



Vol. 5, no 3, Automne 2010

ISSN: 1715-9261

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

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

Les entours de l'œuvre. La littérature française contemporaine par elle-même

Mathilde Barraband

Université du Québec à Trois-Rivières

Jean-François Hamel

Université du Québec à Montréal

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus
de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre
mais il ne tombe pas à côté, il touche et
coopère, depuis un certain dehors, au-
dedans de l'opération.

Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*

« L'histoire de la littérature ne consiste pas seulement dans l'histoire des formes, mais aussi dans l'histoire des idées formulées et agissantes » (p. 76), écrivait Albert Thibaudet dans son *Histoire de la littérature française*. Le critique attiré de la *Nouvelle Revue Française* justifiait cet énoncé de méthode en soulignant l'influence de la pensée de Madame de Staël et du groupe de Coppet sur les écrivains des premières décennies du XIX^e siècle. Plus récemment, Laurent Jenny prolongeait cette réflexion en rappelant, en ouverture d'un essai consacré à la figuration de la pensée dans les mouvements d'avant-garde, que « ce que nous appelons "littérature" ne se conçoit guère sans un corps d'idées, qui pour partie la constitue et pour partie l'interprète et lui donne sens » (p. 7). Il va sans dire que ni Thibaudet ni Jenny ne rejetaient l'étude des particularités formelles des textes littéraires, pas plus qu'ils n'excluaient de l'histoire de la littérature les déterminations économiques et sociales qui circonscrivent à chaque époque l'espace des possibles. Ils entendaient plus modestement, plus banalement peut-être, rappeler que *l'histoire de la littérature est aussi l'histoire de l'idée de littérature*.

Loin de demeurer identique à elle-même, l'idée de littérature est l'objet de discussions passionnées, de débats houleux et, parfois, de polémiques violentes. N'ayant ni la rigueur du concept philosophique ni l'univocité de la proposition théorique, elle se manifeste à travers des images récurrentes et des réseaux métaphoriques ; elle se déplace au gré des appropriations, variant non seulement d'une époque à l'autre, mais dans un même présent. Si l'idée de littérature s'exprime dans les œuvres, elle s'explicite souvent davantage dans leurs *parerga* et leurs entours, c'est-à-dire dans les lieux, parfois marginaux, toujours réflexifs, qui sont destinés à

accueillir le commentaire des auteurs sur leur pratique et leur condition. À cet égard, le vaste ensemble de documents que Gérard Genette (1987) regroupait sous les catégories du péri-texte et de l'épi-texte constitue tout à la fois la *fabrique* et l'*archive* de l'idée de littérature. Les entretiens, les préfaces, les notes, les conférences, les hommages, les essais critiques, les journaux intimes et la correspondance disent en effet, souvent mieux que les œuvres elles-mêmes, en quoi celles-ci relèvent d'une certaine idée de la littérature et de son devenir.

L'espace littéraire français contemporain semble multiplier sans fin les lieux propres à mettre en œuvre cette réflexivité : les éditeurs, les médias électroniques, les institutions culturelles et les universités sollicitent constamment le retour des écrivains sur leur pratique ou celles de leurs pairs. Le succès des collections dédiées aux essais ou aux entretiens d'écrivains, le développement des études universitaires sur les écritures contemporaines, ou encore l'essor des blogs d'écrivains et des sites consacrés à la littérature actuelle ont considérablement élargi l'espace dévolu à la production du commentaire sur la littérature. Force est de constater que les écrivains français contemporains, qu'on disait peu enclins à adopter une posture de penseurs et d'historiens de la littérature, sont en fait nombreux à consacrer des travaux à leurs pairs, à expliciter la genèse de leurs projets d'écriture, à tenter de se situer dans le paysage littéraire et à débattre de l'idée de littérature. Tout se passe comme si la réception de la littérature dans l'espace public exigeait désormais, au même titre que l'art contemporain, le soutien de discours d'accompagnement qui en explicitent les raisons, la valeur et le sens.

L'enjeu principal de ce dossier est de rendre compte des pratiques métalittéraires contemporaines, d'une part en identifiant les lieux où elles trouvent à se développer, d'autre part en tâchant de définir leurs visées et leurs fonctions. Efforts ou refus de définition de ce qu'est la littérature aujourd'hui, ces textes sont travaillés par la représentation, dans le double sens où l'écrivain s'y livre à une tentative de figuration de sa pratique et à la mise en scène de sa propre figure. Le dossier s'attache ainsi à faire apparaître les idées de littérature et les images de l'écrivain qui émanent de cette prolifération de textes « seconds ». Qu'en est-il aujourd'hui des injonctions modernes et avant-gardistes des décennies précédentes? Que sont devenus les thèmes de la littérature comme instrument de connaissance, d'émancipation, de transgression, de transmission? Comment les entours de l'œuvre contribuent-ils à la construction de l'identité des écrivains dans la filiation ou le rejet de grandes figures du passé (écrivain engagé, intellectuel, clerc, lettré, voyant...)? Il s'agit d'interroger les événements, les idéologèmes qui servent aujourd'hui de socles identitaires, de marqueurs de reconnaissance, d'embrayeurs pour l'imaginaire. En somme, la question est celle-ci : si, de la plume des écrivains français d'aujourd'hui, il ne subsistait que les textes qui entourent le texte, les discours qui redoublent le discours, les *parerga* qui encadrent les œuvres, quel visage la littérature des trois dernières décennies donnerait-elle d'elle-même¹?

¹ Bien que plusieurs articles du dossier tendent à la remettre en question, nous adoptons ici la périodisation la plus largement admise, qui situe au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt l'émergence de la littérature contemporaine en France. On pourra se reporter à ce sujet à la synthèse de D. Viart et B. Vercier (2008).

En se penchant sur l'œuvre de Gérard Macé, largement sous le signe d'une écriture du commentaire, l'article de Laurent Demanze signale dès l'abord que l'écriture qu'on dit seconde n'est en rien subalterne, que l'entour de l'œuvre en constitue parfois le centre. Interrogeant les notes, scolies, manchettes, préfaces qui constituent les trames majeures du texte de Macé, il donne à voir la naissance d'une identité d'écrivain dans l'épreuve de l'altérité et interroge plus largement le geste de la référence érudite dans le contexte de la modernité. Audrey Camus propose quant à elle d'emboîter le pas de la fameuse marquise, qui sortit à cinq heures et occupa plusieurs générations d'écrivains détracteurs du genre romanesque. Le succès de la phrase attribuée à Paul Valéry, qui revient d'essais en fictions tout au long du xx^e siècle, n'a d'égal que le mystère qui entoure sa principale protagoniste, dont nul ne définit véritablement le visage littéraire. Il revient à Éric Chevillard d'avoir mis en scène cette marquise dans un bref récit publié en revue en 2002 et d'avoir ainsi achevé le travail de fictionnalisation du commentaire en germe chez ses prédécesseurs.

Comme le montre Jean-François Hamel, un tout autre récit, celui de l'Exode, obsède étrangement le discours des écrivains du second demi-siècle, lorsqu'ils s'attachent à définir une politique de la littérature. De Jean-Paul Sartre, Roland Barthes et Maurice Blanchot à Pierre Michon et Olivier Rolin, le récit de la sortie hors d'Égypte vers la Terre promise permet de nouer les « thèmes de l'oppression et de la liberté, de la loi et de la révolte, de l'ancien et du nouveau », qui furent ceux des avant-gardes du xx^e siècle. Chez les deux écrivains contemporains, dont l'échange se noue d'article en hommage, l'Exode devient le signe de reconnaissance d'une génération

littéraire née des paradoxes de Mai 68. C'est d'ailleurs au dialogue, souvent implicite et toujours contradictoire, que cette même génération continue d'entretenir avec Jean-Paul Sartre que Mathilde Barraband s'intéresse. Pierre Michon, Olivier Rolin, François Bon, Pierre Bergounioux, Didier Daeninckx, et Natacha Michel, tous publiés chez Verdier et passés au tournant des années 1980 de l'engagement militant à l'engagement dans la lettre, construisent au fil de leurs entretiens et essais une figure de l'écrivain à rebours de celle de l'écrivain engagé. C'est un autre héritage qu'Audrey Lasserre propose d'interroger : celui du féminisme chez les écrivaines françaises d'aujourd'hui. Analysant tous les entretiens d'écrivaines publiés dans *Le Matricule des anges* depuis son premier numéro, en 1992, elle y interroge l'absence de référence à la littérature et aux mouvements féministes. Sa réflexion est aussi l'occasion de questionner l'exercice de l'entretien et, plus particulièrement, la scénographie auctoriale qui s'y met en place par le biais des références invoquées mais aussi de l'énonciation.

Les articles de Lucie Bourassa et d'Alain Farah mettent en avant, si ce n'est un groupe, du moins un « réseau » littéraire, formé dans les années 1990 et qui renoue avec certaines pratiques des avant-gardes, notamment en s'appuyant sur les revues pour faire circuler leur pensée de la littérature et leurs fictions théoriques. Lucie Bourassa, tout en se concentrant sur les essais, péritextes et entretiens de Katalin Molnár, dont elle donne à lire et voir la création verbale, montre bien que, chez cette poétesse expérimentale, les élaborations d'une théorie du langage et d'une poétique ne sauraient être menées distinctement. De la même manière, chez Christophe Tarkos, le commentaire sur la littérature ne pouvait que mettre en œuvre ce qu'il préconise, et *l'écriture sur y* est toujours *écriture*. Alain

Farah examine sa réponse à la revue *Java*, qui interrogeait des écrivains en 1997 sur la fin des avant-gardes. La série d'« histoires » aux accents manifestaires que clame haut et fort Tarkos tout à la fois se moque de l'impossibilité logique qui tiraille les discours sur l'après d'un avant, dresse des listes de noms d'artistes comme autant de signes de la modernité et sert une autoproclamation qui fait acte et date : « Je suis l'avant-garde en 1997 ».

Stéphane Inkel rapproche pour sa part les essais sur la littérature de Pierre Bergounioux et certains de ses récits, tout en continuant de les considérer comme deux ensembles distincts. Et la distinction est en effet fructueuse, car les essais s'éclairent au miroir des récits, et vice versa. Stéphane Inkel montre notamment que, si les références se répondent d'un régime discursif à l'autre, leurs modalités et leurs fonctions diffèrent. Dans ces jeux de décalage, il est dès lors possible de faire émerger « quelque chose comme la résistance du texte bergounien à sa propre théorie ». Alors que Stéphane Inkel souligne l'influence directe d'Hegel sur la conception de l'histoire de la littérature de Bergounioux, Nathalie Roy travaille à faire apparaître les liens qui unissent souterrainement la théorie de la littérature de Pascal Quignard à celle des premiers Romantiques allemands. S'attachant à découvrir les déterminations modernes d'une pensée qui s'est elle-même plus volontiers revendiquée de l'héritage classique, examinant les notions de connaissance littéraire, d'extase et d'irreprésentabilité qui hantent son discours, Nathalie Roy explore les commentaires sur la littérature de Quignard, commentaires aussi essentiels qu'abondants puisqu'ils prennent la forme aussi bien de nombreux « petits traités » que d'articles, de conférences ou d'entretiens.

Les essais de Richard Millet, sur lesquels Martine-Emmanuelle Lapointe s'est penchée, se font moins spéculatifs et plus pamphlétaires. C'est d'ailleurs une gradation, un engrenage même, qu'elle fait apparaître dans la série d'essais et d'entretiens publiés par l'auteur entre 2005 et 2008. Elle montre la contradiction qui se noue au fil de ces publications combatives et qui ne cessent pourtant de rêver à une figure de l'écrivain comme clerc, intemporellement situé au-dessus de la mêlée. Le discours sur la littérature est bien cet écran où l'écrivain projette des images de l'écrivain et, dans le même temps, met en scène sa propre figure. Pierre Michon le sait, lui qui ne cesse de jouer avec les masques dans ses entretiens. Virginie Harvey reprend le parallèle cocasse établi par Michon entre l'interview et les séances de spiritisme d'Hugo et en tire une à une les conséquences fort peu frivoles : il permet à Michon de suggérer tout à la fois que l'écrivain est cette sibylle inquiétante et ridicule dont on sollicite constamment les oracles et ce pauvre et obstiné intervieweur de la parole des morts. L'article de Michel Biron, qui clôt ce dossier, saisit à nouveau l'exemple de Michon, mais travaille plus largement autour de cette hypothèse, qui permettrait de saisir une évolution générale du discours sur la littérature des écrivains depuis quelques décennies : s'ils sont globalement moins enclins à publier des manifestes, s'ils endossent moins facilement l'habit du théoricien de la littérature, ils se font par contre très volontiers les commentateurs de leur *condition* littéraire et de leur *pratique* (définie comme « série d'activités bien concrètes, par opposition à l'idée de "règles" ou de "principes" »). Ce déplacement, explique Michel Biron, est le signe d'un changement de paradigme : la figure flaubertienne, qui incarnait l'autonomie de la littérature, a perdu de son

hégémonie et laisse place à des figures plus représentatives de l'hétéronomie de la littérature.

Les articles réunis dans ce dossier ont d'abord été présentés sous forme de communications lors d'un colloque tenu les 4 et 5 juin 2009 au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Cet événement a bénéficié du soutien financier de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, du Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire et du Fonds québécois de recherche sur la société et culture. Nous voudrions aussi remercier Marie-Pascale Huglo, Sylvano Santini et René Audet, qui ont présidé les séances de ce colloque, Julie Parent (www.lestudiocalypso.com), qui en a conçu l'affiche, ainsi que Laurence Côté-Fournier, qui a participé à la révision linguistique et typographique de l'ensemble des articles.

Bibliographie

- GENETTE, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- JENNY, Laurent (2002). *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- THIBAUDET, Albert. (2007 [1936]), *Histoire de la littérature française*, Paris, CNRS Éditions.
- VIART Dominique et Bruno VERCIER. (2008 [2005]), *La Littérature française au présent. Héritages, modernités, mutations*, Paris, Bordas.

Gérard Macé : l'entour et le détour

Laurent Demanze

École normale supérieure de Lyon

Même si Gérard Macé écrit à rebours des genres, il aime désigner ses livres comme des divagations ou comme des essais, qui mettent l'écrivain à l'épreuve d'une altérité : livre, tableau ou rencontre. Il délaisse cependant les systèmes d'analyse pour leur préférer des pensées vagabondes où le détour et l'entour ont force de loi. Préfaces, notes, scholies, remarques marginales font de cette œuvre une œuvre seconde qui s'élabore au contact d'autres œuvres, dans le retentissement d'une lecture ou la surprise d'une trouvaille. Il multiplie sans doute ces discours d'escorte pour accompagner les pages aimées et les images intimes, et pour les transmettre à son tour. Car c'est sous le masque d'un colporteur que s'avance

Gérard Macé depuis qu'il a publié dans la collection « Le promeneur » trois volumes de colportage. Même si ces recueils ont été publiés récemment, entre 1998 et 2001, ils n'en disent pas moins que toute l'œuvre se voue à transmettre et à présenter d'autres livres, mais aussi des images et des lieux. Non pas donc le désir moderne d'une *tabula rasa* ou la croyance en un artiste démiurgique mais l'ambition en apparence plus modeste d'accompagner d'autres œuvres et de se faire passeur de mémoire.

C'est en quelque sorte le mot d'invention que Gérard Macé fait résonner autrement puisqu'il congédie les affabulations romanesques pour faire de l'invention un art de la trouvaille et de la redécouverte des objets du passé. C'est assez dire que Macé est un accompagnateur, qui se livre à des lectures, souvent érudites, de Proust ou de Nerval, dans les marges des arts muets ou de récits ethnographiques. Son geste n'est pas très éloigné de celui du montreur ou de l'illusionniste, autant de figures qui sont pour lui centrales au point de conditionner l'écriture de son recueil poétique intitulé *Promesse, tour, prestige* (2009).

Mais le colporteur est aussi une figure vagabonde qui traverse les territoires, confronte les identités et suscite des rencontres de langues ou de pensées. Sans lieu assignable, sans fixité territoriale ni langue déterminée, cette figure est du côté de l'errance ou du décentrement des identités. Elle a partie liée au labyrinthe et au détour, en congédiant les lignes droites de la raison pour leur préférer les lignes torses et enchevêtrées de la divagation. C'est pour cela que Gérard Macé est aussi traducteur de l'italien ou de l'anglais, quand il ne se risque pas à apprendre le chinois ou le japonais. Parce qu'il sait que les langues, comme

les identités, ne se développent jamais mieux qu'au contact d'une étrangeté, d'un ailleurs géographique ou historique¹.

L'entour et le détour donc, pour dire que l'œuvre de Gérard Macé se déploie toujours de manière excentrique, sans jamais s'enclorre sur une autarcie. C'est dans la rencontre et la confrontation, le frottement à autrui qu'elle se construit dans un incessant jeu de miroirs où l'un et l'autre s'échangent sans fin. En d'autres mots, il faudrait ainsi montrer que cette nécessité d'une altérité non pas fondatrice, ni fondamentale, mais germinatrice, dans la genèse de l'identité, comme l'a dit Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, n'est pas sans conséquence dans la construction et l'architecture des livres. En marge ou en miroir, traduction ou transmission, c'est ainsi une littérature qui s'échafaude dans le geste renouvelé d'une réception ou, pour reprendre le mot de Richard Millet (1991), d'un accompagnement.

L'encadrement d'un secret (Montaigne)

Que ce soit *Ex libris* (1980), *Le Manteau de Fortuny* (1987) ou *Le Dernier des Égyptiens* (1988), les livres de Gérard Macé multiplient notes, scholies, manchettes qui étoilent la réflexion ou encadrent le texte. Il y va sans doute d'une règle du genre, celle de l'essai, qui note avec exactitude une référence, rappelle un détail historique ou déplace dans ses combles une réflexion secondaire. Mais c'est surtout que Macé construit ses livres comme autant de rêveries ou d'essais songeurs sur autrui ; ses

¹ « C'est en voyageant d'une langue à l'autre, transposés sous un autre climat, mariés à des racines étrangères, que les mots échappent à un principe mortel, de même que les hommes survivent et se reproduisent par l'échange entre les clans. » (Macé, 1980, p. 116)

notes et scholies qui encadrent le texte sont alors des lieux de contact ou des seuils entre une altérité et une identité. Il fait ainsi de ce discours d'accompagnement le lieu même où s'invente l'écrivain et la frontière où se négocient les partages entre l'œuvre lue et son commentaire. La note ou la scholie sont en effet le lieu d'« une intense subjectivisation du discours » (Arnould et Poulouin, 2008, p. 9), par laquelle l'essayiste décrit le retentissement d'une lecture, le prolongement imaginaire qu'elle suscite ou l'identification qu'elle fait naître. Il faudrait d'ailleurs établir une histoire parallèle de l'invention de l'individu et de celle des notes et des scholies, car c'est dans le même geste que le texte premier trouve une identité singulière par les seuils qui l'entourent et que l'individu se construit dans le dialogue avec les livres et les autorités. L'entour est un espace d'expression de soi et de constitution d'une singularité à travers un écart ou une différence.

Mais chez Gérard Macé, c'est ce texte liminaire qui prend son autonomie. Les préfaces, introductions ou annotations deviennent livre comme lorsqu'il rassemble dans un essai intitulé *Je suis l'autre* (2007) ses préfaces aux récentes rééditions de Nerval : le seuil devient livre, la marge est basculée au centre, à moins qu'il ne faille considérer toute écriture comme une écriture des marges. Cela n'est d'ailleurs pas sans faire songer à Montaigne, que Macé évoque dans ses entretiens et qu'il retrouve dans sa pratique de l'essai, celle d'une écriture où l'écrivain s'invente dans la fréquentation des livres, dans la communauté réduite, solitaire et souvent fantomatique des bibliothèques. Il faut en effet se souvenir que les *Essais* sont autant de commentaires détachés, qui prirent à mesure leur autonomie, autant d'annotations marginales qui devinrent un livre infini. De Montaigne à Macé, c'est donc

d'abord le statut second de l'œuvre qui se poursuit, mais aussi la genèse de soi au contact d'autrui, sans oublier enfin le risque d'une répétition aliénante du texte premier. Car si Montaigne reconnaît bien volontiers sa condition singeresse, l'œuvre de Macé est quant à elle parcourue par les figures du souffleur, de l'écho et du perroquet², tant ils savent bien tous deux le piège qu'est aussi cette condition seconde : comme le note Macé, nos souvenirs courent alors le risque de n'être que des souvenirs de lecture, comme si notre identité nous était soufflée par les livres parcourus.

« Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire » (p. 146), écrivait Montaigne. Cette phrase pourrait servir d'exergue à tout un pan de la littérature contemporaine qui pratique l'art poétique par figures interposées. C'était déjà le cas de Francis Ponge avec *Pour un Malherbe* ou de Julien Gracq avec *André Breton* : la littérature contemporaine semble leur emboîter le pas en s'adonnant si souvent au commentaire, volontiers personnel, en faisant trembler les cadres de l'érudition, mais un commentaire qui s'élabore bien souvent en miroir, comme si le discours réflexif ne pouvait s'exprimer que par le détour d'un autre. Il y aurait tout un jeu de déports qui constituent une communauté littéraire en réseau, faite de reconnaissances et d'accompagnements. Gérard Macé n'échappe pas à cette tendance, dans quelques textes consacrés à Michon ou à des Forêts, comme d'autres ont écrit à leur tour des salutations, des essais, voire des anthologies littéraires. Que

² Jean-Pierre Richard a été le premier à le rappeler dans une étude toujours aussi pertinente, dans laquelle il montrait à la fois le risque d'un enlèvement dans l'altérité et sa fonction séminale : « Point de sujet scriptural, pense Macé, hors d'une altérité : d'un mouvement qui tout à la fois déplace, dilapide, désapproprie le lieu où l'on écrit (l'instance qui écrit). » (1990, p. 71-72)

l'on songe à *Trois auteurs, Accompagnement, La Cécité d'Homère*, sans oublier que cette posture réflexive se loge au cœur même des récits, troublant l'avancée de la narration par une distance critique sur le geste même d'écrire. Or il n'y a pas, ou peu, de partition chez Gérard Macé entre l'avancée de l'œuvre et le recul critique. C'est sans doute qu'il a bâti toute son écriture sur la question de l'identité d'emprunt. Le motif théâtral est ainsi essentiel, pour dire que l'individu se cherche à travers des costumes et des masques. Si les écrivains contemporains installent ainsi quelques figures électives pour dire par le détour leur art poétique, Macé choisit quant à lui des figures déjà en dialogue ou en miroir, en construisant ainsi ses essais comme des emboîtements infinis : c'est Champollion lisant Fenimore Cooper dans *Le Dernier des Égyptiens*, Proust faufilant son roman dans le droit fil d'un célèbre couturier dans *Le Manteau de Fortuny*, Rimbaud relisant la grammaire arabe annotée par son père, ou Mallarmé confronté à Lefébure, un double de lui-même dans *Ex libris*.

C'est sans doute son recueil consacré à Nerval qui dit le mieux cet enchâssement de résonances et d'échos. Le titre d'ailleurs, *Je est un autre*, en est une parfaite illustration tant il ménage une incertitude identitaire. On sait que le titre est un préambule, à la lisière des mondes, dans un lieu si indécis qu'il laisse ici un instant le lecteur hésitant sur celui qui dit *je*. Et même si le doute est rapidement levé, Agnès Castiglione a raison de souligner que l'hésitation est soigneusement préparée (p. 115-125), ne serait-ce que par l'homonymie des écrivains et l'importance que Macé comme Nerval accordent aux paysages d'Île-de-France. Surtout, l'un comme l'autre écrivent des livres en marge de la bibliothèque, dans un geste de réflexivité qui n'est pas fondation mais emboîtement. Car ils connaissent tous

deux cette loi essentielle du détour, par laquelle on ne s'approprie le proche que par le lointain, dans un éloignement temporel ou géographique. Nerval lui-même considérait que l'intérêt des mémoires et des confessions tenait à ce que la vie de chaque homme devenait un miroir où se déchiffrer. Comme l'écrit Gérard Macé à propos de Nerval, chaque lecture est pour lui le lieu d'une identification par laquelle « ébaucher une poétique par personne interposée [...], une poétique hésitant entre les vers et la prose, entre ce qui est proche et ce qu'on emprunte » (2007, p. 24-25). Les lectures de Macé sont ainsi moins des poétiques déplacées ou déportées qu'un enchâssement du souci poétique, qui ne cesse de s'ouvrir dans un abyme du geste réflexif. Cela se marque jusque dans son goût des boîtes et des coffrets, des tiroirs et des vitrines, qui disent matériellement combien l'œuvre se pense comme un emboîtement infini.

Lire en rêvant, enserrer le texte d'un autre dans un réseau de gloses, de scholies, de notes et de manchettes, c'est aussi en quelque sorte encadrer et mettre en exergue le texte d'autrui, dans un geste d'hommage mélancolique : la mélancolie d'une écriture qui enserre une figure absente. Cela n'est pas sans faire songer aux *Essais* de Montaigne qui ensèrent le texte, voire la dépouille de l'ami disparu, et qui doivent leur position marginale à ce dispositif mélancolique³. Les livres de Gérard Macé procèdent également d'une telle mélancolie, qui lui fait recueillir les œuvres d'autrui avec le souci de n'y pas jeter les lumières crues de l'interprétation. Lire sans interpréter, parcourir des textes sans les réduire à une grille de lecture, telle est l'ambition de ses essais, qui semblent glisser d'analogies en

³ Voir Starobinski (1993).

rêveries, dans une lecture oblique laissant inentamée la part secrète des textes. C'est ainsi toute une stylistique du secret, qui procède par des chemins de traverse et des notations allusives. L'encadrement est à la fois un geste qui cerne le lieu d'un secret mais en défend l'entrée, par sa citadelle de notes et de scholies. Non seulement il y a chez Gérard Macé une pratique de l'entour et de l'encadrement, mais il s'agit surtout de saisir le texte par ses marges, à travers les aventures d'un corps, les correspondances intimes ou la vie posthume d'une œuvre. C'est l'anatomie de la gorge mallarméenne, ce sont les lettres tardives de Rimbaud ou la folie nervalienne. Il défend ainsi l'idée d'un décentrement originare, puisque c'est dans la marge que semble se loger le centre dérobé de l'œuvre et dans la note que le secret d'un auteur peut s'énoncer à mots couverts. Ce geste-là reconduit toute une stratégie contemporaine du décentrement, comme l'a montré Dominique Viart : décentrement biographique pour se dire à travers autrui, décentrement heuristique pour saisir les figures à travers un détail délaissé et décentrement cognitif qui délaïsse les enquêtes directes pour cheminer à travers l'épaisseur des gloses amassées, des archives estompées et des représentations déjà constituées, mais pour y frayer un chemin à rebours (2007, p. 52-53).

Le labyrinthe de la bibliothèque (Borges)

Même si Gérard Macé utilise les entours du texte pour préciser une référence ou évoquer un contexte, la note est plus souvent chez lui une sorte de caisse de résonance de la rêverie. Elle est le lieu des rencontres et des coïncidences, elle est le retentissement songeur du savoir, comme lorsqu'il rappelle,

dans une scholie du *Dernier des Égyptiens*, la rencontre entre les frères Champollion et Walter Scott et se prend à rêver à l'entretien qu'ils eurent et dont nous ne saurons malheureusement rien. Elle est le lieu des croisements où il superpose la découverte de Champollion et l'invention de Freud, le déchiffrement des hiéroglyphes et celui du psychisme, ou encore compare le sens du détail du savant français avec la science des riens d'un Balzac ou d'un Cuvier. Borges ne faisait pas autrement, selon Michel Lafon qui note que l'auteur de *Fictions* « ne lit pas, il relit, il relie, il compare, que l'écart entre les comparés soit faible, ou qu'il soit plus considérable » (p. 34).

Comme Borges, qui voue toute écriture à « l'incertitude des marges » (p. 47), Gérard Macé renverse en quelque sorte les lieux de savoir et les conventions scientifiques pour y puiser une puissance romanesque. Car la note ou la scholie, si elles précisent le texte, sont aussi le lieu d'un égarement ou d'un détour. Comme le suggérait déjà Gérard Genette, elle « est un détour local ou une bifurcation momentanée du texte, et à ce titre elle lui appartient autant qu'une simple parenthèse » (p. 336). On sait l'usage que fait Macé depuis longtemps des parenthèses ouvertes, sans jamais se fermer, et qui sont autant de départs d'une rêverie qui glisse d'analogies en associations. L'entour de l'œuvre ne fonde donc pas le discours sur les remblais d'un savoir exact, mais il le prolonge dans un mouvement à la fois digressif et romanesque. Romanesques, la note et la scholie le sont également parce qu'elles procèdent d'une coupure du discours, d'une sorte d'épiphanie discontinue au sein de la linéarité d'un texte : elles incarnent à merveille ce texte que nous inventons quand nous levons les yeux du livre, comme le notait Roland Barthes. Coupure, fragmentation du discours ou notation d'un détail, ce sont bien là, selon Barthes,

les traits modernes du romanesque, car c'est un délai imposé au désir, un retardement dans l'avancée du texte et la résolution finale⁴. C'est d'ailleurs ce que remarque Anthony Grafton dans *Les Origines tragiques de l'érudition*, lorsqu'il rappelle que la note perturbe continuellement le cours du texte et que « lire une note en bas de page est comme devoir descendre ouvrir la porte de la maison en plein élan amoureux » (p. 63).

Il y a bien sûr un héritage borgésien dans ce détournement des emblèmes de l'érudition pour en faire une matière à fiction. Gérard Macé n'est pas loin de penser en effet, à la suite de Borges, que l'intelligence est la plus grande productrice de fictions et qu'il n'y a pas de récit plus fantastique que l'égaré dans les bibliothèques ou la divagation dans ses marges érudites. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dans *Le Goût de l'homme* (2002), dans lequel il démasque la fiction qui se cache derrière le souci d'objectivité, et la part de mythe derrière les taxinomies et les déchiffrements de l'ethnographe⁵. On connaît en effet le caractère métalittéraire de l'œuvre de Borges, qui mêle l'essai et le narratif, et fait des entours d'autres textes l'occasion d'un récit. Il utilise les références bibliographiques, les notices d'ouvrages ou les accompagnements biographiques comme autant d'embrayeurs de l'imaginaire⁶. Grafton rappelle que l'appareil de notes est un équivalent « de l'invocation des Muses » qui constitue, par la mention des collègues et des maîtres, « une sorte de république des Lettres » (p. 16). C'est cette communauté des lettrés que rassemble autour de lui

⁴ Sur la question, voir Marielle Macé, « Barthes romanesque », dans Gefen et Macé (2002, p. 173-194).

⁵ Voir Demanze (2007, p. 225-242).

⁶ On pense évidemment au récit « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », qui en est l'illustration parfaite.

Gérard Macé aux premières pages d'*Ex libris*, en convoquant tour à tour Gilbert Lascaux, Joubert, Émile Littré, Henri Michaux, Francis Ponge et Gérard de Nerval avant de prendre la parole en son nom. Ces citations liminaires sont une anamnèse inaugurale qui fait de Macé comme un héritier des aèdes, avec le tremblé des traditions orales.

C'est donc une forme de fantastique de bibliothèque où les références hésitent et les identités des auteurs se font incertaines, ce que ne contredirait pas Macé, qui pouvait écrire que la littérature est « une collection de fantômes » et que ce « qu'on appelle l'histoire littéraire était le plus vaste et le plus confus des romans, dont le lecteur avait sans cesse à combler les lacunes en imaginant des personnages à partir d'une épithète, des dialogues entiers d'une seule phrase » (1998, p.138). Borges comme Macé contestent les pouvoirs démiurgiques du narrateur en récusant les outre-mondes, mais troublent aussi les identités individuelles en démultipliant les dédoublements et les effets d'identification. C'est d'ailleurs sur une analyse de la lecture comme métempsychose que s'ouvre *Vies antérieures* (1991), dans lequel un narrateur dérive d'identité en identité, depuis les scribes antiques jusqu'à Henri Michaux.

Cette tonalité borgésienne de l'œuvre de Gérard Macé s'incarne d'ailleurs par la référence explicite à la bibliothèque de Babel et au labyrinthe que sont les bibliothèques borgésiennes :

Aux salles de lecture qui rappellent trop la lampe et l'étude, à la salle des catalogues où je me suis perdu deux ou trois fois, oubliant presque aussitôt ce que j'étais venu chercher, j'ai toujours préféré la bibliothèque des rues. Avec l'illusion que j'allais trouver là, dans ce dédale à ciel ouvert, un fil d'Ariane et

le fin mot de ma propre histoire. Avec l'espoir de rencontrer la chance, cette passante éphémère dont on rêve à chaque instant d'emboîter le pas. (p. 9)

Il n'est souvent question dans ses textes que d'enchevêtrements d'escaliers, de jardins où s'égarer, quand ce ne sont pas plus explicitement encore des labyrinthes. Dans le livre qu'il consacre à Rome, Gérard Macé fait de la capitale italienne une scène à ciel ouvert ou un théâtre à double fond dans lequel la scène et les coulisses communiquent et l'imaginaire s'épanche dans le réel. Car en faisant de l'entour le centre secret de ses livres, Macé égare ses lecteurs dans un dédale de renvois où chaque scholie semble une porte dérobée sur un horizon infini. L'espace du livre est alors semblable aux gravures du Piranèse, qu'il évoque plus d'une fois, dans *Rome ou le firmament* (1983) d'abord et dans la postface qu'il écrit à l'essai de Thomas De Quincey, *Sur le heurt à la porte dans Macbeth* (2009). Cette architecture labyrinthique, où le centre n'est nulle part, estompe aussi la frontière entre le rêve et la réalité attestée de l'archéologue, entre la fiction des représentations et l'univers avéré.

Dans le leurre du seuil (Shakespeare)

La page est souvent, chez Gérard Macé, une image de l'esprit, mais ses marges sont alors des emblèmes de l'inconscient ou de l'insu. Comme chez Freud ou Derrida plus tard, les marges de la page sont le lieu du secret individuel ou du plus intime. Et Gérard Macé sait bien que les marges des pages sont essentielles puisqu'il rappelle que c'est grâce aux réclames que Champollion apprit à lire avant l'âge, grâce à ces mots qui faisaient retour en lisière de page. Mais ce sont aussi les

égarements des copistes ou les fautes d'orthographe corrigées en rouge dans les marges : une faute relevée et mise en exergue comme une enluminure révèle ainsi, dans *Les Trois Coffrets* (1985, p. 61), un secret de famille, celui d'une grand-mère qui aurait *fauté* et d'une naissance hors-mariage. Ou c'est encore Clélia Marchi, qui retrouve à sa manière le geste ancien des copistes, puisque dans le récit de toile qu'elle brode pour faire le récit de sa vie, « dans la grande marge du drap elle écrit des poèmes à l'encre rouge, des vers irréguliers qui sont autant d'ajours et qui laissent enfin sa place vacante à l'oubli, mais une place qui n'est plus vacante » (1991, p. 91). La marge et le palimpseste obéissent ainsi à une logique paradoxale puisqu'une annotation marginale vient ajouter le texte, le supplément vient retrancher et inscrire la place de l'oubli, de l'insu ou de l'inconscient. Comme il le note à propos Thomas De Quincey, la « feuille blanche est un palimpseste, et le palimpseste une image du cerveau humain, à laquelle on a donné depuis des noms à peine plus modernes » (2009a, p. 62).

Ces seuils, qui sont une figure de la frontière entre le monde et la bibliothèque, entre le réel et l'imaginaire, mais aussi entre la veille et l'inconscient, sont des frontières peu étanches : comme si l'imaginaire ouvrait sur le monde à la façon de ces théâtres à ciel ouvert que ne cesse d'évoquer Gérard Macé. Car « depuis toujours le théâtre communique avec la rue : les portes sont battantes » (2006, p. 39) ou « c'est Rome tout entière avec ses échafaudages un peu partout, qui est un perpétuel décor, où des foules de figurants viennent contempler les héros et les dieux, les premiers rôles depuis longtemps tombés de leur piédestal » (p. 90), note-t-il d'ailleurs. Si le théâtre a une place de choix dans son imaginaire, et plus particulièrement Shakespeare, dont il évoque *Le Roi Lear*,

Le Marchand de Venise, *La Tempête* ou encore *Macbeth*, c'est presque toujours pour troubler les frontières. C'est ainsi qu'il évoque par deux fois *La Tempête*, dans *Colportage* et *Le Goût de l'homme*, à une place cruciale : la clôture du livre. Mais la référence à Prospero qui ferme le livre est en fait une ouverture de la littérature à son dehors. Prospero, en effet, a succombé par deux fois à la tentation de la clôture, d'abord dans sa bibliothèque puis dans l'île où il se tient exilé. Mais l'île ou la bibliothèque, c'est le même désir d'autarcie, et quand on entend Prospero reconnaître que sa « bibliothèque fut aussi vaste qu'un royaume », c'est à la tentation du lecteur que ses paroles font écho. Car cette plainte, note Gérard Macé, « tout lecteur qui s'enferme pour lire en renonçant au monde, à ses fastes et ses profits, pourrait la reprendre à son compte » (1998, p. 145-146). Prospero renonce pourtant à sa bibliothèque, noie ses livres et brise la baguette qui concentrait ses enchantements. La bibliothèque et ses murailles de livres s'effondrent ainsi. Mais pour dire cette nécessité d'un décloisonnement de la bibliothèque, Macé emprunte les mots de Shakespeare. Pour dire l'abandon des livres, il le fait encore avec un souvenir de lecture, dans une tresse infinie où le réel et la fable s'échangent continûment.

C'est ce déport que Macé épingle dans une magnifique postface au célèbre texte de Thomas De Quincey, *Sur le heurt à la porte dans Macbeth*. Car dans cette pièce, où, une fois le carnage commis, le heurt à la porte résonne comme une effraction de la réalité, Thomas De Quincey retrouve chiffré et transposé le drame de son enfance. C'est ainsi dans les mots d'un autre qu'il déchiffre son histoire, et ce sera dans ce texte-là que Mallarmé retrouvera plus tard l'écho de ses drames, une sœur défunte également ou la mort d'un fils. « Au point, note

Macé en préambule, qu'on ne sait plus ce qui appartient en propre à un auteur ou à l'autre, puisqu'ils semblent partager les mêmes hantises, le même imaginaire, dans un théâtre intime dont Shakespeare est le prestigieux souffleur. » (2009a, 2^e de couverture) Car cette postface est construite comme une chambre d'échos où les mots de Baudelaire et de Mallarmé dans les marges font écho à ceux de Macé, de De Quincey ou de Shakespeare. Ce réseau intertextuel est bien un palimpseste mais qui donne à déchiffrer toujours son secret intime dans le texte d'un autre, comme si l'on était lecteur de son esprit mais dans la transparence ou en contre-page d'un autre.

Cette stratégie du détour est partout sensible selon Gérard Macé, qui note ainsi que De Quincey ne donne pas dans son livre la réponse de l'énigme du heurt à la porte, qui ne cesse d'être reportée et retardée dans des textes postérieurs. Le texte lui-même est construit en spirale, en multipliant les répétitions de gestes, le retour de détails ou la ressemblance de décors. Au point que c'est à bon droit que Thomas De Quincey se sent prisonnier d'un dédale « qu'il parcourt en tous sens dans ses lectures, ses rêves, ses souvenirs, mais en butant toujours contre la même porte et la même condamnation. Ce dédale, il croit le reconnaître dans la description que lui fait Coleridge des "Prisons imaginaires" de Piranèse » (p. 51). Mais si Thomas De Quincey ajourne sans cesse la vérité qu'il pressent, retarde le déchiffrement de son secret intime dans ses lectures et ses rêveries labyrinthiques, c'est parce qu'il lui faut *reconnaître* par le détour d'autrui ce qu'il pressent sourdement : « Les méandres de l'écriture, les détours de plusieurs livres, est-ce pour étouffer une vérité trop criante, ou n'est-ce pas plutôt pour l'entendre en soi? » (p. 39) Dans cette postface, Macé élabore ainsi une poétique de la reconnaissance ou des

retrouvailles : le savoir intime n'est jamais chez lui saisi que depuis l'extériorité d'une lecture ou d'une découverte qui entre en résonance avec ce que l'on a de plus enfoui en soi. En marge de l'écriture, l'auteur se reconnaît dans les pages qu'il tourne, dans les aventures fictives qu'il suit du doigt et il retrouve en lui-même ce qu'il ignorait de soi. Dans la lecture ou dans les annotations marginales, comme le remarque Gérard Macé, « c'est comme si le théâtre tournait sur ses gonds pour nous laisser apercevoir, alors que les trois coups résonnent encore, les portes imaginaires et pourtant battantes qui donnent sur les coulisses, c'est-à-dire sur l'inconscient à perte de vue » (p. 55).

Pourtant, depuis quelques années, ces dispositifs d'escorte se font plus discrets. C'est sans doute que les secrets de la filiation ne nécessitent plus autant de coffrets ou d'encadrements, plus autant de barrières qui désignent et interdisent à la fois. Les mystères de l'ascendance, s'ils ne sont pas percés à jour, ne nourrissent plus autant l'écriture en profondeur. Mais c'est aussi que Macé s'adonne à la photographie et qu'il déporte son goût du cadrage et de la découpe un appareil à la main. Car c'est déjà ce qu'il faisait dans ces entours et ces détours, se livrer comme il l'écrit à *La Photographie sans appareil* :

Non, ce que j'appelle la photographie sans appareil est bien plutôt cette curieuse façon, maniaque mais esthétique, de découper le réel sans laisser de traces; [...] d'encadrer un paysage en disposant partout des fenêtres et des miroirs, ou leur équivalent mental; de cerner le réel comme le ferait un vitrail, mais en effaçant les couleurs pour mieux mettre en relief l'éphémère construction des lumières et des ombres. (2010, p. 10)

Bibliographie

- ARNOULD, Jean-Claude et Claudine POULOUIN (2008). *Notes, études sur l'annotation*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995). *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé.
- CASTIGLIONE, Agnès (2010). « "En miroir, en offrande" : les discours préfaciels de Gérard Macé », *Revue des Sciences Humaines*, « Gérard Macé », n° 297, p. 115-125.
- DEMANZE, Laurent (2007). « L'ogre et l'anthropologue », dans Dominique Viart (dir.), *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n° 9, Caen, Éditions des Lettres modernes, p. 225-242.
- GEFEN, Alexandre et Marielle MACÉ (2002). *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota bene.
- GENETTE, Gérard (2002 [1987]). *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- GRAFTON, Anthony (1998). *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Seuil, coll. « Libraire du XX^e siècle ».
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MACÉ, Gérard (1980). *Ex libris, Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».

- (1985). *Les Trois Coffrets*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».
- (1991). *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».
- (1998). *Colportage I. Lectures*, Paris, Gallimard.
- (2006 [1983]). *Rome ou le firmament*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
- (2007). *Je suis l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur ».
- (2009a). « Les lois de la perspective », dans Thomas De Quincey, *Sur le heurt à la porte dans Macbeth*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur ».
- (2009b). *Promesse, tour, prestige*, Paris, Gallimard.
- MICHON, Pierre (1997). *Trois Auteurs*, Lagrasse, Verdier.
- MILLET, Richard (1991). *Accompagnement, Lectures*, Paris, P.O.L.
- MONTAIGNE (1962). *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICHARD, Jean-Pierre (1990). *L'État des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Essais ».
- RICŒUR, Paul (1996 [1990]). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- STAROBINSKI, Jean (1993 [1982]). *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- VIART, Dominique (2007). « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans *Fictions biographiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Résumé

Même si les textes de Gérard Macé s'inventent à la croisée des genres, on les désigne souvent comme autant de rêveries érudites où s'articulent la dérive de l'imaginaire et les protocoles de l'érudition. L'auteur aime en effet à les désigner comme des essais, en revendiquant une filiation avec Montaigne dans son usage intime et capricieux des savoirs. L'emploi des notes et des scholies semble lester ses textes d'un savoir documenté alors qu'il détourne les pratiques de l'entour pour faire vaciller les frontières entre l'attesté et l'apocryphe, la veille critique et la rêverie créatrice.

Abstract

Even if the texts by Gérard Macé are located at the crossroads of literary genres, they are often referred to as « rêveries érudites » that articulate the drift of imagination and the protocols of erudition. The author likes to designate them as essays by claiming a descent with Montaigne's intimate and capricious use of knowledge. The use of notes and scholia seems to weigh down his texts with documented knowledge while it transforms the commentary in order to shake up the boundaries between the certified and the apocryphal, as between critical awareness and creative reverie.

En haine du roman : « la marquise toujours recommencée » d'Éric Chevillard

Audrey Camus

Collège militaire royal du Canada

*Il avoue en minaudant un peu qu'il lui arrive de
tomber amoureux des héroïnes de ses romans.
Preuve que l'on peut être fade, stupide et
contrefaite et séduire un homme malgré tout.*

Éric Chevillard, *L'Autofictif*, mardi 7 avril 2009

Que ce soit par le biais d'entretiens, de textes publiés dans des collectifs ou, plus récemment, de son blog, Éric Chevillard livre volontiers ses réflexions d'écrivain sur la littérature et sur le

roman en particulier¹. Si le sujet revient souvent, c'est d'abord, sans doute, parce que cette dénomination qui figure sur les couvertures de ses ouvrages fait question, mais aussi parce que l'auteur prend le plus grand plaisir à tailler en pièce l'image de ce qu'il appelle le « bon vieux roman » sitôt qu'on lui en offre l'occasion. Défaut d'imagination, assujettissement au principe de réalité, soumission à la temporalité des horloges comme à tout ce qui nous asservit, l'interminable liste des reproches faits au genre peut en fait se résumer à un seul : « le roman défend et illustre l'ordre des choses qui est une tyrannie stupide et sanguinaire » (2001b).

Pour en finir avec le roman?

Comme Chevillard s'en explique avec son humour caractéristique, le roman traditionnel constitue pour lui la cible privilégiée à travers laquelle il vise, par ricochet, la réalité — avec l'espoir insensé que ses attaques répétées pour reconquérir sa liberté d'action finiront par avoir une incidence hors livre:

Car si le monde n'offre que peu de prise à ma hargne, le roman oui, en revanche, qui n'en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser. Dans cet espace-là, j'ai les moyens de réagir, de riposter. J'écris donc des romans que je m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac [...]. Le

¹ Les titres des publications collectives pour lesquelles on sollicite la contribution de l'écrivain en attestent, que ce soit « l'aujourd'hui du roman », « au-delà du roman » ou « devenirs du roman ». Il est également significatif que la revue *Roman 20-50* ou le Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie Jules Verne se soient récemment intéressés au cas Chevillard.

roman en tant que genre institué, réglementé et presque réglementaire désormais, paye pour le reste... parce que je n'ai pas pu démolir mon école. (2001a)

Au-delà des problèmes inhérents à la *mimesis*, cette animosité à l'endroit du genre romanesque — « le roman nous tient en laisse, il nous traite comme des chiens » — et de ceux qui le pratiquent — les « membres des diverses académies », de fiers bûcherons si l'on en croit la quantité d'arbres qu'ils font abattre, ou, aussi bien, les « pathétiques petites pornographes contemporaines » (2001b) — est révélatrice de la complexité du rapport qu'entretient Chevillard au roman. Nulle indifférence on le voit, nulle distance que viendrait garantir une pratique résolument autre, mais bien plutôt une relation d'amour-haine relayée par une volonté destructrice.

Chevillard affirme avancer masqué, jouer au romancier, mimer le genre et ses conventions pour mieux le saboter de l'intérieur, mais on ne peut s'empêcher de penser que cette stratégie révèle une forme de dépendance au roman, dont témoignent au demeurant des livres comme *Les Absences du Capitaine Cook* ou *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, qui échafaudent un univers romanesque dans les franges du texte... Lorsqu'on l'interroge sur cet emprunt de certains procédés du « bon vieux roman » dans son écriture, l'auteur évoque la nécessité d'instaurer une tension dramatique pour que la prose ne stagne pas (2008). À considérer la jubilation ironique dont s'accompagne sa pratique réflexive et la virtuosité dont il fait preuve dans l'élaboration d'intrigues démontées avant que d'être construites, il apparaît cependant que l'efficacité narrative n'est pas seule en cause. On le lui fait quelquefois remarquer : ces traits font de l'écrivain un anti-romancier dans la lignée des Sterne et des Diderot, et ce qui transparait ainsi

dans les livres de ce pourfendeur de romans, comme dans ceux de ses prédécesseurs, c'est un goût indéniable, quoique contrarié, pour le romanesque.

L'une des contributions chevillardiennes au débat sur le roman, intitulée « La marquise toujours recommencée » (2002), illustre cette ambivalence. Ce texte singulier, paru en 2002 dans la livraison du *Nouveau Recueil* consacrée à « L'au-delà du roman », propose en quelques pages une réflexion saisissante sur l'histoire du genre, à la lisière entre fiction et théorie. À travers la mise en scène de la marquise valéryenne censée incarner le roman, ce réjouissant apologue, fondé sur le refus du personnage de sortir à cinq heures comme on l'attend de lui, instaure le comique par le jeu de la répétition subvertie². La marquise a beau opposer un refus catégorique à ceux qui la courtisent et déployer toutes les stratégies imaginables pour leur échapper, ils reviennent toujours à la charge. Même sa mort, maintes fois proclamée, ne saurait venir à bout du genre romanesque : personne ne se laisse duper et, quand la marquise passe réellement l'arme à gauche, son arrière-petite-fille prend le relais ! Si l'échec toujours reconduit des poursuivants qui n'ont de cesse de trépasser pour mieux reprendre vie évoque les *cartoons* de Chuck Jones, l'acharnement de cette chasse au roman n'est pas sans rappeler les *Stances* acrimonieuses du vieux Corneille dépité — la curieuse rencontre de ces deux références n'étant évidemment pas étrangère au comique du texte. Voilà Marquise à qui l'on avait prédit que ses charmes faneraient bien vite condamnée à subir éternellement l'assaut de ses prétendants : quelle revanche éclatante !

² « La marquise sortit sur son seuil, fit cinq fois "coucou!" en secouant la tête, puis rentra à reculons et claqua la porte de son petit chalet ». Sur cette pratique chevillardienne du jeu sur le poncif, voir A. Camus (2009, p. 67-86.)

Ainsi Chevillard, qui toujours va déplorant l'omniprésence du « bon vieux roman » galvaudé³, change-t-il insensiblement de camp avec cette « marquise toujours recommencée ». Car en choisissant le point de vue de la protagoniste, il adopte celui du roman et lui prête voix, quelque ironie qu'il y mette. Un roman qui certes n'en finit plus d'étendre son empire, mais ce faisant, subjugue ses lecteurs. C'est que la belle marquise et ses attraits changeants savent entretenir la flamme, comme la trame intertextuelle du texte de Chevillard le rappelle, en nous invitant à nous remémorer la biographie de cette séductrice.

Si on sait qu'elle voit le jour dans le *Manifeste du surréalisme*, lorsqu'André Breton part en guerre contre le genre romanesque à travers la condamnation de cette phrase emblématique passée à la postérité — « la marquise sortit à cinq heures » —, on sait moins que cette formule en apparence anodine, qu'il dit emprunter à Paul Valéry, sert invariablement depuis à reconduire l'anathème. Elle figure en effet sous la plume d'André Gide écrivant *Les Faux-Monnayeurs* comme de Nathalie Sarraute diagnostiquant l'entrée du roman dans « l'ère du soupçon » (1956) et, quoique plus tard Julien Gracq en fasse la critique, nombre d'écrivains contemporains l'adoptent volontiers pour remettre en cause à leur tour une certaine conception du genre. Mais le plus curieux n'est peut-être pas tant la fortune de cet énoncé que la destinée de la fameuse marquise qui endosse inlassablement la haine du roman depuis maintenant près d'un siècle, en dépit d'une condamnation sans appel qui aurait pourtant dû la reléguer dans l'oubli. Loin s'en

³ « Il est évident que le roman est devenu si élastique qu'il finira par devenir synonyme de livre », affirme Chevillard (2006).

faut puisqu'on la croise régulièrement ici et là, dans les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau par exemple, dans le roman de Claude Mauriac auquel elle fournit l'argument ou, encore tout récemment donc, dans le rôle-titre du court texte d'Éric Chevillard qui, sous couvert de la parodie, met en scène une manière de parabole sur les pouvoirs du romanesque. Il est temps à présent d'emboîter le pas à cette infatigable héroïne pour interroger la place qui est la sienne dans le discours sur le roman aujourd'hui, l'étrange pérennité du modèle balzacien qu'elle semble incarner et la fictionnalisation du commentaire dont elle constitue le vecteur privilégié.

Sur les talons de la marquise

L'histoire commence donc en octobre 1924, avec la parution du premier *Manifeste du surréalisme*, qui s'ouvre sur une attaque virulente contre le genre romanesque. Cette attaque cristallise curieusement dans la célèbre phrase attribuée à Valéry, phrase qualifiée d'exemplaire et qui, en tant que telle, tend peu ou prou à se substituer à une argumentation en règle :

Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de roman, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : La marquise sortit à cinq heures. (p. 16-17)

Un tel commencement annonce déjà ce que sera la destinée de la marquise. Si celle-ci séduit de la sorte, c'est parce qu'elle fait image. Mais c'est surtout, peut-on penser, que cette image

arrivait à point nommé pour pallier une carence définitionnelle du roman au moment précis où la mise en cause du genre l'exigeait, la répétition des épisodes de crise au cours du siècle la rappelant chaque fois en mémoire : l'usage récurrent de la phrase valéryenne s'explique par le raccourci fulgurant qu'elle met en œuvre, raccourci par lequel se laisse enfin appréhender ce genre rétif entre tous à la définition qu'est le roman.

De fait, la nature de l'essence romanesque ainsi condensée est elle-même problématique, puisqu'il s'agit de ce que l'on a coutume d'appeler le roman balzacien et qui, dès lors, fait figure de canon de ce genre pourtant réputé sans règles. C'est d'ailleurs certainement le raccourci qui autorise la condamnation, condensation et simplification entraînant la sclérose et le stéréotypage de l'objet désigné. En atteste la mention de la marquise sous la plume d'André Gide évoquant la réception difficile des *Faux-Monnayeurs* dans son journal en date du 1^{er} août 1931 :

J'ai soigneusement écarté de mes *Faux-Monnayeurs* tout ce qu'un autre aurait aussi bien que moi pu écrire, me contentant d'indications qui permettent d'imaginer tout ce que je n'étais pas. Je reconnais que ces parties neutres sont celles précisément qui reposent, rassurent et apprivoisent le lecteur; je me suis aliéné nombre de ceux dont j'aurais dû flatter la paresse. Mais ce que je n'ai pas voulu faire, si l'on me dit que je n'ai pas pu le faire, je proteste. Quoi de plus facile que d'écrire un roman comme les autres! J'y répugne, tout simplement, et ne me décide pas plus que Valéry à écrire : « La marquise sortit à cinq heures [...] » (p. 1068)

Le modèle balzacien, devenu type, fournit ainsi le patron du « roman comme les autres », dont Gide ressent le besoin de s'émanciper, comme plus tard les Nouveaux Romanciers qui, d'ailleurs, se réclament de lui. Manifestement, l'efficace de la

phrase valéryenne tient encore à son caractère implicite et allusif, qui préserve le vague de ce dont est fait ce roman stéréotypé. Car si le blâme adressé à la marquise vise immanquablement le roman réaliste du XIX^e siècle, on s'aperçoit qu'il ne recouvre pas toujours exactement les mêmes griefs sous la plume des uns et des autres : c'est tantôt l'arbitraire, tantôt le style et tantôt la forme narrative elle-même qui sont en cause, ces trois cibles privilégiées dessinant les contours du genre incriminé.

Quoique la phrase de la marquise ne figure pas mot pour mot dans les écrits de Valéry, on a pu relever des formulations qui en sont proches et, notamment, ces lignes des *Cahiers* :

Romans. L'arbitraire. La comtesse prit le train de huit heures. La marquise prit le train de neuf heures. Or ce que je puis varier ainsi indéfiniment dans le mou — le premier imbécile venu peut le faire à ma place — le lecteur. (p. 1162)

Ces propos, peu amènes à notre endroit soit dit en passant, mettent donc d'abord en cause l'arbitraire du roman : pourquoi la marquise plutôt que la comtesse, pourquoi huit heures plutôt que neuf? Le choix paraît dénué de véritable motif autant que d'incidence⁴. Gracq a longuement répondu à l'objection, démontrant que la multiplicité des variantes possibles n'était pas aussi grande que Valéry affectait de le croire, l'heure étant évidemment significative eu égard au type d'événement qu'elle permet d'escompter, et les titres de duchesse, comtesse et marquise n'ayant quant à eux ni la même valeur nobiliaire ni la même charge romanesque, sans parler de l'exquise sonorité du

⁴ Valéry écrit ailleurs : « je ne pourrais écrire un roman que si j'avais un domestique pour écrire à ma place tout ce qu'il y faut d'arbitraire et d'insignifiant, tout ce par quoi l'auteur est le domestique du lecteur » (p. 1146).

dernier, qui influe sur sa perception. J'ajouterai que le hasard qui, dans la formulation de Breton, convoque à l'entrée du roman la marche frontière et le pas de la porte à un moment de transition, par le quadruple seuil sur lequel il place la marquise, met singulièrement en cause la question de la limite.

Gracq croit en fait déceler chez Valéry, qu'il accuse de « citation abusive par suppression du contexte », une certaine mauvaise foi. L'arbitraire du roman, si arbitraire il y a, cesse de fait dès la deuxième phrase de l'incipit, le genre requérant un travail de motivation et de construction qui contredit très clairement cette gratuité initiale. Pour l'auteur d'*En lisant en écrivant*, ce ne sont pas le manque de raffinement ou l'usure du genre qui indisposeraient les détracteurs du roman mais, au contraire, sa nouveauté et l'extrême complexité de son élaboration : « ce qui en réalité agace, dans le roman, les esprits fanatiques de précision — celui de Valéry, par exemple — ce n'est pas ce qu'ils disent qu'il est (et qu'il n'est pas), c'est le retard grandiose qui persiste, par rapport à la poésie, plus finement disséquée, dans l'élucidation de ses moyens. » (p. 127)

Notre héroïne ne s'en trouve pas réhabilitée pour autant, car la phrase valéryenne figure non seulement la platitude des incipits romanesques, mais dénonce aussi celle du style, que lui reproche notamment Breton. Si la marquise s'attire les foudres de ce dernier, c'est d'abord en tant que représentante de *l'attitude réaliste*, entendue comme l'expression médiocre du positivisme contre lequel le surréalisme exalte le rêve, l'imagination et le désir⁵. Ici, comme dans le « néant des descriptions » auquel il s'en prend, Breton fustige ce qu'il

⁵ Voir également, concernant la critique du genre, la recette « Pour écrire de faux romans » (Breton, 1979, p. 43.)

appelle *le style d'information pure et simple*. Cette exaspération à l'endroit du genre romanesque, chez Breton comme d'ailleurs chez Valéry, quoique l'angle adopté ne soit pas exactement le même, participe au fond de la querelle de préséance entre poésie et roman, fondée non seulement sur la qualité de parvenu du second, mais aussi sur l'idée que l'essence même de la littérature est poétique⁶. Le poète, voyant et voleur de feu, serait ainsi celui qui accède à l'au-delà des apparences quand le romancier, tâcheron par nature, se contente laborieusement de les consigner, non sans s'être préalablement livré, pour ce faire, aux enquêtes documentaires les plus prosaïques. À la fadeur des notations circonstanciées que Breton juge « inutilement particulières » s'ajoute par surcroît l'objectivité de la posture du romancier, parfaitement incompréhensible au poète. Ainsi la condamnation de Valéry pourrait-elle s'expliquer par la répulsion suscitée par la « parole sans voix » d'un roman dont l'auteur est apparemment absent et par la conviction que la plupart des énoncés romanesques « ne coûtent rien » à l'écrivain⁷. Quant à Breton, il oppose à l'impersonnalité de la forme romanesque *Nadja*, soit une prose éminemment subjective en quête d'une beauté convulsive toute

⁶ Il faut ici rappeler l'influence de Mallarmé et de sa « crise de vers » sur les écrivains de ce temps, particulièrement Valéry. On peut d'ailleurs lire la réminiscence d'une autre marquise dans le texte de Chevillard, celle du *Bourgeois gentilhomme*, comme une allusion à cette question cruciale de la littérarité de la prose, puisqu'on reconnaît dans la déclaration que place Chevillard dans la bouche de son héroïne les mots mêmes par lesquels Monsieur Jourdain s'interrogeait sur son usage de la prose dans la pièce de Molière : « — Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour! ».

⁷ Voir, pour cette analyse, Gosselin (p. 26-32).

baudelairienne, le vrai se substituant à l'arbitraire du roman et la photographie à ses insupportables descriptions⁸.

Trente ans plus tard, si le genre se voit à nouveau malmené, il l'est par des écrivains qui, à l'instar de Gide, entendent le renouveler plutôt que s'en débarrasser. Quoique, dans *L'Ère du soupçon* (1956), Sarraute s'en prenne elle aussi au roman dit balzacien, à l'artificieuse dissimulation de l'instance narrative et à la grossièreté psychologique des types incarnés par les personnages, quoiqu'elle se refuse elle aussi à « rendre à la marquise les soins que la tradition exige » (p. 68), elle ne signe pas l'arrêt de mort du genre pour autant mais appelle l'avènement d'un roman nouveau. Revenant sur la phrase valéryenne dans une conférence de 1970, elle s'en explique de la manière suivante :

C'est parce que Valéry s'imaginait qu'écrire un roman oblige à écrire : « La marquise sortit à cinq heures », qu'il considérait que le roman n'est pas un art et qu'il ne pourrait jamais, quant à lui, écrire de romans.

Mais écrire des romans, c'est justement refuser d'écrire « La marquise sortit à cinq heures ». C'est une phrase qui appartient au langage le plus banal, le plus plat, à celui qui se contente d'être un instrument d'information.

La prose du roman, c'est autre chose. À elle aussi s'applique la distinction que fait Mallarmé pour la poésie, entre langage brut et langage essentiel. Le langage du roman est, doit s'efforcer d'être un langage essentiel. (Benmussa, 1999, p. 197)

⁸ Sur la nécessité de reconsidérer, dans l'histoire de la littérature française moderne, l'existence d'une pratique narrative qui se déploie « à l'ombre du roman » depuis *La Soirée avec Monsieur Teste* de Valéry et *Paludes* de Gide, pratique que l'on peut appréhender à travers le terme de *récit*, voir Rabaté (2004). Pour une analyse du rapport que Valéry, Gide ou Breton entretiennent à la forme romanesque, mentionnant l'épisode de la marquise, voir aussi Raimond (1966).

Sarraute, qui semble répondre ici davantage à Breton qu'à Valéry, considère d'abord le problème de la marquise du point de vue du style. La réhabilitation et le renouvellement romanesques passent malgré tout par l'assimilation poétique. La caution mallarméenne est hautement significative de ce point de vue. Ayant de longue date ravalé les caractères et les intrigues au rang de « vieux accessoires inutiles » pour leur substituer les mouvements insaisissables de la conscience, la romancière solde de la sorte à bon compte un élément pourtant constitutif de son art : sa dimension narrative⁹. Le roman publié par Claude Mauriac en 1961 avec pour titre *La Marquise sortit à cinq heures*, qui orchestre les pensées disparates de divers personnages évoluant tous au carrefour parisien de la rue de Buci un même jour à cinq heures et où l'influence sarrautienne se fait sentir, met clairement en évidence cet aspect en éradiquant le récit du roman au profit du seul discours, intérieur ou dialogué. Ce que condense surtout la phrase valéryenne, avec son sujet intrigant, son verbe d'action au passé simple et son complément circonstanciel, c'est la forme élémentaire du récit, l'embryon du roman¹⁰.

⁹ Malgré cette proposition tardive de rapprocher le roman de la poésie, Sarraute demeure plus proche, par sa contribution à l'histoire du genre, de la lignée anti-romanesque dans laquelle j'ai inscrit Chevillard et qu'évoquait Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, que de la seconde lignée du récit qu'identifie Rabaté dans la prose poétique de Nerval, Baudelaire ou Rimbaud, *Nadja* se situant selon lui à la croisée de ces deux histoires du récit, tout comme Gracq, me semble-t-il. S'il faut cesser de lire systématiquement des œuvres telles que celles de Pascal Quignard ou de Pierre Michon « à l'aune du roman », on peut penser que les textes ostensiblement anti-romanesques réclament quant à eux cette lecture tout en problématisant la question.

¹⁰ De ce point de vue, il n'est pas anodin que Combe (1989) se serve précisément de la formule de Valéry pour réévaluer l'assimilation du récit au discours transphrastique et montrer que l'unité minimale du récit pourrait bien être la phrase.

De fait, depuis le rêve flaubertien du livre sur rien qui tiendrait par la seule force interne de son style, la bataille du roman n'a cessé de mettre en balance l'histoire et le style, dans une relation de dépendance inversement proportionnelle¹¹. Pour ce qui concerne le cas précis de la marquise, on doit à Julien Gracq d'avoir réconcilié les deux.

L'éternelle jeunesse du genre

Dans un autre passage d'*En lisant en écrivant*, Gracq, dont la propre pratique associait au goût du romanesque la plus haute exigence stylistique, réhabilite la phrase du romancier en ces termes :

Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe : impossible d'y faire pénétrer un élément qui peu ou prou ne le change, pas plus que dans une équation un chiffre, un signe algébrique ou un exposant superflu. Quelquefois — rarement, car une des vertus cardinales du romancier est une belle et intrépide inconscience — dans un jour de penchant critique il m'est arrivé de sentir une phrase que je venais d'écrire dresser, comme dit Rimbaud, des épouvantes devant moi : aussitôt intégrée au récit, assimilée par lui, happée sans retour par une continuité impitoyable, je sentais l'impossibilité radicale de discerner l'effet ultime de ce que j'enfournais là à un organisme délicat en pleine croissance : aliment ou poison?

La phrase romanesque n'a rien à envier à celle du poète, car ce qui lui confère ici cette puissance d'épouvante, ce n'est pas le style, mais précisément le fait qu'elle soit partie prenante d'un récit et le caractère inéluctable dont elle se trouve dotée en tant que telle. Et Gracq de poursuivre :

¹¹ Sur cette question, voir Godard (2006).

Ici apparaît la faiblesse de l'attaque de Valéry contre le roman : la vérité est que le romancier ne peut pas dire « La marquise sortit à cinq heures » : une telle phrase, à ce stade de la lecture, n'est même pas perçue : il dépose seulement, dans une nuit non encore éclairée, un accessoire de scène destiné à devenir significatif plus tard, quand le rideau sera vraiment levé. (p. 120)

La construction du roman n'est pas moins savante que celle du poème ; la narration que la phrase valéryenne pétrifie recèle en fait des possibilités infinies et, par les choix qu'elle se doit d'opérer sans cesse, au fur et à mesure de sa progression, charge la phrase romanesque d'un magnétisme qui n'appartient qu'à elle. Si la force de la fameuse formule tient indéniablement au raccourci et à la condensation qu'elle permet, lesquels autorisent, on l'a vu, clichage et simplification, l'analyse gracquienne montre que rien n'empêche d'y voir l'origine mystérieuse et unique de la fable plutôt que le résultat de son essoufflement.

Il revient à Chevillard d'en avoir fait la preuve par l'exemple. Bien qu'il fasse partie de ces auteurs contemporains clamant haut et fort leur haine du roman et qu'il poursuive à sa manière le rêve du livre sur rien, c'est lui, en effet, qui a fait de la marquise ce qu'elle n'avait virtuellement cessé d'être pendant tout ce temps : une héroïne romanesque. Après bien des aventures théoriques et quelques caméos fictionnels, la voici qui s'anime sous nos yeux incrédules le temps d'un court texte publié en revue, enfin dotée pour de bon des entrailles de papier qui lui faisaient jusqu'alors défaut :

Ce jour-là, d'automne pluvieux, quand la cloche sonna les cinq coups du signal, la marquise ne sortit pas. Quels soins de toilette la retenaient chez elle? Quel caprice de femme? On eut la patience d'attendre devant sa porte. Mais, à six heures, la

marquise n'était toujours pas sortie. Du coup, on voulut entrer. Peut-être la vieille gisait-elle morte sur sa descente de lit, une lionne tuée aux colonies par son défunt mari (trois cadavres allongés dans une phrase plutôt courte, appréciez au passage le métier de l'auteur). La porte était verrouillée de l'intérieur. On fit venir un serrurier, mais elle résista, comme si quelqu'un avait poussé derrière elle de lourds meubles de famille. La marquise recevait-elle un homme en secret? On lui avait connu bien des aventures, elle n'était pas femme à faire mystère de ces choses-là. Tous les volets de sa demeure étaient clos, cependant des rais de lumière trahissaient sa présence. On insista. On carillonna sans trêve.

Soudain des petits pas pointus se firent entendre à l'intérieur. C'était elle à n'en pas douter. On allait pouvoir y aller. On rattraperait vite le retard.

– Je ne sors plus! cria une voix aigrette à travers la porte. Qu'allons-nous devenir sans elle? (2002)

Non seulement le micro-récit contenu dans la phrase valéryenne ne demandait effectivement qu'à être redéployé pour devenir le lieu de tous les possibles narratifs mais, loin de l'ennui promis par ses contempteurs, ce sont donc l'aventure, le suspense et les rebondissements qui y attendaient le lecteur.

Or, Chevillard ne s'est pas contenté de donner vie à la marquise, il en a fait l'incarnation du roman : l'histoire que nous sommes conviés à suivre à travers ses péripéties rocambolesques n'est nulle autre que celle du genre qu'elle a toujours personnifié. Et il s'avère qu'en dépit de son âge respectable, notre héroïne n'a rien perdu de sa vigueur. Nul cadavre derrière la porte, mais une marquise pour le moins énergique qui refuse obstinément la sortie de cinq heures et ne recule devant rien pour se débarrasser de ses courtisans :

J'en ai assez d'être suivie partout, dit la marquise. Et j'ai beau me déguiser en jeune mère désemparée, à mon âge, en dépressive suicidaire aux yeux rouges, en amoureuse idiote, en

voyageuse tout-terrain, en fausse putain, en chef d'entreprise mâle miné par son bilan, en champion automobile sur trois roues, en résistant de la dernière heure, en escroc lamentable, en généticien fou, en enquêteur finaud, ils me démasquent aussitôt [...].

Aucun déguisement, aucune provocation n'aura raison de ses admirateurs : la marquise aura beau se promener avec ses tripes autour du cou, rien n'y fera. À travers un voyage qui nous conduit du Dublin de Joyce au bout de la nuit célinienne en faisant le tour de la chambre de Xavier de Maistre, avec quelques détours du côté du conte, du polar, de la science-fiction et même du théâtre, la marquise vaillamment résiste, figurant l'éternelle jeunesse du roman et sa singulière plasticité, en même temps qu'elle retrace le cours de son histoire.

Bien sûr, la plume de Chevillard est acerbe et son intention ironique. Bien sûr, la pauvre vieille fait aussi rire à ses dépens. Mais si Chevillard écrit très certainement contre le roman, il écrit *tout contre*, le facétieux leitmotiv du « Qu'allons-nous devenir sans elle? » scandant son apologue le dit assez. Quels que soient les griefs de l'auteur à l'endroit du genre, sa prosopopée n'en constitue pas moins un hommage à la fabulation romanesque dont nulle marquise ne saurait limiter la juridiction. Car en donnant corps au sujet de la phrase valéryenne, Chevillard en fait la lointaine cousine de Don Quichotte. Il nous rappelle de la sorte que s'il est un pouvoir que les poètes auront toujours à envier aux romanciers, c'est celui d'investir le réel de leurs fictions.

Ainsi notre héroïne des limites, non contente de prendre pied dans le roman après s'être débarrassée de son corset théorique, brave-t-elle encore la frontière qui sépare le livre du monde réel en devenant protagoniste de l'histoire du genre

romanesque. Or, cette histoire, en raison de l'absence de définition comme d'origine consensuelles du roman, a toutes les allures de la fable, à telle enseigne qu'elle a pu être qualifiée de *roman du roman*. Cette conjonction est évidemment à interroger dans la perspective d'une théorisation de la littérature par ceux qui la font.

*

J'ai montré que la marquise se substituait à une définition problématique du roman de deux manières : non seulement en ce qu'elle tient lieu de définition du genre, mais aussi dans la mesure où elle évacue le caractère problématique de cette définition en faisant du roman réaliste du XIX^e siècle le parangon du genre romanesque et, *de facto*, le contre-modèle des romanciers du XX^e. Depuis sa première apparition, ses tribulations théoriques font apparaître ce qui caractérise au premier chef le roman à travers les crises qu'il a traversées. Ses tribulations fictionnelles telles que les met en scène « la marquise toujours recommencée » donnent, quant à elles, une image saisissante de l'histoire récente de ses mutations. Il apparaît qu'à la condensation et à la réduction du roman opérées par la célèbre formule de Valéry répondent l'expansion et la continuation expliquées par Gracq et mises en œuvre par Chevillard. On sait, depuis les travaux de l'OuLiPo, à quel point la contrainte peut être productive. À travers cette pulsation dont elle est le siège, l'histoire de la marquise met en lumière ce fait pour le moins étrange que le genre sans règles du roman, ce genre « souple et changeant comme Protée » comme le qualifiait Bakhtine, a eu besoin de s'inventer une formule pour s'en émanciper.

À l'instar du périple de l'ingénieur Hidalgo de la Manche, celui de la marquise n'exprime pas tant la fin de la croyance aux vieux romans que l'inaltérable fascination et l'influence singulière qu'ils exercent sur nous. Si les écrivains ont souvent fait l'histoire du roman en le théorisant, la fictionnalisation du commentaire, dans le cas qui nous occupe, semble bien constituer le vecteur d'une régénération du roman par l'exploration de ses limites et servir ainsi le genre qu'elle prétend dénoncer. Malgré qu'on en ait, le roman du roman n'a pas fini de s'écrire, peut-on en inférer, et la haine du roman est peut-être au fond le meilleur gage de sa pérennité.

Bibliographie

- BENMUSSA, Simone (1999). *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, Renaissance du livre, coll. « Signatures ».
- BRETON, André (1979). *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- CAMUS, Audrey (2009). « Les lieux communs d'Éric Chevillard : une rhétorique anti-mimétique », dans Sandrina Joseph (dir.), *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2009, p. 67-86.
- CHEVILLARD, Éric (2008). « Des leurres ou des hommes de paille », entretien avec Pascal Riendeau paru dans *Roman 20-50*, Presses Universitaires du Septentrion, n° 46, déc., <http://www.eric-chevillard.net/e_roman2050.php>.

- (2007). « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Mathieu Larnaudie, *Devenirs du roman*, Inculte/Naïve.
 - (2006). « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », entretien avec Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner, Centre d'Études du roman et du romanesque, Université de Picardie, sept., <[http://www.upicardie.fr/jsp/fiche_pagelibre.jsp?STNAV=CRR&RUB\\$NAV=&CODE=26967610&LAN](http://www.upicardie.fr/jsp/fiche_pagelibre.jsp?STNAV=CRR&RUB$NAV=&CODE=26967610&LAN)>.
 - (2002). « La marquise toujours recommencée », dans *Le Nouveau Recueil*, « Au-delà du roman », n° 64, textes rassemblés par Benoît Conort, sept.-nov., <http://www.eric-chevillard.net/t_lamarquisetoujoursrecommencee.php>.
 - (2001a). « Écrire pour contre-attaquer », entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, août-sept., <http://www.eric-chevillard.net/e_ecrirepourcontreattaquer.php>.
 - (2001b). « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *R de réel*, vol. 1, sept.-oct., <<http://rdereel.free.fr/volJZ1.html>>.
- COMBE, Dominique (1989). « La marquise sortit à cinq heures... Essai de définition linguistique du récit », *Le Français moderne*, Lille, CILF, vol. 57, n° 3-4, oct., p. 155-166.
- GIDE, André (1982). *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GODARD, Henri (2006). *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- GOSSELIN, Katerine (2006). « Encore cette marquise », *L'Atelier du roman*, « La critique a-t-elle encore besoin des romanciers? », Paris/Montréal, Flammarion/Boréal, n° 46, juin, p. 26-32.

- GRACQ, Julien (1993 [1980]). *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti.
- RABATÉ, Dominique (2004). « À l'ombre du roman », dans Jean-Christophe Millois et Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte.
- RAIMOND, Michel (1966). *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti.
- SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1974). *Cahiers*, édition établie et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.

Résumé

Éric Chevillard livre volontiers ses réflexions d'écrivain sur le roman. Si le sujet revient souvent, c'est d'abord sans doute parce que cette dénomination qui figure sur la couverture de ses ouvrages fait question, mais aussi parce que l'auteur prend manifestement plaisir à tailler en pièces l'image de ce qu'il appelle le « bon vieux roman ». Sa récente contribution au récit des aventures de la marquise valéryenne laisse néanmoins transparaître une certaine tendresse à l'égard du genre. Emboîtant le pas à cette infatigable héroïne, on se propose de montrer que la fictionnalisation du commentaire dont elle est le support constitue paradoxalement le vecteur d'une régénération du roman.

Abstract

Eric Chevillard gladly delivers his thoughts on the novel. If the subject comes up often in his writing, it is probably because the genre of his books raises a number of questions, but also because he takes obvious pleasure in cutting to pieces the image of what he calls the "good old novel". His recent contribution to the adventures of Valéry's famous Marquise shows nevertheless certain tenderness towards the genre of the novel. On the trail of this restless heroine, I intend to show that the fictionalization of the commentary about the Marquise implies paradoxically a regeneration of the novel.

Exodes. Les politiques de la littérature d'après « Sortie d'Égypte » de Pierre Michon

Jean-François Hamel

Université du Québec à Montréal

La génération actuelle ressemble aux Juifs
que Moïse conduit à travers le désert. Elle
n'a pas seulement un nouveau monde à
conquérir, il faut qu'elle périsse pour faire
place aux hommes qui seront à la hauteur
du nouveau monde.

Karl Marx, *Les Luttes de classe en France*

Durant près de deux siècles, la littérature s'est reconnue au miroir de la révolution, croyant trouver en elle une doctrine de l'historicité et une pensée du politique (Jenny, 2008). Depuis

que Victor Hugo s'est écrié : « je suis ce Danton! je suis ce Robespierre! » (1999, p. 45), la littérature s'est emparée de l'idée de révolution pour définir le temps heurté et discontinu de son propre déploiement et négocier la distance qui la sépare de l'espace politique. Que le modèle en soit la prise de la Bastille, les massacres de la Terreur ou l'Octobre rouge, la révolution constitue à chaque fois une figure du souvenir que l'on arrache à son contexte original d'apparition et qui, tel un mythe, se trouve transformé en schème d'interprétation permettant de dire le présent de la littérature et les lieux d'exercice de sa puissance. Cette tradition, Maurice Blanchot l'a résumée en un impératif catégorique : « Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas. » (1949, p. 311) Or le paradigme de la révolution littéraire s'est souvent doublé d'un singulier rappel de l'épisode biblique de l'Exode, qui rapporte l'émancipation des fils d'Israël hors de l'asservissement et leur traversée du désert en quête de la Terre promise. Cette séquence narrative où s'entremêlent les thèmes de l'oppression et de la liberté, de la loi et de la révolte, de l'ancien et du nouveau, a non seulement imprégné la mémoire juive, de la révolte des Maccabées au sionisme, mais sa dimension exemplaire a fasciné des générations de révolutionnaires et de réformateurs, depuis Cromwell et les puritains anglais jusqu'aux théologiens de la libération en Amérique latine, son souvenir se manifestant aussi bien chez Benjamin Franklin que chez Karl Marx (Walzer, 1986). Il n'y a pas à s'étonner que la figure de l'Exode hante aussi les débats français sur la littérature et le politique.

En septembre 1944, dans le quinzième numéro des *Lettres françaises*, publication clandestine du Comité national

des écrivains, Jean-Paul Sartre évoque le souvenir de Moïse pour décrire, un an avant la fondation des *Temps modernes*, la dialectique des libertés qui unit l'écrivain engagé à son lecteur :

On n'écrit pas en l'air et pour soi seul; la littérature est un acte de communication; le lecteur est aussi indispensable que l'auteur à la réalisation d'un livre. C'est pour lui, et par lui finalement que le livre existe. Celui qui l'a écrit reste toujours comme Moïse au seuil de la Terre Promise; il n'y entre pas, il en connaît trop les artifices; il compte sur l'autre, sur le lecteur, pour recomposer l'ouvrage en le lisant; et c'est par ce lecteur qu'il veut être reconnu¹. (p. 8)

L'écrivain engagé, s'il veut guider les siens vers l'émancipation, doit accepter la nécessité d'une alliance, car la Terre promise qu'il donne à voir, il lui est interdit d'y pénétrer. Seuls ses lecteurs peuvent accomplir jusqu'à son terme la sortie d'Égypte par lui amorcée. En 1960, dans un numéro de revue *Arguments* consacré à « La crise des intellectuels », Roland Barthes reprend la même figure, mais pour marquer son refus de la morale sartrienne et réitérer son adhésion à une « responsabilité de la forme » :

Ce qu'on peut demander à l'écrivain, c'est d'être responsable ; encore faut-il s'entendre : que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela même est secondaire; pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un

¹ Vingt ans plus tard, Sartre use de la même image lors d'un colloque organisé par la revue communiste *Clarté* : « l'auteur est toujours, par rapport à son œuvre comme Moïse devant la Terre promise, non pas seulement parce qu'il fait quelque chose de différent de ce qu'il croyait, mais encore parce que ça n'est même pas lui qui sait qu'il a fait quelque chose de différent, ce sont les autres qui lui disent, ce sont ses lecteurs; c'est-à-dire que l'objet qu'il a fait lui est renvoyé autre qu'il n'a cru le faire par ses lecteurs, parce que précisément il y a création dans la lecture. » (1965, p. 118)

engagement manqué, comme un regard moïseën sur la Terre Promise du réel. (2002, p. 406)

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, en 1953, Barthes avait déjà souligné la condition mosaïque de la littérature moderne, dont l'illustration était pour lui le silence de Mallarmé : « c'est la littérature amenée aux portes de la Terre promise, c'est-à-dire aux portes d'un monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage » (2002, p. 217).

Ces exemples disent bien que le schème culturel de l'Exode peut s'adapter à des scénarios distincts du devenir politique de la littérature. Chez Sartre, la littérature doit tirer leçon de la résistance par laquelle la France s'est libérée de l'Allemagne et s'affranchir du dogme de l'autonomie esthétique pour retrouver une parole audible, une écriture lisible et une rhétorique commune de manière à réinvestir l'espace délibératif de la démocratie. C'est pourquoi l'Exode sartrien est d'abord le récit d'une conversion : conversion du régime de singularité de la littérature au régime de communauté du politique, qui fait de l'écrivain non plus un individu d'exception dont la parole prophétique est réservée aux cercles restreints de l'élite, mais, selon la conclusion des *Mots*, un homme parmi les hommes, « qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » (1964, p. 213). À l'inverse, Barthes croit que la littérature ne possède une portée politique qu'à la condition d'assumer pleinement son refus de la rhétorique communautaire et de se dérober à la langue stéréotypée de l'universel reportage. Même lorsqu'elle brise les chaînes que lui impose le classement des langages et s'affranchit des mythologies par lesquelles la *doxa* exerce son oppression, la littérature ne rassemble pas une communauté en une voix unique, mais porte témoignage de la division irréductible des langages en son sein. C'est pourquoi

L'Exode, chez Barthes, prend la forme d'une infinie traversée du désert où Moïse marche en solitaire. L'écrivain n'atteint jamais la Terre promise, non parce qu'il demeure en attente du lecteur qui poursuivra son mouvement d'émancipation, mais plutôt parce que son langage brise les tables de la loi et suspend la reproduction des signes de la communauté.

Les noms de Sartre et de Barthes désignent deux nouages antithétiques de la littérature et du politique, dont il est peu probable qu'ils conservent leur actualité aujourd'hui. L'Exode de Sartre paraît avoir fait long feu, l'écrivain disparaissant sous l'intellectuel, la littérature devenant indiscernable du droit démocratique à la délibération. L'Exode de Barthes témoigne quant à lui d'un temps révolu où l'on concevait la littérature comme une puissance capable de neutraliser les pouvoirs mortifères de l'idéologie et de donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

La traversée du désert et le culte du livre

Dans la revue *Scherzo*, à l'automne 2002, Pierre Michon rend hommage à Olivier Rolin dans un court texte intitulé « *Sortie d'Égypte* ». Il y raconte avoir entendu à la radio, en 1983, l'auteur d'un premier roman, *Phénomène futur*, dont le titre « agressivement mallarméen » avait retenu son attention. Michon, alors en attente du jugement de Gallimard au sujet des *Vies minuscules*, inquiet du destin de ce premier manuscrit, se sent coopté par la voix transmise sur les ondes: « la voix fraîchement sortie d'Égypte [...] m'a dit une fois pour toutes: Tu es des nôtres. » En filigrane de ce récit d'une amitié, s'esquisse un portrait générationnel qui se modèle sur le schéma biblique de l'Exode et qui fait de mai 68 un véritable mythe d'origine.

C'était en 1983. Mai 68 avait fait en littérature un grand trou — mai 68, ou plutôt ce que nous avons pris l'habitude commode d'appeler ainsi, et qui est bien sûr le dernier sursaut du désir politique, mais qui est aussi de l'enfance interminable, de l'amour, de *Vatersehnsucht*, une velléité sans suite de parricide, de l'énergie arrêtée. Mais 68, donc, n'était pas tout à fait fini. Au fond du trou, nous priions pour que des œuvres émergent, et nous en préparions tous, des œuvres, mais nous n'y croyions pas, elles nous faisaient rire, nous dégoûtaient et nous révoltaient. Nous avions la conviction très orgueilleuse que la littérature était indigne de ce que nous avions rêvé; que de toute façon, traîtres et déchus, nous étions indignes de tout, de la littérature en particulier. Il y avait en chacun de nous, écrivains à venir (mais qui croyaient qu'ils ne viendraient pas), une sorte de héros déclassé de Conrad, traître et pourtant loyal en secret, dégradé mais plein de bravoure, un Lord Jim qui attendait qu'un père lui tende une main de pardon et qu'un vieil homme nommé Marlow le reconnaisse, raconte son histoire, lui redonne du galon, un sabre, un honneur — une phrase surtout : « Il était des nôtres ».

Mai 68 avait fait un grand trou. Nous regardions en tremblant des œuvres en sortir, des œuvres qui savaient qu'elles sortaient du trou, qu'elles revenaient de loin. Il y eut les premiers livres de Guyotat, qui fut pionnier dans cette affaire; il y avait toujours le *Tel Quel* de Sollers, qui se penchait sur le trou et donnait un coup de main, à sa façon; la relève des Éditions de Minuit, c'est-à-dire en ce temps Jean Echenoz, qui portait ça tout seul sur son dos; Bailly, qui rééditait *Lenz*; des livres publiés par Georges Lambrichs, par Bernard Noël, par Denis Roche — et la confiance que ceux-ci gardèrent, l'observation aiguë du petit cratère où pullulaient les Lord Jim, est *a posteriori* étonnante, d'une incompréhensible bravoure. Sans eux, tout aurait peut-être sombré dans le ronron réactionnaire, les pseudo-retours, les pseudo-récits, l'Égypte increvable. On aurait muré le trou. On aurait fait dessus une pyramide — on l'a d'ailleurs faite, vraisemblablement.

C'était en 1983. Novarina, Bergounioux, Volodine, étaient encore en Égypte, ils n'en sortiraient que dans les trois ou quatre années suivantes. (2002, p. 31-32)

Cet hommage à Olivier Rolin paraît quelques semaines seulement après la publication de *Tigre en papier*, qui revenait sur les années de militantisme de son auteur. Avec ce roman, Rolin hissait à la fiction son propre parcours politique, lui qui, à l'automne 68, avait participé à la fondation, avec des althussériens de la rue d'Ulm et des militants de l'Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes, de la Gauche prolétarienne, organisation maoïste qui incitait les jeunes intellectuels à s'établir en usine pour se mettre au diapason des masses ouvrières et qui œuvrait à aiguïser les contradictions au sein des masses dans l'espoir de hâter l'avènement du grand soir. Au volant d'une vieille Citroën DS, rebaptisée Remember, qui dessine des révolutions autour de Paris en tournant sur le périphérique, le narrateur de *Tigre en papier*, écrivain vieillissant, raconte ses années clandestines à la fille d'un de ses camarades de lutte entretemps décédé. L'hommage de Michon à Rolin se calque sur la trajectoire de ce gauchiste devenu homme de lettres. Selon une certaine vulgate, que semble à première vue conforter le texte de Michon, Rolin aurait eu à tourner le dos à sa jeunesse insurrectionnelle, à faire le deuil de son militantisme, à combattre l'idolâtrie propre à l'engagement mondain pour trouver le prestige immémorial des lettres. Retenu par le politique, comme les Israélites en Égypte, Rolin aurait traversé le désert des années rouges, se serait hissé hors du trou creusé par mai 68, pour entrer en littérature comme on met le pied sur la Terre promise. Abandonnant les veaux d'or du politique et se convertissant aux lois sacrées de littérature après des années de terreur, Valère Novarina, Pierre Bergounioux et Antoine Volodine auraient connu le même Exode².

² Sur le rapport ambivalent des écrivains contemporains aux événements de

Chez Michon, la figure de l'Exode n'articule plus la littérature et le politique, comme c'était le cas chez Sartre et Barthes, mais s'offre comme l'allégorie de leur disjonction en régime contemporain : elle cristallise le récit d'une conversion au terme de laquelle l'affranchissement à l'égard des exigences politiques devient synonyme d'une libération des pratiques esthétiques. Ce discours s'apparente par là à ce qu'Albert Cassagne, il y a déjà un siècle, appelait « la théorie de l'art pour l'art » (1997). Moyennant la substitution des événements de mai 68 aux journées de février et juin 1848, le scénario est le même : une secousse politique après laquelle chacun sait que l'action n'est plus la sœur du rêve, pour paraphraser Baudelaire, et où la sacralisation de l'art comme activité autonome s'accompagne d'un rejet radical des formes de politisation de l'esthétique, que l'on accuse de confondre la mission de l'art et le destin du peuple. Dans un entretien accordé au *Magazine littéraire*, Michon rejette d'ailleurs les arts qui, sourds aux voix de la transcendance, restent asservis au projet d'édification des masses : « Qu'on pense aux cinq mille ans d'art stalinien qui ont embelli et plombé l'Égypte. La Bible, on le sait, *sort* de tout ça. » (2007, p. 314) Cependant, l'Égypte — « l'Égypte increvable » — ne se réduit pas au militantisme imposé violemment par les années rouges. C'est aussi le « ronron réactionnaire », avec les « pseudo-retours » et des « pseudo-récits » qui accompagnent le reflux des avant-gardes, contre lequel, dans une république des lettres menacée par le conservatisme, résiste une brave légion d'écrivains et d'éditeurs, de même que les hérauts de l'art pour l'art luttent contre les facilités de l'académisme bourgeois et de la

Mai, dont témoigne notamment le texte de Michon, voir Viart, « Les héritages de mai 68 » (2008, p. 10-29).

littérature industrielle. Refus de l'art social, refus de l'art bourgeois : double sortie d'Égypte au nom de la transcendance de la littérature.

Mais, avant de tirer des conclusions de ces quelques lignes, versons une autre pièce au dossier. Car cet hommage à l'auteur de *Tigre en papier* s'inscrit en palimpseste sur un texte plus ancien, lui aussi articulé autour de la figure de l'Exode. Dans un témoignage publié en 1985 sous le pseudonyme d'Antoine Liniers et intitulé « Objections contre une prise d'armes », en référence aux *Instructions pour une prise d'armes* du communard Louis Auguste Blanqui, Olivier Rolin expose longuement les raisons pour lesquelles la Gauche prolétarienne, dont il avait dirigé la branche armée, avait préféré se dissoudre plutôt que de recourir à l'action terroriste, contrairement à la Fraction Armée rouge en Allemagne et aux Brigades rouges en Italie. Au détour de son argumentaire, pour rendre raison de la pratique de l'établissement chez les maoïstes, Rolin convoque un texte dont il ne précise pas l'origine, sinon qu'il fut rédigé collectivement après la dissolution de la Gauche prolétarienne. À travers la figure de l'Exode, le refus gauchiste de la culture lettrée et la volonté d'une action politique immédiate y sont interprétés selon le projet avant-gardiste de dépassement de l'art et de la littérature :

Cette crise du livre à l'origine de notre jeunesse, c'est-à-dire de notre volonté d'action dans les années 1960, cette crise du livre plonge au cœur de la modernité de l'Occident. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, on n'arrête pas de faire des livres pour en finir avec l'idée de livre dans le livre. On a fait un holocauste avec les mots. Le surréalisme, qui a eu, comme vous savez une grande importance par rapport à 68 et par rapport à la Gauche prolétarienne, le surréalisme a été la tentation la plus spectaculaire du brûler le livre dans le livre. Dans ce contexte

devenu insupportable, nous avons dit non, non à la tentation de l'irresponsabilité. Autrement dit : s'il faut en finir avec le livre, faisons-le pour de bon. Voilà ce que nous avons pensé. Ce que nous appelions « la longue marche », qu'aujourd'hui j'aimerais mieux appeler : l'Exode des intellectuels. Sortir de la clôture : on ne pouvait plus supporter cette figure de l'intellectuel qui rôdait autour du livre, de la philosophie pour l'achever, de la métaphysique pour en finir, de l'Occident pour le déconstruire. Cette idée de sortir, d'en sortir et de sortir, mais au sens le plus fort, comme l'Exode justement, comme la sortie d'Égypte, c'est ce qui a été à l'origine d'une prodigieuse torsion de l'intellectuel en France : l'établissement. (Liniers, 1985, p. 163-164)

Exode, encore une fois. Mais là où Michon semble associer la sortie d'Égypte à l'abandon du politique au nom de la littérature, le texte que cite Rolin inverse les termes de la succession : la sortie d'Égypte fut d'abord l'abandon de la littérature au nom du politique — ou plutôt la continuation de la littérature par d'autres moyens, la perpétuation hors d'elle-même de son injonction à changer la vie. L'Exode correspond au mouvement à travers lequel la haine du livre, partagée par différentes avant-gardes, amène la littérature à nier sa propre existence pour investir, sans la médiation de l'écriture, l'espace du politique. Significativement, cette explication des origines de la Gauche prolétarienne fait signe à la présentation sartrienne du premier numéro des *Temps modernes* en 1945, qui s'ouvrait ainsi : « Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité : depuis un siècle, elle est de tradition dans la carrière des lettres. » (1999, p. 9) Sartre aussi avait voulu rompre avec les poètes qui se livrent à un « holocauste de mots³ ». Contre la « tentation de

³ L'expression, utilisée par Sartre pour décrire la « crise du langage » des années d'avant-guerre, lui vient de *L'Expérience intérieure* de Bataille (2001,

l'irresponsabilité », la Gauche prolétarienne avait donc décidé de suivre l'enseignement de Mao, qui publia en 1930 une brochure intitulée *Contre le culte du livre* pour mettre en garde contre l'aveuglement des intellectuels à l'égard de la réalité de la lutte des classes. L'Égypte, chez Rolin, c'est la littérature, du moins c'est l'engagement qui demeure purement livresque, c'est la posture d'avant-garde qui ne sait aller au bout de sa haine de la littérature. La Terre promise, c'est la lutte des classes telle qu'en font l'expérience ceux qui abandonnent le livre et « s'établissent » dans les usines ; c'est la pratique, dont la vérité, selon la vulgate maoïste, précède de fait et de droit la théorie. « Je n'insiste pas: tout cela est assez connu, qui était de l'histoire sainte » (1985, p. 171), remarque Rolin au sujet de la doctrine du Grand Timonier.

Ces deux Exodes contradictoires, celui raconté par Michon et celui raconté par Rolin, si on les met bout à bout, offrent une troisième version de la même histoire générationnelle, qui part de la littérature pour y revenir, effectuant le trajet d'un retour, qui ressemble davantage au mouvement par lequel Ulysse retrouve Ithaque qu'à celui par lequel Moïse fuit Pharaon. En effet, pour qui lit ces deux textes comme les fragments disjoints d'un même récit, la fuite hors du politique de cette génération ne signalait pas une conversion tardive à la littérature, mais l'expérience du retour à ce qui lui avait d'abord insufflé le désir du politique. Le militantisme, au sein de la Gauche prolétarienne ou ailleurs, n'était que l'accomplissement du travail de négation de la littérature qui tramait la modernité et par lequel les avant-gardes pensaient

p. 157 et 169). On la trouve chez Sartre dans « Un nouveau mystique » et « Aller et Retour » (2010, p. 185 et 235).

transformer le monde. Cette génération aurait poussé la logique des avant-gardes jusqu'au déni de la littérature, sombrant dans le trou ouvert par mai 68, avant de renouer avec la littérature dont la transcendance avait été à l'origine de leur militantisme. Si la « conspiration des Égaux » (Lévy, 2005, p. 22) fomenté par le gauchisme exigeait que le Nouveau triomphe de l'Ancien, la littérature a finalement repris ses droits en proclamant, par-delà les prestiges du Nouveau, le retour en autorité de l'Ancien. Que ces récits succombent aux vertiges de l'illusion rétrospective, qu'ils tiennent de l'apologie et cèdent à la mystification, chacun pourra en juger. Mais ils n'en témoignent pas moins de la plasticité du schéma de l'Exode, qui, comme chez Sartre et Barthes, figure l'historicité d'un nouage singulier de la littérature et du politique.

Le messianisme et la mémoire de l'alliance

Si l'on veut déployer plus largement la symbolique de ce nouage, qui cristallise une mémoire culturelle aux stratifications profondes, il faut encore évoquer les discours qui font appel au messianisme juif pour dresser le bilan éthique des aventures révolutionnaires du siècle dernier. À cet égard, la « Sortie d'Égypte » de Michon n'est pas sans rappeler la pensée de Benny Lévy, ancien dirigeant de la Gauche prolétarienne, connu jusqu'aux années quatre-vingt sous le pseudonyme de Pierre Victor et peint sous les traits de Gédéon dans *Tigre en papier*. C'est d'ailleurs à lui que l'on doit les célèbres entretiens de 1980 avec Sartre, publiés dans *Le Nouvel Observateur* et réédités onze ans plus tard sous le titre *L'Espoir maintenant*, dans lesquels le vieux philosophe affirmait trouver dans le messianisme juif de quoi préserver la force de la morale au sein

de l'idée de révolution. En 2002, Lévy publie *Le Meurtre du pasteur*, où il s'empare de la figure de l'Exode pour critiquer ce qu'il appelle, à la suite du linguiste Jean-Claude Milner, lui aussi membre de la Gauche prolétarienne, la « vision politique du monde » (Milner, 2007, p. 75-86). Le récit de l'Exode et surtout la scène du Sinaï correspondent, selon lui, à une prophétie que l'on peut lire rétrospectivement comme une mise en garde contre l'absolutisation du politique, dont l'histoire violente du XX^e siècle serait la conséquence et que ni les communismes ni les gauchismes n'auraient su éviter. Ce Juif né en Égypte, qui avait appris le marxisme auprès d'Althusser avant de passer dans la clandestinité, se réclame désormais d'une « pensée du retour » : « “De Mao à Moïse”, s'exclame-t-on, oubliant que pour être exact il faut dire de Moïse à Mao, de Mao à Moïse, c'est-à-dire de Moïse à Moïse en passant par Mao. » (Lévy, 2003, p. 14) C'est cependant le texte par lequel Maurice Blanchot réplique aux entretiens de Sartre et de Lévy qui éclaire le mieux le rôle fondamental de la pensée juive dans cette affaire. En 1981, sous le titre « Refuser l'ordre établi », Blanchot accepte de répondre à un questionnaire du *Nouvel Observateur* sur l'actualité de la littérature engagée. Trente ans après avoir manifesté pour la première fois son refus de la doctrine sartrienne, il rappelle qu'au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, « presque tous les écrivains, j'entends les écrivains de gauche, y étaient opposés et en étaient irrités, qu'il s'agisse d'André Breton, de Georges Bataille, de Roland Barthes (s'il est permis de faire parler les morts — si vivants qu'ils soient en nous) » (2008, p. 221). Il s'approprie ensuite, pour le radicaliser, le rapprochement effectué par Sartre, un an plus tôt, entre l'héritage du messianisme juif et la perpétuation de l'espoir révolutionnaire :

S'il fallait citer des textes qui évoquent ce qu'aurait pu être une littérature d'engagement, je les trouverais aux époques anciennes où la littérature n'existait pas. Le premier et le plus proche de nous, c'est le récit biblique de l'Exode. Là tout se trouve : la libération de l'esclavage, l'errance dans le désert, l'attente de l'écriture, c'est-à-dire l'écriture législatrice à laquelle on manque toujours, de telle sorte que seules sont reçues les tables brisées qui ne sauraient constituer une réponse complète, sauf dans leur brisure, leur fragmentation même; enfin la nécessité de mourir sans achever l'œuvre, sans atteindre la Terre promise qui en tant que telle est inaccessible, cependant toujours espérée et par là déjà donnée. Si dans la cérémonie de la pâque juive, il est de tradition de réserver une coupe de vin pour celui qui précédera et annoncera l'avènement messianique du monde juste, on comprend que la vocation de l'écrivain (engagé) n'est pas de se croire prophète ni messie, mais de garder la place de celui qui viendra, d'en préserver l'absence contre toute usurpation, et aussi de maintenir le souvenir immémorial qui nous rappelle que nous avons été esclaves, que, même libérés, nous restons et resterons esclaves aussi longtemps que d'autres le seront, qu'il n'y a donc (pour le dire trop simplement) de liberté que pour autrui et par autrui : tâche certes infinie qui risque de condamner l'écrivain à un rôle didactique et d'enseignement et, par là même, de l'exclure de l'exigence qu'il porte en lui et qui le contraint à n'avoir pas de place, pas de nom, pas de rôle et pas d'identité, c'est-à-dire à n'être jamais encore écrivain. (p. 222-223)

Vraisemblablement, Michon ne connaissait rien de ce texte au moment d'écrire « Sortie d'Égypte » ou, s'il l'avait lu, n'en conservait vingt ans plus tard qu'un lointain souvenir. Peu importe : s'énonce ici le même constat d'une disjonction contemporaine de littérature et du politique. Car tous ces textes — celui de Michon, celui de Rolin, celui de Blanchot — déclinent au passé l'alliance entre la littérature et le politique, comme si cette alliance était désormais rompue, brisée, comme si maintenant était le temps de l'après. Alors que l'Exode signalait

chez Sartre et Barthes une manière de briser la continuité des temps en arrachant la littérature à son passé au nom d'un temps encore à venir, la figure messianique se retourne ici vers une mémoire à maintenir, qui, paradoxalement, serait gage d'espérance. En filigrane de ces textes insiste en quelque sorte l'équivalent de l'hébreu *Zakhor* – « Souviens-toi » (Yerushalmi, 1991) —, mais pour autant que cet appel se porte vers ce qui rend compte d'un engagement aujourd'hui manquant, peut-être manqué, d'un « manque à l'engagement » (Denis, 2000, p. 299) duquel émerge néanmoins une éthique de l'endurance en des temps obscurs. Dans l'*Exode*, Moïse disait à son peuple : « Souviens-toi de ce jour où vous êtes sortis d'Égypte, d'une maison d'asservis. » (2001, p. 160) La « *Sortie d'Égypte* » de Michon, tout comme la cérémonie de la pâque juive que commente Blanchot, porte une injonction éthique analogue : souviens-toi de ce temps où la littérature et le politique étaient liés par une espérance commune et préserve-en la mémoire contre les usurpateurs. Ce devoir de mémoire, s'il suppose que l'engagement de la littérature s'est absenté de l'horizon contemporain, implique cependant que la transmission de son héritage et la perpétuation de sa tradition sont des tâches toujours actuelles. Aussi n'est-ce plus dans l'arrogance d'un présent contestataire ou depuis l'imminence d'un futur révolutionnaire que la littérature se noue au politique, mais par la vertu d'un passé qui est soumis à un travail de remémoration. Si bien que la littérature contemporaine paraît vouée à transmettre la mémoire d'une alliance défaite, comme s'il s'agissait de sauvegarder de l'oubli un passé lointain, presque archaïque, conformément au messianisme juif qui définit l'utopie de la rédemption comme la restauration d'une tradition rompue (Scholem, 1974, p. 23-66; Taubes, 2009, p. 71-80). Cet

ancrage de l'attente messianique dans le passé de la littérature pourrait se traduire, hors de toute référence au judaïsme, dans les termes d'Olivier Rolin : « ce qui est absolument contemporain pour moi en tant qu'écrivain, je veux dire ce qui constitue le territoire qu'il me revient d'explorer, c'est ce que je dois léguer, ce qui sans moi ne serait pas transmis : ce qui est donc, avec moi, en voie de disparition » (2004, p. 28). Le prophétisme qui, depuis le romantisme, confère aux hommes de lettres une fonction législatrice en regard d'une communauté rédimée trouve là, sous une forme mélancolique, en phase avec la crise de la foi progressiste qui frappe l'Occident, un ultime avatar.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (2002 [1953]). *Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes I. 1942-1961*, Paris, Seuil, p. 169-225.
- (2002 [1964]). « Écrivains et écrivains » (1960), dans *Essais critiques, Œuvres complètes II. 1962-1967*, Paris, Seuil, p. 403-410.
- BATAILLE, Georges (2001 [1943]). *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BEAUVOIR, Simone de et alii (1965). *Que peut la littérature?*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 ».

- BLANCHOT, Maurice (1949). « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, p. 291-331.
- (2008). « Refuser l'ordre établi » (1981), *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », p. 221-223.
- CASSAGNE, Albert (1997 [1906]). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième ».
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HUGO, Victor (1999 [1855]). « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 42-48.
- JENNY, Laurent (2008). *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain ».
- LÉVY, Benny (2002). *Le Meurtre du pasteur. Critique de la vision politique du monde*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».
- (2003). *Être juif. Étude lévinasienne*, Lagrasse, Verdier, coll. « Le séminaire de Jérusalem ».
- (2005). « Sartre et le gauchisme » (1975), *La Cérémonie de la naissance*, éd. G. Hanus, Lagrasse, Verdier, p. 11-22.
- LINIERS, Antoine (1985). « Objections contre une prise d'armes », dans François Furet, Antoine Liniers et Philippe Raynaud, *Terrorisme et démocratie*, Paris, Fayard, coll. « Fondation Saint-Simon », p. 137-224.

- MARX, Karl (1984 [1895]). *Les Luttres de classes en France. 1848-1850*, trad. G. Cornillet, Paris, Éditions Sociales, coll. « Essentiel ».
- MICHON, Pierre (2007). « La Bible est mon pays » (2005), *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, p. 310-317.
- (2002). « Sortie d'Égypte », *Scherzo. Revue de littérature*, « Olivier Rolin », n° 18-19, oct., p. 31-33.
- MILNER, Jean-Claude (2007 [1983]). *Les Noms indistincts*, Lagrasse, Verdier.
- ROLIN, Olivier (2004). « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Annie Curien (dir.), *Écrire au présent*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 28.
- (2002), *Tigre en papier*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- SARTRE, Jean-Paul (1944). « La littérature, cette liberté! », *Les Lettres françaises*, n° 15, avril, p. 8.
- (2010 [1947]). *Situations, I*, éd. A. Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard.
- (1999 [1948]). « Présentation des *Temps modernes* » (1945), *Situations, II. Littérature et engagement*, Paris, Gallimard.
- (1964). *Les Mots*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul et Benny LÉVY (1991). *L'Espoir maintenant. Les Entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier.
- SCHOLEM, Gershom (1974). « Pour comprendre le messianisme juif » (1959), dans *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trad. B. Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », p. 23-66.

- TAUBES, Jacob (2009). « Le messianisme et son prix » (1982), dans *Le temps presse. Du culte à la culture*, trad. M. Köller et D. Séglard, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », p. 71-80.
- TSÉ-TOUNG, Mao (2008). « Contre le culte du livre » (1930), dans *De la Pratique et de la contradiction*, Paris, La Fabrique, p. 71-82.
- VIART, Dominique (2008). « Les héritages de mai 68 », *Écrire Mai 68*, Paris, Argol, p. 10-29.
- WALZER, Michaël (1986 [1985]). *De l'Exode à la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, trad. M. Pouteau, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora ».
- YERUSHALMI, Yosef Hayim (1991 [1982]). *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, trad. É. Vigne, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- (2001). *L'Exode*, traduit par F. Bon et W. Vogels, *La Bible*, Paris, Bayard.

Résumé

L'Exode est une figure récurrente du discours des écrivains français de la seconde moitié du vingtième siècle qui se sont intéressés aux rapports entre la littérature et la politique. Présente chez Jean-Paul Sartre dès les années 1940, reprise par Roland Barthes dans les années 1950 et 1960, déplacée par Maurice Blanchot au seuil des années 1980, la séquence de la sortie d'Égypte hante aussi certains textes de Pierre Michon et

d'Olivier Rolin. Cette figure permet à ces écrivains contemporains d'esquisser les traits caractéristiques d'une génération littéraire née des paradoxes de Mai 68 et de réaffirmer une conception prophétique de la modernité littéraire.

Abstract

Exodus is a recurring figure of speech in many texts of the second half of the twentieth century in France that were concerned with the relationship between literature and politics. Present in Jean-Paul Sartre's writings in the forties, picked up by Roland Barthes in the fifties and sixties, transformed by Maurice Blanchot at the beginning of the eighties, the biblical sequence also haunts some texts by Pierre Michon and Olivier Rolin. This figure allows them to outline the characteristics of a literary generation born of the paradoxes of May 68 and to reaffirm a prophetic conception of literary modernism.

L'entretien avec Jean-Paul Sartre. Le questionnaire implicite du discours sur la littérature des écrivains Verdier

Mathilde Barraband

Université du Québec à Trois-Rivières

Une scène, symbolique, pourrait éclairer la place singulière qu'occupent les éditions Verdier dans le paysage intellectuel français contemporain. Cette scène, c'est celle de la rencontre, ou plutôt des rencontres, au cours des années 1970, de Jean-Paul Sartre et de Benny Lévy. Le vieil intellectuel et le jeune dirigeant de la Gauche prolétarienne se rencontrent alors pour préparer la publication d'un long entretien, au titre significatif : « Pouvoir et liberté » (Sartre, 1979, p. 14). L'histoire n'a souvent retenu de cet épisode que le recentrement des deux hommes autour de la question juive, le « détournement » même du

philosophe existentialiste et athée par Pierre Victor, redevenu Benny Lévy. Pourtant, le dialogue s'est engagé plus largement autour d'une question essentielle pour ces deux chefs : celle de l'autorité politique et intellectuelle. Et l'influence ici semble avoir été réciproque : si les réflexions de Sartre ont poussé Lévy à la dissolution de la Gauche prolétarienne, Sartre souhaitait commencer leur livre d'entretien par la « décomposition » de sa propre figure comme intellectuel engagé (Lévy, 2007, p. 9-14). Les deux chefs idéologiques, l'un ayant constamment tribune dans les médias et l'autre œuvrant à la tête d'une organisation semi-clandestine, ont ainsi entrepris de dresser, en ce début des années 1980, le bilan de l'expérience révolutionnaire des dernières décennies, tirant ensemble le rideau sur une période.

Les éditions Verdier naissent doublement de cet entretien continué entre Sartre et Lévy. Tout d'abord, parce que la maison est créée en 1979 par d'anciens militants de la Gauche prolétarienne¹, qui, faisant « le point sur les années gauchistes, sur l'inabouti partiel de ces années-là » (Bobillier, 1992), ont voulu poursuivre la lutte par d'autres moyens. Ensuite, parce que ce dialogue a fourni à la jeune maison sa matière première : c'est elle qui s'est fait le principal éditeur des textes qui en sont issus². La jeunesse des années 1970, qui en ce temps raillait Sartre comme cet intellectuel à la solde du parti communiste, fut celle-là même qui, après la mort du philosophe et jusqu'à

¹ Gérard Bobillier, Colette Olive, Michèle Planel, et Benoît Rivéro, selon Bobillier (1992).

² Tous ces textes sont issus des sept années de rencontre entre Lévy et Sartre : *Le Nom de l'homme : dialogue avec Sartre* (1984); *L'Espoir maintenant : les entretiens de 1980 (avec Jean-Paul Sartre)*, suivis du *Mot de la fin* (1991); *La Cérémonie de la naissance*, (2005); *Pouvoir et liberté (cahiers de travail en dialogue avec Sartre, 1975-1980)* (2007).

aujourd'hui, contribua à le maintenir dans le paysage de la pensée.

Les éditions Verdier, d'abord attachées à accompagner Lévy dans son nouveau chemin spirituel³, se tournèrent progressivement vers la littérature contemporaine, s'y consacrant très largement dès la fin des années 1980. Au tournant du siècle, elles étaient parvenues à fédérer autour d'elles des auteurs, publiés jusqu'alors dans diverses maisons d'édition, dont il est difficile de ne pas remarquer qu'ils appartenaient à la même génération et avaient en commun un passé gauchiste. Pierre Bergounioux, François Bon, Didier Daeninckx, Pierre Michon, Olivier Rolin et Natacha Michel, notamment, qui ont rejoint Verdier entre 1988 et 2000⁴, sont nés, comme les fondateurs de Verdier, entre 1941 et 1953⁵, et ont commencé à publier pour la plupart dans la première moitié des années 1980⁶. L'aventure Verdier semble bien, comme le formule le catalogue de la maison, avoir rassemblé « sans mot d'ordre tous les esprits et les énergies de ceux qui avaient su garder dans l'oreille la *petite musique de Mai* et la volonté de ne pas s'arrêter à l'échec des années de militantisme

³ La colonne vertébrale du catalogue des éditions Verdier fut d'abord constituée de textes spirituels, en majorité hébraïques. Vinrent ensuite les premiers essais de sciences humaines, puis la littérature française.

⁴ Michon publie pour la première fois aux éditions Verdier en 1988, Bergounioux et Bon en 1992, Daeninckx en 1993, Michel en 1998 et Rolin en 2000.

⁵ Michel est née en 1941, Michon est né en 1945, Rolin en 1947, Bergounioux et Daeninckx en 1949, Bon en 1953.

⁶ Entre 1982 et 1985 paraissent les premiers romans de François Bon chez Minuit, d'Olivier Rolin au Seuil, de Pierre Michon, de Pierre Bergounioux et de Didier Daeninckx chez Gallimard. Seule Natacha Michel a commencé à publier chez Gallimard dès 1973.

politique⁷ ». Dès lors, on peut se demander quelle trace de cette reconversion demeure dans la conception de la littérature de ces écrivains. Si leurs œuvres trouvent des formes singulières, seraient-elles néanmoins portées par un projet similaire ou, du moins, une idée semblable de ce que peut, cherche la littérature? « Ce qui lie en arrière-fond [Bergounioux, Bon, Daeninckx, Michel, Michon et Rolin], suggère en ce sens une des éditrices Verdier, c'est quand même le souci, la question du politique — posée de manière sous-jacente ou pas⁸ ». Comment, dès lors, se nouent littérature et politique pour cette génération qui a voulu enterrer la littérature engagée — et, parfois, la littérature tout court —, puis a abandonné le militantisme pour l'écriture? Comment ces écrivains, rassemblés par une maison d'édition qui semble être née de la réconciliation de la génération 68 avec Sartre, gèrent-ils l'héritage de ce dernier? En somme, il s'agit d'observer comment la scène initiale de la fondation des éditions a pu essaimer dans le discours sur la littérature de ses auteurs phares.

Absences de Sartre

De toute évidence, le nom de Sartre n'est pas celui qui est le plus souvent invoqué par Bergounioux, Bon, Daeninckx, Michon, Michel ou Rolin. Il est très rarement cité dans les essais, à peine plus dans les entretiens. Le seul relevé des occurrences

⁷ Verdier, 30 ans d'édition, 1979-2009 (2009, p. 3-4). Le texte n'est pas signé, conformément à l'idée d'un nécessaire retrait des éditeurs. La conclusion ajoute : « Si on ne pouvait pas changer le monde on pouvait du moins contribuer à changer les consciences. »

⁸ Entretien personnel avec Michèle Planel, le 20 mai 2009. Nous remercions très vivement les éditeurs Verdier pour le dialogue qu'ils ont toujours accepté de nouer avec simplicité et générosité.

de son nom inviterait à conclure à une éclipse de la figure sartrienne du champ référentiel de ces auteurs. À la rareté des invocations s'ajoute le fait qu'elles n'ouvrent presque jamais sur une véritable discussion autour de sa pensée ou de ses œuvres littéraires. À peine prononcé, le nom de Sartre disparaît, comme si l'on s'entendait sur ce qu'il appelle. Mais cette économie est aussi le signe que le vocable s'est fait emblème. Il n'est à cet égard pas anodin qu'il apparaisse très souvent comme élément d'une liste ou, alors, dans un jeu d'opposition. Sartre, c'est l'écrivain engagé, comme Aragon, Camus, c'est encore celui qui s'est trompé d'engagement ou dans la forme de son engagement, pas comme Blanchot, Bataille, ou Barthes. On lui oppose encore d'autres modèles, notamment celui de « créateurs », Gracq ou Simon, qui ont été de véritables artisans, quand Sartre a voulu se placer en théoricien. La figure sartrienne, certes effacée, devenue emblème, continue ainsi clairement d'organiser les représentations de la littérature, ne serait-ce que comme repoussoir.

De quoi Sartre reste-t-il alors le nom pour ces auteurs? Pas de la littérature, si l'on en juge par l'absence totale de référence à ses œuvres littéraires ou à ses techniques d'écriture. Il reste en tant que penseur de la littérature ou, plutôt, « directeur de conscience » (2007, p. 15), comme dit Michon, ce censeur qui aura inventé des paradigmes qui continuent d'orienter souterrainement la réception de la littérature : « Sartre, écrit François Bon, [...] a fait beaucoup de mal avec ses lectures réductrices, parce que, excellent philosophe enfin j'espère, il ne comprenait rien à la littérature. » (Bon, 2005) Et l'écrivain d'incriminer, en particulier, son « opposition simpliste de la poésie-essence et du roman-réalisme » et son idée que le salut des prosateurs est

dans l'engagement. Bergounioux se livre, lui aussi, à une condamnation sévère du critique et théoricien. Doctorant de Barthes, il reprochait déjà à Sartre de manier les textes « comme des documents⁹ »; trente ans plus tard, il accuse encore l'auteur de *L'Idiot de la famille*¹⁰ d'avoir été trop occupé à illustrer ses thèses existentialistes, trop empêtré dans son idéalisme, sa « liberté », pour comprendre Flaubert. En somme, pour ces écrivains contemporains, Sartre n'est ni écrivain, ni du côté des écrivains. Rejeté entièrement du côté d'une théorie fallacieuse et inhibitrice, il est encore critiqué pour ses engagements. Rolin rappelle que l'anti-intellectualisme de la Gauche prolétarienne, dont il faisait partie, s'était largement nourri de l'idée que l'intelligentsia française, aussi brillante fût-elle, et Sartre en premier lieu, avait failli pendant la Seconde Guerre mondiale, ne sachant pas prendre à temps la mesure de la terreur du nazisme (2008, p. 155). Et il avoue que la défiance ne l'a pas tout à fait quitté. C'est en fait la question de l'autorité qui continue de poser problème dans le concept d'écrivain engagé. Savoir écrire, comme le formule Bergounioux, reprenant Simon, n'autorise pas à donner son avis sur des questions générales (2000, p. 154). S'il lui arrive de le faire, c'est, dit-il, « du bout des lèvres », parce qu'on l'y convie, et le moins souvent possible. Invertissons les propositions, et l'on obtiendra une bonne

⁹ « J.-P. Sartre, dans l'étude qu'il a faite de la constitution et de la personnalisation de Flaubert dans ses phases successives [n'utilise] les textes de celui-ci qu'au titre de documents, sans égard pour les caractéristiques formelles, les signes littéraires qu'ils présentent », écrit Bergounioux (1975, p. 76). Dans *L'Héritage* (2002, p. 120), il n'est pas plus tendre avec l'auteur de *L'Idiot de la famille*, qu'il décrit « empêtré dans son existentialisme, son idéalisme, sa "liberté" ».

¹⁰ En 1971, quand le premier volume de *L'Idiot de la famille* paraît, Bergounioux vient de commencer sa thèse.

définition de l'intellectuel selon le modèle sartrien : qui parle haut et fort, surtout lorsqu'on ne l'y invite pas, et le plus souvent possible. Sartre fut en effet, selon les images consacrées, le « Veilleur de nuit sur tous les fronts de l'intelligence » (Audiberti, cité par Raimond, 1989) et « celui qui s'occupe de ce qui ne le regarde pas » (Sartre, 1972, p. 12). Daeninckx lui-même prend ses distances avec la figure sartrienne et avec le terme même d'« engagement » qui, selon lui, a « souffert des combats du siècle » (1999, p. 23). Il reproche à Sartre d'avoir accepté de devenir le propagandiste d'une idéologie, d'un parti. « Généreux dans ses prises de positions, dit-il, un écrivain peut se brûler à la flamme qu'il tend pour éclairer les autres. » (p. 24) Pour sa part, Daeninckx se voit plutôt comme un « franc-tireur » (p. 24), qui ne veut inscrire sa parole sous aucune autorité, inféoder son travail de dévoilement à aucune fin qui le dirige, donc le dépasse et le subordonne.

Le dialogue continué

Si le nom de Sartre est peu prononcé, ses textes rarement cités, et si sa figure et ses écrits se résument alors le plus souvent à la question, jugée obsolète, de l'engagement, le discours sur la littérature des écrivains Verdier n'est pas quitte pour autant de l'héritage sartrien. Les problématiques précises que soulève notamment *Qu'est-ce que la littérature?*, les distinctions que Sartre opère, les concepts qu'il forge, travaillent encore leurs questionnements. Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrit-on et pour qui? forment ainsi le questionnaire implicite de leurs réflexions, qui s'élaborent dans un dialogue contradictoire avec les réponses que Sartre lui-même y a apportées. Les discours

sur la littérature des six écrivains Verdier, venant donner la réplique à un même texte originel, entrent dès lors en résonance.

Les positions de Bergounioux, Bon, Michel, Michon, Rolin ou Daeninckx sont loin d'être superposables et, à bien des égards, le dernier fait figure d'exception. Cependant, une objection commune est adressée par tous ces auteurs au principe d'une subordination de l'esthétique à l'éthique, d'une mise au pas de la forme par le message. Le discours de Daeninckx lui-même, s'il puise largement dans le vocabulaire sartrien, s'attache à opérer des distinctions dont la véritable motivation semble être de réserver un espace à la dimension strictement esthétique de son entreprise littéraire. Depuis *Meurtre pour mémoire*, il place au cœur de son projet une mission morale de révélation des données occultées de l'histoire française. « On ne peut pas continuer à vivre tant que certaines choses ne sont pas dites, ni nommées », affirme l'écrivain avec des accents sartriens. « Dévoiler de tels événements n'est pas facile, mais, pour moi, c'est de l'ordre de la prise de responsabilité, et c'est une histoire de dignité. » (p. 22) L'écriture est quelque chose de grave, et l'écrivain n'a pas à être jugé irresponsable, puisqu'il engage sa pensée et son savoir dans ses œuvres. Mais la question de la forme ne saurait cependant venir par-dessus le marché, explique Daeninckx, dont l'ambition est de réconcilier ce que l'histoire de la littérature française a disjoint dans ses représentations : c'est-à-dire l'acuité d'un regard sur la société et la vivacité de la langue comme de la structure, le « réalisme » et un « modernisme » (p. 10), dit-il. Le livre a en quelque sorte, chez Daeninckx, un double acte de naissance : le moment de la découverte d'un événement caché, puis celui de la trouvaille formelle. Et l'un et

l'autre sont d'égale importance. Le producteur du livre, de même, est double : il va au combat, mais en tant que *citoyen* et non en tant qu'*écrivain* (p. 24-25). Par ce jeu de masques, Daeninckx recrée, au sein même d'une démarche politique, l'espace d'une autonomie pour la littérature.

Qu'est-ce qu'écrire?

Il reste que le livre se présente, chez Daeninckx, comme un médiateur entre le savoir de celui qui l'écrit et ceux qui le recevront. « Si personne ne le dit, à quoi nous sert-il de le savoir? », questionne l'exergue de *Camarades de classe*, citant *Qu'est-ce que la littérature?* Ici réside un point de basculement qui distingue Daeninckx et Sartre d'une part, et les autres écrivains Verdier d'autre part. Pour ces derniers, le savoir n'est pas à la source de l'œuvre. Il y a plutôt une connaissance à l'œuvre dans la littérature. À Sartre, ils préfèrent alors Simon, qui a attaqué dans son *Discours de Stockholm* la façon dont le philosophe avait pu se constituer en détenteur, en propriétaire en quelque sorte, d'un savoir : « "Qu'avez-vous à dire?" demandait Sartre – en d'autres termes : "quel savoir possédez-vous?" » (p. 14). Un des nœuds du discours sur la littérature de Bergounioux, Bon, Michel ou Rolin repose sur cette tentative de définir le rapport complexe du processus littéraire à la connaissance. Comparant la littérature et la philosophie, Michel pose par exemple ces distinctions :

Ce n'est pas que la littérature ne [dise pas la vérité], ni qu'elle soit totalement immune à sa propre époque. La grande différence est que la philosophie dit et la littérature fait. [...] ce n'est pas que la philosophie est théorique et la littérature pratique. Encore une fois, ce n'est pas cela. Ni même que l'une fait ce qu'elle doit en le sachant, et l'autre en ne le sachant pas.

[...] C'est que *[c'est en faisant ce qu'elle fait [que la littérature] voit la vérité.* (p. 12-14, Michel souligné)

Il y a, précise pour sa part Bergounioux, une différence entre le dévoilement qu'opèrent la littérature et le savoir que délivrent les sciences humaines. La littérature ne délivre pas un savoir sur l'homme ou la société. Et si elle a pu le faire, c'était par défaut, avant que les sciences sociales ne se constituent. Aussi, si le citoyen veut s'informer, est-ce vers ces dernières qu'il doit se tourner, et non vers la littérature (Bergounioux, 2001, p. 35). Enfin, rappelant l'épisode des paroles gelées chez Rabelais, Bon commente : « il ne va pas de soi que nommer ce qui ne se connaît pas n'en ramène pas forcément une parole de connaissance, et le fait proprement littéraire se joue là » (1993).

En deçà de leurs singularités, ces efforts de définition se rejoignent sur cette idée que la littérature se distingue de tous les autres discours sur le monde en ceci qu'elle ne divulgue pas un savoir positif, réutilisable, exploitable. On est loin ici du critère sartrien de la lisibilité. La littérature est pensée, explique Rolin, mais pensée métaphorique et non pas apodictique¹¹. La pensée littéraire n'existe pas ailleurs que dans sa forme ou dans un processus de modélisation, d'incarnation ou de figuration, qui fait d'elle un art du détail, ainsi qu'il l'explique dans un de ses entretiens :

Quand je suis venu à la littérature, j'ai eu le sentiment que je dérogeais, que je faisais une chose impure, superficielle et impressionniste, que ce n'était pas de l'ordre du savoir. Maintenant, trente ans plus tard, je pense que si, que c'est un savoir et même un savoir plus profond, à beaucoup d'égards plus aigu que le savoir philosophique ou historique. Mais c'est

¹¹ Olivier Rolin, Conférence à la Sorbonne, Séminaire de Marc Dambre, 13 février 2002. Je transcrits.

un savoir [...] qui procède par visions, par tableaux, et aussi par nuances. (2008, p. 150-151)

Une constante du discours des écrivains Verdier est alors de réaffirmer la capacité d'élucidation – quels que soient ses chemins – de la littérature. Cette réaffirmation est notamment au cœur de l'essai de Michel, qui appelle de ses vœux un écrivain pensif, qui ne soit ni l'écrivain-intellectuel dont le modèle a vécu, ni l'écrivain-artiste qui « écrit au génie [...] surtout pas au projet » (p. 22) et qui, « au nom de mille arguments : le terrorisme de la pensée, vieille antienne, son inutilité, sa désuétude [...], abandonne sa part de lumière » (p. 17). Dès lors, se pose la question du destinataire. Pour qui est cette élucidation? L'écrivain ne l'engage-t-elle que pour lui-même? Le questionnaire de Sartre vient ici à nouveau tarauder le discours de ces écrivains.

Pour qui écrit-on?

Chez Bon, Bergounioux, Michel, Michon et Rolin, on trouve clairement énoncé que le texte littéraire ne tend vers aucun destinataire. Au moment de l'écriture, le lecteur est absent, affirment Bergounioux et Bon¹². Rolin tance sévèrement : « un écrivain ne doit pas "s'adresser" à telle ou telle catégorie sociologique plutôt qu'à une autre, ou bien alors c'est un commerçant » (2008, p. 154), et Michon souligne plus empiriquement une contradiction : « l'écrivain est double : on fait le texte en pensant peu à la réception, après la publication

¹² Quelques exemples : « On ne pense pas au lecteur, lorsqu'on écrit. On combat le chevalier noir » (Bergounioux, 2002, p. 29); ou « On ne donne rien à lire. On cherche dans sa tête à soi ce qui permet de conjurer temporairement la peur, ou le désarroi, ou la culpabilité » (Bon, 1995).

on est un autre qui attend les lauriers et qui n'est pas vraiment celui qui a écrit » (2007, p. 292). Ailleurs, Michon précise de quoi ressortit selon lui ce rapport distant que l'écrivain entretient, dans l'écriture, à son lecteur :

On écrit comme jadis on s'adressait [...] à une grande instance fantasmatique mais comblante, qu'on appelait Dieu. [...] Dieu n'est autre que cette assumption d'autrui dans une instance transcendante. De cette assumption, l'écrivain a besoin pour que son texte se hausse au-dessus de celui qui l'écrit. (p. 29-30)

Refus de la destination ou dédicace transcendante, ces perspectives reviennent à éliminer le lecteur — réel ou virtuel — comme instance sociale du champ de perception de l'écrivain au travail. Nous sommes loin, ici, de l'idée sartrienne d'un nécessaire alignement de l'écriture sur le destinataire. On peut choisir d'écrire certaines choses et de le faire pour le plus grand nombre, résume Bergounioux, mais « l'œuvre devra alors se mouler sur une attente socialement, scolairement conditionnée, qui accuse un retard de cinquante ans sur la littérature contemporaine¹³ ». « Le dilemme de la forme n'a rien de formel », conclut-il, « l'alternative est embarrassante mais on a le choix » (Bergounioux, 2001).

Ces affirmations très tranchées sont tout de même modulées ailleurs. Bergounioux dit penser de plus en plus à ce jeune lecteur auquel il serait heureux d'apporter des réponses. Rolin admet qu'une des motivations de *Tigre en papier*, « c'était

¹³ Cette tentation, explique Bergounioux, est d'autant plus forte pour les écrivains contemporains qu'ils n'appartiennent plus désormais à la seule classe minoritaire de ceux qui héritaient et de l'instruction et de la fortune. Grâce à la généralisation de l'accès à l'enseignement secondaire, de nouvelles classes sociales accèdent à la création, mais la posture désintéressée de leurs prédécesseurs leur est plus difficilement accessible. (Bergounioux, 2001, p. 35)

cela : m'adresser à des jeunes gens, même si, encore une fois, je ne suis pas démagogue jusqu'au point de prétendre que c'était fait pour eux » (2008, p. 154). Par tant de fermeté, il s'agissait surtout, semble-t-il, de dégager la parole littéraire des structures de la communication. La littérature, sans message, ne saurait assumer une fonction informative et, sans destinataire, elle ne saurait non plus comporter une fonction conative. Il s'agissait enfin de régler son compte à l'appel sartrien pour une littérature qui soit une arme de combat. « Il n'est plus permis, explique Bergounioux, un siècle et demi après [Flaubert] de créditer l'“Art” d'une puissance opératoire qui l'élèverait au rang des déterminismes agissants. » Et de poursuivre :

Qui prétend, aujourd'hui, non pas suspendre mais simplement infléchir la marche du monde n'ira pas tracer des chimères dans le silence d'une chambre. Il fera, comme on dit, de la politique parce que c'est elle qui constitue, à cette échelle, le plan approprié d'interprétation et d'intervention [...]. Toucher, maintenant, à la littérature, cela suppose qu'on en sait les limites. (Bergounioux, 1995)

Bon va exactement dans le même sens. Lorsque Jean-Claude Lebrun l'interroge en 1998 sur son « éloignement par rapport au genre [romanesque] qui pourrait être perçu comme une prise de distance par rapport à ses fonctions sociales », il répond : « La chance que j'ai eue, c'est d'avoir compris très tôt que je n'ai pas mon mot à dire là-dedans. [...] Voilà la condition de l'écriture : si on se fait une quelconque illusion sur l'effectivité, sur la réception, sur la lisibilité, ce n'est rien. » (Bon, 1998) En somme, pour ce qui est de la description du processus littéraire, ces écrivains suivent le cheminement de Sartre jusqu'à un certain point, d'où ils bifurquent radicalement : certes, nommer, c'est faire exister, peut-être

éclairer, dévoiler, mais dévoiler n'est pas changer, écrire n'est pas agir, ni faire agir.

Le destinataire congédié, ou porté hors d'atteinte, il ne resterait plus qu'à suspendre l'écrivain en haut de sa colonne, son *stulos*, dont Rolin rappelle qu'il est à l'origine du mot « style ». C'est ce que semble faire Bergounioux lorsqu'il affirme que « [l]a tâche de l'écrivain, à la fin du xx^e siècle, s'est rapprochée de la définition qui est la sienne, qui n'est pas d'investir le domaine politique mais, en solitaire, souvent contre la *doxa*, d'interroger le monde qui l'entoure » (2001, p. 35). Écrire, affirme-t-il en écho à Henri Michaux, c'est « chercher, solitaire, à l'écart du sens commun, derrière les apparences, le grand secret. » (p. 35) Ce positionnement paradoxal, l'affirmation de l'écriture contre la loi commune sont des idées force que développent avec une même constance Rolin ou Michon. L'écrivain est fondamentalement, selon eux, celui qui entretient un rapport décalé à la langue : « Le style c'est ce qui déroge à l'usage » (2008, p. 156), rappelle le premier, renvoyant à Barthes¹⁴. L'écrivain est un pirate, explique le second, citant Pierre Bourdieu : il tente des coups, il essaie et, plus précisément, il essaie d'éviter les lieux communs (2007, p. 323). Or ce piratage suppose d'avoir écumé les eaux communes, d'en avoir expérimenté les écueils et même de suivre d'une certaine manière le courant de son époque : les lieux communs, en effet, se déplacent sans arrêt, et plus vite que jamais à l'ère du « grand Communicant » (p. 323). Suivant d'autres métaphores et prolongeant la piste étymologique du mot « style », Rolin souligne la même contradiction : la colonne est ce qui se dresse, ce qui fait support, mais encore ce sur quoi

¹⁴ Voir Olivier Rolin, Conférence à la Sorbonne, *loc. cit.*

on monte pour mieux voir. L'écrivain ne peut, de ce fait, être un étranger ni à la société qui le porte ni à son temps.

*

Ainsi, le discours des écrivains Verdier hésite à situer l'écrivain hors du groupe ou hors de son temps, de même qu'il répugne à congédier tout à fait le destinataire. Les images employées pour traduire le positionnement de l'écrivain travaillent à définir un espace qui n'est pas un à-côté nettement séparé, mais un écart, c'est-à-dire un lieu en tension. Sans cette tension, cette résistance, le travail du paradoxe ne pourrait avoir lieu; sans cette contrariété, l'écriture perdrait son principe, ainsi que l'explique Michon :

Il me semble qu'un écrivain (du moins en Occident depuis quelques siècles) est d'abord contemporain d'un état du monde qui l'écrase, d'un état des lettres au service de ce monde, toutes choses qu'il réprovoque [...]; mais il est aussi *contemporain* d'un état de la langue dont il fait une arme, et grâce à quoi il transforme son refus, le fait changer de signe dans le plus haut assentiment d'une œuvre. (2007, p. 17)

Rolin, de même, définit de façon particulièrement claire cette tension :

Je fais l'hypothèse que le fait d'être « mal placé » dans son époque est plus ou moins la condition de possibilité de toute littérature, et sans doute de tout art. En d'autres termes, que la « modernité » d'une œuvre n'est pas forcément en rapport direct avec l'adhésion de l'auteur à son époque. [...] Je forme l'hypothèse que la force qui porte à écrire et soutient dans la « création continuée » de l'écriture naît de l'opposition entre un désir d'appartenance et une impossibilité d'appartenir, ou encore entre la quête d'un lieu et la fatalité d'un non-lieu. (2004, p. 24-25)

Il ne s'agit donc pas, non plus, de renouveler le *topos* de l'écrivain maudit, de l'ermite. Le cœur de la démonstration est plutôt de placer au principe de l'écriture littéraire une contemporanéité mais une contemporanéité vécue comme une violence.

Nombre des obsessions, des contradictions, des distinctions qui traversent les réflexions sur la littérature des écrivains Verdier semblent ainsi difficiles à comprendre si on ne met en face d'elles les assertions sartriennes. Le discours paraît irrésistiblement attiré vers les problématiques que Sartre aura contribué à imposer dans le champ intellectuel et littéraire. La question « pour qui écrit-on? », qui fut plus largement celle de toutes les approches de la littérature soucieuses de conjuguer les progressismes esthétiques et politiques, apparaît comme une clé de voûte de la pensée de ces écrivains contemporains. Elle implique en effet la définition même de la place de l'écrivain dans la société, la qualification de son rôle. C'est notamment en raison de leur incapacité à toucher le plus grand nombre que l'on a entériné l'échec des avant-gardes à la fin des années 1970. Et de ce point précis, Sartre et Lévy n'avaient pas fini de discuter ⁽¹⁹⁹¹⁾. En dépit des tentatives de générations successives — et du Sartre des entretiens de 1980 lui-même — pour « décomposer » la figure sartrienne, celle-ci paraît donc hanter encore les écrivains contemporains, quitte à ce que ce soit *via* la référence aux plus illustres de ses contradicteurs : Barthes, Blanchot, Simon, Bourdieu ou Gracq. L'entretien contradictoire de la génération de 68 avec Sartre se poursuit ainsi souterrainement et mêle de nombreuses voix.

Bibliographie

- BERGOUNIOUX, Pierre (1975). « L'écriture contre la littérature : Flaubert », *Dialectiques*, n° 8, p. 69-82.
- (1991). « Le Tremblement authentique », entretien avec François Bon, *Quai Voltaire*, n° 3, automne, p. 16-21.
- (2001). Intervention dans *Politis*, dossier « Littérature. L'engagement aujourd'hui », n° 642, mars, p. 35.
- (2002). « Entretien avec Pierre Bergounioux », *La Licorne*, « Dialogues contemporains », n° 1, p. 15-30.
- BERGOUNIOUX, Gabriel et Pierre (2002). *Pierre Bergounioux, l'héritage*, Rencontres, Paris, Les Flohic Éditeurs, coll. « Les singuliers/Littérature ».
- BOBILLIER, Gérard (1992). « Verdier : treize ans de fraternité », *Le Matricule des Anges*, n° 1, nov., <<http://www.lmda.net/mat/MAT00105.html>>.
- BON, François (1993). « Aller arrière », *Quai Voltaire*, <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article789>>
- (1995). « Centre noir, langue cassée », entretien réalisé par Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, n° 7, octobre-décembre, <http://perso.club-internet.fr/pretexte/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/francois-bon.htm>
- (1998). « Sur le roman », entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 20 mars, <<http://www.tierslivre.net/arch/itw/Lebrun.html>>

- (2005). « Ensba, 10. Balzac », Cours de littérature aux Beaux-Arts (Paris), dans « François Bon, le blog|journal », <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article76>>
- (2000). Lettre à Sylviane Coyault-Dublanquet du 27 janvier (extrait), dans Sylviane COYAULT-DUBLANCHET (2002), *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».
- DAENINCKX, Didier (1999 [1984]). *Meurtres pour mémoire*, lecture accompagnée par Marianne Genzling, Paris, La Bibliothèque Gallimard, coll. « Texte et dossier ».
- ÉDITIONS VERDIER (2009). *Verdier, 30 ans d'édition, catalogue général 1979-2009*.
- LÉVY, Benny (1984). *Le Nom de l'homme : dialogue avec Sartre*, Lagrasse, Verdier.
- (2005). *La Cérémonie de la naissance*, éd. Gilles Hanus, Lagrasse, Verdier.
- (2007). *Pouvoir et liberté (cahiers de travail en dialogue avec Sartre, 1975-1980)*, éd. Gilles Hanus, Lagrasse, Verdier.
- LÉVY, Benny et Jean-Paul SARTRE (1991). *L'Espoir maintenant : les entretiens de 1980*, Lagrasse, Verdier.
- MICHEL, Natacha (1998). *L'Écrivain pensif*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia ».
- MICHON, Pierre (2007). *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel.
- RAIMOND, Michel (1989). « L'intellectuel et le gourou », *Mesure*, José Corti, n° 2.

- ROLIN, Olivier (2004). « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Anne Curien, *Écrire au présent*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 24-29.
- (2008). « Comme le signe de l'infini, comme un sablier », dans Luc Resson et Bruno Tritsmans (dir.), *Olivier Rolin : Littérature, Histoire, Voyage*, Amsterdam/New York, Rodopi, « CRIN », p. 147-159.
- SARTRE, Jean-Paul (1972). *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- (1979). « L'écriture et la publication. Entretien avec Michel Sicard », *Obliques*, n° 18-19.
- SIMON, Claude (1986). *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit.

Résumé

Nées en quelque sorte de la rencontre de Jean-Paul Sartre et de Benny Lévy à la fin des années 1970, les éditions Verdier ont aujourd'hui réussi à fédérer autour d'elles des écrivains importants de la littérature française contemporaine. Certains de ces écrivains (Pierre Bergounioux, François Bon, Didier Daeninckx, Pierre Michon, Natacha Michel et Olivier Rolin) et les éditeurs Verdier eux-mêmes ont en commun d'être passés de l'engagement gauchiste dans les années 1970 à l'engagement dans la littérature au début des années 1980. L'article pose alors ces questions : que reste-t-il, dans le discours sur la littérature de ces auteurs, des grands concepts, des grandes idées de Sartre? Quelles fonctions sociales assignent-ils à la littérature et pour qui affirment-ils écrire?

Abstract

Arising from the meeting of Jean-Paul Sartre and Benny Levy in the late 70s, Éditions Verdier have now attracted important writers of contemporary French literature. These writers (Pierre Bergounioux, François Bon, Didier Daeninckx, Pierre Michon, Natacha Michel and Olivier Rolin) and Verdier as publishers have in common that they went from leftist commitment in the 70s to commitment in literature in the early 80s. The article raises the following questions: in the discourse on literature of these writers, what remains of Sartre's major concepts and main ideas? What social functions do they assign to literature? And for whom do they write?

Les héritières : Les écrivaines d'aujourd'hui et les féminismes

Audrey Lasserre

Université Sorbonne nouvelle (Paris III)

Dans le sillage du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1949), les années 1960 et 1970, en France, ont été respectivement marquées par l'émergence d'une réflexion sur la condition des femmes et des hommes, et par la naissance du Mouvement de libération des femmes. Les « fondatrices » qui déposèrent (26 août 1970), en convoquant la presse, une gerbe de fleurs à la femme plus inconnue encore que le soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe étaient déjà pour certaines — appelées à le devenir pour d'autres — des écrivaines (Christiane Rochefort, Monique Wittig) ou des traductrices (Cathy Bernheim, Frédérique Daber, Emmanuelle de Lesseps). Les années 1970

voient ainsi paraître un ensemble de publications (extrêmement riches) par des écrivaines qui élaborent et utilisent universalisme et différentialisme (deux tendances majoritaires, mais antagonistes, du Mouvement) pour penser la culture et, en particulier, la littérature, mais aussi pour faire œuvre littéraire. Citons pour mémoire, parmi les femmes de lettres : Chantal Chawaf, Hélène Cixous, Françoise Collin, Marguerite Duras, Françoise d'Eaubonne, Jeanne Hyvrard, Christiane Rochefort, Monique Wittig, etc. Mais la période se distingue également par la redécouverte d'un passé et de références féministes, notamment littéraires, dont la liste, qui commencerait peut-être avec Sappho, n'en finirait pas ici de s'énoncer. Alors que les retombées de cet engagement agissent de façon effective au début des années 1980 et que les méthodes initiées par ces efforts de théorisation s'instituent à l'université en histoire et sociologie pour l'universalisme, en littérature pour le différentialisme, la période *semble* signer également la fin d'une conscience féministe et d'une théorisation au sein de la nouvelle génération entrée en écriture.

À n'en pas douter, les écrivaines d'aujourd'hui, grâce aux féminismes d'hier, seraient en matière de culture devenues des héritières après avoir longtemps été des tard-venues (Bourdieu et Passeron, 1990). Si la *conscience* s'articule à la *(re)connaissance*, l'héritage féministe des écrivaines d'aujourd'hui peut logiquement être interrogé afin, d'une part, de mesurer l'intégration des productions littéraires proposant une réflexion féministe dans la culture de référence livresque des écrivaines, culture pour une grande part transmise par l'institution scolaire et universitaire, et, d'autre part, d'apprécier leur exemplarité : ces lectures servent-elles

d'exemples, voire de modèles? L'héritage, loin d'inscrire les écrivaines dans la réception passive de ce qui fut, insiste également sur la part active de la reconnaissance élective de l'héritière. Même si elle est dépossédée, il lui est, en théorie du moins, encore possible de réclamer ou de revendiquer un passé littéraire (et/ou politique) qu'elle estime sien et, du même coup, de le faire advenir. L'écrivaine libanaise Joumana Haddad ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit ce vers aux accents de paradoxe : « Je suis Lilith et je reviens de mon exil pour hériter la mère que j'ai enfantée. » (2007, p. 60)

Le *Dictionnaire critique du féminisme* ne contenant pas d'entrée à *féminisme*, mais une à *mouvements féministes* qui ne rend pas compte des *féminismes littéraires*, voici la définition¹ que nous retiendrons pour rendre compte de la pluralité sémantique à laquelle pourraient faire référence les écrivaines : « mouvement collectif ou position individuelle qui, partant du principe qu'il existe une inégalité fondée sur le genre² au détriment des femmes, a pour objectif de parvenir à leur émancipation, dans l'égalité ou dans la différence ». Voilà de quoi accepter au cours de la recension la diversité *des* féminismes, que l'on considère, pour la France, la première vague (fin du XIX^e-début du XX^e), mais également la seconde vague des années 1970 et, au sein de cette période, les deux

¹ La problématique définition du féminisme a été fort bien restituée et analysée par Chaperon (1998, p. 205-215). Comme le commente Offen (2000, p. 20), à qui l'on doit l'une des premières contributions sur l'origine du terme et la rectification de son attribution erronée à Charles Fourier, « [f]eminism is a term that we often treat as self-explanatory; yet it can have differering cultural meanings and connotations from one society to another. » (2000, p. 20) Voir également « Defining Feminism: A Comparative Historical Perspective » (1988, p. 119-157).

² Nous employons ici le terme dans son sens dérivé de « sexe socialement et culturellement construit dans un rapport hiérarchique ».

(voire trois) tendances qui ont trouvé à s'illustrer en littérature : différentialiste (Fouque, Irigaray, Cixous, qui rejetaient le concept de *féminisme* — l'histoire est complexe —, car réformiste et assimilationniste, pas assez révolutionnaire en somme), universaliste (Beauvoir, d'Eaubonne), matérialiste (Wittig). Voilà enfin qui permettrait également de rendre compte des rares, mais effectives, positions féministes de certaines écrivaines aujourd'hui.

Un exemple : Le Matricule des Anges

Plutôt que de retenir un corpus contemporain réputé « féministe », ce qui aurait nécessairement orienté en partie la réponse, nous avons préféré poser la question de l'héritage des féminismes à celui qui se définit depuis quelques années comme « le mensuel de la littérature contemporaine », à savoir *Le Matricule des Anges*, créé en 1992 par Philippe Savary et Thierry Guichard. Si ses débuts se sont faits de façon artisanale et grâce au soutien de Josyane Savigneau, le magazine compte, en 2009, 4000 exemplaires vendus en moyenne par numéro et 103 livraisons. Pour ce qui est de sa ligne éditoriale, il se veut dès l'origine un lieu non pour parler de livres mais pour « parler de littérature à nos contemporains » (Guichard, n° 100), un lieu également de critique littéraire dans une logique journalistique, c'est-à-dire « us[ant] de la langue de tous ». Au regard du sujet qui nous occupe, les différents articles et entretiens que nous avons pu consulter ne signalent pas *Le Matricule des Anges* comme un haut lieu de l'anti-

féminisme ou de la misogynie, quoique seuls 14 numéros³ sur les 100 considérés⁴ aient consacré leur dossier central à une écrivaine (85 numéros consacrés à des écrivains et 2 numéros transversaux, dont un sur la poésie et un sur la critique). Le dossier central comporte un portrait et un entretien dont seules les citations pour le portrait et les réponses pour l'entretien ont été retenues puisque le projet était d'interroger les écrivaines, non la critique⁵. On y trouve également jusqu'à 2003 un article spécifiquement consacré à la bibliothèque des écrivain-e-s, dont le contenu a été intégralement analysé⁶. L'entretien publié comme l'entretien préparatoire duquel proviennent les citations doivent être considérés comme l'interface de deux volontés, celle du journaliste littéraire, dont l'objectif est de

³ Linda Lê, n° 13, septembre-octobre 1995; Agota Kristof, n° 14, novembre 1995-janvier 1996; Régine Detambel, n° 17, septembre-octobre 1996; Christine Angot, n° 21, novembre-décembre 1997; Lydie Salvayre, n° 26, mai-juillet 1999; Camille Laurens [Laurence Ruel], n° 43, mars-mai 2003; Lidia Jorge, n° 52, avril 2004; Dominique Mainard, n° 56, septembre 2004; Brigitte Giraud, n° 84, juin 2007; Linda Lê, n° 86, septembre 2007; Nicole Caligaris, n° 89, janvier 2008; Marie Didier, n° 94, juin 2008; Emmanuelle Pagano, n° 96, septembre 2008; Chloé Delaume [Nathalie Dalain], n° 100, février 2009.

⁴ Notre étude comprend les 100 numéros publiés de novembre 1992 à février 2009. Cette répartition femme (14 %)/homme (85 %) n'a pas varié depuis puisque 16 numéros supplémentaires sont parus (septembre 2010), dont 3 consacrés à une écrivaine et 13 à un écrivain.

⁵ Le portrait comme l'entretien publiés résultant d'une interaction, ce principe de sélection, qui a été scrupuleusement respecté, ne saurait cependant supprimer totalement ce qui est dû à la critique : il l'amoinerait du moins le plus efficacement possible.

⁶ Pour le contenu de la bibliothèque spécifiquement, à partir du moment où il y a accord pour la publication, selon la déontologie journalistique, d'un contenu de bibliothèque de fait corroboré par les citations qui le commentent, l'ensemble des mentions a été pris en compte. Exemple extrait de « Vademecum » (2003) : « [Camille Laurens] se ravise : "J'ai emporté seulement mes livres de premières urgences." Sans surprise, elle sort trois volumes de la Pléiade : Montaigne, Pascal et bien sûr Racine, "mon préféré" [...]. »

présenter l'écrivain-e et son œuvre, mais aussi de faire dire ce qu'il voit dans l'œuvre, et celle de l'écrivain-e, dont l'objectif est double : à la fois exposer son travail littéraire et se définir comme *écrivain-e* dans un espace littéraire donné⁷. Enfin, il ne saurait y avoir de malentendus ici : chacune des écrivaines a un travail littéraire en cours personnel, construit sur des fondements et des principes qui se révèlent, à la lecture des œuvres, aussi différents les uns des autres. Mais, dans la logique de leur exemplarité par rapport à l'ensemble de ceux et celles qui se positionnent comme écrivain-e, nous souhaitons également questionner l'inclusion ou l'exclusion des féminismes dans leur « scénographie auctoriale » (Diaz), et non pas seulement dans leur héritage intellectuel réel. Car les entretiens donnés à la presse donnent à lire une certaine image de l'écrivaine, ou plus exactement, les écrivaines mettent en scène pour la presse une certaine image de l'écrivain.

La part des féminismes littéraires dans l'héritage revendiqué des écrivaines

Tous les entretiens signalent l'importance de la lecture, des lectures dans le parcours des écrivaines, qu'il s'agisse de lectures formatrices du point de vue intellectuel ou au regard de l'identité (Marie Didier), de lectures nourricières (Dominique Mainard), de livres auxquels elles répondent (Nicole Caligaris) ou avec lesquels elles entrent en dialogue (Lydie Salvayre), de livres parrains (Dominique Mainard) ou de lectures qui vont trouver une place au sein même de leurs

⁷ Sans évoquer l'éventuelle visée mercantile de l'entretien, car un entretien, surtout au moment de la sortie d'un livre, fait vendre plus ou moins bien le livre en question.

œuvres par la pratique répandue du collage, de l'intertexte, de la référence, comme c'est le cas chez Régine Detambel, Dominique Mainard, Christine Angot ou bien Chloé Delaume. Lectrices érudites, les écrivaines lisent aussi souvent dans une logique d'appropriation : Régine Detambel utilise par exemple un carnet de notes au sein duquel elle consigne des citations. Et plus que des livres, ce sont des auteurs⁸ qu'elles lisent et qui sont cités. Ainsi, comme le souligne Régine Detambel, il faudrait être naïve pour ne pas voir que derrière un livre, il y a un auteur. L'ensemble des entretiens ne dément pas cela, bien au contraire, tant les expressions lire les « grands auteurs », les « auteurs classiques », « les auteurs illustres », « les titans » (Linda Lé), les « auteurs importants » s'y font jour de façon systématique. Et les chiffres obtenus par l'inventaire que la tentative de repérage des féminismes littéraires nous contraignait nécessairement à effectuer sont assez éloquentes en cette matière. Pour 13 dossiers⁹, 12 écrivaines¹⁰, si l'on comptabilise chaque référence de lecture citée (sans compter le nom d'un auteur répété plusieurs fois dans un même article¹¹), 302 écrivain-e-s sont cité-e-s, soit en moyenne 25 écrivain-e-s

⁸ À l'exception de la littérature jeunesse, qui relève d'un autre régime auctorial.

⁹ A été exclue du corpus de référence Lidia Jorge, de langue portugaise (voir supra).

¹⁰ Deux numéros ont été consacrés à Linda Lê (voir supra).

¹¹ Ainsi, si dans un même entretien (ou portrait) un-e auteur-e est convoqué-e à plusieurs reprises, il n'en est tenu compte qu'une fois dans l'établissement des chiffres. Par contre, si un-e auteur-e est convoqué-e dans le portrait et dans l'entretien, il en est tenu compte deux fois. Ce protocole permet d'identifier, parmi les lectures convoquées par une écrivaine, les plus récurrentes (le phénomène ne concernant justement qu'un très petit nombre d'auteur-e-s).

par dossier (un dossier faisant environ 6 000 mots, 30 000 signes). Aux deux extrêmes, on trouve par exemple Emmanuelle Pagano avec 14 écrivain-e-s et Camille Laurens avec 63 écrivain-e-s. Majoritairement, les « auteurs importants » sont des écrivain-e-s décédé-e-s : 74 % des références (224 écrivain-e-s) sont celles d'auteurs/autrices décédé-e-s. Si l'on comptabilise, à présent, chaque référence de lecture citée, sans tenir compte des redites entre les différents dossiers, 232 écrivain-e-s sont cité-e-s, soient en moyenne 19 écrivain-e-s différent-e-s par dossier. La part des écrivain-e-s décédé-e-s reste majoritaire, tout en étant légèrement minorée, ce qui démontre que les redites (le fond commun) portent sur des œuvres achevées : 69 % des références (160) sont celles d'auteurs-es décédé-e-s. Quel est ce fond commun? Apparaissent dans 5 articles différents : Victor Hugo et Samuel Beckett. Apparaissent dans 4 articles différents : Honoré de Balzac et Marcel Proust. Apparaissent dans 3 articles différents : Marguerite Duras, Gustave Flaubert, Henri Michaux, Blaise Pascal, Raymond Queneau, Jean Racine, Jean-Paul Sartre, William Shakespeare et Marina Tsvétaïeva. Les contemporain-e-s les plus cité-e-s ne le sont au maximum que dans deux entretiens : il s'agit de Philippe Djian, Pierre Guyotat, Pierre Michon, Pascal Quignard, Christine Angot et Marie Darrieussecq. Que peut-on conclure de ce profil de références livresques? Les lectures des écrivaines éclairent tout autant leurs pratiques de lecture que leur définition de la littérature. Elles nous donnent également une clé de compréhension de la nature de l'entretien donné à la presse, qui se révèle le lieu de l'établissement d'une culture classique, laquelle permet de reconnaître celui ou celle qui écrit comme *écrivain-e*. Dans ce cadre, la littérature féministe des années 1970, toutes

tendances confondues, et parce que la majorité de ces écrivaines est encore en activité, risquait d'être sous-représentée, ce qui, en fait, est loin d'être le cas : elle n'est tout simplement pas représentée. Dans le même temps, la forte présence des auteurs-es décédé-e-s (les références remontant à Platon) permettrait de laisser une place à des auteurs et auteures féministes du passé. Simone de Beauvoir, pour *Le Deuxième Sexe*, était notamment assez attendue. Or, sur les 224 écrivain-e-s du passé cité-e-s dans l'ensemble des dossiers, 160 si l'on soustrait les redites, il se trouve en fait *une* seule référence¹² à un texte féministe : *Une chambre à soi* de Virginia Woolf. L'épitéxte considéré révèle ainsi que les productions livresques féministes, loin de faire partie d'une culture classique, sont à l'heure actuelle ou bien inconnues des écrivaines d'aujourd'hui, ou bien mises au ban des lectures publiquement élues et revendiquées par elles. Le constat se prolonge par l'analyse détaillée de la mention d'*Une chambre à soi*, car la portée potentiellement féministe de l'ouvrage y est gommée, la lecture revisitée servant d'autres fins.

Une lecture féministe revisitée

En effet, dans « La peau et le masque », entretien donné par Camille Laurens au *Matricule des Anges* (2003), *Une chambre à soi*, texte historique et référence du mouvement des années 1970, est mentionné en ces termes :

¹² Si l'on considère l'ensemble du corpus, au sein des textes contemporains, apparaît une seconde référence, *King Kong Theorie* de Virginie Despentes (2006), mentionnée par Emmanuelle Pagano. La portée féministe de l'ouvrage n'y est pas considérée.

Camille Laurens : Ce livre [*Dans ces bras-là*], pour les femmes, a fonctionné complètement sur l'identification. On en revient à cette histoire d'identité : ce qui est à moi est aussi commun aux autres. Lors de mes rencontres en librairie, une phrase est revenue sans arrêt : c'est un livre que j'aurais pu écrire. *Philippe Savary : On peut l'entendre d'une autre façon, cette phrase...* Camille Laurens : C'est là que peut naître le malentendu, dans le sens où le livre est pris comme un sujet de société, un sujet de magazine. (Camille Laurens se lève et revient avec un livre de poche, *Une Chambre à soi* de Virginia Woolf). En 1938, Virginia Woolf a répertorié dans une bibliothèque les sujets sur lesquels les hommes ont écrit sur les femmes. Ça donne une liste vertigineuse de clichés : la faiblesse du sens moral chez les femmes, le petit volume du cerveau féminin, le charme chez les femmes, l'amour des enfants chez les femmes, etc. Virginia Woolf conclut ironiquement : heureusement que les femmes n'écrivent pas des livres sur les hommes. Me voilà justifiée! (2003, p. 22-23)

La référence féministe ici présentée, mais qui n'est pour autant jamais définie comme telle, est ainsi utilisée pour expliquer une démarche littéraire. En effet, le sous-entendu de la question de Philippe Savary est assez limpide pour avoir été clairement compris par l'écrivaine, comme le montre la première partie de sa réponse : *Dans ces bras-là* serait un roman où Camille Laurens aurait mis dans la bouche de sa narratrice les clichés les plus éculés sur les hommes, au point que l'ouvrage, tablant sur le fond commun des représentations, puisse être qualifié de facile parce que de piètre qualité littéraire. Pour justifier l'intégration de lieux communs dans son roman, Camille Laurens convoque *Une chambre à soi* en manière d'autorité, une référence ici incontestée qui autoriserait toute auteure à écrire des clichés, non parce qu'elle en fait un matériau littéraire, mais parce qu'elle est une femme. Bien évidemment, le féminisme n'a pas pour principe de dire qu'un livre est de qualité parce qu'il

est écrit par une femme, mais de dire qu'un livre écrit par une femme *peut* être de qualité. Et il n'a jamais été à son programme de rendre la pareille (à certains hommes d'ailleurs, comme à certaines femmes et non pas aux hommes en général) en fondant son œuvre sur des clichés, à moins de les travailler littérairement. Mais lorsque l'on connaît bien l'œuvre de Woolf, on s'étonne que ce soit cette référence-là qui ait été détournée et non pas par exemple « Écrivez, ce que vous désirez écrire, c'est tout ce qui importe » (p. 144), ou encore, plus efficace, « C'est pourquoi je voudrais vous demander d'écrire des livres de tous genres sans hésiter devant aucun sujet... quelle qu'en soit la banalité ou l'étendue » (p. 147). On est même saisi d'une certaine incrédulité, car, pour tout dire, Woolf n'a jamais écrit les lignes, certes convoquées de mémoire, par Camille Laurens dans *Une chambre à soi*.

Si l'erreur de datation (*A Room of One's Own* a été publié en 1929 par Quentin Belle et Angelina Garnett, signale simplement qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de chevet, l'usage qu'en fait Camille Laurens a, en revanche, le désavantage d'évacuer le pacte fictionnel qui traverse l'enjeu épistémique de l'ouvrage de Woolf¹³. Ainsi, le chapitre 2 d'*Une chambre à soi*, auquel il est fait référence ici, comme l'ensemble du texte d'ailleurs, prend place à la bibliothèque du British Museum d'Oxbridge, faculté imaginaire, contraction d'Oxford et de Cambridge, où Mary Beton, Mary Seton ou Mary Carmichael (appelez-moi comme vous voudrez, disait-elle) part à la recherche de la vérité sur les femmes et le roman. Ce n'est donc

¹³ Il n'est pas question de demander à un-e écrivain-e d'être spécialiste de la théorie littéraire, mais puisque Camille Laurens attaque précisément dans l'entretien la lecture de Pierre Jourde sur ce point, cette distinction semble cruciale dans son approche du littéraire.

pas Woolf qui répertorie des sujets sur lesquels les hommes ont réellement écrit, mais un avatar fictionnel qui permet d'interroger un effet de système par rapport à la discrimination littéraire des femmes, discrimination qui repose sur l'absence d'une chambre à soi et d'un moyen pour financer l'activité créatrice (les fameux 500 livres de rentes). Effectivement, on peut dire que Mary est confrontée dans ses recherches à « une liste vertigineuse de clichés », mais ce ne sont pas tant les clichés qui retiennent son attention que le nombre inattendu d'ouvrages publiés. Pensant ne trouver que quelques références, elle se trouve submergée par un flot d'ouvrages pour la consultation desquels une vie ne suffirait pas. De là la remarque de la narratrice traduite ici par Clara Malraux : « Les femmes n'écrivent pas de livres sur les hommes — c'est là un fait que je ne pus m'empêcher d'accueillir avec soulagement; car s'il eut fallu lire d'abord tout ce que les hommes ont écrit sur les femmes, puis tout ce que les femmes ont écrit sur les hommes, l'aloès, qui fleurit une fois en cent ans, eût fleuri deux fois avant que j'eusse pu mettre la main à la plume. » (p. 147) Humour donc, et non pas ironie, qui souligne simplement l'ampleur et la vacuité de la tâche. Attendant dans son fauteuil de recevoir les ouvrages qu'elle vient de commander, Mary poursuit : « Quelle peut bien être la cause de cette curieuse inégalité? me demandai-je, étonnée, tout en dessinant des roues de charrette sur les fiches, fournies à d'autres fins par le contribuable anglais. Pourquoi donc, à en juger par ce catalogue, les femmes intéressent-elles les hommes tellement plus que les hommes intéressent les femmes? » C'est donc l'inégalité que questionne Woolf, tout autant que la façon dont les livres sur les femmes sont écrits « à la lumière rouge de l'émotion et non à la lumière blanche de la vérité ». Ce n'est que

quelques pages plus loin que survient l'ironie : « ces contributions à la dangereuse et séduisante question de la psychologie de l'autre sexe — j'espère que vous en poursuivrez l'enquête quand vous aurez cinq cents livres de rentes bien à vous » (p. 50).

L'héritage des féminismes : des discriminations passées inaperçues au féminisme effacé

Comme y invite le peu de références aux lectures féministes, il s'est avéré utile de considérer la mention des féminismes en général afin de mesurer le rapport des écrivaines au concept et à l'histoire du féminisme dans son ensemble. Dans la majorité des entretiens, la récurrence des discriminations évoquées dans le parcours personnel, mais aussi professionnel, des écrivaines frappe tout autant que l'absence générale de commentaire ou de regard féministe sur les faits évoqués. Brigitte Giraud aurait ainsi « voulu être un garçon », car, précise-t-elle, « [j]'avais l'impression qu'un garçon avait plus de liberté. Ce n'était pas qu'une impression : mon frère, pourtant plus jeune, pouvait sortir alors que moi pas. » (2007, p. 16) Emmanuelle Pagano évoque, quant à elle, la rencontre d'un homme qui « voulait [l']utiliser comme un ventre » (2008, p. 23), rencontre dont elle s'est servie pour écrire son second texte, son premier roman, *Pas devant les gens*, publié par La Martinière en 2004. Ce récit fondateur aurait pu occasionner l'expression d'une conscience féministe : rappelons qu'un des slogans des féministes des années 1970 était tout de même « notre ventre nous appartient » (Picq, 1993, p. 56-74). Au contraire, la démarche est résumée par l'écrivaine elle-même comme un désir de « vengeance », rabattant le politique potentiellement à l'œuvre

dans le romanesque sur le ressentiment personnel. Dernier exemple, Camille Laurens mentionne l'envoi, à la fin des années 1980, d'une lettre à P.O.L accompagnant le manuscrit de son premier roman *Index*, laquelle ne contenait aucun participe passé au féminin, afin de gommer le fait qu'elle est une femme. Si cette démarche est motivée, comme le confirme l'entretien, par la volonté de rendre la réception indécidable en la « neutralisant » (s'accordant ainsi à l'intrigue d'*Index*), l'écrivaine ne commente pourtant pas l'usage du *masculin* grammatical qui ne peut en français fonctionner, ni être perçu, comme un neutre¹⁴. Plus encore, même au cours de récits relevant clairement de l'histoire du féminisme de la deuxième vague (Marie Didier, gynécologue, pratiquait des avortements clandestins dans le quartier de Bagatelle dans les années 1970), on assiste à un effacement pur et simple de l'existence et des luttes du mouvement de libération des femmes et de toute inscription de l'époque dans un quelconque féminisme.

L'ensemble de cet héritage apparaît totalement scotomisé, c'est-à-dire éliminé *inconsciemment* du champ de la conscience, et le féminisme semble devenu un mot tabou, ou presque. Trois mentions du terme apparaissent en effet dans trois entretiens différents : ceux de Camille Laurens, de Chloé Delaume et de Régine Detambel. Prononcé en un souffle, en un murmure devrait-on dire, le contexte de leur emploi se révèle fort éclairant. Pour Camille Laurens, remarquant que « quelques féministes ont lu le livre [*Dans ces bras-là*] comme un aveu de dépendance envers les hommes » (2003, p. 23), le féminisme, lorsqu'il interroge la relation hiérarchique des sexes

¹⁴ Nous nous référons sur ce point à la critique féministe de la discrimination par et dans la langue (Marina Yaguello, Edwige Khaznadar, Claire Michard, etc.).

socialement et culturellement construits, est daté et surtout « dépassé ». Ce passage suit la mention d'*Une chambre à soi* de Woolf et éclaire, de fait, le recours au masculin grammatical qui a inauguré son entrée en écriture. Pour Chloé Delaume, au contraire, le féminisme (italien) est nécessairement subversif et actuel : il s'apprend non sur les bancs de l'école, mais auprès des activistes (*Tiqqun*). Il participe du domaine intellectuel sans pour autant s'incarner précisément sous la figure d'un auteur ou d'une auteure en particulier. Régine Detambel est la seule des trois à mentionner une « littérature féministe », achetée par sa mère dans les années 1970, sans autre précision : rien ne garantit, en effet, que cette littérature ait été lue. Si la littérature féministe, à une discutable mention près, est absente de l'héritage revendiqué par les écrivaines d'aujourd'hui, l'action féministe et les luttes du Mouvement de libération des femmes ne semblent pas bénéficier d'un traitement différent, à une exception près, celle de Chloé Delaume. Cet effacement répond également à une attitude consciente qui vise à ne pas enfermer la production littéraire sous une étiquette, et le féminisme, par son lien au politique, en est une.

L'intégration d'une norme littéraire, une écrivaine n'est pas écrivain

Les (non) références littéraires féministes et le rapport des écrivaines d'aujourd'hui au féminisme dans son ensemble une fois abordés, un dernier mouvement d'analyse peut être consacré à l'examen des pratiques littéraires au regard des

enjeux du féminisme littéraire¹⁵ des années 1970 : qu'en est-il notamment du rapport des écrivaines d'aujourd'hui au *féminin*¹⁶ dans leur positionnement d'auteur-e? Cet examen montre que les écrivaines, pour s'inscrire dans le domaine littéraire, choisissent de répondre à une norme qu'elles ont intégrée : le féminin est une figure polaire répulsive. Pour légitimer leurs pratiques littéraires, elles construisent un scénario auctorial masculin que l'on peut résumer à trois caractéristiques¹⁷ : le refus de l'emploi du terme *écrivaine*, parce que jugé particularisant, également symbole d'assimilation à « l'écriture féminine »; le développement de stratégies narratives¹⁸ (notamment l'utilisation d'un narrateur) pour déjouer l'assignation à résidence sexuée provoquée par une réception orientée par le genre de l'écrivaine et garantir leur compétence de romancière et l'effectivité de la fiction; la convocation de lectures d'écrivains (plus de 80 % des références) et non d'écrivaines, certaines ne citant aucune écrivaine.

Le rôle de l'institution scolaire et universitaire, mais également des professeur-e-s, est aisément repérable dans la transmission d'une culture exclusivement fondée sur et définie

¹⁵ Approche fort complexe déjà dans les années 1970 si l'on examine, d'une part, les positions d'Hélène Cixous ou d'Annie Leclerc et, d'autre part, celles de Monique Wittig ou Christine Delphy.

¹⁶ Le féminin, en tant qu'objet de l'écriture (et non sujet), comme le masculin d'ailleurs, apparaissent bien dans les dossiers consultés. Sous cet angle d'analyse, auquel il faudrait consacrer une nouvelle étude, le féminin n'apparaît pas comme un pôle répulsif.

¹⁷ La seconde d'entre elles (stratégies narratives) ne se cumule cependant pas systématiquement aux deux autres (refus du terme « écrivaine » et convocation de lectures d'écrivains en majorité).

¹⁸ La sociologue Delphine Naudier (2008), considérant quant à elle un corpus d'œuvres, dresse le même constat.

par des textes d'hommes. Ces références quasi exclusivement masculines visent à garantir une culture de référence dont le pôle attractif et légitimant est masculin. La seule à ne pas s'inscrire dans ce schéma est Dominique Mainard, dont les références sont à plus de 60 % celles d'œuvres de femmes (certainement grâce à sa connaissance de la culture américaine, puisqu'elle a séjourné à peu près cinq ans aux États-Unis). Or, la seule à qui l'on demande si elle « [fait] de la littérature féminine » (2004, p. 23) est précisément Dominique Mainard. Si la question se trouve soi-disant logiquement motivée par la présence, dans son œuvre, de « l'émotion, la sensibilité associées à la maternité », on assiste en fait à l'établissement d'un rapport d'équivalence entre une caractéristique genrée (la sensibilité, l'émotion sont *dites* féminines), le genre de l'écrivain-e (femme, féminin), sa capacité et sa volonté reproductive (Dominique Mainard n'a pourtant pas d'enfants, comme il est précisé à deux reprises) et l'exploitation d'un thème littéraire particulier, ici la maternité. Si, à chaque étape de sa réponse, Dominique Mainard tente de déplier ce raisonnement en réfutant l'équivalence arbitrairement posée, elle commente bel et bien ses lectures, expliquant qu'effectivement, elle a lu *plus de femmes* que d'hommes ces dernières années. Le genre de l'écrivain-e mentionné-e a donc une influence directe, parce qu'il est exemplaire, sur la définition du travail littéraire de l'écrivain-e qui le convoque. Or si le genre est féminin, s'en suit automatiquement une disqualification de la littérarité des textes, comme le confirme Dominique Mainard dans la suite de sa réponse : « aujourd'hui, ce sont plutôt des romancières que je lis [...]. Je suis persuadée que les femmes ne peuvent pas être inférieures aux hommes dans la littérature. »

*

Une femme qui lit des textes de femmes fait donc de la littérature *féminine*, une femme qui lit des textes d'hommes écrit de *la* littérature. Il reste, bien évidemment, à interroger l'effet produit par un homme qui convoquerait majoritairement des textes écrits par des femmes. En effet, cette étude d'un échantillon particulier devrait nécessairement être comparée aux références convoquées par les écrivains au sein du même magazine. On conclura toutefois en soulignant que les écrivaines — qui écrivent et publient en partie parce que le Mouvement de libération des femmes et les féminismes ont œuvré à travers les siècles, et particulièrement dans les années 1970, pour faciliter leur accession au domaine littéraire — ne témoignent d'aucune trace de l'héritage politique et littéraire qui devrait ou pourrait être le leur. Cette absence rend caduque toute réflexion sur l'exemplarité des textes féministes et résulte certainement de l'inexistence de relais institutionnels, tels que le secondaire ou le supérieur les incarnent. Mais plus encore, le scénario auctorial témoigne de l'intégration d'une norme littéraire à laquelle les écrivaines se plient, sans la contester, du moins en apparence, dans certains entours de leurs œuvres.

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON (1990 [1964]). *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Minuit.
- CHAPERON, Sylvie (1998). « 1945-1970, Reprendre l'histoire du féminisme », dans Anne-Marie Sohn et Françoise Thélamon (dir.) *L'Histoire sans les femmes est-elle possible?*, Rouen, Librairie académique Perrin, p. 205-215.

- DESPENTES, Virginie (2006). *King Kong Théorie*, Paris, Grasset.
- DIAZ, José, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, coll. « Romantisme et modernités ».
- HADDAD, Joumana (2007). *Le Retour de Lilith*, trad. par Antoine Jockey, Paris, L'Inventaire.
- GIRAUD, Brigitte (2007). « Vivre, à tous les temps », entretien, *Le Matricule des Anges*, n° 84, juin, p. 16.
- LAURENS, CAMILLE (1990). *Index*, Paris, P.O.L.
- (2000). *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L.
- (2003). « La peau et le masque », entretien, *Le Matricule des Anges*, n° 43, mars-mai, p. 22-23.
- MAINARD, Dominique (2004). « Voyages en terres d'émotion », entretien, *Le Matricule des anges*, n° 56, sept., p. 23.
- NAUDIER, Delphine (2008). « Assignation à "résidence sexuée" et nomadisme chez les écrivaines », dans Audrey Lasserre et Anne Simon (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 51-62.
- OFFEN, Karen (2000). *European Feminisms, 1700-1950: A Political History*, Stanford, Stanford University Press.
- (1988). « Defining Feminism: A Comparative Historical Perspective », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 14, No. 1, Fall, p. 119-157.
- PAGANO, Emmanuelle (2008). « Naissances successives », entretien, *Le Matricule des Anges*, n° 96, sept., p. 23.

PICQ, Françoise (1993). *Libération des femmes les années mouvements*, Paris, Seuil.

WOOLF, Virginia (1977). *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977 [*A Room of One's Own*, Quentin Belle et Angelina Garnett, 1929].

Résumé

À partir de l'analyse des dossiers du *Matricule des Anges*, magazine littéraire français dédié à la littérature contemporaine, Audrey Lasserre propose d'interroger l'héritage et le positionnement féministes des écrivaines d'aujourd'hui. Envisagée par l'examen précis des lectures convoquées, la part affirmée des féminismes littéraires, tout comme celle d'ailleurs des féminismes en général, révèle leur peu d'autorité dans le champ littéraire actuel. De fait, les romancières, loin de revendiquer un héritage féministe, fût-il pluriel, semblent avoir intégré, en matière de scénario auctorial du moins, une règle du jeu littéraire : le féminin est une figure polaire répulsive disqualifiant la littérarité.

Abstract

Based on the analysis of documents from *Matricule des Anges*, a French literary magazine dedicated to contemporary literature, Audrey Lasserre proposes to question the feminist heritage and the positioning of women writers today. Envisioned by the precise examination of the mentioned readings, the asserted part of literary feminisms, as well as that of other feminisms in general, reveals how little authority they have within the current literary field. In fact, far from claiming a feminist heritage, be it plural, novelists seem to have integrated, in terms of auctorial scripts, a rule of the literary game: the feminine is a repulsive polar figure disqualifying literacy.

Du français, dlang et des poèmes
incorrects : langage et poétique
chez Katalin Molnár

Lucie Bourassa
Université de Montréal

Les écrits de Katalin Molnár demandent à être non seulement lus, mais également vus, proférés et entendus, autrement dit, appréhendés dans leur matérialité : cela vaut tout autant pour les entours que pour l'œuvre proprement dite.

Unproblèm téorik surlalangaj

C'est pourquoi je propose ici un premier extrait de cette création verbale aux apparences multiples. Le passage est puisé

dans le texte d'ouverture de la très éphémère *Poézi prolètèr*, une revue que Molnár fonda en 1997 avec Christophe Tarkos et Pascal Doury :

parske sètrevu, sépaünrevu. élè lié ôlangaj, si tu veû. ya unproblèm téorik, ya unproblèm téorik surlelangaj.

oui, surlelangaj.

é, échpanske si onfé juste sa, si onseksantr ladsu, onsksantr just ladsu, sa peû avoir dlavaleur. sa peû ètr intèrèsan. échtrouv, si tu veû, danlarnak jénéralizé, ilgna plurien ki peû ètr klèr, klèrman di ladsu parske lèzanjeû, léproblématik, èlsedéplas vèrdéjhôz insignifiant. donk, ilfô, ilfô, ilfô reprandr trankilman letruk édir dé, redir déchôz toutsinpl, ki onbezoïn de, de réafirmé. (Molnár, 1997, p. 15)

Après avoir déchiffré ce passage, on aura peut-être l'impression que cette revue est un rejeton des périodiques littéraires et théoriques des années 1960 et 1970, *Tel Quel*, *Change* ou *TXT* par exemple, mais dans une version défigurée, ou plutôt, actualisée, contaminée par la hâtive graphie des *SMS* ou des *chats*, ainsi que par l'oralité des rappeurs, slameurs et autres performeurs. Dans la table des matières, le texte d'introduction est attribué à Katalin Molnár seule. À la première page, on voit cependant les mots « diskusion antr », suivis de deux photos séparées par la « préposition » « é ». Ces photos présentent les deux interlocuteurs (Molnár et Tarkos) dans des tenues et mises en scène assez loufoques, propres à rappeler Dada ou Fluxus : l'une des images montre une femme arborant un seau à eau sur la tête et tenant un papier et un micro; sur la deuxième apparaît un homme vêtu d'un t-shirt et d'une veste, les jambes nues entre ses larges boxers et ses chaussettes. Dans leur « diskusion », les deux interlocuteurs parlent des raisons d'être de leur revue, de ce qu'ils y publieront et de la manière dont ils s'y prendront pour la fabriquer et la diffuser.

En qualifiant leur publication de « revue semestrielle de poésie contemporaine et de recherche expérimentale sur la langue française¹ », Doury, Molnár et Tarkos se rattachent à une tradition qui remonte à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans un article intitulé « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », Hugues Laroche retrace les liens entre les recherches de la linguistique naissante, en particulier au plan du lexique, et certains textes de poètes comme Hugo, Gourmont, Adam, Schwob ou Mallarmé. À partir de ce moment, se déploie en France une tradition de poètes qui se sont absorbés dans des réflexions, méditations, rêveries sur le langage, tradition qui d'ailleurs ne doit pas tout à l'influence de la linguistique.

Avec ses doléances sur l'absence de motivation des langues et sa critique de l'usage instrumental du langage, Mallarmé assigne une nouvelle fonction à la poésie, celle de « rémunérer » le « défaut des langues » (p. 208). De nombreux poètes français l'ont suivi, accordant au langage une importance centrale, à la fois dans des réflexions explicites (qui proposent des représentations du langage souvent fort critiques) et dans la pratique (l'invention de nouveaux modes de signifier). Parmi les doléances les plus récurrentes dans leurs réflexions linguistiques figurent celles de l'arbitraire des langues et du caractère aliénant du langage partagé, vu par exemple comme un « tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes » (Ponge, 2003, p. 196), une « langue de muesli », « molle, caoutchoutée, médiocre, laide » (Roubaud, 1995 p. 35-37), la « langue de tous [qui] n'est celle de personne » (Prigent, 1992-1993 p. 32). Les solutions poétiques proposées (dans la théorie comme dans l'écriture) connaissent autant de variations que les

¹ C'est le sous-titre de la revue, tel qu'il apparaît à l'endos de la couverture.

critiques du langage. Elles consistent souvent en une tentative de remotiver la langue ou encore en une résistance à sa dimension aliénante, motivation et résistance pouvant s'associer, par exemple chez Artaud, qui espérait trouver dans la glossolalie une langue du corps contre la « parole soufflée », ou chez Prigent, qui cherche un idiome apte à « verbaliser l'intime » contre « l'homogénéité verbalisée de la communauté » (p. 32).

C'est ce lien entre théorie du langage et poétique que j'analyserai ici dans les « entours » de l'œuvre de Katalin Molnár, écrivaine née en Hongrie en 1951 et émigrée en France en 1979. Molnár commença à publier dans son pays d'adoption, des poèmes en hongrois d'abord, puis des textes en français ensuite. Dans cette dernière langue, elle a fait paraître quatre livres : deux ouvrages poétiques, *poèmesIncorrects et mauvaisChants*—*chantsTranscrits* et *Quant à je (kantaje)*, un essai, *Konférans pour léz ilétrés*, et un roman, *Lamour-Dieu*. Elle a aussi publié des textes dans des collectifs, notamment un essai sur la langue et la littérature intitulé « Dlalang », dans la *Revue de littérature générale* en 1996, et deux textes de réflexion dans *Poézi prolétèr* 1, « Diskusion » et « Du français ». Parmi ces travaux, la part occupée par les entours — essais autonomes et paratextes — est très importante. Le cas le plus spectaculaire est celui du premier livre, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*², où presque toutes les pages de gauche sont occupées par du paratexte, surtout des notes, parfois un document ou une photographie. Une bonne partie des écrits de Molnár traite par ailleurs du langage et, dans une moindre

² J'appelle ici « premier livre » le premier titre paru en français, puisque je n'étudie pas les poèmes parus en hongrois.

mesure, de littérature ou de poésie. Cependant, les catégories « entours » et « discours théorique » ne se recoupent pas : les notes de *poèmesIncorrects* et de *Quant à je (kantaje)* narrent souvent des circonstances d'écriture des textes; le corps du livre *Quant à je* contient, par contre, beaucoup de passages métalinguistiques et métalittéraires, à commencer par une suite intitulée « Quant à je », qui est une forme d'art poétique, mais défini par la négative. La séparation entre l'œuvre proprement dite et ses marges n'est donc pas nette. Je me concentrerai malgré tout ici sur les documents qui sont clairement des entours, soit les essais et les paratextes (quatrièmes de couverture, préfaces, notes), auxquels viendra s'ajouter une interview réalisée pour la revue électronique *Libr-critique* à l'occasion de sa participation au Festival Expoésie de Périgueux en 2007³.

Ô kruèl souvenir de ma gloire passé !

Par rapport à celle des autres poètes français qui ont proposé des méditations, rêveries ou réflexions sur le langage, la pensée de Molnár a ceci de particulier qu'elle prend explicitement sa source dans des expériences concrètes de sa vie personnelle. Dès la première note des *poèmesIncorrects...*, l'écrivaine raconte — usant déjà de manière approximative d'une écriture phonétique dont elle fixera un peu plus tard les règles⁴ — une partie de son histoire avec les langues hongroise et française, cela pour donner un arrière-plan au premier syntagme de son titre :

³ On peut voir la vidéo de cette entrevue à l'adresse : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=734>.

⁴ Dans « Du français » et *Konférens pour lé zilétrés*.

Ma mèr, né d'unn mèr ôtrichyènn, a été séparé d'èl a l'aj de deu ou troa zan, é n'a plu parlé du tou pandan pluzyoer zané. Par la suit, èl a toujour parlé oen ongroa ènsèrtèn é mal aksantué, oen peu kom unn nétranjèr. Ankòr ôjourd'ui, très souvan èl ne sè pa koman finir sé fraz. Èl se lans dan zunn fraz é s'arèt ô milyeu é réfléchi sur lé fasson d'aboutir. Pour surmonté sèt difikulté èl se sèr régulyèrman dé tournur don ton napran l'uzaj ô parti komunist. Mon pèr pratikè ôssi sé tournur. Tou deu, manbr du parti é kadr fidèl du réjim an plas alor, lizè bôkou de litratur idéolojik, suivè dé kour idéolojik, étsétéra. Mon pèr, issu d'unn famiy ouvryèr (kom ma mèr d'ayoer) fezè ossi dé fôt de lang ki ètè konsidééré kom inadmissibl par lé milyeu kultivé. De sèt famiy é de se réjim j'é donk érité d'unn trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parler é d'ékirir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz. (1995, p. 2, note 1)

Elle ajoute ensuite qu'elle a dû apprendre le français à l'âge de quatorze ans, qu'elle est devenue professeure de littérature et de linguistique française, mais une professeure qui n'était jamais allée en France et qui, lorsqu'elle s'y installa, n'avait pu corriger toutes ses fautes, solidement ancrées : « J'é par konsékan ôssi unn trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékirir an fransè », conclut-elle. Dans *Konfèrans pour lé zilétrés*, on apprend que le français n'a jamais été un choix pour elle : adolescente, elle voulait étudier l'anglais à cause des Beatles, mais le directeur de son lycée a décidé qu'elle ferait plutôt du français, parce que les rockeurs de Liverpool avaient donné à trop d'élèves l'envie de parler leur langue. L'apprentissage imposé du français fut, pour le moins, pénible, cette langue étant apparue à Molnár comme une langue « difisil é onteûz », notamment « parske lefransè, pour unn orèy ongroiz é tunn lang ki tourn pa ron » (p. 14-15). Par ailleurs, les circonstances de son apprentissage ont occasionné beaucoup de vexations à la poète. À l'université, ses professeurs, presque

tous des Hongrois qui n'étaient pas allés en France, fondaient leur enseignement sur l'écrit, c'est-à-dire sur l'orthographe, la grammaire et la lecture des classiques. La seule Française de l'établissement leur donnait des dictées pleines de pièges et renforçait le caractère humiliant de l'exercice en exigeant des étudiants qu'ils annoncent à voix haute le nombre de fautes qu'ils avaient faites : « – É koi? Ankor karant fôt! Ankor sinkant fôt! » (p. 16) L'humiliation ne s'arrêta pas là, comme elle le raconte ensuite :

[avant de venir en France] chparlè pa, chparlè peù, chparlè mal, toutfasson, chkonprenè très mal skon me dizè mé kan chparlè, chparlè kom Kornèy é Rassin :

– Ô kruèl souvenir de ma gloire passé! Euvre de tan jour en un jour éfassé!

Parske sété ègzakteman sa : jariv an Frans avèk tou ske jé apri, le vieù fransè él latin é la gramèr é la littérature é ke « amour » dvien féminin ô plurièl é patati é patata épui jariv an Frans é la, stupéfaksion total : mé il parl koi, sé janla? (p. 16)

Ils parlent quoi ? Un français qu'elle ne connaissait pas, qu'elle appellera par la suite le parlé ou le parlé populaire. Elle a mis des années à apprendre ce deuxième français, a beaucoup souffert des moqueries de l'entourage, elle qui s'exprimait trop lentement en essayant de bien suivre les règles de grammaire. Cette expérience la conduit à une réflexion sur le fonctionnement du français et des langues en général, dont la portée est à la fois sociale, philosophique et poétique.

Le respect, baoui ! l'èspè des fautes autorisées

La découverte du français parlé amène Molnár à faire une sévère critique de l'écrit, seule norme reconnue et objet d'une valorisation qu'elle juge excessive. Elle déplore le

conservatisme de cette langue écrite, son clivage d'avec la parole quotidienne, clivage manifeste non seulement dans sa graphie, mais aussi dans sa grammaire, pleine de formes qui ne s'emploient plus à l'oral, comme certains temps verbaux et le style indirect. Socialement, cette situation a des conséquences : elle rend difficile l'acquisition de l'écrit, en particulier pour les immigrés. Dans « Du français » et *konférans pour lézilétrés*, Molnár propose une écriture phonétique plus facile à apprendre que l'autre, qui pourrait coexister avec elle et servir dans le quotidien pour permettre à plus de gens de lire. Sa proposition ne s'arrête pas à la démocratisation de la lecture : elle croit aussi qu'il faut écrire la langue parlée dans sa grammaire, son vocabulaire et sa syntaxe propres. Elle déplore que cette langue soit méprisée par la grammaire et les instances officielles, car elle est ainsi méconnue. Elle la compare à « un fantôme », parce que non étudiée⁵, « sans règles apparentes » (1997, p. 123). Si le parlé était mieux connu, on pourrait enseigner aux enfants et aux illettrés le fonctionnement de la langue qu'ils parlent : « l'école serait moins assujettie à la névrose correctionnelle » (1997, p. 125). Pour elle-même, Molnár dit aimer la parole parce que les fautes ne peuvent y être vérifiées (1996, texte 25). Enfin, elle juge que le français écrit est une langue désuète, fixée au XVII^e siècle, alors que le parlé est beaucoup plus souple, plus libre, moins soumis aux

⁵ En fait la langue parlée est analysée par les linguistes : j'imagine qu'elle n'en parle pas parce que ces travaux ne franchissent guère le cercle des spécialistes. Voir par exemple Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français* (2003), Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean, *Le Français parlé* (1987), Françoise Gadet, *La Variation sociale en français* (2007) et « De quelques textes fondamentaux sur l'oral », « *Construire une problématique de l'oral* » (séminaire doctoral de Sciences du langage du 3 juin).

règles et donc plus vivant. On reconnaît dans ses propos le vieux dualisme entre la voix vive et la lettre morte, souvent reconduit pour le cas du français, dont l'écrit, réglé par des institutions puissantes, intègre peu les transformations du parlé. Raymond Queneau, dans les années 1930 déjà, avait formulé des réflexions semblables à celles de Molnár, déclarant « mort » le français des grammaires, plaidant pour l'adoption d'une orthographe phonétique apte à rendre compte de la langue parlée, qu'il appelait le « néo-français⁶ ».

Cependant, le problème de la norme, pour Molnár, ne se limite pas à la différence entre l'écrit et le parlé, ni au cas du français : si elle l'illustre avec cette langue pour des raisons évidentes, il s'étend à tous les idiomes. La poète observe l'absence de relation directe entre les règles de grammaire et une bonne communication, qui est aussi l'absence de rapport entre la norme et ce qui pourrait être une logique interne à la langue. Elle donne l'exemple d'un enfant qui, spontanément, construit le passé composé de « prendre » comme celui de « tendre » ou de « rendre », dit « j'ai rendu », comme on dit « j'ai tendu » ou « rendu ». Cette absence de nécessité des règles se marque aussi par le fait que « le phénomène correct devient une faute grave et inversement, la faute grave devient un phénomène correct en fonction de la langue dans laquelle on se trouve, édela delà onpeudirke, on peut déduire que la correction linguistique n'est rien d'autre [...] que le respect, baoui! lerèspè des fautes autorisées » (1998). Elle décrit les

⁶ Voir Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (1965), en particulier la section « Préliminaires », qui contient plusieurs textes sur le sujet. Pour son analyse des différences entre les deux langues, il s'inspirait notamment des travaux de Joseph Vendryès (*Le langage*, 1921) et de Wilhelm von Wartburg (*Évolution et structure de la langue française*, 1934).

fautes comme résultat de contradictions internes à une langue (« tendre » qui fait « j'ai tendu » et « prendre » qui fait « j'ai pris »), ou encore de contradictions existant entre deux langues différentes. Elle relie cela encore à des problèmes sociaux, ceux de l'inclusion ou de l'exclusion (la correction linguistique signale l'appartenance à une nation), ceux de l'autorité et de la soumission (ceux qui excellent à parler selon la norme sont les plus soumis).

la langue correcte, ne peut garantir, skimétarivé danlpasé, non

L'arbitraire de la norme inspire aussi à Molnár des réflexions d'ordre philosophique, existentiel, sur l'inadéquation entre la grammaire et l'expérience du monde : « les phénomènes langagiers ne reflètent pas les phénomènes réels, ça non! Ne les traduisent pas, ne les expriment pas fidèlement, tuçavè? pour la simple raison qu'il n'y a aucune loi, aucune convention qui régit les constructions langagières » (1998). Elle illustre cela par l'absence de lien entre la relation au passé et la correction dans l'emploi des temps verbaux avec leur valeur aspectuelle : « La langue, pas même la langue correcte, ne peut garantir, skimétarivé danlpasé, non [...]. Si l'on suppose que la justesse langagière est de reproduire, d'une façon plus ou moins fidèle, les phénomènes réels dans la langue, parske cètèribl! la correction linguistique n'y est pour rien. » (1998) Non seulement le choix de telle ou telle forme n'atteste pas de la vérité de ce qui s'est produit, mais les explications fournies par les grammaires ne coïncident pas avec l'expérience et mènent à des déconvenues ceux qui essaient de se baser sur elles pour s'exprimer : « parskemoi, kiçui pafrançèz, jessèydabordéléchôz atraverlèrègl, éalorla, achakfoi, jramass démèrd » (1998).

Cet ensemble de constats d'arbitraire conduit logiquement l'écrivaine à affirmer l'autonomie des phénomènes langagiers. À cette occasion, elle fait quelques réflexions sur le lexique, qui, encore une fois, mettent en relation les normes linguistiques et les rapports sociaux. Elle évoque les associations sémantiques qui n'ont rien à voir avec le monde matériel et donne l'exemple d'un mot, « cochon », qui désigne un être physique, un mammifère, mais qui qualifie aussi, dans une comparaison, une manière malpropre de manger, dont on se sert ensuite pour construire des insultes du type « cochon de Juif ». Pour Molnár, l'autonomie signifie donc, et surtout, que les phénomènes verbaux ne font pas que décrire la réalité (et quand ils le font, il le font de manière imparfaite, partielle et partielle), mais il servent surtout à la manipuler, à exercer une domination sur elle, notamment parce qu'une fabricabilité infinie est inhérente au langage, laquelle n'est réglée par aucun principe de vérité.

écéla justeman ouçafoir ôjourdui avèklalitératur

Par rapport aux réflexions sur la langue, la part consacrée à la poésie proprement dite occupe peu de place dans les essais de Molnár. Sa vision de la littérature est inséparable de ses idées linguistiques. Le plus long passage de poésie — si l'on excepte la suite « Quant à je », qui est dans l'œuvre — se trouve dans « Dlang » et commence ainsi : « dlang litèrèr? jépagrandchôz adir ladçu, toutfaçon, jédjatoudi. bon. » Elle n'avait pas exactement tout dit avant d'aborder la littérature, mais presque, puisque la langue littéraire est directement affectée par le fossé qui sépare la correction langagière de l'expérience. Pour Molnár, l'écrivain doit éviter toute forme de

purisme, refuser de se laisser enfermer par le code et user des possibles de la langue pour créer des textes qui produisent du plaisir. Ce qu'elle était par des considérations historiques : « Pendant de longs siècles, les langues nationales correctes n'existaient pas encore⁷ » (1998), écrit-elle. Autrement dit, elles étaient encore peu normées, du fait que la langue d'écriture était surtout le latin. La littérature, comme d'autres types de discours, a servi à légitimer les langues vulgaires, à montrer qu'on pouvait y dire tout, pour finalement contribuer à leur normalisation. Tout ce processus a finalement donné lieu à une association étroite entre la littérature et la langue nationale correcte : « écéla justeman oçafoir ôjourdui avèklalitératur » (1998). L'écrivain qui s'assujettit à la norme s'interdit de manier le langage librement, contribue à dissimuler l'absence de conformité entre le langage et le monde extra-linguistique, il fait comme si le langage correct était transparent, comme s'il pouvait garantir une vérité, par exemple attester de « skimétarivé danlpasé ». Un tel écrivain « devient émetteur d'idées ou de sentiments » (1998), au lieu d'exercer sa compétence propre, de produire des textes qui, en plus de faire plaisir, ont pour effet de mettre au jour « ce qui dans la manipulation langagière ordinaire est masqué », c'est-à-dire « la fabricabilité à l'infini des objets langagiers » (1998). Révéler l'artifice du langage en explorant son potentiel créatif et jouissif : la fonction de la littérature est à la fois hédoniste et critique.

⁷ Le parallèle que fait Molnár entre le français parlé et les langues vernaculaires du Moyen Âge, d'une part, et entre le français écrit et le latin, d'autre part, se trouve aussi chez Raymond Queneau.

On retrouve chez Molnár plusieurs thèmes privilégiés de la réflexion linguistique des poètes, notamment ceux que j'ai évoqués plus haut, soit l'arbitraire des langues et le caractère aliénant potentiel du langage partagé. On pourrait en mentionner d'autres, par exemple celui de la critique de l'illusion réaliste, si souvent réitérée depuis que Mallarmé a décrété « Abolie, la prétention, [...] d'inclure au papier subtil du volume » le bois même des arbres ou les pierres « sur quoi les pages se refermeraient mal » (p. 210) et qui a souvent donné lieu à des poétiques intransitives, centrées sur les « objets langagiers ». Molnár ne prétend d'ailleurs à aucune originalité, ce qui est manifeste dans le texte d'ouverture de *Poézi prolétèr* que j'ai cité tout à l'heure : « il fô, ilfô rebrandr trankilman letruk édir dé, redir déchôz toutsinpl, ki onbezoin de, de réafirmé. » Cela dit, sa poésie a sa spécificité, ne serait-ce que dans l'agencement de ces choses toutes simples qui ont besoin d'être réaffirmées.

Les récriminations des poètes concernant l'arbitraire portent le plus souvent, comme dans le *Cratyle*, sur l'absence de relation analogique entre les mots (dans leur signifiant phonique ou graphique) et les choses ou entre les mots et le corps. Molnár pense l'arbitraire au plan grammatical, syntaxique et pragmatique du discours, à partir des redondances et contradictions internes aux langues, à partir aussi des différences entre elles. Quand elle aborde le lexique, ce n'est pas pour lui reprocher son manque de ressemblance avec les choses désignées, mais pour montrer comme il est facilement chargé de connotations axiologiques, affectives, etc., ce qui, entre autres, le rend utilisable pour manipuler la réalité⁸.

⁸ Voir dans « Dlalang » et dans « Du français », *Poézi prolétèr* (p. 129-132).

Par ailleurs, contrairement à ce qu'on a pu voir chez de nombreux poètes, la poésie, la littérature ne se voient aucunement chez elle octroyer la fonction de remotiver le langage pour le rapprocher du monde, du corps ou de l'intimité : l'absence de justesse du verbe par rapport à l'expérience ne peut être corrigée, si bien que la « résistance », à ses yeux, consiste à *exhiber* la distance entre les phénomènes réels et langagiers en usant de tout le potentiel de création dans la langue. Il semble que, dans une telle perspective, tenter une remotivation serait reconduire autrement l'illusion réaliste, faire croire qu'une description du monde peut être juste et neutre.

Les réflexions de Molnár sur la « fabricabilité des objets langagiers » présentent par ailleurs des affinités avec les théories de Noam Chomsky, notamment avec la thèse de la « créativité infinie » du langage : « [O]nce we have mastered a language, the class of sentences with which we can operate fluently and without difficulty or hesitation is so vast that for all practical purposes [...] we may regard it as infinite. » (1964, p. 7) Dans l'entretien qui fut réalisé en 2007 par *Libr-Critique* (une dizaine d'années après la parution des essais et œuvres que j'analyse ici), Molnár parle abondamment de Chomsky⁹. Elle y aborde la résistance qu'elle rencontre lorsqu'elle veut discuter des thèses chomskyennes avec les intellectuels français, en particulier à cause des positions du linguiste américain dans l'affaire Faurisson ainsi que de ses thèses sur l'innéisme biologique du langage, l'innéisme étant souvent

⁹ Molnár y raconte qu'elle a découvert Chomsky très tôt, dans les années 1970, alors qu'elle étudiait la linguistique à l'université. Alors que le régime censurait à peu près tout, la linguistique générale avait échappé à sa vigilance et ses professeurs traduisaient les premières œuvres de Chomsky.

associé au fascisme. Si elle juge négativement les vues sur Faurisson, elle défend l'innéisme, parce qu'il rend possible « l'aspect créateur » du langage : il y a, au fond de toute langue, un système automatique, « un système organique qui nous permet d'exprimer des significations illimitées et des pensées illimitées¹⁰ ». Molnár voit dans le lien entre innéisme et créativité la possibilité d'une liberté pour tous : « tout le monde de la même manière a la faculté de la langue et aura la langue et va pratiquer la langue et il n'y a pas... aucun régime ne peut enlever de l'être humain cette capacité ». La réflexion qu'elle proposait en 1997 dans *Dlalang* ne traitait pas de cette liberté inhérente à une faculté naturelle de langue : avec l'idée de « fabricabilité », elle mettait davantage l'accent sur l'absence de conformité entre la construction des discours et le monde empirique, les dangers de manipulation qui en résultaient et la nécessité pour l'écrivain de mettre à nu le caractère d'artefact du langage.

dans la langue hongroise, on n'a qu'un œil, qu'une oreille, qu'une fesse...

La vision de Molnár de l'autonomie linguistique se rapproche aussi des thèses de Chomsky, sauf que, chez celui-ci, la séparation entre langage et réel est encore plus radicale que chez la poète :

[O]ne fundamental contribution of what we have been calling 'Cartesian linguistics' is the observation that human language, in its normal use, is free from the control of independently identifiable external stimuli or internal states and is not

¹⁰ Transcrit de l'interview de Libr-Critique.

restricted to any practical communicative function, in contrast, for example, to the pseudo language of animals. (1966, p. 29)

The general conclusion that seems to come to the fore, [...] is that language is designed as a system that is « *beautiful* » but in general unusable. It is designed for *elegance*, not for use, though with features that enable it to be used for the purposes of normal life (Chomsky, 1991, p. 49; cité par Trabant, 2003, p. 138).

La langue, selon Chomsky, n'est pas d'abord faite pour la communication, elle est plutôt cognition. Sauf qu'il ne s'agit plus ici de la fonction cognitive qu'on assignait traditionnellement au langage, à savoir de forger des concepts aptes à représenter le monde, comme l'explique Jürgen Trabant : « Le langage [chez Chomsky] n'a absolument aucune relation au monde, ni aux choses (*res*) ni aux autres hommes. Il est sans monde » (p. 138). Et cela, parce que ce qui intéresse le penseur américain, c'est le dispositif cognitif inné, qui, en fait, n'est plus « langagier », mais pur mécanisme mental, totalement indépendant des sons et des significations, de la parole, donc, mais aussi des langues, dont la diversité n'a aucune importance : « A rational Martian scientist would probably find the variation rather superficial, concluding that there is one human language with minor varieties » (Chomsky, 2000, p. 118 ; cité par Trabant, 2003, p. 281). Molnár reprend cette idée quand elle propose d'élargir l'idée de la correction linguistique à « tout énoncé compréhensible entre deux interlocuteurs ». Un tel élargissement « n'est pas loin de cette constatation de Chomsky : il y a plusieurs langues mais les variations sont très superficielles » (1996a), commente-t-elle.

Mais la séparation que fait le linguiste entre une langue intérieure strictement cognitive et une langue extérieure dont les sons et les significations seraient des réalisations

accessoires contredit certains aspects de la réflexion et de la poésie de Molnár, notamment le rôle que joue chaque idiome (le hongrois et le français pour elle) avec son découpage conceptuel et sonore propre, dans la sensation du corps et la perception du monde extérieur :

De plus, toujours malgré moi et comme tout le monde, ma langue d'origine conditionne mes sensations. Par exemple, je pense et je dis : « J'ai mal à une dent », au lieu de dire « j'ai mal aux dents », ce qui est fautif en français. Mais dans la langue hongroise, on n'a qu'un œil, qu'une oreille, qu'une fesse, qu'une jambe, qu'un bras, et lorsqu'on est manchot, on n'a plus qu'un demi-bras. La perception intime de l'anatomie est donc différente pour un Hongrois et pour un Français. Les deux langues que je pratique s'influencent, se télescopent, entrent en conflit (cité par Diatkine, 1996, p. 4).

Si Molnár constate un écart irrécusable entre la réalité et le langage infiniment « fabricable », écart que l'écrivain ne cherchera pas à annuler par quelque remotivation, mais à rendre le plus manifeste possible, sa conception de l'autonomie linguistique ne saurait être assimilée à celle de Chomsky, puisqu'elle est issue des divergences de visions du monde associées aux différentes langues. Et même, bien que la poète s'exprime encore ici en évoquant la norme (« ce qui est fautif »), le phénomène dont elle parle ne relève pas de la simple *correction* linguistique, mais de la manière dont le langage s'entrelace à toute notre expérience. Par ailleurs, la perception qu'a l'écrivaine des deux français, l'écrit savant, figé, académique, et le parlé vivant, libre, créatif, ne s'accorde guère elle non plus avec l'idée selon laquelle les particularités phonétiques, morpho-syntaxiques et sémantiques d'une langue ne seraient que des variations de peu d'importance, des « normes » sans effet sur notre relation au réel, comme si les

unités linguistiques n'étaient que des instruments. Et il en est de même de tout le travail opéré dans son œuvre sur le signifiant, par exemple les transpositions du parlé, l'usage d'une orthographe et d'une syntaxe archaïsantes, la contamination du français par la phonétique, la morphologie et la grammaire hongroises.

le bèrjé souffle son chagrèn dan sa kornemuz é le lès partir avèk le van

Car une théorie du langage et une poétique ne se révèlent pas que dans des explications, mais également dans ce que fait le discours. Or, il y a un aspect central de cette poétique en acte dont les essais ne parlent pas : le rôle de la transposition de la langue parlée dans la poésie. Alors que Raymond Queneau réclame une « ortograf fonétik » (1965, p. 26) et une écriture du « néo-français » pour des motifs littéraires, l'écrivaine franco-hongroise insiste beaucoup sur les raisons pratiques, sociales et politiques d'écrire le français parlé. Queneau voyait la nouvelle langue comme la condition d'une nouvelle poésie et croyait que l'accomplissement de celle-ci exigeait l'écriture de celle-là : « sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, de sonorités exactes, de la véritable musique du langage. Car c'est de là que sourd la poésie. » (p. 21) Outre une ou deux allusions dans des notes, Molnár, à ma connaissance, ne s'explique réellement sur l'intérêt poétique du français parlé que dans l'entretien de *Libr-critique*, grâce à une question de l'interviewer. Pourtant, dans la facture de ses écrits, poèmes, roman et entours, la transposition du parlé est omniprésente.

On trouve un état embryonnaire de cette transcription dans les notes de son premier livre, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*. Dans sa préface à ce livre, Molnár distingue deux types de notes¹¹ : les « personnelles », qui usent d'une écriture phonétique, et les autres, dont l'orthographe est standard, mais qui sont en italique (p. 7). Les notes personnelles sont dominantes : elles commentent non seulement les poèmes et les chants, mais aussi le titre, le dispositif du livre, la graphie du nom de l'auteure, etc. Ces explications sont en partie techniques (portant sur les modes d'écriture et les sources des textes), en partie autobiographiques. La partie du titre « *poèmesIncorrects* » est justifiée en note par le rapport hésitant de l'auteure à ses langues (hongrois et français) et l'enracinement de cette difficulté dans son histoire familiale. Molnár décrit ensuite, dans la même glose, l'origine et le procédé d'écriture des poèmes :

Mon frèr éné m'a unn foi anvoyé unn lètr kodé. Il i ranplasé chak mô par lé kordoné de sa plas dan le diksyonèr (le numéro d paj é le numèrô d lign). Il m'a falu unn aprè-midi antyèr pour déchiffré sa ltr é sa m'a égzaspéré. Mè le rézulta a été surpréan : oen méssaj prèske san gramèr. Oen peu konfu mé konpréansibl. Sa m'a tou d suit doné anvî d'ékrir de sèt sort : mé *poèmesIncorrects* son né ènsi. D'abor dan ma lang maternèl, ansuit an fransè¹². (p. 2, note 1)

Le reste du titre, en particulier le segment *mauvaisChants* avec sa biffure, reçoit aussi une longue explication en note. Le « mauvais » devait indiquer à la fois le caractère inchantable des textes après la transcription (laquelle obéit au principe des

¹¹ Comme je l'ai mentionné au début de cet article, les notes composent presque la moitié de ce livre.

¹² Cela est la suite de la citation présentée au début de la section « Ô kruel souvenir de ma gloire pasé! »

poèmesIncorrects) et un jugement de valeur de l'auteur sur leur qualité, jugement qu'elle a décidé de raturer après avoir constaté que quelques-uns étaient bons, comme le *chantTranscritAvecBerger*, dont on trouve deux versions, l'une en bonne page, l'autre dans la page des notes et autres entours :

chantTranscritAvecBerger

bergerÊtreHeureux
carPousserSonTroupeau
depuisCollineJusqueColline
etSoufflerDansSaFlûte
etSansChagrinVivreSaVie
etSiSaFlûteL'ennuyer
sortirAlorsSaCornemuse
etSoufflerDedansSonChagrin
etLaisserLePartirAvecVent (p. 54)

Il y a également un arrière-plan biographique aux « ~~mauvaisChants~~ » : Molnár raconte qu'elle chantait beaucoup en Hongrie, avec son père, à l'école, dans des groupes de jeunes, etc. Si bien que ces chansons populaires — enfantines, patriotiques, fascistes, militaires, tziganes, révolutionnaires, etc. —, qu'elles soient bonnes ou mauvaises, ont traversé, d'une façon ou d'une autre, son quotidien de petite fille et d'adolescente : elles font partie de son histoire.

Le mode de présentation du livre, avec poèmes et chants à droite et notes ou documents à gauche, fait également l'objet d'une note, dont l'appel suit le nom de la collection. En Hongrie communiste, raconte Molnár, tous les écoliers et étudiants devaient porter un uniforme, un blouson; elle avait essayé de marquer sa différence en portant une jupe très courte, mais sa note de comportement avait baissé, elle avait donc dû se conformer. Depuis, ce goût adolescent de se distinguer lui était passé... mais pas tant que ça, puisque les collections des

éditeurs lui font penser aux blousons et qu'elle voulait signaler ce qu'était pour elle un livre, « un objet personnel ». Un autre aspect très singulier du livre, la transcription phonétique des notes, appelle par ailleurs un commentaire fort révélateur : « [la transcription phonétique] m'a servi d'instrument tel la cornemuse du berger dans la chanson : "le berger souffle son chagrin dans sa cornemuse é le lès partir avec le van". »

Parmi les notes, celles que Molnár qualifie de « personnelles » le sont donc de deux manières : par la transcription phonétique et la dimension autobiographique. Or, ce double caractère subjectif vient donner un tout autre éclairage à la théorie linguistique et poétique de l'auteur. L'écriture phonétique, ne reprenant du parlé à peu près que des traits de prononciation, est néanmoins une première version de la transcription du français populaire qui sera si importante dans la réflexion théorique et la suite de l'œuvre. Or, cette transposition est dans ce livre clairement associée à un instrument personnel, aux souvenirs, aux affects — en particulier au chagrin, par la comparaison avec la cornemuse du berger. Dans les notes de *Quant à je*, Molnár appelle « ékri dlavoi » ces transcriptions, soulignant par là leur matérialité et leur lien avec le corps. Tout cela ramène, de manière indirecte, l'ancienne association entre la poésie, la voix et l'émotion. Dans l'entrevue donnée à *Libr-critique* douze ans plus tard, Molnár confirme ce rapprochement en disant que la langue parlée, proche de l'émotion, est un matériau poétique par excellence. Quant aux parties autobiographiques des notes, elles viennent, dans une sorte de contrepoint, doubler, amplifier, compléter les chants et poèmes en narrant des circonstances ou des anecdotes vécues qui les sous-tendent ou leur donnent sens par association.

Le « je » autobiographique et le « je » des poèmes s'identifient alors l'un à l'autre, dans une variante particulière de l'association traditionnelle entre la figure du sujet lyrique et celle de l'auteur. Au fond, les notes personnelles viennent ici réintroduire la voix et l'anecdote qui se trouvent entravées ou brouillées dans la facture particulière des *poèmesIncorrects*, presque sans grammaire, et les *chantsTranscrits*, devenus enchanteables. Écriture phonétique et textes sans grammaire sont aussi, comme elle le dit explicitement, une étape dans la quête d'une langue plus permissive : un coup de pied à la norme, une manière d'échapper à l'humiliation des fautes, de venger les hontes anciennes ou récentes en pratiquant un langage impur.

Mais il y a plus. Dans le contrepoint que tressent les notes, les *poèmesIncorrects* et les *chantsTranscrits*, se crée une tension intéressante entre, d'une part, des caractéristiques du discours, le parlé et le témoignage, associées à une recherche d'authenticité¹³, à une grande proximité entre le langage et la vie et, d'autre part, des éléments qui, au contraire, affichent l'artifice, la distance face à la référence, par la défiguration de la grammaire, la citation et la défiguration des citations. Le souci de marquer le texte d'une empreinte personnelle, d'y inscrire la voix, les émotions, la mémoire, la biographie — qu'on trouve non seulement dans ce premier livre, mais, sous d'autres formes, dans tous les autres — paraît contradictoire avec la théorie poétique de Molnár, qui dit que les écrivains ne doivent pas masquer le manque d'adéquation entre les phénomènes réels et les énoncés, mais montrer la fabricabilité de ces derniers. Sauf que, si on y réfléchit, c'est précisément l'un des

¹³ Culturellement et dans les propos de Molnár elle-même.

effets du contrepoint entre une parole d'allure « naturelle » et l'autre, ostensiblement « construite », que d'exhiber l'artefact qu'est le langage. Même à l'intérieur des notes, la tension entre authenticité et fabrication apparaît, parce que la transcription phonétique, loin de nos habitudes de lecture, commence par briser l'illusion de transparence du langage avant d'induire la sensation de proximité d'une voix. La poésie des « objets langagiers » de Molnár n'est donc pas un refus de la référence : dans la tradition de la défamiliarisation des formalistes russes¹⁴ et plus encore de sa reformulation brechtienne, la distanciation, la poète opère une « mise à nu du procédé » et celle-ci fait voir la réalité d'une manière nouvelle. Ce qui est évidemment antinomique avec la conception chomskyenne de l'autonomie linguistique. Chez Molnár, ce qui est senti, saisi, appréhendé autrement, c'est donc à la fois la référence et le langage. Ensemble, l'usage de la transcription et celui du contrepoint induisent de l'hétérogénéité, une division, une multiplicité internes au discours. Ce déchirement, cette distance sont marquées jusque dans le prénom de l'auteur, double, comme l'indique la graphie de la page titre : Kat(al)i(n), et la note qui en décrit les deux versants :

Le prénom féminin ongro *Katalin*, ofisyèl é kelke peu solanèl n'è pa zutilizé dan la lang kourant ki lui préfèr le diminutif *Kati*. An revanch, selui-si ne figur jamè sur oen dokuman ofisyèl ou ènprimé. Ènsi, deu variant konplémantèr koégzist dan s prénom : le *Katalin* ôstèr é oen peu réfrijéran mè mélodyeu (dan

¹⁴ Je fais ici référence à la notion *d'ostranenie* proposée par Viktor Chklovski dans « L'art comme procédé », notion que l'on traduit de diverses façons, notamment « défamiliarisation », « désautomatisation » ou « singularisation » : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. » (1965, p. 82)

lekel “in” se pronons “inn”) é le très zinodor mè byèn plu chaloereu *Kati*.

Dans les textes ultérieurs, la transposition du parlé se raffine et s’intensifie pour se répandre dans le lexique, la syntaxe et l’énonciation. L’interlocution, en particulier, y est de plus en plus marquée, par des adresses, des formes dialoguées, l’exploitation des répétitions (hésitations, recherche de mots, insistance rhétorique, etc.), des ruptures de construction, des éléments phatiques (phatèmes, ponctuants, captateurs, signaux d’écoute), des actes de parole expressifs et conatifs :

s’écarter des phénomènes autorisés de telle ou telle langue,
ékout ! ékoutmoi bien ! Utiliser correctement une langue, c’est
non ! tutromp.
autrement dit, plus on est capable
non ! céarchifô.
plus on devient excellent
non ! ça veupadirça.
skiçignifi
non ! cépavrèé
méci ! çaçignifiçaôssi
non ! chuipadakor.
kelépluzèksélan sonlépluçoumi émerdétok !¹⁵ (1996a)

Par ailleurs, les variétés de contrepoint se multiplient, en particulier dans « Dlang », où sont tressés l’écrit et le parlé ainsi que des textes différents, par exemple un propos théorique et un discours parasite qui implique l’interlocution — conversation banale, texte de carte postale, ou, comme ici, directions routières et commentaire métalinguistique :

Vous êtes porte Maillot. L’écrivain qui échange sa compétence d’écrivain contre la compétence d’un puriste ou porte de Champerret. S’interdit de manier les phénomènes langagiers librement. [...] Du coup, son travail n’est plus langagier mais

¹⁵ Les caractères plus gros indiquent un accent d’intensité. Ils sont de Molnár.

autre chose. Continuez tout droit sur trois kilomètres, vous arrivez sur un pont qui surplombe la Seine et que vous traversez. Il devient émetteur d'idées ou de sentiments, etc. éla, safoir anouvô. Suivez la route sur votre gauche car l'écrivain dont la compétence permet plus qu'à quiconque de prouver à ~~te~~ quel <kati, célunntéfôt favorit> point la langue est manipulable, à ~~te~~ quel <kati, célunntéfôt favorit> point il n'y a pas d'équivalence entre les phénomènes réels et les énoncés langagiers, là, vous êtes rue de Paris, cet écrivain n'arrête pas d'essayer de démontrer le contraire, deux cents mètres plus loin prenez à gauche au feu, à savoir que les énoncés langagiers peuvent reproduire fidèlement les phénomènes réels.

Dans cette polyphonie, cette hétérogénéité, où sont explorés les scories, les inachèvements, les affects et les stéréotypies des discours, Molnár ne met pas seulement à nu la « fabricabilité » du langage, son autonomie face au monde physique et son pouvoir de nous le faire apparaître de multiples façons. Elle met en évidence l'hiatus qui sépare le sujet du langage partagé, la difficulté à parler, à se faire entendre, les défaillances et les luttes inhérentes à l'échange, les malentendus, les discordes ou, tout simplement, le peu d'idées articulées dans les propos tenus. Elle cerne bien cet enjeu particulier de son travail poétique dans son entretien, quand elle explique enfin l'intérêt du français parlé :

plus nous sommes émotifs plus nous aurons des difficultés à exprimer à dire des choses, on va répéter on va ça va s'arrêter c'est quelque chose directement poétique si j'entends par la poésie qu'il faut que ça nous touche émotionnellement (Diatkine, 1996, p. 4)

Toute une dimension du discours — physique, corporelle, affective, pragmatique — se trouve ici reconnue comme matière à poésie et explorée dans ce sens, à des lieues aussi

bien de l'élégance cognitive chomskyenne que de quelque avatar du cratylisme.

Bibliographie

- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2003). *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- et Colette JEANJEAN (1987). *Le Français parlé*, Paris, Didier Érudition.
- CHKLOVSKI, Victor (1965). « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, p. 74-97.
- CHOMSKY, Noam (1964). *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague, Mouton.
- (1966). *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper and Row.
- (1991). « Linguistics and Cognitive Science: Problems and Mysteries », in Asa Kasher (ed.), *The Chomskyan Turn*, Cambridge/Oxford, Blackwell.
- (2000). *New Horizons in the Study of Language and Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIATKINE, Anne (1996). « ParléVou Molnar? Un ouvrage d'une totale incorrection, par une Hongroise qui a inventé son français. Cevrékoi merdador ! », *Libération*, jeudi 11 juillet, p. 4.

GADET, Françoise (2007). *La Variation sociale en français*, Paris, Ophrys.

—, « De quelques textes fondamentaux sur l'oral », *Construire une problématique de l'oral*, Séminaire doctoral de Sciences du langage du 3 juin, Université de Paris X - Nanterre, <http://www.u-paris10.fr/1132737585596/0/fiche_document/&RH=recedcc>

LAROCHE, Hugues (2007). « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen*, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, n° 24, <<http://semen.revues.org/document5933.html>>

MALLARMÉ, Stéphane (2003). « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 208.

MOLNÁR, Katalin (1999). *Konférans pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante.

— (1997). « Diskusion », *Poézi Prolèter*, n° 1.

— (1996a). « Dlalang », *Revue de littérature générale. 2 Digest*, texte 25.

— (1996b). *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L.

MOLNÁR, Kat(al)i(n) (1995). *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis.

PONGE, Francis (1999). « Des raisons d'écrire », *Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

PRIGENT, Christian (1993-1994). « Chère disparue », *Action poétique*, « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître? », n° 133-134, hiver, p. 32.

QUENEAU, Raymond (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard.

ROUBAUD, Jacques (1995). *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock.

TRABANT Jürgen (2003). *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München, C.H.Beck.

Résumé

Le présent article aborde le rapport entre théorie du langage et poétique dans les « entours » — articles, manifestes, entrevues, préfaces et notes — de l'œuvre de Katalin Molnár, poète française d'origine hongroise. Depuis Mallarmé, nombreux sont les poètes français qui ont déploré les « défauts des langues », assignant à la poésie la tâche de les pallier. Si Molnár reprend certaines doléances de ses prédécesseurs, par exemple sur l'arbitraire linguistique et sur le rapport entre communication et pouvoir, sa théorie se démarque à maints égards des leurs. Et les solutions poétiques qu'elle propose manifestent un déplacement par rapport à la tradition : elle cherche moins à remédier aux défauts de la langue qu'à les exhiber, à jouer avec les manques, les stéréotypies, les pauvretés de la parole.

Abstract

This article approaches the Relationship between language theory and poetics in the margins (articles, manifestos, interviews, prefaces and footnotes) of Katalin Molnár's work. Since the end of 19th century, many poets, following Mallarmé, have complained about imperfections of languages, and assigned to poetry the aim of compensating for their defaults. Molnár, a French writer born and educated in Hungary, take up

some of her predecessors' complaints: she laments, for instance, the arbitrary character of language and the relationship between communication and power. But her theory shows also many differences from theirs. And the poetic "solutions" she puts forward bring something new in this tradition: she doesn't try so much to remedy language imperfections as to expose them and to play with the deficiencies, the stereotypes, the poverties of speech.

Situation de l'écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence

Alain Farah
Université McGill

La poésie française, dont l'histoire ne manque pourtant pas de faits saillants, n'a pas souvent connu de phénomènes semblables à l'espèce de comète qu'a été Christophe Tarkos (1963-2004). En moins de dix ans, l'écrivain a produit une vingtaine de livres, présenté au public d'innombrables performances, contribué à des dizaines de revues, entretenu une activité éditoriale enviable en codirigeant quatre revues (*RR* [Stéphane Bérard], *Poézi Prolétèr* [Katalin Molnár], *Facial* [Charles Pennequin], *Quaderno* [Philippe Beck]), etc. Évidemment, la métaphore de la comète implique celle de la chevelure qui traîne derrière elle : de manière analogue, une

nébuleuse d'entretiens, de commentaires, de recensions, gravite autour l'œuvre de Tarkos. À cet égard, la parution chez P.O.L, en 2008, des *Écrits poétiques* (il faut souligner l'importance du travail éditorial réalisé par Katalin Molnár et Valérie Tarkos) permet aux lecteurs d'avoir une idée beaucoup plus claire de la bibliographie plutôt atypique du poète. Par conséquent, on distingue désormais clairement le noyau dur de l'œuvre des éditions satellitaires et des principales réappropriations de ce travail. Il ne faut cependant pas crier victoire trop vite : une fois cette amélioration (qui a finalement plus à voir avec la bibliothéconomie qu'avec la littérature) notée, on se rend compte qu'il est toujours difficile de distinguer, à l'intérieur même des textes de Tarkos, le cœur des entours : la plupart de ses textes, de par leur ostensible volonté totalisante, ont simultanément des allures de textes littéraires, de préfaces, de manifestes, de notations, etc. Toutes les fonctions et les ambitions d'une prise de parole d'écrivain sont englobées par une voix qui digère tout en recrachant, presque en même temps qu'elle surgit, le commentaire à venir sur sa propre réception.

Une anthologie du présent

Une publication de Tarkos dans le numéro 16 de *Java*¹ constitue certainement le meilleur exemple pour démontrer cette sorte

¹ La revue *Java* a fait paraître, entre 1989 et 2005, 28 numéros, ce qui, avec seize ans d'existence, lui confère une longévité exceptionnelle pour une revue littéraire contemporaine. Sa parution régulière en fera le principal lieu d'expression d'une génération d'écrivains qui émergent à la fin de la décennie 1980 et dont les travaux seront plus tard publiés essentiellement chez P.O.L et Al Dante. Les thématiques des numéros et les nombreux dossiers s'inscrivent dans une volonté de réévaluer l'héritage avant-gardiste, de faire l'inventaire des acquis de la modernité tout en laissant la place aux pratiques contemporaines. Se côtoient ainsi des figures mythiques (Joyce, Roussel, Stein,

d'indécidabilité entre les textes littéraires et les entours. Ce numéro, publié à la fin de 1997, est un point de jonction spontané entre la notion d'avant-garde (considérée depuis longtemps déjà comme obsolète) et un corpus d'écritures contemporaines en pleine émergence. Dans une sorte de désir de produire une anthologie du présent ou l'instantané d'une littérature en devenir, les fondateurs de la revue proposent aux écrivains (qu'elle accompagne à ce moment-là depuis presque dix ans) de réfléchir aux enjeux inhérents à leurs pratiques dans un moment où les notions qui ont structuré le champ pendant presque cent ans se redéfinissent. J'aimerais profiter de cet exemple pour montrer la *situation*² du Tarkos de l'époque, la manière dont il profite de l'opportunité offerte par *Java* pour exposer les objectifs littéraires, stratégiques et politiques au cœur de son travail. Je propose de montrer comment l'écrivain profite de l'occasion pour régler ses comptes avec une vulgate du temps célébrant la fin des avant-gardes tout en réactivant presque sur le mode du manifeste un

les objectivistes américains, John Cage), des aînés (Fluxus, Denis Roche, Maurice Roche, Guérasim Luca) et des contemporains (Christian Prigent, Valère Novarina, Henri Deluy, Dominique Fourcade, Eugène Savitzkaya et Olivier Cadiot). L'idée de *renouvellement* est essentielle : elle porte à la fois en elle le passé avant-gardiste et la volonté de dépasser un cadre qui ne convient plus à l'époque. Elle énonce sa singularité dans cette nécessité d'« entreprendre » la littérature par l'invention (ou la réinvention) de formes tout en n'ayant aucun scrupule à considérer un héritage encore visible dans le « rétroviseur », sachant qu'il se peut que le travail débouche sur « autre chose » que la littérature, ce qui, à bien y penser, permet de parvenir à véritablement la renouveler. Volonté, donc, de générer un « nouveau » qui trimplerait avec lui les « nouveaux » qui l'ont précédé, et qui garderait ainsi fraîchement en mémoire la critique des conformismes de tout acabit, les ringards comme les agités.

² On aura évidemment compris que ce terme, tout comme le titre de cet article, s'inspire du Sartre de *Situations II*.

désir qui s'apparente à celui des prédécesseurs dont il se réclame.

Je suis l'avant-garde en 1997

Comme je viens de le laisser entendre, la proposition de Tarkos pose les questions et les problèmes que laisse en suspens cet « après » dans lequel les écrivains contemporains se trouvent³, mais l'écrivain le fait en offrant à la revue non pas un essai, mais bien une suite poétique de cinq courts textes en prose portant chacun un intitulé qui commence par « L'histoire de... », comme s'il voulait d'emblée signaler la dimension anecdotique de son propos. L'aspect sériel de l'ensemble se vérifie non seulement par la redondance des titres, mais aussi par des échos entre chacun des textes, dont le discours laisse peu à peu transparaître les ambitions « révolutionnaires » de Tarkos, cette volonté s'exprimant également par des allers-retours constants entre l'emploi du « je » et du « nous ». Les traits de la poétique de Tarkos se font sentir dans ces cinq textes, notamment par des alternances entre des phrases très simples et des circonlocutions parasitant l'intelligibilité du propos. Comme c'est souvent le cas chez lui, ce propos est ambigu, laissant la démarcation entre l'ironie et la littéralité difficilement repérable. Sa suite poétique se déploie suivant une lente gradation, pour ne pas dire la montée en puissance d'une énonciation qui s'inscrit elle-même peu à peu dans l'histoire des formes.

³ On trouve au sommaire du numéro étudié, en plus de la contribution de Tarkos, des textes de Nathalie Quintane, Philippe Beck, Jean-Pierre Bobillot, Jean-Michel Espitalier, Didier Garcia, Michelle Grangaud, Vannina Maestri, Christophe Marchand-Kiss, Katalin Molnár, Sylvie Nève, Jacques Sivan et Lucien Suel.

Le premier texte de la série se nomme « L'histoire du bruit » et débute par ce simple constat : « Il y a un bruit. » Tarkos tente de décrire ce bruit « qui vient », mais qui est paradoxalement insituable, cette rumeur qui indique que quelque chose est en train de se passer. Ce quelque chose peut évidemment référer au texte lui-même, dont le sens, à ce stade-ci, est obstrué par un « bruit » dont la nature ne se profile pas encore. C'est pourtant, malgré l'incertitude, un « bruit *lourd de sens* continu gros grand persistant » qui parvient à Tarkos. L'orientation métatextuelle de la lecture se confirme avec l'apparition d'un « nous » en milieu de texte : « Nous parlons ici de la situation. » Ce bruit qui échappe au discours en même temps qu'il l'occupe, est-ce celui produit par les nouvelles écritures rassemblées dans ce numéro de *Java*? Cela expliquerait pourquoi, même si « on ne sait pas ce que c'est, c'est résistant, on ne voit pas bien mais ce n'est pas loin ». Tarkos marque, par le biais d'un énoncé tautologique, la présence de ce « nous » naissant dans un « aujourd'hui » dont il fait le commentaire : « Je ne vais pas me moquer, je sais que nous sommes actuellement aujourd'hui, nous qui venons de naître, dans un endroit qui est tout aussi très rigolo que très sexuel. Et joyeux et porteur d'avenir et bronchique et codé et inscriptions et est un cas limite. »

Le deuxième texte, « L'histoire d'un beau gars », nous oriente vers des pistes de lecture qui nous aident à appréhender la nature et la fonction de ce « bruit ». Tarkos relate la vie d'un énigmatique « beau gars », vie qui traverse elle-même une modernité artistique, littéraire et musicale vieille d'un siècle et demi :

C'est l'histoire d'un gars très beau. Un bébé, un enfant, un joueur, un jeune homme, un apprenti, un père, un inventeur, un

vieux, un vieillard beau. Au début, il travaille à deux avec un autre, avec Rodin, avec Le Corbusier, avec Miro, puis il travaille encore en commun avec ses amis Modigliani, Bartok et Guillaume Apollinaire, puis il travaille à deux ou à plusieurs avec Yannis Xenakis, et avec Fernand Léger, et avec Erik Satie puis il travaille à deux et à plusieurs avec Picabia, avec Picasso, avec Ravel, puis il travaille agréablement à plusieurs avec Stokowski, Chou Wenchung, Michaux, Cowell et Boulez, puis il travaille un peu avec Alexander Calder et avec Claude Debussy et avec John Barrymore, puis il travaille à deux avec Mahler et avec Cage, puis il travaille à deux avec ses amis Romain Rolland, Marcel Duchamp et Antonin Artaud, puis il joue des grelots, des flexibles, des trombones, des papiers émeri, des balais métalliques, des brindilles de bois, et avec des cloches, puis il écrit, puis il arrive avant l'avant-garde, puis il arrive après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes, que c'est maintenant fini les rigolades puis il donne le conseil de se méfier des constipés et des calvinistes, puis il meurt, puis on joue Varèse en 1996 à Lyon, je veux dire l'année dernière, nous sommes en 1997.

Résumant à une phrase son passage de « bébé » à « vieillard », Tarkos prend ensuite le soin de dresser parallèlement à cette vie la liste des fréquentations artistiques du « beau gars ». C'est ainsi que vingt-cinq noms issus de multiples palmarès sont déployés à partir du travail de ce « gars » dont l'auteur tait le nom. Cette liste impressionnante est suivie d'une seconde, qui expose les techniques utilisées justement dans ce « travail », mot dont la forme verbale est répétée à de nombreuses reprises et qui rythme le texte. Le terme « avant-garde » apparaît après l'énumération des techniques. C'est aussi en toute fin de texte que l'inscription d'un « je », certes encore timide (il est ici employé comme élément incident), apparaît : la ligne est tissée de « Rodin » jusqu'au « maintenant » de l'énonciateur, comme si l'histoire de ce « beau gars » — et l'histoire des formes, plus généralement — poursuivait son cours jusqu'à « nous », jusqu'à

1997. L'évocation oblique de Varèse (Tarkos parle d'un concert et non du compositeur lui-même) laisse entrevoir un ambitieux désir de filiation, puisque ce rapprochement, cette conjonction dans le présent inclut non seulement Varèse, mais aussi la kyrielle de ses mythiques collaborateurs, incarnant chacun à sa manière les moments clés d'une modernité dont Tarkos se sent proche. Évidemment, le propos du premier texte, qui parlait d'un bruit, « résonne » : convoquant un pionnier qui a transformé la musique contemporaine, Tarkos rappelle sa propre propension à faire bouger des corps sonores dans l'espace, à la manière de Varèse. L'élément le plus intéressant de ce deuxième texte réside dans cette courte phrase : « c'est maintenant fini les rigolades ». En affirmant que Varèse (mort en 1965) arrive « avant l'avant-garde » puis « après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes », Tarkos critique les fluctuations de la valorisation de la notion elle-même, sujettes aux humeurs de la « mode », justement. Son « fini les rigolades » fait office de mot d'ordre et renvoie aux aléas de la notion, extérieure au travail artistique lui-même, travail qui dépasse ces fluctuations, comme le prouve la présence de l'œuvre de Varèse en 1996, moment de l'histoire de l'art où l'avant-garde est tout à fait dévalorisée. Mais qui sont donc ces « constipés » et ces « calvinistes » dont Tarkos attribue à Varèse la critique? Ne serait-ce pas justement ceux qui s'ajustent aux effets de mode, nonobstant le travail artistique lui-même? Il faut aussi lier ce « fini les rigolades » au « je ne vais pas me moquer » du texte précédent : Tarkos insiste sur le sérieux de son propos.

Le troisième texte fait figure de pivot entre deux moments de la suite poétique. Si, dans les deux premiers morceaux, le bruit est « diffus », dans les deux derniers, le message est beaucoup plus clair. Les textes fonctionnent sur le

mode d'une gradation et, au fur et à mesure que les éléments se mettent en place, la position de Tarkos se dessine. « L'histoire de l'occultation » évoque le problème de l'analyse et laisse entendre que le discours sur les nouvelles pratiques artistiques et littéraires provoque l'occultation de ce qui fait la force même de ces œuvres nouvelles :

Il y a l'histoire de l'occultation de ce qui s'est fait, de ce qui est bon et beau, de ce qui se fait à cause que c'est de l'ordre de l'invention la plus totale, ça n'existe pas, la création est toujours un peu stupide et mal en point parce que c'est pas dans l'ordre de la suite logique des discussions documentées et justes et des réflexions naturelles qui découlent naturellement des discussions réfléchies et des envies naturelles de la réflexion sur les faits fabriqués qui font rêver et sur quoi on a le bonheur de comprendre et d'analyser, une analyse et une lecture qui procurent du bon plaisir. Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. Je comprends qu'il existe maintenant une matière d'organisation combative entière structurelle dépendante. Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. C'est comme un retardement de déclenchement pour retarder. Ce n'est pas pour le désert, ce n'est pas pour le goût du public, il y a un blanc, on parle sans haut-parleur. C'est pour le rond du monde.

Tarkos évoque le problème de la critique, ce deuxième temps de la vie d'une œuvre qui occulterait une partie de la création. Il déplore la distance entre l'invention totale (désordonnée, stupide, mal en point) et l'analyse intellectuelle (froide, logique), énonçant du même coup le problème par le biais de la circonlocution, figure chère à sa poétique. En illustrant son propos dans une très longue première phrase, difficile à saisir (clairement de l'ordre de la création), Tarkos parle de la difficulté d'appréhender ce qui « n'est pas dans l'ordre logique des discussions documentées » autrement qu'en occultant la spécificité de l'invention d'une telle prise de parole par de

vaines discussions sur le statut de l'avant-garde. Véritable affront, cette longue phrase est suivie d'un énoncé court et narquois : « Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. » Tarkos oppose ainsi l'« invention totale », faite de désordre, d'idées désorganisées, à la simplicité rhétorique de ceux qui tentent d'occulter la force vive de l'écriture. Il adopte même un ton propagandiste, avec toute la grandiloquence que cela implique, lorsqu'il affirme : « Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. » Cette occultation dont le texte tente de faire l'« histoire » n'est donc pas liée aux pratiques elles-mêmes sous prétexte qu'elles se complaisent à prêcher dans le « désert », à produire un « blanc », à parler « sans haut-parleur », mais bien à un discours d'évitement qui entretient volontairement la confusion sur la nature et la valeur d'un travail qui fait entendre son bruit, certes difficilement discernable, mais malgré tout en train de prendre forme.

« L'histoire de l'expression » est sans doute le texte le plus intéressant de l'ensemble. Il attaque frontalement le problème de l'articulation de la notion d'« avant-garde » au « maintenant » de Tarkos, qui persiste dans l'emploi d'un ton propagandiste dont l'apparente désuétude nous oblige à soupçonner l'ironie :

Tu dis comme ça après les avant-gardes, pour faire l'expression, tu veux dire nous sommes maintenant. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. Nostalgie. Histoire. Antiquaires, marchands de vieux, on n'est pas marchands de vieux, on est nés. L'après-coup d'après les avant-gardes déforme, la déformation d'après-coup anachronique est une déformation irrespectueuse. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. Je ne comprends pas

la description par manque, par lavés, par guéris, par récusés. La déconstruction est pleine de fondements et pleine de retenues et pleine de maîtrises et pleine de soins et pleine de terreur. Radicalisme, radicalisme, radicalisme. Je ferai la liste des noms et des textes d'expériences. Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. L'extrémisme est large. Nous sommes sur un extrémisme radical large, un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface. Elle ne se froisse pas. On ne va pas enlever la peau du visage de l'homme à qui on parle. Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR. Mot d'ordre : pan et pan ; But ultime : plaquer la plaque. Prise de pouvoir : immédiate. Ce qui plaque la conscience est bon. Il faut une sacrée dose pour décoller.

Tarkos critique cet effet de mode qui consiste à dire que le « maintenant » en est un d'« après les avant-gardes ». Il s'agit pour lui d'un non-sens, qu'il admet ne pas comprendre. Il résout le problème en proposant sa propre acception de la notion par cette équivalence : « on dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs ». Les aléas de l'acception des termes, les périodisations, tout cela est pour lui l'affaire d'« intellectuels reliés » qui sont « au travail et discutent ». Il envisage mal un endroit « après les avant-gardes », puisqu'il s'agirait d'un endroit sans invention, endroit de « nostalgie », d'« antiquaires », de « marchands de vieux », en somme : l'« Histoire », cette fois évoquée avec une majuscule, contrairement aux titres de l'ensemble. Tarkos, qui indique implicitement l'impossibilité d'un moment postérieur à l'avant-garde, puisqu'il propose lui-même un travail d'invention, clôt l'énumération de quelques éléments appartenant au champ lexical de l'obsolescence par une assertion encore une fois proche du slogan : « on n'est pas marchands de vieux, on est

nés ». Il lie ainsi ce quatrième texte au premier, dans lequel un « nous » se dit celui qui vient de « naître ». Dire « après les avant-gardes », c'est travailler dans l'occultation, révéler un problème de lecture que Tarkos déplore (« Je ne comprends pas la description par manque, par lavés, par guéris, par récusés »), ne se gênant pas pour accuser ce discours « d'après les avant-gardes » de « déformer » le travail d'invention. Tarkos évoque ensuite la révolution dont il est insensé de déclarer la mort. Ajoutant à une liste déjà longue une nouvelle figure mythique (celle de Maïakovski) pour illustrer son propos, il répète à trois reprises le mot « radicalisme ». Mais de quel radicalisme parle-t-il? De celui des forces d'occultation qui nuisent à l'invention ou bien de celui de l'invention elle-même, qu'il appelle ici à aggraver son cas? Les phrases suivantes nous indiquent qu'il s'agit probablement d'une incitation à radicaliser le travail d'invention : quand Tarkos annonce qu'il fera « la liste des noms et des textes d'expérience », il parle de son propre texte (« L'histoire d'un beau gars » comprend une liste, tout comme le dernier texte de la suite). Il fait suivre cette promesse de cette proclamation : « Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. » Tarkos brise les lignes de périodisation rigides : en proclamant « Je suis l'avant-garde en 1997 », il laisse les « forces de l'occultation » seules devant cet apparent anachronisme, qui n'en est pourtant pas un pour lui. Il insiste plutôt sur l'importance d'un « maintenant » pour lequel il faut trouver des inventeurs. Ce « maintenant », il le décrit une seconde fois, puisqu'il l'a déjà fait dans « L'histoire du bruit ». C'est celui d'« un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface ».

Cette portion de l'ensemble se termine sur le mode du manifeste, après que Tarkos a donné un avertissement à un « tu » dont on ignore l'identité : « Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR.⁴ » Il énonce donc son « mot d'ordre » et son « but ultime », rappelant que « sa prise de pouvoir » est immédiate, ce qui est juste en quelque sorte : s'attribuant lui-même le statut « d'avant-garde en 1997 », il ne trouve rien sur son chemin pour l'arrêter.

Étant désormais fantasmatiquement à la tête de « l'avant-garde en 1997 », Tarkos peut se permettre de réécrire à nouveau cette « histoire d'un beau gars » qui donnait d'abord à lire un panorama des figures mythiques de la modernité. Le dernier texte de l'ensemble révèle non plus les connivences esthétiques de Varèse, mais bien celles de Tarkos :

La question sur après les avant-gardes devient étrange dans la coïncidence dans laquelle nous nous trouvons pendant que nous la relevons où nous sommes quand nous en parlons dans la galerie où se préparent les performances de Jean Dupuy et de Charlemagne Palestine dans la galerie avec le bruit de leur chantier dans le fond. Ils font une action qu'ils nous donnent avec gentillesse maintenant en personne en chanson. Nous allons à la galerie avant de discuter de Kabakov et de ses Dix personnages avec Doury en allant à Canal. Dans la soirée, à la galerie, où sont exposés les toiles et des lits et peluches, Kati nous explique les anagrammes et les couleurs de Désir Fou de Jean Dupuy, après l'action de Charlemagne Palestine, Pascal me raconte les concerts de Nico et regarde dans la collection d'ours en peluche les ours qui lui plaisent le plus. Nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir. Je trouve le poème Le

⁴ Tarkos fait ici référence à la revue mentionnée en début d'article, un petit fascicule qu'il a produit en 1994, d'abord en collaboration avec Nathalie Quintane et Stéphane Bérard, avant de poursuivre seul cette aventure de publication pour le moins improbable.

milicien de Prigov le lendemain. Je demande à Sylvie Ferré de m'envoyer une photo de moi sans pantalons du pantalon et le bidon de Lyon, j'achète le journal des fous n° 4 à cause de la tête à Hubaut qui est dedans. Je relis l'ouvrage de Rose Lee Goldenberg, les performances de dada à maintenant. Il n'est pas traduit de l'américain, c'est de l'histoire de l'art. 6 rue neuve, Limoges, Haute-Vienne. Je repense à Chklovski rencontre Tel Quel à Paris. D'où rien. J'écoutais Circules de Berio avant de partir pour l'exposition, ô la belle voix. Je téléphone à Thierry pour qu'il écoute aussi, il me dit qu'il est en train de lire Circles de Berio. Nous papotons avec Marie Kawazu pour prédire si Julien Blaine et Charles Dreyfus se croisent en ce moment à Nagano. Les poètes donnent la force et la force passe.

La question d'« après les avant-gardes » apparaît une fois de plus insensée pour Tarkos alors qu'il se retrouve dans « L'histoire de là », titre du dernier texte de la suite. Ce « là », adverbe qui, dans un sens courant, réfère au lieu où on se trouve, ce « maintenant » de Tarkos que tout discours à son sujet ne peut aborder que de façon désorganisée puisqu'il est ignoré par les ordonnancements des « intellectuels reliés », cette *situation* sur laquelle Tarkos veut attirer l'attention, celle où s'exprime ce fameux bruit, c'est celle d'une performance en galerie à laquelle il assiste. L'ensemble des cinq textes peut se lire comme la mise en abyme du moment où la question est relevée par un « nous » dont l'identité se précise. À partir de ce bruit provenant du chantier de la performance, Tarkos provoque une coïncidence entre les époques, coïncidence qui advient d'abord dans les discussions, lorsque par exemple il parle de Kabakov et de Nico avec Pascal Doury, lorsque Kati (surnom affectueux de Katalin Molnár) explique le travail de Jean Dupuy, aussi exposé en galerie, lorsque « nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir »; coïncidence qui se vit ensuite dans le quotidien de Tarkos, lorsque l'auteur trouve un

poème de Prigov et évoque ensuite son propre travail de poète, indiquant de façon sibylline qu'il demande à Sylvie Ferré de lui envoyer une photo⁵ ou lorsqu'il achète une revue avec Joël Hubaut en couverture. Les lectures personnelles de Tarkos font aussi le pont entre les inventeurs du passé et ceux du présent : mention d'un livre sur la performance dont le titre opère lui-même le passage et la coïncidence des époques (« de dada à maintenant »), rappel de plus vieilles coïncidences entre les avant-gardes russes (Chklovski) et celles, de France, qui leur ont succédé (*Tel Quel*), aveu d'un curieux hasard concernant l'écoute d'un autre compositeur que Varèse, en l'occurrence Berio. L'ensemble se termine par l'évocation probable d'une rencontre entre Julien Blaine et Charles Dreyfus au Japon, ce qui fait dire à Tarkos, dans une dernière phrase très éloquente : « Les poètes donnent la force et la force passe. » Cette phrase révèle toute la fascination que l'art et la littérature exercent sur Tarkos. De même, la lecture que je viens de proposer de cette suite de cinq textes traduit le désir et l'urgence de l'écrivain de s'inscrire à son tour dans la lignée de prédécesseurs tant admirés. Par une proposition symptomatique, à de nombreux égards, de la *situation* des écrivains en 1997, Tarkos pose explicitement la question à laquelle sont confrontés les membres de cette génération. Trois éléments me semblent caractériser leur « maintenant » : le dépassement du discours de la rupture avec le passé, qui s'exprime ici dans cette volonté de s'inscrire dans une filiation; le désir de revendiquer l'invention de modes d'expression propres à un moment

⁵ Curieusement, les hasards de la recherche m'ont amené à trouver cette photo de Sylvie Ferré dans la première livraison de *Poézi prolétèr*. Tarkos y est effectivement sans pantalon. On suppose, à lire le texte étudié, qu'il est en train de livrer une performance intitulée « Le petit bidon ».

historique nécessairement inédit; le besoin, devant l'absence de valorisation du travail littéraire contemporain, de se projeter dans le futur en anticipant la valeur de leur geste et en devant promouvoir, du coup, leur propre canonisation au panthéon des Lettres.

Vaincre le gel

Tarkos s'attaque donc, avec ces cinq « histoires », aux discours qui tendent à lénifier une production contemporaine qui demeure, selon lui, aussi inventive que dans les périodes précédentes, avant de lancer un appel à la poursuite d'un travail « révolutionnaire » accordé au présent. Il importe peu pour Tarkos de jauger les effets de mode entourant la notion d'avant-garde : son texte insiste sur le caractère inédit de son époque, sur la nécessité d'inventer des modes du dire qui lui sont spécifiques. Cependant, en disant cela, on ne peut s'empêcher de mettre en relief que c'est encore le motif de la rupture qui apparaît, motif récurrent depuis le Romantisme allemand jusqu'aux tentatives néo-avant-gardistes de la double décennie 1960-1970, en passant par Baudelaire et l'apparition fondamentale de la notion de modernité. Même s'il est clair, à la lumière de ces observations, que les écrivains contemporains savent très bien que l'idée d'avant-garde, avec ses connotations, l'enthousiasme qu'elle suscite ou l'inconfort qu'elle provoque, est issue du passé, les moyens d'empêcher qu'elle interfère avec une question beaucoup plus importante ne sont pas encore tout à fait définis. Cette préoccupation, qui *heureusement* revient toujours, je l'énoncerais ainsi : comment inventer des formes de littérature qui résistent aux discours dominants et traduisent l'expérience que l'on se fait d'une époque?

L'écrivain de 1997, comme celui de 2010, s'engage dans un « maintenant » dont il ne peut parler qu'avec les mots de la veille. La différence qui semble manifeste entre cette *situation* et celle du temps où Sartre a défini les modalités de responsabilité de l'écrivain quant à son présent a précisément à voir avec le sentiment contemporain d'un gel historique, de l'impossibilité pour l'écrivain (et, plus largement, pour « l'homme ») de changer quoi que ce soit au cours du monde. Il va de soi qu'il revient aux écrivains de montrer combien cette idée n'est qu'apathie. Le cas échéant, on dira que la littérature, en parvenant à opposer au corps mort de la culture des pratiques vivifiantes, aura inventé « une grande circonstance » qui n'est rien d'autre que la poursuite de sa propre marche.

Bibliographie

TARKOS, Christophe (1996). « L'histoire de... », *Java*, n° 16, p. 96-99.

Résumé

Cet article examine la manière dont le poète français Christophe Tarkos (1963-2004), dans une suite poétique parue dans le numéro 16 de la revue *Java* (1997), règle ses comptes avec l'idée selon laquelle l'aventure des avant-gardes aurait pris fin à la fin des années 1970. Le poète, presque sur le mode du manifeste, réactive cette ambition de conjoindre la littérature et la vie avant de se poser en héritier direct des inventeurs les plus « radicaux » du dernier siècle. L'analyse précise de cette

suite poétique réfléchit au sentiment contemporain d'un gel historique, de l'impossibilité (purement idéologique) pour l'écrivain de changer quoi que ce soit au cours du monde.

Abstract

This article examines how the French poet Christophe Tarkos (1963-2004), in a series of poems published in the 16th issue of the journal *Java* (1997), comes to term with the idea that the adventure of the avant-garde would have come to an end in the late 1970s. Taking almost the tone of a manifesto, the poet reignites his ambition of uniting literature and life before setting himself as a direct descendant of the most "radical" inventors of last century. The analysis of this series considers the contemporary feeling of a historical suspension, of the inability (purely ideological), of the writers to change the world.

Les images du cabinet de Pierre Bergounioux

Stéphane Inkel
Université Queen's

Malgré des différences de forme évidentes, quelques éléments permettent de rapprocher certains romans de Pierre Bergounioux — en particulier *La Maison rose* et *L'Orphelin* — de ses textes sur la littérature que sont *La Cécité d'Homère*, *Jusqu'à Faulkner* et *L'Invention du présent*, comme si le recours à certaines références entraînait nécessairement avec elles le « récit de formation » qui a accompagné leur découverte. De Descartes à Hegel, et de Flaubert à Faulkner, ces références sont nombreuses à passer d'un genre à l'autre, souvent lors de passages assez similaires, bien que leur fonction soit tout à fait différente, offrant ici sa structure duelle à l'essai qui la

convoque¹, là, pour son narrateur, « un moyen de durer » (1992, p. 81). Or si le commentaire, sauf exception, ne change pas, la différence, infime, réside dans la mise en rapport du commentaire de ces œuvres avec les enjeux auxquels se voit confronté le sujet. Une autre différence tient au registre même de la parole qui les convoque, le plus souvent « claire et distincte » dans le cas des essais, répétitive et confuse dans certains récits en raison de la profusion des métaphores et autres images propres à l'univers sensible appelées à rendre compte du statut de la conscience qui est représentée, en parfaite conformité avec la dialectique de la conscience de soi exposée dans la célèbre « Préface » de *La Phénoménologie de l'Esprit*. En effet, on a souvent noté que les romans de Bergounioux se donnent à lire comme autant de récits d'apprentissage (*La Bête famarimeuse*, *La Maison rose* et *L'Orphelin*, pour ne nommer qu'eux), qui font passer le sujet de la confusion de l'enfance — et donc d'un univers avant tout fait de *perceptions* — à une conscience de soi qui passe notamment par la découverte des livres². La question, dès lors, concerne la différence de ces recours, entre essais et fiction, qu'il s'agira de repérer à travers les déplacements et les ajouts opérés lors du passage de ces références d'un genre à l'autre, de même que les tensions qui ne manquent pas de surgir à la faveur d'un tel passage. Je propose donc, pour ce faire, d'examiner le statut de la référence hégélienne d'un régime discursif à l'autre, le surcroît de clarté encouru par l'inscription du commentaire

¹ Voir la structure duelle, entre « situation » et « représentation », empruntée à Descartes dans *La Cécité d'Homère*, qui s'ouvre d'ailleurs sur une phrase toute cartésienne : « Nous sommes doubles et divisés, engagés dans le monde, agissants, passionnés, émus, agités mais capables, aussi, de recul et de réflexion. » (1995, p. 7)

² Voir Prévost et Lebrun (1990, p. 236 et suiv.) et Demanze (2008, p. 199).

dans la fiction et l'histoire même du narrateur, notamment en ce qui a trait à Flaubert, avant de m'attarder à quelque chose comme la résistance du texte bergounien à sa propre théorie, dès lors qu'il en va des fragments du passé à préserver de l'oubli.

Trajets hégéliens

La référence hégélienne est partout repérable dans l'œuvre de Bergounioux, du « cours impétueux de la durée » qui, dans *Le Chevron*, décrit l'histoire universelle, volontiers plus vélocé dans la plaine que sur le plateau de Millevaches (1996b, p. 25 et 47), à la physionomie de la nature, dans *Miette*, contre laquelle il faut éternellement se battre sous peine de la voir ravalé le terrain gagné. C'est parfois une phrase — « Les moments que l'esprit paraît avoir derrière soi, il les possède encore dans sa profondeur présente » (1987, p. 106) — qui évoque la forme spiralee du récit dans lequel elle intervient; mais le plus souvent, ce qu'elle y emprunte, c'est le schéma de sa dialectique, que l'on peut reconnaître sous trois aspects distincts : lente émergence du fouillis de l'univers sensible d'une conscience de soi, lecture synthétique de l'évolution de la forme romanesque et, plus généralement, son historicisme, avec sa figure de l'Esprit trouvant à s'incarner en des lieux bien précis à tel ou tel moment de son histoire. Commençons par cet aspect, car, sous ses dehors banals, il finit par entraîner une systématisme contre laquelle viennent buter de tout autres temporalités en travail au sein de l'œuvre.

Depuis longtemps l'œuvre de Bergounioux — et de quelques autres — est rattachée par la critique à un retour de la

« province » dans la littérature contemporaine³. On peut bien sûr s'interroger sur la critique qui choisit de s'attarder à cet aspect, même si, comme chez Coyault, c'est pour mieux éloigner cette littérature d'un prétendu retour du régionalisme. Il n'en reste pas moins que ce *topos* critique trouve son origine directement dans l'œuvre, qui, on le sait, fait de la Corrèze un véritable déterminisme, comme on peut en prendre la mesure dans les premières pages du *Chevron*, qui lui est consacré : « Il aurait fallu naître ailleurs, être dehors, autres, pour se rendre à l'évidence et c'est pour avoir vu le jour à l'ombre du chevron qu'on tâchait à passer outre, qu'on n'y parvenait pas et qu'on pensait qu'un jour, peut-être, on réussirait [...] Et c'est cela, cette apparence feinte, cette trompeuse espérance qui font, au Pays Vert, l'humeur chagrine et les jours amers. » (p. 12 et 10) Ce déterminisme prend tout son sens lorsqu'il s'agit de prendre acte de son inscription dans l'histoire, ici irrémédiablement liée à une forme de retard puisque, faut-il le préciser, « []'heure qu'il est n'est pas uniformément répandue sur la terre » (p. 24). Mais ce hiatus, plus ou moins important en fonction du lieu qu'on occupe, prend un sens tout particulier pour Bergounioux, qui souligne à plusieurs reprises la convergence entre la fin de l'enfance, la sienne, et la « fin d'un monde », celui de l'univers traditionnel et rural de la Corrèze, qui a pris fin avec l'industrialisation qui a tardé à l'atteindre. *Miette* raconte notamment qu'il n'est plus possible, depuis 1920, de vivre comme le personnage éponyme l'a fait et, « avant elle, depuis trois millénaires, ceux qui se sont succédé à la place qu'elle

³ Voir notamment Coyault-Dublanchet (2002), le dossier de la revue *L'Esprit Créateur* (2002) et Guichard et alii (2007), où Bergounioux se trouve cantonné à une section intitulée « Littérature de la terre perdue ».

occupe » (2005, p. 92). De manière légèrement ironique, un passage célèbre du *Chevron* se fait encore plus précis :

Je daterais assez volontiers la fin du monde de 1962, du mois de janvier, du 16 de ce mois, parce que c'est le centenaire du dépôt du brevet dans lequel l'ingénieur Alphonse Beau de Rochas a décrit la transformation en énergie mécanique de l'énergie thermique libérée par l'inflammation en vase clos d'un mélange carburé. Il a suffi d'un trou borgne, de quelques accessoires et d'une goutte de pétrole pour abolir la vie précaire dont les hauteurs corréziennes étaient le siège. (p. 21)

Deux questions se posent alors. Celle qui concerne, d'une part, les rapports qui existent entre les deux temporalités, individuelle et collective, rapports qui président, on l'a souvent noté, à une véritable obsession du temps — et du mot lui-même, employé à outrance — de la part de Bergounioux. Celle, d'autre part, de la présence dans l'œuvre du motif hégélien de l'histoire universelle, qui se donne souvent dans les récits comme l'ultime parade contre la répétition des erreurs du passé. Curieusement, si les critiques sont nombreux à relever l'adoption poétique de la phénoménologie de la conscience par Bergounioux (Demanze, 2008, p. 130-132; Coyault-Dublanchet, 2002, p. 236-237), il est en revanche plus rare de noter ces références à sa philosophie de l'histoire qui émaillent ses différents textes. J'aimerais ici poser la question de leur possible bénéfice en ce qui a trait à une pensée du temps qui, dans certains récits méditatifs de Bergounioux (ceux, essentiellement, parus chez Verdier), semblent aller à l'encontre du schéma spiralé repris dans les romans.

Voyons d'abord ce qu'il en est des essais portant sur la littérature, plus spécifiquement *La Cécité d'Homère* et *Jusqu'à Faulkner*. La première chose que l'on remarque, à la lecture de

ces textes, c'est que Bergounioux y reprend perpétuellement le même schéma, comme si la redite apportait nécessairement un surcroît de clarté, et partant, une meilleure compréhension des enjeux en amont de sa propre pratique. En outre, on ne le dira jamais assez, l'écriture, chez Bergounioux, quel que soit son registre, est toujours une passion du connaître, c'est-à-dire non pas simple *désir* de savoir mais *nécessité*, à ce titre vitale, de connaître les conditions de son propre présent. C'est à atteindre ces conditions que les essais empruntent aux principes de la philosophie la plus classique, divisant et classant le recours à la représentation, l'opposant à la « situation » dont elle doit s'extraire afin qu'on soit à même de la décrire. Deux faits de nature, suivant l'écrivain, concourent à éloigner la situation, c'est-à-dire le lieu nécessairement complexe où l'action prend place, de la représentation : l'être humain est divisé entre étendue et substance pensante; il est surtout passionnellement lié au monde lorsqu'il y est agissant. C'est à ce titre qu'Homère, « otage » (*Hómêros*), avant tout, de son absence de regard sur les événements qu'il décrit, est le parfait représentant de la condition de retrait de l'écrivain : « La littérature a rompu dès l'origine avec le monde extérieur. Elle s'est établie loin de l'agitation et du danger, dans la durée immobile, réversible, de la réflexion. C'est à cette condition qu'elle pouvait naître. » (2002, p. 12) Retenons bien la « durée immobile » du cabinet de l'écrivain, sur laquelle nous reviendrons, historicité qu'il s'agira de mettre en rapport avec les conditions du devenir énoncées dans sa poétique. Mais pour l'instant, concentrons-nous sur la définition de la littérature, qui n'existe depuis Homère qu'en fonction de sa « cécité » constitutive, c'est-à-dire par la distance qui sépare la représentation du « chaos » de la situation, qu'elle se doit d'oublier pour la rendre intelligible. Tout le prix qu'il

accorde à Faulkner vient du fait qu'il aurait « réintroduit le sens de la situation dans la représentation qui s'était constituée en [s'en] absentant » (1995, p. 24). Or, ce qu'il appelle « situation » renvoie directement aux fracas de l'histoire dont l'écrivain se doit désormais d'« épouser le cours » afin de donner sens au devenir de la « grande mutation en cours » sans lui tourner le dos, suivant l'exemple de François Bon, qui fait l'objet du dernier chapitre de *La Cécité d'Homère*. C'est à propos de cette marche du devenir que les présumés historicistes refont leur apparition. Car si le fleuve de l'histoire a son « lit » (2002, p. 68), comme il l'écrit à propos de Joyce pour dire que l'Irlande en est fort éloignée, il en va de même pour l'Esprit de la littérature, si je puis dire, qui, selon l'écrivain, va quitter au cours des années 1920 les asthmatiques, les tuberculeux et autres aveugles de l'Europe fatiguée pour l'Amérique : « Suivons l'Esprit que sa deuxième enjambée a conduit au fin fond du Mississippi. Il peut sembler qu'il ait marché à reculons. C'est dans un paysage mal essarté, tristement rural, comme originel, qu'il vient de débarquer. Ce qu'il découvre relève, en Europe, d'un lointain passé, des temps mérovingiens ou du bas empire, à sa dernière extrémité. » (2002, p. 101) Il y aurait certes beaucoup à dire sur une telle lecture de Faulkner, en particulier sur ce point de vue euro-centriste pour qui l'Amérique est avant tout *recommencement*, alors que des écrivains nord-américains, Anne Hébert au premier chef, ont surtout retenu de Faulkner sa posture eschatologique, le premier roman proprement faulknérien inscrivant après tout cette expulsion de l'histoire du « vieux Sud » au sein même du titre, jugé trop polémique par l'éditeur, tant il est vrai que c'est depuis ces *Étendards dans la*

poussière que s'écrira l'œuvre à venir⁴. Contentons-nous de remarquer cette avancée dialectique de l'écriture, qui parvient à dépasser sa division constitutive dans une transparence à elle-même qui n'est pas étrangère au devenir des différents sujets de Bergounioux, mis en scène au sein de ses romans.

Enrayer la répétition

Deux romans portent plus particulièrement la trace de l'héritage hégélien : *La Maison rose* et *L'Orphelin*. Si le premier se veut d'une certaine manière la synthèse des romans d'apprentissage qui lui sont antérieurs, le second marque une rupture très nette dans l'œuvre de l'écrivain. Bergounioux l'affirme d'emblée : il aurait avant tout souhaité « écrire pour les morts » (1996). À ce titre, *L'Orphelin*, tombeau à la figure du père, n'est pas différent de *La Maison rose* — ou de *Miette*, publié trois ans plus tard, qui, de manière plus distanciée mais aussi plus fine, œuvre à éclairer les raisons qui auront poussé Octavie à refuser son destin —, qui pour sa part relatait les correspondances unissant le narrateur à son oncle René, si ce n'est que le deuil se fait plus prégnant, la nostalgie de l'enfance moins vive, car s'y dessinent désormais des blessures dont il s'agit de retracer l'origine, chez l'autre, bien souvent, en amont de sa propre existence. Si bien que si les romans se veulent tous deux le récit de la lente émergence d'une conscience de soi par l'entremise des livres — *Le Discours de la méthode*, encore et toujours, Flaubert, *La Phénoménologie de l'Esprit*, explicitement convoqué par *La Maison rose* —, il semble que *L'Orphelin* se

⁴ Sur le processus de réappropriation de Faulkner par Michon et Bergounioux, qui s'identifient à une sorte de « pauvreté paysanne » fantasmatique, voir Lepage (2007).

fasse plus tâtonnant, aveugle dans son avancée là où le précédent montre, dans une cohérence sans faille, la sortie de la conscience du narrateur de la confusion du sensible, avant de recourir au motif de la spirale pour donner à voir le poids du passé sur le présent, le narrateur réussissant là où l'oncle René et, avant lui, le grand oncle André ont dû, dans des avancées successives, renoncer. La différence avec les essais sur la littérature tient donc avant tout à la posture d'énonciation des narrateurs, immergés dans leur « situation » et dès lors aveugles aux effets de répétition qu'ils ne finissent par reconnaître qu'à l'issue d'un processus que le roman s'applique à restituer. *L'Orphelin* en fait même le thème récurrent de ses premiers chapitres, particulièrement difficiles malgré la logique qui les anime, en raison d'un niveau de saturation du travail de métaphorisation vraiment peu commun, comme si dire la lutte avec le père, puis la lutte du père avec lui-même pour demeurer « le seul », lui qui « n'ayant eu personne avant lui, n'admettait personne après⁵ » (1992b, p. 114), impliquait de multiplier les métaphores, comme celle de la malle, celle des « kraals » où ont eu lieu les premiers drames de la filiation, ces précédents qui devraient pourtant nous avoir appris que nous sommes égaux puisque nous sommes les mêmes, et empêcher que « des millions de types [se soient] exterminés dans des conditions que des rats d'égout auraient réprouvées, laissant d'autres millions de types sans passé ni avenir et nous, quand ce fut notre tour, sans présent » (p. 82). Mais là réside précisément l'une des leçons de l'écriture de Bergounioux, que c'est par la répétition — aveugle pour celui qui agit — et la confusion

⁵ Voir aussi p. 45 : « Mon père n'ayant pas eu de père ne pouvait pas non plus avoir de fils. Il était le fils de personne. Il lui était interdit de devenir le père de quelqu'un. »

propre à la perception du sensible que le sujet parvient à voir et, par le fait même, *faire voir*, jeter par le biais de la parole un nouvel éclairage sur ce passé qui l'a constitué tel et, avec lui, combien d'autres, et peut-être ainsi éviter de transmettre à son tour les impasses dont il a hérité⁶.

Si *L'Orphelin* demeure exemplaire, et éminemment personnel, en tant qu'entreprise de rédemption de son propre présent par sa lecture du passé et du destin de ses ascendants, *La Maison rose* est peut-être le livre le plus représentatif de la visée réparatrice confiée par l'écrivain à la littérature. Cette visée, on la retrouve mise en œuvre dès le début du roman alors que le narrateur, enfant, peine à distinguer les visages du côté maternel, lors de ses rares visites à la maison rose, comme si derrière chaque visage s'en trouvait un autre, antérieur, comme ce cousin qui « n'était jamais que la tante Jeanne qui serait devenue plus grande, plus robuste et moustachue » (p. 15). Derrière le thème de ces « hypostases fragiles vouées à figurer [...] les éternels démêlés de la chair avec la durée » (p. 87), se profilent à la fois les présupposés qui président à l'élaboration extrêmement cohérente de cette œuvre complexe, à savoir la transmission transgénérationnelle des empêchements du passé et la répétition que la rupture de la filiation qui lui est corrélative entraîne tant que l'une et l'autre demeurent insues, de même que l'une des tâches de l'écriture, qui consiste à « identifier ceux que nous avons été, avant, [...] pour s'en libérer,

⁶ La critique fait depuis quelques années beaucoup de cas de ce que Dominique Viart a nommé le « récit de filiation », à propos d'Annie Ernaux, Bergounioux, Pierre Michon et quelques autres (Viart et Vercier, 2008, p. 79-101), notamment Laurent Demanze dans *Encres orphelines* (2008) et un article (2009, p. 11-23) où il montre l'importance, au sein de ces récits, en particulier ceux de Bergounioux, d'une « transmission brisée » où c'est avant tout le deuil qui compose le legs du sujet.

vivre au présent, être soi » (2000, p. 34). Ce sont ces présupposés et la réponse de l'écriture que cherche à illustrer le récit sous forme de palimpseste des amours du grand-oncle André, de l'oncle René et du narrateur, récit qui reprend à peu de choses près celui de *Ce pas et le suivant* en modifiant le point de vue de la narration — du borgne qui élève la fille et la petite-fille de celle dont il a été amoureux à la famille maternelle du narrateur, propriétaire antérieure de la colline vendue au borgne pour payer les études du grand-oncle, ce qui l'a précisément empêché de la « gravir » pour épouser Catherine pour ne pas que l'on croie qu'il s'agissait de reprendre le lot vendu. Le nom identique qui sert à désigner la mère, l'orpheline recueillie par le borgne et la fille de cette orpheline donne encore plus de force à ce récit sous forme de spirale qui nous montre l'oncle se montrant tout aussi incapable de « gravir la colline », jusqu'à ce que le narrateur, étudiant en philosophie et lecteur de cette philosophie de l'histoire de Hegel qu'avait également étudiée le grand-oncle André, refuse la répétition après l'avoir constatée et épouse la petite-fille de la première Catherine. Mais tout n'atteint pas ce degré de clarté et l'héritage paternel s'avère plus complexe à dénouer en raison des enjeux de la reconnaissance passés sous silence dans *La Maison rose*. L'analyse de la référence flaubertienne, tant dans les essais que dans *L'Orphelin*, va nous permettre de reprendre le parallèle entre la fiction et ses entours, et de constater l'éloignement relatif à l'égard de la filiation hégélienne.

Écrire depuis la place du néant : l'exemple de Flaubert

Pierre Bergounioux, on le sait, a écrit une thèse de doctorat sur l'œuvre de Flaubert. Signe qu'il se joue pour lui quelque chose de fondamental dans cette œuvre, il y revient ensuite dans le

cycle de conférences qui compose *La Cécité d'Homère* et *L'Invention du présent*. Or ce n'est que *L'Orphelin* qui permet de véritablement prendre la mesure de ce qui interpelle directement Bergounioux dans les enjeux qu'il exposera avec plus de clarté dans les essais qui suivront. C'est que l'affaire est complexe, et le cas Flaubert lui permet de mettre en scène l'une des lois immémoriales que l'usage de la raison, liée à la découverte fortuite du *Discours de la méthode* que raconte *L'Orphelin*, lui a permis de dégager, celle de la dialectique des consciences et de leur « lutte à mort dans le symbolique » (2007, p. 376), cas annonciateur de sa propre histoire puisqu'elle concerne le rapport de l'écrivain Flaubert avec son propre père. C'est pourquoi regardons d'abord ces enjeux à travers le filtre des essais avant de chercher à les voir à l'œuvre dans le roman.

Le chapitre qui lui est consacré dans *La Cécité d'Homère* le dit d'emblée : Flaubert écrit pendant cette période charnière du monde moderne où l'accroissement et la généralisation des rapports marchands « dépouille[nt] l'écrivain du privilège de l'autonomie » (p. 28). Il peut bien, pendant quinze ans, multiplier les démentis à l'égard de ce nouvel état de fait en revendiquant son détachement esthétique, opposer à ces valeurs marchandes la pureté de ses recherches formelles et le fatras des visions de saint Antoine, le résultat de ce labeur reste sans effet sur celui qu'il veut atteindre, comme en font foi l'anecdote bien connue de la lecture de la première version de *La Tentation* à Bouilhet et du Camp et celle, qui l'est moins, d'une lecture de la première version de *L'Éducation sentimentale* à son père, qui le vit s'endormir après une demi-heure avant de s'esclaffer. C'est bien davantage cette seconde scène qui intéresse Bergounioux, dans *La Cécité* comme dans

L'Orphelin qui l'évoquait déjà, non pas tant parce qu'elle serait au fondement du processus de néantisation subjectif que Flaubert pourra ensuite projeter sur le monde que parce qu'elle lui permet d'inscrire le procès de reconnaissance symbolique sur la scène familiale. Toutefois, la scène n'est mentionnée dans *La Cécité* qu'en passant, simple preuve de l'inefficacité de l'atteinte visée sur son interlocuteur (p. 33-34), alors qu'elle engage dans *L'Orphelin* l'ensemble de la vieille rivalité de la filiation figurée par la malle. Ainsi, il se passe cette chose curieuse que tout semble plus clair dans le texte de *La Cécité*, analyse d'inspiration bourdieusienne de la position de Flaubert dans le champ de la bourgeoisie du XIX^e siècle et de l'autonomie de plus en plus restreinte de la littérature dans un contexte où les échanges symboliques ne s'opèrent plus que sous l'égide de l'économie marchande, mais sans que s'y trouve explicité ou seulement repris l'enjeu qui, dans *L'Orphelin*, faisait de Flaubert une sorte d'aîné du narrateur, ce à quoi Bergounioux fait écho dans son *Carnet* lorsqu'il le qualifie de « version mal dégrossie de soi ». Aussi, malgré la confusion extrême qui règne dans les quelques pages que le roman consacre à Flaubert, est-ce bien au cœur de *L'Orphelin* que Bergounioux accomplit son tour de force : inscrire la dialectique de la reconnaissance dans le champ de l'intersubjectivité propre à la filiation.

Pourtant, rien, ou à peu près, n'y est dit explicitement sur la réussite exemplaire de Flaubert et sur ce qui rendait cette réussite aussi improbable dans le champ qui est le sien et que l'analyse rend parfaitement saisissable dans le texte de *La Cécité*. Tout au plus répète-t-on à l'envi à quel point « c'est

facile, vraiment⁷ » (1992b, 103), avant de reprendre dans une forme synthétique poussée à l'extrême le sens de l'entreprise flaubertienne : « Il suffit de retourner ce que l'on est et qui n'est pas contre ce qui est pour que cela ne soit plus et en retour, vous confère la puissance et l'autorité de ce qui abolit toute puissance et toute autorité. » (p. 103) Mais la différence, essentielle, réside dans la signification intratextuelle à ce « ce que l'on est et qui n'est pas », soit le néant de l'écrivain qui, dans *L'Orphelin*, ne réside pas tant dans la posture fragilisée de l'écrivain dans le champ esthétique du XIX^e siècle que dans sa position de « surnuméraire » dans le « vieux jeu » de la filiation qu'explique l'ensemble du roman. La scène opposant l'apprenti écrivain Flaubert et son père, sa place de cadet au sein de la famille bourgeoise de même que la réponse géniale qui consiste à assumer le néant de cette place pour ensuite faire percevoir la « réalité » depuis la fadeur de l'objectif d'un tel néant s'en trouvent par conséquent décuplées. Ainsi, ce qui distingue la référence à Flaubert entre les deux types de discours réside dans l'inscription subjective que permet la discours narrative. Tout devient clair, dans *L'Orphelin*, non parce que ce qui s'y trouve dit sur Flaubert l'est davantage que dans *La Cécité* — c'est tout le contraire —, mais parce que l'enjeu traité devient mise en abyme de la propre filiation problématique du narrateur. La place qu'il occupe est pourtant fort distincte de celle du jeune Gustave, « surnuméraire » dans une famille de la petite bourgeoisie. La situation du père, surtout, n'a plus rien de comparable, lui que le narrateur

⁷ La répétition, dans les six pages consacrées exclusivement à Flaubert, force l'admiration : « C'est très simple, en apparence » (p. 99); « Je disais que c'était, Flaubert, tout simple. On n'a jamais rien écrit d'aussi facile ni avant ni après » (p. 101); « Rien d'aussi élémentaire n'a jamais été entrepris sous couleur de littérature que ce qu'a fabriqué Flaubert. » (p. 101)

s'applique à « sauver », quitte à disparaître lui-même, ce qui lui rend la tâche — celle d'écrire — d'autant plus ardue. Il n'en reste pas moins que c'est depuis le spectre du sujet que la « situation » ou, disons, le cas Flaubert acquiert à la fois la plus grande force et la plus grande clarté quant au rôle qu'il a pu jouer dans le devenir écrivain de Bergounioux lui-même.

Le « lustre éclatant » des images du passé

On vient de le voir, l'écriture, au même titre que la lecture, se veut outil de connaissance, manière de pourvoir de sens le chaos qu'était le passé — du sujet ou de l'autre, antérieur et toujours en soi — au moment où il était présent. Aussi les images confuses, c'est-à-dire les moments de perception du sensible que le spectre de l'enfance restitué par la narration ramène à une ambiguïté première qui livre l'écriture à la mécanique des tropes, tendent-elles à disparaître au fil de la progression des romans. Pourtant, il n'est pas sûr que le rôle de ces images du passé ne soit que celui-là, ancillaire à la *mimésis* d'une conscience en cours d'émergence. Car une chose ne manque pas d'étonner. Suivant Bergounioux, Faulkner, on l'a vu, occupe cette position capitale dans l'histoire du roman pour avoir réintroduit la « situation » au cœur de la représentation ou dit autrement pour avoir retiré à la narration le degré d'intelligibilité que la distance face aux fracas du monde lui avait permis d'ajouter. Chez Faulkner, la distance a disparu et, avec elle, la lumière blanche de la raison. Quelque chose de cette confusion des origines affecte certaines de ces images qualifiées d'originaires par l'écrivain qui, même si elles apparaissent au début de certains de ses récits brefs, ne sont pas épuisées par l'éclairage rétrospectif de la conscience adulte

qui assume la narration. C'est par exemple ce que nous donne à lire *Le Matin des origines*, texte en tout point remarquable qui tisse sa trame à partir de la rêverie provoquée par une photo de la première enfance — la même qu'en ouverture de *La Maison rose* — et du retour sur les lieux du narrateur. La coïncidence de ces lieux imaginaires — photographie et lieu de l'enfance revisitée — permettent d'inventer une scène fantasmatique où le sujet se « souvient » de sa rencontre avec la fleur du bignonia, « sans doute la deuxième ou la troisième chose que j'ai discernée dans le monde [...]. Ces images que je porte en moi et qui auraient dû s'effacer flottent hors de toute chronologie » (1992a, p. 15). Certes, le cas est ici singulier et s'appuie sur quelques circonstances exceptionnelles qui permettent d'expliquer la présence toujours vive de ce souvenir de la petite enfance qui aurait dû s'effacer. Mais que l'on suive ou non Bergounioux dans son argument ne change rien, puisqu'il en va surtout de la fonction du « lustre éclatant » de ces images reculées qui, dussent-elles survivre, portent en elles un « visage d'éternité » (1992a, p. 10 et 40) vers lequel il est toujours possible de se tourner.

Ce temps hors temps qui habite certains instants préservés de l'oubli n'a pas seulement cours dans les souvenirs évanescents du sujet devenu adulte. On le retrouve aussi dans certains outils fabriqués il y a un peu plus d'un siècle, outils de Baptiste et d'Adrien qui sont longuement énumérés, décrits, nommés, et qui, à en croire le narrateur de *Miette* qui les manie, auraient pu voir le jour il y a mille ans et forment du « temps à l'état pur » (p. 17). On le retrouve également dans telles odeurs de la maison rose qui, à en croire le narrateur du *Matin des origines*, composent « l'odeur pure du temps » enfermée « dans ses murs étroits » (p. 39). Quel est le statut de ces sensations, de

ces souvenirs et autres vestiges en provenance du passé? Faut-il simplement y voir l'attrait de la nostalgie? Ne servent-ils pas plutôt d'ombilic contre lequel viendraient buter l'éclairage rétrospectif propre à la raison et les filets de la dialectique du schéma historiciste, emprunté à Hegel dans les essais sur la littérature, dans lesquels se trouve piégée toute temporalité vécue? À rebours de toute schématisation et contre la tentation de savoir qui, partout ailleurs, fait la marque de l'écriture de Bergounioux, ces quelques images atemporelles se veulent peut-être le contrepoint nécessaire de l'éthique de la mémoire qui est au fondement de sa poétique. Il existe à cet égard un passage extraordinaire au début de *La Maison rose*, qui met aux prises le maintenant et le jadis à travers la perception éblouie de la nature et le récit de la Grande Guerre par le grand-père maternel du narrateur, coïncidence rendue possible par le filtre de la conscience enfantine du narrateur. Tout commence par la perception confuse de la chute d'un oiseau mort à la forme d'une « ogive lumineuse que sa trajectoire parabolique dirigeait droit sur [lui] » (p. 17). Cette métaphore de l'ogive, qui est aussi métonymie du coup de feu entendu mais non reconnu en tant que tel par l'enfant, est précisément ce qui permet de conjuguer l'événement avec le récit du grand-père qui suit presque immédiatement : « je l'ai vu, très haut. Il tombait vers nous comme un oiseau mort [...]. J'ai dit, beaucoup plus fort que je n'avais prévu : j'y étais. Je l'ai vu [...] ils ont ri et grand-père a dit que, d'un certain point de vue, on pouvait considérer que j'y étais. J'ai dit oui, oui. J'aurais pu leur raconter, l'ogive, le bruit léger. » (p. 20) À l'aune de cette parfaite complémentarité de l'oiseau perçu par l'enfant comme une ogive et de l'ogive décrite par le grand-père comme un oiseau, et donc reconnue par l'enfant comme le même oiseau et, partant, le même instant, on

comprend bien le prix accordé à ces parcelles de « temps pur » qui permettent au narrateur, le temps ayant passé, de rejoindre le passé de l'autre et d'en saisir les effets toujours présents.

*

Nous avons vu plus tôt que Bergounioux prétend volontiers « écrire pour les morts », ce qui implique une double finalité : raconter ces morts qui l'habitent pour « vider le sac », selon la métaphore récurrente de *La Toussaint*, et se libérer de ce poids de désirs inaccomplis qui obstruent obscurément la marche du sujet dans son propre devenir, mais aussi acquitter une dette envers ces ancêtres qu'il porte en lui en appliquant sur eux la même démarche d'émancipation que l'écriture vise pour soi, leur prêter ces « armes de l'esprit » qu'il découvre à l'école et qui leur ont précisément fait défaut dans leur lutte avec les choses, ce qu'un récit comme *Miette* illustre avec acuité. C'est dans cette seconde acception que l'écriture se fait particulièrement mélancolique, puisque le vocatif traversé par l'ambition réparatrice qui l'anime est un vocatif d'après-coup, réparation qui n'en est pas moins le paiement d'une dette de Bergounioux envers ces différents visages du passé qu'il est possible de deviner à travers le sien. C'est précisément cette dette — « tout ne commence pas avec nous » (p. 34) — qui arrache l'écriture au passé pour la conjuguer avec tous les temps, puisqu'il en va du *futur du passé*, un conditionnel inaccompli qu'il convient à l'écrivain de prendre en charge, comme Bergounioux l'expose à la toute fin de *La Puissance du souvenir dans l'écriture* dans ce qui est bien sûr une éthique, mais tout aussi bien une *politique de l'écriture* qui répond au constat d'abord mélancolique « qu'on se rappelle surtout ce qui demeure inaccompli » (p. 39). Car si l'éthique convie dans un

premier temps l'écrivain à prendre en charge les « phobies » du passé pour se libérer des « névroses » du présent — en particulier celles nées lors de la Première Guerre, ce qui fait de *L'Orphelin* un récit tout à fait unique dans l'œuvre de Bergounioux⁸ —, la politique, elle, consisterait à reprendre cet inaccompli : « Écrire est encore une façon d'agir, la suite — fût-elle amère, distante, détournée — de ce qui n'a pas trouvé sa résolution. » (p. 40) Cela signifie, bien sûr, renouer les fils d'une filiation rompue et ainsi œuvrer à la réparation d'une mémoire collective. Mais peut-être peut-on également déceler dans cette éthique de la mémoire le rappel, en cela politique, des utopies du passé demeurées dans les interstices de l'histoire. Car, sinon, comment comprendre la persistance de ces images immobiles que l'écrivain continue d'évoquer dans l'obscurité de son cabinet, à l'écart de la « situation », malgré le rappel constant de l'adéquation nouvelle entre *Agir, écrire* qui s'est fait jour dans l'œuvre de Faulkner⁹? Ces morceaux d'éternité qui survivent aussi bien à l'éclairage rétrospectif de la raison qu'à l'oubli qui aurait dû les recouvrir ne contredisent pourtant pas l'intrication nouvelle de l'action et de l'écriture ; loin de toute nostalgie, le « parfum imperceptible, rêvé, d'une heure d'or » (1992a, p. 40) qui imprègne ces images est un rempart contre la mélancolie et l'appui nécessaire pour reprendre la tâche.

⁸ Et dont l'exact contrepoint essayistique apparaît dans le court texte consacré à Claude Simon, dans *L'Invention du présent*, autre « orphelin », tout comme son propre père, de la Première Guerre.

⁹ Suivant un titre récent de l'écrivain : *Agir, écrire* (2008).

Bibliographie

- BERGOUNIOUX, Pierre (1987). *La Maison rose*, Paris, Gallimard.
- (1992b). *L'Orphelin*, Paris, Gallimard.
- (1992a). *Le Matin des origines*, Lagrasse, Verdier.
- (1995). *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé.
- (1996b). *Le Chevron*, Lagrasse, Verdier.
- (1996a). « J'aurais aimé écrire pour les morts », *Le Matricule des anges*, n° 16, juin-juillet.
<<http://www.lelibraire.com/dossiers/AR1615.html>>.
- (2000). *La Puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Éditions Pleins Feux.
- (2002). *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre ».
- (2005 [1995]). *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2007). *Carnet de notes (1991-2000)*, Lagrasse, Verdier.
- (2008). *Agir, écrire*, Montpellier, Fata Morgana.
- COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (2002). *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz.
- (dir.) (2002) « La terre dans le roman contemporain / The Province in the Contemporary Novel », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 2, été.
- DEMANZE, Laurent (2009). « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 11-23.

— (2008). *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.

GUICHARD, Thierry *et alii* (2007). *Roman français contemporain*, Paris, Cultures France éditions, coll. « Panoramas ».

LEPAGE, Mahigan (2007). « Michon et Bergounioux lecteurs de Faulkner », *Études françaises*, vol. 43, n^o 1, p. 123-138.

PRÉVOST, Claude et Jean-Claude LEBRUN (1990). *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2008). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

Résumé

Des œuvres de fiction aux essais sur la littérature, les livres de Pierre Bergounioux font souvent référence aux mêmes figures, de Descartes à Flaubert en passant par Hegel. Si le commentaire qui accompagne ces figures tend à se ressembler, il s'agira ici d'analyser le *surcroît de sens* qui se dégage de leur inscription dans la fiction, du fait de sa mise en rapport avec l'ensemble du récit, malgré son caractère souvent elliptique. Le statut de l'image, depuis son rattachement explicite à la confusion du sensible de Hegel, sera en particulier interrogé en fonction de son caractère atemporel dans certains récits.

Abstract

From works of fiction to essays on literature, the books of Pierre Bergounioux often refer to the same authors, from Descartes to Flaubert and Hegel. If the comment which goes

with these figures tends to be alike, it will be shown that *additional meaning* emerges from their fictional inscription, despite its elliptic expression, because of its connection with the narrative. The explicit link to Hegel of the status of the image will also be questioned according to its timelessness in some narratives.

Toucher à l'invisible ou comment
« ensauvager le domesticateur » : littérature,
spéculation et modernité
chez Pascal Quignard

Nathalie Roy
Université Laval

Dans *L'Art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer revient aux sources de la théorie spéculative de l'art propre à la modernité, explore son horizon philosophique, analyse la pensée de ses premiers théoriciens, notamment celle de Novalis et de Friedrich Schlegel, et rend compte de sa fortune ultérieure tant en art qu'en philosophie. L'esthétique de la modernité serait tout entière tributaire de cette pensée née à Iéna au tournant du XIX^e siècle et qui « meurt sous nos yeux », fort heureusement

d'ailleurs, parce qu'elle repose sur des fondements théoriques erronés ainsi que sur une méconnaissance de ce qui constitue le propre de l'acte artistique :

D'un point de vue théorique, la théorie spéculative postule que l'art aurait son essence dans un statut cognitif qui, non seulement lui serait spécifique, mais surtout en ferait à la fois le savoir fondamental et le savoir des fondements : l'art, nous dit-on, est une connaissance extatique, la révélation de vérités ultimes, inaccessibles aux activités cognitives profanes; ou [...] : il est la présentation de l'irreprésentable, de l'événement de l'être; [...]. La thèse [...] implique une sacralisation de l'art, opposé, en tant que savoir d'ordre ontologique, aux autres activités humaines considérées comme aliénées, déficientes ou inauthentiques. [...] [E]lle présuppose une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art. (p. 15-16)

Malgré son ton polémique, l'aperçu de Schaeffer a l'intérêt de mettre en évidence des traits fondamentaux de la théorie spéculative de l'art, notamment sa dimension ontologique, le rapport qu'elle suppose à la connaissance, les questions de l'irreprésentable et de l'extase.

Commencer un article sur Pascal Quignard en évoquant une théorie propre à la modernité peut paraître paradoxal. Quignard ne se réclame nullement d'un horizon moderne, mais plutôt de l'antiquité gréco-latine et de la rhétorique classique, et il est volontiers perçu par la critique comme le modèle contemporain du lettré classique. Il tend même à mettre en question, voire à récuser certains traits fondamentaux propres à la modernité. À cet égard, les termes dans lesquels il refuse d'inscrire son travail et celui de certains de ses contemporains (Michon, Bergounioux, Macé, par exemple) dans une

quelconque suite de la modernité et de sa temporalité propre sont révélateurs : « Nous ne sommes pas postmodernes. Nous sommes préoriginaires. Je pense même que nous sommes antéarchaïques. » (2006, p. 93)

Toutefois, comme celle de plusieurs écrivains de la modernité, l'œuvre de Quignard est hautement réflexive. À sa production romanesque s'ajoutent plusieurs textes, essais, petits traités mêlant fiction et réflexion, dans lesquels il questionne inlassablement l'acte littéraire, le travail du langage, le rapport à l'origine et ce qui fait le propre et la nécessité de la spéculation littéraire en opposition à la spéculation philosophique. Or, à étudier de plus près la réflexion de Quignard sur l'art, il devient manifeste que sa spéculation littéraire et sa manière propre de penser la littérature entrent fortement en résonance avec la pensée moderne de l'art et, particulièrement, avec la pensée de ses premiers théoriciens, soit les premiers romantiques allemands. Le propos de cet article sera donc, à l'aide de trois textes — *La Rhétorique spéculative*, *Les Ombres errantes* et l'entretien accordé à C. Lapeyre-Desmaison, publié sous le titre *Pascal Quignard, le solitaire* —, d'examiner la pensée de Quignard et, plus particulièrement, sa conception de la « rhétorique spéculative » à la lumière de la théorie esthétique propre à l'âge moderne.

Il faut bien en convenir : parler d'« entours » de l'œuvre dans ce cas paraît abusif, puisque les petits traités et les essais font certainement partie intégrante de l'œuvre littéraire de Quignard. Néanmoins, ces textes permettent de réfléchir sur le regard que pose l'auteur sur son travail et, à ce titre, d'aborder l'œuvre de « l'extérieur », par ses fondements réflexifs. La réflexion que mène Quignard au cœur de sa pratique se

poursuit d'ailleurs largement dans ses entours. L'auteur publie de nombreux articles et entre couramment en dialogue avec la critique¹, allant jusqu'à participer à des colloques portant sur son œuvre, comme cela a été le cas à Cerisy en juillet 2004².

La rhétorique spéculative comme art littéraire

Dans sa pratique, Quignard se réclame de ce qu'il nomme la « rhétorique spéculative », un art dont on doit l'avènement théorique à Fronton, maître de Marc Aurèle, au II^e siècle. Le nom désigne une « tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie » et qui consiste en un

art des images — que l'empereur Marc Aurèle nomme, en grec, icônes tandis que son maître, Fronton, les nomme le plus souvent, en latin, images ou, à quelques reprises, en grec philosophique, métaphores — [qui] à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature (1995, p. 13-14).

Cet art des images est explicitement associé à la langue littéraire, qui permet de lier, là où l'analyse — la philosophie — délire. C'est un travail du langage, qui *fait violence* à la langue pour atteindre à un dire essentiel, au-delà des conventions : « L'expression courante "C'est un littéraire" n'est pas une insulte. Elle est dotée de sens. Elle renvoie à une tradition lettrée où la lettre du langage est prise à la *littera*. C'est la

¹ Voir la bibliographie, proposée par C. Lapeyre-Desmaison, des articles publiés par Quignard dans des revues et collectifs, dont certains portent sur son œuvre (2006, p. 236-239).

² Le titre des actes de ce colloque témoigne d'ailleurs de la tendance qu'a la critique à assimiler la posture de Quignard à celle du lettré classique : *Pascal Quignard : figures d'un lettré* (Bonnefis et Lyotard, 2005).

violence de la *litteratura*, qui n'est que la violence du langage indéductible. » (1995, p. 21) Le sens du mot « indéductible » est ambigu, mais partant de l'idée qu'il s'agirait d'un langage dont on ne peut rien *déduire*, on peut lui attribuer une signification double. Ce serait d'abord un langage *atomique*, où l'association de l'image au fond de la nature, par le biais de la lettre, révélerait un lien élémentaire, nécessaire et inséparable. Quignard écrit à cet effet : « La *litteratura* est le souci atomique des *litterae*. Le littéraire est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée. » (1995, p. 44) Ce serait encore un langage qui ne saurait livrer le savoir qu'il renferme ou le mystère de sa nécessité par la *déduction* et l'analyse. La définition de la rhétorique spéculative permet donc d'identifier deux traits essentiels de la conception quignardienne de la littérature, à savoir qu'elle s'oppose à la démarche philosophique et qu'elle représente un travail du langage qui ouvre la voie à une ontologie, permettant éventuellement d'accéder à une sphère de l'être qui échappe aux autres formes d'expression. Le privilège de la littérature ici est, de fait, lié à ce que le littéraire a une conscience aiguë des limites et des pièges de la langue et de ceux de la philosophie.

La rhétorique spéculative se présente en effet comme un art antiphilosophique, car, contrairement aux rhéteurs, les philosophes « parlent et dans leur recherche oublient la source de leur oraison, laissent sur le bord du chemin sa matière, obscurcissent et empêtrent l'élan murmurant qui sous-tend leur tardive spécialisation ». Ils oublient que la philosophie n'est qu'une branche de la rhétorique fondamentale et s'emploie « à écarter » (1995, p. 15) les images. Ainsi, en cherchant à évacuer le langage figural, le philosophe ne se rend pas compte qu'au lieu de se rapprocher du réel, il s'en éloigne

puisqu'il « ne travaill[e] que sur du langage sacrifié, que sur du postmythique, que sur du *logos* prédécoupé » (1995, p. 21-22). Autrement dit, il commet l'erreur de ne pas se méfier de son outil premier, à savoir les langues naturelles, lesquelles opèrent un découpage du réel qui n'a rien d'immanent et qui, en ce sens, fait obstacle à la recherche d'un savoir fondamental qui les précède. Leur invention implique en effet une rupture avec la nature, parce qu'elles introduisent « dans l'univers le dialogue, la conscience, le monde et le temps » (2006, p. 44-45). Et la conscience n'est pas une chose qui nous appartient en propre : elle n'est que la chambre « d'écho de la langue » du groupe, le « regard de tous y circule » (2006, p. 61). Si l'écriture littéraire accède à l'être par le langage, c'est qu'elle côtoie une défaillance toujours possible de la langue jamais tout à fait acquise, se tient au bord de la faille, contemple l'abîme, l'origine, à travers le défaut des mots qui échappent. Écrire, dans les mots de Quignard, c'est « se dénuder du langage avec du langage », c'est « ensauvager le domesticateur » (2006, p. 103-104).

Cet ensauvagement de la langue dépend donc — et il y a là l'un des paradoxes fondamentaux de la spéculation littéraire selon Quignard — d'un travail du langage grâce auquel on cherche un objet qui échappe par définition à l'expression. Tout au plus, les mots et les images permettent d'ouvrir des brèches grâce auxquelles il devient possible de contempler l'abîme. Contrairement au philosophe, écrit Quignard, « le rhéteur ne démontre jamais : il montre, et ce qu'il montre est la fenêtre ouverte » (1995, p. 14-15). L'ensauvagement est une « décolonisation » de la langue. Il passe par l'expérience solitaire de l'écriture, mais qui implique une paradoxale plongée dans la culture et la langue qui oppriment : « Totalemment envahi il ne peut que distendre le lien, déchirer le

tissu un peu; fouiller dans ses mots, ouvrir le dictionnaire sans arrêt; recultiver sa culture; en hériter davantage; s'éloigner davantage; c'est la limite de l'anachorèse ou de l'insociabilité. » (2006, p. 151) Écrire, pourrait-on dire, c'est libérer le langage de la transitivité que supposent le dialogue et la communication, l'arracher aux schémas qu'impose la convention sociale³. Cela semble impliquer un retour à la matérialité du signifiant, que l'on creuse, notamment grâce à des explorations peu orthodoxes d'étymologie et d'homonymie, à des jeux de synonymie qui passent par l'emprunt à une diversité de langues et à un travail des images (ou figures), pour s'approcher ainsi d'un signifié qui se situerait au-delà de l'arbitraire des signes, un signifié hypothétique qui ne se serait pas détaché du « fonds biologique ».

Mais quel est l'objet de la spéculation quignardienne? Quel est le savoir visé? On peut éventuellement en trouver un indice dans les mots mêmes qu'emploie Quignard dans certains passages cités. On notera le recours aux homonymes « fond » et « fonds ». L'art des images réassocie le langage au « fond » de la nature, alors qu'il existerait des cas où la lettre ne s'est jamais détachée du « fonds » biologique. La nature, l'animal sont à la fois un fondement et un « capital » à même lequel l'écrivain vient puiser. Notre être animal est à la fois ce qui nous constitue et la source de nos élans, l'impulsion première, ce qui fonde notre expérience vitale. Dans son entretien avec C. Lapeyre-Desmaison, Quignard parle de l'impulsion première, de ce qui

³ « Écrire n'est pas une manière d'être naturelle de la langue naturelle. C'est un langage qui est devenu étranger au dialogue. [...] le langage devenu langage-à-être. » (2002, p. 54-55)

caractérise le « mutisme de la source invisible » dont procède la littérature :

Je pense que la quête des traces, la poursuite des ordures des proies, la manducation des bêtes désirées aux mœurs fascinantes, les hallucinations de leurs formes dans les rêves, les parois incisées, l'atomisation et la dissidence de tout, le déchiffrement de tout ont lancé une expérience en amont de la lecture livresque bien plus profonde, plus animale, plus originaire, plus confuse, plus angoissée, plus indéterminée que cela [c'est-à-dire qu'une littérature définie à partir de formes aussi conventionnelles qu'une lettre d'amour]. (2006, p. 82)

La source invisible est donc animale, confuse, indéterminée, sans doute liée à une indifférenciation première. À ce titre, Quignard évoque souvent le caractère obsédant de la « scène originelle » : « La scène où toute scène prend origine dans l'invisible sans langage est une actualité sans cesse active » (2002 p. 12). Celle-ci est souvent identifiée de manière explicite comme le coït dont nous sommes issus et qui représente pour chacun son origine irreprésentable et le symbole fort de la force sauvage et créatrice du désir. C'est la scène invisible où, en-deça du langage et de la culture, pour chaque individu, tout commence. L'origine personnelle est, ailleurs, extrapolée et se confond avec une origine partagée. La scène originelle devient alors « l'arrière-monde » qui ne peut « être présenté » (1995, p. 170). Le jeu de métaphores privilégiées pour rendre l'idée de l'arrière-monde est archéologique : l'image obsédante et mystérieuse des gravures sur les parois des grottes de Lascaux, par exemple, remplace l'image du coït dont nous sommes issus. La scène originelle renvoie en somme au registre du pulsionnel et du désir, avant toute « domestication » culturelle. La dette de Quignard envers la psychanalyse est manifeste et éclaire sa fascination pour la petite enfance, notamment pour ce qu'il

désigne comme le stade de l'*in-fantia* ou de l'« a-parlance » (2006, p. 102), c'est-à-dire le stade d'avant la parole et donc d'avant l'irruption violente et colonisatrice du groupe, où l'être est au plus près encore de son fonds biologique.

La conscience du caractère radicalement imprésentable de l'expérience fondatrice et de l'exigence de dire l'indicible détermine un rapport à la connaissance qui est « extatique ». Elle dépend d'une chute hors de soi, hors du langage; elle est connaissance indirecte et toujours provisoire de l'invisible. La métaphore de l'atomisation prend ici toute son importance. Seules les images peuvent nous permettre d'entrevoir l'abîme, mais comme les métaphores, comme les signes dont la forme est étrangère à ce qu'ils signifient. Les images détournent le langage de la convention, permettent qu'il s'ouvre à quelque chose qui lui est extérieur. Elles donnent à voir le mystère, l'insaisissable, mais n'offrent rien sur quoi on puisse bâtir système. Ainsi, c'est « l'atomisation de tout » qui ouvre la fenêtre du rhéteur.

L'érudition, pourrait-on en conclure, ne tire pas sa valeur de l'accumulation du savoir qui comble les vides de l'ignorance, mais plutôt de ce qu'elle donne lieu, par son hétérogénéité, à une démultiplication des relations possibles, au rapprochement de ce qui paraît radicalement différencié, bref à l'éclatement des structures et des systèmes grâce auquel on entrevoit l'expérience en amont du langage. L'érudition telle que la pratique Quignard, qui s'en défend par ailleurs⁴, favorise la démultiplication des images.

⁴ « Puis-je ajouter quelque chose sur le mot "érudition"? C'est tout le contraire de mon dessein. Je ne suis pas un érudit. *Rudis* est le sauvage. *E-rudis* est celui à qui on a ôté son aspérité, sa sauvagerie, sa violence originnaire ou naturelle

La théorie spéculative de la modernité esthétique

Convergences et divergences

Les premiers romantiques allemands, premiers théoriciens de la modernité esthétique, avaient de l'art une conception curieusement proche par certains traits de celle que propose Quignard. Leur posture critique, à cheval sur le classique et le moderne, et le fait qu'ils développent une esthétique contre, au double sens du terme, la tradition, en font peut-être le point de comparaison le plus intéressant pour questionner les rapports complexes qu'entretient Quignard avec la conception spéculative de l'art propre à la modernité.

L'ontologie romantique envisage l'être recherché comme totalité. L'être, c'est le sujet et l'objet, l'esprit et la matière, le fini et l'infini ; autrement dit, c'est la fusion ou l'identité absolue, le tout avant la différenciation. Les limites de la conscience et du langage humains sont telles que cet être n'est accessible que par l'intuition et par les formes poétiques (lire : poïétiques) qui en permettent l'expression. C'est pourquoi la fonction créatrice propre au langage poétique est essentielle. La philosophie a besoin de la poésie — de la poïesis — pour se réaliser, car la philosophie, dans sa quête de connaissance, ne peut que proposer des systèmes qui sont des approximations d'une totalité vivante. La poésie, en s'appuyant sur l'intuition ou le sentiment esthétique, *présente* le tout au lieu de le *représenter*. Elle est, selon le mot de J.-M. Schaeffer, l'« unique présentation possible de l'ontologie » (p. 20). Seule la poésie peut faire voir

ou animale. Aussi le latin *rudis* correspond-il en latin au mot *infans*. Le *puer*, au fur et à mesure que le grammairien lui fait quitter l'*in-fantia* et lui enseigne les lettres pour écrire, devient *e-rudis*. Je cherche encore à m'é-érudir. Je ne suis pas encore assez rude. » (2006, p. 112-113)

l'invisible, l'imprésentable, l'universel. La philosophie doit donc avoir des assises poétiques, et la littérature est le lieu idéal de la spéculation, parce qu'elle conjugue savoir et création. Du reste, le langage poétique est, selon une expression de Novalis, un langage « à la deuxième puissance » (cité dans Todorov, 1977, p. 208), qui libère le langage de son rôle instrumental quotidien, l'arrache aux schémas de la convention. La rhétorique, ici aussi, notamment par le biais de figures privilégiées telles la métaphore, le paradoxe, la parabase, l'ironie, est un outil de première importance.

Mais si les formes poétiques parviennent à exprimer l'intuition, elles ne peuvent définitivement en capter l'objet. Elles sont donc forcément provisoires. Atteindre à l'expression de l'être, selon une courbe asymptotique et un processus forcément infini, suppose la démultiplication de ces formes grâce à laquelle on met en évidence « l'infinité de la connexion », selon la formule qu'emploie Walter Benjamin pour qualifier la démarche de Novalis et de Schlegel (1986, p. 58). L'ironie de Schlegel en tant qu'approche réflexive est, de ce point de vue, le principe déterminant. La démarche ironique du créateur repose sur le mouvement de la pensée et de la contre-pensée, sur l'oscillation constante entre le pôle positif où l'on exprime l'intuition et le pôle négatif où elle est soumise à l'examen. L'ironie est, en somme, le double mouvement de création et de négation grâce auquel on tâche de se rapprocher de l'être, en éliminant progressivement le faux. C'est aussi une réflexion « poétique » qui avance par sauts, grâce au *Witz*, lequel concilie l'inconciliable et permet ainsi à la subjectivité créatrice d'outrepasser ses propres limites (Behler, 1997, p. 91-119).

Les convergences entre la pensée de Quignard et la théorie spéculative de l'art née à l'époque du premier romantisme sont manifestes. Dans les deux cas, on trouve un rapport à la connaissance qui repose sur la conviction de la primauté du littéraire dans l'expression de l'ontologie et la conscience des limites de la philosophie et du langage, lesquelles conduisent l'écrivain qui cherche la vérité à une manipulation de son matériau dans le but de faire éclater les codes et les conventions. La pensée de Quignard partage encore avec celle des fondateurs de l'esthétique moderne la conscience du caractère inachevable de la démarche, vu l'impossibilité, au moyen du langage, de parvenir à une véritable saisie de l'être, qui donne à toutes les formes un caractère provisoire et qui mène ainsi à une démultiplication des « images » et à un jeu d'association de ce qui paraît inconciliable. Toutefois, une analyse plus approfondie met en évidence deux divergences profondes entre la pensée de Quignard et celle qui fonde la modernité, divergences qui témoignent du rapport complexe qu'entretient l'auteur contemporain avec la théorie moderne de la littérature. Celles-ci concernent le rapport au temps et à la subjectivité⁵.

La pensée romantique est fondamentalement progressive en ce qu'elle œuvre, malgré sa démarche paradoxale et contradictoire, vers l'expression d'une omniscience (*Allwissenheit*). Bien qu'il faille distinguer progressivité et

⁵ Il va de soi que les événements et la pensée du XX^e siècle auront mené à une indubitable remise en cause de la toute-puissance de la subjectivité et du rapport moderne au temps, linéaire et progressiste. Quignard hérite bien évidemment de ces mutations, et particulièrement de celles causées par le développement de la psychanalyse, mais l'objectif ici est de suggérer que le rapport quignardien au sujet et au temps suppose encore autre chose que la « mort de l'auteur » et la ruine des idéologies du progrès.

progrès (Thouard, 2002, p. 9-66), étant donné la conscience aiguë à la fois du caractère infini du processus et des limites des formes et de la pensée, il reste que le romantisme spéculatif repose sur l'idée d'une téléologie. Il a parmi ses principes ontologiques fondamentaux celui d'une autorévélation progressive (Schaeffer, 1992, p. 115). Si la modernité est mise sous le signe de l'inachèvement, c'est parce que, dans les manifestations de l'être, il y a des déterminations profondes présentes en germe et qui, progressivement, se révèlent. La fin de l'histoire, de la littérature, de la conscience, de la philosophie serait une hypothétique révélation totale de soi à soi de l'être présent en germe dans toutes ces manifestations. De ce point de vue, la modernité, qu'elle soit progressiste au sens strict ou non, suppose une temporalité continue, orientée et (plus ou moins) linéaire.

Or, dans la pensée de Quignard, le temps, en son essence, est achronique et foncièrement inorienté. L'origine est conçue comme un en deçà radical de la langue et de la culture, à la fois lointaine et contemporaine, en ce qu'elle remonte à la nuit des temps tout en restant curieusement atemporelle, associée à un constant rejaillissement : « Quoi que vous fassiez, c'est l'aube chaque aube. C'est le jaillir du temps sans cesse. C'est le jaillir désorienté, sans orient, du temps, sans cesse. Se déversant dans l'espace. » (2006, p. 132) Il y aurait là un aspect essentiel de l'expérience humaine que masquent l'histoire et toute imposition d'un ordre du temps par la langue et la tradition historiographique⁶. L'objet de la quête, ou plutôt du guet, c'est

⁶ Voir à ce sujet l'analyse que propose Simon Saint-Onge de la catégorie temporelle du « Jadis » chez Quignard, qui apparaît comme une négation de la succession temporelle et le lieu d'irruption de l'imaginaire et de « l'anachronie à l'état pur » (Quignard, 1990, p. 490). Saint-Onge montre que

ce constant rejaillissement, cette atemporalité qui ouvre la voie à l'origine : « Il faut guetter quelque chose de plus neuf que ce qui est réputé moderne. Il faut chercher quelque chose de radicalement naissant. » (1995, p. 189) Il y a donc un refus radical de toute téléologie. La connaissance visée par l'art quignardien est a-progressive et a-cumulative, elle ne peut obéir à une temporalité convenue, elle ne saurait s'ordonner, former un ensemble : « l'art n'obéit à aucun ordre du temps », il est « inorienté comme le temps lui-même » (2002, p. 161).

D'ailleurs, la pensée de Quignard est d'autant plus étrangère au principe d'une autorévélation progressive que, chez l'auteur, la conscience ne semble même pas participer directement de l'être. Du moins, elle y fait écran de telle manière que la visée de représentation du monde qui nous entoure est vouée à l'échec; l'idéal ne peut en aucun cas correspondre véritablement au réel. Pour les romantiques, quelles que soient les limites du langage, la part d'échec et d'approximation, il y aurait fondamentalement un parallélisme entre l'idéal et le réel. Il revient au sujet en quête d'omniscience de le révéler et d'amener ainsi progressivement l'idéal à se confondre avec le réel. Aux yeux de Quignard, au contraire, l'art moderne se fourvoie en mettant l'accent sur le sujet et sur la mise en valeur du moi : « La mise en avant de soi, le refus de l'assujettissement, la haine dans tout ce qui fut du *cela fut*, telle est la triple thèse de l'art moderne. » Il met d'ailleurs directement cette thèse en rapport avec les principes qui

le « démontage erratique » de la « chose historique » et ce qu'il implique d'irruption du Perdu qui morcelle et sédimente le temps font éclater le continuum de la temporalité, rendent indistincts le Jadis et le présent et interdisent toute recomposition du passé, du présent et de l'avenir, bref toute invention d'un nouvel ordre du temps (2008, p. 159-172).

fondent l'idée du progrès, en ajoutant : « L'allergie à la dépendance, le discrédit de l'antériorité, l'élimination du jadis, telles sont les thèses du progrès. » (2002, p. 122)

On connaît du reste cette volonté affichée par Quignard de s'effacer, en tant que sujet créateur, derrière ses textes et d'insister sur l'héritage ainsi que cette stratégie fréquente par laquelle il fait parler ses maîtres à penser en infléchissant leurs propos, s'y inscrivant comme en sourdine. Il se situe volontiers plus près du *topos* de l'invention classique que de celui de la création moderne. Selon Gilles Declercq, « il faut lire l'œuvre de Quignard à la lumière du *topos* matriciel de l'*invention* antique et classique ; toute parole est écho d'une parole antérieure, on ne peut que redire et reformuler, et faire *ainsi* œuvre nouvelle et personnelle » (p. 237). Dans son entretien avec C. Lapeyre-Desmaison, l'auteur affirme : « vous savez, je ne crois pas que l'état d'écrivain m'intéresse. L'extase, la perte de conscience temporelle qui est derrière, [...] oui » (2006, p. 89). L'écriture ne serait pas affirmation ni même quête de soi, mais plutôt chute extatique hors de soi. La figure de l'auteur créateur et la conception de la subjectivité dont elle dépend sont, chez Quignard, fondamentalement entachées de soupçon.

Le sublime

La complexité des rapports de l'auteur à la théorie esthétique de la modernité se révèle encore dans son traitement du sublime, un concept clé qui, de l'Antiquité à l'époque moderne, a connu une mutation qui suit de près la montée de la conception moderne de la subjectivité. Certes, Quignard se réclame du *Traité du sublime* du pseudo-Longin, un texte qui remonte aux

premiers siècles de notre ère et récuse explicitement la conception moderne, kantienne, du sublime, mais, à sa manière, il modernise néanmoins le texte de Longin.

L'esthétique moderne, nous rappelle Todorov dans *Théories du symbole*, est liée à un déplacement du concept d'imitation en art, car il s'agit désormais de « situer l'imitation entre le créateur et le Créateur, non entre deux créations » (p. 185). La conscience humaine, pour peu qu'elle fasse preuve de génie, peut rivaliser avec Dieu en créant de toutes pièces un monde plus parfait que celui de la Création. Or, lorsque Quignard oppose, dans *Les Ombres errantes*, le sublime ancien au sublime kantien, les termes qu'il emploie montrent à quel point il vise à s'inscrire en faux contre cette perspective moderne :

Il est possible que la beauté des arts en tant qu'arts commença à mourir au XVIII^e siècle dans les temps où la terreur naissait. Le sublime selon Kant était dans l'esprit humain. Le sublime selon l'inventeur du sublime (selon Loggin⁷) était dans la nature. La nature cesse d'abriter sa propre force. L'homme commence à se contempler comme un Narcisse qui s'aime à l'excès jusqu'à la défiguration. (2002, p. 123)

L'humain est animal, nature, bien avant d'être conscience. La force qu'il abrite est celle-là même qui appartient à la nature. La terreur qui tue la beauté des arts semble donc être celle qui résulte de la même mutation qui amène le sublime et la création d'une beauté autonome à être conçus comme des forces qui appartiennent à l'esprit humain et non plus à la nature. La référence à Kant est d'ailleurs significative, puisque c'est en effet ce philosophe qui déplace le lieu du sublime de la nature vers l'esprit humain et renforce le lien entre sublime et

⁷ Il s'agit du nom que donne le plus souvent Quignard au pseudo-Longin.

sentiment moral (qu'on trouvait déjà dans les *Pensées* de Pascal). Le sublime, pour Kant, est ce qui fait passer par-dessus de sa condition animale (Morfaux, 1990).

Le sublime, pour Quignard, est au contraire ce qui ramène à la nature. Si le sublime mène à la connaissance extatique, c'est qu'il suppose une perte de conscience, et non pas, au contraire, une victoire de la conscience sur la faiblesse de notre nature. À ce titre, sa lecture du « livre fondamental de la rhétorique spéculative », à savoir le *Traité du Sublime* du pseudo-Longin, est révélatrice :

C'est un traité du *tonos*, de la tension, de l'*intonatio*, du tonnerre, de l'*energeia* propre au langage pour peu qu'il devienne quête de la profondeur et des limites supérieures ou inférieures (sublimes ou sordissimes) de l'expérience humaine. *Du sublime* est encore un recueil d'icônes, rassemblant les « cimes » du logos. [...] C'est un grand livre informe sur la création littéraire considérée comme art suprême. Il n'y a pas de bornes à la *physis* (nature) faite voix. Il n'y a pas de bornes entre l'inné fusionnel et l'acquis passionnel, entre le don de l'écrivain et la technique linguistique, entre la donne biologique et la fonction investigatrice des paradoxes et des images. Le sublime ne mène pas l'auditeur à la persuasion (*pistis*) mais à l'exaltation (*ekstasis*). Le grand poète ou le grand prosateur cherchent la parole extatique. Le langage à sa cime fait osciller le *thauma* (l'étonnement, l'admiration) et l'*extasis* (l'extase). [...] « L'art apprend, et c'est là le point capital, qu'il y a dans le logos certaines particularités qui ont la *physis* (nature) pour unique fondement ». La cime du langage livre passage à la souche originaire. (1995, p. 56-57)

L'atteinte par le sublime de la connaissance extatique dépend étroitement de la rhétorique, du travail des figures et des images. La conception quignardienne de la primauté de la littérature et du travail du langage, sa conviction de la nécessité de « recultiver sa culture » pour distendre le lien avec le social

et renouer avec le « fonds » biologique sont ici attribuées à « Loggin ». Le *Traité du Sublime* est, certes, un texte qui oppose la « médiocrité » parfaite d'un pur respect des règles de l'art à la grandeur d'un sublime où il subsisterait des défauts, parce qu'il « est à peu près impossible, pour l'ordinaire, qu'un esprit bas et médiocre fasse des fautes. Car, comme il ne se hasarde et ne s'élève jamais, il demeure toujours en sûreté; au lieu que le Grand de soi-même, et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux » (Longin, 1995). Le pseudo-Longin, en traitant de l'importance des passions et de la grandeur d'âme, admet donc que la tension et l'*energeia* dont parle Quignard déterminent le caractère véritablement sublime d'un texte (plutôt que le respect des règles), tout comme il établit le rapport entre le sublime poétique et le sublime de la nature. Mais il s'agit malgré tout d'un traité de rhétorique, dans lequel il n'est question ni de spéculation ni d'origine ; et à l'extraordinaire du sublime, chez Longin, il manque la terreur et la sauvagerie que Quignard lui prête explicitement. Il s'agit à vrai dire d'une définition du sublime qui n'est pas sans rapport avec celle qu'a formulée Edmund Burke au XVIII^e siècle et qui a eu tant de retentissements au sein du romantisme. Dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke, qui appartient à la tradition sensualiste, distingue la beauté et le sublime esthétique au moyen de leurs effets physiologiques sur l'être qui les perçoit. Il associe le sublime à la terreur et à la forte tension corporelle, alors que la beauté consisterait en la douceur et les sensations qui détendent les nerfs (Morfaux, 1990). Pour Quignard, la véritable beauté est sublime dans la mesure où elle est indissociable de la terreur : « La poussée qui porte les arts est barbare, bien sûr, intégralement. La source de la beauté [...] est bien sûr mortelle

comme elle est sexuelle. C'est une fusion violente. [...] [La beauté et la terreur] sont liées au point que c'est cette inhérence qui définit la fascination chez les animaux, dont les hommes.» (2006, p. 137-138) En somme, en associant le sublime et la beauté à la terreur et à notre animalité, Quignard paraît s'approcher autant sinon plus de Burke que de « Loggin » et, ce faisant, il « romantise » en quelque sorte la théorie littéraire que renferme le *Traité du sublime*.

*

La conception spéculative de la littérature que propose Quignard comporte, en somme, des affinités indéniables avec l'esthétique spéculative de la modernité. L'art, pour Quignard, est en effet « connaissance extatique », « présentation de l'irreprésentable ». La pensée de Quignard présuppose « une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art » (Schaeffer, 1992, p. 15-16). Quignard retient donc la dimension ontologique et, dans une large mesure, les traits formels de l'esthétique moderne — notamment le fragment, le mélange des pièces et des genres —, de même que la réflexivité qui les motive, mais il en récuse l'idéalisme et la téléologie : l'être, sa force s'ouvrent à l'art, mais ils ne sont pas là où les modernes le croient. La connaissance véritable ne peut participer d'un ordre du temps né de la conscience humaine, ni naître d'une quête idéale. À l'image du temps quignardien, qui est désorienté, « sans orient » et qui rejaillit constamment, la connaissance ne peut suivre une voie téléologique.

Mais que l'art donne à voir la nature par le moyen d'une extase, non pas en l'imitant dans un quelconque dessein figuratif, mais en s'investissant d'une *energeia*; que le langage de la littérature accède ainsi à une connaissance ontologique autre, plus fondamentale, par les images, par la rupture d'une transitivité, par une forme poétique de logos qui lie les *schèmata* de la nature entre elles : tout cela reste hanté par quelque chose qui évoque malgré tout la quête moderniste d'expression de la totalité au moyen de l'art. Pour s'en convaincre, que l'on écoute Quignard présenter le projet de *Dernier Royaume* : « le petit effort d'une pensée de tout »; « une petite vision toute moderne du monde »; « ni argumentation philosophique ni petits traités épars ni narration romanesque. Une activité mythographique à la frange de la fiction. [...] Extraordinairement agénérique. De plus en plus agénérique. » (2006, p. 213-214) Ces propos pourraient malgré tout nous amener à nous demander ce qui distingue fondamentalement ce projet de l'encyclopédie romantique telle que conçue par Novalis et par F. Schlegel (Thouard, 2002).

Bibliographie

- BEHLER, Ernst (1997). *Ironie et modernité*, trad. d'O. Mannoni, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes ».
- BENJAMIN, Walter (1986). *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

- BONNEFIS, Philippe et Dolorès LYOTARD (dir.) (2005). *Pascal Quignard : figures d'un lettré*, Paris, Galilée.
- DECLERCQ, Gilles (2004). « Roman, fable, déclamation. L'invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de l'Université de Sorbonne, p. 233-254.
- LONGIN (1995). *Traité du Sublime*, trad. de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie générale française.
- MORFAUX, L.-M. (1990). « Sublime », dans *Encyclopédie philosophique universelle*, André Jacob (dir.), Paris, PUF.
- QUIGNARD, Pascal (1990). *Petits Traités I*, Paris, Gallimard, 1990.
- (1995). *Rhétorique spéculative. Petits traités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2002). *Les Ombres errantes. Dernier Royaume I*, Paris, Grasset.
- (2006). *Pascal Quignard, le solitaire*, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Galilée, coll. « Les Singuliers / Littérature ».
- SAINT-ONGE, Simon (2008). « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 44, n^o 3, p. 159-172.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais ».
- THOUARD, Denis (2002). *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », p. 9-66.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Pascal Quignard, volontiers considéré comme le modèle contemporain du lettré classique, récuse certains des principaux traits de l'esthétique moderne et se réclame, dans la conception de l'art littéraire qu'il développe, de l'Antiquité et de la rhétorique classique. Toutefois, à étudier sa réflexion de plus près, il devient manifeste que sa spéculation littéraire entre fortement en résonance avec la pensée moderne de l'art, et particulièrement avec celle de ses premiers théoriciens, soit les esthéticiens du Cercle d'Iéna. Cet article analyse la pensée esthétique de Quignard à la lumière de cette théorie spéculative qui fonde l'âge moderne, afin d'élucider le rapport complexe qu'entretient l'auteur avec la modernité et de parvenir ainsi à mieux cerner sa pensée.

Abstract

Pascal Quignard, generally considered to be today's incarnation of the classical man of letters, rejects certain fundamental principles of modern aesthetic thinking while developing a theory of literary art that claims to have its roots in Antiquity and classical rhetoric. However, a closer study of Quignard's ideas reveals striking parallels between his speculative poetics and modern aesthetic theory, particularly with that developed by modern art's first theorists, i.e. the members of the Jena Circle. This paper examines Quignard's theory in light of its similarities with early German Romantic thought, in order to comprehend the author's complex relationship with Modernity, and thus, to gain better insight into his aesthetic principles.

La folie des grandeurs. L'écrivain et la chose littéraire dans les essais de Richard Millet

Martine-Emmanuelle Lapointe
Université de Montréal

Comme en témoigne un récent dossier de la revue *Acta Fabula* consacré aux « Tombeaux pour la littérature », les discours critiques sur la mort de la culture littéraire se multiplient à l'époque contemporaine. Ces derniers constitueraient même, selon Alexandre Gefen, « un objet polémique communément partageable » (2009). Dominique Maingueneau (2006), William Marx (2005) et Tzvetan Todorov (2006), notamment, ont consacré leurs récents ouvrages à la déconsidération dont la littérature serait aujourd'hui la victime. Leurs études tendent à historiciser les discours sur la fin de la littérature et, dans une certaine mesure, à alerter les lecteurs, les professeurs et les

critiques sur les dangers que comporte la fragilisation de la culture littéraire. Il s'agit surtout, chez les trois auteurs, de dépasser les bilans catastrophistes et mortifères pour mieux cerner les causes de la dévalorisation de la littérature. Il en va tout autrement dans les derniers essais de Richard Millet qui font eux aussi état de la disparition de la littérature à l'époque contemporaine, mais sur le mode de la plainte et de la déploration. Pour Millet, âpre contempteur de la culture actuelle, le contemporain évoluerait dans un monde désenchanté, peuplé des spectres d'un passé glorieux. Il errerait, ne vivrait qu'avec son temps, amnésique et aveugle, dépourvu d'idéal et de grandeur. Bien triste sire, le contemporain, en somme, ne serait que le contemporain de lui-même.

Ces constats catastrophistes se trouvent plus précisément dans *Harcèlement littéraire*, livre d'entretiens accordés par l'auteur à Delphine Descaves et Thierry Cecille, et dans le court essai *Le Dernier écrivain*, parus tous deux en 2005, ainsi que dans les très polémiques *Désenchantement de la littérature* et *L'Opprobre*, publiés respectivement en 2007 et en 2008. Ces ouvrages constituent un ensemble cohérent dans lequel l'auteur dénonce la vacuité de la littérature contemporaine en se revendiquant des traditions humaniste et chrétienne de l'Occident. Rompant avec le ton personnel et inquiet des textes rassemblés dans les trois tomes du *Sentiment de la langue*, Millet n'hésite pas à y entrelacer lectures élogieuses d'œuvres du passé, critiques acerbes de la littérature contemporaine et commentaires sociopolitiques radicaux.

Il va sans dire que certains de ces textes, *Désenchantement de la littérature* plus que les autres, ont été

très mal reçus par la critique française, qui a accusé leur auteur de xénophobie. Pour mieux dénoncer la rectitude politique et le « totalitarisme mou », l'auteur s'en est pris avec virulence aux théories du métissage, du multiculturalisme et de l'hybridation en leur opposant les concepts problématiques de la vérité et de la pureté. Dans un débat qui réunissait Millet et Sollers, paru en 2007 dans *Le Magazine littéraire*, Sollers a d'ailleurs affirmé :

Je crois que Richard Millet a eu un tort, celui de mêler à ses considérations sur la littérature des idées politiques, et des idées politiquement incorrectes. Elles ont permis à l'opinion, surtout l'opinion militante, se voulant extrêmement engagée, de l'accuser, avec des mots injurieux, d'être révisionniste et d'avoir écrit une immondice. (2007, p. 92-93)

Comme le note Sollers, qui n'hésite pas à qualifier la réception de *Désenchantement de la littérature* d'« inquisitoriale » et de « stalinienne » (p. 93), les constats catastrophistes de Millet ont été sévèrement critiqués, car ils débordaient le contexte littéraire et empiétaient sur le territoire de la politique contemporaine. En s'en prenant aux « diktats du politiquement correct » (p. 93) et en défendant la préservation de la langue et des traditions françaises, Millet a endossé — peut-être malgré lui¹ — le rôle du redresseur de torts et s'est ainsi vu isolé du milieu littéraire parisien². Au fil des textes parus en marge de

¹ Dans l'entrevue accordée au *Magazine littéraire*, Sollers reproche à Millet de lier trop étroitement la littérature et la société. Or Millet prétend faire cavalier seul, corroborant même les propos suivants de Sollers : la littérature est une « aventure parfaitement individuelle, réfractaire, singulière et qui résiste à tout » (p. 93).

² Dans « Droit de réponse de la gestapo à Richard Millet », publié sur son blogue, Pierre Assouline (2007) a bien fait ressortir les contradictions de *Désenchantement de la littérature* : « Le malentendu est tragique : il croit qu'il est dans la vérité à mesure que le nombre de ses ennemis augmente. Encore faut-il préciser que les ennemis en question ne sont que des critiques que sa

l'œuvre romanesque, l'auteur se présente en effet comme le dernier d'une grande lignée, héritier d'une tradition moribonde à laquelle nul ne semble plus vouloir s'attacher. Une telle posture s'avère quasi intenable, car elle repose sur une argumentation manichéenne multipliant les oppositions binaires, les constats fatalistes et les dénégations.

Afin de mieux réfléchir à la construction de cette figure de l'écrivain, j'analyserai ici l'un des paradoxes fondateurs de l'argumentation de Richard Millet. Se retirant dans une sorte de retraite splendide, qui lui conférerait le rôle de l'émissaire éclairé, Millet se dit « déprogrammé », indifférent aux diktats et aux langages qui dominent les discours sociaux et culturels de son époque. Mais cette déprogrammation présumée ne peut tenir puisque l'auteur programme à même son argumentation les critiques de ses détracteurs, use d'une rhétorique qui se forme littéralement à partir de l'ethos contemporain. Même s'il refuse haut et fort de jouer le jeu de la politique, Millet se retrouve dans l'arène, écartelé entre l'idéalisme du « dernier écrivain » et l'hyperréalisme du pamphlétaire bien au fait des problèmes de son époque.

De la déprogrammation

C'est dans *Désenchantement de la littérature* que Millet définit la notion de déprogrammation :

Déprogrammation, plutôt que censure ou interdiction : telle pourrait être une autre définition de la littérature, négative celle-là, son ordalie ténébreuse, et indissociable du sentiment d'encombrement de soi que peut donner à l'écrivain sa

conception légèrement paranoïaque de la vie vécue comme une guerre civile permanente transforme en ennemis. »

notoriété. Mieux que le silence et le retrait : à mille lieues de la multitude piaillante des auteurs, l'écrivain serait celui qui, devançant inlassablement les condamnations émises par le nouvel ordre moral, se déprogramme lui-même, se voue à l'échec comme à une forme de salut. (2007, p. 21)

La déprogrammation se substituerait au nouvel ordre moral auquel Millet associe l'idée d'une censure idéologique, thème également présent dans *Harcèlement littéraire*. Les termes « ordalie » et « salut », issus du lexique chrétien, renforcent l'effet de la déprogrammation qui, plus qu'une retraite silencieuse, constitue à la fois un sacrifice, une épreuve et une forme d'élection. Plus loin, s'inspirant d'une citation de Peter Handke, Millet ajoute qu'il est le troisième homme, ni coupable ni héros, « l'improgrammable, celui qui s'invente dans le paradoxe de son propre retrait, eût-il le bruit du monde pour destin de son langage » (p. 22). Bien qu'il reconnaisse la nature paradoxale d'une telle situation — définie par la négative et déglagée en apparence de ses ancrages sociaux et politiques —, l'auteur confère à la déprogrammation la valeur d'un sacre. Millet souhaite s'éloigner de « la multitude piaillante des auteurs ». L'emploi du mot « auteur » n'est pas fortuit; l'écrivain se distingue de l'auteur, car il accueille l'échec. Plus encore, il se refuse aux usages mondains, aux langages communs et aux credo du « nouvel ordre moral ». Dès l'incipit du *Dernier écrivain*, Millet affirme ne pas être de son temps, se dit « apatride », prétend trouver son lieu dans l'écart, le décalage, le refus (2004, p. 11).

La langue et le style constituent des critères d'élection ou de discrimination permettant de tracer une frontière nette entre les figures de l'auteur et de l'écrivain. Millet s'en explique d'ailleurs assez longuement dans le recueil d'entretiens

Harcèlement littéraire. Son isolement ne serait pas « une forme d'asocialité heureuse » (2005, p. 32), propre à l'artiste maudit, mais reposerait sur son mépris confirmé des œuvres de ses contemporains. Ceux-ci ne sauraient plus écrire, trufferaient leurs textes d'erreurs, de solécismes et de barbarismes : « Ce qui gêne, affirme-t-il, c'est l'incertitude syntaxique, l'inharmonie, la condition postmoderne de la langue » (p. 35); « cette approximation, cette mollesse [...]. Elles reflètent bien notre époque, molle, veule, obsédée par le ludique, le "sympa", l'édulcoré, l'éphémère, l'insignifiant » (p. 36). Cette dernière affirmation, qui transforme la langue de l'écrivain en reflet d'une condition sociologique anémique et défaillante, traverse presque tous les écrits essayistiques et pamphlétaires de l'auteur. La maîtrise de la langue devient en quelque sorte le symbole de l'appartenance à une forme d'aristocratie littéraire et culturelle, laquelle s'opposerait en tous points à la démocratie états-unienne et à son culte des droits de l'homme.

L'idiot et le martyr

La fratrie à laquelle Millet dit appartenir est une communauté d'exception qui rassemble ceux qui échappent aux normes, qu'ils soient des êtres rares, des génies méconnus, des « renards solitaires » (2007, p. 12), pour reprendre l'expression de l'auteur, ou des exclus dépossédés de leurs lieux propres : « Je suis donc le frère impossible de tout juif tchèque, le gant retourné, le provincial sans terre qui prétend à l'universel, refuse de confondre minoritaire et infantilisme, et répugne à incanter les mots d'ordre du Bien » (2004, p. 20). Parmi les figures invoquées par l'auteur, ce sont celles de l'idiot et du martyr qui incarnent de la manière la plus éloquente la double

nature de cette communauté improbable. Elles deviennent même, sous la plume de Millet, les représentantes d'un ostracisme social injustifié.

Si elles traversent les essais et les pamphlets, les représentations les plus évocatrices de la figure de l'idiot se trouvent dans les fictions de l'auteur. Inspirées des personnages de Faulkner et de Dostoïevski, elles y empruntent les traits d'André Pythre, le dernier fils d'une lignée maudite, de Pierre-Marie Lavolps, du *Renard dans le nom*, ou encore de Lucie Piale, l'innocente à l'éternel sourire de *L'Amour des trois sœurs Piale*. Les trois personnages, mais il en est bien d'autres, sont dotés d'une beauté qui les marginalise et les sauve à la fois, et appartiennent par là même à un monde autre. Souvent retranchés dans leur silence, qui peut passer pour une forme de béatitude, ils inquiètent les habitants de Siom, qui les confondent tantôt avec les anges, tantôt avec les démons. Dans ses essais, Millet établit une analogie entre ces figures d'humbles et celle de l'écrivain véritable — l'adjectif « véritable » est de l'auteur — qu'il compare même aux « chrétiens des catacombes » (2005, p. 63). Comme les innocents, dont la parole est souvent mésestimée, l'écrivain « ne s'en remet plus à l'ordre du monde », il se livre plutôt à « un non-savoir qui est la condition d'une connaissance supérieure » (2007, p. 28). L'exemple le plus révélateur de cette relecture chrétienne du rôle de l'écrivain se trouve au tout début de *L'Opprobre*, au sous-titre évocateur d'*Essai de démonologie*. Dans ce recueil de fragments rappelant le propos du *Dernier écrivain* et de *Désenchantement de la littérature*, Millet se présente littéralement comme un revenant :

C'est donc un mort qui parle, un suicidé du milieu littéraire. Je ne suis pas le premier; je ne serai pas le dernier. Et je reviens

vous hanter, belles âmes qui pensez m'avoir tué. L'outre-tombe d'où je parle est en réalité le lieu le plus vivant, au sein de l'inversion actuelle de toutes les valeurs : le vivant contre le vrai devenu non seulement un moment du faux mais le faux lui-même. Ma voix est donc celle de la vérité. Je n'écrirais pas si je ne me maintenaiss pas à cette hauteur, avec tout à la fois l'aplomb des humbles, l'intransigeance des orgueilleux, l'opiniâtreté de ceux qui sont toujours en chemin. (2008, p. 12)

Depuis la publication de *Désenchantement de la littérature*, qualifiée de geste suicidaire par certains critiques³, Millet se dit mort à l'existence littéraire. Mais cette mort, en témoigne la citation, est pour lui le lieu du vrai, voire le seul lieu possible dans le contexte contemporain, la situation la plus anachronique qui soit. La scène qui ouvre *L'Opprobre*, si on peut la qualifier ainsi, en est révélatrice à plusieurs égards. Millet, d'une part, s'y fait le représentant d'une lignée de suicidés littéraires — au sens figuré —, dont il livrera les noms dans un fragment ultérieur. Cette liste donne corps à la communauté improbable des écrivains chers à Millet :

Proust, Kafka, Musil, Joyce, morts dans l'inachevé ou l'inachevable; Bernanos, Sartre, Malraux, Blanchot, abandonnant le roman après la Seconde Guerre mondiale; Woolf, Drieu la Rochelle, Hemingway, Kawabata, Mishima, Máraï se suicidant; Faulkner, Giono, Nabokov, Beckett, Duras, Simon, quelques autres encore faisant survivre le corps romanesque jusqu'à l'extrême du possible. (2008, p. 33)

La communauté imaginaire ici recrée rassemble des prosateurs du XX^e siècle, dont les styles, les appartenances culturelles et les orientations politiques diffèrent. L'idée

³ Au sujet de la polémique déclenchée par la publication de *Désenchantement de la littérature* et prolongée par celle de *L'Opprobre*, voir notamment les articles de Kéchichian (2007), Launet (2008), Sebag (2008), Macé-Scaron (2008), Liger (2008) et Rűf (2009).

directrice demeure celle d'une certaine inadéquation à la vie sociale, voire celle d'un sentiment d'insatisfaction générale qui conduirait au refus des codes dominants et, dans les cas les plus radicaux, à la mort volontaire. Il va sans dire qu'un tel rassemblement repose sur des effets de lecture qu'une analyse plus approfondie contredirait. Que penser, par exemple, de la présence de Jean-Paul Sartre, qui n'a jamais nié l'existence de relations objectives entre la littérature et la société? Qu'en est-il du rapprochement d'écrivains aux idéologies et aux esthétiques radicalement opposées? Les résistants côtoient les collaborateurs; les provincialistes sont confondus avec les modernistes et les Nouveaux Romanciers; les frontières entre les corpus nationaux sont abolies. Tout se passe comme si Millet souhaitait se débarrasser des ancrages et des appartenances pour mieux défendre une conception parfaitement anachronique de la littérature, ce qui n'est pas sans faire écho à la posture radicale qu'il endosse. Au sein de sa bibliothèque singulière néanmoins, quelques idées directrices demeurent. L'inachèvement, le suicide et la survivance renvoient aux tensions entre la vie et la mort, entre le commencement et la fin, l'auteur n'hésitant guère à recourir à de grandes antinomies symboliques pour mieux soutenir son propos.

L'écrivain véritable, si l'on se fie au portrait qu'en offre l'auteur, est donc un martyr, un « suicidé de la société » pour citer le fameux texte qu'Artaud consacra à Van Gogh en 1947 et qui, à l'instar des interprétations de Millet, procède d'une inversion radicale des valeurs communément admises. Pour Artaud, rappelons-le, « l'aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités » (2001, p. 17). Rien

d'étonnant à ce que Millet s'identifie à la figure d'Artaud, en qui il voit « une forme de sainteté, sans l'appareil religieux » et une manière de vivre sa foi « dans son corps jusqu'à l'extrême du possible » (2005, p. 62). En plus de la mort à l'existence littéraire, fondement même d'une communauté de la marge et de la vérité, plusieurs passages de *L'Opprobre*, dont la scène d'ouverture, mettent clairement en œuvre une rhétorique inspirée de la tradition chrétienne. L'écrivain est porteur d'une parole vraie, venue d'outre-tombe, ce qui rappelle à la fois les figures du Christ et de Lazare ; il se maintient à cette hauteur, précise-t-il, et se soucie peu de l'opprobre dont il sera encore une fois la victime volontaire. Tel le martyr donc, Millet se dit prêt à aller jusqu'au sacrifice de sa vie pour défendre ses valeurs et ses convictions.

Entre les figures de l'idiot et du martyr s'esquisse ainsi un réseau de correspondances reposant sur des motifs récurrents, qu'il s'agisse de l'ostracisme social, du mystère d'une vérité inaccessible à la majorité, mais surtout de l'incorporation, sous des formes parfois extrêmes, de la parole. Dans un article consacré à la rhétorique de l'idiot chez Faulkner, Hébert et Jacob, Julie Ouellet montre bien comment la figure de l'idiot s'accompagne souvent d'un certain messianisme :

Le langage de Jésus semble si simple : tout comme nos idiots, il prononce sa parole en citant les choses terrestres à titre d'explication. Cependant, l'objet de son discours (la foi pour Jésus, les passions humaines dans le cas de l'idiot) se situe à l'extérieur du monde concret. Il s'agit de l'intouchable. Encore pis, de l'insoutenable. Toutefois, Jésus parvient à soutenir l'insoutenable grâce à son argumentation qui emprunte la voie herméneutique et, comme le poète et l'idiot qui n'affirment rien, il ne peut donc mentir. (2001, p. 183)

En prétendant défendre la vérité, en déclarant ses propos insoutenables, Millet se réfugie lui aussi dans le domaine de l'intouchable. *L'Opprobre* est sans doute le texte qui radicalise le plus clairement cette posture, car l'auteur y compile des fragments qui empruntent parfois les contours de l'aphorisme, de la citation biblique, de la sentence. L'absence de ligne directrice, de syntaxe si l'on peut dire, leur attribue la valeur d'une réflexion apparemment libre et spontanée, en dehors des règles figées de la rhétorique ou de l'argumentation classique. Ce parti pris formel confère également une assise matérielle à une pensée qui se revendique à la fois de la subjectivité la plus radicale — Millet avoue préférer la narration à la première personne — et de l'inachèvement. L'auteur s'enfermerait ainsi dans une réflexivité absolue qui conduirait au déploiement d'une pensée ouvertement contradictoire et, fort paradoxalement, à la dissolution de son ego, son « je » anachronique acquérant dès lors une valeur impersonnelle.

Impossible décontextualisation

Suivant cette logique, la déprogrammation de l'écrivain serait une manière de se détacher du monde tout en y demeurant attaché, de se tenir entre la vie et la mort, dans une sorte de tiers-lieu. En somme, écrire consisterait à « en appeler à "l'être-en-commun" par la tension paradoxale et extrême d'une désolidarisation » (2008, p. 71). Cette désolidarisation tendrait même vers une forme d'impersonnalité. Millet serait l'« écrivain sans figure, ne ressortissant à nul des particularismes raciaux, ethniques, religieux, sexuels, linguistiques ou physiques qui régissent la spécialisation scripturaire » (2004, p. 27), il ne serait « que question, béance d'un questionnement sans fin »

(2008, p. 18); mieux, il ne devrait jamais « être pris au pied de la lettre journalistique ou politique » (p. 17). Mais ces précautions rhétoriques ne convainquent guère. Le discours de Millet, même inspiré par les écrits de Blanchot⁴, ne parvient jamais réellement à se dépouiller de l'expressivité individuelle, des attributs d'une personnalité bien identifiable. Nous sommes loin de l'anonymat ou de la disparition élocutoire du poète. L'auteur du *Désenchantement de la littérature* est toujours en situation, bien ancré dans son époque. Peut-être est-ce un truisme, mais penser contre, c'est aussi penser avec, comme le suppose implicitement le sens premier du mot « contemporain ». Or les lieux contre lesquels et à partir desquels Millet pense sont le milieu littéraire parisien, la littérature de l'extrême-contemporain, la situation de l'enseignement secondaire en France⁵ et, bien sûr, le « totalitarisme mou » qui va de pair avec le mouvement de déchristianisation du monde occidental. Il ne suffit pas d'affirmer que « le langage de la littérature n'est pas sociologique : il est l'écart absolu » (2005, p. 39) pour échapper à l'emprise du sociologique. Une telle posture s'avère intenable — tout comme son envers d'ailleurs —, car elle omet de considérer les incontournables médiations entre l'œuvre et son milieu, aussi discrètes soient-elles. Les essais de Millet, comme certains de ses romans, ne font absolument pas les morts sur le plan politique, ils sont au contraire nourris, pétris, modelés par

⁴ Dans *Le Dernier écrivain*, Millet évoque notamment la fatigue, le désespoir ainsi que « la fraîcheur souveraine de l'écart » (2004, p. 32) que lui aurait enseignés Blanchot.

⁵ Les critiques les plus explicites à l'égard du système d'éducation français se trouvent dans *Harcèlement littéraire*. Expliquant pourquoi il a quitté l'enseignement, Millet déplore, entre autres, la disparition de la conscience linguistique et de la culture générale chez les élèves (2005, p. 173-174).

les discours socioculturels contemporains au point de ne pouvoir être réellement compris par un lectorat qui n'entendrait rien aux discours de la Cité (ou de la métropole)⁶. *L'Opprobre* s'avère particulièrement éclairant à cet égard. Millet s'en prend au Démon, figure par excellence de l'ennemi condamné à « [l']ignorance volontaire, [la] lâcheté, [la] servilité, [la] grégarité, [le] moralisme : tous les attributs du multiculturalisme » (p. 22).

La preuve de cette impossible sortie du sociologique se trouve notamment dans les essais mêmes de l'auteur, qui programment les critiques de leurs potentiels détracteurs. Une part importante des textes est ainsi réservée à la réfutation des arguments passés ou à venir des « ennemis » de Millet. Mieux, en contrepoint de la figure de l'écrivain véritable, s'impose celle de l'auteur à succès, qui écrit comme il parle et qui pense comme la majorité, c'est-à-dire mal. Dans *Harcèlement littéraire*, les cibles sont clairement identifiées : *Libération* et *Télérama* sont qualifiés de « prescripteurs », de « générateurs de doxa », de « laboratoires du politiquement correct » (p. 50); les écrivains de Minuit produisent « des entrechats sur les genres dits mineurs » et ceux de Verdier sont, même s'ils « jouent sur l'image d'une littérature exigeante, difficile, marginale », soumis aux contraintes du système et tout aussi consensuels que les auteurs publiés par les grandes maisons d'édition (p. 67). Seuls quelques contemporains échappent au

⁶ À titre d'exemple, l'une des pages de *L'Opprobre* ne pourrait être déchiffrée par un lecteur peu au fait de la réception défavorable de *Désenchantement de la littérature*. Constituée de citations non référencées, elle se présente littéralement sous la forme d'un collage : « je ferais de la politique, je serais un "pseudoprophète égaré dans ses vaticinations idéologiques", une "langue de pute", un "écrivain en perte d'altitude" » (2008, p. 13), pour ne citer que les premiers mots de la longue énumération de Millet.

courroux de Millet : Quignard, Bergounioux, Michon, sans oublier feu Blanchot. À la littérature pamphlétaire, les derniers textes de Millet empruntent donc la volonté « d'abattre un adversaire [et de] défendre une cause » (Croquette), adoptant une rhétorique du combat et de la riposte.

En témoigne l'importance du mot « opprobre » qui, en plus de donner son titre au dernier essai de l'auteur, traverse également les pages du *Dernier écrivain* et de *Désenchantement de la littérature*. À la deuxième page du *Dernier écrivain*, Millet déclare : « Non que je veuille maudire plus que de raison une époque qui est, elle, toujours sur le point de me réprouver : ayant connu certaines formes d'opprobre, je lui suis même reconnaissant de me montrer le visage d'un futur où je ne serai pas » (2004, p. 12). Les premières pages du *Désenchantement de la littérature* résonnent de manière similaire. Pour décrire l'opprobre qui le menace, l'auteur se projette dans le sort injuste d'un autre écrivain :

Peter Handke, si exemplairement écrivain, car peu présent physiquement, sauf là où il ne devrait pas se trouver, diront les chiens de garde, et où il est vu (c'est-à-dire vilipendé au lieu d'être lu), aux funérailles de Slobodan Milosevic, en Serbie, pays qui n'en finit plus d'expié, et de subir, après des semaines de bombardements américano-européens, la guerre langagière des démocraties occidentales, une sorte d'opprobre. Un écrivain ne témoigne que de lui-même et ce témoignage doit être écouté plutôt que jugé d'avance. (p. 18)

Celui qui prétendait être indifférent à son époque prouve, par ces affirmations, qu'il demeure sur le qui-vive, prêt à recevoir répliques violentes et injustes. En s'identifiant à la figure de Handke, écrivain respecté et reconnu qui aurait commis l'erreur de prendre le mauvais parti politique, Millet se pare d'une sorte de bouclier symbolique lui permettant de contrer les ripostes

éventuelles. Rappelons que les critiques les plus virulentes des essais de Millet paraissent à la suite de *Désenchantement de la littérature* et de *L'Opprobre*. C'est dire, encore une fois, que Millet était conscient de la portée de ses critiques apocalyptiques et de ses commentaires désobligeants sur la culture contemporaine. Programmé, il était solidaire malgré lui de son époque.

La notion de « totalitarisme mou », tout autant que la médiocrité générale de la langue écrite et parlée, constitue l'un des sujets de prédilection de Millet. C'est, semble-t-il, lorsqu'il traite de cet aspect de l'ethos contemporain que l'auteur donne le plus radicalement dans la rhétorique pamphlétaire. Il en arrive par là même à saboter son entreprise de déprogrammation. Évoqué dans les quatre textes étudiés, ce fameux « totalitarisme mou » est clairement défini dans *Harcèlement littéraire* :

Comment un totalitarisme s'établit-il? Sur une forme de consensus né d'un processus de simplification extrême. Tous les totalitarismes sont nés d'idées extrêmement simples, voire simplistes, et se sont imposés, autant que par les armes, par un usage populiste de la langue et de mythes nationaux détournés. Les deux vecteurs de ce totalitarisme mou sont la télévision, la presse, et un système scolaire qui ne transmet plus que les mots d'ordre de l'Empire du Bien. (p. 171)

Jusqu'ici rien d'alarmant. La définition repose sur une analyse plutôt descriptive, à des lieues de la hargne et de l'anathème. Mais quel est cet Empire du Bien ? À quelle réalité s'attache-t-il ? Quels sont ses fondements idéologiques ? Comme l'explique Millet dans *Désenchantement de la littérature*, le Bien serait désormais aux antipodes de l'ancienne verticalité européenne

— blanche, hétérosexuelle et chrétienne, précise-t-il — et serait le produit d'une décadence :

L'effondrement du vertical au profit de l'horizontal n'est pas seulement emblématique de la fin du christianisme : il est l'actualisation d'une dévalorisation générale. De sorte que dans un monde qui aurait perdu le sens même du sens, un monde où tout se vaudrait (le minuscule le grand, le bas le haut, le déviant la norme, le mélange la pureté, l'exception la loi, selon la jurisprudence perpétuelle de l'individuel). (p. 25)

Ces deux définitions annoncent les dérives — sur l'Islam, le métissage racial et la culture états-unienne — auxquelles se livre ultérieurement l'auteur dans les pages de *Désenchantement de la littérature* et de *L'Opprobre*. Ces pages ne relèvent plus de l'analyse ou du débat intellectuel, mais sont le fruit du ressentiment. Et c'est sans doute parce qu'elles sont si étroitement rattachées à l'expression revancharde d'une subjectivité que les affirmations de Millet passent si mal. Mépris, dégoût, humeurs transparaissent dans la prose, certes élégante et maîtrisée, de l'auteur. Les vagues échos à la *Société du Spectacle*⁷ de Guy Debord, ouvrage dénonçant un certain totalitarisme médiatique, y sont dépouillés de leur caractère d'abstraction. À des concepts et à des constats généraux Millet associe, souvent acrimonieusement, des noms propres, des lieux géographiques, des religions qu'il diabolise. Il se retrouve bien loin, en somme, de la déprogrammation, du silence et de la retraite que semblait promettre la littérature.

*

⁷ Dans *Désenchantement de la littérature*, Millet évoque le « Spectacle démocratique » (2007, p. 19) auquel est lié le totalitarisme mou. Plus loin, il prise la grande langue de Debord, note qu'elle « a quelque chose de superbement militaire » (p. 58). C'est cependant dans *Harcèlement littéraire* que les références à *La Société du Spectacle* sont les plus explicites, l'auteur comparant la société contemporaine à un système « où, comme dit Debord, le vrai n'est qu'un moment du faux » (2005, p. 51).

Nullement déprogrammé, Richard Millet est incapable de cette désolidarisation dont il se prétend le porte-parole. Au contraire, il se retrouve dans l'arène, il s'y jette presque candidement en espérant trouver un lecteur qui lui ressemble, un frère, un semblable. Et peut-être est-ce là que réside réellement le problème de ses derniers essais. Alors qu'ils devaient donner lieu à de véritables débats sur la place publique, ils sont demeurés lettres mortes, faute d'interlocuteurs prêts à recevoir les propositions catastrophistes de leur auteur. Ils n'étaient tout compte fait que soliloques rédigés par un écrivain en mal de lectorat — peut-être le dernier d'une lignée nihiliste et suicidaire. Il se trouvera bien un lecteur ou deux, auteurs de lettres ouvertes admirablement rédigées, pour le défendre. Ceux-ci n'hésiteront guère à déplorer le piètre état du système d'éducation français, la médiocrité du journalisme et l'absolue vacuité du roman contemporain. Mais ils le feront en empruntant les arguments et la posture de Millet, eux aussi pris dans les rouages, non pas d'un totalitarisme mou, mais d'un système de pensée relativement prévisible.

Comment en effet engager le débat lorsque l'on emprunte une rhétorique volontairement manichéenne, démonologique, hostile à la nuance et au compromis? L'idiot et le martyr ne sont-ils pas des figures qui ne tolèrent nullement les demi-mesures? L'un s'enferme dans son langage, l'autre dans sa foi, aucun ne pouvant ou ne souhaitant en déroger. Tous deux se tiennent, en somme, dans l'écart absolu, en marge des codes et des appartenances d'autrui. En revanche, le dernier écrivain ne saurait être tout à fait sourd aux rumeurs médiatiques qui, même décriées, constituent l'arrière-monde de sa réflexion. Il devra affronter, sans doute malgré lui, la « démonialité de [ses] ennemis » (2008, p. 22) et les errements de sa Cité.

Bibliographie

- ASSOULINE, Pierre (2007). « Droit de réponse de la gestapo à Richard Millet », *La République des livres*, <<http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/09/07/droit-de-reponse-de-la-gestapo-a-richard-millet/>>
- ARTAUD, Antonin (2001 [1947]). *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- CROQUETTE, Bernard. « Pamphlet », dans *Encyclopaedia Universalis*, <www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=T301828>
- GEFEN, Alexandre (2009). « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *LHT*, n° 6, 10 juin, <<http://www.fabula.org/lht/6/dossier/118-gefen>>
- KÉCHICHIAN, Patrick (2007). « Millet prêche dans le désert », *Le Monde des livres*, 19 octobre, p. LIV7.
- LAUNET, Édouard (2008). « Haut-le-cœur », *Libération*, n° 8316, 31 janvier, p. 6.
- LIGER, Baptiste (2008). « Le masque du démon », *Lire*, n° 365, mai, p. 50-51.
- MACÉ-SCARON, Joseph (2008). *Marianne*, n° 571, 5 avril, p. 80.
- MAINGUENEAU, Dominique (2006). *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.
- MARX, William (2005). *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit.

- MILLET, Richard (2003 [I : 1986 ; II : 1990 ; III : 2003]). *Le Sentiment de la langue I-II-III*, Paris, La Table Ronde.
- (2004). *Le Dernier écrivain*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana.
- (2005). *Harcèlement littéraire*, entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille, Paris, Gallimard.
- (2007). *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard.
- (2008). *L'Opprobre*, Paris, Gallimard.
- OUELLET, Julie (2001). « La rhétorique de l'idiot », *Études littéraires*, vol. 33, n° 2, p. 169-185.
- RÜF, Isabelle (2009). « Colères d'écrivains », *Le Temps*, 9 mai, p. 1.
- SEBAG, Albert (2008). « Qui a peur de Richard Millet? », *Le Point*, n° 1855, 3 avril, p. 161.
- SOLLERS, Philippe (2007). « Quel avenir pour la littérature », *Le Magazine littéraire*, n° 470, décembre, p. 92-93.
- TODOROV, Tzvetan (2006). *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion.

Résumé

Dans la série d'essais et d'entretiens qu'il publie entre 2005 et 2008, Richard Millet fait état de l'appauvrissement de la littérature contemporaine sur le mode de la plainte et de la déploration. Au fil des textes parus en marge de son œuvre romanesque, l'auteur se présente comme le dernier d'une

grande lignée, héritier d'une tradition moribonde à laquelle nul ne semble plus vouloir s'attacher. L'analyse de la figure de l'écrivain « déprogrammé », indifférent aux diktats et aux discours sociaux de son époque, permet de mettre au jour les paradoxes de l'argumentation de l'auteur. Refusant haut et fort de jouer le jeu de la politique, Millet se retrouve néanmoins dans l'arène, écartelé entre l'idéalisme du « dernier écrivain » et l'hyperréalisme du pamphlétaire.

Abstract

In his essays and interviews published between 2005 and 2008, Richard Millet puts forward the impoverishment of contemporary literature by lamenting and deploring. On the margins of his novels, the author uses his writings to introduce himself as the last one of a great line, heir of a dying tradition no one really wants to belong to any more. The analysis of the « deprogrammed » writer's figure, indifferently to the diktats and social discourses of his time, will bring to light the paradoxes of the author's argumentation. By refusing categorically to play the political game, Millet nonetheless finds himself inside the arena, torn between the idealism of « the last writer » and the hyper-realism of the lampoonist.

Michon le meuble. Entretiens dans la pièce d'à côté

Virginie Harvey

Université du Québec à Montréal

Et si on prenait le problème à l'envers? Si, pour aborder l'entretien, on commençait par ceux qui n'ont jamais eu lieu. Parce que s'entretenir avec un écrivain n'est pas chose aisée et que l'exercice connaît aussi ses ratés, dans la réalité comme dans la fiction. Le cas de Clément Cadou est à ce titre exemplaire. Dans *Bartleby et compagnie*, Enrique Vila-Matas raconte l'histoire d'un jeune homme de quinze ans, Clément Cadou, qui désire ardemment devenir écrivain. Clément est un fervent admirateur de Gombrowicz, dont il maîtrise des passages entiers de l'œuvre. La chance veut que ses parents connaissent Gombrowicz, qu'ils invitent donc un soir à dîner.

Contre toute attente, Clément, devant Gombrowicz son modèle, demeure muet comme une carpe. Ou plutôt, *comme un meuble* : « Le jeune Cadou fut si impressionné de rencontrer Gombrowicz entre les quatre murs de chez ses parents qu'il ne desserra presque pas les dents de la soirée et finit par se prendre littéralement pour un meuble du salon où ils dînaient. » (2002, p. 42) Gombrowicz parti, Clément continue de faire le meuble. On raconte qu'il passa ainsi « toute sa vie », pour « oublier d'écrire », à « se prendre pour un meuble » (p. 43), balayant du coup ses rêves de littérature sous le tapis du salon. L'histoire veut aussi que, « dans l'espoir de combler le vide qu'avait creusé en lui son irrémédiable renoncement à l'écriture », il se mette à peindre. Jusqu'à sa mort précoce, Clément peint le même sujet : des meubles. Et chaque tableau porte le même titre, « énigmatique, répétitif » : *autoprotrait*. Juste avant de mourir, on raconte encore que Clément légua à ses parents, à titre d'« œuvres complètes » (p. 44), l'épithaphe suivante : « J'ai tenté sans succès d'être d'autres meubles encore mais cela même ne m'aura pas été permis. Aussi n'ai-je été, toute ma vie, qu'un seul meuble, ce qui, après tout, n'est pas rien si l'on s'avise que tout le reste est silence. »

Entretien raté, s'il en est, entre Gombrowicz, l'écrivain modèle, et Clément, l'écrivain raté, négatif, l'interviewer tout aussi raté ; entre Gombrowicz et Clément le meuble. Aussi surprenante que puisse paraître cette histoire toute « mobilière », il appert pourtant que cette représentation de l'écrivain raté en « meuble » trouve ailleurs un écho, dans les entours d'une œuvre que nous nous proposons ici d'aborder, celle de Pierre Michon. Dans la préface (« Le guéridon et le dieu bleu ») de son récent recueil d'entretiens, *Le Roi vient quand il veut*, Michon ouvre son texte en attribuant à nul autre que

Victor Hugo le « meilleur recueil d'entretiens qu'[il] connaisse » (2007, p. 7). Ce recueil consiste en le *Livre des Tables*, procès-verbal déroutant qui témoigne des célèbres séances spirites d'Hugo durant son exil à Jersey où, pendant près de deux ans (1853-1854), il a fait « tourner les tables » dans l'objectif de les faire « parler ». En partant de la préface du *Roi vient quand il veut*, nous chercherons à saisir plus avant ce qu'implique l'admiration de Michon pour le *Livre des Tables*, de quelle façon ce dernier peut tenir lieu de « modèle » pour son présent recueil et en quoi cette « technique » hugolienne de l'entretien est chez lui réinvestie en influant sur sa conception de l'invention littéraire. Pour ce faire, il s'agira de suivre la piste d'Hugo et, plus précisément, d'un Hugo « spirite » et « interviewer » — ou, du moins, les traces d'une bouche d'ombre —, de la préface à l'œuvre, puis de l'œuvre aux entretiens, en tentant de voir comment cette influence construit également des figures spécifiques de l'écrivain chez Michon.

La loi des tables : le mode codé de l'éloquence

Dans sa préface, Michon rappelle d'abord que les tables tournantes de Jersey s'exprimaient « selon un mode codé » (p. 7) : « On convenait avec elles que les coups qu'elles frapperaient seraient les lettres de l'alphabet [et on écrivait] la lettre à laquelle elles s'arrêtaient. On obtenait ainsi, lettre à lettre et mot à mot, des phrases et des pages entières. » (Vacquerie, 1996, p. 7-8) Nécessaire au dialogue avec l'esprit de la table qui ne peut s'exprimer par la parole, cette méthode « codée », qu'il semble difficile de rapprocher des pratiques d'entrevue actuelles, est néanmoins reliée par Michon, non sans ironie, à une forme d'entrevue bien contemporaine : le mode

codé est « un peu long et laborieux, mais ni plus ni moins que lorsqu'on donne une interview par e-mail. » (2007, p. 7) Par l'intermédiaire des tables et du mode codé, Hugo communique ainsi avec Chateaubriand, Shakespeare et Galilée, Napoléon-le-petit, Mahomet et Molière, mais aussi avec l'Ombre du Sépulcre, la Mort et sa petite fille, morte trop tôt. Accroché à son meuble à trois pieds, « endeillé, exilé » (p. 8), Hugo faisait parler « les grands noms [...], les grands morts ». Et cet interviewer hugolien, confirme Michon, est « un bon interviewer » (p. 7), qui « préfère s'entretenir avec des morts compétents plutôt qu'avec des imbéciles vivants » et sait poser « à chacun les questions à quoi chacun peut spécifiquement répondre ».

Ce *Livre des Tables*, devant lequel nous ne pouvons, selon Michon, qu'être « morts de rire¹ » (p. 7), peut devenir le modèle d'un recueil d'entretiens dans la mesure où l'écrivain reconnaît dans le geste de l'interviewer Hugo une certaine « sagesse » :

Peut-être, quand le monde est idiot, est-il sage de jouer seul dans son coin la comédie du monde, faire tous les rôles et en jouer, danser seul avec les grands morts sur les ruines du monde. Il est sage d'interroger des meubles, tables ou livres, qui savent parler. Nous aussi, nous interviewons des meubles, moins éloquents que le guéridon. Nous posons à n'importe quel *écrivain*, c'est-à-dire à l'heure qu'il est tout le monde, les questions que Hugo posait, lui, à qui de droit, à qui pouvait lui répondre, à Jésus ou Galilée. (p. 8)

Plus encore, si l'on conçoit qu'il est « sage d'interroger des meubles qui savent parler », l'interview de l'écrivain serait dès lors un

¹ Michon reprend peut-être ici la pensée d'Hugo qui rapportait que le *Livre des Tables*, s'il venait à être publié, « serait accueilli par le sot esprit français que représente *Le Charivari*, et que ce livre, au lieu d'être accueilli par le respect et la foi du genre humain, serait accueilli par un immense éclat de rire ». (Adèle Hugo, 1984, p. 106)

exercice absent de sagesse, une « comédie du monde » cette fois insensée puisque l'écrivain, s'il est un meuble, est « moins éloquent que le guéridon »; il est un meuble qui, ni plus ni moins, ne sait pas parler. Et c'est cette situation qui fait dire à Michon que « [n]ous nous trompons d'interlocuteur. Ceux que nous interviewons ne nous apprendront rien. » (p. 9)

D'un côté, donc, Clément le meuble, figure de l'écrivain raté, de l'entretien négatif qui, par une paralysie verbale, fait d'un devenir écrivain un mobilier, signe une « métamorphose domestique » (Vila-Matas, 2002, p.43), signale la disparition, le silence. De l'autre, Michon le meuble, figure de l'écrivain interviewé, mais aussi de l'entretien insensé, puisqu'il y a toujours, là, erreur sur la personne, méprise sur ce mobilier qui manque d'éloquence qu'est l'écrivain. Cette méprise fait dire à Michon que, devant les questions « sur les grands sujets, la littérature, Dieu, le roman », il ne peut que s'« évader », qu'« échappe[r] à la question », « donne[r] les mauvaises réponses, celle qu'on retiendr[a] contre [lui] », « répond[re] à côté » (2007, p.9). Si, « face à l'acte d'écriture », Michon soutient avoir recours à une « tactique contournée » (p. 59), approcher « l'écriture par des traverses, des biais, les milles ruses de la latéralité », passer son temps à « déplacer le tabouret » pour « biaise[r] la question », répondre « à côté », dans l'entretien, est plutôt la marque d'un échec à meubler adéquatement la pièce d'à côté, à être à la hauteur de la question, à être en somme aussi éloquent que le guéridon hugolien.

« Faisons un pas de plus dans ces choses profondes » (Hugo 1995, p. 365)

La référence à Hugo dans la préface des entretiens, dont Michon annonce d'entrée de jeu l'autorité en la matière, n'a rien pour surprendre le commentateur informé de Michon : pensons à l'épisode, maintes fois répété, des premières strophes de *Booz endormi*, apprises par cœur à l'école primaire, de l'hommage rendu dans « Le Ciel est un très grand homme », qui figure dans son livre *Corps du roi* (2002, p. 69-102). La figure spécifique de Hugo l'interviewer, et de ses tables tournantes, trouve quant à elle son origine au sein même de l'œuvre de Michon : dans son récit *Rimbaud le fils*. Le narrateur y évoque les « vieux auteurs », « les poètes en titre [...] dont le nom avait au moins une fois dans un contexte frôlé le mot génie » (1993, p. 37) : « [Q]uand par mésaventure ils étaient sans public à Guernesey, ils convoquaient par la voie des airs Shakespeare et Mozart, Virgile, qui paternellement accourus sur la mer les réassuraient [...] : et le Vieux, penché sur sa table tournante, dans son île grise était à la première d'*Hernani* avec le gilet rouge. » Plus loin, le narrateur en appelle encore au « Vieux en conversation avec Shakespeare » (p. 82), ajoute au final que « Hugo dans son île n'est là pour personne, il est penché, il écoute les quatre pieds de sa table taper du pied Shakespeare » (p. 51).

Il y aurait donc là une première apparition d'un Hugo en conversation, penché sur sa table. Aussi faut-il noter que la préface du *Roi vient quand il veut* est plus précise quant à la nature et à la provenance de la table tournante d'Hugo, laquelle est « un petit guéridon à trois pieds *acheté à Saint-Héliier dans*

un magasin de jouets d'enfants » (2007, p. 7). Une caractérisation de la table-trépiéd, accentuée par l'usage des italiques et amenée non sans quelques « traits de mauvaise foi » (quatrième de couverture), qui rappelle que sa fonctionnalité première est du côté de *l'amusement*, que son usage appartient d'abord à *l'enfance* : la table parlante du Vieux est nul autre qu'un « jouet d'enfants », servant pourtant aux grands, au vieil interviewer Hugo, à joindre les grands morts². Cette idée du jeu d'enfants, dans tout ce que ce dernier implique comme mise en scène, théâtralisation du monde ou plaisir enfantin, est en somme aussi ce qui participe au « modèle » du recueil d'entretien michonnien, où pour élaborer de « grands » discours, il est peut-être sage de faire le « petit », « sage de *jouer* seul dans son coin la comédie du monde, faire tous les rôles et en jouir » (p. 8 : nous soulignons).

Les conversations de Hugo avec les grands absents sont aussi, dans *Rimbaud le fils*, un prétexte pour aborder cette idée de « génie », dont le narrateur dit qu'elle a tout à voir avec « le Verbe qui depuis le début souffle où il veut et n'a pas de résidence, Charleville ni Patmos, ni Guernesey » (1993, p. 37), avec cette « révélation d'En-Haut, [...] cet attribut comme surnaturel qui ne se manifeste jamais en soi [...] mais [...] dans d'infimes effets, et qu'on vérifie dans la perfection de petits

² Il faut aussi ajouter qu'entre les entretiens de Hugo dans *Rimbaud* et ceux de la préface du *Roi vient quand il veut*, il appert que leur lieu s'est déplacé, de l'île de Guernesey à celle de Jersey, et que la table-trépiéd a magiquement perdu un pied... En effet, alors que le meuble de Hugo dans *Rimbaud* possède quatre pieds, il en compte seulement trois dans la version rejouée de la préface. Si la lecture du *Livre des Tables* confirme ce dernier compte, on peut avancer que Michon a profité de l'écriture de la préface pour relire le *Livre des Tables* de Hugo, rétablissant par là les supports du meuble et rectifiant la scène originelle, qui a bien eu lieu à Jersey et non à Guernesey.

morceaux de langue codée plus ou moins longs, écrits noirs sur blanc » (p. 35). Cette « langue codée » n'est pas sans rappeler celle qui émane de la table tournante d'Hugo, alors qu'« aux questions hugoliennes, le guéridon répond en tapant du pied, selon un mode codé » (2007, p. 7), tel que le précise Michon dans la préface de ses entretiens.

Il faudra en tous cas attendre six ans plus tard pour que Hugo l'interviewer revienne hanter le discours de Michon, dans un espace qui n'est pas encore celui de la préface mais qui appartient déjà à l'entretien, lequel sera éventuellement repris dans *Le Roi vient quand il veut*. En 1997, dans une entrevue que donne Michon pour la revue *Recueil*, Tristan Hordé le questionne alors sur la bâtardise, sur l'absence du père, qu'il dit « centrale » dans son œuvre. Michon répond, à propos du père :

Je ne l'ai pas connu, ou alors énorme comme le Saturne de Goya, quand il se penchait sur mon berceau. Je ne crois pas m'en souvenir. Je porte son nom dans un rêve. Il n'existe guère. C'est un personnage de légende, un *deus absconditus*, une troisième personne idéalement absente. En tant que tel il est le dédicataire noir des *Vies minuscules* ; il est sûrement la grande figure effondrée dont mes histoires sont veuves, Alaric dans *L'Empereur d'Occident*, Vélasquez dans le *Goya* et saint Martin dans le *Lorentino*. Peut-être même que c'est lui, le Vieux toqué penché sur sa table tournante, Hugo [...]. (2007, p. 39)

Hugo l'interviewer, le « Vieux toqué penché sur sa table tournante », serait donc, en plus d'une incarnation du génie littéraire, une figure possible du père, tout comme cette autre figure penchée, énorme comme le Saturne de Goya, qui « se penchait sur [le] berceau » du jeune Michon. Deux figures du père penché, de pères qui se penchent sur un meuble, berceau ou table tournante. La première figure, dévorante : c'est le Saturne de Goya, qui mange son enfant pour éviter que

n'advienne la malédiction qui le verrait détrôné par sa progéniture. L'autre figure, vieille et toquée, celle d'Hugo le spirite, l'interviewer déjanté, incarnation de cette « troisième personne idéalement absente » qu'est le père, le sien et celui de tous, penché sur sa table tournante, tentant de conjurer l'absence que pourtant il incarne, de faire sortir de son silence, par la folle fréquentation d'une table, quelque absent. La folie qui pousse l'écrivain à avoir commerce avec les meubles est bien celle qu'évoque le narrateur de *Rimbaud le fils* lorsqu'il raconte le moment où Rimbaud « s'aperçoit que la poésie ça descend, [...] [que] c'est une pente dégringolée à vide qui vous amène dans un hôtel de Bruxelles — ou à Guernesey devant des tables tournantes, souverain, magique, charlatan : la pente va à Guernesey, avec beaucoup de chance » (1993, p. 89).

Ainsi, pour Michon, être interviewé, c'est faire le meuble, incarner celui qui n'a fondamentalement pas la réponse à la question. Il est en cela similaire aux êtres de l'ombre qui peuplent l'œuvre hugolienne et qui n'arrivent jamais à assouvir la soif de savoir du poète en quête existentielle. Par ailleurs, produire un recueil d'entretiens, c'est pour Michon s'inscrire par suite dans cette lignée de Hugo, dans la lignée de figures possibles de pères penchés sur le meuble, de l'entretien « toqué », qui branche le poète sur le génie des choses. Car le poète est lui aussi une figure penchée sur un meuble, tel que l'attestent les nombreuses apparitions, dans *Rimbaud*, d'écrivains « penchés sur leur bureau de poète » : Rimbaud et Verlaine, qui « bien sagement studieux de part et d'autre d'un même bureau de poète dans Londres [...] restaient penchés » (1993, p. 66); Banville qui, prenant la forme du Gilles de Watteau, « ouvre la ronde des lecteurs de Rimbaud [...], penché [lui aussi] sur [son] bureau de poète » (p. 51); puis, plus

généralement, les commentateurs de Rimbaud, qui « penchés à leur bureau de poète [...] en silence [...] nous entretiennent de lui » (p. 55). C'est encore le photographe Carjat qui s'apprête à immortaliser Rimbaud et qui « penché sur lui l'observe » (p. 89). C'est « nous », qui « lisons et remâchons cette lettre [du Voyant], penchés à nos bureaux de poète [...] [,] nous [qui] y répondons » (p. 61-62). Puis c'est Michon, qui, « [p]enché par-dessus [n]otre épaule dans la bibliothèque de Confolens », regarde des portraits d'auteurs canoniques, « avec [n]os yeux » (p. 99).

Par ailleurs, si on se reporte à l'œuvre de Hugo, et spécifiquement aux textes qui sont en relation avec des bouches d'ombre, cette idée de poète *penché* se trouve aussi développée. Dans un fragment de *Dieu*, par exemple, « [l]es Lucrèces, les Jobs, les blêmes Jérémies, / La lèvre émue encor de leurs strophes fréemies, / [Sont] [c]ourbés sous l'épouvante [...] / Tous ces grands effarés porteurs des harpes sombres³. » Plus loin, on lit encore : « Allons, mage! fais-toi reconnaître du gouffre! / N'es-tu pas le voyant dont la prunelle luit? / [...] Toutes les vérités / Sont dans ce fauve amas d'ombre et d'obscurités. / Travaille, penche-toi ; sache les en extraire⁴. »

Chez Hugo, le poète-mage se penche ainsi en signe d'effort : soit il se courbe sous l'épouvante de l'ombre pour faire vibrer sa harpe sombre, soit il se penche pour « travailler », pour extraire les vérités de l'ombre. Cela fait écho à l'action de se pencher sur un meuble, bureau de poète, berceau, table tournante, à trois ou quatre pieds que l'on trouve chez Michon et qui serait un geste commun à l'écrivain, au poète, aux toqués

³ Victor Hugo, *Dieu, fragments*, section I, fragment 35a [1856].

⁴ *Ibid.*, fragment 466b [1856-1858].

et aux pères dévorateurs; à celui qui écrit dans le silence et aussi à celui qui, dans le grand « tapage » (p. 62) d'une table, interroge l'absence.

Geste répété de l'évocation de la figure de Hugo l'interviewer, que pose Michon trois fois plutôt qu'une, dans l'œuvre, puis dans l'entretien, puis dans la préface d'un recueil d'entretiens. Lentement la figure de Hugo investit les bords, part du centre et se déplace vers les seuils; c'est là que mène peut-être la pente descendante de Guernesey, « avec beaucoup de chance ».

« *Y a-t-il quelqu'un?*⁵ » : la littérature comme entretien

Nous revoici donc au seuil. Par le biais du modèle de l'entretien hugolien dans la préface du *Roi vient quand il veut*, de cette figure *construite*, à la fois dans l'œuvre et dans ses entours, Michon interroge simultanément le statut de l'écrivain, de la littérature et de l'interview, ce qui n'est pas sans nous informer sur sa conception de l'invention littéraire. Si, par l'entretien, nous conversons avec des meubles qui ne nous apprendront rien, entreprise aussi insensée que celle de l'interviewer toqué penché sur sa table, l'étude des entretiens montre plus encore que la littérature en général se conçoit également chez Michon comme une « tentative de communication » qui ne peut que passer par l'absence, que par une tierce partie. Dans le numéro de mai 2009 du *Matricule des anges*, dont il fait la couverture, l'auteur à ce sujet affirme : « J'envisage la littérature comme un

⁵ Question posée par Hugo lors d'une séance spirite à Jersey, le vendredi 29 septembre 1854, alors qu'il s'entretenait avec « La Mort » et que la table s'arrêta brusquement, pour ensuite relever tout aussi brusquement le pied (Vacquerie, 1996, p. 194).

essai pour se mettre en communication avec le genre humain mais en passant par un tiers absent qui est le divin. » (p. 26) Pour se penser, la littérature aurait donc besoin de cette tierce partie absente, serait élaborée comme une forme d'entretien avec elle, rappelant du coup l'imaginaire de la bouche d'ombre hugolienne, le « Causons » (1995, p. 363) que lance le spectre au poète dans « Ce que dit la bouche d'ombre », autant que le « Écoute bien » (p. 362).

Cette idée du « tiers absent », elle était déjà contenue chez Michon dans des entretiens antérieurs, où il soutenait que « [l]a littérature est une forme déchue de la prière, la prière d'un monde sans Dieu. On écrit comme jadis on s'adressait à *quelqu'un*, à un autre qu'autrui, à une grande instance fantasmatique mais comblante, qu'on appelait Dieu. Le grand Tiers. » (2007, p. 29) Il ajoutait encore : « [l] est sûr que j'appelle une sorte de transcendance indéfinissable. [...] [Attirer Dieu], [t]outes proportions gardées, je ne crois pas tenter autre chose. » (p. 58) Et une fois de plus, Michon ne pourra manquer de se référer à Hugo, et cette fois dans un entretien de 2009, poussant à bout notre hypothèse :

[L]e langage est la communication aussi avec les grandes puissances. Les grands délires hugoliens de la bouche d'ombre, c'est quelque chose dont je suis très près. Cette communication avec les grandes puissances. Avec les morts bien sûr, puisqu'ils sont dans l'au-delà de l'humain comme les puissances. (p. 26)

Cette adresse au « grand Tiers », aux « grandes puissances », produit corollairement dans les entretiens deux figures de l'écrivain, celle du prêtre, dont l'artiste prend la place en se « branch[ant] sur le tiers absent » (p. 28), et celle de l'oracle. Au sujet de cette dernière figure, Michon déclare que « [l]es écrivains, peut-être particulièrement aujourd'hui, sont des

espèces de monades vaticinantes, isolés chacun sur leur pente qu'ils dégringolent comme ils peuvent » (2007, p. 157). Sorte de substance première, prophétique, que serait donc l'écrivain contemporain, que l'on trouve ici pareillement isolé sur une pente dégringolante, tout aussi « dégringolée à vide » (1993, p. 89) que celle de Guernesey dans *Rimbaud le fils*, sauf qu'ici, Michon se garde bien de dire où elle mène; c'est qu'il est lui-même sur cette pente, Michon, et n'est pas encore à destination. Parce qu'arriver à se brancher sur le grand Tiers, réussir à entrer en communication avec les grandes puissances, ce n'est pas chose aisée, aussi vaticinant et sacerdotal que soit l'écrivain.

Les figures de prêtre et d'oracle de Michon rappellent également Hugo, pour qui « [l]e génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien [...] Poète, mais aussi "voyant", "prêtre", "pontife", "prophète", "mage", "célébrateur", "révélateur", toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré » (Bénichou, 1988, p. 492). Chez Hugo, il y a tout à la fois des tentatives répétées de se mettre en communication avec la bouche d'ombre et la volonté d'être cette bouche. À propos des tables tournantes, Hugo affirme : « Quoi que la crédulité en ait dit ou pensé, ce phénomène des trépieds et des tables est sans rapport aucun [...] avec l'inspiration des poètes, inspiration toute directe. La sibylle a un trépied, le poète non. Le poète est lui-même trépied. Il est le trépied de Dieu. » Et Hugo poursuit : « Dieu n'a pas fait ce merveilleux alambic de l'idée, le cerveau de l'homme, pour ne point s'en servir. Le génie a tout ce qu'il lui faut dans son cerveau. Toute pensée passe par là. [...] La pensée est la résultante de l'homme. » (1867, p. 30) Comme le remarque Bénichou dans son ouvrage *Les mages romantiques*, « le poète

est [donc chez Hugo] à la fois trépied de Dieu et cerveau humain agissant par sa propre nature » (1988, p. 520). Il s'agirait donc être une bouche et se pencher, en somme.

Comme Hugo, pour qui l'exercice des tables était loin de se limiter à « l'écoute passive d'une révélation » (p. 512) — Bénichou rappelle d'ailleurs l'insistance avec laquelle Hugo répétait « qu'il a[vait] déjà, ici ou là, pensé, écrit ou soupçonné ce que les tables disent » —, Michon est précisément poussé à prendre la parole parce que cette connaissance du fonds des choses lui semble impossible à atteindre. Dans l'œuvre de Michon, le constat répété d'un échec à atteindre la source des choses — Dieu, comme le père, s'y fait toujours figure absentée — provoque l'impératif d'un passage à l'écriture, d'une invention⁶. En entretien, Michon s'exprime à ce sujet par le biais de l'exemple d'une peinture de Velasquez, dont il commente le fond noir :

Vous me direz qu'il n'y a rien, là, dans ce fond noir. Eh bien non, il n'y a rien. [...] [C]'est comme le fond noir de Velasquez, l'énonciation. Ça n'est rien, mais c'est un rien violent et volontaire qui porte les figures, qui les fait tenir. Sans ce noir qui souffle au fond, il n'y aurait pas de figures. D'ailleurs est-ce qu'il y en a? C'est bien parce qu'il n'y a pas de figures, pas de pensée, pas de contenu, que l'homme de littérature est bien obligé de prendre la parole avec violence. Pas de sujet, pas de thème, pas de pensée, rien que de la volonté violente de dire, qui fait par miracle quelque chose avec rien, qui fait une forme dans laquelle s'installe, en plus, du sens. (2007, p. 140).

Michon rejoint en cela Hugo, pour qui c'est « la petitesse [de l'homme] en face de l'Infini [...] [qui] crée [...] [le] [...] droit d'interrogation et de quête » (Michon, 2007, p. 140) « du Poète-Missionnaire en quête de vérité ».

⁶ Au sujet du rapport de Michon au vide originel, voir Harvey (2009).

C'est ici, en dernière instance, que le titre du recueil de Michon peut prendre tout son sens. Dire que *Le Roi vient quand il veut*, malgré une confusion qui semble généralisée chez les commentateurs, n'appartient pas à la logique binaire des deux corps du roi que développe Michon dans l'ouvrage du même nom et qui stipule, à la suite de Kantorowicz, que le roi a deux corps, l'un « éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre » et l'autre « mortel, fonctionnel, relatif » (2002, p. 13). Pour le comprendre, il faut aller à la rencontre du titre, qui trouve son origine à même les entretiens, dans une réponse que donne Michon à Daniel Nadaud pour le compte de la revue de l'École des beaux-arts de Nantes, dix ans avant la publication de *Corps du roi*. Interrogé sur sa « quête de portraits » et sur la possibilité qu'il soit toujours plus ou moins « l'objet détourné de ceux-ci » (2007, p. 67), Michon déclare ceci, qui mérite d'être cité assez longuement :

Sans doute, mes portraits sont des autoportraits, mais à la façon dont *Le Comte de Floridablanca* de Goya est un autoportrait. Dans ce tableau, [...] on voit au milieu dans un flot de lumière le glorieux comte en habit écarlate, derrière le comte un sous-fifre dans l'ombre avec à la main un crayon ou un compas, et sur le côté au premier plan, tout petit et noir, Goya en personne qui montre au comte son tableau (celui donc que nous regardons) — et le comte bien sûr ne regarde pas le tableau, mais droit devant lui nous-mêmes, ou la gloire. Par-dessus tout cela, au mur, de même taille que les trois hommes de chair, un portrait peint du roi. Il y a entre ces quatre personnages (les trois hommes présents et le roi peint) une circulation intense de regards, je dirais presque d'identités. Où est Goya, où s'est-il vraiment représenté? Est-il le vrai Goya de chair, bien humble et courtisan, qui tient le tableau? Est-il le beau comte chamarré qu'il rêve d'être? Ou le roi, qui est toujours en quelque sorte personne? Ou encore le type derrière, le gratte-papier absorbé par l'ombre, que Goya craint d'être, qu'il sait bien être aussi en quelque façon? Ainsi, dans ce

que tu appelles mes *portraits*, je suis le sujet du portrait, le comte [...]; je suis celui qui peint, et aussi celui qui raconte, le témoin, l'humble narrateur [...]; et je suis enfin une troisième voix qui apparaît çà et là dans mes textes, qui est moi sans doute, *l'écrivain*, le gratte-papier qui est mangé par l'ombre, tout au fond du tableau. J'aimerais bien qu'il y ait en plus le roi, c'est-à-dire la littérature, ou le sens, ou le vrai, ou peut-être tout simplement le lecteur. Mais le roi vient quand il veut. (2007, p. 66.)

Ainsi, dire que *Le Roi vient quand il veut* et choisir ce bout de phrase pour titre de son recueil d'entretiens, c'est pour Michon marquer autrement cette tentative répétée pour s'entretenir avec les grandes puissances, pour se brancher sur la littérature, le sens ou le vrai, pour accrocher au mur l'apparition d'un roi, dont on prétend qu'il « est toujours en quelque sorte personne » et dans lequel peut « avec beaucoup de chance » tenir le grand Tiers absent. Dire que *Le Roi vient quand il veut*, c'est arriver au constat que, malgré les essais réitérés de l'écrivain « pour se mettre en communication avec le genre humain », malgré les multiples prières adressées à « un autre qu'autrui », les oracles incongrus qui font rêver d'un lecteur, qui font s'inscrire sous l'égide d'un Vieux père toqué, rien dans l'exercice de l'écriture comme de l'entretien n'est garanti. Car, parfois, le meuble ne nous apprend rien, quand l'espace d'un instant, le roi n'est pas Michon mais celui qu'il tente de joindre, penché sur sa table. Quand celui qu'il tente de joindre *vient quand il veut*. Mais c'est précisément cela qui fait écrire, dans la pièce d'à côté.

Bibliographie

- BÉNICHOU, Paul (1988). *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard.
- HARVEY, Virginie (2009). « Fausse dent, caverne vide, trafic de dieux. La mémoire préhistorique chez Pierre Michon », dans Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), *Le Temps contemporain : maintenant la littérature*, Montréal, Figura, coll. « Figura », n° 21, p. 37-49.
- HUGO, Adèle (1984 [1852-1855]). *Journal d'Adèle Hugo*, Frances Vernor Guille (dir.), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque introuvable », t. III.
- HUGO, Victor (1995 [1855]). « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, Paris, Flammarion.
- (1867). *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale.
- MICHON, Pierre (2009). « Fabrique de légendes », entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n° 103, mai.
- (2007). *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Albin Michel.
- (2002). *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- (1993 [1991]). *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

VACQUERIE, Auguste (1996 [1923]). *Chez Victor Hugo. Les Tables tournantes de Jersey*, Paris, L'école des loisirs.

VILA-MATAS, Enrique (2002 [2000]). *Bartleby et compagnie*, traduit de l'espagnol (castillan) par Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois.

Résumé

À partir de la préface du recueil d'entretiens *Le Roi vient quand il veut* de Pierre Michon, cet article cherche à saisir l'admiration de Michon pour le *Livre des Tables* de Hugo, la façon dont ce dernier peut tenir lieu de « modèle » pour son présent recueil et en quoi cette « technique » hugolienne de l'entretien est chez lui réinvestie dans sa conception de l'invention littéraire. La piste d'Hugo est suivie, celle d'un Hugo « spirite » et « interviewer », de la préface à l'œuvre, puis de l'œuvre aux entretiens, et montre comment cette influence construit des figures spécifiques de l'écrivain.

Abstract

Based on the preface of *Le Roi vient quand il veut*, a collection of Pierre Michon's interviews, this article tries to understand Michon's admiration for Victor Hugo's *Livre des Tables*, how it can serve as a "model" for this collection and how Hugo's "technique" of the interview is reinvested in Michon's conception of literary invention. From the preface to the work, then from the work to the interviews, Hugo's track, as a "spiritualist" and as an "interviewer", is followed in order to show how this influence builds specific figures of the writer.

Pierre Michon et l'hétéronomie de la littérature contemporaine

Michel Biron
Université McGill

S'il est vrai que les écrivains français contemporains sont peu enclins à se réclamer de programmes esthétiques comme au temps des grands mouvements littéraires qui ont marqué la modernité, il reste qu'ils acceptent volontiers de décrire les conditions dans lesquelles ils exercent leur « métier » d'écrivain. Dans une récente enquête intitulée *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, le sociologue Bernard Lahire a interrogé plus de huit cents écrivains français de la région Rhône-Alpes. Cinq cents d'entre eux ont rempli son questionnaire : c'est donc plus de la moitié des écrivains visés qui ont répondu à l'appel et accepté de commenter leur

pratique. On voit bien, par ce seul exemple, que les écrivains français contemporains ne se font pas prier pour parler de leur activité littéraire, que ce soit dans les médias ou, comme ici, dans le cadre d'une enquête à visée scientifique. Les écrivains ont beaucoup de choses à dire lorsqu'il est question de leur pratique littéraire, comme on le verra plus loin à partir de l'exemple de Pierre Michon. On pourrait même soutenir que les écrivains d'aujourd'hui, lorsqu'ils parlent de littérature, parlent d'abord et avant tout de leur pratique et non pas d'autre chose. La pratique littéraire suppose une série d'activités bien concrètes, par opposition à l'idée de « règles » ou de « principes ». Les écrivains décrivent apparemment plus volontiers des « pratiques de l'art » qu'ils n'énoncent des « règles de l'art », selon le titre de l'ouvrage de Pierre Bourdieu auquel Bernard Lahire répond directement.

Bourdieu, on le sait, a conçu sa sociologie de la littérature en partant du cas de Flaubert, symbole d'une *vocation* littéraire dont on chercherait en vain l'équivalent dans le monde contemporain. Comme Bourdieu, nous avons coutume de penser les conditions de la littérature moderne à partir du siècle de Flaubert et d'écrivains-théoriciens qui auraient sans doute bien ri s'ils avaient reçu le questionnaire de Bernard Lahire. Mais à bien y penser, il est assez étrange qu'on se représente encore aujourd'hui la littérature à partir d'une figure aussi peu typique que celle de Flaubert, et c'est d'ailleurs l'intérêt de la réflexion menée par Bernard Lahire, qui procède à l'inverse d'un Bourdieu : au lieu de partir de Flaubert pour expliquer l'autonomie de la modernité littéraire, Lahire part de la situation de l'écrivain contemporain pour remonter le fil de l'hétéronomie de la modernité littéraire. À la figure exceptionnelle de Flaubert, Lahire substitue des figures

autrement plus représentatives de cette hétéronomie de la littérature, comme celle du médecin-poète allemand Gottfried Benn et surtout celle de Franz Kafka, qui a constamment mené une double vie, tantôt comme écrivain, tantôt comme employé d'une compagnie d'assurance, l'expérience acquise dans ce domaine ayant bien sûr un effet direct sur sa pratique d'écrivain (et peut-être aussi vice versa). Pour Lahire, une écrasante majorité d'écrivains, quel que soit leur prestige, ont un second métier qui les fait vivre, qui leur permet d'écrire et qui, surtout, conditionne leur écriture au sens où celle-ci se nourrit de l'expérience acquise à travers l'exercice de cette autre profession. Même Flaubert, rappelle Lahire, insistait sur la nécessité pour l'écrivain de se frotter à tous les savoirs, de sortir du monde littéraire. La littérature n'a jamais été franchement un domaine clos, y compris donc au temps de Flaubert alors que l'idée d'autonomie se cristallise de la façon la plus évidente.

Le discours des écrivains contemporains donne une idée de la condition hétéronome de la littérature. On peut penser que la posture de l'écrivain-théoricien, de Baudelaire à Breton en passant par Zola et Mallarmé, traduit une valorisation très forte de l'autonomie de la littérature. De la même façon, on peut penser que l'effacement progressif de cette figure ou, si l'on veut dire cela de façon plus positive, que la montée en légitimité de l'écrivain-praticien, de l'écrivain qui commente sa pratique, correspond plutôt à une valorisation de l'hétéronomie de la littérature. L'écrivain contemporain n'a plus à démontrer que la littérature est un monde en soi, il n'a plus à faire de la « rupture » une sorte de cri de guerre pour marquer son indépendance à l'égard des pouvoirs politiques ou religieux : c'est là un combat déjà ancien en quelque sorte, un combat qui

resurgit il est vrai de temps en temps, mais sous des formes résiduelles qui ne modifient guère le fait que rien de tout cela ne peut plus être qualifié de nouveau. La nouveauté n'est plus du côté de la rupture scandaleuse, et la vraie rupture n'est plus du côté de la revendication de la nouveauté. Le combat s'est donc déplacé sans qu'on en prenne vraiment acte, n'étant plus mené de manière spectaculaire par des écrivains producteurs de manifestes et de textes programmatiques destinés à faire école. Il est mené de façon plus diffuse, plus discrète sans doute, mais non moins profonde et réelle. Ce déplacement peut se décrire ainsi : l'autonomie de la littérature s'est tellement banalisée qu'elle a perdu sa force dramatique, de sorte que l'écrivain contemporain est plutôt porté à revendiquer la nécessité de sortir de la littérature, ou du moins de ne pas se laisser enfermer dans un discours autoréflexif qui n'aurait qu'une portée formelle ou esthétique. Il ne s'agit pas tant de renier l'autonomie que de partir d'elle pour aller vers autre chose. L'écrivain contemporain ne fait plus de la littérature un absolu, une fin en soi : il assume une certaine intransitivité propre à la littérature, mais au nom d'une vision plus large qui refuse de se définir en termes strictement esthétiques.

On peut penser que cela tient en partie au fait que l'écrivain ne se perçoit plus comme un « homme de lettres », un peu comme Réjean Ducharme lorsqu'il écrit en exergue à son roman *Le Nez qui voque* : « Je ne suis pas un homme de lettres : je suis un homme » (1967, p. 8). Une formule comme celle-ci résume la situation de l'écrivain québécois de façon saisissante, un écrivain qui n'a jamais cru à la valeur « autonomie de la littérature ». On peut lui donner une extension beaucoup plus grande à présent, bien au-delà du cas québécois qui, loin de Paris et des équilibres qui s'y maintiennent, exacerbe peut-être

certaines des contradictions propres à l'ensemble du système : c'est l'écrivain en général qui ne veut pas être un homme de lettres. Une telle revendication, à rebours de la revendication d'autonomie formulée par un Flaubert, s'explique sur un plan sociologique par la situation générale qui prévaut : l'écrivain contemporain type a un second métier, il participe au monde autrement qu'à titre d'écrivain et il écrit depuis cette hétéronomie même.

Pour Lahire, il faut insister sur ce point crucial : la littérature n'a jamais été une sphère autonome structurée à la façon des autres sphères d'activité comme l'enseignement ou le journalisme. Ce qui caractérise la littérature, au contraire, c'est sa résistance au processus de professionnalisation qui détermine la plupart des autres sphères d'activité sociale et qui est à la base même de leur autonomie. L'univers littéraire est globalement « très peu professionnalisé et très faiblement rémunérateur » (2006, p. 12); il réunit des individus qui, en nette majorité, appartiennent à d'autres univers professionnels pour gagner leur vie. Pour faire comprendre la différence entre le domaine littéraire et, par exemple, le domaine de l'enseignement, Lahire rappelle qu'un professeur qui obtient une promotion, à moins d'une faute grave, ne va pas ensuite craindre d'être déclassé ou de perdre son statut social : il va progresser selon les normes fixées au sein de sa profession. Un universitaire ne peut pas revenir en arrière après être passé d'un échelon à un autre. En revanche, un écrivain (ou un artiste en général) peut très bien déchoir et tomber dans l'oubli après un départ fracassant. Le statut d'écrivain est incertain et toujours révoquant. Aucun concours, aucun diplôme ne vient réguler l'accès à des postes d'écrivain (et l'absurdité même de la notion de poste d'écrivain montre bien l'inadéquation du

vocabulaire bureaucratique pour parler du cas de l'écrivain). Il n'y a pas de normes professionnelles en littérature et un météorite sorti de nulle part peut obtenir plus de reconnaissance qu'un écrivain expérimenté. Ce qu'on a appelé la « professionnalisation de l'activité littéraire » ne ressemble donc que de très loin à ce qui se passe dans les institutions autrement plus structurées, comme l'est l'institution scolaire.

Cela ne veut pas dire que la littérature ne s'est pas malgré tout « autonomisée » : tout dépend du sens que l'on donne à la notion d'« autonomie ». Il est clair que les pratiques spécifiques à la littérature, que ce soit les jurys littéraires, les revues littéraires, les bourses réservées aux écrivains, etc., existent bel et bien et même de plus en plus depuis l'époque de Flaubert. On pourrait penser que cette prolifération de pratiques proprement littéraires renforce l'autonomie de la littérature et que le « champ littéraire », au sens de Bourdieu, n'a jamais été plus autonome qu'aujourd'hui. Mais ce serait une erreur, selon Lahire, pour qui la confusion vient de ce qu'on superpose deux sens distincts du mot « autonomie », selon qu'on désigne l'ensemble de pratiques spécifiques ou l'autonomie idéologique de la littérature à l'égard de tout ce qui est extra-littéraire. Selon lui, s'il est incontestable que les pratiques spécifiques existent dans le domaine littéraire, l'autonomie idéologique, elle, n'a jamais vraiment existé, la littérature passant de la tutelle religieuse ou politique à celle des lois du marché. Une telle distinction fait réfléchir et permet d'aboutir au paradoxe suivant : *c'est au moment où les pratiques littéraires se spécialisent plus que jamais que l'autonomie de la littérature est dévalorisée aussi bien de l'intérieur (par les écrivains eux-mêmes) que de l'extérieur (par le discours social en général).*

L'un des corollaires de cela, c'est que la distinction bourdieusienne entre sphère de production restreinte et sphère de grande production ne semble plus opératoire pour décrire la situation de l'écrivain contemporain. Ce que les théoriciens de l'École de Francfort dénonçaient comme étant de la *Kulturindustrie* est devenu aujourd'hui une réalité courante qui ne scandalise plus personne : la littérature fonctionne bel et bien comme une industrie culturelle, et même les écrivains les plus prestigieux n'y échappent pas. La frontière symbolique séparant la sphère de grande production et la sphère de production restreinte n'est pas disparue, loin de là, mais elle n'a plus le caractère figé et définitif qu'elle avait au temps de Flaubert. Bernard Lahire écrit à ce sujet :

Les nouvelles conditions d'exercice du métier intellectuel ne reposent plus sur la « claire démarcation des sphères d'activité », mais sur une alternance entre des moments de « participation » et de « détachement » au sein du contexte familial, entre une présence intime et les « absences » mentales de celui qui étudie. (2006, p. 505)

De la même manière, le sociologue anglais Scott Lash constate que le postmodernisme se caractérise par ce qu'il appelle la « dé-différenciation¹ » culturelle : les frontières entre culture d'élite et culture populaire se brouillent et on voit naître un public de masse pour la culture d'élite. Un écrivain-philosophe-critique comme Umberto Eco est aussi à l'aise pour parler de James Bond que des écrits de Borges. Le domaine littéraire s'est « démocratisé » ou, à tout le moins, il n'est plus « auratique » au sens que donnait à ce mot Walter Benjamin. Le poète n'est plus hanté par le désir de se préserver de « l'universel reportage » ou de donner « un sens plus

¹ « If cultural modernization was a process of differentiation, then postmodernization is one of de-differentiation. » (1990, p. 11)

pur aux mots de la tribu » (Mallarmé). L'écrivain se sait immergé, qu'il le veuille ou non, dans le discours. De la même façon, ce n'est sans doute pas un hasard si la théorie du discours social défendue par Marc Angenot est apparue à l'époque contemporaine, cette théorie postulant que tout énoncé, du poème le plus hermétique au discours du politicien, fait partie d'un seul et même univers de discours.

Mais cette remise en question de l'autonomie de la littérature entraîne aussi d'autres conséquences, plus difficiles à mesurer. De façon générale, on peut dire que l'écrivain contemporain a parfaitement conscience à la fois des arabesques futiles de l'art pour l'art et du terrorisme de l'embrigadement qui s'est manifesté à divers moments de l'histoire littéraire, jusqu'à mai 68, qui est la dernière révolution en date, celle dont nous sommes aujourd'hui les descendants plus ou moins directs. L'écrivain contemporain, hanté par cette double impasse, ne croit pas plus à ceci qu'à cela : l'autonomie littéraire n'est plus une conquête et n'a plus guère de sens en elle-même, mais le combat politique n'a pas beaucoup plus de sens s'il s'agit d'instrumentaliser la littérature. Conscient et même « hyperconscient » des apories de la littérature moderne tant il connaît la musique, tant il a lu Bourdieu pourrait-on dire en forme de boutade, cet écrivain ne cesse de jouer de sa lucidité même, et l'autonomie littéraire dont il hérite, il s'en réclame et s'en méfie tout à la fois.

L'œuvre « partageable » de Pierre Michon

Pour mettre un peu de chair autour de cette distinction quelque peu abstraite, évoquons l'exemple d'un écrivain contemporain

français qui parle abondamment de sa pratique et qui cherche justement à penser la littérature, à penser sa propre pratique dans la lignée de Flaubert justement. Il s'agit de Pierre Michon, dont la critique a beaucoup parlé pour illustrer ce qu'il advient de la littérature française à l'ère contemporaine. Michon paraît résumer mieux que quiconque la posture paradoxale qui s'esquisse ici, notamment dans ses « propos sur la littérature » réunis récemment sous le titre *Le Roi vient quand il veut*. Le roi, c'est bien sûr la littérature elle-même (le « génie² »), qui semble résumer à lui seul tout un monde de valeurs anciennes — comme le roi — liées à la question du sens et du vrai. Peu importe si on l'appelle ou non : on ne sait jamais si le roi va venir ou non ; comme lui, la littérature — la *vraie* littérature — vient quand elle veut.

Pierre Michon se réclame de l'avant-garde, celle qui a magnifié la posture de l'écrivain-théoricien, du Nouveau Roman jusqu'à *Tel Quel*. Il ne le fait pas toutefois de façon suiviste ou nostalgique, mais simplement en souhaitant tenir le pas gagné, en refusant l'idée de retour qui hante le discours métalittéraire. Il écrit notamment ceci : « Le prétendu retour au récit sert peut-être de couverture à quelque chose de plus grave : on assiste au retour en force de la non-littérature *sur le terrain même du littéraire* ; d'une facilité agressive qui n'avait plus guère de sol théorique sous les pieds depuis vingt ans. » (2007, p. 15-16) Qu'entend-il par la « non-littérature » ? C'est « l'incroyable réaction poujadiste et hussarde contre les clercs », c'est-à-dire une sorte de populisme, de consensus populaire avec des postures *publicitaires* qui transforment l'écrivain en un

² Le mot « génie » se retrouve ailleurs sous la plume de Michon, à côté de « snobisme » (Michon, 1997, p. 31).

pourvoyeur de créativité au service des classes moyennes. Michon s'ennuie des Rimbaud, Lautréamont, Céline, Artaud et autres Thomas Bernhard. « Plus personne n'a les reins assez solides (ni le goût d'un risible martyr) pour occuper cette place-là. » (p. 17) Michon ne cesse de faire signe vers un certain héritage de la modernité radicale, qui comprend aussi des auteurs comme Proust ou Genet et surtout Faulkner, son père en littérature. Il s'ennuie d'écrivains qui incarnent au fond la grandeur souveraine de la littérature, sa capacité de résister à la « non-littérature », de marquer son territoire et de s'y tenir à distance des postures publicitaires qu'il dénonce.

À la lumière de cela, on pourrait penser que l'exemple de Michon contredit l'idée d'une « hétéronomisation » de la littérature, puisqu'il semble porter très haut le flambeau de la littérature au sens flaubertien. Or, c'est justement parce qu'il est le plus flaubertien des écrivains contemporains qu'il paraît révélateur du déplacement qui s'opère, dans la mesure où même lui, même cet admirateur de Flaubert, va rejeter de façon explicite les mignardises de l'art pour l'art et le culte de la nouveauté. Ce rejet prend d'autant plus de sens qu'il s'exprime sur fond d'adhésion. Quand Michon parle des écrivains les plus ouvertement modernes, il reconnaît d'abord une immense dette. Voici comment il décrit par exemple l'avant-garde :

J'ai longtemps été fasciné par l'avant-garde [...] et je crois que je lui dois beaucoup. Elle nous disait que la littérature est perpétuelle rupture; que son objet est impossible; que le bond hors du consensus en est une condition essentielle. Elle entretient la colère, la nécessité offensive, sans laquelle toute écriture me paraît nulle et non avenue; et, comme elle était en guerre accessoirement contre la République des Lettres mais aussi contre le monde, elle réaffirmait sans cesse les liens de l'esthétique et de l'éthique. Elle rejetait au néant tout ce que

nous détestions : elle était la mauvaise conscience du monde comme il va et de la littérature de loisir qu'elle délégitimait ; et celle-ci survivait sans alibi, plus ou moins honteuse. (2007, p. 13-14)

L'avant-garde devient ainsi, pour lui, une sorte de « surmoi littéraire » (p. 14), comme si elle lui rappelait sa dette envers la littérature, envers l'*opacité* de la littérature. Michon écrit plus loin : « Je crois que les plus grandes œuvres sont opaques et ajoutent à l'opacité du monde » (p. 60). Dans un deuxième temps, il met cet héritage à distance. Lorsqu'il parle de Rimbaud, il insiste sur le fait que les écrivains modernes sont tous des fils sans père. Il ne veut rien savoir d'un art qui romprait pour rompre, qui tomberait dans l'art pour l'art. Rimbaud est admirable parce qu'il a, le premier, cassé la baraque de la modernité, parce qu'il s'est moqué des modernes devenus les « néo-académiques en puissance » (p. 55), les ampoulés de la modernité, les amateurs de nouveauté. Pour Michon, l'œuvre doit être « partageable » (p. 56). Il écrit : « Mon projet, s'il existe, n'est pas d'ordre esthétique » (p. 56). Non pas rompre avec le monde (ce qui est désormais jugé risible et « suicidaire »), mais « donner à partager un amour possible du monde » (p. 56), formule on ne peut moins rimbaldienne. Sans renier la révolution du langage poétique (le « pas gagné »), Michon parle de conciliation avec le monde, comme si la littérature devait à présent combler une distance devenue insensée et préciser son combat. Ce que Michon rejette, ce n'est plus le monde bourgeois, mais le poujadisme, la démagogie, le goût pour la facilité, les habitudes publicitaires, la mollesse consensuelle.

Dans un des entretiens du volume, publié initialement dans *Le Magazine littéraire* en 1997, l'intervieweur Thierry

Bayle demande à Michon s'il n'y a pas chez lui une « tentation du silence », une fascination pour un « monde sans écriture », comme si l'écrivain entendait au fond de lui une voix cynique du type : « Cause toujours ». Il n'en faut pas beaucoup pour que Michon se sente pris du syndrome de l'imposteur, un syndrome qu'il associe à la condition même de l'écrivain moderne, puisque ce dernier ne tire sa légitimité que de lui-même et recherche partout des signes pour valider sa fragile ambition. Tout se passe comme si Michon avait intériorisé le point de vue de Bourdieu, comme quoi le commentaire de l'écrivain contemporain sur sa pratique est désormais médiatisé, instruit par la connaissance qu'il a des travaux sociologiques qui ont cherché à l'expliquer :

Sans doute qu'à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en champ autonome comme dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même. Mais c'est aussi ce qui fait la force de la littérature depuis ces gens-là : tout écrivain se tient seul face à la totalité de l'être, sans béquilles. (2007, p. 146-147)

Autrement dit : c'est parce que l'écrivain moderne se méfie des systèmes extérieurs et abstraits de nature religieuse ou politique qu'il place sa confiance dans la littérature elle-même, en tant que « fin en soi ». La littérature n'est plus instrumentalisée, mais cette autonomie typique de la modernité a un coût et ce coût, c'est précisément ce sentiment avoué d'imposture. Tout écrivain moderne éprouve ce sentiment, nous dit Michon, mais on peut penser que la lucidité même dont il fait preuve, en objectivant ainsi sa propre situation à la façon d'un sociologue, témoigne d'une capacité réflexive accrue,

perçue non plus comme une forme d'indépendance conquise, mais comme un fragile équilibre de l'être, désormais condamné à se tenir « sans béquilles ».

La nouveauté de la condition littéraire propre à l'écrivain contemporain, pour être saisie de façon globale, devrait être rapportée à des transformations qui affectent la façon même dont l'individu se perçoit au sein de son milieu ou de sa société, non seulement dans l'espace littéraire, mais également dans les autres sphères d'activité sociale. Il est peut-être utile de la rapprocher de ce que le sociologue anglais Anthony Giddens décrit lorsqu'il parle de la « réflexivité extrême » qu'exigent les « relations pures » qui caractérisent, selon lui, l'individu dans la « modernité tardive », c'est-à-dire à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle (« the extreme reflexivity of late modernity », 1991, p. 29). Pour Giddens, les systèmes politiques et institutionnels mis en place pour compenser la perte de foyers de sécurité ontologique (les relations de parenté, l'appartenance à des communautés locales, la croyance dans des cosmologies religieuses et l'autorité de la tradition) demeurent abstraits, désincarnés et lointains. L'individu compense alors l'affaiblissement de la sécurité ontologique en surinvestissant le domaine affectif, en plaçant sa confiance dans le développement de relations interpersonnelles d'amitié et d'amour qui constituent une réponse à la dérive impersonnelle des échanges sociaux. Ces « relations pures » se veulent à l'abri de conditionnement externe et trouvent leur valeur en elles-mêmes, puisqu'elles ne dépendent pas d'obligations, mais seulement du bien-être émotionnel qu'elles procurent à l'individu. Cette pureté a un prix toutefois, tout comme l'autonomie de la littérature dont parlait Michon, qui est la fragilité même de la relation dont la valeur doit sans cesse être

réaffirmée par chaque individu, libre de maintenir ou non le lien qui le définit. La liberté maximale entraîne une précarité du lien social, comme c'est le cas aussi chez l'écrivain, qui éprouve le besoin de marquer la fonction de la littérature dès lors qu'il n'y a plus de justification extérieure et que l'écrivain se trouve malgré lui « sans béquilles ». Quand Michon exige de l'œuvre qu'elle soit « partageable », quand il souhaite « donner à partager un amour possible du monde », il ne tombe pas dans un romantisme anachronique et naïf, mais prend acte du fait que, si la littérature se constitue depuis déjà longtemps comme une « fin en soi », la véritable autonomie ne saurait se payer qu'au prix fort, par la mauvaise conscience qui s'empare alors de l'écrivain toujours menacé de paraître futile et coupé du monde aux yeux d'autrui comme à ses propres yeux, comme un imposteur, c'est-à-dire comme quelqu'un qui s'attribue une valeur sociale dont il ne parvient pas à ne pas douter par ailleurs.

*

Ainsi, la question de l'autonomie ne se pose plus de la même façon à l'écrivain contemporain. Au temps de Flaubert, il s'agissait de revendiquer une liberté nouvelle, qui permettait d'écrire un « livre sur rien » et d'opposer aux règles morales des principes esthétiques. Au temps de Michon, c'est-à-dire à notre époque, il s'agit d'assumer la logique de l'autoréflexivité héritée de Flaubert et des autres écrivains modernistes mais en la transportant nettement du côté du récit de soi, en conciliant l'expérience de l'écriture (y compris le « surmoi littéraire » que représente l'avant-garde) et l'expérience intime (non littéraire) du monde. L'autonomie n'est plus une conquête, mais un héritage qui n'a de sens que si on lui oppose un désir nouveau,

qui transforme l'imposture moderne en quelque chose de positif, mais qui ne soit sanctionnable par aucune autorité. « Le roi vient quand il veut » signifie que la littérature est autonome, en ce sens que le roi n'est contraint par aucune autorité extérieure; cela signifie aussi, à l'inverse, que l'écrivain est tenu de faire sans cesse son autocritique, comme le fait Michon dans ses entretiens lorsqu'il admet se sentir imposteur. Cette autocritique inclut le refus d'une certaine littérature complaisante et la revendication d'une nécessaire hétéronomie dans la mesure où l'écrivain appelle à autre chose qu'à la littérature (un « amour possible du monde ») pour mieux se délivrer de ce qu'il appelle la non-littérature, qui a désormais envahi son propre territoire. À la logique de la distinction qui sert de matrice explicative aux stratégies d'auteur dans la théorie du champ littéraire se substitue ainsi une logique d'autoréflexivité par laquelle l'écrivain s'accuse d'être un imposteur à force de vouloir se présenter comme écrivain. Sans inférer qu'il s'agit d'un principe général, on peut penser qu'un tel souci de « dé-différenciation », de « dé-distinction » correspond bien à la situation réelle des écrivains contemporains telle qu'analysée par Bernard Lahire et n'est pas sans effet sur leur façon d'écrire. Une telle hétéronomie de la littérature pourrait se résumer par une formule qui se trouve dans un roman récent d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la miennes*, qui met en scène l'écrivain lui-même arrivant au bout de son aventure et concluant : « Ah, et puis : je préfère ce qui me rapproche des autres hommes à ce qui m'en distingue. Cela aussi est nouveau. » (2009, p. 308)

Bibliographie

ANGENOT, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule.

BENJAMIN, Walter (2000 [1935]). « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

CARRÈRE, Emmanuel (2009). *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.

DUCHARME, Réjean (1967). *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard.

GIDDENS, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press.

LAHIRE, Bernard (2006). *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Série Laboratoire des sciences sociales ».

LASH, Scott (1990). *Sociology of Postmodernism*, London and New York, Routledge.

MICHON, Pierre (1997). *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier.

— (2007). *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Albin Michel.

Résumé

Ce texte examine d'abord la question de l'hétéronomie de la littérature à partir d'une enquête menée par le sociologue Bernard Lahire (*La Condition littéraire. La double vie des écrivains*). Celui-ci montre que l'écrivain contemporain assume une certaine intransitivité propre à la littérature, mais au nom d'une vision plus large qui va au-delà de l'autonomie de la littérature. Ce texte étudie ensuite le cas de Pierre Michon se réclamant de figures avant-gardistes capables de résister à la « non-littérature ». Tout en polémiquant avec le discours actuel, Michon fait sienne toutefois une préoccupation éthique propre à la littérature contemporaine. Pour lui, l'œuvre doit être « partageable » et appelle à un « amour possible du monde », rejoignant par là l'idée d'hétéronomie de la littérature.

Abstract

The first part of this study raises the question of the frontier between literature and non-literature based on a recent research conducted by sociologist Bernard Lahire (*La Condition littéraire. La double vie des écrivains*). While defending the autonomy of literature, contemporary writers, as Lahire demonstrates, share a vision that goes way beyond aesthetic questions. The second part of this study illustrates this vision with the example of Pierre Michon's "Propos sur la littérature" (*Le roi vient quand il veut*). Michon insists on the avant-garde's heritage and opposes the invasion of publicity and non-literature inside literature's domain. For him, the main goal of work of art is to be shared with others and to embrace "un amour possible du monde".

Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio : entre témoignage et créativité

Adina Balint-Babos

Université Trent

Pourquoi parler de secret dans une réflexion qui tente de penser les relations entre témoignage littéraire, faux témoignage et créativité? On présume que chacun peut donner une réponse à cette question. Les représentations du secret frôlent la mort et la difficulté d'en témoigner : la fuite, le non-dit, la clandestinité. L'exil aussi. Si l'on a un secret, cela veut dire qu'il y a un danger, une urgence ou une menace de mort qu'on essaie d'esquiver. Avoir un secret veut dire aussi que l'on se sent piégé devant la réalité, que l'on choisit un moyen contourné d'exprimer une crainte, une façon autre de lancer un appel : une distance, un temps de réflexion.

Penser le secret signifie également se confronter à une forme de mémoire. La démarche créatrice des descendants des victimes ou des survivants de la Shoah approche le passé de manière indirecte, moins par le souvenir puisé dans les camps de la mort que par l'imaginaire. Se pose donc la question du faux témoignage comme travail de créativité, en tant que transfiguration poétique de l'expérience de la guerre. La reconstruction littéraire s'appuie sur des récits — émanant des parents, des proches, des survivants — et non pas sur une expérience vécue. Le jeu du possible et une certaine liberté de parole et de pensée interviennent dans ce processus du faux témoignage, si l'on nomme ainsi la venue à l'œuvre des écrivains de deuxième génération, œuvre qui se trame sur fond de collecte de bribes, d'éclats, de fragments et de traces. Dans *La Mémoire saturée*, Régine Robin convoque le terme de « post-mémoire » pour représenter « la transmission du traumatisme de guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements » (p. 322). Pour nous, il s'agit de décoder le message que nous transmettent ces écrivains, en le portant à la limite de sa signification, et d'examiner comment l'arbitraire de la langue, le silence des blancs ou des points de suspension, l'anonymat d'un personnage, s'inscrivent en sens et tentent d'instituer une narration. Il reste la nécessité d'une méfiance radicale à l'égard de tout écrit, car lorsqu'un texte propose de dire un secret, nous sommes en droit de nous demander ce qu'il entend nous cacher en racontant. D'où aussi la quête passionnante de cet autre secret qu'il nous révélera en croyant le cacher. Déplions donc l'infinité dissimulée au cœur du récit de fiction.

Les textes de Modiano et de Le Clézio, *Dans le café de la jeunesse perdue* et *Ritournelle de la faim*, placent tous les deux des figures du secret au centre du récit. Il s'agit du secret en tant que fuite. La fuite, non pas comme une grande aventure, comme par exemple lorsqu'on est aspiré par des paysages d'ailleurs ou poussé par le feu d'un idéal que décriraient des mots exaltants; non, la fuite, pour ces écrivains, est celle qui touche la mort et donc la difficulté de l'exprimer, de la saisir par la représentation, de la nommer. C'est la désolation que vivent les civils, et surtout deux jeunes filles, Louki chez Modiano et Ethel chez Le Clézio, sous l'Occupation à Paris pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est la fuite devant le danger des rafles et de la déportation des juifs. Et si l'on remonte en arrière, il faut se rappeler *Dora Bruder*, le récit modianesque de 1997, dont le personnage éponyme pose la question de la mémoire collective face à l'Occupation ainsi que celle de la capacité du témoignage littéraire d'aborder de façon signifiante, avec force créatrice, des sujets graves de l'Histoire. Comment le romancier s'y prend-il pour sortir de l'anonymat une inconnue, Dora Bruder, lui qui n'a pas accès aux archives, à l'état civil, aux fichiers de la police? L'écrivain poursuit sa quête comme un détective : « Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui est effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié, tout simplement, que ces registres existaient? » (Modiano, 1997, p. 15) De bribe en bribe, des pans de vie apparaissent. Déjà, en marge de la « petite histoire » personnelle, la grande Histoire fait son entrée.

Surgit donc une interrogation sur la nature des moyens dont l'écrivain dispose pour ouvrir le secret des faits et des

ressentis, pour faire avancer son projet d'écriture sur l'arête toujours fuyante de la vérité historique et de l'imagination romanesque. Entre vrai et faux, entre témoignage documentaire et faux témoignage, à la lisière du factuel et de la créativité, le texte littéraire relance à jamais des quêtes de sens. Par-delà l'impression d'infinité possible que donne l'imaginaire du créateur, le récit se recharge en entretenant la conscience de ses limites.

Pour une ligne historique

Une première ligne, historique, lie les deux écrivains : l'histoire de l'Occupation, de la collaboration, un vécu collectif qui sert de toile de fond à des récits intimes. Cette exploration d'un événement historique marquant se lit comme un projet de connaissance de soi. Le processus relève d'une rumination scripturale du passé, régi par la fréquence d'éléments clés, posés à la fois comme des jalons dans les œuvres et comme des marqueurs qui entretiennent un certain mystère, un suspense. Des personnages, des lieux et des espaces associés à des figures validées comme biographiques sont insérés dans les récits à dominante tantôt autobiographique, tantôt romanesque. Les textes circonscrivent une histoire réelle et une dimension symbolique : la révélation d'un pan de vie intime passe nécessairement par le jeu des masques. Chez Modiano, la scène type de l'adolescence est la fugue dans sa version autobiographique qu'en présentent *Dora Bruder* et *Un pedigree*, et la fuite, dans la version romanesque qu'en développe par exemple *Voyage de noces*. L'une et l'autre font figure de refus ; ce sont les incarnations, pour reprendre l'expression de Daniel Sibony, d'un « entre-deux » problématique, en conflit avec

l'origine et la société : une société offrant comme seule alternative le statut de clandestin ou de délinquant, et une origine dont les racines juives nourrissent l'obsession de l'esquive. Ainsi pourrait s'expliquer la métaphore du déplacement en tant que cheminement entre l'origine — soit son inscription dans l'écriture — et la quête douloureuse d'une place dans la société, dans le monde. Déplacements géographiques : Louki, chez Modiano, glisse tel un fantôme dans les rues de Paris, tandis que, chez Le Clézio, la route de Paris à Nice, où la famille d'Ethel va se réfugier, se fait chemin de croix. Déplacements historiques et langagiers : chez les deux écrivains, il y a un va-et-vient incessant entre le présent et le passé¹; la temporalité se défait, la nature des événements se dilue dans les mailles de la langue, se cache sous des échos, des faux-semblants; pas de fil narratif linéaire, pas de transparence du témoignage non plus. Et aussi déplacements psychiques et poétiques : le vécu biographique imprègne le contenu des textes, ce qui conduit au brouillage des frontières génériques. Fiction ou autofiction? Roman ou récit de soi? L'écriture cherche à repérer comment, souterrainement, s'inscrivent pour chaque sujet-personnage, dans sa langue, les effets de sens de son trauma, de son désir.

Au demeurant, cette question de la quête existentielle entraîne une réflexion plus large, celle du pouvoir du témoignage littéraire (voir Blanckeman et Millois). Par le sujet et la portée de leurs textes, Le Clézio et Modiano mettent en question ce que peut la littérature aujourd'hui. En même temps, ils donnent à penser la posture de l'écrivain, sa part de

¹ Les mots du narrateur de *Dora Bruder* sont révélateurs : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui. » (p. 51)

responsabilité, son rôle partagé d'acteur, d'observateur-témoin, de passeur ou de traducteur vrai ou mensonger du monde. Leurs textes nous conduisent également à réfléchir à ce qu'est écrire : témoigner, tisser des mots dans l'espoir que ceux-ci auront un impact sur la réalité? Ou faire passer « des appels-rappels » (Sibony, 1991, p. 181) de la part des vivants et des morts? Donner du poids à la reconnaissance? Souvent, la frontière entre la posture de l'écrivain témoin et celle du passeur s'avère imperceptible. Malgré tout, les récits de Modiano et de Le Clézio tissent un témoignage subjectif sur la Seconde Guerre mondiale. Paradoxalement, c'est par le détour de la créativité en ce que celle-ci a d'invention romanesque, de fausse vraisemblance, que le fait historique acquiert sa plus grande vérité. Chemin faisant, ces textes soulèvent aussi le défi de la mémoire fragmentaire, de l'oubli et, certes, la question de l'authentique de la représentation. Comment revendiquer pour une œuvre de fiction l'authentification de la réalité? Or, à convoquer Proust, pour qui « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. » (p. 487), l'on est conduit à faire confiance au pouvoir des écrivains d'ouvrir et d'inscrire de nouvelles vies, des vies autres que les leurs, autres que les nôtres. Ici encore surgit l'importance de l'immobilité féconde, la portée de la quête d'une forme-sens esthétique à partir d'un vécu singulier.

Notons ensuite, chez les deux écrivains, le désir de *faire passer* une histoire familiale ou celle d'un groupe de gens qui se connaissent. Dans *Dans le café de la jeunesse perdue* et dans *Ritournelle de la faim*, les allées et venues entre un événement

collectif et un événement intime interrogent le sens de la crise dans laquelle se trouvent l'homme et la société moderne : crise du modèle familial, crise identitaire, mal-être social et psychologique. Songeons à Louki, chez Modiano : cette fille erratique fuit, hormis la société, sa propre mère; elle vit dans l'anxiété continuelle de la saisie et de la *des-saisie* d'une identité. Pour elle, la fuite compulsive correspond au seul espace d'une éventuelle normalité, au cas où un tel état serait rendu possible par la reconstruction du souvenir : « Mes seuls bons souvenirs sont des souvenirs de fuite ou de fugue. » (Modiano, 2007, p. 95) Quant à Ethel, elle aussi apparaît comme un personnage en crise : la grande famille est déchirée par la guerre, son identité est marquée par la rupture de « l'île de l'origine » (Le Clézio, 2008a, p. 127), Maurice. Privée de l'héritage qui devait lui revenir de son oncle — « Elle n'avait pas quinze ans, elle venait de tout perdre. » (p. 68) —, elle vit mal la fuite à Nice, où les siens s'abritent pendant l'Occupation. Elle est constamment tiraillée entre le rappel d'une enfance dorée et le poids des difficultés au moment où elle a vingt ans. Dans les deux cas, on a affaire à des personnages composites qui portent quelque chose de la biographie des écrivains, mais par-delà les tensions du vécu et de la transposition fictionnelle, ces personnages proposent une représentation de l'humanité marquée par la douleur, la hantise et la culpabilité. Chacun à sa façon, les écrivains, les jeunes filles personnages-doubles fictionnels et le monde sont habités par la crise. Que cela se traduise par la fuite, la clandestinité ou la menace de la mort, un trait leur est commun : la résistance à toute fixation, à tout mode de représentation qui n'entend pas prêter écoute à des visions intuitives, à des non-dits, aux zones d'ombres de l'intériorité. Cette difficulté à saisir par l'entremise de l'écriture caractérise

l'événement historique de la Seconde Guerre ainsi que le récit intime. Dans son hétérogénéité, à l'instar d'une composition métisse, le texte mêle la réflexion sociologique au vécu personnel, le public au privé, jouant sur les frontières de l'autofiction. Chez les deux écrivains, on perçoit un va-et-vient constant du dévoilement à l'expression, de l'exploitation à la reconstruction, comme si le récit se jouait des démarcations entre la fiction et la réalité, comme s'il était habité par une nécessité de redéfinir son rapport au réel et, par le fait même, à la fiction.

Pour une ligne ontologique

Après la ligne historique, une deuxième ligne, ontologique — qui passe par les inflexions d'une histoire personnelle —, permet de relier une fois de plus *Dans le café de la jeunesse perdue* et *Ritournelle de la faim*. Modiano et Le Clézio investissent dans leurs textes une urgence à comprendre, à se construire, à lutter contre l'oubli. Leurs écrits, qui se tissent à partir de l'appropriation romanesque de la matière biographique, relèvent de la fictionnalisation de soi, du besoin d'apprendre à connaître un passé lointain, une pré-histoire familiale et communautaire. L'entreprise littéraire est d'autant plus intéressante que les deux écrivains parlent d'événements des années quarante, auxquels ils n'ont donc pas assisté, puisque Le Clézio est né en 1940 et Modiano en 1945. Blanckeman propose l'expression « témoin visionnaire » (2009, p. 140) pour nommer le paradoxe d'un auteur qui s'apprête à déchiffrer le secret d'une filiation problématique ou de celui qui s'invente une filiation fautive d'en avoir une qui serait acceptable.

Dans *Ritournelle de la faim*, Le Clézio invente l'histoire de la jeune fille Ethel avant l'âge de vingt ans à partir de souvenirs, de ce qu'il croyait avoir été l'existence de sa mère et des vies d'autres femmes de l'époque, dont Nathalie Sarraute : « Ethel est un personnage composite, dans lequel il y a un peu de ma mère, un peu de Nathalie Sarraute, un peu des vieilles tantes que j'ai connues, et un peu de moi-même aussi, évidemment. » (2008b, p. 48-49) Pour la première fois, Le Clézio explore ouvertement l'ascendance maternelle dans l'espoir, à jamais relancé, de saisir un peu mieux qui il est et d'où il vient, ce qui lui fournit l'occasion de retourner à son lieu d'origine. Avec le temps qui passe, l'écrivain, semble-t-il, devient confiant d'avoir trouvé la voix juste, une pureté du ton qui dévoile quelque chose de précieux. Ce quelque chose qui, pourtant, existait depuis longtemps en lui, à l'instar du « livre essentiel » (p. 468) de Proust, qu'« un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à [...] inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à [...] traduire » (p. 468). Et s'il est vrai que les écrivains portent en eux la matière de leurs œuvres, comment ne pas songer que la maturité rend peut-être la nécessité de cette traduction-témoignage encore plus urgente? Ce n'est sans doute pas dépourvu de signification qu'à propos de Modiano et de Le Clézio, on invoque souvent la posture de « l'écrivain passeur » (voir Roussel-Gillet et Schulte Nordholt) : ces écrivains recherchent et font passer le sens des événements qui ont marqué leur vie et, au-delà de leur personne, l'humanité tout entière. Le Clézio le reconnaît : « Je ne veux pas avoir la vérité sur ma famille. Je veux connaître les tenants et les aboutissants d'une époque. » (2008b, p. 48) Voilà comment l'écrivain assume le privé comme prétexte de la connaissance plus large d'une époque.

Pour sa part, dans *Dans le café de la jeunesse perdue*, Modiano remet en question la connaissance de soi, compromise par l'impossibilité douloureuse de tisser une ascendance, d'établir un lien factuel ou même symbolique avec le passé, d'où la névrose obsessionnelle de la fuite qui anime le personnage principal. Dans un contexte psychanalytique, on entrevoit Louki se battre avec la quête compulsive de ce que Sibony appelle le « don premier de tout humain : le don d'un geste qui le tienne, d'une parole qui le nomme et l'appelle » (p. 79), don qui ne lui sera finalement pas accordé : « Louki. Elle s'est jetée par la fenêtre. » (p. 147) De *Dora Bruder* à *Dans le café de la jeunesse perdue*, Modiano donne l'impression qu'il écrit depuis le sentiment tragique d'une identité fantôme, dans un cycle d'éternel retour obsessionnel, comme si l'écriture tentait de saisir ce moment fugitif où se passe quelque chose qui pourrait illuminer la signification de la vie de Louki, de Dora ou le sens de leur mort. D'une manière évidente, Louki est un être caractérisé par la fuite, par le mystère, même si plusieurs personnages se lancent à son sujet dans une enquête de détective, consacrant une bonne partie de leur temps à la saisir, à retirer des témoignages sur elle. Le récit est en effet composé d'une suite de discours à la première personne attribués à ces personnages qui évoquent la jeune femme, dont le secret, loin de se dissiper, devient au contraire encore plus épais. L'événement majeur du roman à peine nommé, jamais élucidé, son suicide, est symptomatique, chez Modiano, d'un blocage sur lequel bute la narration et qui traduit aussi, sur le plan formel, une impasse de la démarche littéraire, impasse qui se manifeste par des points de suspension, des signes d'interrogation, des répliques laconiques constituées d'un seul mot.

Ce suicide resté dans l'ombre est également le signe latent d'une aspiration au vide, d'une sorte de fuite vers le néant qui happe l'univers romanesque de *Dans le café de la jeunesse perdue*. Au Condé, lieu de rencontre des personnages, on tourne en rond, on répète, on fait et refait des enquêtes à l'instar d'une spirale étourdissante qui vrille vers la mort, sans qu'il soit possible de briser la cyclothymie de ce phénomène incessant de reprise. Au fond, quelle est la part de l'écrivain dans la prolifération de cette thématique de la reprise obsessionnelle? Serait-ce le signe du décalage entre ce que Modiano a vécu et ce qu'il parvient à raconter dans les limites cadrées du récit? La reprise serait alors une façon d'affiner cet écart, de minimiser la frustration que donne la distance entre le dire — entre ce qu'on peut nommer dans des mots — et le vouloir-dire, le désir. Ces paroles du narrateur de *Dora Bruder* en disent long sur cet effort : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité. » (p. 55) Dans ces mêmes mots se disent encore la patience et le cheminement sinueux de la venue à l'écriture, car dans ce processus, le sens dernier n'est jamais dit, le dernier parcours jamais trouvé : le point d'illumination de la réalité ou du fantasme demeure continûment mystérieux, fuyant.

S'agissant de Le Clézio, il est intéressant de rappeler un projet ambitieux de jeunesse : l'écrivain rêvait dans les années 1970 de pouvoir revenir un jour sur tous ses livres et de les écrire à nouveau avec, cette fois, le corps et l'esprit d'un âge plus avancé (voir 1997). En 2008, alors qu'il fait remarquer qu'« écrire est un métier un peu secret » (p. 47), son projet d'autrefois lui apparaît désormais impossible, car soumis à une chronologie irréversible. Il ne sera pas réalisé, mais ce qui

restera dans l'esprit des lecteurs, c'est la passion de Le Clézio pour « la langue comme un être vivant » (De Cortanze, p. 69), cette langue qui bouge, change, s'échappe, se crée, et que l'écrivain a envie de reprendre, d'œuvrer comme un artisan. À noter que le « projet » assez extravagant du jeune Le Clézio est une métaphore de son désir de finition de l'écriture, une expression du besoin d'aller plus loin, de creuser plus en profondeur et d'intégrer de nouveaux apprentissages, ce qui devrait être, au fond, l'ambition de tout bon écrivain. Il représente aussi un aveu profondément humain qui s'articule à la maturité : avec les années, on voit mieux la vanité des grands décalages entre vouloir accomplir et pouvoir faire. *Ritournelle de la faim* comporte des microséquences qui résonnent avec la sérénité de l'âge mûr. Pour Ethel, « la vie est un sac très lourd » (p. 117), affirme le narrateur. « Elle le savait depuis l'enfance, elle connaissait chacune des pierres qui étaient entrées dans le sac. » (p. 117) Par-delà le mystère qu'enferme chaque pierre, derrière une onde de sagesse et les épreuves qu'on devine, l'échange discursif fait aussi figure de mouvance. Il apparaît comme lien entre passé et présent, entre souvenirs volontaires et involontaires, entre révélation et déjà-vu ou su. Songeons encore au narrateur proustien qui, lui non plus, ne semble pas surpris par les aléas de la vie et de la mort : « Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. » (p. 489). Il y a un lien explicite entre la révélation d'Ethel chez Le Clézio et ces mots avoués dans *Le Temps retrouvé*, qui créent une complicité entre le narrateur mûr, le héros enfant et l'écrivain autour de « la vérité » humaine selon laquelle les mystères de la vie et de la mort se superposent, qu'il n'y a pas de frontière étanche entre vivre et mourir : l'un nourrit l'autre

et se nourrit de lui. Et la vie et la mort ont des sens infiniment multiples et variés : au cours d'une existence, elles prennent la place qu'on leur attribue.

Pour ce qui est de l'écrivain, il reste en effet la question de la place — car il y a *place* dans *déplacement* —, une place bienveillante où déposer un lourd héritage familial et historique. Par l'écriture, il est possible de concevoir un tel lieu. Ainsi, les deux textes de Modiano et de Le Clézio parviennent à faire sentir qu'il y a un lieu d'accueil, « une communauté inavouable » (Barthes, 2002, p. 104) et inavouée, qui existe entre les êtres vivants, leurs malheurs et leurs bonheurs. Ces récits portent aussi témoignage d'une part de notre humanité, la plus intime et la plus étrangère. Qu'il s'agisse de la guerre ou d'un parcours familial, il s'agit toujours d'un sujet qui se découvre et se construit par un acte de représentation fondé sur l'expérience vécue.

Pour une ligne esthétique

Une troisième ligne relie *Dans le café de la jeunesse perdue* et *Ritournelle de la faim*, une ligne esthétique. Par *esthétique*, on entend la portée du projet d'écriture chez les deux écrivains, l'inscription du réel dans la fiction, la façon dont se traduit dans le discours la thématique des récits. Il s'agit donc d'une dimension poétique de la création, par laquelle on tente de décrypter la forme de l'écriture du secret. Autrement dit, quel espace la fiction définit-elle en tant que faux témoignage lorsque l'écrivain utilise un événement personnel et historique comme base et trame de son œuvre?

D'abord, ce sont les titres des récits qui retiennent l'attention : *Dans le café de la jeunesse perdue* et *Ritournelle de la faim* sont deux titres surprenants. Ils recèlent en effet un certain paradoxe : il y a *la jeunesse*, mais celle-ci est *perdue*; il y a une *ritournelle*, mais c'est *la faim* qui en est le sujet. Ces formules lancent déjà un appel puissant, une sorte de SOS. En même temps, elles donnent voix à l'amertume, à la tristesse d'avoir raté quelque chose. Or, malgré tout, il reste l'espoir que l'écrivain est parvenu à briser le silence, à faire sortir son personnage de l'anonymat. Rappelons encore Dora Bruder, dont le secret ne cesse d'interroger les forces et les faiblesses de la nature humaine face à l'irrépressible de l'histoire personnelle et de la grande histoire. Ce secret même devient le noyau de l'être, le lieu où se love — ne serait-ce que pendant un fragile instant — toute la puissance de la jeune fille :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours de quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'Occupation, le dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler. (p. 147)

La faim suggérée dans *Ritournelle de la faim* est également celle du lecteur, chez qui les titres des deux récits suscitent l'envie d'aller à la rencontre des mystères discursifs, de rechercher le sens de ces expressions. On voudrait pouvoir comprendre dans quelle mesure, avec l'âge, les écrivains se sentent peut-être plus responsables vis-à-vis des urgences du monde, plus responsables aussi face au témoignage de certaines parties obscures, non-dites, de leurs vies respectives qui appellent à être racontées, écrites. L'écriture fait à nouveau œuvre de

porteur : elle fait passer des situations, des états d'esprit et d'âme d'une génération à l'autre.

Par ailleurs, les deux titres évoquent quelque part le travail de deuil, ce processus par lequel il est possible de sortir de grandes crises — ici, la perte et ce manque qu'est la faim — et que l'acte d'écrire peut accomplir. L'écriture de Le Clézio et de Modiano est *ritournelle* et *fuite*. Des métaphores qui connotent la mobilité, la lutte avec la fixité de la mortification. La ritournelle et la fuite sont à la fois des figures de déplacement musical et spatial qui ouvrent des horizons, qui tracent des points de vie. Dans *Journal de deuil*, Barthes pose cette question : « Écrire pour se souvenir? » (p. 125) Il y répond ainsi : « Non pour me souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli en tant qu'il s'annonce absolu. Le — bientôt — “plus aucune trace”, nulle part, en personne. » (p. 125) Ces paroles semblent décrire le sens, la signification des projets d'écriture chez Modiano et Le Clézio.

Pourtant, si sur le plan du contenu, à maintes reprises, on note des passerelles entre *Ritournelle de la faim* et *Dans le café de la jeunesse perdue*, pour ce qui est de la forme, des distinctions nettes existent entre les deux écrivains. D'abord, l'épaisseur des livres. Le texte de Le Clézio est plus long, plus élaboré et caractérisé par la prolifération des procédés artistiques : métaphores, listes de noms propres, monologues intérieurs, dessins. À tel point que par endroits, ce récit, surtout dans les parties intitulées « Conversations de salon » (p. 47, 59 et 69), rappelle le style proustien. En revanche, Modiano demeure l'adepte d'une poétique minimale, d'un art subtil de la modulation, de la sourdine, qui privilégie une économie de figures de style pour créer du sens et du rythme. La forme

romanesque de son texte reste fondée sur l'ellipse narrative, sur le cryptage métaphorique, sur des coupures, des blancs. Malgré tout, et par-delà ces singularités qui font qu'on parle d'un mode d'expression modianesque et leclézien, ce qui nous paraît révélateur est de saisir une constance dans le style des écrivains, une cohérence de leur voix.

Certes, avec le passage du temps, avec la présence-absence de la mort réelle et fictionnelle, on peut dire que l'écriture se déplace lentement, qu'elle s'affine. Elle traverse et croise le faux témoignage comme démarche féconde de créativité qu'il faut maintenir et travailler à la fois pour que ne cessent de se révéler les multiples secrets du langage et de l'histoire. Car, chemin faisant, la lecture, à l'instar de l'écriture, élimine le surplus du témoignage vrai ou faux, le dérisoire encombrant, pour se rapprocher encore et encore de ce point toujours fuyant de la vérité de soi et du monde.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (2002), *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil/Imec, coll. « Traces écrites ».
- (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil.
- BLANCKEMAN, Bruno. (2009), *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Écrivains au présent ».
- et J.-C. MILLOIS. (2004), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte.

- DE CORTANZE, Gérard. (2009), *J.M.G. Le Clézio*, Paris, Ina Cultures France.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. (1997), *Entretiens avec Olivier Germain-Thomas* diffusés sur France Culture.
- . (2008a), *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- . (2008b), « J'écris pour essayer de savoir qui je suis », *Lire : spécial Le Clézio*, n° 370, p. 48-49.
- MODIANO, Patrick. (2007), *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- . (1997), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- . (2005), *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- . (1980), *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- PROUST, Marcel. (1989), *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV.
- ROBIN, Régine. (2003), *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées ».
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. (2007), « Le Clézio, passeur au monde : l'écriture et le passage des seuils », *Nouvelles Études Francophones*, n° 2, vol. 22, p. 152-163.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies. (2007), « *Dora Bruder* : le témoignage par le biais de la fiction », dans John E. Flowers, *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, p. 75-87.
- SIBONY, Daniel. (1991), *L'Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

—. (2008), *La Haine du désir*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres ».

Résumé

Les textes de Modiano et de Le Clézio, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) et *Ritournelle de la faim* (2008), placent au centre des récits le secret en tant que fuite. Chez ces deux écrivains, la fuite face aux rafles des juifs dans le Paris de l'Occupation donne à penser les rapports entre témoignage littéraire, faux témoignage et créativité, en posant la question du vécu et de la transfiguration fictionnelle, ainsi qu'une interrogation sur la posture de l'écrivain et les frontières des genres. La figure du déplacement apparaît comme le fil conducteur d'une lecture qui tente de décrypter un pan de la poétique de création modianesque et leclézienne à la croisée de trois dimensions d'interprétation : historique, ontologique et esthétique.

Abstract

The narratives of Modiano and Le Clézio, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) and *Ritournelle de la faim* (2008), display secret as taking the flight to save one's life during the World War II in the Occupation Paris. Representations of Jewish raffles lead us to reflect upon the link between literary testimonials, fake testimonials and creativity as well as upon life and fiction. This also allows us to inquire the figure of the writer and the borders of literary genres. The article attempts to understand the poetics of creation in Modiano and Le Clézio at the crossroads of three dimensions of analysis : historical, ontological and aesthetic.

Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une
confusion postmoderne*

Toulouse, Presses universitaires du Mirail,
coll. « Cribles », 2010, 203 p.

Arnaud Genon

Nottingham Trent University

L'aventure théorique de l'autofiction s'était arrêtée, en termes de publications d'importance, à la passionnante étude de Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*. À la fin de ce travail, tentant de synthétiser les différentes définitions qui avaient été jusque-là avancées — celles de Serge Doubrovsky, de Jacques Lecarme ou de Vincent Colonna, pour n'en citer que quelques-unes —, Gasparini (p. 312) empruntait à Arnaud Schmitt (2007) le concept d'« autonarration » pour

désigner, non « pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique ». Cette notion ne se substituait pas à l'autofiction mais l'englobait, permettant ainsi de redonner au néologisme doubrovskien « une cohérence sémantique [...] le composant *fiction* indiquant clairement qu'un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur » (p. 313).

Hasard ou logique, c'est Arnaud Schmitt, celui même, donc, qui inspirait Gasparini dans la dernière avancée théorique autofictionnelle, qui ouvre ici un nouveau chapitre dans l'histoire du concept. Le critique décide d'approcher l'autofiction sous l'angle narratologique, se fondant notamment sur les travaux de la théoricienne allemande Käte Hamburger, et ce, alors même que celle-ci ne laisse aucune place, dans le système qu'elle élabore, à l'hybridité générique. Partant de l'idée « saugrenue » (p. 9), avancée dans *Logique des genres littéraires*, que les romans à la première personne ne relèveraient « pas vraiment de la fiction » (p. 9), Schmitt interroge le statut du « je » dans la littérature. Selon lui, la distinction opérée par Hamburger entre le « Je-Origine réel » et les « Je-Origines fictifs » constitue un moyen d'éclairer, par anticipation, « le débat obscur qui aura lieu par la suite autour des textes rassemblés sous l'étiquette "autofiction" » (p. 16). Mais cette « question posée au je » — c'est le titre de l'introduction de l'ouvrage — est aussi une façon d'aborder des notions fondamentales pour quiconque interroge la littérature autofictionnelle : le réel / le fictif, la vraisemblance / l'identification. C'est, en outre, l'occasion de souligner le problème posé par certaines assertions de la narratologue, voire l'impasse à laquelle celles-ci mènent aujourd'hui. Ainsi, l'idée selon laquelle « le statut autobiographique d'un texte est

vérifiable » (p. 22) n'est plus concevable à l'ère postmoderne, qui tend à confondre la vie et l'art, à rendre poreuses les frontières, celles que Hamburger tente justement de maintenir. De même, la notion de « quasi fictif » que réfute Hamburger (nous pouvons, selon elle, être confrontés à des textes plus ou moins réels mais non pas à des textes plus ou moins fictifs) est réhabilitée par Schmitt, qui adopte pour la démonstration une attitude pragmatiste. Enfin, c'est sur les trois formes d'écart par rapport au discours authentiquement autobiographique, l'erroné, le fabulé et le mensonger — la distinction est intéressante et s'avère opératoire dans l'analyse du genre —, que se termine cette première partie.

Mounir Laouyen, dans un article consacré à la réception de l'autofiction, faisait de ce dispositif générique, comme de nombreux autres critiques, un « monstre hybride » :

[...] l'autofiction — monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien — comme rencontre paradoxale entre un « protocole nominal » identitaire et un « protocole modal fictionnel ». Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un « pacte oxymoronique ». Ce qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péri-texte (roman ou fiction) faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal).

Cet entre-deux, entre le roman et l'autobiographie, se trouve être, pour Schmitt, « la question déterminante posée par l'autofiction [...] : puis-je entretenir deux idées génériques simultanément ? » (p. 39). Trois positions théoriques sont alors envisagées. La première d'entre elles se situe dans la lignée des travaux de Käte Hamburger ; il s'agit de la « position rationnelle du refus » (p. 41). L'œuvre de Proust a souvent servi de modèle pour définir cet entre-deux, mais selon Dorrit Cohn, la créature

hybride que représente *La Recherche* « est tellement singulière et unique qu'il est impossible de l'ériger en modèle générique » (p. 44). Ce refus est basé sur deux arguments : l'herméneute peut avoir raison des ruses de l'écrivain qui tente de mélanger le vrai et le faux ; la coprésence de deux genres n'en engendre pas un troisième, l'alternance n'implique pas la fusion.

La seconde position, défendue par Darrieussecq, Genette, Colonna ou Gasparini, consiste à avancer l'idée que l'autofiction constitue un genre hybride. Darrieussecq proposait dans un article — de manière ironique mais pragmatique — de faire « entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction » (p. 372-373). Cette réflexion est ici envisagée comme s'inscrivant, à juste titre, dans un courant de pensée postmoderne qui postule notamment la « remise en cause du concept même de réel » (p. 49). S'il n'y a plus de vérité en tant que telle, ou tout au moins si celle-ci peut être à tout moment remise en question, si son socle n'est pas stable, alors, en effet, le discours sur soi peut s'envisager comme une fiction similaire aux autres. Cependant, là où Darrieussecq conçoit que la présence de deux genres dans un même texte en constitue un troisième, Schmitt avance que « la possibilité que deux genres soient difficiles à différencier dans le même espace textuel n'enlève rien au fait que nous avons toujours affaire à deux genres bien distincts » (p. 53). Deux genres distincts qui créent toutefois une zone floue — jusqu'à ce jour inexplorée — lorsque le lecteur ne différencie plus le réel et le fictif. Colonna et Genette définissent quant à eux l'autofiction comme un texte dans le lequel la fabulation se développe à partir « d'une correspondance onomastique entre auteur et narrateur » (p. 62), acception minoritaire qui n'a pas su s'imposer dans le paysage critique. Enfin, l'approche de Gasparini vient légitimer le concept d'hybridité mais pose une

question « impérieuse : comment distinguer un roman autobiographique d'une autofiction ? » (p. 65) Tout cela, explique Schmitt, est affaire de contexte, de connaissances dans la mesure où « ma conception du discours fictionnel et référentiel n'est pas forcément identique à celle d'un autre lecteur » (p. 69). Le critique note que cette posture rend le genre d'une œuvre dépendant de son lecteur et donc relatif. Cette position étant théoriquement « intenable » (p. 69), il remarque que si l'autofiction existe, « ce n'est assurément pas comme genre à part entière, mais bien comme sous-genre d'une catégorie consacrée et donc comme *mixité* » (p. 69).

Enfin, la dernière des trois interprétations possibles est celle de l'« autonarration », terme qui, dans la terminologie de Schmitt, constitue une alternative au néologisme « autofiction », et ce, pour quatre raisons. D'abord, il y a dans l'esprit du critique la certitude, déjà avancée, selon laquelle deux genres ne peuvent se superposer, c'est-à-dire se concevoir simultanément, idée partagée notamment par Philippe Lejeune. Ensuite, la mixité de l'autonarration « offre un leurre de proximité » (p. 76) tout en laissant distinctes les zones énonciatives que cherche à fondre l'hybridité autofictionnelle. Cette posture permet alors d'évacuer « la sempiternelle question de la véracité » (p. 76), comme le révèle *Lunar Park* de Bret Easton Ellis, pris ici comme exemple. D'autre part, l'autofiction avait tendance à fuir certaines de ses responsabilités éthiques sous couvert de fiction, particulièrement quand elle engageait autrui dans le discours de soi. Selon Schmitt, l'autonarration permet « de prendre en charge cette responsabilité » (p. 77) en proposant au lecteur un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel » (p. 78). Enfin, l'autonarration

visée à redorer le blason d'une écriture autobiographique souvent accusée, à tort, de « conformisme et de pauvreté formelle » (p. 79). L'autonarration sera ainsi considérée comme « une autobiographie présentée sous forme littéraire » (p. 78) et pourra révéler toutes les richesses esthétiques de l'écriture de soi, quelle que soit l'ambiguïté avec laquelle s'exprime le pacte autobiographique. Afin de clarifier cette classification, Schmitt propose finalement de distinguer l'autonarration qui comprendra les textes à « dominante référentielle » (p. 90), autobiographiques donc, auxquels s'ajoute l'idée d'une « exigence esthétique » (p. 93), et la « fiction du réel », étiquette attribuée à ceux « dont l'identité oscille entre roman et autobiographie » (p. 90), l'autofiction étant alors reléguée au rang « d'intuition générique » (p. 98) devenue inopérante.

Après s'être penché sur « la fragilité du *Je de réalité* » (p. 99) dans un chapitre intitulé « Les paradoxes de l'engagement », Schmitt consacre ses deux dernières parties à la « figure de l'auteur du Je ». Dans un premier temps, il aborde « la mutabilité du signe » (p. 117), démontrant à cette occasion que « la construction du sujet est avant tout un processus imaginaire instable » (p. 129) dans la mesure où il est formé de sèmes qui lui sont attribués par autrui. Enfin, travaillant sur « le signe réel » de cette même figure, le critique en vient à révéler que, selon lui, « l'autofiction n'est pas un genre, c'est un sème d'auteur » (p. 178). Doubrovsky ne serait pas à l'origine d'un nouveau genre mais le créateur d'une nouvelle figure de l'auteur portant l'illusion de l'hybridité mais ne générant, finalement, que la mixité. Ainsi, là où l'autofictionniste attribue à son texte le sème « illusoire » (p. 179) de l'hybridité, l'autonarrateur portera un engagement nouveau, « post-postmoderne [visant à] témoigner d'une volonté renouvelée de

dire son réel, tout en signalant au lecteur sa conscience de l'extrême fragilité de la matière des faits présentés » (p. 182).

L'étude d'Arnaud Schmitt vient indéniablement éclairer le phénomène autofictionnel d'un jour nouveau. Son approche pragmatiste, enrichie par l'apport des théories du monde anglophone, du postmodernisme et des sciences cognitives, est une péripétie d'importance dans l'aventure théorique du genre. Mais le pouvoir évocateur du mot « autofiction » est tel que l'on envisage mal, dans l'immédiat, le voir remplacé par celui d'« autonarration », quelle que soit la force des arguments ici avancés. L'aventure théorique continue...

Bibliographie

- Cohn, Dorrit. 1981, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Darrieussecq, Marie. 1996, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.
- Gasparini, Philippe. 2008, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Hamburger, Käte. 1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Laouyen, Mounir. 1999, « L'autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>.
- Schmitt, Arnaud. 2007, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février, p. 15-29.

Alfonso de Toro et Charles Bonn (dir), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*

Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag,
coll. « Passages/ Passegen », 2009, 414 p.

Kasereka Kavwahirehi

Université d'Ottawa

En 2009, Alfonso de Toro a publié chez L'Harmattan un livre de facture fort théorique sur les littératures du Maghreb. Intitulé *Épistémologies. « Le Maghreb »*, l'ouvrage avait pour objectif de penser et de décrire la culture du Maghreb « en partant du cœur de son système épistémologique » (p. 7) tel qu'il a été élaboré par des auteurs majeurs comme le Marocain Abdelkébir Khatibi et l'Algérienne Assia Djebar. De plus, il s'agissait aussi de montrer

comment, à partir de la multiplicité culturelle et linguistique du Maghreb, situé au confluent des « épistémès de l’Islam et du Christianisme, de l’Orient et de l’Occident » (p. 7), ces auteurs ont donné à la théorie de la culture internationale des outils précieux d’analyse, comme les notions, aujourd’hui capitales, d’hybridité, de passage, de transversalité, qui permettent de déconstruire la représentation hégémonique de la francophonie, de la culture, de l’identité et de la nation, au profit d’« une société aux multiples identités et références culturelles » (p. 65). C’est ce même projet qui est à l’œuvre dans le volume *Le Maghreb writes back*, codirigé par Alfonso de Toro et Charles Bonn, avec cette spécificité qu’ici, c’est principalement la notion/concept d’hybridité qui préside à l’exploration de la culture et de la littérature maghrébines.

Le Maghreb writes back. Figures de l’hybridité dans la culture et la littérature maghrébines est en fait constitué de contributions au colloque international qui eut lieu à l’Université de Leipzig en juillet 2007 sur les processus et stratégies de l’hybridité dans le Maghreb francophone. Ce volume constitue un apport important à l’étude des littératures maghrébines pour de multiples raisons. En premier lieu, il faut souligner son caractère transversal. S’ouvrant significativement sur une contribution de Charles Bonn intitulée « D’une émergence hybride, ou le roman familial de l’entre-deux langues » (p. 11-21), consacrée principalement aux romans maghrébins des années 1960 et 1970 (Kateb Yacine, Mouloud Mameri, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, etc.), et se clôturant par une contribution de Trudy Agar-Mendousse intitulée « Travestissement et autres transgressions chez Nina Bouraoui » (p. 379-391), ce volume de plus de 400 pages effectue une traversée de la littérature maghrébine

francophone depuis les années 1950 jusqu'à 2005. On y voit comment, d'une génération à une autre, d'une urgence culturelle, politique ou sociale à une autre, et face à la tentation ataviste du repli identitaire comme stratégie de défense contre la menace de l'Autre, l'étranger, la littérature se fait le lieu où, au-delà du pathos de la dualité, la proximité et l'éloignement se lient, espace d'hospitalité et d'affinement de « la capacité de parcourir les différences (de sexe, de langue, de culture, d'imagination) »¹, autrement dit, d'explorer le réel dans sa complexité, de le capter sans le subordonner à une quelconque idéologie ou à un quelconque psychodrame autour de la fatalité de l'aliénation ou de la dépossession. Comme le dit Hassan Wahbi dans sa contribution centrée sur le principe khatibien de l'aimance, lequel est au cœur de la pensée du roman maghrébin, c'est cela qui, contre tout atavisme et toute séduction de la pureté dangereuse,

maintient ouvert l'apprentissage du divers comme rejet de toute tentation totalitaire et aussi l'apprentissage de ce qui déborde chaque fois le présent [...]. Il ne s'agit plus pour l'écrivain de se tenir droit selon un axe d'identification vertical, mais de s'ouvrir selon la rencontre et son désir dans une gradation de possibles, dans le flux expansionniste de la vie, dans la légitimité obtenue pour soi et non attribuée par la loi du retour à l'unique, à la possession. Parce que clivée et heureuse de l'être, la personne exprime le vaste spectre de ses appartenances, séquentielles, accède à un surplus d'être, à sa vérité d'aimance dans l'attachement et le détachement. (p. 36)

C'est dans ce sens qu'on a pu passer, de la tragédie liée au sacrifice de la langue de la mère caractérisant les romans des années 1970 et 1980, laquelle tragédie est, selon Charles Bonn, une condition de

¹ Abdelkhebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 206.

l'émergence de la littérature maghrébine francophone, à l'apaisement rencontré par exemple dans *La disparition de la langue française* (2003), où Assia Djebbar dépasse la problématique de la langue française comme langue de l'autre. Comme le montre Zineb Ali-Benali dans sa contribution intitulée « L'hybride comme « penser du postcolonial », dans ce roman, en effet, le retour de Berkane dans son pays lui permet non seulement de « retrouver l'origine de sa langue d'écriture », mais aussi d'« assumer tous les héritages, toute la mémoire ». Pour Assia Djebbar comme pour son personnage, le « français est devenu dans le geste écrit langue de ce pays où Berkane retourne » (p. 138). C'est à travers ce geste qu'elle peut « faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient “mon” français »². C'est aussi cette évolution de la littérature francophone maghrébine qui est analysée par Hafid Gafaïti dans sa contribution intitulée « Littérature et diasporisation : le cas de la littérature maghrébine postcoloniale », où il montre comment on est passé de la littérature à l'horizon « maghrébocentrique » des années 1950, 1960 et 1970 à une littérature dont l'horizon est celui d'une culture transnationale et d'une conscience planétaire échappant au moule du nationalisme étroit et transcendant le mensonge d'une soi-disant opposition structurelle à l'Occident (p. 152).

Le deuxième axe qui donne sa force à ce volume est celui même de l'exploration des figures de l'hybridité dans la littérature maghrébine. La notion d'hybridité étant aujourd'hui

² Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 29.

l'objet de toutes sortes d'utilisations au risque, parfois, d'être banalisée, ce volume, lui-même hybride en ce sens qu'il contient des textes d'écrivains et de critiques, permet de la rafraîchir à travers des analyses ciblées. Il faut ici signaler la contribution d'Alfonso de Toro, « La pensée hybride, culture des diasporas et culture planétaire : le Maghreb. Abdeldekebir Khatibi - Assia Djebar) ». Même s'il reprend un chapitre central de son livre *Epistémologies. « Le Maghreb »*, ce texte problématise la notion d'hybridité en la distinguant des autres notions proches et montre sa fécondité à travers divers domaines du savoir et de la culture. À travers les diverses contributions, l'hybridité comme catégorie littéraire, mais aussi culturelle, apparaît comme résultant « d'une superposition des cultures, mais surtout de l'utilisation simultanée de différents types de textes, d'écriture, de stratégies médiales et corporelles défigurant les frontières entre les genres ainsi que les traditions » (p. 114). Comme le suggère Ali Abassi, dans la pratique de l'écriture, il s'agit de superposer ou de mêler récit et poésie, roman et essai comme macro-genres et de faire autant de sous-genres comme le réalisme, le romantisme, le symbolisme, le fantastique, etc. Mais c'est aussi l'hybridité qui est explorée dans la mise en scène du corps hermaphrodite dans le roman, dans le surgissement de l'oralité dans le corps de l'écriture et dans le travestissement qui permet à Nina Bouraoui, par exemple, « de jouer avec la notion de genre, de dévoiler le fait que les normes de l'identité sexuelle présupposent une ontologie du genre (c'est-à-dire une notion de ce qu'est le genre), d'établir la nature politique des normes et, par cela même, d'ouvrir ces normes à une ré-articulation » (p. 389). Enfin de compte, l'exploration des figures de l'hybridité dans la littérature maghrébine se donne comme une interrogation qui se situe dans l'espace de jonction

entre l'anthropologique (le corps) et le littéraire (l'écriture ou corps poétique), c'est-à-dire dans un espace culturel et symbolique. Ainsi que le dit Zorha Mezgueldi dans sa contribution intitulée « Traversée de la corporéité dans l'écriture de Mohamed Khaïr-Eddine, Edmond Amran el Maleh et Souad Bahechar », en relation avec la symbolique de l'identité, les formes scripturales dessinent l'écriture en lieu d'éclatement, de cohésion et de déplacement sémiotique. Se pose alors la question de la forme comme mode d'expression du corps, justifiant l'ancrage symbolique et révélant l'impact mutuel de l'oralité et de l'écriture et en quoi elle est recherche avide d'une reconstruction de soi (p. 354).

Le volume, qui lance aussi une invitation à repenser la théorie postcoloniale dans le domaine francophone en donnant beaucoup plus de place aux questions d'écriture et en se détournant de la réduction de la dynamique de l'écriture postcoloniale à une binarité Centre versus Périphérie, se lit avec plaisir, et cela, malgré l'absence d'un texte de présentation générale de la problématique traitée et de ses enjeux. On peut le lire comme un hommage à Abdelkhebir Khatibi et à Assia Djebbar. Mais ce trait, qui peut être considéré comme faisant partie de sa force étant donné la place que ces deux auteurs occupent, en tant qu'écrivains et théoriciens, dans le champ de littérature maghrébine, pourrait aussi constituer une part de sa faiblesse. Il nous faut de plus en plus éviter de « réduire » les littératures francophones à quelques icônes, malgré leur exemplarité. Par ailleurs, l'absence dans ce volume consacré aux figures de l'hybridité d'une contribution axée sur ce qu'on a appelé le roman beur intrigue.

Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio
et la métaphore exotique*
Amsterdam, Rodopi, 2009, 339 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

*C'est intérieurement que s'accomplissent les
voyages; et les plus hasardeux, est-il besoin
de le dire, se font sans bouger d'un pouce.*

Henry Miller¹

Partir, fuir, quitter, parcourir, traverser, explorer, autant de
verbes d'action qui caractérisent la dynamique de l'écriture
leclézienne dans sa volonté de transgresser les frontières,

¹ *Le Colosse de Maroussi*, Paris, Le Livre de poche, 1970 [Les éditions du Chêne, 1958], p. 107.

toutes les frontières, qu'elles soient de nature spatiale, temporelle ou matérielle. L'écriture fore ainsi la densité opaque et résistante du monde pour frayer un chemin permettant à l'imagination d'entrevoir l'inaccessible versant des choses, celui des correspondances de Baudelaire ou encore celui de « l'impensable de la littérature » de Michel Foucault, que Bruno Thibault traduit en ses termes de « métaphore exotique » dans un essai à la fois rigoureux et accessible, nourri d'une grande érudition analytique et d'une fine intimité avec l'ensemble de l'œuvre de Le Clézio.

L'ouvrage se compose d'une dizaine de chapitres qui abordent chacun une thématique particulière à travers la chronologie des œuvres : l'errance et l'initiation, l'écriture du chamanisme, la marginalité et l'immigration, etc. On peut suivre ainsi la progression des motifs qui traversent l'ensemble de la production depuis *Le Procès-verbal* (1963) jusqu'à *Ritournelle de la faim* (2008). Le travail de l'écrivain est envisagé sous différents angles, révélateurs de ses préoccupations et de ses engagements face aux problématiques contemporaines comme la surconsommation, la diversité culturelle, l'immigration et la liberté individuelle. L'essayiste dispose des balises propres à éclairer les sentiers de l'imaginaire leclézien selon une progression révélatrice de la maturation littéraire et personnelle de l'écrivain.

Le prix Renaudot attribué pour *Le Procès-verbal* récompensera l'écrivain rebelle, contestataire dans la mouvance de mai 68. La première période de celui qui incarne, pour Bruno Thibault, « l'esprit *beat* à la française » se caractérise par une volonté déconstructiviste avouée qui connaît son épanouissement avec *Le Livre des fuites*, véritable

« "décriture" postmoderne » (p. 11), qui est à la fois un acte de bravoure et un aveu d'impuissance de l'écriture à se suffire à elle-même, l'autocritique constante et le métadiscours n'aboutissant qu'à l'impasse de l'hermétisme d'un soliloque stérile. Aussi, depuis la remise en question des moyens de son expression par l'écriture, Le Clézio canalise-t-il sa révolte sur la contestation de la société de consommation avec des titres comme *Les Géants* et *La Guerre*, où sont décrits avec une précision hallucinatoire, quasi paranoïaque, les symboles les plus imminents de la société post-industrielle et du système capitaliste, comme les grandes agglomérations urbaines et leurs centres commerciaux. En quête d'origine, l'imaginaire leclézien se tourne ensuite vers l'autofiction, qui caractérise le cycle romanesque mauricien avec *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Révolutions*, puis vers la problématique de l'interculturalité et de l'immigration avec *Désert*, *Étoile errante* et *Poisson d'or*. Toujours le parcours de Le Clézio se caractérise par la même volonté d'errance et de prise de distance salutaire par rapport aux chapelles littéraires et, plus généralement, par rapport à un certain enfermement culturel hexagonal. Celui qui affirme « [m]oi je n'ai pas de racines, sauf des racines imaginaires. Je ne suis attaché qu'à des souvenirs » (p. 223) ira par la suite alimenter sa quête aux sources précolombiennes avec *La Fête chantée*, *Diego & Frida* et *Ourania*. Sans cesse cette pulsion de l'échappée et ce rappel que l'identité n'est pas fixe mais le résultat d'un entrecroisement dynamique de récits à produire et à retrouver par les voies du souvenir et de la création.

Trois objectifs guident l'essayiste dans son travail d'analyse et d'interprétation de l'œuvre : l'utilisation ambiguë et le détournement des mythes; les modalités de l'écriture de la rupture; le sens de la métaphore exotique à la lumière des

thèses psychanalytiques (Carl-G. Jung) et anthropologiques (Mircea Eliade). Ce dernier aspect nous apparaît particulièrement fécond puisque, comme l'indique Bruno Thibault, « [c]haque déplacement, chaque cheminement, chaque voyage possède chez Le Clézio un sens intérieur, et chacun de ses textes marque une avancée particulière sur le chemin de *l'individuation* » (p. 14, *nous soulignons*), ce qui correspond dans la psychanalyse jungienne au processus de maturation de l'être par la réconciliation du Moi et de l'inconscient. Toute la démarche créatrice de Le Clézio est empreinte de cette quête d'unité et de résolution des contraires et des paradoxes. C'est pourquoi il utilisera fréquemment la voie métaphorique ou mythique, d'où ces déplacements incessants d'un registre sémantique à un autre, qui, selon Bruno Thibault, confirme l'importance prépondérante de la métaphore exotique comme « inscription problématique de l'espace et du voyage dans l'écriture [qui] domine toute la production littéraire de Le Clézio » (p. 12). L'écrivain *fictionne* à plein régime pour mieux investir les territoires de la psyché par les voies diaphanes des images, des symboles et des narrations qui agissent en trompe-l'œil pour révéler l'envers des choses dites, cet envers du sens que poursuit avec persistance Le Clézio d'un texte à l'autre dans l'espoir utopique d'en finir une fois pour toutes avec les approximations et les tromperies du langage. C'est aussi pourquoi il cherchera, d'abord dans le formalisme textuel, puis dans le récit mythique, la magie et le chamanisme, à se libérer sans succès de la nécessité du sens, lui qui, à l'exemple des bouddhistes, trouve un temps refuge dans la contemplation et *l'extase matérielle*. Le paradoxe consistant évidemment à ne pouvoir faire de littérature qu'en faisant violence au silence appelé avec tant d'insistance au cœur des

mots eux-mêmes. À ce titre, il n'y a que l'incantation et la prière propre à ensemençer la psyché.

Le chapitre 7, intitulé « La métaphore exotique et le processus d'individuation », illustre bien le travail de décryptage symbolique auquel se livre Bruno Thibault. Sous l'œil de l'essayiste, le texte se révèle comme un palimpseste qui découvre le réseau sémantique de la quête initiatique. *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* et *Révolutions* sont ainsi identifiés comme autant d'étapes sur le chemin de la conquête et de la réalisation du Soi. Nourri de la pensée jungienne selon laquelle « l'exotisme se présente souvent comme une nostalgie inversée », le voyage en mer d'Alexis et la découverte des terres vierges « expriment en fait la fascination qu'exerce le monde primitif [...] sur le sujet et le besoin qu'éprouve l'esprit de se ressourcer par un contact direct avec les forces vives de l'inconscient » (p. 137). Rappelant le mythe de la Toison d'or, la quête que poursuit Alexis dans *Le Chercheur d'or* correspond au processus d'individuation ; on se souviendra du reste que la découverte d'Alexis n'est pas celle d'un trésor matériel mais celle du sens de la démarche de maturation qui l'a dynamisé dans sa quête, celle de « "l'Orient"; c'est-à-dire "l'autre versant" ou "l'autre pôle" de l'esprit » (p. 144). De fait, c'est le cheminement qui importe davantage que le but à atteindre : une perspective philosophique qui emprunte à la pensée orientale. La descente dans l'inconscient, vers l'immémorial, se poursuit par la rencontre de l'*anima* sous la figure du personnage de Ouma, une jeune indigène porteuse des archétypes de la pensée primitive détentrice du sens premier des choses, des origines du monde et du Soi. Dans *La Quarantaine*, c'est le personnage de Suryavati qui représente l'*anima*, celle « qui symbolise [...] "l'esprit" qui chemine entre

les deux mondes du rêve et de la réalité, sans céder au vertige » (p. 147). Cette jeune indienne fera subir plusieurs épreuves à Léon, le personnage principal. Poursuivant son herméneutique, l'essayiste, associant la pensée de Mircea Eliade à celle de Jung, propose d'interpréter ces épreuves comme autant de rites de passage signifiant des changements profonds, voire des renaissances après des morts symboliques figurées par « la présence obsédante des bûchers sur l'île Plate » (p. 149). Il est ainsi démontré comment Le Clézio procède à une véritable transfiguration mythique de la vie réelle où les esprits ancestraux opèrent une mutation de l'égo, qui se sent investi de ces présences fondatrices. Pour le coup, le roman familial se voit détourné au profit d'une fable épique à portée universelle. La progression initiatique se poursuit dans *Révolutions*, présenté comme ultime étape de ce triptyque romanesque. S'y manifestent des couches sédimentaires de mémoire orchestrées selon trois motifs principaux : celui de la quête du personnage de Jean Marro, étroitement associée à celle d'Adam Pollo du *Procès-verbal*; celui d'une philosophie à base de gnose présocratique; et celui de la métaphysique hindoue, présentée par le rappel intertextuel de nombreuses légendes. Le rituel initiatique s'accomplit dans le rappel et la répétition des gestes ancestraux. Ainsi est restauré le temps mythique, favorisant la renaissance du héros aux prises avec un lourd passé familial à liquider. Le voyage initiatique aura permis d'entrer en contact avec les grands archétypes et de se convertir à la pensée primitive. Aussi, conclut Bruno Thibault, ce périple aux confins du monde et de l'inconscient collectif familial se présente comme « une contre-écriture de la colonisation » (p. 159).

Ces quelques lignes suffiront pour exprimer notre plaisir de lecteur sensible à la profondeur plurielle des textes. Mais on

ne peut malheureusement pas éviter de mentionner les trop nombreuses lacunes d'édition qui heurtent cette même sensibilité au détour d'une phrase ou d'un paragraphe. Plus d'une douzaine de coquilles ou d'omissions ont été répertoriées : « soin » (pour *son*, p. 46); « on sera » (pour *saura*, p. 54); « dans qu'on » (pour dans *ce* qu'on, p. 91); « Mais en il fait trace sur la borne » (pour ?, p. 143); « sort déportés » (pour *sont* déportés, p. 146); « du contrôle cette zone » (pour du contrôle *de* cette zone, p. 170); « comme ces "passes" » (pour : *comment* ces "passes", p. 175); « l'écriture du l'utopie » (pour l'écriture *de* l'utopie, p. 176, n. 15). On signalera également une référence erronée à la note 11 de la page 14, la citation se retrouvant non pas à la page 15 de l'ouvrage de Christine Montalbetti mais à la page 115. Par ailleurs, on trouve aux pages 115 et 121 des répétitions quasi textuelles de certains passages qui laissent songeur, jugeons-en : « Dans "L'Échappée", *Le Clézio* raconte *l'aventure* de Tayar, un travailleur maghrébin traqué par la police à la suite d'une affaire de mœurs. » (p. 115, *nous soulignons*); « Dans "L'Échappée", *l'écrivain* raconte *la fuite* de Tayar, un travailleur maghrébin traqué par la police à la suite d'une affaire de mœurs. » (p. 121). Si ces « minimales » substitutions peuvent passer inaperçues à l'occasion de colloques ou d'articles de revues, il n'en va pas de même lorsque les textes sont rassemblés dans une monographie. Convenons qu'il est dommage qu'une telle perspicacité analytique, doublée d'une plume précise d'une belle vigueur, soit abimée et meurtrie par une mise en forme défailante qui lui fait ombrage.

Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet
et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts
et des cultures*

Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2010, 291 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

Le nombre croissant d'articles, de colloques et de monographies consacrés à Le Clézio ces dernières années témoigne éloquemment de l'importance qu'il occupe dans le paysage littéraire mondial. Si rien ne vaut la lecture de ses livres, souvent attendus avec impatience, ses lecteurs peuvent heureusement enrichir leur passion en parcourant les ouvrages consacrés à son œuvre. Certains offrent une riche moisson

susceptible de satisfaire des intérêts variés par la diversité et la qualité des perspectives abordées. C'est le cas de *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, qui rassemble une collection de textes répartis selon quatre sections thématiques complémentaires : Le Clézio et les cultures, Le Clézio critique d'art, les arts dans l'œuvre et « la saisie » de l'œuvre par d'autres formes d'expression. La variété des approches offre un riche tableau des multiples intertextualités et intermédialités qui façonnent à la fois la production et la réception de l'écriture leclézienne. En fin de volume, une bibliographie substantielle rassemblée par Thierry Léger illustre et balise clairement l'ampleur du corpus d'études consacrées au Prix Nobel 2008.

D'entrée de jeu, les cosignataires de la présentation du collectif, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles, évoquent la conception antiaristocratique et antibourgeoise de la culture selon l'auteur de *L'extase matérielle* pour qui les arts « populaires », au sens ethnologique du terme et non pas, précisons-le, au sens dévoyé qu'on lui prête à l'ère des industries culturelles, importent autant que les arts dits « nobles ». Le Clézio « affirme [selon elles] le primat de la vie sur la culture savante » (p. 7) et « montre la voie dans ce rôle de "passeur" de frontières entre les arts et les cultures en leur extrême diversité et gardien de "ce bien commun" à toute l'humanité, dont le socle universel est l'utilisation du langage » (p. 9).

La première partie de l'ouvrage regroupe des textes qui font état des explorations géographiques et humaines qui structurent la dynamique de l'écriture leclézienne. De l'Île Maurice au Mexique, à l'Océanie et au Maroc découvert en compagnie de Jémia son épouse, qui en est originaire, nous

sommes conviés à une anthropologie dynamique. Michèle Gazier nous rappelle que l'imaginaire leclézien s'enracine, depuis son Nice natal, dans les paysages de l'Île Maurice. Par la suite, l'Amérique latine et le Maghreb lui offriront, affirme-t-elle, tour à tour des « lointains de substitution, des ailleurs à explorer comme *des aubes du monde* » (p. 22, *nos italiques*). Cette heureuse expression cerne avec précision l'une des motivations premières de *Le Clézio*, atteindre l'origine des choses et des êtres, soulever les scories déposées par l'histoire sur les civilisations primitives pour restaurer leur lustre au regard contemporain; ce faisant, suivre le parcours des êtres qui portent toujours en eux comme les stigmates des origines en constante réincarnation : le primitif à révéler et à réveiller au cœur du civilisé. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que l'écrivain, nourri de la symbolique bachelardienne, du bouddhisme et de la sagesse de Lanza del Vasto, se livre à l'exploration de la spiritualité soufie dans ce que Bernadette Rey Mimosa-Ruiz qualifie de cycle marocain. Pour cette dernière, *Désert*, *Gens des nuages* et *Poisson d'or* représentent trois étapes d'un cheminement « inspiré de la *tarîqa* soufie, la Voie étroite, le parcours initiatique qui relie [selon Éric Geoffroy, note 9] l'extérieur à l'intérieur, l'apparence à l'essence, l'écorce au noyau » (p. 66, en italiques dans le texte).

Cette trajectoire ne surprend guère lorsqu'on la situe dans le prolongement de l'intérêt que l'auteur du *Procès-verbal* porte très tôt au recueillement poétique, comme l'illustre le mémoire qu'il consacra à la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux. Selon Jean-Michel Maulpoix, l'étudiant *Le Clézio* « ne propose aucun commentaire sur la forme de ces poèmes [mais] donne à entendre un écho singulier, une simple expérience de lecture devenue travail d'écriture » (p. 95). Bien qu'interpelé

par les questions de forme qui caractérisent en particulier les romans de la première période jusqu'au *Livre des fuites*, l'approche critique de Le Clézio s'éloigne des problématiques formelles et structuralistes pour s'apparenter à celle pratiquée par Baudelaire et par Proust, qualifiée de critique d'identification par George Poulet¹. L'écrivain lecteur accroche les bribes d'une parole naissante à celle d'un maître spirituel qui ouvre la voie (et la voix) à l'exploration de territoires inconnus mais pressentis comme porteurs de « délivrance du langage » (p. 97). Aussi, en réponse à l'intitulé interrogatif de la deuxième partie de l'ouvrage, *Le Clézio critique d'art : analyse ou recreation?*, sommes-nous conduits à privilégier le second élément de l'alternative. D'autant que les trois textes suivants confirment cette prédilection pour l'immersion dans l'œuvre d'autrui afin d'en puiser matière à expression originale d'un soi en émergence. Livres, tableaux, films constituent des réservoirs inépuisables d'accompagnement dans les territoires imaginaires de l'art, qui donne forme et sens à la vie. Alphone Cugier, dans un texte fort éclairant, retrace la relation particulière que Le Clézio entretient avec le cinéma depuis sa tendre enfance, où il découvrit les bonheurs du septième art dans le couloir de l'appartement de sa grand-mère à Nice. Comme pour l'approche littéraire, la critique cinématographique de Le Clézio emprunte la voie de l'identification. Les textes de *Ballaciner* et des *Années Cannes* ne sont pas à proprement parler des analyses mais plutôt « une sorte d'errance poétique » (p. 118). Tout comme Proust, l'art de Le Clézio s'efforce de restituer le contact originel avec « [l]es films [qui] ne sont pas simplement remémorés ou analysés à

¹ George Poulet, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 10.

distance mais ressentis comme lors de leur surgissement initial » (p. 119). Marina Salles détecte, quant à elle, cette même sensibilité empathique dans le regard que Le Clézio pose sur les tableaux de peintres avec lesquels il partage une conception de l'art fondée sur ce que Kandinsky appelle « la nécessité intérieure » (p. 146). Pour restreint qu'il soit, le corpus de textes critiques consacrés à l'art pictural demeure une source incontournable et pourtant rarement explorée. L'analyse de Marina Salles a le mérite de révéler des parentés entre les œuvres de Georges de La Tour, Matisse, Modigliani, Diego Rivera et Frida Kahlo. Autant d'artistes qui retiennent l'attention critique de Le Clézio, pour qui les figures du musée imaginaire se définissent dans un aller-retour intertextuel pollinisateur entre ces œuvres de maîtres et son travail de romancier. L'auteur de *L'extase matérielle* partage plusieurs traits communs avec ces artistes, à savoir l'entre-deux, l'interface ou le dialogue entre des esthétiques contiguës et conflictuelles, une prédilection pour la figure humaine et une quête spirituelle de type gnostique qu'accompagne une interrogation sur la mort. Aller au-delà, percer l'insondable avancée des représentations et de leur mise en scène, telle se définit l'éthique de l'écriture leclézienne, qu'elle s'affirme dans ses romans ou dans ses textes critiques qui leur répondent comme en écho. Comme quoi « Le Clézio appartient à cette catégorie d'artistes qui conduisent une même recherche tout au long de leur vie de création » (p. 161).

Le texte d'ouverture de la troisième partie de l'ouvrage, consacrée aux arts dans l'œuvre, illustre avec force le paradoxe fondateur de la dynamique de l'écriture leclézienne, soit la quête du silence, l'effacement de l'œuvre achevée au profit du geste créatif, l'art en action contre la fixité et la cristallisation de

l'expression dans des formes achevées et pérennes. Pour Évelyne Thoizet, « [i]l s'agit de définir le geste de création incarné dans le langage en mettant au jour ses paradoxes et en montrant que Le Clézio pose des problèmes esthétiques similaires à ceux des artistes de son temps » (p. 166). On voit bien l'ambiguïté fondamentale, l'impossibilité logique pour un écrivain de ne pas fixer son œuvre. Le Clézio, qui « remet en cause [...] dès la préface de *La Fièvre* en 1964 la primauté de l'œuvre achevée sur le geste du créateur cherchant à saisir le réel » (p. 167), doit avoir recours à plusieurs procédés pour mimer en quelque sorte ce qu'il ne peut s'autoriser pleinement. Aussi les personnages de ses romans lui serviront-ils de médiateurs complices. Les artistes de rues, les conteurs et les joueurs de flûtes du *Livre des fuites*, les musiciennes de *Poisson d'or*, les danseurs et, à un autre titre, le peintre de *La fièvre* dont les œuvres ne durent qu'un instant, Adam Polo qui rature son texte en le rédigeant, agissent comme autant d'indications qui associent la démarche à celle « des peintres qui, dès la fin du XIX^e siècle, ont cherché à rendre visible l'élaboration de leur œuvre » (p. 168). Proche des mouvements subséquents qui chercheront à ébranler l'édifice des certitudes et des conventions esthétiques, du Nouveau Roman au Nouveau Réalisme et à la Figuration narrative en passant par le Post-modernisme et autres courants déconstructivistes qui ont, nous dit Alain Leduc, « irrigué et nourri les premiers romans (allant du *Procès-verbal* aux *Géants*) » (p. 180), Le Clézio emprunte certains de leurs procédés en les adaptant à la matière propre de l'expression littéraire. À l'exemple des dessins-collages du peintre islandais Erró et de ceux du groupe des Malassis² issus du Mouvement de la jeune

² À qui l'on doit le détournement du *Radeau de la Méduse* sur les murs d'un hypermarché à Échirolles (Isère) : des êtres humains à la dérive sur des côtes de porc flottant sur une mer de frites (p. 186).

peinture, il multiplie « les énumérations, les accumulations d'épithètes et les placards culminent dans [*Les géants*], ainsi que d'innombrables listes, finissant par faire système, jusqu'à un certain écœurement » (p. 184). Cette troisième partie est complétée par des incursions dans les domaines du chant et de la danse, qui sont aussi abondamment convoqués dans les romans de Le Clézio.

Si l'imaginaire du romancier s'enrichit au contact d'autres formes d'expression, en retour, plusieurs créateurs se sont « saisis » et nourris de ses œuvres en les façonnant selon les contraintes spécifiques de leur médium : l'illustration et la bande dessinée pour *Le procès-verbal*, le cinéma pour *Mondo* et la scène pour *Pawana*. Dans la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, Philippe Sohet s'affaire à détailler les procédés graphiques et de mise en pages utilisés par le dessinateur Edmond Baudoin pour relever le défi de rendre compte visuellement de la quête intérieure d'Adam Polo. Pour Sohet, l'illustrateur se fait herméneute et son travail « s'offre avant tout comme une précieuse leçon de lecture » (p. 230). Le texte de Mariane Poulanges nous incite à relire *Mondo* et à revoir le film que le cinéaste Tony Gatlif réalisa en 1995, dont certains procédés préfigurent l'aboutissement que représente *Liberté (Korkoro)* réalisé en 2009³. L'histoire de ce jeune garçon venu d'ailleurs, d'on ne sait où, errant dans le labyrinthe de la ville sans autre but que « de se faire adopter » ne pouvait manquer d'interpeler le cinéaste qui y trouvait des résonances de sa propre enfance. Les hésitations, les lenteurs et les imperfections d'une continuité narrative en porte-à-faux, si

³ Le film remporta plusieurs honneurs au Festival des films du monde de Montréal en 2009 : Grand Prix des Amériques, Prix du public, Mention spéciale du jury œcuménique.

elles ont pu irriter les attentes convenues de la réception, correspondent bien à la conception de la visée esthétique que « Le Clézio et Gatlif partagent [...], soit d'un *art sans art* » (p. 239, *en italiques dans le texte*). La captation des scènes de spectacle de rue sur lesquelles s'attarde avec insistance le cinéaste participe de cette volonté de donner priorité à l'instantanéité et à l'improvisation du geste créatif, en quelque sorte à l'éphémère de l'expression sur la pérennité de la représentation. C'est par une démarche similaire de dénuement que le dramaturge Georges Lavaudant s'approprie en le réinterprétant le récit de *Pawana*. L'oralité du conte y est privilégiée, et en quelque sorte dé-théâtralisée au profit d'une mise à distance de la représentation qui, selon Sabrinelle Bedrane et Catherine Douzou, consiste à affirmer clairement qu'ici, « on raconte et on raconte que l'on raconte sur scène [et] le spectateur est invité à la régression, à faire ce voyage vers l'enfance, à retourner vers l'innocence, vers le primitif et le mythe, vers la métaphore de l'origine pour s'y ressourcer et y renaître, "pour que le monde recommence" » (p. 257) On n'aurait pu trouver meilleure formule que cette dernière citation sur laquelle se conclut l'ensemble de l'ouvrage pour nourrir notre appétit de retour aux œuvres.

Alexander J. Nemeth, *Voltaire's Tormented Soul: A
Psychobiographic Inquiry*
Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2008, 359 p.

Richard Spavin
Université de Toronto

La vie de Voltaire jouit d'ores et déjà d'une excellente érudition biographique, comme en témoignent les meilleurs exemples qui datent maintenant d'une quarantaine d'années (Besterman, Gay, Lanson, Pomeau). C'est pourquoi la question « Qui est Voltaire ? » ne peut plus être posée de la même manière. L'ouvrage d'Alexander Nemeth, *Voltaire's Tormented Soul*, fort original par son ambition méthodologique, se démarque

d'autres travaux contemporains qui portent sur la biographie de Voltaire en visant non les grands événements de sa vie mais son caractère psychologique¹. Ce livre, qui cherche à révéler les pulsions et les motivations les plus intimes du philosophe ne saurait être lu comme une biographie traditionnelle.

En effet, la biographie a pour tâche de raconter une vie sans pour autant que celle-ci forme un tout logique, libre de contradictions. Elle peut sur certains points susciter plus de questions qu'elle n'en résout. Voltaire n'est pas une exception : les biographes démontrent tous qu'il s'agissait d'un homme paradoxal dont les écrits ne correspondent guère à son comportement dans la vie réelle. Le philosophe aurait inventé, par exemple, un chariot de guerre pour tuer massivement des soldats prussiens. Comment réconcilier cela avec la philosophie de tolérance et de paix manifeste dans ses écrits ? Comment interpréter la relation incestueuse avec sa nièce ou les curieuses amitiés avec des personnages notoirement homosexuels ? Cet ouvrage de Nemeth, qui se veut une « psychobiographie », invoque la méthodologie de la psychologie clinique pour résoudre les diverses contradictions dans le comportement du philosophe.

En cela, Nemeth s'inscrit dans le sillage de Freud, qui a été le premier à analyser, dans *Un souvenir d'enfance de Leonardo Da Vinci* (1910), la psyché d'un personnage historique. Depuis,

¹ On remarquera une tendance qui consiste à étudier la diversité dans les représentations du philosophe qui contribuent moins à un projet biographique, historique, qu'à une véritable mythologie. Récemment, *Anecdotes sur la vie privée de Monsieur de Voltaire* de Sébastien Longchamp (Honoré Champion, 2009) fournit le point de vue d'un secrétaire qui donne une autre version de Voltaire, différente de ce qu'on aurait pu croire en se tenant aux relations de nos plus éminents biographes.

le cadre théorique de l'étude a beaucoup progressé, devenant plus « général » et « flexible », selon l'auteur, qui lui consacre une très brève introduction de deux pages sous forme d'appendice à la fin de son étude (« *Psychobiography Today* »). Et il n'est pas difficile de constater la générale souplesse de sa méthode, qui consiste à établir systématiquement un rapport de causalité entre l'enfance et la vie adulte du « patient ». C'est dire que s'il existe des problèmes dans le comportement d'un individu, l'enquête se concentrera sur des événements traumatisants qu'il aurait subis lors d'un âge qui n'était guère propice à la raison. Il en résulterait un refoulement donnant lieu à des accès d'humeur étrange, exagérément positive ou négative.

Dans le cas de Voltaire, Nemeth se fonde sur la psychobiographie pour tenter de réunir deux dimensions contradictoires de son caractère : la dimension intellectuelle, d'une part, développée au sein d'un environnement libéral, inspiré par l'empirisme de Locke et de Newton et, de l'autre, la dimension irrationnelle qui fait surface sous forme d'impulsions, de raisonnements arbitraires, de jugements irréflechis. Selon l'auteur, ces manifestations irrationnelles de son caractère n'ont jamais pu être contrôlées pour des raisons inhérentes au caractère du philosophe. Ainsi, le premier chapitre de l'analyse psychobiographique décrit une personne vaniteuse, extrovertie, peu encline à se pencher sur ses émotions personnelles, en raison du refoulement des traumatismes de son enfance et qui a un besoin constant de recourir au fantasme pour parer à une angoisse intolérable. Nemeth met en application une typologie du tempérament (inspirée de Jung) afin de relier le caractère de Voltaire au tempérament « dionysien » (p. 41). Celui-ci est essentiellement

épicurien dans sa façon d'aborder le monde : il s'intéresse au présent au lieu de planifier l'avenir, il tend à agir par impulsion et à valoriser la liberté avant toute autre chose. Le caractère dionysien ne correspond nullement, cependant, à l'image que Voltaire voulait donner de lui-même, c'est-à-dire son « comportement socioculturel » (que l'on pourrait traduire par son « ethos »). Voltaire aurait été « apollinien » dans sa *persona*, c'est-à-dire une voix qui symbolise l'ordre, la sérénité, la retenue, le calme, soit l'opposé de son tempérament. La démarche psychobiographique de Nemeth consiste à tenter de réduire la brèche qui sépare tempérament et *persona*.

La raison de la dualité caractérologique de Voltaire résiderait dans le trauma émotionnel causé par sa relation avec ses parents. La sévérité draconienne et l'importante absence de son père auraient hanté le philosophe, faisant surface tout au long de sa vie adulte, notamment dans ses rapports personnels. L'influence psychotique des parents se révèle surtout intéressante lorsqu'il s'agit du père, bien que les répercussions de la mort de sa mère à l'âge de sept ans ne doivent pas être négligées. Selon Nemeth, Voltaire aurait été particulièrement marqué par la mort de sa mère dans ses relations sexuelles avec d'autres femmes, à savoir Émilie de Breteuil (la marquise du Châtelet), qui se plaignait du manque d'amour physique dans leur couple à la fin de leur liaison. Il ira jusqu'à appeler sa nièce, avec qui il vivait en couple à la fin de sa vie, « maman », ce qui montre que le besoin de pallier le trauma émotionnel par des fantasmes n'était pas tout à fait inconscient.

Nous retiendrons davantage les analyses sur les « *curious attachments* » de Voltaire, où il serait attiré par des personnages parasites, tels Thiériot et Linant, non pas parce

qu'il en tirait des bénéfiques sexuels, mais parce qu'il s'érigait en une sorte de père auprès de ces individus irrévéreux². Et ce, pour recréer symboliquement, ou par « *vicarious need-fulfillment* » (p. 246), ce que son père n'avait jamais été pour lui : un parent affectueux, tolérant envers ses enfants et leurs éventuelles transgressions. C'est sur ce point que la psychobiographie de Nemeth pourrait ajouter du nouveau, ou du moins révéler une voie nouvelle dans le domaine, les biographes ayant tendance à ignorer l'influence du père sur la vie de Voltaire ainsi qu'à suggérer une homosexualité latente. Bien que Nemeth ne rejette pas cette hypothèse, il se concentre sur la présence d'images parentales qui ponctuent sa vie intime. Insistons sur le caractère symbolique de ces relations puisque la question de l'âge s'avérait insignifiante : que l'on songe au roi Frédéric II, plus jeune que Voltaire, mais qui grondait le vieux philosophe pour ensuite lui pardonner ses frasques, ou encore à son ami des Maisons, plus jeune que lui, mais qu'il surnommait « mon père ».

Nemeth croit que certaines caractéristiques du projet littéraire et philosophique de Voltaire gagneraient en clarté grâce à l'explication psychobiographique. Ainsi qu'il le fait voir, la relation problématique de Voltaire avec son père l'aurait prédisposé à se méfier des figures d'autorité. Cela expliquerait, selon lui, pourquoi Voltaire écrivait souvent contre les manifestations violentes de l'autorité publique³. Ici s'impose

² « Unappealing personality, and even dishonesty or disloyalty, in a disciple were no deterrents, as shown in the above cases; such traits could have indeed elicited increased compassion, patience, and assistance — attributes he has so desperately missed in his own father » (p. 244-245).

³ « The intuitive critic, evidently impressed by the intensity and repetitive nature of the theme, ponders the origin of the preoccupation with cruel authority in the poet's personal history » (p. 153).

toutefois une importante objection. Toute biographie de Voltaire témoigne de l'absence du père dans la vie de François-Marie Arouet. Si on est prêt donc à accepter les interprétations biographiques des œuvres — les écrivains s'inspirent indéniablement de leurs vies personnelles —, les spéculations sur les lacunes biographiques sont bien autre chose, pouvant attribuer de la signification à n'importe quelle éventualité non advenue. De ce fait, l'analyse psychobiographique semble desservir une grande partie de la voix voltairienne en mélangeant, par analogie, différents aspects de sa vie : le fait de réduire le projet philosophique au personnel est précisément ce que Voltaire voulait éviter à tout prix; son incapacité à se contempler, à regarder en lui-même étant moins le symptôme d'une souffrance psychologique non assumée qu'une véritable constante au fil de son œuvre.

Si Nemeth analyse le symbolisme de ses relations intimes comme une manifestation d'une « âme tourmentée » que seuls certains détails de son enfance mettraient au jour, on pourrait infirmer ses thèses par l'argument sociohistorique. Était-il alors courant de changer la réalité des relations parentales par des relations symboliques ? Il semble en effet que ce qui se passe dans les relations de Voltaire ne soit pas sans écho dans un siècle où le rôle du père, autoritaire et inflexible, se trouve infléchi par une image nouvelle de la paternité⁴.

⁴ Dans son article, « L'art d'être grands-parents », Pierre-Henri Tavoillot commente l'avènement du grand-père dans la culture moderne : « C'est sans doute au cours du siècle des Lumières qu'à l'antique figure du patriarche, chef de clan autoritaire et inflexible, se substitue peu à peu (en Occident tout au moins) celle du grand-père bourgeois ou "gâteau". Son autorité se situe au rebours de la tradition, dans le registre de l'affection si caractéristique du nouvel esprit de famille qui émerge alors. » (*Philosophie*, n° 39, mai 2010, p. 20) Voir également à ce sujet *Le Siècle des grands-parents. Une génération*

Par ailleurs, d'autres passages peuvent troubler le lecteur soucieux du contexte. On remarquera en particulier l'exemple où Nemeth croit avoir ciblé un symptôme psychosomatique causé par la longue et douloureuse agonie de sa mère. En effet, il s'avérait que Voltaire tombait toujours malade au moment de l'anniversaire du massacre de la Saint-Barthélemy. Au lieu d'y voir le site d'une éventuelle représentation de la sensibilité, typique du contexte socioculturel au milieu du XVIII^e siècle⁵, importante pour la création d'un ethos philosophique et poétique sensible aux tendances de l'époque, Nemeth croit à la sincérité des douleurs physiques que ressent Voltaire le même jour de chaque année comme une représentation symbolique de la souffrance de sa mère⁶. L'analyse est discutable, d'une part, parce que la maladie dont se plaint Voltaire relève d'une sorte de performance, ce que Nemeth montre précisément en d'autres situations⁷, et de l'autre, dans la mesure où l'on est tenté de croire que Voltaire s'adonne à un souvenir historique bien plus large que son trauma personnel.

Au fond, la psychobiographie, comme genre d'étude, constitue certes une version alternative de la biographie

phare, ici et ailleurs (Autrement, 2001), de Claudine Attias-Donfut et Martine Segalen, et *Histoire des grands-parents* (Perrin, 2000), de Vincent Gourdon.

⁵ Voir Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot, [1986] 2001.

⁶ « Evidently, being under the spell of the gory events of that day served as an outlet, psychophysiological in form, and harking back, it seems, to his personal tragedy as a child » (p. 87).

⁷ Lorsque Nemeth explique la réticence de Voltaire à l'égard de l'amour passionnel, il insiste sur la manière dont celui-ci utilisait ses maladies comme une sorte d'excuse : « While embarrassing encounters compelled him fairly early in adulthood to save face by deliberately renouncing "passionate love" for the rest of his life, later, especially during his serious commitment to a relationship with the Marquise du Châtelet, he hid under the excuse of ill health and age when failing to live up to his lover's expectations. » (p. 314)

traditionnelle qui mérite l'attention critique. Il est vrai que Voltaire se prête admirablement à cette démarche. N'importe quel lecteur s'est demandé pourquoi le philosophe voulait tant « fuir de lui-même »; ses mémoires écrits à la troisième personne semblent inviter à une lecture psychanalytique. Les indices d'un possible refoulement émotionnel légitiment le travail de Nemeth, qui cible bien les événements les plus significatifs, les plus à même d'offrir un semblant de réponse. Le lecteur patient trouvera des pages indéniablement originales, éclairantes et perspicaces.

Pourtant, il est vrai aussi que les maladresses sont flagrantes. En dehors des anachronismes qui mesurent les effets d'une relation père-fils selon les normes actuelles, on ne sait pas comment la psychobiographie est censée contribuer à l'histoire culturelle de Voltaire, incertitude qui est sûrement imputable moins à l'auteur de ce livre qu'au genre d'étude dans lequel il s'inscrit. Car les prémisses sur lesquelles se fonde la psychobiographie sont étroitement liées à la psychothérapie, laquelle se pratique *avec* un patient sous forme de dialogue. Le psychobiographe, lui, doit supposer que le personnage historique en question aurait laissé suffisamment de documentation personnelle pour obvier à l'impossibilité de dialoguer. Si le fait d'interpréter les problèmes psychologiques en ayant recours à l'enfance semble logique quand le patient est capable de colmater les trous de l'analyse, il n'en va pas de même pour le psychobiographe, qui interprète les données sans la participation du patient. La question qui se pose dans l'étude de Nemeth est de savoir qui bénéficie d'une telle cure.

André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle
de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*

Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne,
coll. « Mémoire de la critique », 2007, 1143 p.

Nelson Charest
Université d'Ottawa

On peut bien sûr ressentir une certaine insatisfaction à la lecture de cet important volume : celle d'avoir une vue partielle sur Charles Baudelaire, « le poète des *Fleurs du mal* ». Évidemment, il en va de l'objet même du livre, qui porte sur « un demi-siècle de lectures des *Fleurs du mal* (1855-1905) », objet qui a dû être réduit, comme le note son auteur, André Guyaux, dans son avant-propos :

Si volumineux que soit le recueil de textes que j'ai réunis et qui couvrent le premier demi-siècle de lectures des *Fleurs du mal*, il n'est qu'un choix, plus serré au début, jusqu'en 1867, plus espacé ensuite [...]. Le choix que j'ai fait a pris deux directions. J'ai voulu d'abord privilégier le poète, l'auteur des *Fleurs du mal* et les deux ou trois premières générations de ses lecteurs. Le critique d'art, le traducteur de Poe, le poète en prose, l'autobiographe que Baudelaire est aussi ne sont pas absents mais demanderaient de nouvelles investigations et un éventail plus large de textes. J'ai voulu, d'autre part, rendre l'effet d'un dialogue entre les différents lecteurs [...]. (p. 7)

Mais il en va aussi, plus essentiellement, justement d'une « lecture » particulière que l'on fait de son œuvre et, je dirais, d'une certaine « lenteur » de la critique, qui nous frappe et nous charme aujourd'hui. Pendant cette période qui correspond à une « première » réception de l'œuvre — première au sens chronologique mais aussi au sens critique, car elle est empreinte d'une certaine naïveté, ce qui ne peut qu'étonner, puisqu'elle est somme toute très abondante et faite par des critiques parmi les plus avisés —, Baudelaire reste marqué comme « Le Prince des Charognes »¹, véritable carte de visite maintenue pendant cinq décennies, l'auteur (anti)religieux d'« Abel et Caïn », des « Litanies de Satan » et du « Reniement de Saint Pierre », comme traducteur de Poe, sinon comme critique de Gautier. *Notre* Baudelaire, auteur d'« À une passante » et de « La chambre double », critique d'art et musical au goût sûr — « Les jugements de Baudelaire dans le domaine de l'art ont été reconnus plus tardivement encore [...]. » (p. 125) —, inventeur de la modernité, d'une « prose sans rythme et sans rime » aux « innombrables rapports », et qui, somme toute, « fait pendant » à Hugo, est donc pratiquement absent de ce volume. Si l'on se

¹ Titre de la troisième partie de la « Préface », emprunté à Nadar.

contente de Brunetière, qui n'en a que pour « Correspondances » et perçoit bien la descendance symboliste du poète de Honfleur, on sourit néanmoins du fait que, pour avoir bien vu l'importance de cette partie de l'œuvre, il en reste aveugle, et d'ailleurs résolument fermé, à tout le reste, car il ne voit en tout que le symptôme d'une maladie à éviter. Cette lenteur de la critique ne manque pas d'interroger notre époque puisqu'elle nous fait réaliser, non pas les « erreurs » des premières lectures, puisque Baudelaire est bel et bien et encore l'auteur d'« Une charogne », mais plutôt sa relative cécité, dont la plus claire manifestation serait bien de croire qu'elle ne nous affecte plus aujourd'hui. En effet, qu'est-ce qui nous autorise à croire que le Baudelaire moderne est plus juste que le Baudelaire réaliste, si ce n'est la postérité de l'œuvre, qui forcément choisit son angle d'approche, à l'exclusion de tout autre ? L'autre versant de cette première réception, nettement plus positif celui-là, est bien fait pour nous interpeller également : c'est qu'aussi limités que soient leurs choix, ces premiers critiques n'en tirent pas moins des déductions devant toucher l'ensemble de l'œuvre et, époque oblige, son auteur. Il serait vain de croire que nous avons beaucoup dépassé cette première vision de Baudelaire dans son ensemble, du moins dans notre propre vision globale. Bien sûr, nous avons raffiné les objets d'étude et les approches, enrichi nos connaissances, précisé des liens historiques, mais toujours nous l'avons fait à partir de ce que Gadamer appelle des « préjugés » qui, eux, n'ont pas beaucoup changé. Voilà qui porte à réfléchir.

Ce *Baudelaire. Mémoire de la critique* que nous offre André Guyaux, malgré sa large ambition initiale, est encore bien plus que ce qu'il veut être : un précieux témoignage, singulièrement complet, d'un geste critique, de sa cécité initiale

et, malgré tout, de sa pérennité. Les parties de la longue préface de Guyaux, qui offre un panorama complet et détaillé des articles recensés, en plus d'évoquer d'autres documents périphériques ou écartés², offrent un juste portrait de ces préjugés. Ainsi, le « réalisme » et le « brutalisme » (deuxième partie, p. 31-44) notés par les premiers critiques préfigurent entre autres les lectures de Georges Blin (*Le Sadisme de Baudelaire*, 1948), de Jérôme Thélot (*Baudelaire. Violence et poésie*, 1993) et de Debarati Sanyal (*The violence of modernity: Baudelaire, irony and the politics of form*, 2006). La référence à ce goût prononcé pour les « mystifications et légendes » (quatrième partie, p. 54-67) qu'entretient Baudelaire annonce de multiples études sur le dandysme baudelairien, celles de Bernard Howells, d'Henriette Levillain ou de Michel Lemaire. Les parties sur « l'école Baudelaire » et sur « l'instituteur des décadences » (sixième et neuvième parties, p. 72-90 et 106-121) appellent plusieurs études particulières sur l'influence de Baudelaire et sur sa position ambiguë dans l'histoire, dont témoigne le récent *Baudelaire antique et moderne* de Pierre Brunel et qui en font un terme et un commencement privilégié dans l'histoire de la poésie, depuis *La poésie depuis Baudelaire* de Henri Lemaître (1965) jusqu'au récent *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, publié sous la direction de Michel Jarrety (2001). Enfin, la question religieuse, symbolisée par le vœu de transformer le recueil en « Fleurs du Bien » (huitième partie, p. 101-106), a connu des suites dans les études de Marcel A. Ruff, de John E. Jackson et de Reginald McGinnis notamment. Qu'est-ce à dire alors, si cette première critique,

² Notamment un long développement sur le « cas » Léon Cladel, disciple de légende et probablement autoproclamé, en est un exemple fort intéressant (« Léon Cladel à l'école du malentendu », p. 90-101).

exemplaire sur plusieurs plans, offre l'image à la fois d'une cécité dans ses choix et d'une prescience herméneutique ? La question est grave, évidemment ; le cas Baudelaire y prête à merveille, lui qui plus que tout autre peut-être (à cause à la fois de la minceur relative de l'œuvre versus l'abondance des lectures qu'elle a reçues) pose la question de la pertinence de ses relectures. Elle semble se résoudre dans un tragique *double bind* : soit on aurait dû se taire, soit il faudrait maintenant faire silence sur cette œuvre *épuisée*. Des procédés de contournement sont bien sûr possibles et connus— et ce n'est que par un tour rhétorique qu'on peut considérer que les critiques actuelles ne font que répéter les critiques passées : les moyens ne sont plus les mêmes, ni les ressources, tout comme les résultats. Mais s'il ne fallait que poser cette seule question, dans toute son acuité, l'entreprise de Guyaux aurait déjà atteint toute sa pertinence.

Le point de vue critique, « qui ouvre le plus d'horizons »

André Guyaux a certainement retenu cette leçon qui ouvre le *Salon de 1846*, où Baudelaire définit le point de vue critique d'une manière qui est franchement avant-gardiste. Passant en revue les grands moments de la première réception des *Fleurs du mal*, il en offre un portrait très révélateur et, disons-le, assez pittoresque. La haine qui se déchaîne contre le poète maudit en est pour nous une des parties les plus plaisantes, que Baudelaire lui-même semblait tenir à distance et dont il s'enorgueillit, comme Hugo lui conseille ; mais cette défense a aussi ses limites et il croira en 1857 que sa condamnation par le tribunal « n'arrive que par suite de l'article du *Figaro* » (lettre à Poulet-Malassis, citée p. 20). C'est ce journal que choisit Guyaux

pour illustrer cette haine mais aussi son peu de fondement, journal d'abord vigoureusement désobligeant envers le poète, avant de le publier (très tôt avec la traduction de *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, de Poe, en 1856, puis avec des poèmes en 1863 et 1864) et de reconnaître son succès d'estime. Le bal commence en 1855, avec un article fameux de Louis Goudall, qui se fonde sur le même principe d'impartialité exposé par Baudelaire dans son *Salon de 1845*, mais pour mieux le retourner contre lui. Alors que Baudelaire affirmait ne pas avoir « d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis », Goudall reprend la même idée en ces termes : « Étranger à toute coterie, éloigné de toute influence, ennemi de tout système, nous apportons toutes les garanties possibles de sincérité et de franchise » (p. 141). Fort de quoi il en fait un des plus grands mystificateurs de Paris, qui « a réussi à se faire passer dans le monde des lettres pour un poète de génie » pendant dix ans en lâchant « parfois un mot » : « Que de sagesse et de prudence il a fallu à cet homme, pour conserver pendant dix ans cette puissance sur lui-même ! » (p. 143) Il note ensuite l'« indigence navrante » de ses idées, « la recherche pénible de l'image et la pauvreté de la forme », « une langue de plus en plus logographique », des « abstractions inintelligibles », avant de s'attarder sur son défaut de sincérité : « Ses vers ne jaillissent pas tout armés du front du poète ; il ne parvient à les en arracher qu'en se creusant laborieusement la cervelle. » (p. 144-147) Par la suite, Duranty, en 1856, en fait un « croquemitaine littéraire » (p. 155), Jean Habans en 1857 le trouve « rebutant » (p. 158), secondé par Gustave Bourdin quelques semaines plus tard, après la publication des *Fleurs*, qui affirme que « l'odieux y côtoie l'ignoble » (p. 159), avant que Habans revienne à la charge (une semaine après Bourdin !)

pour témoigner de son « cauchemar » (p. 163). Le bal reprend en 1858 et 1859 avant qu'Alphonse Duchesne n'amorce la pacification en 1861 en reconnaissant au poète « une intelligence vaste et parfois très élevée », quoique « *faire bien le vers* [...] ce n'est pas assez » (p. 325). Tranquillement, le drame haineux tourne au vaudeville et, quelques jours plus tard, Louis Lemerrier de Neuville résume bien le burlesque de la situation avec son « Salmis de cadavres à la Baudelaire » : « Découpez un cadavre faisandé et déjà en décomposition, en autant de parties que vous pourrez, bourrez de vers bien faits et d'originalité ; saupoudrez de paradoxes, parez de *Fleurs du mal*, et servez raide. — (Échauffant.) » (p. 332)

Guyaux observe par la suite le cas du réalisme baudelairien, motif retenu pour sa condamnation qui « reflète le “malentendu” dont il sera la victime » (p. 32). En effet, l'auteur montre bien ce que le terme a d'ambigu à l'époque, utilisé tant par ses partisans que ses détracteurs, et même chez Baudelaire, qui condamne « l'école » réaliste mais ménage en même temps un « glissement » sémantique, « [c]omme s'il se souvenait du premier sens, philosophique », du mot (p. 38). Peu à peu, les critiques se cristalliseront sous le terme de « brutalité », utilisé par la Direction générale de la Sûreté lors du jugement, plus franchement péjoratif celui-là. « Tout ce courant du commentaire prend en compte une transgression du réalisme, dont *Une charogne* représente le canon. Les uns invoquent le dégoût, d'autres la cruauté. » (p. 42) Plus loin, Guyaux complétera et synthétisera ces remarques : « Les *Femmes damnées* heurtent la morale publique, *Les Litanies de Satan* la religion, *Une charogne* heurte le goût » (p. 47), ce qui fait dire à l'auteur que la condamnation juridique et publique est l'effet du puritanisme plus que de l'orthodoxie religieuse. Et dans la suite

de Baudelaire lui-même, qui note pour sa défense les auteurs qui l'ont précédé dans la voie du Mal, « c'est le rapprochement avec Dante qui a la mission de dégager *Les Fleurs du mal* de leur prétendu réalisme » (p. 52) dans la critique.

Mais s'il est un aspect de cette première critique qui étonne aujourd'hui et semble oublié depuis cette époque, c'est lorsqu'on fait de Baudelaire un piètre artisan de la forme poétique et de la langue. On croirait même, plutôt, que cette critique s'est aujourd'hui complètement retournée, puisque Baudelaire nous apparaît au contraire comme un des derniers poètes « formels », en tout cas le dernier sonnettiste majeur. Mais à l'époque, comme le résume Guyaux, Baudelaire se signale par ses « fautes de style » et ses « écarts de langue » :

Louis Goudall épingle « l'adjectif-cheville » dans le poème *Au lecteur* : « *plaisants* dessins », « canevas *banal* », « *piteux* destins ». Scherer souligne ses inconvenances d'expression. Brunetière donne la recette du lexique des *Fleurs du mal* pour en caricaturer la fausse originalité [...]. Il souligne, dans *Au lecteur*, les termes impropres : « *lésine* », « *aimables* remords », et s'exclame : « Quelle langue ! quel style ! et que de mots ! et que de peine, surtout pour ne rien dire que de simple pourtant et de banal [...]. » Faguet, à son tour, dénonce les « chevilles » et les « impropriétés » émaillant le recueil. (p. 102)

Ainsi la dédicace à Gautier, au « parfait magicien ès lettres », est-elle raillée comme devant pallier la faiblesse de Baudelaire, ce qui nous apparaît aujourd'hui assez inouï, vue la hiérarchie inversée que nous attribuons à ces deux écrivains. Mais ce préjugé de laxisme, contrecoup d'une résistance à l'innovation stylistique, se répercutera sur la réception de la poétique formelle des *Fleurs* : « Le parti pris de la forme nette, éminemment baudelairien en effet, n'attire pas l'attention des tout premiers commentateurs. Il a fallu le temps d'une crise, ou

d'une prise de conscience, dont les premiers signes apparaissent chez Armand Fraisse » (p. 111), dans son article du 21 septembre 1857. Et même alors, les critiques sur la langue de Baudelaire ne tarissent pas pour autant, car celui-ci devient alors le poète exclusivement voué à la forme, aux dépens des idées : « on retrouve [ce reproche] sous la plume de Scherer, de Brunetière, de Desjardins. Eugène Moret émet l'hypothèse que l'ambition esthétique de Baudelaire repose précisément sur le refus de l'idée. Et c'est encore le sujet, en 1921, du désaccord entre Proust et Jacques Boulanger [...] » (p. 122).

Est-il encore possible aujourd'hui qu'une œuvre, *a fortiori* poétique, suscite des critiques aussi partiales et abondantes ? En fait, Baudelaire fut-il le dernier à recevoir ce « privilège », ou même le seul ? En effet, il est peut-être le premier agent d'une crise qui connaîtra par la suite plusieurs retours, plusieurs redites qui s'atténueront du fait même de leur répétition, ce que Meschonnic traduisait par le redondant *Modernité Modernité*. Le fait est qu'autant de critiques et d'allégeances si diverses ne peuvent pas être la conséquence exclusive d'une œuvre ou d'un individu, aussi singuliers soient-ils ; elles sont aussi, inévitablement, le « symptôme » d'une époque, bien malgré elle. Mais c'est là une autre histoire, que Baudelaire aura eu le mérite de nous indiquer.

Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat.*
Essai sur la vita nova
Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2010, 289 p.

Maxime Decout
Université Lumière Lyon 2

L'œuvre, la vie. Ce sont les rapports entre ces deux massifs, tantôt conjoints, tantôt disjoints, qui, depuis longtemps, ne cessent de susciter les plus vives polémiques. Depuis que Sainte-Beuve a mis le doigt sur la possibilité d'une lecture croisée, l'aventure de leurs relations fait partie de celle de la critique littéraire. L'interrogation d'une vie semble sans cesse faire retour au cœur de l'interrogation d'une œuvre. Traversée fascinante, quête enivrante, la question du biographique, après sa mort, après avoir accompagné l'auteur dans la tombe, reflue

de nouveau dans la parole critique, enrichie de sa catabase structuraliste. Et ce, symptomatiquement, jusque dans les paroles de celui qui l'avait inhumée le plus magistralement, Roland Barthes, à partir du *Plaisir du texte*. Mais ce retournement est un geste double. Double en ce qu'il nous dit quelque chose d'essentiel sur la critique littéraire et ses rapports au biographique, mais aussi sur la vie de l'écrivain qu'est Barthes. Et c'est d'abord cette dernière facette qui est au cœur de l'aventure à laquelle Jean-Pierre Martin nous convie : celle de l'apostat. L'écriture serait-elle en effet la boîte noire à même d'enregistrer la sismographie des vies brisées ? C'est bien la question que pose *Éloge de l'apostat*. Refusant ainsi l'unité du sujet biographié, l'illusion rétrospective d'une cohérence et d'un destin, l'ouvrage nous fait pénétrer dans une zone trouble, celle où le *moi* et l'écriture se fissurent, se déprennent d'eux-mêmes et des autres, se renient. Qu'elles soient d'écriture, de vie ou de faille, les trois lignes au cœur de l'apostasie guident une lecture heurtée qui se doit d'épouser les rythmes incertains et les pulsions contradictoires qui animent les écrivains et leurs textes. Récusant le paradigme du monument dédié au Grand Écrivain, *Éloge de l'apostat* choisit une démarche oscillante qui conjoint l'impressionnisme au gros plan. Alternant ainsi un essaimage de trajets d'écrivains variés sous la forme d'une toile qui recompose un ensemble et l'étude minutieuse de certaines vies brisées, l'œuvre voyage de Rousseau à Barthes en passant par Gary ou Koestler. C'est donc un véritable tissu de cassures qui se donne à lire, à travers une dialectique propre à l'ouvrage et à l'existence de chacun, entre la ligature (par la vie, par l'unité malgré tout d'un *moi* et d'une écriture, celle de l'auteur, comme celle du critique) et la coupure propre à l'apostasie. Ressaisir une unité dans sa

brisure, sans jamais perdre, dans le vortex qui s'organise, la singularité de chacun, voilà le défi que se donne Martin, jusqu'à ajouter une dernière ligne d'écriture au cœur de son travail, qui est avant tout une ligne de vie et de faille, celle de sa propre vie d'apostat.

La vie et l'œuvre mode d'emploi

Éloge de l'apostat nous fait mesurer l'essentialité d'une interrogation biographique quant à la compréhension non seulement d'une œuvre mais aussi de la chose littéraire dans son ensemble. Car il ne s'agit nullement d'envisager la vie comme une entité strictement éclairante où le critique rechercherait les traces de l'écriture. Bien plus, c'est un point somme toute assez limité de la vie qui retient l'interrogation de l'ouvrage : le basculement à un autre *moi* et le début d'une *vita nova*. Limité mais décisif. Il semble donc bien que le retour du biographique dans la critique actuelle, que Martine Boyer-Weinmann souligne, s'opère de façon radicalement différente de la manière dont pouvait le pratiquer Sainte-Beuve. En effet, genre hybride par excellence, la biographie semble à même d'« inventer de nouveaux usages littéraires et critiques » (Boyer-Weinmann, p. 6).

Jean-Pierre Martin appartient aux artisans de ce retour et de ce renouveau. Depuis ses recherches sur Michaux (2003), il a abandonné la biographie monographique pour interroger la question de la vie selon des perspectives élargies où les écrivains et les œuvres se rencontrent, se côtoient et se contestent, depuis *Le Livre des hontes* jusqu'à *Éloge de l'apostat*. Mises en regard les unes avec les autres, les existences affichent

leurs singularités, leurs ressemblances et leurs dissemblances. Car « l'histoire de ces déprises gagne à se dessiner par portraits croisés, où les générations elles-mêmes se bousculent » (p. 55). La méthode utilisée est donc celle du chassé-croisé, de la bifurcation, en inscrivant chaque trajectoire ainsi que le champ littéraire dans le mouvement qui les caractérise, en essayant de les saisir dans leur événementialité productive. Martin refuse ainsi la mode biographique de la canonisation. Son panthéon n'est pas un musée où trônent des momies. En cela, il semble qu'*Éloge de l'apostat* ait tiré entre autres les leçons du *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui esquissait une saillie hors de l'illusion unifiante et diachronique propre à la biographie, opposant au déterminisme et à la reconstitution d'une identité l'exploration d'un *moi* dispersé. En effet, *Éloge de l'apostat* repose sur une attention continue à ce que Barthes appelait, dans sa préface à *Sade, Fourier, Loyola*, des « biographèmes », particules fragmentaires de l'être « dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin » (Barthes, 2002, p. 705). Les biographèmes que l'ouvrage égrène sous forme de chapelet ont pourtant leur centre unificateur : l'apostasie, et la ligne brisée qu'elle déplie, accordée elle-même intimement avec une approche du *moi* dispersé des écrivains.

Le biographique en archipel pratiqué par Martin se met dès lors lui-même en abyme à tous ses niveaux. Car la méthode choisie épouse on ne peut mieux son objet, l'apostasie, qui mine, par sa force de rupture, toute idée de destin. Mais aussi à travers l'attitude des apostats étudiés, comme celle de Sartre lui-même qui, non sans une certaine ambiguïté, refusait de concevoir sa vie sous le signe du changement pour la placer sous l'égide du destin et de la « ligne continue » (p. 90-104). Et, du Sartre autobiographe au Sartre biographe, auquel Martin ne

s'intéresse pas, une continuité se fait jour, lui qui lit par exemple Flaubert, dans *L'Idiot de la famille*, en fonction d'un « projet originel » qui tient lieu de déterminisme absolu. Là où Martin débusque les zones de fissures dans son objet, il est donc aussi possible de déceler un miroir inversé de la méthode de l'ouvrage. Sartre, l'objet biographié par Martin, lui-même sujet biographiant, s'oppose ainsi à tous ses niveaux au projet d'*Éloge de l'apostat* : à sa thématique comme à sa méthode. Car il semble bien qu'implicitement, Martin s'accorde avec Bourdieu, qui contestait « le monstre conceptuel qu'est la notion autodestructrice de "projet originel" » (Bourdieu, p. 310), non seulement pour l'objet Sartre vu par lui-même mais aussi pour le sujet Sartre lisant les vies des autres.

Puisque Martin ne s'interroge nullement sur les documents ou les traces, car sa question n'est pas celle de la vérité d'un être, mais celle de la vérité qui se cherche tapie au creux des plis, replis et déplis d'un trajet fragmenté, et puisque son discours se pense dans le refus de la reconstitution monolithique, son projet ne nierait-il pas les finalités propres à la tentative biographique ? Ne pourrait-il s'inscrire dans un genre nouveau, une sorte de critique biographique qui serait une anti-biographie, comme le confirme la clause du chapitre autobiographique introducteur ?

Ma méditation sur la vie comme réinvention de soi est aussi une façon de prendre la mesure de la terrible charge qui pèse sur nous : la lourdeur du passé. Le récit que nous faisons de notre propre existence ne peut nous satisfaire. Mais que les autres, à partir de quelques informations, entreprennent de nous un portrait — et nous ne nous y reconnaissons plus. Nous voilà épinglés tels des papillons, étiquetés, rangés dans des cases [...].

Le livre que j'écris est aussi une révolte contre cette assignation au passé. (p. 20)

Assignation au passé dont l'une des voies privilégiées se voit ici, dans un paradoxe que l'œuvre se charge de débouter, désignée : la biographie. La relation de soi faite par l'autre. Le *moi* statufié sous le coup de la mise en récit. Comment alors raconter sans figer ? Comment ausculter les vies sans radiographier ? Tout simplement à travers la trame plurielle de la grande Rimbaldie de l'apostasie que défriche le texte.

Écrivain renégat, écriture apostasiée : voyage en Rimbaldie

Le travail de Jean-Pierre Martin est en premier lieu celui d'une réhabilitation : celle du reniement. Car, dans la langue, nul mot ne peut décrire la positivité d'une telle expérience, toujours discréditée, dans la *doxa* de la pensée comme dans celle des mots : « la langue française a nettement pris parti en faveur de l'indéfectible identité de soi à soi » (p. 29). C'est pourquoi l'ouvrage a choisi de prendre comme épicycle l'un de ces « vocables de la pensée hérétique ou réfractaire » (p. 30), l'apostasie, afin de décrire « un impensable dans la langue française ». La force négative, au cœur du mot, se voit retournée en assomption et révélation de soi. Encore que le mot révélation soit de fait relativement inadéquat. Car, entré dans la dynamique d'un premier reniement, l'individu a découvert la fragilité du *moi*. Il a pénétré dans un espace mouvant où l'apostasie première peut sans cesse se rejouer, hypothéquant par avance toute certitude d'être parvenu à un *moi* définitif et stable. Les mues d'un Gary en témoignent assez (p. 211-217), faisant de ce mouvement incertain la matière même de ses œuvres, dont l'emblème serait peut-être l'insaisissable Gengis

Cohn de *La Tête coupable* qui, dans un univers de carton pâte où Tahiti prend les apparences d'une fête foraine, décline tous les masques et où, tous, jusqu'au lecteur, sont en quête de sa véritable identité. Le personnage est autant le Christ, Judas que Gauguin, mais surtout, il n'est aucune de ces identités et toutes à la fois. *La Tête coupable*, livre haletant sous la forme d'une traque, est ainsi le récit du *moi* pourchassé par les autres, qui emblématisent la demande sociale d'unité, le besoin de la coagulation du *moi* à laquelle se refuse le renégat polymorphe, analogon de l'écrivain. Tous veulent donc *la* tête coupable de celui qui, telle l'hydre, en possède tant, traduisant ainsi le vœu de mettre fin à cette mascarade inquiétante de la mouvance identitaire.

À travers un parcours éclectique et brisé, Martin ne propose donc pas au lecteur une typologie de l'apostasie, pas plus qu'une reconstitution historique des différents états de la *vita nova*. Plus exactement, il bâtit une sorte d'« anthropologie sensible » (p. 281) de la littérature. Il indique ainsi avec force que toute pensée et toute rupture qui la constitue se fondent sur un mode spécifique de vie. Aussi l'apostat serait-il un trublion, celui qui déränge les certitudes de la biographie et du sujet unifié, celui qui fait signe, qui exhibe la coupure là où l'œil de l'habitude ne perçoit qu'une unité. Il oblige à reconsidérer la perspective biographique, historique, tous les précipités cohérents de l'existence. Mais est-ce bien seulement l'illusion de l'unité du sujet qui, ici, se dénonce ? Ne serait-ce pas plutôt l'illusion d'une certaine unité, ramenée de force à une homogénéité ? Car, au-delà de *moi* pluriels et mouvants, le sujet se maintient et se construit. Comme le dit Claude Simon : « Je est un autre ». Pas vrai : « Je est d'autres ». D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres

lieux, d'autres temps. » (p. 174-175) Mais Je est. Il est dans ces altérités sans qu'il y ait besoin d'une reconstruction homogénéisante. C'est pourquoi l'exemple des apostats soumis au retour « de l'invincible en soi » (p. 252), comme Gombrowicz, est éloquent. À travers la ligne brisée qui s'essaye sans y parvenir, une permanence se fait jour. Mais plus que d'envisager certaines assignations au passé, il convient d'affirmer qu'à différentes échelles, l'identité est toujours une série d'apostasies, même jouées sur un mode mineur. L'apostasie n'est donc pas forcément, comme le note Martin, de l'ordre de la rupture soudaine, mais s'appuie sur un « travail de rupture » (p. 34), on pourrait dire un « travail de l'apostasie ». Car tout individu évolue, se déconstruit plus ou moins, souvent de façon insensible et progressive, même sans l'ampleur et la violence de l'apostasie. C'est pourquoi le reniement de soi ne serait que l'amplification et la cristallisation en un instant de rupture d'un mécanisme sourd et souterrain qui opère en tout un chacun.

Bien plus, chargée de cette incandescence, l'apostasie serait une signification majeure de la littérature elle-même. Car les écrivains sont des « professeurs de dissolution » (p. 33). Toute *vita nova* aurait par essence une dimension romanesque, attachée à la réforme de soi et d'une écriture. Car « un tel geste n'est pas sans rapport avec le devenir écrivain, avec la mutation de l'œuvre » (p. 24). La littérature possède en effet ce caractère commun avec l'apostasie : elle invite « à une forme de pensée qui exclut toute certitude ». L'apostasie exhibe donc ce trait inhérent à toute littérature, une attention au monde et à ses mœurs, à l'événement en tant que tel. Comme l'œuvre, elle est le signe d'un refus du donné de soi, du monde et des autres, le signe d'une interrogation continuée, qui sert à inquiéter

l'inamovibilité du visible et du certain. Elle s'inscrit *de facto* dans l'ordre d'une rhétorique de la suspension et de l'interrogation plus que de l'assertion comme on pourrait le croire : c'est pourquoi elle est un geste littéraire. La Rimbaldie est autant un territoire romanesque qu'un territoire biographique. Avec l'apostasie, « le monde, autrefois traversé de sens, redevient une énigme » (p.32), ce qu'il est au fondement de toute littérature.

La tentation autobiographique au cœur du discours critique

Barthes définissait le discours critique comme l'ajout d'un « discours sur un discours » (1964, p. 264), celui du critique sur celui du texte. La tâche du critique serait ainsi celle « d'*ajuster* [...] le langage que lui fournit son époque » (1964, 265) à celui du texte. Mais, chez Barthes lui-même, comme le montre suffisamment de sa recherche d'une *vita nova* (p. 175-197), n'y aurait-il pas un retournement significatif ? Car le critique en personne n'en reste pas à un tel présupposé et sa parole de commentaire elle-même est travaillée par une singularité personnelle. Ainsi, semble-t-il, le discours critique revient aussi à *ajuster* son propre discours, le propre de son discours, et, bien plus, le discours sur soi, à celui de l'œuvre. C'est pourquoi *Éloge de l'apostat* témoigne de façon exemplaire d'une tentation de la critique littéraire : la tentation autobiographique. Placées en totale opposition par une certaine réflexion sur la critique, insistant sur le contraste entre le discours subjectif de l'œuvre et celui, objectif et scientifique, de la critique, ces deux entités entretiennent une visible complémentarité. Force est en effet de constater que le vœu pieux de la neutralité du critique demeure une chimère. Plus

qu'un horizon asymptotique hors d'atteinte qui devrait guider les pas du critique, cet impératif apparaît comme dépassé. Même si Martin maintient une visible sectorisation des deux discours, la parole autobiographique s'impose aux lieux stratégiques de l'ouvrage que sont son ouverture et sa clôture. Encadrant ainsi le discours sur l'autre, elle manifeste la porosité des deux univers. Opérant de la sorte une dramatisation autobiographique de la parole de commentaire, les passages personnels de l'ouvrage s'apparentent à une scène de la création du discours critique, à l'origine même d'une pensée qui, quoi qu'on en dise, est toujours la pensée *de* quelqu'un, et non uniquement pensée *sur* quelqu'un. Interroger les vies d'écrivains au miroir de la sienne, comme questionner sa propre existence en regard de celles des auteurs, revient à exhiber les coulisses de l'écriture critique, à toucher au plus près la *bouche d'ombre* qui parle les textes. Toute pensée procède d'un vécu : c'est bien ce que la démarche autobiographique de Martin montre, et c'est bien ce que sa réflexion sur l'apostasie démontre.

Et pourtant, la mort de l'auteur n'avait-elle pas pour corrélat la mort du critique, devenu pure instance et pure structure ? Il semble bien que cette évacuation ne puisse se réaliser définitivement. N'entrons-nous pas dans l'ère des biographies consacrées aux critiques ? À Blanchot (Bident, 1998), à Barthes (Marty, 2006) ? Sera-t-il bientôt venu le moment de découvrir une nouvelle critique, fondée sur la vie des critiques ? Des ouvrages tels que celui de Martin semblent l'annoncer. Déjà Doubrovsky, avec *Fils*, avait, dans un geste novateur, profané le sanctuaire de la fiction par l'insertion en son sein du discours critique. Dans une autofiction écrite par et portant sur un critique littéraire, le commentaire de *Phèdre*

trouvait naturellement sa place. Resterait maintenant à explorer l'espace dévolu à la vie personnelle au sein du discours théorique. D'autres textes que celui de Martin s'orientent dans cette direction. Ainsi, *Bref séjour à Jérusalem* d'Éric Marty affiche lui aussi l'ambiguïté de son statut en s'ouvrant par une réflexion sur les rapports entre Israël et la Palestine à partir du voyage personnel de l'auteur, qui nourrit dans le même temps une autre partie consacrée à l'antisémitisme de Genet. L'évolution de l'œuvre de Barthes, analysée comme à travers une mise en abyme implicite par Martin, l'indique elle aussi. Il est assurément malaisé de déterminer le statut réel de textes tels que *Fragments d'un discours amoureux*, *Roland Barthes par Roland Barthes* ou *Journal de deuil*. Textes personnels ou réflexions théoriques ? Les deux à la fois. Tout porte à croire que le critique, comme tout écrivain, pratique finalement peu ou prou l'art du « biographème » comme le définit Barthes et qu'il mettra en œuvre, explicitement ou implicitement, dans certains de ses écrits. Ce dernier voit en effet le « plaisir du Texte » comme un « retour amical de l'auteur », un auteur différent de celui des institutions, non pas le héros d'une biographie mais un être « sans unité », « un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques » (Barthes, 2002, p. 705), un être tel qu'*Éloge de l'apostat* le cherche chez les autres mais aussi chez son propre auteur. Le rêve posthume de Barthes, cette utopie reliée à la *vita nova*, semble emblématique de tout écrivain :

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la

façon des atomes épicuriens, quelques corps futurs, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, [...] ou encore un film dont le flot d'images [...] est entrecoupé [...] par le noir à peine écrit de l'interstice, l'irruption désinvolte d'un *autre* signifiant : le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace. (Barthes, 2002, p. 706)

Et s'ajouteraient bien sûr à la liste les livres feuilletés par Martin ainsi que les différentes usines où il a travaillé. Le critique littéraire, comme l'écrivain, serait donc tout ceci à la fois, tous ces fragments d'être, ces inflexions de voix, ces lambeaux de corps qui font signe, cette « vie trouée » et choisie, comme érodée et qui pourtant fait sens. La construction du sujet Jean-Pierre Martin se fait de la sorte hors de toute unité, appuyée sur une diversité de points de références constitués autant par des éléments de sa vie que par la constellation des divers écrivains, constellation en forme d'altérité elle-même mouvante, car toujours apostasiée et renaissante.

Ainsi, il s'agirait certainement de comprendre ce qui se joue de singulier dans la « relation critique » (Starobinski), qui est aussi une « relation biographique » (Boyer-Weinmann, p. 71) propre à *Éloge de l'apostat*, au double sens de lien entre le critique-biographe et son objet, et de production du récit de cette relation qu'opèrent indirectement les parties autobiographiques. L'ensemble de l'ouvrage laisse en effet entendre comme un double chant permanent, parfois avoué, parfois réfréné, qui peut faire irruption au cœur même du discours critique, renonçant à toute séparation, comme c'est le cas avec la réflexion sur les positions de Benny Lévy, liée à l'histoire personnelle du critique (p. 110-113). La biographie-critique à laquelle procède Martin n'est donc pas seulement un

objet, elle nourrit et construit l'autobiographie du critique et appartient elle aussi à l'« œuvre-vie » au centre de la réflexion :

Le sujet de ce livre prend sa source dans ma propre expérience : à quoi bon d'ailleurs un récit de pensée qui n'aurait pas germé un tant soit peu dans un terreau personnel ? Et pourquoi en dissimuler le ressort secret ? Parti à la recherche des vies de vaisseaux brûlés, des êtres sans identité assignée, parfois sans épine dorsale, j'ai obliquement médité sur les moi disparates qui, se décomposant et se recomposant tour à tour, continuent de me faire, jusqu'à ce jour où je puis me pencher sur eux avec une certaine distance. (p. 14)

À travers un pacte de lecture qui marie le pacte autobiographique à un pacte critique, s'esquisse une interrogation sur les autres, sur leur vie et leur œuvre, renvoyant inmanquablement à une interrogation sur soi, explicite autant que présente en filigrane dans l'ensemble du texte, après l'entrée autobiographique dans le livre. Et ces deux interrogations, construites en une évidente circularité, démultiplient les forces de retour du lecteur à la question qu'il est pour lui-même. En effet, le lecteur n'est-il pas enclin, tout au long de sa lecture, comme le livre refermé, à faire le compte de ses vies, à dresser le bilan de ses propres mues ? *Éloge de l'apostat* est donc un ouvrage qui témoigne assurément plus que tout autre du fait que la littérature est un organisme vivant. Car la littérature a une vie et un corps, ceux des auteurs qui l'écrivent, renouvelés sans cesse par leurs séries de crises et de mutations. Mais elle est aussi vie et corps puisqu'elle entre en résonance avec la vie de celui qui la lit, que ce soit le critique, qu'est ici Martin, ou, *a fortiori*, tout lecteur. Le texte se clôt d'ailleurs sur une méditation quasi crépusculaire qui déplie à nouveau la vie au fil des livres retrouvés et rangés dans la bibliothèque personnelle du critique (p. 261-279). Le parcours

de sa vie avec les livres réverbère en creux le principe même de l'ouvrage, balayant une bibliothèque intérieure, à la manière de la « librairie » de Montaigne, principe qui est celui de toute critique. Il témoigne du fait qu'interroger la vie et l'œuvre des autres ne peut se faire qu'en prise directe avec une interrogation sur soi. Toute critique est une expérience de lecteur et de vie, deux données inséparables, comme l'ouvrage le montre à maints égards au sujet des écrivains eux-mêmes. La dernière section vient ainsi exhiber les liens souvent cachés et pourtant si essentiels qui existent entre le monde du lecteur et celui de l'écrivain. Entre eux, nulle coupure mais une réelle complémentarité, l'un et l'autre se répondant et s'alimentant silencieusement.

Éloge de l'apostat, à travers sa vocation à s'attacher à la chose littéraire dans sa globalité, en tant que pratique intellectuelle et existentielle, donne ainsi le sentiment de communiquer avec les écrivains et la littérature. L'ouvrage apparaît comme un livre gigogne qui joue de reflets multiples. Cumulant les niveaux de mise en abyme, entre les positions des écrivains étudiés et la méthode biographique employée, entre ces mêmes écrivains et le discours autobiographique, mais aussi entre ce dernier discours et l'ouvrage dans son ensemble, le texte emmène son lecteur dans une réflexion sur la vie, sur le discours sur la vie qu'est la littérature et sur le discours sur la littérature qu'est la critique. La tentation autobiographique comme biographique au cœur de cette pratique singulière de la critique littéraire prouve sa fécondité. Car la parenté des deux discours, autobiographique et critique, leur complémentarité, le jeu de renvoi et de suture qui les tresse l'un à l'autre, disent finalement bien que tout discours critique est une *écriture* à part entière. Le livre nous montre ainsi les affinités secrètes qui

existent entre l'écrivain et le critique. Dans la « relation critique », deux subjectivités dialoguent, celle des auteurs et celle du critique. Un texte critique est donc avant tout intertextuel, parce qu'il absorbe et transforme le ou les textes étudiés dans le commentaire et parce qu'il est écriture. La relation critique se présente ainsi comme une narration seconde qui aurait l'œuvre et l'auteur comme personnages principaux, au sujet desquels Martin peut dire : « mes personnages favoris, les héros de la transmutation » (p. 245). *Éloge de l'apostat* témoigne de la sorte de la littérarité inhérente à tout discours critique. Lire par exemple Blanchot, c'est en effet entrer dans un univers propre, suivre l'aventure de l'écrivain, qu'il s'agisse de Mallarmé, de Kafka, d'Hölderlin ou de Rilke à travers la figure d'Orphée. Lire la critique littéraire, celle de Barthes, de Sartre, de Blanchot, ou de Jean-Pierre Martin, c'est donc, non pas se cantonner à recevoir une pensée, mais c'est bien avant tout s'immerger et s'affronter à une *écriture* et à une *littérature*.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- . (2002 [1971]), *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil.
- BIDENT, Christophe. (1998), *Partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

- BOURDIEU, Pierre. (1998 [1992]), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOYER-WEINMANN, Martine. (2005), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon.
- MARTIN, Jean-Pierre. (2003), *Henri Michaux*, Paris, Gallimard.
- (2006), *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- MARTY, Éric. (2003), *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini ».
- (2006), *Roland Barthes. Le métier d'écrire*, Paris, Seuil.
- SIMON, Claude. (1947), *La Corde raide*, Paris, Éditions du Sagittaire.
- STAROBINSKI, Jean. (1970), *L'Œil vivant. II, la relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».

Éric Mansfield, *La symbolique du regard -
regardant et regardés dans la poésie antillaise
d'expression française (Guadeloupe, Martinique,
Guyane, 1945-1982)*

Paris, Éditions Publibook, coll. « Lettres et langues,
Lettres Modernes, Recherches », 2009, 630 p.

Thomas Demulder
Université Concordia

Au-delà du volume considérable de l'ouvrage, c'est l'audace de l'entreprise et des intentions qui retient d'abord l'attention. En effet, l'étude doctorale d'Éric Mansfield, soutenue en 2006, *a priori*, interpelle. Comme le sous-titre l'indique, l'auteur — lui-même poète et professeur de Lettres — propose de revisiter l'évolution de la poésie antillaise sur les trois territoires

(Guadeloupe, Martinique, Guyane française) et sur près d'un demi-siècle (1945-1982). Immense, cette entreprise a ceci de louable qu'elle propose de donner aux poètes antillais la place qu'ils méritent (dans les études universitaires, les travaux scientifiques et/ou sur les rayons des bibliothèques universitaires notamment). Le sujet est d'autant plus engageant qu'il est abordé sous l'angle du regard (de soi, sur soi, de l'autre, sur l'autre, etc.) dont la question — il suffirait de relire *Peau noire, masque blanc* (1952) de Fanon pour le confirmer — reste d'une importance considérable dans et pour la construction des champs scripturaires, des imaginaires et des sociétés antillaises.

D'emblée, l'ouvrage d'Éric Mansfield a donc de quoi surprendre. La lecture confirme cette impression. Plus de 600 pages consacrées à la poésie antillaise *postcoloniale* : autant dire une montagne de données et de références (historiques, littéraires, poétiques, biographiques, psychologiques et/ou théoriques). Une montagne, mais une montagne éprouvante, déroutante souvent. Car en dépit de la masse (considérable) de recherches et des innombrables lectures de l'auteur (la bibliographie est proprement gigantesque et, certainement, à réorganiser, p. 597-630), c'est en quelque sorte l'histoire d'un rendez-vous manqué.

Sans détours et dès les premières lignes des « préliminaires » (p. 15-16), l'auteur expose pourtant clairement ses objectifs :

Il s'agit de rendre compte de l'évolution de la poésie antillo-guyanaise, sur le segment chronologique 1945-1982. Pour rendre compte de l'évolution de la poésie sur ce segment périodique, il convient d'examiner l'évolution suivie au niveau du contenu des discours poétiques, mais aussi au niveau des

formes que prend le langage poétique dans ce discours. C'est une thèse dont la démarche visée est double. D'une certaine manière historique, et d'autre part, du point de vue formel, cette recherche s'inspire des méthodes de l'analyse poétique et rhétorique. Analyse historique sur le versant du contenu, et analyse textuelle rhétorique. Elle a également une dimension psychanalytique. Il s'agira de découper les étapes d'une évolution, les modalités, les segments. Le montrer pour chaque période, au niveau du contenu formel et de l'expression. (p. 15)

Si lesdites « méthodes d'analyses poétiques et rhétoriques » restent vagues, l'auteur affirme clairement ses intentions. Il veut « montrer l'évolution de la symbolique du regard, en tenant compte du regardant et du regardé » (p. 16), « faire référence aux auteurs, en montrant que le passé d'un peuple fait son présent, et peut faire imaginer son devenir, en mettant en lumière le choc perpétuel du passé et du présent en faisant référence aux œuvres, aux auteurs, au temps [...] que ce que l'auteur, aperçoit, perçoit, et vit de son pays réactive toutes les images internes de l'histoire de son peuple » (p. 15-16). C'est une analyse approfondie de l'évolution, de la place et du statut du regard dans les pratiques poétiques antillaises qui est envisagée, une approche plutôt originale qui, polyvalente, propose d'intégrer librement les analyses historiques, linguistiques, formelles, psychologiques, rhétoriques, etc. Une (re)lecture complète, donc.

Or, une fois la problématique annoncée, les attentes sont déçues (du moins les nôtres). Les œuvres et les auteurs se succèdent : Achard, Thaly, Duquesnay, Germain, Duplan, Baghio'o, Carbet, Gratiand, Maran, Saint-John Perse, Damas, Césaire, Nigèr, Glissant, Poulet, Restog, Monchoachi, etc. L'auteur se lance dans l'inventaire presque exhaustif des créations poétiques qui — dès la première partie (« Le regard

éloigné : la carte postale 1920-1939 »), qui commence avec l'éruption de la montagne Pelée (1902) — dépasse allègrement le champ chronologique fixé dans le titre et dans la problématique (1945-1982). Le lecteur découvre un vaste agglomérat de références historiques (littéraires, théoriques, sociales), d'indications biographiques exhaustives ou sommaires (p. 128 par exemple : « Poète guadeloupéen, né à Paris, L.G. Bourgeois a été très actif au sein de la Revue guadeloupéenne et de l'Office du tourisme »), de dates, de titres de recueils et de citations (poétiques ou théoriques) qui, elles, souvent très étendues, dissimulent mal la faiblesse (voire l'absence) des réponses ou, au moins, des réflexions personnelles sur le sujet. Comme, par exemple, dans la partie consacrée à la poésie de Saint-John Perse (p. 171-192) ou, mieux, dans celle consacrée aux poètes de la négritude qui, après de longues pages de reprises historiques, d'extraits ou de citations (p. 193-320), se termine par cette conclusion (deux lignes) : « Cette poésie incite à passer à l'action, à lutter plus radicalement contre le racisme. Ce mouvement littéraire de la négritude est marqué par l'inversion des valeurs, la violence et la virulence du propos. Ils affirment leur autonomie culturelle, leur liberté. » (p. 318)

Dès après les premiers paragraphes des « préliminaires » (p. 15-16), une impression de déjà lu s'empare du lecteur. La problématique aboutit (p. 17-29) à un rappel presque exhaustif des théories de Freud et de Lacan, qui constituent les principes d'analyse de l'auteur. Même anciennes, les références sont (sans doute) incontournables. Il n'est pas question de discuter ces choix. À condition de représenter une vraie construction intellectuelle, psychologie et littérature peuvent effectivement faire bon ménage. Mais sur cette quinzaine de pages consacrées

à établir la dimension « psychanalytique » de la méthode, pourquoi si peu de place (deux lignes, p. 36, où il est aussi question de Memmi) accordée aux réflexions de Fanon puisqu'on est aux Antilles et que celui-ci en a magistralement parlé dans *Peau noire, masque blanc* ? À ce niveau d'analyse, nous sommes, semble-t-il, en droit d'exiger (au moins) ce lien. En droit aussi, lorsque l'auteur se rattache au sujet (« Poétique antillaise », p. 39), d'attendre autre chose que des références à Platon, Aristote, Valéry, Hugo, Baudelaire, Claudel, Michaux, Du Bellay, Diderot, Montaigne, Lamartine, Musset, Artaud, etc., que le public universitaire (celui qui est visé) connaît bien et qui apportent peu à la connaissance de la poésie antillaise, surtout que l'auteur se contente le plus souvent de les énumérer, avec de timides allusions à la problématique initiale (« la symbolique du regard regardants et regardés »).

Sans transition, sans analyse poétique poussée et sans perspective réflexive soutenue, la lecture et, avant elle, l'écriture se perdent ainsi rapidement dans un marécage de noms d'auteurs, de recueils ou de poèmes plus ou moins bien choisis, de dates, d'indications biographiques ou historiques, d'extraits, de reprises, de citations (poétiques ou théoriques) et de passages « psychologiques » (souvent obscurs). Un flot d'informations plus ou moins pertinentes qui mène difficilement à la question du regard qui, paradoxalement, reste le plus souvent en surface, approximative. Les rappels à cette question consistent généralement à lister les champs lexicaux, à rappeler le nombre de fois où sont cités les mots « œil », « yeux » ou « regard » dans les recueils. Au sujet *D'azur et de sable* de Chambertrand (1961) par exemple, nous apprenons que « si l'œil est cité une fois dans le recueil, le mot regard est cité neuf fois, le mot yeux vingt fois » (p. 105). Dans *La terre où*

j'ai eu mal de Corbin (1982), « le mot yeux est cité dix fois dans le recueil » (p. 335). Souvent, l'analyse s'arrête là. Un tableau comptable (p. 226) ou des listes de « notions repérées » (p. 206-212 par exemple) peuvent aussi apparaître. Comme l'annonce la problématique, c'est surtout le « contenu des discours poétiques » qui retient l'attention de l'auteur. Celui-ci commente et/ou explique la plupart des textes répertoriés, mais il ne les analyse jamais vraiment, du moins pas comme que nous nous y étions préparés ; jugeant par exemple que, dans *L'Ombre de la falaise* (1971) de Corbin, « le mot neige est repris quatre fois », il note qu'« [o]n a l'impression d'une pesanteur. Faut-il fuir derrière l'horizon pour trouver les neiges. À la fin du poème la question est posée : « le vois-tu à l'horizon ? » (p. 333).

Ce qui, il faut le souligner, constitue une masse de travail considérable s'améliore sensiblement à partir du moment où l'auteur aborde les périodes plus contemporaines. Après de (longs) paragraphes sur l'histoire littéraire de la période en question, Éric Mansfield présente patiemment les auteurs, décrit ensuite l'organisation et le contenu des recueils, présente et commente/explique enfin (au moins) un poème des recueils en question. Guadeloupe, Martinique, Guyane. Dans l'ordre. Un à un. D'une manière presque hermétiquement cloisonnée. La « poésie féminine » précédant la « poésie masculine » sans que l'on puisse vraiment dire si, entre les différents pôles, il y a des liens, une manière particulière de regarder ou d'être vu, une intention et ou une manière complémentaire (ou opposée) de rendre le regard par et dans l'écriture poétique. L'exiguïté des réponses, des questionnements et/ou des réflexions personnelles finit par décourager la lecture. L'épaisseur des propos et des réflexions « psychologiques » s'ajoute aux propos

simplistes et réducteurs qui, souvent, servent de bilan. Le lecteur apprend par exemple que : « la réalité antillaise ne sera jamais la réalité française car les existences ne s'interrogent pas de la même manière et que la personnalité de la France n'est pas celle des Antilles » (p. 47). Ou que « le poète occupe une position médiumnique ou médiatrice qui lui permet de capter le souffle du monde » (p. 551). Rien ou si peu sur la « symbolique du regard », que « le mouvement créoliste fait preuve d'une intégration dans l'environnement local » (p. 575). Ou encore, dans le paragraphe final que « pour résumer en forme de synthèse on peut conclure que les œuvres dans ce qu'elles formulent d'absence, soulignent un manque semblable à une amputation identitaire » (p. 595), etc.

Bref, c'est surtout l'écart entre le titre, les objectifs annoncés et le résultat final qui pose problème. Plutôt que livrer une analyse détaillée et approfondie de l'écriture, de la fonction, de la force, de la qualité ou de l'ambiguïté du regard dans la poésie antillaise, l'auteur se contente malheureusement (de la première à la troisième section qui, elle, reprend et tente de rattraper les manques des sections précédentes, dans le même ordre et selon les mêmes principes) de compiler — selon des « segments chronologiques » discutables — les poètes qui, depuis (au moins) le début du siècle dernier, ont écrit depuis ou sur les Antilles. Ce qui, on le comprend, inclut les poètes (nombreux) qui sont simplement nés aux Antilles, ceux qui y ont séjourné en voyage ou en mission, d'autres qui y ont passé leur petite enfance et qui, une fois en métropole, ont écrit quelques poèmes sur ces lointains souvenirs, les poètes de la diaspora métropolitaine, etc. La variété des pôles proposés est intéressante. Mais sous une autre forme, avec des perspectives et des réflexions personnelles plus poussées et abouties (sur les

différents regards justement), des analyses pertinentes sur le regard dans le travail de création des poètes aussi. Ce n'est hélas pas le cas.

Au point de devoir admettre notre incapacité à discuter des idées, des perspectives ou des procédés d'analyses de l'auteur et, sans doute, la nécessité de changer de formule. Il faudrait bien sûr en discuter, mais en dépit de ce qu'annonce l'auteur dans la problématique (p.15-16), ce n'est pas véritablement d'un essai (ou d'une « thèse ») qu'il s'agit ici. Plutôt d'un incroyable rassemblement de données et d'explications de textes : un florilège de recueils poétiques (plus ou moins antillais) du vingtième siècle d'abord ; mais aussi vraisemblablement une compilation des meilleurs passages des anthologies précédentes (Corzani, Maximin, Sacotte, Antoine, Hoffman que l'auteur cite abondamment et qu'il donne dans la bibliographie p. 597) qui n'apporte guère plus que ses sources. Quelques références supplémentaires sans doute. Un travail très perfectible donc, avec ses forces (son souci d'exhaustivité, la rareté de certaines références), ses faiblesses (absence d'analyse et/ou de perspective, chronologie douteuse, absence de transition, de bilan et/ou de point de vue personnel) et ses longueurs (introduction, aspects historiques, théoriques, biographiques, citations, extraits). Une étude qui, avec des corrections (titre, organisation, coupures, réflexion et une orientation personnelle soutenue, transitions, bilans, analyses poétiques complètes, etc.), pourrait devenir une *autre* anthologie de la poésie antillaise du vingtième siècle.

Lorraine Piroux, *Moins que livres.
Essai sur l'illisibilité. Du livre des Lumières
à la boîte de Cornell*
Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2010, 216 p.

Christian Vanderdope
Université d'Ottawa

Les pressions que le numérique fait peser sur le livre sont telles qu'il ne se passe guère de semaine sans que paraisse un article ou un ouvrage invitant à une réflexion sur la place et le rôle du livre dans notre culture. L'ouvrage de Lorraine Piroux aborde la question à partir d'un point de vue sans aucun doute original. Alors que nombre de spécialistes se demandent si la littérature pourra survivre à la disparition annoncée du codex, Piroux estime tout au contraire que le format du codex serait

« incompatible avec le discours poétique ou littéraire » (p. 19) et que « l'espace du livre [serait] finalement préjudiciable à la littérature » (p. 201). Sous-titré « Essai sur l'illisibilité », son ouvrage, qui dénonce le « leurre du lisible », aborde donc à contrepied les vertus classiquement associées au livre. D'aussi étonnantes positions reposent sur divers présupposés que je décompose ici pour la clarté de l'exposé.

La prémisse de son argumentation n'est guère développée, mais s'appuie sur des données bien établies : le livre est par essence une structure visant à un maximum de lisibilité. Cette affirmation, qui ne serait pas démentie par les historiens du livre (Martin, Chartier, McKenzie, Melot, etc.), rejoint aussi les analyses sur la tabularité du livre. Depuis son invention au 1^{er} siècle de notre ère, et après son adoption généralisée dans le monde occidental quelque 300 ans plus tard, le codex n'a cessé de se perfectionner en vue d'une lisibilité maximale, offrant au lecteur divers outils lui permettant de se livrer à l'activité de lecture de façon continue et sans effort physique : cahier cousu de pages qui se manipule aisément tout en libérant les mains, espace de séparation entre les mots, facilité de perception des lettres grâce à une typographie claire et agréable à l'œil, repères soulignant les grands mouvements du texte grâce à la division en paragraphes avec alinéa, marges généreuses où l'œil peut se reposer et où la main du lecteur peut s'introduire dans le texte, pagination, titre courant, index, table des matières. Cet idéal de lisibilité du livre aurait atteint des sommets au XVIII^e siècle, selon Piroux.

À l'opposé du concept de lisibilité se trouve celui d'illisibilité. Celui-ci, qui sert de socle théorique à l'ouvrage de Piroux, a été développé par Bertrand Gervais. S'appuyant sur la

sémiotique peircienne, Gervais définit l'illisibilité comme « une impasse dans la sémiose »¹. Il commence en citant en exemple un extrait de *La maison de Claudine*, où la jeune narratrice, entendant pour la première fois le mot « presbytère », se trouve dans une situation d'illisibilité à laquelle elle réagit en inventant pour ce mot une signification toute personnelle. Comme le fameux capitaine Haddock des albums d'Hergé, la petite Claudine a pour première réaction d'investir ce mot d'une force illocutoire en lui donnant valeur « d'anathème, de condamnation, d'excommunication ». Elle a donc réagi à une impasse dans la sémiose par un « coup de force » interprétatif. Analysant ensuite un texte de Blanchot où le lecteur est confronté à semblables impasses, Gervais conclut en insistant sur le fait que l'œuvre littéraire doit toujours offrir un excédent à la lecture, seule façon d'enclencher un processus interprétatif et de permettre que chaque lecture offre de nouvelles découvertes. Le langage littéraire ne doit pas être transparent sous peine de sombrer dans la communication banale : « La transparence n'est pas une vitre qu'il s'agit de ne pas obstruer, mais un équilibre qui demande à être préservé. » Considérée sous cet angle, « la lisibilité n'est pas un idéal, mais un équilibre qui peut être rompu, entraînant un processus plus ou moins complexe et complet de désémiotisation, dont les effets sont perçus comme illisibilité. » Il s'ensuit que l'illisibilité, au moins jusqu'à un certain degré, peut être vue comme une caractéristique du texte littéraire — même si le fait d'associer à la littérature une épithète jusqu'ici utilisée pour déprécier un texte ne manque pas de produire de troublants effets

¹ Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3, janvier 1999, p. 205-228. [En ligne](#).

d'oxymore. En outre, le concept d'illisibilité est susceptible de s'appliquer à n'importe quel texte, tant au travail bâclé d'un élève qu'à un article pointu de mathématique ou de physique quantique.

À cet égard, ce concept est moins spécifiquement littéraire que celui de *défamiliarisation* (« *ostranenie* »), mis de l'avant par les travaux du formaliste russe Victor Chklovski. Pour ce dernier, « le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. »² Un texte n'accède à la littérature qu'à condition d'attirer l'attention du lecteur sur sa propre forme, que ce soit au plan du rythme, des sonorités ou des effets rhétoriques en général : bref, des aspects du texte qui en réduisent la transparence ou qui, selon Gervais, le rendent *illisible*.

Manifestement séduite par le concept d'illisibilité, Piroux lui accorde une extension qui dépasse largement le sens que lui donnait Gervais, en l'appliquant à la matérialité même de l'écriture et de son support. Tenant pour acquis que l'illisibilité est une caractéristique de la littérature, elle postule qu'un support comme le livre — qui magnifie la lisibilité — ne peut qu'être fatal à la littérature, car « [l]e volume [...] tend à réduire l'acte de lecture à un simple déchiffrement des signes verbaux » (p. 41-42). Au cas où le lecteur l'ignorerait, en effet, la lisibilité est un piège : « parce que le lisible nous fait miroiter, en vain, la

² Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

signification absolue, donc le moment où la littérature prétend rejoindre la réalité » (p. 21). Bref, il faudrait encore une fois, semble-t-il, se lancer à l'assaut de la fameuse « illusion réaliste », croisade qui fit les beaux jours de la critique dans les années 70.

Forte de ces présupposés, la spécialiste du XVIII^e siècle s'ingénie dès lors à trouver chez Diderot, Bernardin de Saint-Pierre et Françoise de Graffigny des indices attestant que ces écrivains ont « osé imaginer ce que serait la littérature si elle cessait d'épouser la forme du livre »³. La démonstration cependant est loin d'être convaincante. Trop souvent, en effet, Piroux sollicite abusivement le sens des textes de façon à en tirer les conclusions qu'elle souhaite y trouver. Soit ce passage de Diderot dans son *Éloge de Richardson* :

Une idée m'est venue quelquefois en rêvant aux ouvrages de Richardson, c'est que j'avais acheté un vieux château, qu'en visitant un jour ses appartements, j'avais aperçu dans un angle une armoire qu'on n'avait pas ouverte depuis longtemps, et que l'ayant enfoncée, j'y avais trouvé pêle-mêle les lettres de Clarisse et de Pamela. Après en avoir lu quelques-unes, avec quel empressement ne les aurais-je pas rangées par ordre de dates ! Quel chagrin n'aurais-je pas ressenti, s'il y avait eu quelque lacune entre elles ! Croit-on que j'eusse souffert qu'une main téméraire (j'ai presque dit sacrilège) en eût supprimé une ligne ?

Piroux commente ainsi cet extrait :

Quoi qu'il en dise, celui qui fantasme d'enfoncer une armoire, de réduire un roman en un tas de feuilles de papier toutes mêlées (je souligne), bref : de désosser les livres du « divin Richardson » — est assez mal placé pour regretter qu'on en supprime une seule ligne ! [...] Alors la question qui se pose est

³ Extrait du texte de la quatrième de couverture.

de comprendre pourquoi la vérité de l'écriture semble cette fois-ci résider, non pas dans la forme du livre, mais dans des fragments de livres désossés, c'est-à-dire dans les feuilles volantes et désordonnées dont il est fondamentalement construit. (p. 54-55)

La dérive interprétative est assez frappante : là où Diderot, acceptant pleinement le monde fictif créé par Richardson et poussant à sa limite le jeu de l'identification avec l'auteur du texte, rêvait au bonheur qu'il aurait eu s'il avait lui-même trouvé les lettres originales et s'était mis à les réorganiser *par ordre de dates*, Piroux suppose qu'il veut en fait *désosser* le livre de Richardson et affirme que les lettres en question n'étaient même pas des lettres, mais *un tas de feuilles de papier toutes mêlées*. En déformant ainsi le sens du texte, elle peut faire de Diderot le héraut d'une « vérité de l'écriture » qui se trouverait en dehors des livres. Cette interprétation est d'autant plus étonnante que Piroux connaît et mentionne en note l'interprétation que donne Roger Chartier de cette même rêverie, dans laquelle l'historien discerne à la fois un hommage à l'écrivain anglais qui venait de mourir et une critique des « coupures opérées par Prévost, traducteur infidèle »⁴. Loin de voir en Diderot un être qui rêverait de *désosser* le best-seller de l'époque, Chartier voit plutôt dans cet Éloge de Richardson une occasion pour Diderot de magnifier la littérature et d'opérer un « transfert de sacralité » grâce auquel « la littérature se trouve dès lors investie par une attente religieuse ».

Certes, Piroux doit bien concéder un peu plus loin que, selon Diderot, « l'écriture romanesque [...] s'accommode fort bien de l'espace du livre » (p. 68). Pour se sortir de cette

⁴ Roger Chartier, « Richardson, Diderot et la lectrice impatiente », [MLN](#), Vol. 114, No. 4, Sept 1999), p. 647-666.

impasse dans sa démonstration, elle postule que « le signe romanesque joue bien deux rôles distincts selon, toutefois, la façon dont on le regarde » (p. 70) : transparent de loin et opaque de près ! Mieux encore, « ce qu'il [Diderot] avait compris avant la lettre, c'est que lorsque la littérature se manifeste sous une forme ultra-lisible, elle ne fait, en réalité, que dissimuler l'illisibilité qui lui est propre » (p. 129). Et pour mieux affirmer le sophisme — la répétition valant ici pour démonstration—, une note à cette même phrase renchérit : « Dans le fond, l'audace de Diderot est d'avoir vue [*sic*] que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'ultra-lisible n'est que l'une des figures possibles de l'illisibilité propre à la littérature. » (p. 129, n. 1) Bref, en affirmant une chose et son contraire, notre critique est sûre de ne pas se tromper.

Le chapitre suivant, intitulé « Paul et Virginie, *un livre illisible* », n'est pas plus rigoureux. Appliquant les mêmes techniques interprétatives à un texte où Bernardin de Saint-Pierre s'en prend aux comptes rendus de son livre publiés dans les journaux, Piroux conclut que, pour cet auteur, « c'est donc la lisibilité du livre qui est mise en cause en ce qu'elle facilite la circulation et la consommation, donc l'itérabilité des textes » (p. 97-98). Mais si c'était le cas, on devrait se demander pourquoi l'auteur a constamment fait rééditer cet ouvrage au point même d'investir une somme considérable dans une édition illustrée, près de vingt ans après la première publication. Peut-on vraiment croire que c'est là le fait d'un individu qui considère « que l'imprimé dénature l'œuvre littéraire » (p. 106) ?

Je ne m'attarderai pas sur les autres sections de cet ouvrage, car celui-ci est un concentré des dérives auxquelles

peut se prêter la théorie littéraire, dès lors que s'y donnent libre cours sophismes, méprises, contradictions, approximations — et que les mots ne sont pas utilisés pour leur valeur fiduciaire mais pour l'effet de surprise ou de scandale épistémologique qu'ils peuvent susciter. Sans doute Piroux écrit-elle pour un lecteur qui aurait appris « à glisser sur le dos du langage, à l'aborder par le dehors des mots sans pouvoir y pénétrer tout à fait ni s'oublier dans leur contenu » (p. 21). Un tel lecteur existe assurément, mais... c'est un lecteur de poésie !

Enfin, la prémisse accorde une importance exagérée au déterminisme du support. Ce dernier, loin d'agir comme une coupure radicale, qui ferait basculer un texte dans la littérature ou sa négation, ainsi que le présume Piroux, tend au contraire à interagir avec le contenu et les habitudes lectorales pour en arriver à mettre en place des genres qui serviront de matrice à des œuvres nouvelles. C'est ainsi que la littérature a pu se couler dans l'espace du papyrus, puis du codex et du manuscrit, avant de se réinventer avec l'imprimerie et, peut-être demain, sur écran tactile.

Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La Distance habitée*
Sudbury, Prise de parole, 191 p.

Benoît Doyon-Gosselin
Université Laval

En choisissant de réunir huit chercheurs dont les contributions originales prendraient comme point de départ les notions proposées par François Paré dans *La Distance habitée*, Lucie Hotte et Guy Poirier prenaient le pari de ne pas tomber dans le piège des « Mélanges offerts à ». Ce type d'ouvrage, regroupant parfois un nombre (trop) important de collaborateurs, sert plutôt d'hommage qui s'éloigne considérablement du véritable impact de la carrière du chercheur honoré. Au contraire, la publication chez Prise de Parole du collectif *Habiter la distance*.

Études en marge de La distance habitée met en lumière une évidence : l'œuvre de François Paré est immense et demeure incontournable. Quiconque s'intéresse aux littératures évoluant en milieu minoritaire doit assurément se référer aux travaux de Paré.

L'introduction des codirecteurs s'attarde dans un premier temps à remettre en contexte la parution des *Littératures de l'exiguïté* (1992) et des ouvrages subséquents du chercheur. Ils notent que *La Distance habitée* (2003) « opère le virage le plus spectaculaire et humain de son œuvre » (p. 9). Dans cet essai, Paré propose différents concepts qui prolongent sa réflexion en mettant de côté (provisoirement) le statut victimaire des œuvres de l'exiguïté. On pense entre autres aux « concepts de diaspora, d'itinérance, d'accommodement et de créolisation » (p. 9-10).

Dans un deuxième temps, Hotte et Poirier glosent au sujet du contenu de *La Distance habitée*. Dotant à juste titre l'essayiste de l'épithète « archéologue des minorités », ils expliquent que leur collectif se veut un véritable dialogue qui témoigne de la vitalité des recherches sur les littératures francophones du Canada : « Si François Paré fut à l'écoute de nos naissances, nous aimerions ainsi partager avec lui et avec vous ces "co-naissances", et ainsi habiter pleinement, grâce à nos créateurs, la distance » (p. 12). Dans la présentation des articles de l'ouvrage, on mentionne que les quatre premiers abordent d'une façon ou d'une autre la question de la langue alors que les quatre derniers se penchent plutôt sur des œuvres qui mettent en place des espaces problématiques.

De la langue...

L'article qui ouvre le collectif se penche sur les liens entre le chiac et *La Distance habitée* dans les œuvres gravitant dans l'univers monctonien. Cette contribution de Catherine Leclerc possède un mérite qui n'est pas l'apanage de tous les autres articles. Au lieu de mentionner en dilettante quelques notions empruntées à François Paré, elle présente une réflexion originale qui s'appuie sur l'essayiste pour ensuite l'intégrer à son objet d'études. Leclerc explique que le premier Paré voyait l'angoisse de la disparition des minorités linguistiques à travers des œuvres comme *L'Homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens. Cependant, pour le second Paré, celui de la distance, « la cohabitation des langues acquiert des connotations positives » (p. 21). Entre l'accommodement et la résistance, les écrivains font naviguer leurs personnages dans des situations de langues en contact.

Pour un chercheur qui suit les travaux de Leclerc depuis quelques années, il n'est pas surprenant qu'elle puise ses exemples chez France Daigle et Jean Babineau. En ce sens, ses propos ne sont pas des plus novateurs. L'hésitation et l'audace dont font preuve les deux écrivains acadiens ont été commentés ailleurs. Cela étant dit, la dernière partie de l'article offre des pistes de compréhension des nouveaux discours sur le chiac en Acadie. À partir des différentes manifestations d'*Acadieman*, Leclerc suggère qu'« en se créolisant, il semble que la culture acadienne à la fois s'ouvre aux influences externes qui la façonnent et s'autonomise » (p. 36). Le travail de Leclerc offre une meilleure compréhension de la place du chiac à Moncton.

L'article de Johanne Mélançon, spécialiste de la chanson, choisit de mettre en parallèle les choix langagiers du groupe

CANO avec ceux du groupe Konflikt Dramatik. En faisant état du contexte particulier des années 1970, comparé à celui du début des années 2000, Mélançon traite de deux postures différentes. CANO chantait uniquement en français, mais les paroles étaient en français et en anglais. De son côté, Konflikt Dramatik produit des chansons dans les deux langues, mais ne traduit pas les paroles. En faisant état des différentes revues de presse à chaque époque, Mélançon circonscrit de façon convaincante la position des deux groupes. L'article se termine sur une réflexion fort à propos au sujet des nouveaux chanteurs franco-ontariens. Il est par contre étonnant que l'article omette de parler d'Andrea Lindsay, dont le parcours semble se rapprocher des propos de Mélançon.

Empruntant le concept « bi-langue » à l'écrivain Abdelkebir Khatibi, Pamela Sing présente une étude de deux romans de l'Ouest canadien qui « étalent leur réalité bi-langue sur la page aux plans linguistique, stylistique et thématique » (p. 62). En effet, *Talon* (2002) de Paulette Dubé et *Visiting Elizabeth* (2004) de Gisèle Villeneuve emploient différents procédés d'hybridation qui témoignent d'un héritage francophone, même si les œuvres restent principalement écrites en anglais. Si l'analyse des romans s'avère convaincante et s'inscrit parfaitement dans l'optique de la migration dans la langue, la conclusion de l'article semble poser un problème. Sing affirme que le but de l'étude était « de mettre en question le concept du bilinguisme officiel dans le domaine littéraire en comparant deux sortes d'écriture bi-langue » (p. 80). Le bilinguisme officiel, lié à une conception du Canada et à sa loi sur les langues officielles, a bien peu à voir avec le domaine littéraire. Il serait difficile de trouver des écrivains dont la

préoccupation majeure serait d'ancrer leur pratique esthétique à des considérations de bilinguisme officiel.

Depuis quelques années, les travaux de Guy Poirier ont permis de mieux connaître la francophonie de la Colombie-Britannique, francophonie différente des autres foyers francophones du Canada. Dans son article « Habiter et rêver la Colombie-Britannique francophone », il propose une analyse littéraire comparative du roman *L'hiver de Mira Christophe* de Pierre Nepveu en parallèle avec des nouvelles de Claude Bouygues et le roman *Nootka* de Monique Genuist. Chacune à sa façon, les œuvres traitent de la question de la mémoire, toujours problématique, liée à une distance temporelle. Bien que l'espace réservé à chaque œuvre soit limité, la réflexion de Poirier suggère une piste de lecture au sujet de la diaspora : « le rêve, le merveilleux et le passé, dans le cas de la Colombie francophone, s'attachent [...] à faire disparaître l'espace de la diaspora, voire à le nier de façon à plutôt instaurer le régime du même éloigné, un genre de DOM-TOM à la canadienne » (p. 99).

... à l'espace

En elle-même, la contribution de Sophie Beulé s'avère intéressante. Spécialiste de science-fiction, elle présente une étude des œuvres majeures d'Élisabeth Vonarburg, de Sylvie Bérard et d'Esther Rochon. Toujours en se basant sur les propos de Paré au sujet des cultures minoritaires et diasporales, Beulé montre entre autres comment fonctionnent les lieux de mémoire dans la science-fiction contemporaine. Ces lieux occupent une place importante pour les personnages qui vivent une expérience migrante. Cependant, il semble que cet

article détone de l'ensemble. Il montre certes la possibilité d'appliquer des théories liées aux littératures francophones du Canada à un autre genre, mais n'est-ce pas un truisme que de voir dans la science-fiction le genre par excellence de « la distance habitée »? Littéralement, la science-fiction est distance habitée.

Plus près des préoccupations de Paré, Lucie Hotte se penche sur la migration comme mise à distance chez le dramaturge et romancier franco-ontarien Michel Ouellette. La chercheuse a déjà beaucoup écrit sur l'espace dans la littérature franco-ontarienne et son article offre un véritable survol de l'œuvre de Ouellette. Même si elle n'analyse aucun texte en profondeur, elle offre une formidable synthèse d'un des créateurs majeurs de l'Ontario. Le lecteur comprend mieux les déplacements des personnages et leurs relations ambiguës aux toponymes réels ou imaginaires. Pour Hotte,

l'œuvre de Michel Ouellette illustre les effets nocifs que le refus du passé a sur les individus. Leur itinérance est certes liée à une quête de lieux à soi, de lieux d'appartenance, mais elle est aussi, voire surtout, une façon d'échapper au passé. Or, l'échappatoire est impossible. Pour exister, il leur faut habiter la distance entre le présent et le passé. (p. 145)

En fait, selon différentes modalités, les personnages de Ouellette veulent toujours, comme le souligne le titre de l'article, « s'éloigner, s'exiler, fuir » (p. 123).

Dans le sillage de ses travaux des quinze dernières années sur l'américanité du roman québécois, Jean Morency aborde la question du « retour du refoulé canadien-français » (p. 148) dans des romans parus après 1980. En s'opposant, au départ, au point de vue de Joseph Yvon Thériault sur l'américanité (avec raison selon moi), Morency poursuit en

prenant comme exemple l'œuvre de Gabrielle Roy, qui fait justement la belle part à l'identité canadienne-française. Pour le chercheur, l'œuvre de la Franco-Manitobaine sert « de relais à la survivance d'une certaine américanité » (p. 153) qui se trouve autant chez Jacques Poulin que Michel Tremblay et Roch Carrier. Si Morency a beaucoup écrit sur Poulin, sa réflexion sur *Petit homme tornade* et surtout *La traversée du continent* permet de mieux comprendre que « [l']idée du Canada français n'est pas morte, loin de là, mais elle s'exprime désormais sous de nouvelles formes qui rendent compte, à leur façon, des concepts de diaspora et d'itinérance mis en lumière par les travaux de François Paré » (p. 163).

En fin de parcours, Kathleen Kellett-Betos étudie l'appartenance générique du recueil de nouvelles *Le Canon des Gobelins*. On le sait, Daniel Poliquin est certainement (avec Desbiens et Dalpé) l'écrivain canonique par excellence de l'Ontario français. Pourtant, ce recueil de nouvelles est moins connu que les romans de l'auteur. Selon Kellett-Betos, dans cet ouvrage, Poliquin « déjoue l'autorité auctoriale pour offrir une perspective plutôt décentrée et déstabilisante » (p. 166). L'article possède le mérite de présenter une analyse perspicace et dense du recueil, même si la pensée de Paré sert plutôt de prétexte à la démarche de la chercheuse.

À la suite de la lecture de ce collectif, il ne fait aucun doute que la pensée essayistique de François Paré continue de fasciner et de nourrir les chercheurs qui s'intéressent aux francophonies canadiennes. De nombreux jeunes chercheurs à Moncton, Ottawa, Sudbury, Montréal et Québec sont arrivés à la littérature en même temps que ses premiers essais. Il faut tout de même comprendre, comme le souligne Catherine Leclerc,

que « [l]a voix de Paré est celle d'un *participant* à la société minorisée, d'un militant pour la cause des minorités linguistiques ; elle est aussi, du même coup, celle d'un sujet *pris* dans l'expérience de sa minorisation et qui tente de réfléchir sur elle de l'intérieur, sans jamais s'en arracher » (p. 17). Pour Paré, cette expérience de la minorisation commence par « la lecture fascinée de la poésie de Desbiens » (p. 189). Malgré le tournant humaniste de sa réflexion à partir de *La Distance habitée*, il semble que Paré ne peut se libérer de l'ombre menaçante de la disparition (si chère à Desbiens) qui plane encore dans *Le Fantôme d'Escanaba*. Enfin, lorsque Paré affirme, dans la postface, que « [les] rapports quotidiens [du sujet minorisé] avec une altérité qu'il ressent au creux de lui-même entraînent des fissures qu'il n'arrive plus à colmater, car elles réapparaissent à la moindre occasion » (p. 188), il semble évident que l'essayiste lui-même s'accommode parfois difficilement de ces fissures.

Marie-Dominique Garnier et Joana Masó (dir.),
Cixous sous X. D'un coup le nom
Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes,
coll. « L'Imaginaire du Texte », 2010, 184 p.

Lucie Ledoux
Université du Québec à Montréal

« Le nom qu'appelle-t-on ainsi ? Qu'entend-on sous le nom de nom ? Et qu'arrive-t-il quand on donne un nom ? Que donne-t-on alors ? », écrivait Derrida dans *Sauf le nom* (1993). Qu'a-t-on donné à Cixous quand on lui a transmis ce nom ? Qu'est-ce qui surgit du centre du nom, de sous le nom, de sous le X ? Cixous sous les rayons X... Le X est-il le cœur du nom, le nom qui dit toujours non, la signature de l'illettré ? Est-ce une formule mathématique, un matricule ? Chiasme ou croisement ? Lettre

qui marque sa place ? Le X représente la relation directe ou indirecte qu'entretient cette lettre avec les grands textes philosophiques de Jacques Derrida et de Gilles Deleuze, répond l'éditeur à ces nombreuses questions dans sa présentation de *Cixous sous X. D'un coup le nom*. Les directrices de ce collectif, Marie-Dominique Garnier et Joana Masó, proposent de revisiter l'œuvre d'Hélène Cixous depuis ses commencements jusqu'aux publications les plus récentes : de *Partie* (1976) au *Voisin de zéro : Sam Beckett et Si près* (2007), en passant par *Un vrai jardin* (1971), *Manhattan* (2002) ou *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005). Le départ de ces analyses est une journée d'études qui s'est tenue à l'Université Paris 8 en 2007 et lors de laquelle plusieurs lectures publiques ont été, on le devine aisément, élaborées autour du nom, celui de l'auteure au X central, en lien avec d'autres : Poe, saint Augustin, Beckett, Kafka, Stendhal, etc. Le livre est séparé en quatre parties, dont la première, « Lectures au près du nom », présente deux textes, le premier rédigé par Marie-Dominique Garnier et le second par Joana Masó. Jean-Michel Rabaté et Marta Segarra signent les deux textes de la seconde partie, intitulée « Boîtes aux lettres diacritiques », alors que Frédéric Regard et Isabelle Hersant étudient chacun les correspondances de l'écrivain avec des artistes contemporains : Simon Hantaï, Roni Horn et Maria Chevska dans la troisième section (« De H. C. à Hantaï et Chevska »). Enfin, Laurent Milesi se consacre à l'étude du *Voisin de zéro* alors que Nadia Setti s'intéresse à ce qu'elle nomme les « mélographies » de Cixous dans le quatrième et dernier chapitre, « Voiser, voisiner : traductions, transports ».

Toutes les lectures qui figurent dans *Cixous sous X* tournent autour du nom, posent la question de la nomination, articulent le problème de la signature ou celui du centre. En

effet, qu'il y a-t-il au milieu du nom ? Quel est ce X qui trône au centre du nom ? « Est-ce un territoire ? Une déterritorialisation ? Ce X est-il une fin d'alphabet ? Un souvenir hiéroglyphique ? Une invitation à la réversibilité, du ver au rêve, de la rune à l'urne ? Sortie ou commencement ? [...] Une synthèse, en plein milieu d'un nom ? Une sainte thèse en forme de croix ? » (19), s'interroge Marie-Dominique Garnier dans un texte intitulé « Lettres voilées : de *Partie* (Hélène Cixous) à *Sauf le nom* (Jacques Derrida) ». Dans *Cixous sous X. D'un coup le nom*, tous les auteurs regardent sous les mots pour voir ce qui s'y trouve ; ils vont derrière le X, jouent avec les contiguïtés sémantiques et lexicales. C'est ce que fait Marie-Dominique Garnier, qui au demeurant s'amuse peut-être plus que les autres contributeurs du recueil avec les mots, leur étymologie, avec le polylinguisme : « mues/murs » (31) ; « tombe/texte » (31) ; « boîte à lettres/boîtes à couture » (31) ; « œil/écueil » (21) ; « terre/taire » (22) ; « Oran/hors-en » (19) ; « il ou aile » (19), etc. Comme le savent les lecteurs de *Partie*, il s'agit d'un procédé d'écriture propre à Cixous. En effet, les mots d'Hélène Cixous s'infiltrèrent constamment sous d'autres mots, entre les lexèmes ; ils trouvent des passages entre les sens et parviennent à se multiplier, et c'est ce que fait Garnier dans ce texte dialogique entre *Partie* et *Sauf le nom*.

Joana Masó, traductrice en espagnol des ouvrages de Cixous et de Derrida, signe le second texte, intitulé « Entre citation et devenir : noms verbaux d'Hélène Cixous », à partir d'une citation de Clarice Lispector — « Ce que je dis n'est jamais ce que je dis mais autre chose » —, citation qui nous permet d'entrer dans le vif du sujet : le jardin cixousien, c'est-à-dire le *Vrai jardin*. Il y est question de faire « résonner la lecture derridienne de la théologie négative » (40), d'offrir au lecteur

une approche négative du jardin biblique. Par conséquent, cela inclut que le lecteur connaît bien ce concept de théologie négative de Derrida.

Avec « Le tréma de Poe, l'*Umlaut* d'Ulm et le circonflexe de Futur », Jean-Michel Rabaté produit sans doute le texte le plus riche du collectif. Pour lui, qui rend un hommage à Cixous — « Il m'a donc semblé que pour lui rendre hommage il fallait que je me fasse encore plus littéral, que je m'attache à la ponctuation de son écriture » (56) —, chaque lecteur de l'écrivaine participe au texte en ponctuant sa lecture puisqu'il doit sans cesse « se livrer à une interprétation, faute de quoi des mots le submergent » (57).

« Les lieux sont fondamentaux chez Cixous », c'est ainsi que débute l'article de Marta Segarra (« Les lettres de l'amour... même »), laquelle s'intéresse à *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, un texte de Cixous qui s'attache beaucoup à la pensée de Derrida : « il y a aussi dans *L'Amour même* du "secret" et du "problème" — dans le sens derridien des deux termes », affirme Segarra. Suis-je une mauvaise lectrice ? Je n'ai jamais compris quel était le sens derridien du secret et du problème dans cette analyse de *L'Amour même*.

Frédéric Regard, pour sa part, sait voir et montrer en quoi consiste la richesse de l'écriture de Cixous, en quoi, chez elle, l'essai et la théorie toujours se transforment en confessions. L'idée d'une faute originelle semble hanter l'œuvre de Cixous, c'est du moins ce que démontre Regard dans un très beau texte, intitulé « Un effet de Manche : lecture de "K. A Notebook" de Maria Chevska et Hélène Cixous ». Ainsi, Regard formule cette judicieuse remarque sur le procédé d'écriture de celle-ci : « Si les textes de Cixous s'essaient toujours à une vérité nouvelle,

[...] c'est aussi que les actants sont soumis à d'incessantes métamorphoses, transformant la scène d'interlocution en une scène polyphonique, dont le sens premier est toujours parasité par l'instabilité des instances, imprévisibles et poreuses » (119). Regard joue ici avec le fait que *K* est une œuvre qui tourne autour d'une lettre qui rappelle au lecteur le *X* de *Cixous* et qui le mène au *K* de *Kafka*.

Les lecteurs du *Tablier de Simon Hantaï. Annagrammes* de *Cixous* et de *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, de Georges Didi-Huberman se retrouveront aisément dans le texte d'Isabelle Hersant, « Sous la figuration du trait, la figure du retrait : le pli et le secret ». Cette étude s'attache à la « trinité » (132) « table, tablier, tableau » (132) qui « porterait la marque quasi œdipienne — le tablier venant comme l'enfant de la scène primitive, encadré qu'il se trouve entre *la* table et *le* tableau » (132). Il y a effectivement, dans *Le Tablier de Simon Hantaï*, ce « glissement d'un terme à l'autre » (132) « de la table au tablier, et du plan au pan » (132) dans lequel « s'énonce la figure du pli ». En somme, *Cixous* élabore, quelques années après Didi-Huberman, le travail sur l'empreinte de l'objet primordial, et c'est ce que fait très bien ressortir Hersant.

Dans la quatrième et dernière section, Laurent Milesi prend comme point de départ de sa réflexion cette question fondamentale que pose l'un des deux frères jumeaux de *Finnegans Wake* : « When is a man not a man ? » Quand c'est un imposteur, répond l'autre frère dans un jeu de mots difficile à rendre dans la traduction française. Quand il est « plus » qu'un homme, moins qu'un homme, quand c'est un « simple matricule », « un moins que rien », un « simple résidu numérique », « à peine plus qu'un nul (0) » (149). Ou encore,

comme dans la « mathématique existentielle beckettocixousienne, un *moins que néant* », affirme Milesi, citant *Le Voisin de zéro. Sam Beckett* de Cixous. « Algèbre à l'irlandaise : *Le Voisin de zéro* », comme on le devine, s'intéresse à l'algèbre (l'algèbre négative, entre autres), et conclut qu'« être voisin de zéro, c'est non seulement être la virgule, typographiquement proche du point, qui en est sa traduction en anglais dans les nombreux nombres décimaux, par exemple dans 0,999 » (158), c'est aussi être cet intraduisible de l'écriture cixousienne.

Signé Nadia Setti, le dernier texte du recueil, « Mélographies cixousiennes : partitions pour lettres enfouies », revient une dernière fois sur le X du nom. Dans l'œuvre de Cixous, rappelle Setti, les mots (comme ceux qui forment le nom/non) ne sont pas stables et invariants : « le nom n'est pas figé par la Loi, ni cette entité généalogique et paternelle qui menace sans cesse la possibilité d'être autre, mais est au contraire décomposable et dispersable à l'infini, source d'innombrables réécritures, défiant les lois et les limites du propre et du commun » (173). En mai 2003, lors du colloque intitulé *Genèses Généalogies Genres*, qui vit la remise par Hélène Cixous de l'ensemble de ses manuscrits à la Bibliothèque nationale de France, la principale intéressée se disait porteuse d'un ensemble de commencements et de fins : « je suis une descendante de morts. [...] Mes morts vivent dedans moi », écrivait-elle. Comme l'affirme Setti, « avant que les lettres du nom apparaissent il aura fallu toute une trajectoires de la "trace sonore" mais, une fois apparu, le nom n'efface pas la voix » (175). Si les morts de Cixous vivent en elle, sous elle ou en son centre, ils lui ont aussi transmis le X du nom, le nom qui raconte

une trajectoire, la sienne, mais pas uniquement : cette trace sonore est la langue de la femme sauvage et de ses rêveries.

« Intouchable. Un nom dit toujours non, qu'on le veuille ou non. » C'est ainsi que débute l'incipit de *Cixous sous X. D'un coup le nom*, un ouvrage pour les initiés et les connaisseurs de Cixous, de son langage, de ses œuvres, de ses amitiés et de ses influences. On remarque souvent que les spécialistes de l'œuvre de Cixous, qu'ils soient, comme c'est le cas ici, des universitaires, ou des critiques, semblent toujours être d'abord et avant tout et, peut-être, davantage des admirateurs de Cixous que des critiques de l'œuvre. Une des conséquences en est que les contributeurs adoptent le style de l'auteure et acceptent d'emblée toutes ses opinions, toutes ses théories ou tous ses concepts. Malheureusement, l'admiration manifeste, globale et inconditionnelle pour un auteur peut générer des questions sur l'esprit critique de ceux qui en analysent l'œuvre.

Ulrich Langer, *Penser les formes du plaisir
littéraire à la Renaissance*

Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais
sur la Renaissance », 2009, 269 p.

Audrey Gilles-Chikhaoui

Université de Provence et Université d'Ottawa

Dans son essai, synthèse d'une longue réflexion menée à travers divers articles et ouvrages, Ulrich Langer articule la pensée du plaisir dans la philosophie classique et hellénistique (Aristote, Platon, Cicéron, Épicure et les cyrénaïques) au plaisir littéraire à la Renaissance, afin de mettre en évidence les formes communes que l'un et l'autre adoptent. La thèse de l'essai est que la littérature serait construite sur la notion même de plaisir, au point d'en adopter les structures.

L'introduction élimine dans un premier temps les impasses auxquelles peut mener une telle réflexion : il ne s'agit pas pour Langer d'étudier les différentes représentations des plaisirs dans la littérature, ni la question rhétorique de l'utile et du doux ni celle, plus morale, des relations sociales fondées sur l'honnêteté et la vertu. Le point de départ de la réflexion est donc tout autre : il s'agit de considérer la littérature comme une forme de plaisir, source de différents types de plaisir et incarnation du plaisir lui-même. Langer termine ainsi son introduction par une synthèse des formes du plaisir dans la tradition philosophique, qu'il divise en deux grands types : le plaisir mouvement et le plaisir activité. Cette synthèse est la grille de lecture qui est utilisée dans la suite de l'essai pour analyser les extraits littéraires choisis. La première catégorie comprend le plaisir comme *génésis* (production), le plaisir *plérosis* (satisfaction) et le plaisir *kinésis* (mouvement qui inclut les deux sous-catégories précédentes, auxquelles s'ajoutent un mouvement sans production ou sans manque à combler, la stimulation ainsi que l'affection — *pathè*). Le second type de plaisir regroupe le plaisir comme *énergeia* (activité), le plaisir comme *télos* (perfectionnement de l'activité). À certains de ces types de plaisir pensés par la tradition philosophique, Langer associe un genre littéraire, établissant ainsi un lien entre forme littéraire et forme du plaisir : le plaisir-*plérosis* serait la nouvelle qui privilégie le retour à l'ordre établi, le plaisir-*kinésis* serait le roman et toute fiction à épisodes, le plaisir-*énergeia* les textes où le plaisir consiste à parcourir une société dans sa variété et à maîtriser cette variété, le plaisir-*télos* le drame et toute narration s'inscrivant dans une logique finaliste. Pour conclure l'introduction et achever cette grille de lecture, Langer

ajoute un autre type de plaisir, absent de la pensée philosophique : l'extase de la perte de soi-même.

Un premier chapitre, assez décousu dans son ensemble, vise à mettre en place les jalons de la pensée du plaisir à la Renaissance. À partir de la question de la vertu, Langer envisage aussi bien les mises en scène du plaisir dans la littérature de la Renaissance en dégagant trois schémas types (le choix d'Hercule, la séduction de la sorcière et l'efféminé analysés respectivement dans l'*Académie française* de Pierre de La Primaudaye, l'*Orlando furioso* de l'Arioste et *L'Isle des Hermaphrodites*) que la réception de la question du souverain bien, discutée par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, dans des textes de la Renaissance (chez Francesco et Alessandro Piccolomini par exemple), tout en faisant des retours sur les définitions et les causes du plaisir chez les philosophes antiques, Épicure, Platon et Aristote en particulier. Ce chapitre se clôt sur la notion de volupté, en concurrence avec celle de plaisir, que Langer examine à partir de Montaigne afin de distinguer les deux notions.

Le deuxième chapitre, certainement le plus stimulant de l'ouvrage, est consacré aux plaisirs du changement et construit autour de la notion de variété, que le critique examine dans un premier temps sous l'angle des causes du plaisir du changement, en convoquant Aristote, Épicure et Cicéron. Ce premier cadrage définitionnel et philosophique permet ensuite l'analyse des formes de plaisirs de la variété dans le texte littéraire. C'est l'*Amadis de Gaule* qui est d'abord cité : le plaisir de la variété est un plaisir de la nouveauté, de la surprise, le lecteur s'assimilant au chevalier en quête d'aventures pour

éviter l'ennui : « Les chevaliers se laissent conduire comme les lectrices et les lecteurs, par ce qui *advient*. » (p. 76)

À ce plaisir-mouvement dans la fiction à épisodes fait suite le plaisir de l'inconstance, dont Langer analyse la spécificité chez Ronsard. L'idée d'inconstance chez le poète ne s'accompagne pas de la traditionnelle condamnation d'un assujettissement de l'homme aux événements, mais au contraire révèle une maîtrise, « une prise de conscience libre et objective de la situation » (p. 87).

Cette question de la maîtrise dans la variété permet ensuite à Langer d'évoquer le plaisir de la description en analysant un passage des *Géorgiques* de Virgile repris par Quintilien. Le plaisir du poète est celui de la variété du paysage qui s'offre à lui, mais également le plaisir de maîtriser cette variété par l'écriture ou par la peinture, comme chez Léonard de Vinci, où le regard du peintre, « absolument libre, et dominant », (p. 107), n'est arrêté par « aucune entrave, aucune loi ». Le plaisir-mouvement est devenu plaisir de l'activité.

Cette jouissance souveraine de la variété, sans entraves, va être poursuivie dans des développements sur le bon plaisir du prince et sur la puissance de l'homme face à la nature chez Cicéron, Pétrarque et Ficin. Le plaisir littéraire revêt alors des enjeux plus politiques, que Langer analyse dans des textes élaborant des sociétés civilisées et ordonnées. Il s'intéresse ainsi à la notion de grâce chez Castiglione dans *Le Livre du courtisan*, qui n'apparaît ni comme mouvement ni comme produit d'un mouvement, mais comme un accompagnement échappant toutefois à une codification précise, ce qui fait se tourner Langer vers celui qui fait preuve de grâce, pour en arriver à la *sprezzatura*. Comme pour l'inconstance chez

Ronsard, la *sprezzatura* n'est pas le signe d'une faiblesse, mais d'une maîtrise, d'une liberté et, en ce sens, l'activité qui l'incarne le mieux est la danse. Ainsi, pour Langer, le courtisan incarne le plaisir-activité non entravé, l'*énergeia*. Autre exemple littéraire de la constitution d'une société : le récit-cadre du *Décameron* de Boccace. En s'opposant au chaos de la ville en proie à la peste, le plaisir d'un regard libre sur la campagne environnant le palais surélevé où les conteurs se sont réfugiés met en place une restructuration sociale qui va s'accomplir avec le choix du récit comme activité divertissante et élaborant une autorité nouvelle. Toute l'analyse du texte de Boccace est ici fine et riche : Langer est à la fois sensible à la notion de plaisir qui se déploie dans le texte mais également à l'idée d'un apprentissage de la souveraineté. Cette réflexion est ensuite poursuivie dans l'étude de l'institution du bon plaisir dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et dans le *Printemps* de Jacques Yver. L'institution d'un plaisir fédérateur permet de retrouver une forme d'apaisement dans des contextes bousculés (les inondations, la guerre) : « Je conte, donc nous sommes en paix. » (p. 142) Langer clôt ce chapitre sur une étude de l'abbaye de Thélème dans *Gargantua* de Rabelais, en s'intéressant particulièrement à la devise de l'abbaye, « Fais ce que voudras ». Il envisage trois hypothèses, déjà évoquées par la critique, pour modèle de ces mots, Saint Augustin, Saint Paul et Érasme, et en propose une quatrième : Cicéron et sa définition de la liberté dans le *De Officiis*. Il rapproche ainsi les hommes cherchant à obtenir une tranquillité de l'âme des Thélémites.

Le troisième chapitre est consacré aux plaisirs du fini, le plaisir-*télos*. Langer étudie dans un premier temps les conceptions aristotéliennes de l'unité de l'œuvre chez le Tasse

et chez Chapelain, le plaisir de l'œuvre venant de l'ordonnement de la fable, de sa composition. C'est tout naturellement que la réflexion se poursuit sur un rappel du plaisir comme *télos* chez Aristote et l'idée de plaisir comme perfectionnement de l'activité, idée que Langer applique dans son analyse de *Cléopâtre captive* de Jodelle. La mort apparaît comme « une perfection du drame » (p. 167) et est préparée par l'exorde d'Antoine, élaborant ainsi une tension, une « logique téléologique du drame » (p. 168). Après ce passage par la tragédie, Langer revient au roman, d'abord avec la défense qu'en fait, Jodelle dans l'épître liminaire de *l'Histoire Palladienne* de Claude Colet, puis avec *L'Amant resuscité de la mort d'amour* de Nicolas Denisot, où le plaisir de la fable est cette fois défini à partir de Cicéron et repose sur un « principe du fini » (p. 182). Le critique dévie ensuite de l'idée du *télos* comme perfectionnement pour s'attacher au plaisir dans la nouvelle, qu'il lie au retour au calme, en particulier dans les *scenarii* de trompeur trompé. Il étudie pour ce faire deux nouvelles de Marguerite de Navarre, la nouvelle 3 et la nouvelle 29, qui mettent en scène un ordre à préserver et où « le retour à la paix [...] est une forme de plaisir » (p. 190).

Le dernier chapitre est consacré à un type de plaisir qui n'est pas présent dans la philosophie classique et que Langer identifie comme une forme moderne, émergeant à la Renaissance : la perte de soi. Il ne s'agit plus ici de mouvement ou de maîtrise, mais d'un plaisir littéraire qui emprunte sa structure à la jouissance sexuelle. De ce fait, le chapitre commence par un détour théorique sur *Le Plaisir du texte* de Barthes, en revenant sur la différence qui y est faite entre plaisir et jouissance. Le premier extrait qui est analysé pour ce type de plaisir est la syncope de Montaigne survenue à la suite

de sa chute de cheval dans *De l'exercitation* (II, 6). Le plaisir de la perte de soi est ici un plaisir de l'abandon de la maîtrise, de l'alanguissement face à la mort.

De la mort, Langer passe au sommeil puis à la fusion érotique dans l'étude de Ronsard. En revenant d'abord sur le discours de la maîtrise chez le poète, le critique montre que le plaisir de l'abandon ne va pas de soi chez Ronsard, mais que cette idée de perte travaille son œuvre par interstices, dans la fascination du poète pour le sommeil, notamment comme figure du plaisir et de la séduction amoureuse. À partir de l'image du glissement, d'un laisser-aller dans le sommeil et la volupté, la réflexion se poursuit d'un point de vue plus stylistique avec la figure de la dérivation, notamment du polyptote, et l'utilisation qu'en font Pétrarque, Scève et Ronsard. Dans le contexte du plaisir amoureux, le polyptote semble la figure la plus à même pour le poète de rendre la perte de soi, l'abandon sensuel, tout en incarnant le plaisir du langage. Pour Langer, le plaisir doux du laisser-aller chez Ronsard, signifié par l'emploi du polyptote, est une innovation : en s'opposant aux plaisirs maîtrisés et conscients de la philosophie antique, il est « une réalisation des potentialités du langage amoureux à défaire l'emprise d'une tradition intellectuelle » (p. 239).

Le chapitre se termine sur le célèbre passage de Montaigne dans *Sur des vers de Virgile* (III, 5) à propos de la jouissance de Mars et Vénus chez Lucrèce. Mars s'abandonnant au plaisir donné par Vénus est l'incarnation de la passivité, de l'alanguissement, du « plaisir comme perte de soi-même, mais parfaitement véhiculé par un pouvoir exceptionnel des mots » (p. 245).

Si la réflexion de Langer pâtit un peu de la volonté de tendre les analyses vers des problématiques méta-poétiques parfois difficiles à suivre, sa thèse de départ est tout à fait intéressante et permet de relire des textes célèbres sous un angle nouveau, et ce, grâce à des analyses minutieuses et riches. Par ailleurs, si la démonstration argumentative peine parfois à établir des transitions claires entre les différentes formes de plaisir envisagées et les différents textes, elle a le mérite de rappeler régulièrement la tradition philosophique dont elle s'inspire et de s'inscrire toujours avec précision dans les œuvres retenues pour l'étude. Il ne fait aucun doute que cet essai stimulant permet d'approfondir et d'enrichir les réflexions menées depuis quelques années sur la question du plaisir à la Renaissance.

Janusz Przychodzen (dir.) *Asie du soi,
Asie de l'autre. Récit et figures de l'altérité*
Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 156 p.

Sophie Croiset

Université libre de Bruxelles
et Université Sorbonne nouvelle (Paris III)

En 1978, dans *L'orientalisme*, Edward W. Said s'arrêtait sur le monde oriental pour en décortiquer les aspects créés, fantasmés et véhiculés par l'Occident. Cet « Orient » immuable, caricatural et surprenant semble avoir la vie dure. En effet, comme l'indique à bon escient Yves Laberge dans la préface de l'ouvrage *Asie du soi, Asie de l'autre*, « même dans notre siècle caractérisé par la mondialisation de l'information, les perceptions approximatives de l'autre tiennent lieu de

références et sont parfois lourdes de conséquences sur le parcours de bon nombre de vies humaines » (p. 3). Les textes réunis par Janusz Przychodzen illustrent la teneur de cette assertion par le prisme de la culture et de la littérature d'un espace déraciné, à l'écart, qu'est le Québec.

Mais avant tout, en quoi une telle approche est-elle pertinente ? Le texte liminaire de Simon Harel s'emploie, ingénieusement, à répondre à cette question. Historiquement liée à l'Europe, culturellement attachée à l'identité nord-américaine et, depuis peu, tournée vers la latinité sud-américaine — qui, par son côté multiculturel et non-conquérant, lui ressemble —, cette province n'a, a priori, pas de contact particulier avec l'Asie. Pourtant, comme le souligne Harel, la postmodernité et ses nouveaux flux migratoires, ainsi que l'éventualité d'un passage du Nord-Ouest au sein d'un projet, encore fictif, de nouvelle géographie commerciale (p. 17) laissent entrevoir le développement imminent de nouveaux rapports avec l'Asie. Par ailleurs, rappelle-t-il (p. 21), on ne saurait oublier la figure spectrale, mais non moins présente, de l'Amérindien, cet étranger de l'intérieur, qui par hiatus vient s'accoler à un orientalisme aux frontières incertaines pour rejoindre cette image confuse de l'autre qui étonne et interpelle. Dès lors, s'interroger sur les visages de l'Orient — et plus spécifiquement de l'Extrême-Orient — ne semble plus tellement incongru. Et la question devient séduisante à une époque où, alors que les représentations étaient jusque-là principalement récupérées de la culture européenne, l'Asie se profile, plus que jamais, directement à l'horizon des Canadiens. Les distances sont très vite parcourues et les communautés, de plus en plus mêlées : la présence orientale n'aura de cesse de s'accroître. Aussi l'approche de l'Autre dans sa diversité

apparaît-elle comme une gageure essentielle pour les années à venir.

Dans ce cadre, l'objectif de l'ouvrage est le suivant : montrer comment certains romanciers québécois ont pu récupérer des images déjà tronquées et des idées reçues ou s'en jouer, en complexifiant par là-même la représentation de l'Extrême-Orient. Capter les clichés, analyser les ethnotypes apparaît ainsi comme une manière de débroussailler un terrain encore trop vague, de sortir du confort des lieux communs, pour mieux comprendre l'autre, tantôt attrayant, tantôt rebutant, mais surtout pour mieux se connaître soi-même.

Danielle Constantin, qui ouvre le bal de ce « buffet chinois », pour reprendre l'expression de la préface, propose une étude du plurilinguisme chez Yolande Villemaire. C'est par le biais d'un aspect fondamental de l'identité, la langue, que la chercheuse nous invite à découvrir l'Orient chez cet auteure québécoise, ou plus précisément l'Inde où celle-ci a vécu. Dans cette comparaison de deux romans, *La vie en prose* et *Le dieu dansant* — le premier ancré dans un univers québécois contemporain, le second, dans l'Inde d'un autre temps —, deux stratégies bien distinctes sont mises en place pour créer une pluralité des voix. Multiplication des instances narratives pour l'un. Emprunt aux traditions orales des légendes, mythes, fables et autres contes, pour l'autre. L'étude nous permet, furtivement, de faire connaissance avec l'Inde du *Dieu dansant*. Elle lève le voile sur un récit aux allures mystérieuses, cruelles et tragiques, tandis qu'elle souligne la présence orientale, dans *La vie en prose*, à travers l'utilisation de termes sanscrits. On regrettera sans doute de ne pas en apprendre davantage sur l'Orient de Villemaire. Toutefois, se focalisant sur les dissemblances

linguistiques et structurelles des deux productions, s'arrêtant, entre autres, sur le discours direct — imposant dans *La vie en prose*, minime dans *Le dieu dansant* —, l'article évoque, par voie subliminale, comment une stratégie littéraire peut refléter une différence culturelle.

La littérature migrante est habilement invitée puisque le deuxième article concerne Ook Chung, écrivain coréen d'expression française vivant au Québec, bien méconnu en regard de Ying Chen (d'origine chinoise). Principalement focalisé sur *Kimchi*, mais traversant tous ses livres, l'article de Ching Selao s'arrête sur « l'hybridité des œuvres de Chung, écrites en français mais traversées d'un imaginaire métissé » (p. 62). *Kimchi*, roman à caractère autobiographique, est l'occasion de souligner les « marques du lointain » (p. 63) que le narrateur porte en lui, autant de traits comiques et cocasses pour les jeunes Québécois qui le côtoient. Ce dernier y témoigne de l'exclusion qu'il a subie avant de trouver refuge dans le butô, l'écriture et la recherche de l'origine. L'étude reflète toute la complexité de la position de cet écrivain à l'identité mouvante et fragile qui cherche à sortir des stéréotypes et présente une hybridité peu rassurante pour casser la dichotomie du même et de l'autre, en brandissant les multiples visages de l'altérité.

Consacré à la représentation de la déesse hindoue Kâlî chez François Peraldi, l'article de Michel Peterson dirige le propos vers la psychanalyse. Kâlî, figure emblématique de l'Autre violent et cruel, déesse suprême de toutes les déités hindoues, n'a eu de cesse, à la suite de Peraldi, de s'inscrire chez ses héritiers comme « l'un des signifiants primordiaux et refoulés de l'Autre, insus et oubliés de l'histoire, de l'altérité, du non-savoir, de l'inconscience » (p. 81). À travers elle, on entre

dans la sphère psychique que Freud désignait par les termes de « continent noir ». Patronne des voleurs et des criminels, elle fait figure de véritable symbole d'une altérité radicale, brutale et sanglante. Et alors que l'auteur s'arrête sur la volonté du psychanalyste québécois de repenser Kâli en tant que réalité ultime ou femme totale, le lecteur s'intéressera surtout à l'image sombre et effrayante qui se fond dans une représentation fantasmatique de l'Orient.

Janusz Przychodzen nous replonge ensuite dans la littérature et propose une étude fort bien construite, qui s'immisce au cœur du sujet. *Les aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, au centre du propos, a largement contribué au développement de l'image populaire de l'Asie au Québec. Derrière ce titre se cache le roman-feuilleton de Pierre Saurel, soit neuf cents épisodes publiés de 1947 à 1967. Przychodzen, en miroir de Saïd, s'arrête sur les portraits de l'Asie et de l'Asiatique qui y sont esquissés. L'Asie communiste des années cinquante (Chine, Corée, Japon) y est exposée, globale et indistincte, comme un monde radicalement différent sur les plans politique, social, moral et culturel. L'univers social apparaît comme moralement suspect et s'oppose, comme on le trouve chez Saïd, au monde occidental, détenteur d'un humanisme naturel, de l'intelligence et de l'éducation. Les Asiatiques, stéréotypés, dévalorisés, se posent en véritables dépravés, en avatars de tous les vices. Là où Saurel se dégage de la pensée de Saïd, c'est dans l'image féminine, incarnée par Taya. Représentant le pouvoir pour le pouvoir, elle est aux antipodes de la femme orientale stupide retenue par Saïd. Cela dit, toujours dangereuse et menaçante, elle offre de l'Asie le côté inquiétant qui « lui va si bien ». C'est pourquoi, conclut adroitement Przychodzen, Saurel répond « à l'horizon

d'attente canadien-français » : « il savait aussi intéresser un public américain » (p.124) en présentant une Asie moderne attardée, à visage monstrueux qui, au fond, n'est pas véritablement « étrangère » au lecteur.

La dernière étude, de Pierre Rajotte, traite remarquablement de la représentation de l'Asie dans les récits des voyageurs québécois de la seconde moitié du XX^e siècle. L'auteur pose (ou rappelle), dans un premier temps, l'ambivalence rencontrée dans la plupart des écrits du genre : la négation ou dévalorisation de l'altérité d'une part, la fascination ou l'idéalisation exotique d'autre part. Le lecteur découvre ensuite que l'ethnocentrisme qui présente l'Asiatique soit comme une menace, soit comme le « pauvre jaune arriéré à civiliser » (p. 133), perdure jusque dans les années 1940. Dans les récits des missionnaires, la conversion étant vue comme une façon d'éduquer, ou comme une mesure préventive face au péril jaune. Au fond, l'Asiatique présentait bien peu d'intérêt si ce n'est une fois réduit au « même ». La seconde moitié du XX^e siècle, avance Rajotte, marque un changement radical : un désir d'apprendre. Dans une inversion des rôles, l'Occidental devient le barbare qui n'a rien compris. L'idée du péril jaune n'a plus la cote. Il ne s'agit plus de nier la différence mais de chercher à la connaître, mieux : à l'incarner en renonçant brièvement à son identité. La fin du XX^e siècle, complète l'auteur, sonne le glas du juste milieu où le voyageur ne plonge pas totalement vers l'autre, mais vise une meilleure (re-)connaissance de la différence. Comme la précédente, l'étude est brillamment présentée et totalement à propos.

Les lignes qui composent ce recueil ne manquent pas d'intérêt pour qui porte attention, de près ou de loin, à l'Asie,

encore mystérieuse et toujours fascinante. On regrettera peut-être l'écart de certains passages par rapport au thème annoncé, qui laisse, au final, une impression de « trop peu ». Toutefois, on appréciera certainement de voir les visages de l'Autre glosés, de saisir au passage des bribes d'un univers méconnu et de sortir du carcan « saidien ». La perspective québécoise, certes réduite, ne s'avère pas moins captivante et riche. En outre, l'ouvrage touche à plusieurs aspects des échanges interculturels, de l'altérité, des stéréotypes, tout en s'arrêtant sur divers territoires asiatiques. Les différentes études alimentent ainsi, tel un petit kaléidoscope interculturel, et sans prétention, un fond commun séculaire pour les Occidentaux, l'expliquent, le commentent et l'actualisent.

Nicolas Lévesque, (...) *Teen Spirit.*
Essai sur notre époque
Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale »,
2009, 147 p.

Benoît Melançon
Université de Montréal

Les historiens de la culture sont toujours confrontés à la même question : quelle échelle utiliser ? Se concentrer sur l'étude de ceux que l'on appelle les génies restreint la validité des conclusions que l'on peut en tirer. En revanche, l'analyse des grands groupes, par exemple les nations, mène souvent à des généralisations. Parmi les façons de résoudre cette aporie, certains ont proposé de rassembler les individus en

générations, voire en catégories plus fines, les *générations littéraires*. Une discipline comme l'histoire de la littérature n'a pas manqué d'exprimer son scepticisme devant la méthode proposée par Albert Thibaudet dans un article de 1921, « Réflexion sur la littérature : l'idée de génération », mais l'histoire (voir les travaux de William Strauss et Neil Howe) et le journalisme n'ont pas ces réserves : il est courant d'entendre parler de génération dans les travaux d'historiens et dans la presse.

Nicolas Lévesque, dans un registre différent, celui de l'essai, reprend à son compte cette façon de saisir un groupe social, le sien, tout en reconnaissant par avance les limites de ce genre d'entreprise. Dans (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, il essaie de comprendre sa propre génération, lui qui est né en 1974 :

Mon époque, époque méprisée, bâtarde, humiliée, époque X, Y et pourquoi pas Z, époque de la dépression et de la déception [...]. Mon époque, celle que j'ai envie de défendre, de comprendre, de prendre sous mon aile, celle dont j'ai envie de me rapprocher, celle que je désire mieux connaître au lieu de l'abandonner sous le poids de la plainte généralisée (p. 10).

Sans y insister, il définit cette époque contre celle qui la précède, le *baby-boom*. Son autoportrait est nourri par la pratique professionnelle de Nicolas Lévesque, qui est psychologue en cabinet privé. La forme qu'il a retenue est celle de l'*essai-collage* :

Ce livre est un mélange d'inédits et de fragments choisis à l'intérieur de textes qui ont fait l'objet de précédentes publications [...]. On en trouvera ici une version broyée, hachée, composée, remaniée et recomposée (p. [151]).

Ni démonstration étroitement sociologique ni programme d'action politique, le livre est constitué de trois parties d'inégale longueur.

La liaison entre les deux premières, « Le rituel de passage » et « De l'esprit adolescent », est nette : il s'agit d'énoncer un diagnostic sur la génération dont fait partie l'auteur. Ce qui la caractérise tient en un mot : *adolescence*.

La révolte adolescente contre l'autorité est superbe, irrésistible, profondément tragique et humaine, mais que se passe-t-il lorsque l'adolescence devient l'ordre établi, lorsque le rêve d'effacer toute trace de l'héritage incarne la philosophie qui gouverne notre monde ? (p. 92)

Pour sortir de l'adolescence, pour entrer dans la vie adulte, il faut accepter, sans s'y inféoder, une filiation, un legs, une tradition. Or la société actuelle traverse « une crise de la transmission de l'héritage culturel » (p. 74). Toute la difficulté est là : accepter l'autorité, sans céder à la censure que celle-ci peut imposer. Pour cela, il faut des « passeurs », parmi lesquels intellectuels et psychanalystes :

Dans le jeu actuel, les règles exigent le déni de la dette et le mirage des naissances orphelines perpétuelles, et il est évident que les intellectuels et les psychanalystes, qui incarnent l'importance de la mémoire, de l'histoire, des identifications, font office de négligés dans un univers où règne le culte d'un Moi sans antécédents, qui n'accepte d'être soumis à aucune influence, ce qui, par la bande, le force à rechercher l'influence de tout ce qui, sans avoir un visage humain, donne un feeling (littéralement : une émotion) (p. 72).

La troisième partie de l'ouvrage, « La psychanalyse et le monde contemporain », entretient avec celles qui précèdent des liens assez lâches. Nicolas Lévesque y appelle de ses vœux une nouvelle pratique de la psychanalyse, à distance des

institutions, dans la proximité des analysés. S'il est vrai que la dépression est répandue, les défenseurs de cette « psychanalyse contemporaine » (p. 125) doivent en chercher les causes sociales aussi bien que personnelles : « la censure morale, médicale et pharmaceutique de la dimension politique de la dépression » serait « un des plus grands scandales de notre époque » (p. 145). Là encore, il s'agit de trouver la meilleure façon de sortir de l'adolescence.

Devant pareils constats, l'auteur aurait pu baisser les bras et verser dans la prose apocalyptique. Ce n'est pas (toujours) le cas. Même en ces « temps insécurisants » (p. 56), il faut savoir résister et leur opposer un « livre intempestif » (p. 7).

L'adolescence a fait son temps. Le cynisme aussi. [...] Être optimiste, sans être naïf, semble même l'attitude la plus révolutionnaire — le pessimisme n'est-il pas devenu le nouveau conformisme ? (p. 95)

Il ne faut pas revenir aux « ordres anciens » (p. 41), il ne faut pas céder à la « doxa matérialiste » (p. 50); il faut bâtir « une communauté à venir » (p. 51).

Pour l'essentiel, l'interprétation du monde d'aujourd'hui que propose Nicolas Lévesque dans (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque* est facile à suivre. Elle pose cependant trois problèmes.

Le premier est que, sur le fond, elle n'est guère nouvelle. Le « projet boomer » aurait été « de détruire toute marque de l'héritage, dans la jouissance de tout tourner en dérision, d'effacer toute trace du passé (et de l'avenir) » (p. 95) ? Les rôles familiaux, notamment celui des pères, est en train de changer ? L'intériorité n'a pas la place qu'elle devrait avoir dans les sociétés contemporaines ? Celles-ci traverseraient une crise

d'identité ? Tout cela est difficilement contestable, mais ce n'est pas la première fois qu'on l'entend.

Les exemples retenus par Nicolas Lévesque auraient pu permettre de singulariser son diagnostic et de nourrir son relatif optimisme (d'autant que la plus grande originalité de son approche se trouve là), mais il y en a beaucoup trop peu. L'approche est en effet fort généralisante. Soit l'affirmation suivante :

Dans le mouvement du deuil de toute grandiosité [*sic*], nous découvrons les merveilles dissimulées dans le quotidien, le simple, le proche, les petites choses, même si, pour le moment, cela se fait au détriment de ce qui est lointain, complexe et abstrait (p. 48).

Mais encore ? Quelles « petites choses » contre ce qui est « abstrait » ? L'abstraction : voilà ce dont il aurait fallu se méfier.

La troisième difficulté posée par la lecture de Lévesque vient de son absence d'inscription géographique ferme. D'une part, l'univers culturel évoqué — plus de cinéma et de télévision que de littérature — est mondialisé, de Disney à Kurt Cobain (à qui le titre du livre est emprunté). De l'autre, la culture québécoise apparaît souvent, mais sans contexte explicatif, comme si l'ouvrage était destiné à un lectorat strictement local : il n'est pas sûr que tous les gens intéressés par l'adolescence comme facteur d'explication du monde occidental connaissent l'existence d'une émission de la télévision radio-canadienne intitulée *Et Dieu créa... Laflaque*, du roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (rapproché de... *Sex and the City*), d'une publicité pour le parc

d'attraction Marineland ou d'un album de Pierre Lapointe, *La Forêt des mal-aimés*.

On peut étendre cette remarque à la langue de Nicolas Lévesque. S'y mêlent un français dont on dira, à défaut de meilleur terme, qu'il est « standard » et des mots ou expressions propres au Québec : *moustiquaire* et *garde-robe* employés au masculin, *tatou* confondu avec *tatouage*, *gang* mis au féminin, *vedge* comme substantif (du verbe *vedger* : *glander*), l'adjectif *boostée*. La compréhension n'est jamais entravée, mais l'attention du lecteur peut être divertie en quelques occasions par l'apparition du local dans ce qui paraît avoir valeur quasi universelle.

Pourquoi le souligner ? Parce que cela permet de revenir au problème théorique que pose le concept de *génération*. À une époque, non sans naïveté, on a pu croire que le cadre existentiel d'une génération était la nation : mêmes écoles, mêmes médias, mêmes lectures. Il n'est plus possible de penser ainsi la période contemporaine, mondialisation oblige. Internet, notamment, a changé les manières de consommer la culture, et de se définir par rapport à elle, et elle est en train de bouleverser profondément les modes de constitution des communautés. Nicolas Lévesque n'aborde que très accessoirement cette double question. Or l'adolescent qu'il dépeint menacé par le solipsisme n'est-il pas, plus qu'il ne l'a jamais été, raccordé au monde par toutes sortes d'outils ? *Notre époque*, pour reprendre le sous-titre de (...) *Teen Spirit*, est aussi faite de cela, ici comme ailleurs.