textes parus simultanément et dont l'anarchisme demeure, grâce au langage infiniment interprétable de l'allégorie, ostensible et silencieux. Dans cette perspective, le cryptage poétique opéré par l'allégorie dans *Le fumier* ferait d'elle un procédé politique par excellence.

Abstract

Le fumier, the second instalment from Saint-Pol-Roux's dramatic trilogy *Les grands de la Terre*, was published in *La revue blanche* between May and August of 1894. The anarchist attacks of the two previous years had given rise to literary voices set out to castigate social structures with poetry, with *La revue blanche* even publishing a scene from *Tête d'Or* in May of 1895. Why poetry ? Because neither Saint-Pol-Roux nor Claudel would give in to argumentative plays. The allegorical *Les grands de la Terre*, dedicated to Henry de Groux and subtitled "fresques", depicts the revolt of the poor. Yet, allegory is also a strategic ploy. Its publication in the quietly pro-anarchist *La revue blanche* requires that *Le fumier* be read in context with other published writings of the day, the obvious yet unscripted anarchist undertones of which were expressed through the infinitely equivocal tool that is allegory. From this standpoint, the allegory-driven poetic encryption in *Le fumier* would make a political weapon of such a tool.

■ Maxime Decout

ALBERT COHEN ET LES SÉDUCTIONS DE LA PAROLE NARRATIVE

ALBERT COHEN : THE SEDUCTION OF THE NARRATIVE VOICE

Résumé

Albert Cohen apparaît comme un écrivain sensible à tout ce qui bruit dans le réel. Romancier de l'oreille autant que de la bouche, il cherche au creux de discours comme une mélodie première où le dire serait à même de commander l'ordre du monde. Chez lui, le personnage est toujours une sorte de narrateur. C'est pourquoi la voix narrative s'auréole d'un attrait hors du commun. Proche du personnage sans pour autant disparaître, cette voix, toujours immatérielle et pourtant présente, parle le texte, et tisse des liens privilégiés avec les personnages et le lecteur vers qui elle semble s'avancer, autant pour murmurer à l'oreille que pour embrasser, grâce à la multiplication de métalepses. Certains personnages sont de la sorte élus et distingués par l'empathie affichée par le narrateur, afin de souligner l'essentialité des valeurs dont ils sont porteurs.

Abstract

Albert Cohen is sensitive to the murmur of the world and can thus be said to resort as much to sounds as to words. The latter seem to contain a kind of primal, harmonious melody that can utter the world into existence. Characters are always more or less narrators. The narrative voice is always deeply alluring in Cohen's works: it is both close to that of the character and a voice in its own right, immaterial yet intensely audible. It utters the text, creating a link with both characters and readers. Numerous metalepses seem to suggest that this voice moves toward the readers, whispers to them and embraces them. Meanwhile, some characters appear singled out by the narrator's empathy toward them, which foregrounds the importance of the values they embody.

■ Uri Eisenzweig

FICTION ET VIOLENCE ENTRE AUTEUR ET CRÉATEUR

FICTION AND VIOLENCE BETWEEN THE AUTHOR AND THE CREATOR

Résumé

La spécificité du « terrorisme » consiste en une violence perçue comme intrinsèquement dépourvue de sens : arbitraire quant à ses victimes immédiates, aléatoire quant au lieu et moment où elle se produit. Objet de la fascination horrifiée d'une modernité se voulant rationnelle, le « terrorisme » fut initialement associé au personnage de l'« anarchiste » tel que l'imagina le discours dominant de la fin du XIX^e siècle, qui n'y vit que nihilisme et destruction. Mais un siècle plus tard, la fiction de l'anarchiste-poseur-de-bombes devenue triviale et folklorique, c'est une autre figure qui incarne désormais l'origine de la violence aveugle : le religieux. La différence, essentielle, étant que l'anarchisme ne fut pas vraiment à l'origine des bombes des années 1890, alors que les attentats d'aujourd'hui sont presque toujours revendiqués par les mouvements religieux qui les commanditent. Et avec ceux-ci, c'est une inversion curieusement symétrique du masque nihiliste d'antan qui est imaginée derrière le non-sens de la tuerie : la nature ineffable et indescriptible d'une Autorité transcendante. Le terrorisme, ou d'une fiction l'autre.

Abstract

The specificity of “terrorism” resides in the perception of intrinsically pointless violence that is both arbitrary towards its victims and random in its time and place of occurrence. The topic of today’s horrified fascination in a world that prides itself on being rational, “terrorism” was initially the work of the “anarchist” as described by mainstream 19th century society: a source of nihilism and destruction. However, a century later, blind violence is now the work of someone other than the trivialised bomb-wielding anarchist of lore: the cleric. There is a critical difference between the two: whereas the 1890s bombs were not really the work of anarchists, responsibility for today’s attacks is almost always claimed by the clerical groups that funded them. It could be said that these groups flip the face of yesteryear’s nihilism in an oddly symmetrical fashion, justifying senseless killings in the name of the enduring mystique of a transcendental Authority. Terrorism, or from one fiction to the other?

■ Xavier Galmiche

MALDONNE ET RÉDEMPTION. LE CONCEPT D’ANARCHISME LITTÉRAIRE DANS L’HISTOIRE CULTURELLE DE L’EMPIRE (AUSTRO-HONGROIS) — L’EXEMPLE TCHÈQUE

MISDEAL AND REDEMPTION. CONCEIVING LITERARY ANARCHISM IN THE CULTURAL HISTORY OF THE (AUSTRO-HUNGARIAN) EMPIRE — THE CZECH EXAMPLE

Résumé

Pour le grand public, la littérature tchèque moderne a commencé avec *Les aventures du brave soldat Chvejk* de Jaroslav Hašek, œuvre cardinale de l’anarchisme littéraire d’Europe centrale. Cette contribution a pour but de revenir sur cette idée reçue en dessinant les rapports à la fois féconds mais tendus tissés entre anarchisme politique et littéraire, des années 1890 aux années 1920 environ (la naissance du concept d’anarchisme littéraire reflète la dépendance étroitement ancillaire de la réflexion esthétique au discours politique), en proposant un élargissement du concept d’anarchisme littéraire vers les œuvres expressionnistes (Kafka, Klíma, Váchal, Deml), en explorant les analogies repérables dans les littératures voisines, et en mettant en cause la radicalité de la modernité développée par ces anarchistes. En dépit de cette maldonne conceptuelle initiale, ce concept peut se révéler d’une grande utilité pour qualifier certaines valeurs et pratiques littéraires : l’ambition de transposer dans le champ esthétique un idéal sociopolitique, mais plus généralement, la reconnaissance d’une autre dépendance, celle du programme artistique à une soif d’absolu spirituel et à une tradition, remontant au moins à l’apophase romantique.

Abstract

For most of us, modern Czech literature began with Jaroslav Hašek’s The Good Soldier Švejk, a pillar of Central Europe’s literary anarchism. This article seeks to dispel such a perception by revealing the prolific yet tense interplay between anarchism of the political and literary varieties that took place from the 1890s to the 1920s. (The concept of literary anarchism came to be as a result of the close dependency of esthetical thinking on political discourse.) To that end, this article dwells on relevant analogies from other literary genres, and questions the radical nature of the modernity brought upon by these anarchists. Despite the initial misleading notion, this concept can prove quite useful

to qualify certain literary values and practices: the ambitious transposition of socio-political ideals to the field of aesthetics, or a more general acknowledgement of another dependency, that of the artistic quest on a thirst for tradition and a spiritual absolute, at least going back to the romantic apophysis.

■ Luba Jurgenson

VELIMIR KHLBNIKOV : L'ANARCHISME ET LES UTOPIES LANGAGIÈRES

VELIMIR KHLBNIKOV : ANARCHISM AND LINGUISTIC UTOPIAS

Résumé

Sur l'exemple de Khlebnikov, la dimension anarchiste de la pensée et de l'art russe est analysée à travers le rapport entre le politique et le langage. Les futuristes portent l'explosion insurrectionnelle au sein même du signe, s'identifiant ainsi avec la violence révolutionnaire et initiant une quête de l'absolu qui a pour horizon une langue universelle pré-babelienne basée sur une révision complète du sens.

Abstract

Taking after Khlebnikov, the relationship between politics and language serves to analyse the anarchistic side of the Russian psyche and art. By embedding insurrectional explosions within signs, futurists side with the violence of the revolution and set out to find an absolute whose horizon is a pre-Babelian universal language rooted in a thorough recasting of meaning.

■ Michael Lowy

FRANZ KAFKA ET L'ANARCHISME

KAFKA AND ANARCHISM

Résumé

Kafka s'intéressait à l'anarchisme — il a fréquenté pendant les années 1910-1912 des cercles anarchistes à Prague — mais il n'était pas un « écrivain anarchiste ». Son œuvre ne saurait être réduite à une doctrine politique, quelle qu'elle soit, mais on peut repérer les liens souterrains entre son esprit anti-autoritaire, sa sensibilité libertaire, ses sympathies pour l'anarchisme d'une part, et ses principaux écrits de l'autre. Ces passages nous ouvrent un accès privilégié à ce qu'on pourrait appeler le *paysage interne* de l'œuvre de Kafka.

Abstract

Although Kafka took an interest in anarchism, associating with anarchist organisations in Prague from 1910 to 1912, he was not himself an "anarchist author". Indeed, his writings should not be narrowly misconstrued as a given political doctrine. However, one can discern the underlying connections between, on the one hand, his dislike of authority, his libertarian bend and his sympathies for anarchism, and his writings on the other. These excerpts shine a privileged light on what one could describe as the "internal scenery" of Kafka's œuvre.

■ Jean-Pierre Morel

HEINER MÜLLER : UN ANARCHISTE DANS LE COMMUNISME ?

HEINER MÜLLER : ANARCHISM IN COMMUNISM ?

Résumé

Dans son autobiographie, vers la fin de sa vie, Heiner Müller (1929-1995) reproche à la civilisation occidentale d'être fondée sur les principes de la délégation et de la figuration symboliques. Comme ce sont aussi les principaux mécanismes de la représentation dans les démocraties modernes, on pourrait voir dans cette mise en cause l'équivalent d'une prise de position anarchiste, « un refus d'accorder quelque légitimité que ce soit à la représentation politique » (Uri Eisenzweig). Le principal écrivain de théâtre en RDA depuis la mort de Brecht serait-il donc un anarchiste dans le communisme ? C'est l'examen de ses pièces qui permet d'amorcer une réponse : elles partent souvent de situations d'urgence (guerre ou révolution) dans lesquelles un individu ou un groupe se voit (ou se croit) chargé de tuer d'autres hommes *au nom d'une cause*, d'un parti ou d'un camp. La « représentation » de l'Autre, la possibilité d'être son mandataire, est alors mise à la question : déléguée à un homme ou à un groupe par un acteur collectif, la violence peut-elle s'exercer d'une manière équilibrée et contrôlée en même temps qu'efficace ? N'a-t-elle pas plutôt immanquablement partie liée à l'aveuglement, à la brutalité, voire à la barbarie ? Et quelles « fins de partie » s'offrent à ceux qui refusent cette délégation : l'« asocialité » ? la trahison ? le sacrifice ? Toutefois, ces textes ne se réduisent pas à illustrer, de façon didactique ou tragique, une casuistique révolutionnaire : la figure de l'auteur y est aussi mise en jeu. Elle tente de se soustraire à la fonction de « porte-parole », de représentant, d'une classe ou d'une cause, mais sans personnifier pour autant un pouvoir propre à la littérature, qui permettrait à celle-ci de redessiner le monde à sa fantaisie. L'auteur est toujours impliqué dans — et divisé par — cette critique de la « représentation », qui a finalement plus à voir avec la dimension totalitaire de la politique qu'avec l'idéologie anarchiste.

Abstract

Towards the end of his life, Heiner Müller (1929-1995) complained in his autobiography about the reliance of Occidental civilisation on the principles of delegation and symbolic figuration. Since these principles are also the main underpinning of the concept of representation in modern democracies, one could construe Müller's complaint as the expression of an anarchistic viewpoint, "the refusal to acknowledge any legitimacy whatsoever to political representation" (Uri Eisenzweig). Was the DDR's foremost playwright since Brecht's demise a communist anarchist? A study of his plays gives a glimpse of an answer: often set in emergency situations (be it a war or a revolution), they showcase a (self delusional) person or group tasked with killing others in the name of a cause, a movement or a side. One can therefore question the validity of "depicting" another or acting on his behalf: can violence, whether delegated to a person or a group by a collective source, be inflicted in a way that is all the while balanced, controlled and efficient? Instead, is violence not always synonymous with blindness, brutality or even barbarism? And would he who declines such a mission end up being cast away from society, branded a traitor or forced to sacrifice himself? However, those writings are

not merely didactically or tragically illustrative of a revolutionary case mix, for they also compromise the author's representation. While this mix may skirt its obligation to speak on behalf of a representative, a class or a cause, it does not embody literature's particular power to redraw our world according to its own whim. The author is always part of – and torn by – this criticism of "representation", which ends up dealing more with the totalitarian aspect of politics than with anarchistic ideology.

■ Valérie Stiénon

PORTRAITS DU CRITIQUE EN DIARISTE INDÉCIS. ROLAND BARTHES ET L'ÉCRITURE DU JOURNAL PERSONNEL

DEPICTING THE CRITIC AS AN IRRESOLUTE DIARIST. ROLAND BARTHES AND THE WRITING OF JOURNAL

Résumé

Roland Barthes never stopped revisiting the complex relation between essay and journal, until he blurred their distinctions into a writing style he described as "romanesque". By then a professor at the *Collège de France*, the "last Barthes" dwelled upon this important facet of his writing. While the notion of journal was then quite present in his mind as he was developing his theory and his thinking, it only comes to the fore through a rhetoric that is often timid and indirect. This article calls on Barthes' theoretical meta-discourse and his effective journal writing to highlight those generic obstacles and authorial positions he either encountered or developed as a critic-cum-author.

Abstract

Roland Barthes n'a cessé de questionner les rapports complexes entre l'essai et le récit personnel, brouillant leurs frontières respectives en une forme d'écriture qu'il nomme le romanesque. Devenu professeur au Collège de France, le « dernier Barthes » s'interroge avec insistance sur cet aspect majeur de sa pratique d'écriture. Si elle se pose de façon insistante à ce moment précis de l'élaboration de sa pensée et de sa théorie, la question du journal personnel ne se laisse cependant appréhender qu'à travers une rhétorique volontiers hésitante et contournée. À partir du métadiscours théorique et de la pratique effective de l'écriture du journal personnel chez Roland Barthes, l'article met en évidence les obstacles génériques et les positionnements auctoriaux tour à tour rencontrés et développés par le critique-écrivain.

■ Sebastian Veg

DÉMOCRATIE, ANARCHISME ET RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DANS LA CHINE DU 4 MAI

DEMOCRACY, ANARCHISM AND THE LITERARY REVOLUTION IN MAY 4TH CHINA

Résumé

Le mouvement du 4 mai 1919 en Chine présente la particularité d'appeler de ses vœux une démocratisation dont l'impulsion a été donnée par l'écriture de fiction. Cette nouvelle littérature, en langue vernaculaire et de forme supposément occidentale, est destinée à transformer son lecteur en citoyen, faisant symboliquement table rase de la « tradition ». Au-delà de leurs affinités, historiquement documentées, avec l'anarchisme politique, les penseurs du 4 mai valorisent plus largement la posture nihiliste d'une

écriture de fiction qui se pose comme origine absolue et comme acte pur, comme le révèle l'étude du « Journal d'un fou » de Lu Xun (1918). Si les intellectuels rejettent la modernisation par les institutions pour lui préférer une démocratisation « profonde » par la culture, une autre célèbre nouvelle de Lu Xun, « L'édifiante histoire d'a-Q », montre comment l'écrivain dépasse la critique purement individuelle pour poser symboliquement à la communauté la question des normes justes, sans pour autant en trancher le contenu. De cette manière, la radicalité de l'interrogation anarchiste sur l'organisation sociale continue à marquer la réflexion sur la démocratie qui caractérise le mouvement du 4 mai.

Abstract

Of particular interest in China's May 4, 1919, movement is an expressed wish for democratisation stemming from fictional writing. Allegedly taking after occidental fashion, such new vernacular literature sought to turn readers into citizens, symbolically doing away with "tradition". Studying Lu Xun's 1918 Diary of a Madman, one learns that beyond their historically documented affinity with political anarchism, May 4 leaders generally favoured the nihilist stance of a written fiction that claimed to be both an absolute beginning and pure. The True Story of Ah Q, another well-known short story by Lu Xun, reveals how the writer transcended purely selfish critique to put fair standards to the community without taking a position. This evokes the intellectual elite's rejection of institutions in the modernisation process and their preference for a "deeper" democratisation through culture. Thus, anarchism's radical questioning of social organisation continued to inform the democratic aspirations that underpinned the May 4 movement.



Prochains numéros

Littérature et architecture

Sous la direction d'Élodie Läugt et Élise Hugueny-Léger
University of St-Andrews, Royaume-Uni
Parution : avril 2011

Ne pas se raconter d'histoire : philosophie et narrativité

Sous la direction d'Étienne Beaulieu
Université du Manitoba
Parution : juin 2011

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : octobre 2011

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction de Sabrina Vervacke et Alban Baudou
Université Laval
Parution : février 2012

La poétique du désarroi social dans le roman francophone

Sous la direction de Justin K. Bisanswa
Université Laval
Parution : juin 2012

Sociocritique du théâtre

Sous la direction d'Olivier Bara
Université de Lyon 2
Parution : octobre 2012

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque dans la première
moitié du XX^e siècle***

Sous la direction de Mathieu Belisle

Université McGill

Parution : février 2013

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Sous la direction de François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

Parution : juin 2013



Appels d'articles

Sociocritique du théâtre

Dossier proposé par Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Date limite : 1 mai 2011

Dans le bilan récemment proposé par Anthony Glinoeur sur les études sociocritiques (« Carrefours de la sociocritique », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45 / 46 (2009)), l'accent est porté sur la diversification et même la forte dispersion des pratiques comme des ancrages institutionnels de la recherche en sociocritique. Sa fécondité résiderait moins, selon l'état des lieux proposé près de quarante ans après la formulation de Claude Duchet, dans la fermeté des méthodes que dans sa puissance de questionnement des modes de textualisation du social. La mise en relation dialectique des phénomènes sociaux et des phénomènes littéraires constituerait toujours un champ d'expérimentation vivant et ouvert.

Les travaux menés en sociocritique, attachés à la construction discursive des représentations sociales, ont privilégié jusqu'à présent la fiction romanesque, de préférence réaliste, le texte d'idées et le discours journalistique — Alain Vaillant le rappelle avec une grande acuité critique dans la même revue (« De la sociocritique à la poétique historique »). Le théâtre a été partiellement omis du domaine d'application des lectures sociocritiques, comme si la « politique du texte » se lisait plus difficilement dans des œuvres non encloses dans leur nature purement textuelle. Certes, des études sociocritiques de textes dramatiques ont été proposées, par Claude Duchet tout d'abord (« Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique*, Armand Colin, 1969). Mais ces études ont souvent concerné, symptomatiquement, un théâtre écrit au XIX^e siècle pour la seule lecture : Claude Duchet, « La Saint-Barthélémy : de la "scène historique" au drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5 (sept.-oct. 1973), « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans *Sociocritique*, Nathan, 1979 ; Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24 (déc. 1976) ; Pierre Laforgue, « *Lorenzaccio*, ou Œdipe à Florence », « *Fantasio*, ou être bouffon en 1830 », dans *L'Œdipe romantique*, Grenoble, Ellug, 2002 ; Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemark*, de Prosper Mérimée », *Orages*, n° 3 (mars 2004). Le théâtre vivant, directement écrit pour être joué, serait-il soupçonné par les sociocriticiens d'obéir à des contraintes formelles imposées a priori et de reproduire des conventions telles que le discours sur la société s'en trouverait appauvri ? Surtout, si la sociocritique constitue un retour au texte et à

sa « littérarité », on conçoit que le théâtre — dont le texte ouvert et troué ne fait pas *toute* l'œuvre — ait été plus ou moins laissé de côté.

Pourtant, le théâtre représenté, en tant que phénomène collectif, acte social et politique, offre un champ d'observation et d'analyse privilégié des modes de symbolisation du social. Mais deux conditions sont peut-être à remplir pour mener à bien l'étude, conditions qui orienteront la constitution du projet de publication dans la revue *Études littéraires*. La première consiste à ne pas limiter le théâtre au seul panthéon des chefs-d'œuvre du répertoire, et à travailler aussi sur un « corpus collectif » (Alain Vaillant), où les représentations dominantes ou contradictoires d'une époque et d'une société soient ressaisies à partir de ce que l'on jouait effectivement dans les théâtres — et non de ce que l'histoire du théâtre a retenu et « panthéonisé ». La thèse de Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres* (Paris, Honoré Champion, 2009) offre ici un modèle méthodologique : elle ne réduit pas 1830 à *Hernani*, mais éclaire *Hernani* et, au-delà, l'ensemble des représentations symboliques dominantes, à partir de tout ce qui se jouait dans les théâtres cette année-là. La seconde condition concerne le « texte » théâtral. Une sociocritique du théâtre ouvre nécessairement une réflexion critique sur le statut strictement littéraire de l'œuvre dramatique et sur les outils existants de la sociocritique (le « sociogramme » par exemple) forgés pour l'analyse textuelle. Comment lire et interpréter du point de vue de la socialité et du discours historique de l'œuvre tout ce qui au théâtre ne relève pas du seul texte, mais d'un système de signes non verbaux ? Claude Duchet remarquait récemment : « La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature et elle n'a pas seulement la littérature pour objet mais tous les ensembles socio-sémiotiques. [...] L'objectif de la sociocritique est l'étude socio-historique des représentations » (« Entretien avec Claude Duchet » par Ruth Amossy, *Littérature*, n° 140 (déc. 2005), p. 132). On évitera donc de se limiter au seul texte théâtral écrit, comme de se cantonner à une étude contextuelle des conditions de création ou de réception du théâtre ; on dépassera, comme la sociocritique y invite, la relation mécaniste supposée mener du contexte au texte, pour privilégier les processus de symbolisation du social et de l'histoire portées par l'œuvre théâtrale, dans la totalité des signes déployés sur scène. Enfin, même si la sociocritique a trouvé dans le siècle de la question sociale et des révolutions son premier terrain d'élection, on ouvrira la perspective en deçà et au-delà du seul XIX^e siècle.

Les propositions, sous forme d'un court texte de 3000 signes et d'un titre provisoire, accompagnés d'un CV d'une page, sont à adresser avant le 1^{er} mai 2011 à l'adresse du pilote du dossier (bara.olivier@wanadoo.fr).

Après acceptation de la proposition, l'article (30000 signes) sera à envoyer avant le 1^{er} janvier 2012. Chaque article sera soumis, avant publication, à l'approbation du comité de lecture de la revue.

Url de référence : <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr>

Olivier Bara

Faculté LESLA, Département des Lettres, Université Lyon 2

18 quai Claude Bernard

69007 Lyon, France

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle.***

Dossier proposé à la revue par Mathieu Belisle
Université McGill

Date limite : 15 septembre 2011

Au XX^e siècle, nombreux sont les personnages romanesques qui vivent l'aventure en imagination, par voie de procuration. C'est le cas de François Seurel qui, bien qu'il narre le récit du *Grand Meaulnes* et en porte la mémoire, ne découvre le monde que par l'entremise de son compagnon Augustin, personnage qui témoigne de l'assurance de celui dont l'existence épouse encore la forme d'un destin. Or, bien qu'il joue un rôle secondaire au sein de l'action proprement dite, Seurel demeure un relais essentiel : ce qu'il perd en capacité d'action, il le gagne en conscience. Le roman d'Alain-Fournier, que Jacques Rivière considère dans son célèbre essai (1913) comme le modèle du « roman d'aventure », assigne au personnage une fonction inédite : non seulement est-il appelé à « vivre l'aventure en esprit », pour emprunter à la belle formule de Mac Orlan, mais à la concevoir comme possibilité. L'autre devient l'avatar au sein duquel se déploient les virtualités du moi.

Les formes ou modes de l'aventure vécue comme possibilité imaginaire ne manquent pas. Que l'on songe seulement aux personnages à la « conscience malheureuse » (Ph. Chardin), qui ne vivent plus que dans les souvenirs de mondes ou de temps perdus, à ces personnages de romanciers fictifs dont l'imagination préside à l'élaboration de scénarios hypothétiques et de véritable inventaires, à ces innombrables personnages de fabulateurs à l'esprit ludique, qui vivent dans le pays des rêves ou se projettent dans des avatars, à ces personnages conscients de n'être *que des personnages*, figures de papier à l'existence fictive, ou alors des personnages incapables, justement, d'être de « vrais » personnages ou héros, en ce que, comme l'écrit Jonathan Lear, ils semblent être à court de moyens (« *they fall short* »).

Dans le cadre de ce numéro, on pourra s'interroger sur les raisons qui, dans le roman français de la première moitié du XX^e siècle, expliquent le passage de l'aventure effective à l'aventure vécue comme possibilité imaginaire. Illusion ou mythe de l'aventure ? Épuisement de la notion de destin ? Perte de confiance du sujet dans sa capacité de transformer le monde, d'agir sur lui ? Difficulté du personnage à concevoir son existence comme un récit cohérent, à coïncider avec sa propre vie ?

Les propositions d'article doivent parvenir au pilote du dossier, Mathieu Belisle (mathieu.belisle@mail.mcgill.ca), avant le 15 septembre 2011.

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Dossier proposé par François Ouellet
(Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, UQAC)
et Véronique Trottier (doctorante à l'UQAC).
Date limite : 15 juillet 2012

Le *Manifeste du roman populiste* (*La centaine*, 1930) et *Le populisme* (Paris, Renaissance du livre, 1931) de Léon Lemonnier fondèrent la naissance du mouvement populiste. Le *Manifeste* avait été précédé d'articles de Lemonnier dans *L'œuvre* (« Un manifeste littéraire », le 27 août 1929), *La revue mondiale* (« Du naturalisme au populisme », le 1^{er} octobre 1929) le *Mercur de France* (« Le roman populiste », le 15 novembre 1929) et devait beaucoup à André Thérive, dont le « Plaidoyer pour le naturalisme » dans la revue *Comœdia* (le 3 mai 1927) était déjà une sorte de pré-manifeste du populisme. Il faut pourtant préciser que le populisme n'a jamais voulu pour autant se constituer en véritable « école littéraire ».

Héritier lointain du naturalisme, le populisme de Lemonnier et de Thérive entendait prendre ses distances avec Zola, à qui il préférerait Maupassant et Huysmans ; mais son véritable ancêtre serait le roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier. Dans le *Manifeste*, Lemonnier positionne le populisme contre le roman bourgeois et le roman psychologique ou nombriliste d'après-guerre, qui exaltait une « littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner ». Le populisme avait l'ambition essentiellement de peindre la vie du peuple, sans doute, mais plus encore de « faire vrai » et de porter une attention accrue à l'étude de la réalité, sans écart de style et en dehors du scientisme primaire de Zola.

Le populisme eut une importance indéniable dans les années 1930. De manière plus large, il participait aux tendances d'une écriture de gauche, échiquier sur lequel se positionnent à la même époque les écrivains communistes, Paul Nizan et Louis Aragon en tête, et les écrivains de l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et de Marc Bernard, à laquelle étaient associés des romanciers qui recevront le prix populiste, par exemple Tristan Rémy et Jean Pallu. En 1931, Antonine Couillet-Tessier devait créer le Prix Populiste, dont le premier récipiendaire sera *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Léon Lemonnier créa un salon populiste annuel qui regroupait des romanciers et des peintres de l'éphémère école de Montmartre. La veine populiste était assurément dans l'air du temps au tournant des années 1930 : bien au-delà du cercle de romanciers dont Lemonnier revendiquait l'appartenance au populisme, nombreux (et malgré eux) ont été les écrivains dont les œuvres devaient momentanément croiser les préoccupations populistes, qu'il s'agisse d'un Jean Prévost (*Les frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard, 1930) ou d'un Pierre Bost (*Porte-Malheur*, Paris, Gallimard, 1932).

Le *Manifeste* identifie comme populistes Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis-Jean Finot. À ces noms il faut ajouter ceux de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard. La revue *L'œuvre* dressa une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf. À cette liste, on pourrait encore ajouter José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier et quelques autres.

L'objectif de ce dossier est de regrouper un ensemble d'études portant sur l'œuvre de romanciers dits populistes. De manière plus précise, nous souhaiterions que la réflexion prenne acte au moins en partie des conditions d'écriture du populisme, de ses présupposés esthétiques, de la filiation dont l'œuvre étudiée participe, etc., autant de traits susceptibles de documenter l'émergence, la fortune ou l'échec, c'est selon, du mouvement populiste.

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
É-U	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 13,92 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
+ frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,42 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,84 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,25 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,39 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,67 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,09 \$	15,75 \$

Photo : Anish Kapoor, Arcaneum (place d'Art Contemporain) 2010 | design art chine : all design studio

29^e FIFA

EN ASSOCIATION AVEC  radio



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
17 - 27 MARS 2011 | MONTRÉAL | WWW.ARTFIFA.COM

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE | GOETHE-INSTITUT | CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE | UNIVERSITÉ CONCORDIA
CINÉMA ONF | GRANDE BIBLIOTHÈQUE | MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN | MUSÉE DES BEAUX-ARTS | PLACE DES ARTS



Clarus

Québec

Montréal

OTTAWA

Winnipeg

Edmonton

Calgary

Vancouver

Victoria

Regina

Saskatoon

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

rythmer/rhythmize

sous la direction de
Michael Cowan et Laurent Guillo



n° 16 (automne 2010)

Introduction

Michael Cowan (McGill University)
et Laurent Guillo (Université de Lausanne)

Broder les rythmes. À propos de la Tapisserie de Bayeux
Jean-Claude Schmitt (SHES)

Optique ou haptique :

le rythme dans les études sur l'art au début du 20^e siècle
Georg Wissold (Universität Wien)

Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk
Ree Beth Gordon (University of Connecticut)

"Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen" :

Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in *Das Blumenwunder*
Janella Blankenship (University of Western Ontario)

Le film comme « symphonie du monde » :

l'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt*
et sa réception française
Laurent Guillo (Université de Lausanne)

"As Regarding Rhythm" : Rhythm in Modern Poetry and Cinema

Sarah Keller (Colby College)

L'art du frappe-fareille rythmique en musique

François-Xavier Féron (Inam)

Articulating the African Diaspora through Rhythm:

Diatonic Patterns, Nested Looping Structures,
and the Music of Steve Coleman
Jesse Stewart (Carleton University)

Articulation et rythme

Matière, pensée et création dans le discours
Lucie Beaune (Université de Montréal)

Artiste invité/Guest Artist

Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch

Michael Cowan (McGill University)

FILMIST. a girl & a gun

Gustav Deutsch

Hors dossier/Miscellaneous

Intermédialité : ressemblances de famille

Éric Michoulin (Université de Montréal)

À paraître

n° 17 Reprodure (printemps 2011)

À consulter sur notre site

Dossier électronique n° 5 Théâtraliser (2010)

