

**ITINERAIRES
&
CONTACTS DE CULTURES**

*Volume 18-19
2° semestre 1993-1° semestre 1994*

***NOUVEAUX HORIZONS
LITTERAIRES***

UNIVERSITE PARIS-NORD
Centre d'études littéraires francophones et comparées

L'HARMATTAN

ITINÉRAIRES & CONTACTS DE CULTURES

COMITÉ DE RÉDACTION

Jacqueline ARNAUD (décédée), Jacqueline BLANCART-CASSOU, Charles BONN, Claude FILTEAU, Jeanne-Lydie GORÉ, Michel GUERRERO, Jean-Louis JOUBERT, Fernando LAMBERT, Maximilien LAROCHE, Bernard LECHERBONNIER, Bernard MAGNIER, Bernard MOURALIS, Jean PERROT, Pierre ZOBERMANN.

SECRETARIAT DE RÉDACTION

Centre d'études littéraires francophones et comparées.
Université Paris-Nord, Avenue J.-B. Clément,
93430 VILLETANEUSE.

RESPONSABLES DE LA PUBLICATION

Charles BONN & Jean-Louis JOUBERT

COORDINATION DE CE NUMÉRO

Claude FILTEAU

DIFFUSION, VENTE, ABONNEMENTS

Editions L'Harmattan, 7, rue de l'école polytechnique,
75005 PARIS.

ISSN : 1157-0342

TABLE DES MATIERES

Erreur! Signet non défini.

Claude FILTEAU : Introduction.....5

HORIZONS DE LA LITTÉRATURE

Jean BESSIERE : Banalisation de la littérature, contingence de la littérature.. 11

HORIZONS DE LA FICTION

Frédéric TRISTAN : Tricher la fiction27

Barbara HAVERCROFT : L'éclatement du sujet dans la "nouvelle autobiographie" de Robbe-Grillet33

Jacques LECARME : Un nouvel horizon de l'autobiographie : de l'autofiction à la non-fiction43

Claude FILTEAU : De la catastrophe au canular dans le roman historiciste, ou d'un glissement opéré par l'ironie post-moderne.....51

Marc PETIT : Prolégomènes à une approche siopologique du dispositif fictionnel comme utopie61

Jean-Luc MOREAU : Fiction et nouvelle fiction.....69

HORIZONS DE LA LECTURE

Robert DION : L'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault79

François DUMONT : La littérature comme point de vue. trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard89

Jean-Louis JOUBERT : Ecrire en français-banane ?.....97

Jack WARWICK : L'indianité dans la fiction canadienne-anglaise récente.... 103

Yinde ZHANG : Quête des racines et ressourcement : le récit chinois des années quatre-vingts.....	111
Anne LONGUET MARX : Habiter son pays, habiter son nom. Lecture de <i>Falsch</i> de René Kalisky et de <i>Par les villages</i> de Peter Handke	121

HORIZONS DE LA POÉSIE

Pierre POPOVIC : Du collectionneur au grand irrécupérateur. Lecture de la poésie de Patrice Delbourg	131
Paul Chanel MALENFANT : De quelques marqueurs nostalgiques dans la poésie québécoise actuelle.....	141
Lucie BOURASSA : Du rythme repensé aux rythmes recyclés : poésie, essence et histoire chez Michel Deguy	151
Henri MESCHONNIC : Du rythme, encore du rythme, toujours du rythme dans les disciplines du sens	161

AUTRES HORIZONS

Denise MODIGLIANI : Le vol du bourdon ou la poétique négative de Jean Dubuffet.....	173
Jean-François HOLL : Construction d'espace poétique : quoi ? comment ? pourquoi ?.....	185
Paul BLETON : Les aventures d'une turbulence. Sur la bande dessinée	191
Jacques TRAMSON : La bande dessinée : à l'Ouest du nouveau !.....	209
Jean PERROT : Avant-garde et littérature de jeunesse le statut du lecteur enfantin : constitution d'un champ littéraire autonome.....	219

INTRODUCTION

Claude FILTEAU
Université Paris-Nord

Dans une période où l'on normalise l'art et la littérature pour mieux les purger de la "sacralité", du "théoricisme", du "formalisme", de l'"illisibilité" où ils seraient tombés par mépris du "monde ordinaire" ou du réel "quotidien", quelles stratégies peut-on envisager pour déjouer la banalisation de la fiction et du poème ? Y a-t-il des facteurs sociaux, éthiques, politiques, institutionnels favorisant tel ou tel type de réemploi, dans la situation de production des oeuvres et dans leur mode de lecture ? Ce sont les questions que nous avons posées aux intervenants de ce colloque que nous avons intitulé "Nouveaux horizons littéraires", et qui était organisé par Lucie Bourassa et Robert Dion du Centre de Recherche en Littérature Québécoise de l'Université Laval de Québec et Claude Filteau du Centre d'études francophones de l'Université Paris-Nord. Ce colloque, qui s'est tenu à l'Université Paris-Nord en novembre 1993, se voulait le plus ouvert possible, pour que dans la suite des exposés, artistes, écrivains, universitaires issus d'horizons extrêmement divers échangent leurs points de vue. Aujourd'hui où les pratiques artistiques suivent des mouvements "planétaires", l'isolement dans une discipline ou dans une région de la pensée n'est plus concevable. Dans une telle perspective, la synthèse introductive qui va suivre devient un exercice périlleux mais nécessaire.

Dans la communication qui ouvre les Actes de ce colloque, Jean Bessière établit une distinction fondamentale entre la banalisation de la littérature comme effet de la communicabilité généralisée porteuse d'indifférenciation et cette revendication de la banalisation qui, depuis Flaubert, fait de la littérature et de l'ordinaire des mimes communs placés sous le signe de l'altérité. La banalisation de la littérature, caractéristique de notre époque, n'exclut cependant ni l'effet de signature, ni l'effet d'altérité, mais elle est inséparable du caractère contingent de la

littérature, explique Jean Bessière. Pour les écrivains de la "nouvelle fiction" que nous avons invités tout particulièrement à participer à ce colloque et que représentent Frédéric Tristan, Marc Petit, et Jean-Luc Moreau, la "surfiction" peut seule créer encore un espace de liberté – éthique, imaginaire – par rapport aux contingences de la littérature en laissant à celles-ci leur dynamisme propre.

L'idée de combiner le vrai et le "surfictif" est également présent dans l'autobiographie fictive ; genre caractéristique de la fiction actuelle ou le "je" qui écrit abolit toute référence à un être singulier et unique (Barbara Havercroft). "Le temps n'est plus où l'on convenait que la vérité littéraire naissait d'un compromis entre l'allégation de fiction et l'approche indirecte du vrai", écrit Jacques Lecarme qui, pour traquer la vérité présente au coeur de l'autofiction, s'attache à l'"irréductible fiction propre à toute vie". D'un point de vue épistémologique, la poétique d'un "théâtre d'accidents" qui caractérise la "surfiction" est liée au "tournant historiciste" de relativisme post-moderne qui érode la conception essentialiste de la vérité. (Claude Filteau).

Mais cette libération joyeuse de la fiction par les "fiction-makers" est aussi le fait d'une époque qui doit désormais prendre en considération la fin de cette "culture du texte" née à la fin du XVIII^{ème} siècle et qui valorisait dans un premier temps les civilisations de l'écriture faisant référence à un texte fondamental, porteur du destin d'une langue, et dans un second temps le texte définitif, rétabli dans cette soi-disant version première conforme à l'intentionnalité de l'écrivain. L'informatique nous confronte aujourd'hui avec les versions aléatoires d'un texte et la critique avec les variantes de l'"avant-texte" ouvertes sur l'infini du discours. Mais en avons-nous fini avec la tradition ? "Croyant créer, nous ne faisons qu'intervenir dans une tradition, ne serait-ce que parce que nous écrivons dans une certaine langue, qui nous précède et nous suivra" (Marc Petit). Oui mais comment ? Est-ce pour renouer avec un néo-classicisme auquel selon un ouvrage récent de Jean Sérinelli, *Les Enfants d'Alexandre*, les Grecs de l'antiquité tardive auraient renoncé eux-mêmes en constituant d'abord la littérature en un champ autonome grâce à la codification des genres et à la rhétorique, en élaborant ensuite un travail de réécriture qui leur permit de se dégager de la tradition, en se découvrant enfin une culture universelle sans cependant oublier l'individu dont l'image est déjà présente dans le roman et la biographie dont sortira l'autobiographie. Cette antiquité tardive ressemble-t-elle à notre fin de siècle ou n'est-elle que le mirage de notre nostalgie pour un humanisme qui se projette dans les reliquats de la "culture du texte" ? Certaines communications apportent des réponses contradictoires à cette question. Robert Dion analyse comment le roman de Jacques Brault, *Agonie* fait retour à la rhétorique scolastique qui a fortement imprégné la culture québécoise. François Dumont suggère que l'essai québécois en tant que genre proche de l'"autobiographie collective" pourrait constituer une parade salutaire contre la fiction généralisée qui semble être le trait dominant des poétiques post-modernes. La littérature chinoise essaie à sa manière de se greffer sur ce questionnement occidental tout en s'en affranchissant par un retour aux formes renouvelées de sa littérature classique. Le

genre du Biji Xiaoshuo que pratiquent certains écrivains chinois contemporains parvient à faire du récit une forme libre : il comporte à la fois les caractéristiques de la poésie, de la prose, de l'essai et du roman tout en cultivant cette "fadeur" qui permet entre autres aux écrivains chinois de renouer avec une langue classique qu'il n'est pourtant plus possible d'écrire telle quelle (Yinde Zhang). Si comme le dit Marc Petit nous écrivons dans une langue qui nous précède et qui nous suit, des écrivains allemands comme René Kalisky et Peter Handke ne peuvent plus envisager d'habiter cette langue dont ils se sentent dépossédés comme d'une image de la communauté perdue (Anne Longuet Marx).

Peut-être fait-on encore la part trop belle à la langue comme poésie, c'est-à-dire à l'écriture comme support de cette culture du texte qui s'estompe aujourd'hui. Les écrivains francophones, en particulier ceux des Antilles qu'étudie Jean-Louis Joubert, conçoivent mieux que quiconque comment écriture et oralité sont "interfaces" l'un par rapport à l'autre, pour reprendre l'expression de l'anthropologue anglais Jack Goody dans son livre *The Interface Between the Written and the Oral*. C'est cette méconnaissance de l'oralité que repère Jack Warwick dans les romans de l'indianité au Canada anglais. Ces romans illustrent le paradoxe d'une littérature nord-américaine qui prétend dire l'autre dans sa différence culturelle. Mais cette littérature perd néanmoins le contact avec la fonction de contre-discours attribuée à l'oralité "autochtone" en cédant à l'attrait de l'idéologie pluraliste et à sa puissance de légitimation.

Les communications consacrées à la poésie soulignent d'autres types de paradoxes de même nature. Les poètes contraints de renoncer aux "grands comparants" s'y réfèrent néanmoins pour à maintenir une pensée du poème comme puissance critique des forces uniformisantes. Lucie Bourassa se demande s'il n'y a pas dans cette apparente contradiction qu'elle relève chez Michel Deguy une tentative pour redonner sa légitimité première à une parole dévalorisée. Tentative qui avorte chez la plupart des poètes contemporains. La substance discursive se dissémine chez le poète Patrice Delbourg dans le citationnel, le polémique, bref dans les formes répétitives du discours social (Pierre Popovic) qui marquent également les poètes québécois (Paul-Chanel Malenfant).

La communication d'Henri Meschonnic opère un tournant dans la discussion. Elle souligne comment le dualisme nous empêche de penser l'oralité-sujet, l'oralité-historicité du poème et de la littérature en général. Henri Meschonnic indique au passage les dérives actuelles de ce dualisme compris dans la politique du signe, soit dans la mode américaine du *gender*, soit dans la théologie de l'histoire chez Hegel qui trouve son fondement dans la théologie chrétienne de la préfiguration, soit enfin dans cette confusion de l'individualisme avec la forme-sujet en art que l'on retrouve dans les écrits sur l'art de Jean Dubuffet qu'étudie Denise Modigliani. Le signe ne trouve que le signe, tautologiquement, dit Henri Meschonnic, ce qui explique le recours moderne à la citation, autre manière de dire la mort du signe dans l'insignifiance.

Peut-être sont-ce les formes artistiques plus ou moins hybrides qui permettent de lever les paradoxes hérités de la culture du signe ou de la culture du texte. Séduit d'abord par la proposition de Greimas pour qui "l'espace se construit comme un langage", l'architecte Jean-François Holl démontre à l'inverse que "le langage se construit comme un espace", dans la mesure où l'architecte réalise cette "sémantique sans sémiotique" dont parle Henri Meschonnic, dans la mesure encore où la fiction qui caractérise le projet de l'architecte rompt avec la relation analogique au réel. La bande dessinée explore également cet espace virtuel (Paul Bleton et Christian-Marie Pons). Peut-être la bande dessinée parvient-elle à conjuguer mieux encore que le roman les deux dimensions temporelles qui hantent l'imaginaire narratif, la dimension chronologique, héritage du roman du XIX^{ème} siècle d'une part et la dimension chronoscopique, héritage de la photographie d'autre part (Jacques Tramson). Jean Perrot clôt ce colloque en montrant comment la littérature de jeunesse, cet "art-négoce" par excellence, favorise la découverte de nouveaux horizons littéraires.

Cette synthèse ne peut apporter de réponse définitive à un débat qui ne fait que s'amorcer comme en témoignent des revues qui abordent aussi la question des voies nouvelles en art, citons *Art Press*, *Esprit*, *L'Infini*. Souhaitons seulement que d'autres publications y fassent écho car il y va tout simplement de l'avenir de la littérature.

HORIZONS DE LA LITTÉRATURE

BANALISATION DE LA LITTÉRATURE, CONTINGENCE DE LA LITTÉRATURE

Jean BESSIERE

Université Paris-3, Sorbonne Nouvelle

Questionner l'autonomie du champ littéraire est question équivoque dans la mesure où elle suppose, d'une part, l'inconsistance et, d'autre part, la permanence de ce champ où la possibilité pour les écrivains et pour les lecteurs d'en faire l'hypothèse ou de le reconstituer¹. Cette équivoque de la question est significative. Nous la lirons doublement. Cette équivoque traduirait, si l'on considère l'inconsistance, la conscience qu'auraient les contemporains que la littérature, par ses témoins, constitue un bain d'imaginaire, comme les autres modes d'expression constituent un tel bain. Il faut comprendre : la littérature n'est qu'une partie du jeu de la communication ; on ne cesse de communiquer à l'intérieur de ce monde de la communication, qui forme chaque jour une sphère plus infinie et cependant close. Dire la banalisation de la littérature, c'est dire cela-même : la littérature va, sans concurrence, avec les autres modes d'expression dans la mesure où la littérature et ces modes d'expression forment une matière de tissu homogène, indissociable du bain d'imaginaire, illustré, par exemple, par le continuum télévisuel, et de l'hypothèse constante d'un passage de la communication, sans laquelle la production des industries culturelles n'aurait pas de justification. Cette équivoque traduirait, si l'on considère l'hypothèse de la permanence du champ littéraire, que pourrait subsister, tant en termes institutionnels qu'en termes individuels – écrivain, lecteur – une gestion spécifique de la littérature, précisément opposable au constat de la quasi-indifférenciation, qui serait indissociable de la notation de la sphère de la communication et du bain d'imaginaire que celle-ci porte.

¹ Les pages qui suivent tentent de répondre à la question "Nouveaux horizons littéraires ?", qui incluait la question de la banalisation de la littérature.

Cette question équivoque peut sans doute être donnée pour une question urgente et précisément contemporaine. Il faut cependant marquer que la banalisation de la littérature et son aptitude à entrer dans un bain d'imaginaire a été une revendication des avant-gardes du XX^{ème} siècle. Il suffit de rappeler l'affirmation des surréalistes : la poésie est partout. Il suffit encore de rappeler, même s'il s'agit d'un rappel plus ancien, que Flaubert inaugure avec *Madame Bovary* ce jeu choisi sur la distinction et le défaut de distinction de la littérature et de l'ordinaire, qu'il en fait la critique et qu'il y trouve une justification du réalisme. Que cette question puisse être spécifiquement contemporaine ne se distingue pas du fait que c'est l'alliance de la banalisation et de la communicabilité qui fait problème. Aussi bien pour Flaubert que pour les surréalistes, le retour à l'ordinaire en littérature supposait l'invention d'une voie de communication et la récusation de la communicabilité disponible.

Entre le constat d'une banalisation et la revendication d'une banalisation joue donc une différence essentielle. La revendication de la banalisation n'exclut pas l'affirmation, peut-être contradictoire, de la littérature, et, de façon nette, prête à la littérature une fonction d'ouverture du monde à ce que celui-ci refuse – précisément le constat du réel (Flaubert), le bain d'imaginaire, compris comme le moyen de reconnaître l'altérité du monde (les surréalistes). Cette revendication de la banalisation est, en son fond, paradoxale : elle tend à une généralisation du constat de l'altérité et suppose que la littérature soit caractérisée suivant cette altérité. Cette revendication définit implicitement la littérature et l'ordinaire comme des mimes communs, placés sous le signe de l'altérité. C'est pourquoi la littérature peut être dite littérature et entièrement de ce monde. La rencontre de l'ordinaire et de la littérature est ici une rencontre tenue pour doublement positive : d'une part, elle laisse subsister l'effet d'originalité et de transgression de la littérature, d'autre part, elle suppose une idée de langage, particulièrement littéraire, qui évite tout scepticisme relativement au langage et qui rejette que le langage soit considéré comme au-delà du sujet. Dans cette dernière hypothèse, qui est hypothèse constante de la critique contemporaine, le sujet doit retirer sa contribution aux mots pour que les mots commandent. On sait les thèses de Blanchot.

Le simple constat d'une banalisation de la littérature – thème qui n'est pas propre à la fin du XX^{ème} siècle, mais qui se lit aussi chez Henry James – équivaut, sans doute, à marquer la difficulté à distinguer littérature et modes d'expression ordinaires – on sait que cela est thématiquement en théorie littéraire par les débats sur discours *littéraire* et sur discours *ordinaire* – ; il porte également son propre paradoxe par le maintien de l'hypothèse de littérature. Ce paradoxe peut se lire : la littérature va avec le défaut de différence fonctionnelle des modes d'expression contemporains ; dans ces conditions, continuer de dire "littérature" – ce qu'il faut comprendre : quelqu'un écrit individuellement ce qui est dit "littérature" – peut s'interpréter : écrire et lire sont des manières de gestion personnelle de cette ressemblance fonctionnelle et imaginaire des modes d'expression, qui irait avec la banalisation de la littérature, et, puisqu'écrire et lire sont des actes encore individuels, ils seraient des manières de modes de gestion de l'altérité du sujet au sein même de ce bain d'imaginaire. Altérité de la littérature, dès lors qu'est

maintenu le nom de littérature ; altérité que porte ce bain d'imaginaire dès lors qu'il est soumis à une gestion individuelle et qu'il suppose l'indifférenciation ou la banalisation de la littérature. Cela fait entendre : le constat de la banalisation de la littérature est indissociable d'une double hypothèse :

1 – Les gens – les écrivains, les lecteurs – ont l'usage de l'objet "littérature".

2 – Cet objet est reçu, en termes de culture, de manière suffisamment générale ou large, c'est-à-dire toléré et, en conséquence, célébré de manière indifférente.

Le paradoxe du constat de la banalisation se précise : la littérature est tenue pour scriptible, recevable, et cependant pour incertaine dans sa caractérisation et dans son projet, dans la mesure même où elle est un objet qui ne cesse d'acquérir de la valeur culturelle par l'horizon dans lequel elle baigne, dans la mesure où elle est exactement tolérée. Cela a pour conséquences – ainsi que le note le programme de ce colloque – un affaiblissement ou une perte de pertinence des idéologies de la nouveauté, de l'originalité, de la subversion, toutes caractéristiques des avant-gardes contemporaines ou de l'hypothèse d'une différenciation nette de la littérature, qui n'excluaient pas nécessairement la reconnaissance de l'ordinaire.

Cet affaiblissement contemporain des idéologies qui prêtaient fonction à la littérature se commente. Les hypothèses de l'originalité et de la subversion ne se distinguaient sans doute pas d'une rupture d'avec les conventions proprement littéraires ou plus largement sociales, mais plus essentiellement de l'hypothèse que certains objets littéraires, précisément non consensuels, avaient un pouvoir de dissémination et d'effets singuliers chez les sujets récepteurs, et ultimement un effet créateur, même si cet effet n'était pas à lire directement en termes d'imitation. Ces hypothèses, telles qu'elles ont été reprises, de manière proprement contemporaine, dans la vulgate bakhtinienne, dans la vulgate de la déconstruction, dans la notion d'écriture générale – où se lit déjà, de fait, une indifférenciation de la référence à la littérature –, tentaient, pour leur part, de définir une manière d'autogénération de la littérature, et par là, d'échapper au débat de la banalisation. De façon double. La vulgate de la déconstruction et la notion d'écriture générale font une hypothèse simple : la littérature s'autogénère et s'autodétruit dans l'indifférenciation du sens ; elle peut toujours recommencer – elle ne communique qu'elle-même. La référence bakhtinienne est plus équivoque : elle tend à prêter une place centrale au discours littéraire dans la mesure où il est le lieu, par excellence, du calcul de l'interdiscursivité, mais par ce calcul même, le discours littéraire ne constitue pas un objet propre – il n'apparaît ultimement que comme un objet reportable sur d'autres discours, et ainsi soumis à une manière d'autodissolution. Il y a bien une parenté entre ces deux manières – vulgate de la déconstruction, écriture générale, et référence bakhtinienne – de préserver l'hypothèse de la littérature et le refus de la banaliser. Cette manière de dire la littérature sous le double signe d'une autogénération et d'une façon de dissolution – dans l'indifférenciation du sens, dans le report sur les discours *at large* alors que la littérature est tenue pour une façon d'assumer ces discours – définit la littérature comme une opération faussement bouclée sur elle-même, puisqu'elle ne cesse de se reprendre. Par là-même, elle échappe à la généralité de la communication, au bain d'imaginaire, à la tolérance

dont serait l'objet la littérature, mais paradoxalement elle ne définit la littérature que par sa propre manifestation, sa propre manifestation rituelle. L'écrivain et le lecteur décident et jugent de cette manifestation. L'affirmation de la littérature est ici très proche d'un nominalisme littéraire, où il faut reconnaître une réponse au constat de la banalisation. Il y a toujours une intention et une volonté de discriminer et de dire la littérature, fût-ce dans les paradoxes de la vulgate de la déconstruction et de la vulgate bakhtinienne².

Lorsqu'on dit la banalisation de la littérature, on pose de fait trois questions. Une question proprement esthétique, une question qui concerne le lecteur, une question qui concerne l'écrivain :

Question qui concerne le lecteur. Banalisation veut ici dire que la lecture se fait, doit se faire dans un double éloignement : celui de la reconnaissance de l'originalité et de ses effets singuliers, celui de la manifestation de la littérature comme telle. En d'autres termes, dans l'hypothèse de la banalisation, le lecteur serait dispensé de reconnaître sa lecture et de la restituer comme proprement littéraire, en même temps qu'il est dispensé de reconnaître le fait même de la banalisation : la lecture reste singulière et peut éventuellement être encore dite littéraire. C'est à la faveur de cette double dispense que la banalisation peut être tenue pour se développer sans fin et que la littérature s'inscrit dans l'industrie culturelle de consommation et dans son bain d'imaginaire indifférencié.

Question qui concerne l'écrivain. Si celui-ci, dans l'hypothèse de la banalisation de la littérature, doit être également éloigné du jeu de l'originalité et de ses effets singuliers, et de l'affirmation manifeste de la littérature – en termes formels, en termes d'autogénération, en termes de négativité –, il participe sans doute du développement de l'industrie culturelle, telle qu'elle vient d'être définie, il irrigue la banalisation comme il en est irrigué, il appartient au grand corps de la communication – écrivain, il est dispensé du constat de l'altérité, alors qu'il se sait écrivain. La question proprement *esthétique* peut, dans ces conditions, être définie pour elle-même : elle est indissociable des débats sur le nominalisme artistique, littéraire. La banalisation de la littérature va avec la liberté de reconnaître la littérature hors de toute contre-convention également explicite. Il est plus pertinent de considérer cette banalisation de la littérature lors même que les formes ou les contre-formes littéraires sont pratiquées ou identifiées. Ces formes et ces contre-formes sont d'un jeu ambigu : elles manifestent la recherche et le refus d'un défaut de contingence de la littérature ; elles contribuent, par leur disparate et leur antinomie, à placer la littérature dans le jeu commun de la communication et dans son bain d'imaginaire. La question esthétique peut alors être rapportée à la question qui concerne le lecteur, à celle qui concerne l'écrivain : qu'en est-il d'un objet littéraire, dont on fait l'hypothèse de la permanence et qui ne se définit pas même

² Nous nous permettons, pour ces remarques, de renvoyer à nos ouvrages, *Dire le littéraire*, Bruxelles, Mardaga, 1990, *Enigmaticité de la littérature*, Paris, PUF, 1993.

comme une altérité – si ce n'est de manière secondaire parce qu'il suppose la singularité du moment de la lecture et du moment de l'écriture ?

Banalisation de la littérature : avant de poursuivre avec la question esthétique posée, quelques remarques sont utiles. La banalisation n'exclut ni l'effet de signature – les écrivains sont identifiés dans le jeu même de la banalisation –, ni que la littérature ne joue avec la représentation de l'altérité : l'autre devient une manière de rôle que la fiction enregistre, comme un acteur accepte tel rôle, et qu'elle prend dans l'homogénéité de la fiction. Effet de signature : dans la banalisation, chaque oeuvre produite se donne cependant pour une singularité ; de façon paradoxale, la banalisation ne suppose pas l'enchaînement continu d'une oeuvre à l'autre, elle n'exclut pas une sorte de maniérisme, c'est-à-dire une sorte de culture factice de la singularité – par quoi se note, une fois de plus, l'inefficace de l'originalité. Jeu avec la représentation de l'altérité : que cette représentation soit caractérisée suivant une pratique mimétique usuelle, ou qu'elle le soit suivant la distance même qui est supposée à l'altérité, – en d'autres termes, que la banalisation de la littérature produise une fiction usuellement réaliste ou qu'elle assimile la représentation de l'altérité à celle de l'impropriété –, ce jeu a un caractère héraldique : toute représentation est reconnaissable et, dans sa banalisation, la littérature se donne pour la gardienne du reconnaissable.

Ce reconnaissable peut être interprété en termes de contraintes idéologiques globales. Il peut être aussi interprété – et ceci est exactement congruent avec la notion de banalisation – comme une manière d'exhibition quotidienne, par la lettre, du quotidien, en tant qu'il est reconnaissable. Ce quotidien n'exclut pas bien évidemment l'exotisme – d'Irène Frain par exemple, ou le contre-quotidien de Stephen King. Il est aussi manifeste que bien des oeuvres récentes, qui se voulaient d'avant-garde, participent de ce jeu de banalisation de la littérature : soit *Cobra* de Severo Sarduy où prévaut un défilé, précisément donné comme théâtral, de représentations ; soit *Fuzzy Sets* de Claude Ollier, où la référence à la révolution, aux révolutions, l'apparent jeu littéraire transgressif sont les moyens de représentations disparates, qui dessinent un univers quasi-fusionnel et assignent constamment un rôle à l'autre.

Que l'on puisse ainsi réunir sous le même signe de la banalisation, à cause de leur lettre même, des oeuvres de statuts apparemment opposés, permet de préciser le statut de la banalisation. L'opposition d'une littérature, qui serait reconnaissable pour elle-même, et d'une littérature conventionnelle n'est plus fonctionnelle sans doute parce que les formes de l'originalité ou de la transgression et celles de la convention sont repérables dans tout le champ littéraire contemporain, mais plus essentiellement parce que cette fonction héraldique que se donne la littérature aujourd'hui – encore une fois, il n'y a pas ici nécessairement à distinguer entre littérature *per se* et littérature de convention –, prête aux oeuvres littéraires une forte discontinuité entre elles – voir l'effet de signature – et équilibre cette discontinuité par le jeu même de la banalisation et de la tolérance, par le bain d'imaginaire. On pourrait, dans cette perspective, suggérer une réécriture de la

Leçon de Barthes au Collège de France, reconsidérer les thèses de la déconstruction et de l'écriture générale. Implicite, explicite, une imaginabilité de l'écriture est chaque fois notée, au-delà, de l'approche spécifique de l'écriture et de la littérature, de l'indication de l'impossibilité de répondre de l'écriture d'une autre manière que fragmentaire, d'une autre manière qui soit sans cesse une sorte de reprise. Cette imaginabilité permet, ainsi que le fait De Man, de rapprocher l'écriture d'un chant continu, de penser, ainsi que le fait Barthes, la littérature, hors d'une définition discriminante, dans sa constance, de marquer, par la notation de l'écriture générale, les réalisations singulières de l'écriture et sa continuité qui ne peut être caractérisée que pauvrement – où il y a une façon d'interpréter la notion de différence.

Cette imaginabilité fait comprendre : on sait donner des témoins de la littérature, livrer des fragments, proposer des oeuvres tenues pour achevées, mais on ne sait pas aller au-delà – les équivoques des notions contemporaines de littérature et de fiction sont les symptômes de cela-même. Notion de littérature : le paradoxe reste ici qu'on entend donner une motivation spécifique de l'expérience littéraire et que ce geste n'est pas exclusif de la notation de la contingence de cette expérience. Blanchot est entièrement lisible suivant cette dualité. L'expérience de la littérature peut ne pas être – ce qui fait comprendre qu'elle n'est identifiable et localisable qu'après coup : la littérature n'est pas actuellement cadrable. Notion de fiction : on sait que les théories pragmatiques de la fiction récusent les marques formelles de la fiction et, en conséquence, les moyens de concevoir l'enchaînement des fictions. Il reste l'imaginabilité de l'écriture, qui est encore une manière de dire le bain d'imaginaire, alors que sont marqués les effets de singularité – dans l'hypothèse de l'originalité – ou les effets de signature – dans l'hypothèse de la banalisation.

Cette lecture commune des thèses et des notions qui supposent la spécificité du champ littéraire, et de celles qui ne la supposent pas, entend souligner que le temps de la poétologie, qui a caractérisé toutes les entreprises qui se voulaient spécifiquement littéraires, correspondait à un effort pour caractériser la littérature sans doute en termes formels, mais plus essentiellement en termes qui puissent la poser comme l'autre de tout discours, fût-ce dans le constat de l'incertitude des traits formels, et, par là-même, comme l'autre de toute réalité. Sur ce point, il n'y a pas d'opposition à marquer entre les thèses mimétiques et les thèses antimimétiques. Cet effort fait comprendre que l'entreprise de l'originalité, de l'affirmation de la littérature par des moyens qui pouvaient être contradictoires, traduit de fait la volonté de placer la littérature, – les oeuvres, l'écriture, la lecture –, hors de toute contingence, et de maintenir une manière de *nécessité* de la littérature. Que cet effort soit interprétable à rebours de ses propres buts, ainsi que le suggèrent les remarques sur l'imaginabilité de l'écriture ou sur le caractère héraldique de certaines oeuvres qui choisissaient le culte de l'originalité, indique que cette contingence, contemporaine, de la littérature a partie liée avec le fait que la littérature n'est plus opposable terme à terme à telles données de la réalité, ainsi que la notion d'originalité suppose une telle opposition selon un renvoi à la fois à la réalité *at large* et aux conventions littéraires dominantes. Dire la banalisation de la littérature, ce n'est probablement que dire en un premier temps cette perte de fonction de contre-partie, de contre-discours, de jeu d'altérité, qui pouvait

caractériser la littérature. Dire par là-même que cette fonction disparaît revient à marquer que la culture contemporaine, par son système de communication, par son bain d'imaginaire, ne cesse d'offrir une multiplicité de contre-parties, de jeux d'altérité, et de les présenter comme constituants des versions des réalités du monde contemporain et même de les présenter comme des parties de cette réalité.

Il reste donc remarquable que la poétologie contemporaine puisse se lire suivant l'ambivalence déjà dite. Cette ambivalence s'interprète ultimement : les efforts de recaractérisation de la littérature à partir d'une conception négative de l'originalité et du projet littéraire contribuent à la fois à marquer la perte du récit et du code que la littérature puisse donner d'elle-même, et à préserver la nostalgie d'un absolu ou d'une souveraineté de la littérature. Cette nostalgie – il suffit de considérer la notion d'écriture générale – a aussi partie liée au bain d'imaginaire. Simultanément, une reconnaissance de la codification de la littérature reste indissociable, dans les termes contemporains, d'un rapport aux codes sociaux – ce qui veut encore dire banalisation et certainement que la littérature ne dispose pas de son propre lieu essentiel. Reprendre dans ces conditions la question esthétique commande de noter : si l'entreprise esthétique est façon, en littérature, de disposer une alternative au sein des discours et des objets du monde, la littérature, aujourd'hui, dans sa contingence lisible à la fois dans la littérature conventionnelle et dans la poétologie qui entreprend de nier cette contingence, n'élaborerait plus une telle alternative. Alternative se comprend de deux façons : le littérature crée une formulation propre, opposable à d'autres formulations, relatives au même objet, au même contexte, réels ou superposés ; elle fait jouer le texte littéraire même suivant un jeu d'alternative sur sa propre lettre – ainsi, par exemple, par l'usage de la métaphore. L'effacement de ce jeu d'alternatives ou la difficulté à le reconnaître seraient indissociables de la banalisation. Qu'on dit, en d'autres termes, fin de la littérature. Ces termes sont sans doute peu pertinents, car ils ne marquent pas à quoi correspond la difficulté à donner une définition fonctionnelle de la littérature : la littérature pouvait disposer un jeu d'alternative dans la mesure où elle entreprenait de faire du monde, des autres discours, une image, un discours ; avec l'imaginabilité de l'écriture, c'est l'imaginaire, tel qu'il résulte de l'indifférenciation fonctionnelle des modes d'expression, qui se fait monde – il y a là une lecture pertinente de la notation de l'interdiscursivité et l'indication qu'une tradition de l'art de la littérature est rompue : celle qui associe jeu d'alternative et reconnaissance de l'altérité, ce jeu même qui a été souligné à propos des surréalistes et de Flaubert.

Il peut être donné des illustrations de cette rupture du jeu de l'alternative et de la reconnaissance de l'altérité. Précisément à partir de romans et de textes "inclassables", qui supposent de fortes conventions et qui paraissent les ignorer. Soit *Le petit bleu de la côte Ouest* de Patrick Manchette, roman policier. Roman policier qui est donc une histoire de meurtre. Cette histoire est "incontournable". Elle n'est cependant jamais la somme de ses moments. En d'autres termes, elle ne se constitue pas en alternative explicite à une autre histoire possible des mêmes faits, et elle ne fait pas du monde raconté une telle alternative. L'histoire n'est qu'une manière d'ensemble trop grand où passent divers épisodes relativement autonomes, divers moments. Faute de construire une telle alternative, le roman joue simplement

d'un enchaînement fatal : celui du meurtre, autrement dit de l'imaginaire du meurtre et des répétitions qu'il commande. L'effet de réel, utilisé de manière constante, contribue à faire de cet imaginaire un imaginaire ordinaire, dans lequel baigne le lecteur. Il n'y a pas de dehors à cet imaginaire, qui se donne pour un imaginaire banal, puisqu'il permet la citation d'espaces tout à fait communs. Le meurtre, qui n'est donc plus véritablement l'occasion d'une histoire, devient l'occasion de rapporter des aventures privées, où l'opposition individu/société s'estompe et où s'efface le caractère transgressif du meurtre. Il faut dire ici un ordinaire du roman dans la mesure où il n'indique jamais aucune limite explicite du monde du meurtre, ni du monde ordinaire, tel qu'il peut être opposé à celui du meurtre. *C'est beau une ville la nuit, Blues*, de Richard Bohringer³, ne se veut ni autobiographie, ni roman, bien qu'il puisse relever de chacun de ces genres. Un tel choix d'incertitude traduit le refus d'un codage littéraire explicite ou d'un jeu d'alternative par rapport à un codage explicite. Il faut bien comprendre : bien qu'il y ait là les éléments d'une vie rapportés à la première personne, et un récit qui peut constituer sa propre fiction puisqu'il n'est pas disposé ou suggéré des moyens d'authentification de ces éléments de vie, le récit ne fait somme et se donne pour la simple orthopédie de moments de l'ouvrage, appelés "Parts". L'écriture est expressément assimilée à ce qui va par soi et suivant l'imaginaire du moment, qui s'épuise dans sa propre expression :

"J'ai appris à mentir pour écrire, à me prendre pour un maudit, à tout dire pour qu'il ne me reste rien à écrire. Ecrire relève de l'espérance. Tu mets la virgule là où tu veux que ça freine et le point là où tu veux que ça s'arrête. Quand tu veux laisser ton idée faire son chemin sans toi, tu rajoutes quelques points". (p. 155)

Ce tout dire pour qu'il ne reste rien à écrire est une définition du choix du défaut d'alternative ; il ne suppose pas sa propre caractérisation. De plus, – c'est cela que fait comprendre la notation, *pour qu'il ne reste rien à écrire* –, cette écriture se donne comme disproportionnée par rapport au sujet scripteur ; elle renvoie au bain d'imaginaire et à l'ordinaire indifférencié mais reconnaissable. Aussi bien Manchette que Bohringer placent la littérature sous le signe de l'héraldique, et quiconque sous le signe d'un rôle qui participe de cette héraldique. La littérature est ici ce qui travaille – dans le rappel paradoxal du mauvais garçon – à l'homogénéisation de l'évocation du monde, et du monde même, à l'internement des différences dans le tissu de cet imaginaire qui fait monde. Lire Manchette et Bohringer revient à lire cela-même, à gérer, pendant la lecture, ce factice d'altérité, – le meurtre, le mauvais garçon –, cette altérité lisible comme une manière d'interface – elle divise et réunit, plus elle est artificielle, plus elle nourrit l'imaginaire –, et à reconnaître l'héraldique de ces textes, c'est-à-dire la ressemblance qu'il propose de leur monde et de leur imaginaire en tant qu'il fait monde, à toute chose et à quiconque. La meilleure notation du défaut d'alternative est là : dans cette égalité prêtée au traitement de l'altérité et de la ressemblance. Par quoi la littérature et son effet de signature peuvent être dites une singularité quelconque : où il y a une autre manière de formuler le jeu de la banalisation. La littérature et l'image qu'elle fait, n'inventent plus aucune distance humaine : tel est le

³ Richard Bohringer, *C'est beau une ville la nuit, Blues*, Paris, Denoël, 1988, Ed. cit. Folio, Gallimard, 1992.

sens de la banalisation et du bain d'imaginaire. Par quoi la boucle de la communication est certaine.

Il y a cependant, dans cette banalisation, le moyen de reconsidérer la notation de la contingence de la littérature. Cette notation n'est pas chose seulement contemporaine. Elle a sa généalogie. Il suffirait de lire *La Nausée* de Sartre. Le roman offre la fable d'une écriture deux fois hors la loi : hors la loi de l'Histoire et de toute désignation d'un temps receveur qui définirait l'ordre du présent ; hors de la loi de l'écriture qui identifierait l'exercice scripturaire à une manière d'autospécularité et à la reconnaissance de l'Art. L'ordinaire est ici la contingence, venue à son résiduel, le "Journal", qui nomme ce qui se perçoit, narre ce qui est de ce moment, et fait de la méditation de ces moments ordinaires le moyen de noter qu'il n'y a plus d'approche figurative possible de l'ordinaire – sauf à venir à un imaginaire de l'ordinaire. Il suffirait de dire l'"imagisme" d'Ezra Pound, où il y a à la fois la négation du symbole, celle de l'argumentation, celle du persuasif : la lettre est objective, fait image, mais elle n'a pas de mobile et se veut image de l'ordinaire. Il suffirait de dire *l'Essai sur l'exotisme* de Segalen⁴, dont le propos reste admirable : il ne peut y avoir de symbole de l'autre, il ne peut y avoir de lettre que de ce moment, cette lettre qui sait que l'altérité radicale est à la fois certaine, irréductible et introuvable.

Cette petite généalogie de la contingence de la littérature enseigne qu'il ne peut être constitué une allégorie de l'ordinaire, et que face à l'ordinaire, la littérature n'est qu'elle-même et la notation de cet ordinaire. En marquant cela, on indique qu'il y a ultimement trois façons possibles de considérer la banalisation de la littérature, dès lors qu'on ne dissocie pas banalisation et contingence de la littérature.

1 – La revendication de la banalisation (Flaubert, surréalistes).

2 – Le constat de la banalisation, qui concerne à la fois les avant- gardes contemporaines et la littérature conventionnelle et qui fait conclure à l'inaptitude de la littérature à construire l'alternative esthétique, et à la primauté du bain d'imaginaire.

3 – Le constat de la banalisation qui, partant du défaut de justification de la littérature et de son inaptitude à construire une symbolique achevée de l'altérité, exclut à la fois l'hypothèse implicite de la revendication de la banalisation – il peut y avoir, grâce à la littérature par exemple, une esthétisation de la vie quotidienne –, l'hypothèse explicite du constat de la banalisation : il y a une esthétisation de la vie quotidienne, elle traduit, dans l'apparent développement des modes d'expression artistiques, singulièrement par les médias, une perte de la spécificité de l'art et de la littérature.

⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Ce rapport du constat de la banalisation de la littérature et de la contingence peut faire revenir aux hypothèses des esthétiques négatives déjà évoquées. Un tel retour marquerait que la notation de la contingence est contredite par celle d'une manière de souveraineté de l'écriture – telle qu'elle se définit paradoxalement par le défaut dernier de sens, par la pérennité de la lettre écrite et par le caractère transgressif de ces traits. La notation de la contingence fait comprendre qu'il n'y a pas de définition ni de justification de la littérature. Ce qui constitue la littérature, ce sont certains critères, certaines pratiques scripturaires et la possibilité de les répudier. Dans cette perspective, toute caractérisation de la littérature est relative. Cela ne traduit pas une originalité de pensée, mais exclut la recherche de conditions idéales de la littérature comme la recherche de conditions négatives. Cela rend, de plus, l'approche et la pratique de la littérature congruentes avec une définition philosophique du quotidien : ce qui constitue philosophiquement le quotidien, ce sont précisément nos critères et la possibilité de les récuser⁵. Dans sa contingence et dans sa banalisation, la littérature se définirait comme un des moyens de reconnaître, d'accepter, de répudier, bref d'extérioriser ces critères : d'entreprendre de savoir jusqu'où on peut les dire, les lire, jusqu'à quel point on peut en faire son deuil. Dans cette même contingence et cette même banalisation, la littérature serait un moyen de formuler où nous nous trouvons : précisément dans ce jeu d'alternative au regard des critères qui font notre quotidien. Le terme de critère doit être compris très largement : ce qui donne forme à notre quotidien.

Une telle hypothèse n'implique pas que cette alliance de la banalisation, de la contingence de la littérature et du quotidien retrouve les partages esthétiques usuels – réalisme, antiréalisme –, les jeux idéologiques usuels – littérature transgressive d'un code, littérature asservie à un code –, ni la problématique de l'originalité et du défaut d'originalité.

Soit notre petite généalogie de la contingence littéraire. Et son premier exemple : *La Nausée* : le fait que Roquentin tienne son journal sans que soit donnée l'image concrète de l'écriture mais seulement l'aveu d'une écriture à venir, figure la contingence de la littérature, et définit cette écriture, bien qu'elle soit placée sous un nom d'auteur – Sartre –, comme singulière – dans la fiction, il s'agit bien de l'écriture d'un individu – et comme quelconque puisque cette écriture n'est pas autrement caractérisée. En d'autres termes, la figuration de la contingence de la littérature est aussi la figuration de la singularité quelconque de l'écriture. Cette écriture n'est pas caractérisable par un concept, par un cadre littéraire, c'est pourquoi il convient de la dire quelconque. Cette écriture s'enclôt dans un journal – par quoi il faut répéter sa singularité. Cela s'interprète : cette écriture est une singularité finie, qui n'avoue pas de caractères littéraires propres, et qui cependant se donne comme un point de contact avec l'espace extérieur des discours : ce qui se dit dans les cafés de Bouville. Par quoi elle est précisément quelconque. Par quoi elle se situe à la limite de l'ordinaire. Par quoi elle est comme l'événement de cet ordinaire. Et son second exemple : l'"imagisme" d'Ezra Pound. Il est une manière

⁵ Voir sur ce point Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable, De Wittgenstein à Emerson*, Combas, Ed. de l'Eclat, 1991, p. 53 et suiv.

simple de dire la contingence de la littérature : noter que l'écriture est indissociable du visible – ce qui ne récuse pas la technique proprement scripturaire, mais la met au service de la lisibilité du visible. Ainsi Pound remarque-t-il :

"Le langage est un moyen de communication. Nous avons déjà dégagé les trois procédés les plus importants pour charger le langage de sens, et ceci au plus haut degré possible : 1/ Projeter l'objet (fixe ou en mouvement) jusque sur l'imagination visuelle ; 2/ Produire des corrélations émotionnelles par le bruit et le rythme du discours ; 3/ Produire les deux sortes d'effets précédemment décrits en stimulant les associations (intellectuelles ou émotionnelles) qui demeurent dans la conscience du receveur en relation avec les mots ou les groupes de mots employés..."⁶.

La lisibilité de l'écriture n'est ici que l'effet de visible de l'écriture. L'apparence vient donc à l'apparence et fait de l'écriture un résidu. Qu'il y ait cette apparence plénière et ce résidu témoigne de la condition de l'assertion de l'apparence : pour que l'apparence apparaisse telle, il convient d'identifier l'écriture au simple moyen de l'apparence, de faire de l'écrivain et du lecteur des devenants de cette apparence – de cet objet. L'écriture est exactement singulière – au sens où son projet et sa réalisation sont singuliers ; elle est encore quelconque au sens où elle doit pouvoir être de n'importe quel objet. De l'ordinaire même. Ce quelconque s'interprète de manière spécifique. Il est une équivoque de l'"imagisme" : cette possibilité qu'a l'écriture d'être de l'apparence quelconque, n'exclut pas l'irrédentisme de l'objet, qui est objet ordinaire. Précisément : la singularité de l'écriture ouvre à l'espace du quelconque ; elle est le contact et la limite ; projeter, dans les termes de Pound, l'image de l'objet, ce n'est que faire de ce dehors un événement (de l'écriture).

Le troisième exemple de cette notation d'une contingence de la littérature est l'*Essai sur l'exotisme* de Segalen. Ecrire (de la littérature) relève de deux exclusions : du solipsisme, de la possibilité de saisir l'autre – l'autre ne fait pas question puisqu'il est proprement inintelligible et, par là-même, impose l'exotisme radical. La contingence de la littérature résulte du fait qu'elle ne peut se justifier ni par le sujet ni par son autre. Elle est une manière de pure extériorité par rapport au sujet – l'écrivain, le lecteur – et par rapport à l'autre et à tout objet, qu'elle suppose et qu'elle cite cependant. Au regard du sujet et de l'autre, la littérature est toujours une singularité, précisément quelconque, puisqu'elle désigne n'importe quel dehors de la littérature, n'importe quel ordinaire, et qu'elle peut être ainsi de n'importe quelle situation, sans que sa singularité soit défaite.

Ce petit rappel de la généalogie contemporaine de la contingence de la littérature porte leçon. La littérature peut être dite contingente et soumise à une manière de banalisation. Il se conclut de cela qu'elle est nécessairement soumise à des jeux de médiation – ceux de la littérature même, ceux des discours ordinaires. Il se conclut de cela encore qu'elle peut figurer le défaut des médiations. Telle est la suggestion de *La Nausée* : que le "Journal" de Roquentin, qui fait le roman *La Nausée*, ne se définisse ni par une condition explicite (positive) d'appartenance à la littérature, ni par une condition négative (au sens où l'entendrait Blanchot, par exemple), et qu'il soit cependant littérature, suppose un tel défaut de médiations et

⁶ Ezra Pound, *a b c de la lecture*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, p. 47 (*abc of reading*, 1934).

caractérise la littérature comme une totalité vide ou indéterminée, qui, par là-même est et n'est pas de tous les discours. Cela se marque exemplairement avec l'hypothèse de l'exotisme radical de Segalen. Cela se marque avec l'"imagisme" qui fait de l'écriture la seule médiation possible avec son autre, alors même qu'elle se veut l'apparence de cet autre, quelconque. Le leçon se résume : s'il est dit une telle contingence de la littérature, la littérature cesse d'avoir une identité représentable, quels que soient les moyens formels qu'elle puisse définir, ainsi que le fait Pound, quelles que soient les identifications littéraires qu'elle se donne, ainsi que le fait Sartre avec *La Nausée*, et cependant, – il suffit de considérer le corpus que constituent tels textes de la contingence littéraire –, ces témoins littéraires peuvent aller ensemble dans la mesure où ils mettent en oeuvre la figuration d'un défaut de médiation, en même temps qu'ils se donnent pour les mots et les témoins de l'ordinaire. La banalisation de la littérature et sa venue à l'ordinaire ne se lisent pas nécessairement en termes d'indifférenciation dans le jeu des modes d'expression, de primauté du bain d'imaginaire qui irait avec ces modes d'expression, ni en termes d'une perte de fonction de la littérature. Cette banalisation peut se lire comme une venue de la littérature à elle-même : au constat qu'elle n'est que ses propres mots, identiques aux autres mots, et que cela caractérise un projet d'écriture et une situation de l'écriture. Celle-ci n'est que par ses mots ordinaires qui font coupe dans les mots et les réalités ordinaires.

Cette littérature de la banalisation et de la contingence commanderait d'abord de suivre les mots. C'est là une leçon de lecture, par laquelle la lecture est pleinement elle-même, hors de l'hypothèse d'une captation par le bain d'imaginaire. C'est encore une leçon d'écriture : celle de Pound, qui suggère que sont alors donnés à la fois l'oeuvre, le poème, et son effet de visible, à la fois l'objet littéraire et son ordinaire. Cette double leçon définit une situation de la littérature qui se sait contingente : elle peut être la limite de toute autre expression, artistique ou non artistique ; elle peut être la désignation de tout réel ; elle reste une singularité quelconque : elle-même (ces mots) et la limite qu'ils sont dans l'ordinaire, en même temps qu'ils exposent l'ordinaire. Simplement suivre les mots, ainsi que cela se conclut de la fiction de l'écriture du journal, du rapport entre écriture et effet de visible, et de l'inintelligibilité où l'on serait toujours de l'autre, est geste paradoxal : celui d'une reconnaissance du quotidien, de l'ordinaire, celui d'un désaveu de ce quotidien, de cet ordinaire par la reconnaissance de la contingence, par ce simple suivi des mots. Ecrire, ce n'est alors que lire les conduites et les réalités humaines, constater des formes de vie parlantes. Est ainsi restitué le jeu d'alternative. Sont ainsi exposés les critères du quotidien.

Que la littérature se donne pour contingente fait de cette littérature même la figuration du contingent – de tout contingent, c'est-à-dire de toute réalité singulière, et du caractère contingent de la littérature.

Caractère contingent de la littérature. Si par une nuit d'hiver un voyageur, de Calvino⁷ reste, par sa fable – en quoi la vie, ses discours, et la littérature peuvent-ils être distingués, présenter des limites réciproques ? – de cela-même : on ne peut avoir d'intelligence de l'écriture en elle-même, mais seulement approcher son inintelligibilité grâce au lien qu'elle a avec ce par rapport à quoi elle fait singularité, et grâce à la similitude qu'elle peut présenter avec cela-même.

Figuration de tout contingent. Dire la banalisation de la littérature, ce n'est finalement que dire la coexistence de la littérature, des discours et des objets avoisinants. Cela peut se formuler encore : les discours, y compris la littérature, sont des objets écrits, donnés, qui supposent d'autres discours. Lorsqu'on manque, à propos de la littérature, le retour à la langue – où il y a un lieu commun des avant-gardes littéraires contemporaines –, on suggère moins la fidélité à un passé que ferait la langue ou le jeu de l'intransitivité, qu'une proximité intangible des discours. La proximité est par le différé que constitue le discours écrit et qui impose le temps et le vraisemblable sociaux, c'est-à-dire la possibilité de l'attente et des rapports des discours. Ce temps et ce vraisemblable sociaux peuvent reconduire au bain d'imaginaire, au jeu d'égalité des modes d'expression contemporains et au recyclage de discours et d'effet de discours. Il appartient à la littérature, précisément parce que "les mots sont déjà là", comme le note John Ashberry, de jouer explicitement de cette proximité des discours, de reprendre les mots et les choses qu'ils disent, fût-ce dans leur apparente incorrection, fût-ce dans le bain d'imaginaire qu'ils portent. Telle est donc la suggestion de John Ashberry⁸ :

*"Les mots sont déjà là.
Que la rivière semble couler en remontant
Ne veut pas dire que le mouvement ne signifie rien,
Qu'il est incorrect comme une métaphore".*

Dès lors, dans cette reconnaissance de la banalisation et de la contingence de la littérature, il y a peut-être le moyen de redire l'expérience littéraire – écriture et lecture – comme l'expérience du rapport explicite de l'humain et du linguistique, hors d'une tentation de la vérité, hors d'un choix d'expérience qui refuserait le langage. Cette expérience ne peut se dissocier de l'ordinaire : de l'expérience banale de la couture de l'humain et du linguistique, ainsi que le marque John Ashberry. Cette expérience ne dispose pas de règles *a priori* parce qu'elle peut être, parce qu'elle doit être celle de la proximité de tous les discours et des formes de vie parlantes qu'ils supposent. Cette expérience porte une dernière leçon : reconnaître la banalisation et la contingence de la littérature, suivre les mots n'implique pas la récusation de toute *poiesis*, mais commande que l'écrivain sache la contingence de sa place dans le monde, dans les discours. Cela est la leçon de Segalen et de son exotisme radical. Cela est la leçon de John Ashberry. Ce savoir – et telle est encore la leçon de Segalen et John Ashberry – assure une possibilité de lecture des discours, des signes, sans que l'on ait à concevoir une relation de ces discours, de

⁷ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Le Point, 1982 (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979).

⁸ John Ashberry, *Quelqu'un que vous avez déjà vu*, Paris, P.O.L., 1992, p. 180 (*April galleons*, 1987).

ces signes à leurs relata. Ce savoir rend possible l'écriture dans l'ordinaire : il peut être donné l'écriture et l'ordinaire, les deux peuvent être connus, il n'y a pas de relation de prédiction de l'un et de l'autre, il peuvent cependant être lus et reconnus simultanément : cela-même que font comprendre Pound et Calvino.

Il y a là, de fait, un correctif à l'indifférenciation des modes d'expression et au constat du bain d'imaginaire. On sait quel large usage est fait de la notion de fiction. Cet usage veut sans doute simplement dire que tout discours et toute représentation, quel que soit leur statut de vérité, peuvent se lire, se regarder comme ce qui m'arrive à moi, lecteur spectateur, comme ce qui permet toutes les identifications, comme ce qui lève l'idée d'un droit de préemption de l'autre sur moi, et comme ce qui contribue à la perte d'une fonction spécifique de la littérature et sa venue à l'ordinaire. C'est précisément l'habileté et l'intelligence de Calvino que de jouer, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, à la fois de ce droit de préemption, figuré par l'auteur, et de cette possibilité d'identification, figuré par le lecteur et la lectrice. Et par là-même de disposer la fonction de la fiction littéraire : suivre ses mots, c'est simplement venir à la dualité de l'imaginaire ordinaire – ici figuré par le lecteur – et reconnaître que ces mots restent, dans leur banalité, singuliers, et, par là, capables de suggérer à la fois l'identification et leur altérité. Où il faudrait lire la fiction de l'ordinaire comme la figuration de l'exotisme radical.

HORIZONS DE LA FICTION

TRICHER LA FICTION

Frédéric TRISTAN
Ecrivain

"Toute langue est fasciste". C'est par cette redoutable assertion que Roland Barthes inaugura ses fonctions au Collège de France en 1977. "La langue dès qu'elle est proférée entre au service d'un pouvoir". Et sans doute existe-t-il différentes natures de pouvoirs qui vont de la contrainte à la séduction, mais telle quelle l'expression fit mouche. En fait, c'était là une conclusion logique de cette "ère du soupçon" que Nathalie Sarraute dès les années 60 avait désignée. N'était-on pas soumis à la législation du langage, à son oppression ? Ce que l'on avait pris depuis Aristote pour le support, voire le moteur de la liberté, n'était-il pas un code d'assujettissement ? Le langage au lieu d'être communication, comme on le pensait, n'était-il pas, au contraire, principe d'aliénation ?

Or, nous le savons, Barthes n'en resta pas à ce constat que d'aucuns prirent pour un appel au mutisme. Car si le langage est un "huis clos" sans extérieur, c'est pourtant en lui qu'existerait une aire de liberté. Et pour reprendre les termes de Barthes : "On ne peut sortir du fascisme de la langue qu'au prix de l'impossible. Il ne reste qu'à tricher la langue". Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*".

En somme, face aux totalitarismes de l'économie ou de l'inconscient, il ne resterait à l'être humain privé d'humanisme par le triomphe des sciences humaines et sociales, il ne lui resterait comme seul espace de liberté que cette démystification du langage que serait donc la littérature comme l'entend ici Roland Barthes. Et l'on sait que Michel Foucault et Jacques Derrida, chacun à sa façon, seront confrontés à cette dimension d'où l'on parle – qui n'est pas seulement un lieu mais un parcours –

et qui, à proprement penser, est un leurre. Un leurre nécessaire pour qui ne peut accepter cette autre contrainte qu'est le mutisme. Car, pour suivre Heidegger comme le fit Maurice Blanchot, si le mot tue la chose, rend étranger l'autre, la "parole plurielle", elle, demeure la possibilité offerte lorsque la métaphysique ne permet plus l'accès au Sens. C'est que pour citer le mot de Clément Rosset : "Le réel est idiot". Il est marqué de cet idiotisme qui renvoie à la singularité radicale de chaque approche. Ainsi la "parole plurielle" tenterait de couvrir l'espace entre le pouvoir de l'un et le pouvoir de l'autre, le réel étant, bien clairement, cet autre à jamais distinct.

N'en demeure pas moins que si le lieu est inaccessible, le parcours existe. Telle est l'idée de récit, de narration chers à Paul Ricoeur. Notre vie se vit en tant que narration et non en tant que lieu. L'homme se raconte ses états successifs. Il saisit l'existence comme un texte d'où émergent parfois des fragments de moi et de réels indifférenciés. Proust, à cet égard, mais plus encore le Joyce d'*Ulysse* illustrent ce parcours où les fragments de moi et de réels indissociés émergent puis disparaissent pour réapparaître différents dans leur indissociation et, aussi, dans notre indifférence. Car le déroulement du texte n'est pas une lecture continue. C'est une lecture trouée et les trous ont autant d'intérêt que le texte, ou plutôt les absences font partie intégrante du texte même.

Nul n'ignore que ce fut l'un des points majeurs de la pratique du Nouveau Roman sous ses nombreux aspects, le texte en tant que texte suffisant au parcours, indépendamment de toute anecdote considérée comme aliénante puisqu'on pourra toujours se demander de quel droit l'auteur fait sortir une comtesse (pourquoi pas le Pape ?) à cinq heures (pourquoi pas à midi trente trois ?). En somme, dans la pratique de ce leurre nécessaire à la liberté que Roland Barthes reconnaissait à la littérature, il fallait dissocier la part de la fiction de celle de l'écrit – ce dernier étant censé couvrir le champ du leurre à lui seul. L'écrit, support du texte, pratiquait sa littérature indépendamment du réel comme de la fiction, le texte, grâce à l'écrit, se suffisait à lui-même, hors des tentations ou des scories de l'imaginaire.

En effet, qui disait imaginaire disait aussi psychologie et mythique, c'est-à-dire non plus leurre mais mensonges reliés à l'occultisme des pouvoirs que la littérature avait justement pour but d'annuler. On comprend, dès lors, que l'ostracisme à l'égard de l'anecdote, après quelques procès terroristes, débouchât finalement sur une récupération de la fiction, non plus pour raconter mais pour accuser le fait de conter en dynamitant ses prétentions démiurgiques. En effet, tout texte – de quelque nature qu'il soit – étant un récit, fût-il sans anecdote, s'inscrit dans le domaine de la fiction, à moins d'admettre que le corps écrit (Le Bottin ou la Bible, par exemple) soit du réel ajouté. Et donc, le fait littéraire, singulièrement le romanesque, s'inscrit dans la réflexion sempiternelle de la réalité ou de l'absence de réalité, de la rationalité ou de l'irrationnel, de l'objectif ou du subjectif – ce qui appartient au philosophique ou, plus exactement, au philosophiable. C'est à ce niveau qu'apparaissent les écrivains de récit ou de narration que Jean-Luc Moreau a réunis sous le label de Nouvelle Fiction puisque la fiction se propose d'emblée chez ces auteurs comme le moteur du soupçon, puis de la perversité du parcours textuel. Et donc textes où l'anecdote prend une place analogique à cette tricherie dont parlait

Barthes. Non plus seulement "tricher la langue" mais "tricher le récit" et, ce faisant, "tricher la fiction elle-même", se jouant ainsi à la fois de l'oppression du langage et du dogmatisme du soi-disant réel, accusé lui aussi de fascisme.

Dès lors, on comprendra mieux pourquoi les auteurs de la Nouvelle Fiction font volontiers référence à Stevenson qui, dans un de ses essais sur l'art de la fiction, écrivait : "Le roman existe, non par ses ressemblances avec la vie, mais par son incommensurable différence avec elle". C'est que l'espace de la fiction est un espace de liberté, et peut-être l'un des espaces de liberté les plus libérés de la contrainte du réel, à la condition évidente que le réel ne vienne s'y immiscer avec ses faux-semblants. D'où ce "tricher la fiction" qui, au fond, est tout l'artifice du romancier sans cesse guetté par le vraisemblable, l'authentique et autres sirènes molles du réel puisque, décidément, le réel ne se donne à voir que par ce qu'il n'est justement pas.

La comparaison entre ce type de fiction, l'aventure et le jeu vient à l'esprit. Aventures, certes, puisque le récit en tant que parcours progresse dans sa propre logique et non dans celle qu'un auteur démiurge lui aurait probablement imposé. Tout au plus, cet auteur a-t-il choisi d'admettre que l'aberration apparente de son ouvrage est un appel à d'autres qui, éventuellement, le liront. Et jeu qui, comme tout jeu, engage un enjeu, parfois difficile à identifier, enjeu dont on pourrait prétendre qu'il est le but caché de cet exercice, puisqu'il s'agit à la fois de la difficulté d'être libre et de l'urgence de l'être. Et ici, pour reprendre les termes de Sartre, si l'écrivain de fiction joue à être écrivain, il joue surtout à être lui-même objet et sujet de fiction, objet et sujet de sa propre fiction ou, autrement dit, objet et sujet de sa propre liberté. Il se crée un espace libre par rapport à toutes les contingences en laissant les contingences de cet espace exprimer leur dynamique propre. On connaît, en effet, ce miroir singulier. "Ceci n'est pas un violon" inscrit sous le dessin d'un violon. Or il me semble que la fiction telle qu'elle est entendue ici comme moteur et espace de liberté se propose subrepticement comme fonction de connaissance. Paul Ricoeur évoquant le double contact ou l'autocontact ("je touche ma main droite avec ma main gauche") précise ce que Merleau-Ponty définit comme une surprise du corps. "Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance. Il essaie de se toucher touchant. Il ébauche une sorte de réflexion". Eh bien, la fiction joue ce même rôle de "toucher touchant" avec le réel. Le violon fictif ne permet certes pas de jouer de la musique mais il "réalise" le violon indépendamment de sa fonction. Et pour reprendre les mots des phénoménologues, hors de toute notion d'esthétique, le violon fictif "touche" le violon tout en se "touchant" lui-même. Par humour, nous pourrions évoquer l'onanisme du violon fictif fantasmant sur le violon-objet.

Or, en vérité, il apparaît que la fonction de connaissance que nous surprenons dans l'espace de liberté de la fiction ne relève que médiocrement des fantasmes, contrairement à ce qu'une vue superficielle pourrait laisser croire. Nul n'ignore, en effet, que la littérature se nourrit de littérature, puisant dans l'espace fictif des devanciers pour alimenter son espace original. D'ailleurs cet espace dynamique, lorsqu'il utilise des bribes éparses d'expérience du réel, les utilise non en tant que

réel mais en tant que matériaux de construction et de croissance du fictif. Dans ces conditions, l'impulsion qui pousse l'écrivain de fiction n'est pas de l'ordre rituel et répétitif du fantasme mais bien de l'ordre singulier et aléatoire de la recherche. Tout se passe comme si l'auteur au lieu de chercher au moyen de concepts cherchait au moyen d'images. C'est par la mise en perspective de ces images (lieux, personnages) et dans leur mise en scène (événements, dialogues) que le romancier voyage dans le parcours textuel, poussant devant lui la fiction comme ce fou poussait devant lui une chaise pour ne pas choir dans l'abîme.

Mais – et c'est le paradoxe de la littérature – cette recherche par la fiction n'a aucun autre but que l'exercice de la liberté et de sa logique en quinconce. Elle n'est point là pour prouver quoi que ce soit mais pour montrer. Et ce qu'elle montre est l'interrogation de l'être, une somme de questionnements auxquels elle se garde bien de proposer des réponses. Car proposer des réponses serait tomber dans ce langage de pouvoirs que la littérature a pour objet de refuser. Nous sommes loin de la théorie de l'engagement telle que l'entendaient André Gide ou Jean-Paul Sartre. Car, en fait, si la littérature par la fiction se désengage du soi-disant réel, ce n'est pas un seul instant pour fuir la réalité mais bien pour la rencontrer en un terrain plus sûr. Par la narration, la fiction est le parcours où se peut piéger le réel au plus près de quelque réalité. Et nous sentons bien que Don Quichotte, Gargantua, Harpagon, Marcel, K ou Bloom sont mieux engagés dans nos consciences par le fait de leur singularité fictive – singularité qui ressemble à de l'universel, n'est-il pas vrai ? Parce que ces personnages sont nés de cet espace de liberté et non dans les entraves falsificatrices des circonstances. Autrement dit : les moulins à vent que fit tourner Cervantès font partie de notre expérience du réel bien davantage que ceux de Hollande.

Mais qu'est-ce que "tricher la fiction" ? Aucune recette n'étant tolérable, nous tenterons de percevoir quelques repères. La littérature se reconnaît plus fidèlement à ses traces qu'aux théories qui leur sont parallèles et, par conséquent, ne peuvent les épouser jamais. Et d'abord, de façon très perceptible "tricher la fiction" c'est la parodier. Surenchérir sur le feuilleton, par exemple, ou s'immiscer dans la langue d'un auteur afin de copier ses tics, son rythme, sa musique interne, détournant ainsi sa technique, son style afin de l'ajuster à un récit étranger à son univers romanesque. Ou encore parodier un mythe afin de le démystifier, un personnage célèbre afin de le placer dans des situations contraires à sa psychologie. Installer Sherlock Holmes au Paradis Terrestre ou Monsieur Teste dans une maison close. De telles confrontations à rebours, au creux de l'in vraisemblable, font surgir forcément des situations fictives, mettant la fiction elle-même en déséquilibre excitant pour l'imagination créatrice, lui laissant le champ le plus large hors des prétentions du réel.

Le collage littéraire, emprunt direct à un ou plusieurs auteurs de phrases, voire de paragraphes, ressort du plagiat considéré comme un des beaux-arts. Thomas Mann dans le *Docteur Faustus*, utilise des pages entières d'Adorno, de Schoenberg, de Nietzsche et de Freud afin de se jouer de l'érudition, lui qui ignore presque tout de la musique sérielle et de la psychothérapie. L'utilisation des encyclopédies les

plus scientifiques est, à cet égard, aisément repérable chez les écrivains de la Nouvelle Fiction. Etant entendu, que l'érudition apparente du texte devient partie intégrante de la fiction, ce que Borges avait bien saisi, le moindre décalage entre l'érudition véritable et l'érudition fictive ouvrant des gouffres béants dans le tissu existentiel. Adrien Salvat note que le général Napoleone Bonaparte, grièvement blessé à la fin du siège de Dublin, fut amputé des deux jambes et que, devenu gouverneur des Invalides et décoré de l'ordre de Saint-Esprit, cet héroïque français mourut d'un cancer à l'estomac en 1821.

"Tricher la fiction" c'est abandonner le discours afin d'accumuler les digressions ou les parenthèses. La mise en abîme, le théâtre dans le théâtre, les emboîtements textuels tels qu'on les trouve dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, par exemple, se jouent d'autant mieux de la fiction qu'ils l'obligent à se stratifier, à se feuilleter ou à prendre la forme aléatoire d'un labyrinthe. Les personnages y circulent selon la logique du parcours. Ils sont voyagés, parcourus. D'ailleurs les lieux sont indissociés de leur moi. Ils sont exprimés par leur trajet plus qu'ils ne s'expriment eux-mêmes. "Tricher la fiction" c'est disposer du temps. L'uchronie prétend revenir en arrière, se faufiler dans la doublure des heures, découvrir une durée seconde et ainsi agencer des couloirs temporels où la mémoire, l'imagination peuvent circuler sans entrave, hors des normes de l'horloge, cette "fasciste" qui, au vrai, ne correspond à rien de ce que nous éprouvons du temps et de la durée. La Science-fiction a, certes, beaucoup utilisé une telle technique, mais il suffit de rappeler que la problématique du temps ainsi controuvé, ralenti, distendu ou multiplié se lit déjà chez Cyrano de Bergerac et chez les romanciers baroques, sans oublier les écrivains de théâtre du Siècle d'Or espagnol et, bien entendu, le Shakespeare du *Songe d'une Nuit d'Eté*.

Et puisque nous évoquons le théâtre, "tricher la fiction" c'est aussi mélanger les genres. La poésie et l'épopée furent longtemps chassées du roman alors qu'elles en furent l'origine. Le conte et la légende ont jadis privilégié les deux. Lorsqu'un Hermann Hesse écrit le *Jeu des perles de verre* ou qu'un Julien Gracq propose le *Rivage des Syrtes*, ils n'agissent pas autrement, sans toutefois prétendre au mythique, que pourtant ils utilisent par le biais. Et c'est ce biais qui triche, c'est ce biais qui compte. Le mélange des techniques au lieu de surajouter peut ôter de l'opacité au discours, non que ce mélange le clarifie mais il l'éclaire de façon disparate, de l'intérieur. Et cette disparate donne ainsi du relief à ce qui autrement n'eût été que surface. Il s'agit bien, en effet, d'une question de dimension.

"Tricher la fiction" c'est tricher le visible et l'invisible. Faire apparaître des fantômes sur les remparts de nos Elsenour, convoquer anges, démons et dragons qui ne sont, après tout, que des morceaux cachés de nous-mêmes. Réanimer l'âme des choses. Faire parler les chevaux, l'océan, la montagne. Engager des aventures entre le Ciel et la Terre. Manipuler le rationnel tout en se jouant de l'irrationnel. "Aujourd'hui, me dit ce romancier, je suis descendu dans les Enfers en compagnie de la Boddhisatva Kouan Yin ; j'ai souffert avec tous ces pauvres défunts. Plus nous allions au bas des abîmes, plus ils appelaient à l'aide en des cris déchirants. Nous avons fait un pari avec Sa Majesté Tout-en-Os et alors qu'il semblait que nous le

perdions dans la dérélition la plus extrême, nous l'avons emporté en un immense embrasement qui fit ressusciter d'un coup tous les morts". Et ce romancier conclut : "Ce fut une dure journée".

"Tricher la fiction" c'est truffer le plus sublime sérieux du plus profond burlesque puisque le masque sied à ces fêtes intimes qu'écrivain de fiction et amateur de fiction se donnent dans l'épaisseur de la page. Souvenons-nous de Kafka lisant ses textes les plus désespérés à Max Brod, et croulant de rire. Est-ce le sérieux ou le burlesque qui est le masque de l'autre ? Dès que la langue tend vers l'aliénation, il lui faut changer de registre soit par un subtil glissement, soit par un brusque virement de bord, créant ainsi de remarquables retournements dans les profondeurs du texte et, par conséquent, de la lecture.

Et certes, ces quelques repères de détournement de la fiction sont liés à la technique même de la narration mais déplacée, exagérée ou amoindrie dans la perspective d'un projet proprement littéraire et dans un souci constant d'écriture. Jean-Jacques Wunenburger écrit en parlant de Kierkegaard : "Par l'ironie, le stade esthétique courbé sous le poids épars du fini s'ouvre à l'infini éthique. L'ironie découvre l'abîme de la subjectivité, le creux de l'intériorité, et loin de renforcer l'homme dans son "égoïté", elle le brise pour rendre possible la confrontation à l'infini".

Dans le moment où le déferlement de la fiction molle commercialement livrée au seul spectacle complète sur les écrans télévisés avec le documentaire socialement choisi et épuré, afin de satisfaire à l'endormissement du plus grand nombre, en cela trompé, il appartient à la littérature de recouvrer sa liberté de totale expression dont la rigueur est dans le déploiement voire le dévoiement de la fiction rendue à sa folle, incongrue et urgente fonction de catharsis.

L'ÉCLATEMENT DU SUJET DANS LA "NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE" DE ROBBE-GRILLET

Barbara HAVERCROFT
Université du Québec à Montréal

*Aujourd'hui, le sujet se prend ailleurs,
et la subjectivité peut revenir à une autre
place de la spirale : déconstruite, désunie,
déportée, sans ancrage : pourquoi ne
parlerais-je pas de "moi", puisque "moi"
n'est plus "soi" ?
-Roland Barthes
(Roland Barthes par Roland Barthes)*

Au cours des années quatre-vingt, certains "nouveaux romanciers" se sont tournés vers une forme différente de pratique textuelle : plusieurs de ces écrivains ont produit des textes qui, selon Robbe-Grillet, appartiennent à la catégorie dite de "la nouvelle autobiographie".¹ De par leur rupture avec les normes et formes de l'autobiographie canonique², ces textes démontrent que la "vraie" histoire d'un "je" ne peut jamais être une re-présentation bien construite du "réel", une re-construction

¹ Parmi ces textes, on trouve (outre les deux ouvrages de Robbe-Grillet) *Enfance de Nathalie Sarraute* (Paris: Gallimard, 1983), *L'Amant* (Paris: Minuit, 1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (Paris: Gallimard, 1992) de Marguerite Duras, et *Les Géorgiques* (Paris: Minuit, 1981) de Claude Simon.

² Quoique les caractéristiques de l'autobiographie traditionnelle aient évolué selon l'époque et soient toujours difficiles à délimiter de manière décisive, il existe néanmoins un consensus, aussi précaire soit-il, sur certains traits typiques du genre. Un survol rapide de ces traits se trouve dans James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographic Introduction", in J. Olney (éd.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 3-27; ainsi que dans notre article, "Je/tu/elle: écarts énonciatifs au féminin dans Kindheitsmuster de Christa Wolf", *Protée*, vol. 20, no 3, 1992, p. 47.

de la "vraie" vie du sujet autobiographique. Dans la nouvelle autobiographie, le "je" textuel, tout en brisant la singularité référentielle jadis garantie par la signature de l'auteur(e), est disséminé partout dans le texte, pour effectuer une mise en question du sujet autobiographique uni, bien défini, lié à une vérité univoque. Dans cette brève étude, nous nous proposons d'examiner les processus par lesquels la nature particulière d'un signe déictique, le "je", accompagné d'autres procédés textuels, entrave toute tentative de la part du lecteur pour lui attribuer un référent fixe. Retenant le statut virtuel et glissant du vide référentiel propre aux déictiques hors contexte, le "je" de la nouvelle autobiographie de Robbe-Grillet s'éloigne du pacte autobiographique trop rassurant, pour donner lieu à une série d'identités flottantes et fissurées. En fait, c'est justement en se servant des virtualités mêmes du signe déictique "je", en gardant les caractéristiques qui assurent son fonctionnement réussi et typique dans la communication orale, où l'identification du référent s'effectue de façon non problématique, que l'entreprise scripturale de la nouvelle autobiographie mine les conventions du fonctionnement déictique et de l'autobiographie canonique. Notre analyse se base sur l'analyse du pronom personnel "je", le centre du champ déictique du texte autobiographique, et nos exemples textuels seront tirés de deux textes récents de Robbe-Grillet, en l'occurrence, *Le Miroir qui revient* et *Angélique ou l'enchantement*.

Avant d'aborder ces deux textes, considérons la particularité linguistique et sémiotique des déictiques. Les signes déictiques, nés dans et par un acte individuel d'énonciation, nous permettent d'effectuer deux fonctions linguistiques essentielles : la référence, et la désignation de certains aspects spécifiques de la situation d'énonciation.³ A la différence d'autres termes et expressions linguistiques dotés également d'une fonction référentielle, les déictiques possèdent un caractère double : ils indiquent à la fois l'acte de l'énonciation où ils ont été produits, de même que les lieux, les objets, le temps et les personnes désignés, dont la nature ne peut être déterminée que dans le contexte de l'instance particulière du discours où se trouve l'expression déictique. Ainsi peut-on les décrire en tant que des brèches ou des trous dans le système, comme l'affirme Michel Collot.⁴ Selon Karl Bühler et Jean-Claude Pariente, les signes déictiques désignent leurs référents, c'est-à-dire, ils identifient la personne ou le lieu en question, mais ils le font sans caractériser ce référent.⁵ Il y a donc référence à l'individu, mais son individualité n'est ni précisée ni décrite. De cette manière, les déictiques permettent à l'allocutaire d'identifier la singularité de la personne ou de l'objet indiqué par le locuteur. D'après Pariente, "on emploie correctement le "je" quand on comprend bien qu'il n'en désigne jamais qu'un à la fois".⁶ Le succès même d'un acte de communication dépend de la capacité du locuteur de singulariser les objets ou les personnes auxquels il fait

³ A cet égard, voir Charles Fillmore, "Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis", in R. J. Jarvella et W. Klein (éds.), *Speech, Place, and Action: Studies in Deixis and Related Topics*, Chichester, John Wiley et Sons, 1982, p. 35.

⁴ Voir Michel Collot, "La dimension du déictique", *Littérature*, vol. 38, 1980, p. 62-76.

⁵ Voir Karl Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Fischer Verlag, (1934) 1965, p. 103; et Jean-Claude Pariente, *Le langage et l'individuel*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 105.

⁶ Jean-Claude Pariente, *op. cit.*, p. 100.

référence, c'est-à-dire que le locuteur doit être capable de garantir la singularité référentielle de son énonciation pour éviter l'ambiguïté lors de sa référence aux éléments constitutifs de sa situation d'énonciation.

Dans la communication orale, les déictiques font référence au réel et au visible, et entraînent donc peu d'incertitude lors de leur emploi.⁷ En dépit de cette correspondance visuelle entre signe déictique et objet réel, le caractère éphémère et provisoire des déictiques reste à souligner. Ces signes d'ostension sont capables d'une extension infinie, puisqu'un seul et même déictique est susceptible de désigner un nombre infini de personnes ou d'objets.⁸ C'est en fait cette mobilité, cette flexibilité élastique des déictiques qui s'avère le point de départ de la construction du sujet autobiographique glissant et pluriel.

Il existe une dernière caractéristique des déictiques qui contribue à la mise en place du "je" autobiographique instable. Pour que l'allocutaire identifie correctement la personne, l'objet, le lieu, ou le temps indiqué par le locuteur, il faut que cet allocutaire reconnaisse le centre du champ déictique de l'énoncé -le point de convergence du "je-ici-maintenant" : ce point que Bühler dénomme le point Origo. Les études de ce centre temporaire de référence, un centre susceptible de changer lors de chaque nouvel acte d'énonciation, ont été orientées surtout vers le fonctionnement du pronom "je", le vrai centre déictique. Selon Emile Benveniste, Joseph Lucas et Maximilian Scherner, le "je" constitue la base même d'une sémiolinguistique de l'énonciation.⁹ De la théorie de Benveniste, où les pronoms personnels désignent uniquement une catégorie linguistique et non pas des êtres humains "réels", de toutes les caractéristiques des déictiques discutées ci-haut, naît la possibilité de certains jeux textuels subjectifs, où l'identification du "je" qui écrit et du "je" qui est écrit s'éloigne nettement de la saisie immédiate du référent, si typique d'une situation d'énonciation orale. Dans la nouvelle autobiographie, on le verra, les "je" multiples et oscillants provoquent l'instauration d'un référent équivoque, malgré la signature de l'autobiographe sur la couverture de son texte.

Une lecture de certaines théories de l'autobiographie traditionnelle nous permet de déceler des similarités qui existent entre les caractéristiques de l'autobiographie et celles des déictiques, bien que la fiabilité du "je" stable s'avère un des traits principaux du genre. Selon ces théories, l'autobiographie est un texte dont l'auteur(e) raconte l'histoire de sa vie : sont accentués ici la (re)production d'une réalité extra-textuelle et la recherche de la véracité du texte.¹⁰ L'auteur(e) est le

⁷ Evidemment, la situation de l'énonciation orale peut être nettement plus complexe que cette brève discussion ne laisse croire. Sur les problèmes d'identification référentielle dans une telle situation discursive, voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 20.

⁸ Selon Pariente, c'est cette mobilité qui distingue les signes déictiques des mots employés pour faire référence aux concepts, tel que le mot "maison". Voir Pariente, *op. cit.*, p. 90.

⁹ Voir Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 253; Joseph Lucas, "Matrice, forme et destin de l'énonciation", *Semiotica*, vol. 32, nos 3/4, 1980, p. 316; et Maximilian Scherner, "'Person' also texttheoretische und textanalytische Grundkategorie (sic)", *Wirrendes Wort*, vol. 29, no 2, 1979, p. 103.

¹⁰ Sur l'importance de la véracité du texte autobiographique, voir Elizabeth Bruss, *Autobiographical Acts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 7; Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*,

sujet de son propre texte, où il existe la simple coïncidence du "je" écrivant (le sujet de l'énonciation) et du "je" écrit (le sujet de l'énoncé), comme Bruss et Lejeune l'affirment.¹¹ La définition bien connue que propose Lejeune de l'autobiographie implique la sincérité de l'autobiographe ainsi que la production d'un récit cohérent et "vrai". Pour Lejeune, l'autobiographie est un "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité".¹² Cette définition soulève des questions relatives à l'autorité de l'autobiographe, situé au centre de cette partie de la réalité – sa vie –, ainsi que des questions concernant sa possession de la vérité de cette réalité. Est-il le propriétaire de sa propre vie ; est-il capable de la re-produire ? D'après plusieurs théoriciens, l'autobiographe occupe la place d'origine, il se situe à la source de son discours autobiographique, il constitue donc une sorte de point Origo (pour emprunter le terme de Bühler) permanent. En outre, l'autobiographe se sert de cette position privilégiée et primordiale pour affirmer et pour inscrire la véracité extratextuelle garantie par sa signature : "le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture".

Ces questions nous amènent à la nouvelle autobiographie. De prime abord, il faut noter que, malgré la "nouveauité" suggérée par cette épithète, la nouvelle autobiographie n'est pas entièrement originale, au moins, dans la perspective de l'histoire de l'épistémologie du sujet autobiographique. La nouvelle autobiographie doit en fait son existence à certains textes antérieurs, tels ceux de Carlyle (Sartor Resartus), Valéry et Roland Barthes, entre autres,¹³ qui ne correspondent pas, eux non plus, aux critères de l'autobiographie canonique. Le sujet écrivant de la nouvelle autobiographie est une production purement textuelle et imaginaire, qui dévoile l'illusion d'un "je" univoque, doté d'un référent fixe. Un sujet vide, excentrique, en pleine métamorphose, un texte où l'accent est mis sur son propre langage et sur ses potentialités, où il existe un enlèvement au moins partiel du "bio" de l'autobiographie : tous ces phénomènes ne font pas leur première apparition dans les deux textes de Robbe-Grillet, mais ils y sont quand même devenus le point de mire.¹⁴

Le miroir qui revient et *Angélique ou l'enchantement* ne sont pas simplement deux textes distincts ayant des rapports intertextuels entre eux, mais ils sont constitués d'un mélange hétérogène de textes différents : ils contiennent, par exemple, la description d'incidents (censés être "vrais") de la vie de Robbe-Grillet

p. 36; et Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. On se sert souvent de ce critère pour distinguer l'autobiographie de la fiction.

¹¹ Voir Elizabeth Bruss, *op. cit.*, p. 7 et Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

¹² Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

¹³ Pour une étude détaillée des textes de ces auteurs dans le cadre de la théorie de l'autobiographie, voir Paul Jay, *Being in the Text*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

¹⁴ Comme l'affirme avec justesse Pierre Van den Heuvel, "L'activité néo-autobiographique se propose, au contraire [par rapport à l'autobiographie traditionnelle], de retrouver l'instabilité de la vie, son incohérence dynamique, non pas sa logique causale,...d'en montrer l'inexplicable". A ce sujet, consulter Pierre Van den Heuvel, "L'espace du sujet: la 'Nouvelle Autobiographie'", in Roger Bauer et Douwe Fokkema (éds.), *Actes du XIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Tome 5, Munich, Iudicium Verlag, 1990, p. 89.

(telle la rencontre entre Bruce Morrissette et la mère de Robbe-Grillet), des passages où Robbe-Grillet discute de l'art, de la littérature, de ses critiques, de ses oeuvres, du tournage de ses films, etc., de même que des histoires de quelques personnages complètement fictifs, histoires qui sont mêlées à la narration fragmentaire et non-chronologique de sa vie. En dépit des similarités formelles qui existent entre *Le miroir* et *Angélique*, c'est surtout avec *Angélique* que Robbe-Grillet réussit à combiner le "vrai" et la surfiction, comme le romanesque y prévaut sur tout incident soi-disant "réel". C'est par cet aspect surfictif, voire chevaleresque du texte, par l'histoire bizarre d'Henri de Corinthe, personnage fictif ayant des origines pseudo-réelles, que Robbe-Grillet parvient à ce triomphe du romanesque.

Etant donné que le "je" est le centre attendu d'une autobiographie, Robbe-Grillet emploie de nombreuses stratégies énonciatives pour aboutir à sa dissémination, à son décentrement et à sa pluralité. D'après Robbe-Grillet, l'autobiographe n'est pas en mesure de raconter sa propre vie – la vie, après tout, est faite de souvenirs fugaces et flous, de trous, de vides, d'histoires racontées par autrui. Le sujet autobiographique ne se limite alors pas à un simple clivage linguistique et temporel entre le "je", sujet de l'énonciation, et le "je", sujet de l'énoncé, mais il est divisé par d'autres existences également fugaces :

Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences tout aussi réelles sans doute...dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens. Mais voilà que la plupart d'entre eux sont des assassins, enchanteurs, qui se sont glissés jusqu'à mon sommeil, si bien que leur irruption va enfreindre de nouvelles lois, ouvrir de nouveaux abîmes".¹⁵

De quelles stratégies énonciatives Robbe-Grillet se sert-il pour, selon les termes de Michèle Praeger, "mener contre le genre de l'autobiographie une opération de dénigrement en règle" ?¹⁶ Il y a, entre d'autres procédés, l'emploi de citations (provenant parfois de sources anonymes), le recours fréquent aux intertextes, le reniement des "faits" déjà racontés, des jeux déictiques et onomastiques, la présence de plusieurs indices de doute et d'autres opérations modalisantes, l'usage de constructions interrogatives et conditionnelles dans la narration des incidents de la vie de Robbe-Grillet, et enfin, l'apparition de personnages entièrement fictifs dans une histoire du "vrai".

Par son exploitation continuelle du vide référentiel du signe "je", Robbe-Grillet multiplie ses reflets textuels (le titre du premier texte n'est pas fortuit !) et de temps à autre, il fait parler d'autres sujets d'énonciation à sa place. Parmi les nombreux "je" des deux textes, nous trouvons celui qui s'adresse directement au lecteur, pour lui expliquer comment lire *Angélique* : "c'est par mes écrits que je m'adresse à vous, évitez donc de vous intéresser trop exclusivement à ma barbe, à mes mimiques, à mes boutades" (*Angélique*, p. 29). Ce "je", qui affiche son existence purement textuelle, établit sa propre temporalité, elle aussi exclusivement textuelle : "J'habite

¹⁵ Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, p. 69-70. Toutes les références à ce texte seront désormais indiquées par le titre abrégé de l'ouvrage (*Angélique*) et le numéro de la page entre parenthèses.

¹⁶ Michèle Praeger, "Une autobiographie qui s'invente elle-même: *Le miroir qui revient*", *The French Review*, vol. 62, no 3, 1989, p. 476.

à nouveau New York, ai-je dit (l'ai-je dit ?) depuis une dizaine de pages, environ, de ce texte" (*Angélique*, p. 28). A la différence du "je" de l'autobiographie canonique, ce "je" n'existe que par rapport à ce texte, sans aucune relation à une chronologie extratextuelle. D'ailleurs, c'est un tout autre "je" qui s'adresse aux critiques des romans et des films de Robbe-Grillet, tel le "je" qui prétend que certaines lectrices féministes n'ont apparemment pas saisi la réécriture, pour le mieux selon Robbe-Grillet, de l'image de la sorcière dans le film *Glissements progressifs du plaisir*. Dans ce cas, le "je" en question parle de et à travers toute une chaîne intertextuelle faite d'oeuvres de Phlégon de Tralles, Michelet, Goethe et Barthes sur Michelet.

Encore un autre "je" emploie l'exactitude de la description physique pour nier sa pertinence. Dans un passage qui reflète le caractère imprécis du texte, Robbe-Grillet contemple sa barbe : "Avais-je adopté inconsciemment cette forme molle aux contours indécis afin d'afficher la dépersonnalisation qui convenait alors – selon le on-dit parisien – au romancier...absent de lui-même comme de ses livres" (*Angélique*, p. 28). Il existe, en outre, un autre "je" : celui qui écrit justement pour prôner son propre statut vide, pour abolir toute référence à un être singulier et unique, un être susceptible de constituer une source, un point d'origine de son énonciation : "J'ai...apparu dans mon texte comme une faille au sein de l'énonciation, ou comme une accusation de mensonge, parlé un peu plus haut de dérapage et d'imposture" (*Angélique*, p. 128). Ces diverses manifestations du "je", accompagnées des nombreuses autres stratégies énonciatives déjà mentionnées, font partie d'une tentative pour "mettre en jeu les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi ? Et qu'est-ce que je fais là ? – qui ne sont pas des problèmes de signification, mais bel et bien des problèmes de structure" (*Angélique*, p. 69).

De cette façon, les deux textes autobiographiques de Robbe-Grillet rejettent et subvertissent plusieurs critères de l'autobiographie canonique, en particulier, la nécessité de la signification textuelle que préconise Lejeune. Tout en citant une remarque de Lejeune à cet égard, en l'occurrence, "l'exigence de la signification est le principe positif et premier", Robbe-Grillet nie ce principe, en termes non seulement de sa propre entreprise autobiographique, mais aussi par rapport à celle d'Henri de Corinthe, dont le texte s'écrit simultanément avec et dans le sien : "Cet axiome n'est valable, de toute évidence, ni pour le manuscrit dont la rédaction a occupé Corinthe pendant les deux dernières décennies de son existence, ni pour ma propre entreprise actuelle" (*Angélique*, p. 67).

Le "je" autobiographique des deux textes de Robbe-Grillet est souvent emprunté par d'autres sujets d'énonciation, parfois entièrement anonymes, qui parlent à la place de ce "je" ou qui le décrivent. D'où l'usage fréquent des expressions "on dit" et "on dirait" (où le conditionnel ajoute un indice de doute) lors de la (re)présentation des incidents de la vie. L'emploi de ces deux expressions nous rappelle que les souvenirs et l'identité ne sont souvent qu'une sorte de bricolage des discours d'autrui. Le "je" écrivant, devenu un "je" parlé par autrui, est aussi vu par autrui. Robbe-Grillet évoque, par exemple, le "masque diabolique" que d'autres lui

attribuent, une image apte à le réduire à un simple cliché, et qui ne correspondrait guère aux multiples images de lui-même :

Il y a donc des gens qui me prêtent ce masque diabolique, alors que je me vois souriant et mesuré, sensuel certes à cause d'une bouche assez charnue et du nez busqué aux narines ouvertes, mais plus proche de quelque paysan, viveur auvergnat, ou d'un négociant turc, que du prédicateur inspiré, visionnaire et dément. (Angélique, p. 17)

La confusion référentielle s'intensifie, grâce à d'autres jeux pronominaux (par exemple, des glissements du "il" au "je" et l'emploi d'un "nous" ambigu), dont tous visent à décentrer le "je". Au cours de la narration du voyage de Corinthe (dans *Angélique*) à travers la forêt des Hurles, une fluctuation pronominale surgit : le "il" (dont le référent était Corinthe) devient tout à coup un "je", au moment où Corinthe rencontre le lieutenant Frédéric de Boncourt.¹⁷ Après que Boncourt se présente, en énonçant son nom propre, un acte qui aboutit normalement à une référence précise et à une identité stable (*Angélique*, p. 139), un "je" apparaît dans le texte. Ce "je" semble appartenir simultanément au récit de Corinthe, en tant que personnage, et au hors-texte, c'est-à-dire à la situation extratextuelle de l'écriture de l'autobiographie de Robbe-Grillet, comme il fait également référence à Robbe-Grillet en train de créer l'histoire de Corinthe. Par ailleurs, ce passage débute avec la description d'une gravure dont tous les éléments prennent, par la suite, une véritable vie textuelle. Quelques pages avant cette fluctuation pronominale, le lecteur avait déjà assisté à un autre exemple de cette convergence de narration et de gravure, où les frontières entre ces deux types de création artistique s'effacent. Dans le passage cité ci-haut, la narration du récit de Corinthe s'arrête de manière abrupte pour devenir la gravure même qui avait déjà inspiré ce même épisode illusoire : "Alors brusquement, tout s'arrête : le mouvement fou s'est figé, d'un seul coup, dans l'éternité d'une gravure en noir et blanc" (*Angélique*, p. 121-122).

D'autres pronoms dotés, eux aussi, de référents vacillants participent à cette écriture du surfactif. Un "nous", par exemple, qui se manifeste sans crier gare dans le passage du texte cité ci-haut, fait référence à la fois à Robbe-Grillet et à Corinthe (dont les identités, ici, s'entrecroisent), ainsi qu'à Manrica, un autre personnage mystérieux du récit : "Entre les branches noires des arbres, le ciel s'est en partie dégagé... dans la direction où des loups, qui nous ont presque rattrapés, nous emportent à une vitesse de plus en plus impétueuse, aveugle, improbable, hallucinée" (*Angélique*, p. 121 ; c'est nous qui soulignons). Grâce à cet emploi du "nous", les deux récits se confondent, comme ce "nous" reflète deux instances d'énonciation : celle du texte de Robbe-Grillet dans son entier, et celle de la narration de cet incident fictif du récit de Corinthe. Ailleurs, Robbe-Grillet se sert du pronom "nous" pour se rapprocher de son lectorat et pour diriger leur attention vers certains passages du texte (voir, par exemple, la page 23 d'*Angélique*).

¹⁷ Le nom propre "de Boncourt" évoque, bien sûr, les frères Edmond et Jules de Goncourt, qui, à leur tour, suggèrent la notion de double, et la collaboration de ces deux tempéraments différents à une création artistique basée sur la connaissance systématique du réel. Dans *Angélique*, cette référence indirecte au réel coïncide avec un procédé destiné à le nier, par la fluctuation pronominale et par le brouillage référentiel qui s'ensuit.

Si le "je" pluriel du texte constitue le cœur d'un brouillage référentiel, ce même statut incertain caractérise aussi le bizarre Henri de Corinthe, un personnage qui sert à effacer toute frontière entre "réalité" et illusion. Identifié par certains critiques comme l'"alter ego" de Robbe-Grillet, et dans *Le miroir* et *Angélique* comme un ami du père de Robbe-Grillet, Corinthe est un revenant, un fantôme d'œuvres antérieures de Robbe-Grillet, tel que le film *La Belle Captive*, par exemple, où Corinthe n'est présent que par son absence (sa mort) et par son double, Walter.¹⁸ De telles manifestations de cette énigme textuelle, ayant déjà établi la nature fugace de ce personnage insaisissable, reviennent hanter la nouvelle autobiographie. Le brouillard qui entoure l'identité de Corinthe devient de plus en plus épais lorsque le lecteur se rend compte que les descriptions de Corinthe dans *Angélique* rappellent l'apparence de Robbe-Grillet lui-même, celui aux "yeux enfoncés", à "la voix basse" (*Angélique*, p. 19). Le mystère s'intensifie, d'abord grâce au texte qu'écrit Corinthe, "un mélange d'autobiographie et de théorie", texte contenu dans celui de Robbe-Grillet et qui lui ressemble étrangement (c'est une mise-en-abyme canonique) ; ensuite, à cause de l'entrecroisement de ces deux textes pseudo-autobiographiques dans *Angélique* (voir, par exemple, les pages 37-38) ; enfin, grâce aux nombreuses références extratextuelles, soi disant "vraies", qui n'ont pour effet que la multiplication de l'identité de ce soldat, penseur, chevalier et revenant. La référence peut-être la plus saisissante à Corinthe est celle faite à un certain Lovis Corinth (dont le nom de famille se distingue de celui d'Henri par l'absence du "e" final), un nom bien ancré dans la réalité extratextuelle du Robert Deux, dictionnaire des noms propres en plus d'être une source très fiable. Lovis, introduit dans le texte de Robbe-Grillet en tant que le "lointain cousin brandebourgeois" d'Henri (*Angélique*, p. 156), qui ressemble de façon étonnante à Henri, était un artiste allemand connu pour ses gravures. Après sa mort, on a découvert que Lovis a laissé derrière lui non seulement des écrits sur l'art, mais aussi une autobiographie !

Il existe donc certains traits du signe déictique "je" qui se prêtent à la mise en texte du sujet pluriel et oscillant dans la nouvelle autobiographie de Robbe-Grillet, traits qui provoquent en outre une rupture avec les normes de l'autobiographie "canonique", telle que certains théoriciens (Gusdorf, Bruss, Lejeune, Pascal, etc.) la conçoivent. En premier lieu, le "je" se révèle le centre déictique, la source du discours, l'origine/l'Origo, mais la possibilité même de l'instauration d'un nouveau centre déictique lors de chaque nouvel acte d'énonciation permet la prolifération de ces centres, dont tous sont d'origine purement discursive. Par conséquent, nous assistons à un véritable éclatement du "je" univoque, la source du récit autobiographique, ce qui engendre, à son tour, une pluralité de positions du sujet énonciateur. Grâce à la mobilité des déictiques, à leur capacité d'ostension et d'extension infinies et indéfinies, à leur désignation sans limites de "personnes" différentes, l'écriture d'une série de référents mobiles s'instaure. Enfin, comme les

¹⁸ Pierre Brunel examine certaines dimensions intertextuelles d'Henri de Corinthe ainsi que les variations différentes que subit ce personnage dans *Le Miroir qui revient* dans son article "Variations corinthiennes", *Corps écrit*, vol. 15, 1985, p. 117-124.

Barbara Havercroft

déictiques indiquent sans caractériser leurs référents, les diverses descriptions du "je" donnent lieu à des prédications différentes, c'est-à-dire que les différentes instances du "je" sont susceptibles de désigner des référents ayant des traits dissemblables, voire contradictoires. Ces caractéristiques des signes déictiques, qui se trouvent ici mêlées à une histoire censée être "vraie" et à des incidents purement fictifs, permettent l'avènement d'autobiographies qui rejettent toute dépendance fidèle au réel. Comme le souligne Paul de Man, nous avons tendance à croire que c'est la vie réelle du sujet qui produit son autobiographie, de la même façon qu'un acte entraîne certaines conséquences – mais pourquoi ne pas considérer le renversement de cette hiérarchie, du moins dans les "Romanesques" de Robbe-Grillet, et affirmer que c'est l'autobiographie, un texte sans source précise, qui produit la vie (ou les vies, dans le cas de Robbe-Grillet), une vie construite par l'écriture et par l'imaginaire ?

UN NOUVEL HORIZON DE L'AUTOBIOGRAPHIE : DE L'AUTOFICTION A LA NON-FICTION

Jacques LECARME
Université Paris-Nord

Dans un colloque tenu à Nanterre sur l'autofiction, en Novembre 1992, j'ai proposé une défense et illustration de ce genre¹. Son existence n'est pas universellement admise, et beaucoup de bons esprits n'y voient que la nouvelle mouture de cette détestable notion qu'est le *roman autobiographique*. J'ai essayé de distinguer deux familles de textes sous la rubrique *autofiction*, laquelle exclut aussi bien le roman que le strict récit autobiographique. Une définition étroite de l'autofiction serait celle de Serge Doubrovsky : identité nominale de l'auteur, du narrateur, du protagoniste ; existence d'un pacte autobiographique qui garantit un témoignage fidèle ; droit revendiqué à la mise en forme et à la mise en scène². Une définition beaucoup plus large, due à Vincent Colonna, maintient l'identité nominale comme caractère intangible, mais majore l'invention de soi tout en effaçant le contrat de vérité : elle donne toute sa place, et peut-être une place excessive, à la dimension de la fiction³. Je me suis attaché à justifier l'existence d'un corpus qui remplit l'intervalle entre le roman ou la fiction et le récit vrai ou la non-fiction. Aujourd'hui, je voudrais m'interroger sur l'actualité et l'avenir d'une pratique qui a des origines sans doute anciennes, mais rarement explicitées. Il se joue ici une interférence du fictif et du véridique qui pourra renouveler la pratique du genre autobiographique. Alain Robbe-Grillet s'abuse sans doute quand il croit être le seul

¹ Voir : *Autofictions et Cie*, Cahiers du R.I.T.M., 1994 (éd. Publidix).

² Voir : Serge Doubrovsky : *Fils* (1977), *Autobiographiques*, P.U.F., 1988.

³ Vincent Colonna : *L'autofiction*, Doctorat de l'E.H.S.S. sous la direction de Gérard Genette, 1988.

à proposer une nouvelle autobiographie, en tressant les fils de l'illusion avec ceux de la véridicité ou de la vérisimilitude. Mais je voudrais ici nuancer une opposition que j'avais trop marquée (pour les besoins de la définition) entre l'autofiction et le récit vrai. Dans le récit le plus vrai, il y a toujours un recours à une fiction ; dans l'autofiction la plus funambulesque, il y a toujours une confession ou une saisie de sa vie, sous la responsabilité de son nom propre. Pour ne citer qu'un exemple, Michel Tremblay s'est avisé de proposer une vision globale de son enfance en se remémorant douze films de fiction vus dans son plus jeune âge⁴. L'alchimie de la mémoire, trente ans après, métamorphose des films déjà magiques et en produit des anamorphoses, qui sont autant de confessions indirectes ; *Orphée* de Cocteau, vu tout de travers et réélabore par l'enfant, ouvre les portes d'un paradis perdu. À côté du merveilleux cinématographique, commun à une génération, s'invente ici un merveilleux autobiographique, dont il n'y avait guère d'exemple : il faut donc, plus généralement, s'interroger sur les relations de l'illusion et de la vérité dans l'écriture de soi.

Le vrai est-il concevable en littérature ? Valéry a répondu cent fois par la négative, il a couvert de sarcasmes les intentions louables qui allaient dans le sens d'une improbable vérité littéraire. Il s'est attaqué au plus intelligent des autobiographes, Stendhal, pour démontrer l'inanité du désir d'être vrai ou d'être soi. Il en a convaincu plusieurs critiques d'aujourd'hui qui tiennent la *Vie de Henri Brulard* pour un roman parmi d'autres, et non pour le récit véridique d'une enfance qui aurait eu une réalité historique. Le même Valéry s'esclaffait devant la naïveté de ceux qui distinguent un roman réaliste d'un conte bleu : c'est dire à quel point la littérature narrative ignore la connaissance du vrai et ne connaît que l'empire de la fiction. S'il est vrai que toute littérature est liée à la fiction, on aura beau distinguer celle-ci de la fausseté, comme la feinte du mensonge, on ne parviendra pas à rendre compatible la recherche de la vérité avec le travail de l'écriture. Depuis vingt-cinq ans, c'est l'illusion référentielle que dénoncent nos doctes : faut-il être niais, dans notre ère du soupçon, pour voir en Emma Bovary autre chose qu'un être de papier ! Dans le champ du sujet, proclame Barthes, il n'y a pas de référent, rien que de l'imaginaire. Il ne se conforme pas tout à fait à ce principe puisqu'au seuil de son autoportrait, il accumule les reproductions photographiques des êtres chers et des paysages. Mais, convaincu de la formule lacanienne (aussi vieille que le monde) selon laquelle le moi se situe dans une ligne de fiction et la vérité dans une structure fictionnelle, il entend proposer un roman, sans référent ni nom propre. Et le nouvel art intellectuel, qui ne soumettrait plus ses objets à une instance de vérité, mais à une pensée des effets, se désigne victorieusement comme FICTION. La pratique de Barthes contredit heureusement sa prédication : ses derniers textes saisissent, par l'image et par le texte entrelacés, la figure de la mère adorée. Ses effets de vérité égalent ceux de Léautaud, le "petit ami" d'une mère désirée et détestable. La logique de cet autotélisme littéraire aboutit bien entendu à tenir de tels effets pour des simulacres plus subtils. Aussi l'ironie de la citation et de la distanciation essaie-t-elle de proscrire le pathos de l'authentique (terme aussi abhorré aujourd'hui que

⁴ Michel Tremblay, *Vues animées, récits*, Ottawa, éd. Léméac, 1990.

vénéré il y a un demi-siècle), à moins qu'elle ne le préserve par un effet de camouflage : les images les plus émouvantes d'une mère ont été procurées par deux virtuoses de l'ironie sarcastiques, Sartre et Barthes. Quand Sartre et Genet répètent que ce qu'ils écrivent n'est ni vrai ni faux, ils obtiennent, grâce à cette dénégation, l'adhésion du lecteur à l'image de ce qui fut vécu. La littérature véridique, si on en admet l'existence, sait se moquer de la vérité, et tirer tous les bénéfices de cette ruse.

Les logiciens anglo-saxons, qui s'occupent de la vérité et de la fiction, se divisent en deux camps : les "ségrégonnistes" exilent la fiction de leur champ d'études, tandis que les "intégrationnistes" cherchent à unifier sous les mêmes concepts les énoncés sérieux et les énoncés simulés. Il va de soi qu'en logique le vrai est préférable au feint, et le Wittgenstein du *Tractatus* au Borges des *Fictions*. La théorie littéraire en France connaît aussi ses intégrationnistes et ses ségrégonnistes, mais la hiérarchie du vrai et du faux s'y trouve inversée. Pour les premiers, seule existe la fiction, et la "diction" est dépourvue de tout intérêt littéraire, à moins de se résorber dans la première catégorie. La signature du nom propre, selon Derrida, n'entraîne aucun effet de vérité : quand Frédéric Nietzsche introduit dans *Ecce Homo* son nom patronymique, "ce nom est déjà un faux nom, un pseudonyme et un homonyme qui viendrait dissimuler sous l'imposture l'autre Frédéric Nietzsche". Le nom propre – qui n'est jamais propre – devient opérateur de fictionnalisation, la signature invente le signataire, au rebours de ce qu'un vain peuple pense, et la tradition s'est obstinée à mal orthographier l'"OTOBIOGRAPHIE". Cette *doxa* du texte intransitif, auto-référentiel et anti-mimétique – qu'on a pu définir comme un consensus conventionnaliste – a pris force de loi dans l'université, jusqu'à y jouer le rôle d'un pont-aux-ânes très sélectif. Hors du texte, point de salut ; le hors-texte, c'est l'enfer, ou le horla. Les ségrégonnistes, si on peut les affubler de ce terme fâcheusement connoté, maintiennent l'existence d'un genre autobiographique, qui ne serait pas soluble dans la fiction généralisée, et d'un pacte de vérité, qui ne serait pas réversible en un miroir aux alouettes. Ils ne sont pas entièrement convaincus de la supériorité du genre romanesque sur tous les autres, ni de son aptitude exclusive à représenter la littérature même. Le vieux préjugé du roman-roi nourrit en effet les théoriciens de la fiction, comme il anime les écrivains désireux d'une reconnaissance publique. La critique littéraire, dans son ensemble, s'accorde à déplorer l'invasion de la biographie, de l'autobiographie, de l'écrit intime. Cette infra-littérature constituerait l'une des tares de notre fin de siècle, tandis que l'âge d'or du roman s'éloignerait depuis les années 20 et 30. Elle est si peu légitimée, en dépit de sa prolifération, que le mot de vérité, en littérature et peut-être aussi en philosophie, fait désormais l'effet d'une bourde qu'il vaut mieux ne pas relever. Par bonheur, et malgré tout ce qui les sépare, des chercheurs comme Georges Gusdorf ou Philippe Lejeune, comme Michel Beaujour ou Béatrice Didier se rencontrent dans une apologie impopulaire pour une écriture tendant à la véracité. Une idée reçue, à laquelle Gide feignit parfois de céder, voulait qu'on ne parlât bien de soi qu'en roman ou qu'en poésie, mais fort mal en des mémoires. C'était là encore concéder au roman une véridicité qui lui est aujourd'hui refusée. Le temps n'est plus où l'on convenait que la vérité

littéraire naissait d'un compromis entre l'allégation de fiction et l'approche indirecte du vrai : Marthe Robert lisait ce compromis dans le *Quichotte* de Cervantès et lui proposait une intelligibilité psychanalytique dans un essai intitulé *La Vérité littéraire*. La réconciliation euphorique du mensonge et de la vérité pouvait enchanter les lecteurs de Diderot, mais "le mensonge qui dit la vérité" de Cocteau, ou "le mentir-vrai" d'Aragon ne sont que facilités de grands illusionnistes, que le souci du moi n'a jamais effleurés. Et le grand public s'accorde avec les théoriciens pour dénier au roman (nouveau ou ancien) l'aptitude à représenter le monde. Il y a beau temps que l'instinct référentiel du lecteur, qui le poussait à aller *au-delà* de la surface du texte et de la pellicule de la fiction, ne trouve pas à se satisfaire dans ces cercles vicieux qui rappellent le paradoxe bimillénaire d'Epiménide : Epiménide dit que les Crétois sont menteurs, or il est Crétois, donc il ment, donc les Crétois ne sont pas menteurs, donc il dit vrai, donc les Crétois sont menteurs, donc il ment, etc... Le discours de l'auto-référence, que l'on dit si fascinant, ne sort guère de ce tourniquet. Il a pu certes aboutir à de beaux effets de magie littéraire, comme dans ces confessions de Jean Genet où brille l'incomparable éclat du faux. Mais le jeu de la littérature ne vaudrait pas une heure de peine s'il se bornait à reproduire celui du menteur.

Un certain nombre d'écrivains se sont attachés à frayer de nouveaux chemins de la vérité, parfois en contradiction avec leurs propres principes, parfois en accord avec une esthétique d'ascèse et de rigueur. Les étiquettes sont parfois trompeuses : Serge Doubrovsky a inventé le terme d'autofiction pour désigner un roman dont le narrateur-protagoniste présente bien l'identité nominale de l'auteur. Dans *Fils* (1977), *Un Amour de soi* (1982), *Le Livre brisé* (1989), *L'après-vivre* (1994), il parvient à saisir sa vie immédiate, consciente et inconsciente, dans un langage neuf et contrasté qui doit beaucoup à l'expérience du divan et à celle de la chaire, ces deux lieux bénis de l'association libre. Mais qu'en-est-il de la fiction, dont le pavillon est ici arboré ? Elle se réduit au travail du style et à la science des jeux de langage ; elle ne déborde guère l'usage assez discret du déplacement et de la condensation, elle ne modifie pas essentiellement une expérience vécue dont le contenu n'a rien de fictif, et elle ne dissout pas cette matière vraiment première dans l'imaginaire. Cette "fiction" ne laisse pas d'être feinte, et la désignation de "roman" ne doit pas être prise littéralement. Une double négation équivaut à une affirmation renforcée, apprenait-on jadis en grammaire latine. Ici, une double fiction renforce l'assertion de la vérité, comme une double feinte permet parfois au dribbleur de marquer un but. Avant Serge Doubrovsky, un Antoine Blondin avait su simuler les délires de l'ivresse et jouer acrobatiquement de la troisième personne pour procurer la confession la plus nue, *Monsieur Jadis ou l'école du soir*. Sous couvert d'une fiction redoublée, ces récits défictionnalisent l'histoire d'une vie, qui n'est souvent qu'un long désastre.

Les écrivains de l'Oulipo aiment écrire sous le régime des contraintes librement choisies : ils récuse cette contrainte massive que serait la corrélation obligatoire d'un texte avec une réalité à décrire. Mais il arrive aux Oulipiens d'écrire des textes non-oulipiens ou des textes hyper-oulipiens qui, à force de détours et de ruses, parviennent à dénuder une vérité. Contrairement au discours

textualisant des perecquiens d'aujourd'hui *W ou le souvenir d'enfance* (1975) n'est pas une fiction, mais l'intervalle désert entre une fiction plus fictive que toute science-fiction, et une non-fiction tout a fait infictionnable puisqu'elle se nomme Auschwitz et qu'elle se situe à la limite du dicible. Le jeune Perec, lisant *L'espèce humaine* de Robert Antelme, y trouvait naïvement en 1962 "la vérité de la littérature et la vérité du monde". Il les a retrouvées, treize ans plus tard, sous l'influence du même Antelme dans *W*. Dans une sphère qui n'est plus celle du tragique, mais celle des choses communes ou de l'infra-ordinaire, ses *Je me souviens*, reproductibles, mais inégalés, fournissent l'histoire la plus fiable des années 60, mieux encore que ne l'avait fait *Les choses*, dont la fabulation romanesque ne passe qu'au bénéfice d'effets de palimpseste. Son ami Jacques Roubaud semble refuser toute dignité à l'acte autobiographique : il se trouve pourtant avoir fait deux avancées irrécusables aux frontières de cette pratique. Les poèmes de *Quelque chose noir* (1986), travail d'un deuil essentiel, brillent de l'éclat funèbre du vrai ; on peut en trouver des reflets dans les *Proses du fils* (1993) d'Yves Charnet : dans certaines situations tragiques, la poésie est bien la seule voie praticable pour le récit personnel. Du même Jacques Roubaud, *Le grand Incendie de Londres* (1988) part des décombres d'un projet inabouti de roman pour composer, en expansion et en ramifications, un vaste autoportrait délivré de la chronologie par le jeu des contraintes logiques et mathématiques. *La Boucle* (1992) fonctionne selon la même image de l'arborescence infinie : elle engendre une famille de textes désignés comme des proses de mémoire. Elle englobe les archives d'une famille et les écrits personnels retrouvés de parents exemplaires. Le commentateur se permettra ici une naïveté doublée d'une impudeur : la vérité ne pouvant consister que dans la confrontation d'un énoncé avec sa référence, il peut, pour avoir jadis entrevu le paysage inventorié par l'auteur de *La Boucle*, attester la véracité quasi-divinatoire de cet écrit ; Jacques Roubaud nous écrit en vérité, en énigme et en miroir. *La Boucle* ramène au lecteur ébloui une pêche miraculeuse, et on ne voit pas quel autre mode de saisie de cette vérité serait concevable, sinon cette communication littéraire, qui est à la fois fixation du passé, réparation du deuil, invention d'une écriture. Bien entendu, pour des raisons théoriques comme pour des motifs de pudeur, l'auteur rejeterait l'effet que nous décrivons ici. Pour évoquer un autre exemple du côté des explorateurs peu soucieux d'être embrigadés dans les gros bataillons de l'autobiographie, Roger Laporte, dans *Une vie* (1986) se met à la question en passant et repassant vingt fois sur les prolégomènes à toute autobiographie future. L'aventure et la torture d'une écriture éludent sans doute la vraie vie... à moins qu'elles ne l'élucident. Le lecteur sera, selon son tour d'esprit, excédé ou fasciné ; il en est de fanatiques.

Il est difficile d'évaluer déjà la dimension d'Hervé Guibert, tant le retentissement de ces livres a été lié à l'apparition peu résistible du Sida, ce mal du dernier quart de siècle. Il n'est pas indifférent d'ailleurs que le seul discours véridique tenu sur cette épidémie l'ait été par des écrivains, tels Conrad Detrez, Jean-Paul Aron, Guy Hocquenghem et d'autres moins notoires. Hervé Guibert, avant même d'être informé de sa contamination, avait écrit à vingt-neuf ans une autobiographie tout à fait canonique intitulée *Mes parents* (1986) ; il s'appuie

scrupuleusement sur le nom de Guibert, qu'il épelle et qu'il glose. Ce recours au patronyme a toujours été l'embrasseur privilégié de l'autobiographie. Mais le récit de vie est ici assez traîtreux : le narrateur y fait mourir ses bons parents qui pourtant lui survivent. Selon ses propres indications, son travail découle d'un journal intime effectivement tenu et aboutit, avec un mode de narration intercalé, à un substitut de journal. Ce serait bien là une véritable autofiction (dans un sens beaucoup plus large que celui de Doubrovsky), puisque Hervé Guibert assurait avoir "la plus grande impression de fiction" quand il écrivait des romans selon la forme du journal intime. Il faudrait distinguer ici les vrais journaux intimes et les romans-journaux. Les vingt dernières années ont vu la publication de journaux considérables, souvent cruels, violents ou méchants, qu'il est impossible de tenir pour fictifs, quand bien même ils contiendraient, tels des carnets d'esquisses, des ébauches de fiction : Paul Léautaud, Ernst Jünger, Léon Bloy (bientôt), Pierre-Henri Roche, Mathieu Galey, Michel Leiris, Sartre et surtout cette explosante-fixe nommée Catherine Pozzi. Loin du roman, mais aussi loin de l'intime, Julien Gracq égrène ses carnets de lecture, ses calepins de voyage, ses *note-books* d'écrivain. Georges Perros est mort trop tôt pour prolonger la série de ses *Papiers collés* (1978). Hervé Guibert, pour revenir à lui, renonce à la fiction, alors même qu'il sous-titre "romans" *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991), *L'homme au chapeau rouge* (1992), (le statut du dernier livre est plus hésitant, et sa réussite plus incertaine). Du roman, il ne reste que les clés, c'est-à-dire des pseudonymes parfaitement transparents pour quiconque regarde la télévision. L'effet de vérité, assez terrifiant, est lié à une certaine cruauté, qui donne un goût unique à la vérité guibertienne. Celui-ci ne doit pourtant rien à Thomas Bernhard, qu'il a découvert tardivement, mais il partage avec lui le génie de la méchanceté et ce don de tirer de la maladie tous les bénéfices intellectuels. L'un et l'autre ont l'art d'alléguer négligemment l'étiquette de la fiction, alors qu'ils se privent de toute fictionnalisation. La dernière formule de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est intéressante par son mode d'énonciation et d'appropriation : "La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde".

On évoquera pour finir, le parcours d'Annie Ernaux, parce qu'il est le plus discret, le plus exemplaire et celui qu'a consacré l'adhésion d'un large public. A la fin des années 70, trois romans écrits à la première personne, selon le modèle célinien du monologue intérieur polyphonique, passèrent inaperçus malgré la réussite de leurs mises en voix : *L'Armoire vide*, *Ce qu'ils disent ou rien*, *La femme gelée*. Jacques Bersani fut le seul, dans une perspicace chronique de la *N.R.F.* (1977), à faire l'éloge et l'analyse de ces "romans de paroles". En 1983, *La place* (hommage funèbre au père) connut un vif succès, et fut suivi d'*Une femme* (récit de la vie de la mère), puis de *Passion simple* en 1992, qui évoque une liaison aussi violente que brève. Cette trilogie autobiographique voit la narratrice occuper progressivement le devant de la scène, à partir d'actes de réparations symboliques envers des parents toujours aimés, jadis snobés, aujourd'hui reconnus dans leur longue lutte contre la pauvreté et contre l'oppression du langage. Annie Ernaux se prive de toutes les séductions langagières qu'elle prodiguait dans ses romans. Écoutons-la, pour l'une des indications qu'elle glisse dans une plaquette qui

ressemble à un carnet de notes sténographique. "Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-la même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles". Dans ce monde-là, en effet on ne prenait jamais un mot pour un autre, et la narratrice exclut métaphores, métonymies et autres tropes. Confrontée à l'indicible, en particulier à la maladie d'Alzheimer qui a frappé sa mère, elle tente l'impossible : "...je sais que je ne peux pas vivre sans unir par l'écriture la femme démente qu'elle est devenue à celle forte et lumineuse qu'elle avait été". L'écriture ne pourra dire que l'impossibilité de relier la mère aimante à la femme âgée et ravagée. Une nouvelle *voix* (fragmentaire, litotique, allusive) a été mise au point pour cet autoportrait éclaté et décalé. La narratrice s'interroge sur son appartenance à la littérature, dont elle souhaite occuper les limbes : "Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots (c'est-à-dire que ni les photos, ni les souvenirs, ni les témoignages de la famille ne peuvent me donner cette vérité). Mais je souhaite rester au-dessous de la littérature". Sans prendre au pied de la lettre cet "au-dessous de la littérature", on y pressentira le refus du grand style (célinien ou proustien), et la recherche d'une écriture "juste", conforme à l'exigence de vérité. Le carnet de notes réécrit par Annie Ernaux a l'allure d'un avant-texte plus que d'un texte même, lequel ne nous est pas donné, mais se voit remplacer par le récit de sa genèse. Dans toutes ses notations, s'intente le procès d'une culture littéraire qui fut celle d'une génération. Protestant contre ce qu'elle tient pour un critère de distinction sociale, elle annonce ses jugements dans un registre qui simule la culture des incultes. Elle cite ainsi, non sans y adhérer, le seul jugement littéraire que son père ait porté, – sur le *Tour de France de deux enfants* : "Ca nous paraissait réel". Pour Annie Ernaux, le vrai et le réel ne sont pas toujours discernables. Il reste sans doute un résidu de fiction : la narratrice de *Passion simple* ouvre son récit par la description d'une séquence pornographique de *Canal plus*, brouillée et déformée par l'absence d'un décodeur. L'intuition d'une vérité passe ici par la contrefaçon d'une fiction. Mais le reste du livre, en forme de journal, jouera sur l'ascèse des moyens et l'amenuisement du texte. Pourvu d'autant de blancs que de lignes, évoquant l'attente, la perte et la réparation, il pratique un appauvrissement systématique de la rhétorique, d'où procède sa richesse en vérité.

Partis de l'autofiction comme pratique nouvelle, nous en sommes venus à des textes qui, à force de traquer la vérité et de nous en donner le goût, isolent et formulent l'irréductible résidu de fiction, propre à toute vie, et à tout récit de vie. Ainsi se trouvent accordés Jean-Jacques Rousseau, qui donne comme devise à son entreprise le *vitam impendere vero*, et Jacques Lacan, qui voit dans le moi une ligne de fictions, et qui s'en tient à cette seule ligne. En littérature comme dans le reste, il faut aller à la vérité avec toute son âme.

APERÇUS BIBLIOGRAPHIQUES

Derrida, *Otobiographies*, éd. Galilée, 1984.

Dobrovsky, Lecarme, Lejeune, *Autofiction et Cie*, Publidix, 1994.

Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991.

Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, p. O.L., 1991.

Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, 1990.

Robert, *La vérité littéraire*, Grasset, 1981.

DE LA CATASTROPHE AU CANULAR DANS LE ROMAN HISTORICISTE, OU D'UN GLISSEMENT OPÉRÉ PAR L'IRONIE POST-MODERNE

Claude FILTEAU
Université Paris-Nord

Les romans de Jean Marcel, *Hypathie ou la fin des dieux*, *Jérôme ou de la traduction*, *Sidoine ou la dernière fête*, ont pour toile de fond les cataclysmes qui, aux premiers siècles de notre ère, annoncent la fin de l'humanisme antique et la naissance du monothéisme chrétien. Ils décrivent un monde directement en prise sur un type de débats suscités par les "cultural studies" dans les universités nord-américaines. L'on pourrait choisir pour épigraphe de la trilogie de Jean Marcel cette phrase de James Clifford, extraite de son livre *The Predicament of Culture* :

La culture est une idée profondément compromise, dont je ne peux pas encore me passer.

Cette phrase figure en exergue d'un article de notre collègue canadienne Sherry Simon qui s'appelle significativement "Espaces incertains de la culture". On sait que Sherry Simon s'intéresse à ce qu'il est convenu d'appeler *l'identitaire*, "lieu problématisé de la rencontre entre culture et identité" dans une société "pluraliste"¹. Si les romans de Jean Marcel prennent d'abord pour cadre ces catastrophes historiques qui compromettent l'idée de culture, ils ont aussi à résoudre un type de catastrophes que fait naître le paradoxe du prédicat "pluraliste" comme le décrit ici Louise Marcil-Lacoste : "Le paradoxe est donc que le pluralisme fonctionne lui-

¹ Sherry Simon, "Espaces incertains de la culture". *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 24.

même comme une érosion, voire comme une disqualification fonctionnelle et morale des pluralités qu'il prétend pourtant reconnaître, organiser et gérer"².

Du point de vue du lecteur, la fiction "historiciste" dont s'inspire Jean Marcel a pour fonction d'articuler le rapport entre *l'identitaire* et la *catastrophe* dans ses multiples acceptions. Mais l'historicisme définit d'abord un certain rapport à la vérité qui, pour écarter toute affirmation d'une vérité dogmatique, favorise un certain relativisme. Vu sous l'angle historiciste, les principes qui fondent les valeurs de vérités sont situés et datés dans l'histoire. Ils ne sont guère rationalisables à moins d'une interprétation qui s'appuie sur le langage.

Les faits à interpréter ne sont rien d'autre que les énoncés tenus eux-mêmes pour vrais. Nous verrons plus loin comment certains personnages de Jean Marcel sont ainsi confrontés au "tournant linguistique" qui fonde le rapport de l'historicisme à la vérité ou au canular. Mais notons d'abord qu'en contestant toute logique causaliste, l'historicisme déconstruit la conception essentialiste de la pensée, en même temps qu'il réfléchit sur la logique fictionnelle qu'exige la figuration de scènes de vie. Cette logique fictionnelle se construit peu ou prou à partir d'une pseudo-cohérence, comme l'explique Aldo G. Gargani :

La pensée n'est pas une essence spécifique, ce n'est pas l'activité indépendante et autonome d'une conscience absolue et libre mais la communauté des traces, signes et accidents, introduits par le hasard, qui coexistent ensemble. (...) Le strabisme, qui fait qu'on use du terme cohérence dans le sens logicisant habituel, vient de ce qu'on assume que la communauté, ou le contexte, ou la coexistence des signes, traces ou événements, des figurations de scènes de vie, des signes des passions sont les fibres de concaténation causale qui soutiendraient l'unité de la pensée, en liant inexorablement les pas par lesquels elle se mène. Dans ce regard strabique, la cohérence est pensée comme une corde qui passe par les pas d'une pensée et les lie³.

Emanant du "tournant historiciste" et du "tournant linguistique" du relativisme post-moderne, cherchant, par ailleurs, à articuler la quête identitaire sur le paradoxe pluraliste, les fictions de vie que les romans de Jean Marcel mettent en scène débouchent sur ce "théâtre d'accidents" qui constitue la poétique du pragmatisme contemporain, comme vient de le définir Aldo G. Gargani.

LA FICTION UNITAIRE

Il ne s'agit pas de faire de cette poétique un modèle global pour la fiction. Je vais montrer cependant comment elle affecte certains lieux circonstanciés de la narration romanesque chez Jean Marcel.

Dans *Sidoine ou la dernière fête*, le narrateur se présente sous l'aspect d'un archiviste ou d'un traducteur, c'est-à-dire comme un personnage interrogeant les traces, les accidents et leur pseudo-cohérence. Le temps de la narration dans

²Louise Marcil-Lacoste, "Les paradoxes du pluralisme", *Pluriethnicité, éducation et société construire un espace commun*, Montréal, Institut Québécois de recherches sur la culture, 1991, p. 33.

³Aldo G. Gargani, "La réalisation linguistique de la vérité", *Rue Descartes*, Paris, Albin Michel, n° 5-6, Novembre 1992, p. 135.

Sidoine ou la dernière fête est un temps qui se moule sur le temps chronologique du récit classique avec ses retours en arrière et ses anticipations.

Mais le récit s'indique également du palimpseste que constituent les sources historiques et iconographiques de la vie de Sidoine Apollinaire confrontées aux lettres et aux poèmes écrit par ce poète latin des Gaules. L'archiviste trouve son pendant dans l'activité du faussaire qui, comme la maître verrier Gaudin, retouche les traces, introduit de nouveaux accidents dans une scène pour confondre la vie de saint Austremonne avec celle de Sidoine dans un vitrail de la cathédrale de Clermont. Certes, le narrateur-archiviste défait l'écheveau des fictions superposées. Mais son activité est elle-même entachée par la suspicion qui pèse désormais sur toute forme de cohérence fictionnelle donnée aux événements, fut-ce dans un souci de restituer la vérité historique. Appelons cela le "strabisme" de l'archiviste. C'est ainsi que dans le récit "historiciste" le narrateur peut exploiter divers modes de focalisation comme dans la fiction narrative courante ; néanmoins l'autorité du narrateur ou du focaliseur externe est désormais minée par l'image de l'archiviste en tant que "fiction-maker".

Sur un autre plan, en rendant plus ou moins suspecte l'autorité du narrateur-archiviste, en tant que narrateur extra-diégétique cette fois, il s'agit d'affaiblir, mais sans l'abolir, "la convention littéraire attribuant plus de pouvoir de construction à un locuteur externe qu'à un locuteur interne et limité", convention fondamentale, selon Ruth Ronan, pour déterminer "la nature factuelle ou non factuelle des propositions d'un univers fictionnel structuré modalement"⁴.

Mais l'enjeu aussi bien poétique que philosophique du roman historiciste est ailleurs ; il est dans cette "initiative inaugurale" qui, selon Gargani, "presse les uns contre les autres les traits, les signes d'événements, de figuration, de scènes de vie les plus disparates et les plus différents". Dans la fiction romanesque cette initiative inaugurale découle tout naturellement de l'organisation des événements narratifs autour d'un personnage. Le philosophe pragmatiste saura s'en souvenir, au moment opportun. Axel Honneth écrit ceci où l'on reconnaîtra au passage la marque d'une pensée aristotélicienne :

*Ce n'est que si l'on peut restituer une vie en se laissant guider par le modèle formel de la narration qu'elle forme une unité effective autour d'un point central de référence et se reconnaît axée sur la recherche de la "vie bonne" qui est ce que nous associons intuitivement au concept de "réalisation de soi"*⁵.

En mettant ainsi de l'avant la recherche de la "vie bonne", comme noyau unitaire de la fiction identitaire, le philosophe rétablit une nécessaire cohérence fictionnelle dans l'organisation des scènes d'une vie singulière, cohérence qui lui permet de trouver le sens des valeurs qui règlent les choix d'un individu dans une société pluraliste.

⁴ Ruth Ronan, "La focalisation dans les mondes fictionnels", *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 83, Septembre 1990, p. 307.

⁵ Axel Honneth, "Les limites du libéralisme. De l'éthique politique aux Etats-Unis aujourd'hui", *Rue Descartes*, Paris, Albin Michel, n° 5-6, Novembre 1992, p. 154.

Quand il s'agit de construire dans un deuxième temps la relation entre les décisions d'un individu et les valeurs communautaires, Axel Honneth fait intervenir les rôles sociaux :

Pour pouvoir aligner les épisodes disparates d'une vie dans cette perspective unitaire, il est en outre nécessaire de se référer à l'instance médiatrice des rôles sociaux par laquelle le sujet reste toujours connecté clandestinement à l'histoire de la société⁶.

Revenons au roman de Jean Marcel. On peut en effet remarquer que le narrateur-archiviste suit le programme que lui indique le philosophe dans la mesure où il tente d'abord d'établir le lien entre le "récit de vie" et la recherche de la "vie bonne", grâce au personnage de Sidoine, afin de construire ainsi la fiction de l'identitaire. Les décisions que prend Sidoine pour s'opposer et pérenniser la culture latine, soit comme poète, soit comme évêque, soit comme Préfet de la Ville, relèvent en outre des schémas de rationalité que les sociologues appliquent aux décideurs dans nos sociétés démocratiques, quand ils font la distinction entre un "agent-rationality process" et un "option-rationality process", étant entendu qu'à un niveau ou à un autre ces catégories font partie de la fiction identitaire, en fixant les rôles sociaux.

Mais heureusement pour nous, chez Jean Marcel, le canular s'insinue dans les schémas de rationalité que les sociologues inventent pour décrire la conduite des décideurs. C'est à la suite d'un mauvais tour que lui joue le conseiller de l'empereur que Sidoine devient Préfet de Rome. Et c'est sans réelle vocation qu'il consent à devenir évêque, à la suite d'un concile clandestin qui décide pour lui. En d'autres mots, c'est la *situation* qui détermine la *condition* du personnage. Sidoine est pressé de revenir à la poésie pour en quelque sorte se "désengager" de son destin. Poète, il apparaît toujours "détaché de sa propre contemporanéité", si cette expression peut avoir un sens. L'ironie de l'histoire constitue le véritable moteur de la fiction historiciste. En tant que catastrophe, c'est-à-dire "point de conflit", d'une part, en tant que canular, c'est-à-dire "misunderstanding" ou "anachronisme contextuel", d'autre part, l'ironie de l'histoire est un trope narratif qui trouve sa juste expression dans la métaphore de la traduction ; celle-ci occupe une place centrale dans les deux autres romans de Jean Marcel : *Hypathie ou la fin des dieux*, *Jérôme ou de la traduction*.

LA MÉTAPHORE DE LA TRADUCTION

Le prologue d'*Hypathie ou la fin des dieux* est centré sur une erreur de traduction que le moine Philamon, le dernier représentant de son ordre et notre contemporain, décèle dans la traduction en grec d'un psaume de la Bible par les Septante, erreur que va perpétuer à son tour Saint Jérôme dans sa Vulgate, lorsqu'il traduira en latin la version des Septante. C'est ainsi que dans le psaume 91, les

⁶*Ibid.*

Septante traduisent "la désolation de midi", par le "démon de midi". Amplifiée par Saint Jérôme, cette faute de traduction va ni plus ni moins engendrer la démonologie médiévale ; ce qui, on en conviendra, n'est pas rien comme invention de vocabulaire :

*(...) C'est sur cette bourde, dit le prologue d'Hypathie, cette bévue, reprise dans tout l'Occident par la traduction latine de Jérôme, sur ce daemio mendiano de sa Vulgate que s'était édifiée toute une littérature spirituelle et d'ascèse qui avait marqué la vie monastique pendant près de deux millénaires.*⁷

D'un point de vue grammatical, l'erreur de traduction sépare les énoncés linguistiques de leur compréhension. D'un point de vue logique, l'erreur de traduction peut être considérée comme "un point de conflit" ou "un point de bifurcation". Par rapport au continu historique, le point de bifurcation introduit du discontinu. C'est ce pli dans le continu qui constitue la catastrophe. D'un point de vue historique cette catastrophe infime a des effets démesurés. Mais la catastrophe existe d'abord pour la conscience d'un individu qui l'interprète. Philamon comprend ainsi que cette erreur de traduction, qui signe à sa manière "la fin des dieux", traverse sa vie et exige de sa part qu'il prenne une décision singulière. Mais dit le texte :

*La sagesse, ce très simple courage du coeur, si péniblement acquise au cours des ans, lui enjoignait plus que jamais en cet instant de n'y point trop attarder son esprit et de n'en faire pas plus de cas que d'un caillou sur le chemin*⁸

Dira-t-on que Philamon comprend combien la vérité – sa vérité – se réduit à une particularité contingente du langage ? La sagesse du moine se confondrait donc avec l'ironie post-moderne comme la conçoit Richard Rorty et qu'analyse ici pour nous, Rainer Rochlitz :

Poètes, théoriciens et philosophes modernes, qui se considèrent comme des créateurs de vocabulaires et non comme des auteurs qui représentent une réalité préexistante, contribuent à "dé-diviniser le monde" et à nous faire voir notre langage comme une production contingente. (...)

*On ne peut qu'adhérer à un nouveau vocabulaire ou le refuser au nom d'un autre vocabulaire. L'argumenter (...) relève encore de la métaphysique.*⁹

Mais Philamon n'adoptera pas cette attitude pragmatiste face aux jeux du langage, attitude qui appartient davantage à l'interprétation du lecteur. En levant les yeux vers le soleil, en se laissant pénétrer par la lumière intense, en portant le regard sur ce qui est pur dans la nature pour ainsi se fondre dans le Tout de la lumière, Philamon redécouvre pour son propre compte l'expérience plotinienne du monde et du néant, expérience qui fut celle des sages de l'antiquité païenne. Cette "sagesse" qui fut aussi celle de la philosophe Hypathie, célèbre autrement "la fin des dieux", puisque Philamon cesse de se détourner de soi, pour retrouver le lieu propre de son désir dans la suprême beauté. Celle-ci redivinise le monde. C'est cette

⁷ Jean Marcel, *Hypathie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac, 1989, p. 25.

⁸ *Ibid*, p. 25-26.

⁹ Rainer Rochlitz, "L'éthique pragmatique de Rorty", *Rue Descartes*, Paris, Albin Michel, n° 5-6, Novembre 1992, p. 200.

redivinisation par la sagesse et l'expérience du beau que semble perpétuer dans le roman le fantasme qui associe le temple et la bibliothèque comme des lieux contigus, lieux sacrés où la parole serait le destinataire d'un sacrifice qui fait des signes du savoir l'instrument d'une seconde naissance.

Ce fantasme, auquel le personnage d'Hypatie refuse de renoncer allant jusqu'à mourir pour le préserver intact, traverse les siècles, en quelque sorte, d'Hypatie, la philosophe néo-platonicienne, à Philamon, le prêtre orthodoxe en son élévation hypostatique. Ainsi, historiquement, la "catastrophe" que constitue la "fin des dieux" n'a pas eu lieu, alors qu'Hypatie et Philamon en font chacun à leur manière l'expérience quand ils éprouvent la "désolation de midi". Mais l'intérêt du fantasme est ailleurs. Ce rôle accordé à la parole en tant que destinataire d'un sacrifice, donne forme à l'imaginaire propre aux institutions de marquage.

Selon certains sociologues, nous ne comprenons plus ce que *marquer* signifie dans la problématique identitaire. Jean Marcel montre à sa manière comment la fiction post-moderne se dissocie du destin sacrificiel de la parole et accessoirement de l'écriture. Dans *Hypatie*, les rites sacrificiels qui sont associés à la sacralisation de la parole dans les corps et dans les livres, nous permettent d'établir de curieux parallèles entre, d'une part, les textes divinisés des géomètres grecs brûlant dans l'incendie de la grande bibliothèque d'Alexandrie et, d'autre part, les corps des premiers ascètes chrétiens, chez qui les rites de marquage finissent par prendre une allure tout à fait dérisoire :

C'est ainsi que je rencontrai d'abord, vivant aux flancs du Sinaï, des adamistes, se disant fils d'Adam et se croyant par conséquent tenus de vivre dans la plus complète nudité comme lui ; des valésiens qui, à l'instar de leur fondateur Valèse, procédaient à la mutilation de leur membre viril ; des caïnistes qui honorent en Caïn, Isaiï, les habitants de Sodome et en Judas le traître les persécutés de Yahweh.¹⁰

Cette description va continuer ainsi pendant trois pages. La sérialisation de ces pratiques arbitraires balise l'espace d'une vie communautaire où il n'est plus possible de reconstituer la dimension symbolique de la parole ou encore la civilité des liens sociaux. C'est une affaire de rhétorique qui reconduit le parti pris historiciste à la logique du canular, d'une part, à l'anachronisme, d'autre part. Cette société qui se construit dans les déserts aux confins de l'Empire, est, en effet, localement la nôtre, dans son improductivité, dans son refus de fructifier. Elle témoigne de la catastrophe de la Raison, thème fréquent dans la littérature post-moderne.

LA LOGIQUE DU CANULAR

Comme on le voit, le canular ne se borne pas seulement à une erreur de traduction dans les romans de Jean Marcel ; il devient un facteur essentiel de la cohérence fictionnelle qu'il organise comme un véritable "théâtre d'accidents". Nous allons le vérifier, une fois encore.

¹⁰ Jean Marcel, *Hypathie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac, 1989, p. 198.

Ceux qui ont lu *Hypatie ou la fin des dieux* savent que le récit est construit sur un immense canular inscrit dans le titre lui-même, à condition de le traduire correctement. Hypatie, martyre de la foi païenne, comme le dit le résumé en quatrième page de couverture, survivra dans la religion chrétienne sous le nom d'Ecatérinè qu'on traduit en français par Catherine et qui devient sainte Catherine d'Alexandrie, patronne des philosophes. Or "Ecatérinè" signifie en grec "la fin des dieux", si l'on en croit le récit ; c'est pourquoi *Hypatie* porte comme sous-titre "la fin des dieux". Hypatie ou Ecatérinè, Hypatie ou la fin des dieux s'équivalent donc ; cette traduction fait le jeu du canular. Au terme de sa lecture, le lecteur aura fourni un travail d'interprétation métaphorique relativement élaboré. En tant que récit de vies, le roman superpose dans le temps des fictions hétérogènes qui finissent par n'en faire qu'une seule. La fiction palimpseste dissimule la catastrophe dont elle est la traduction, c'est-à-dire du discontinu dans le continu. Pour Jean Marcel, elle fonctionne comme une suite de tableaux peints reprenant les mêmes motifs et qui idéalement n'en forment qu'un seul, jamais achevé. C'est l'histoire de l'art occidental qui prend dans le roman le relais du sentiment religieux et substitue l'idée de culture à celle de croyance. L'histoire de l'art constitue ainsi la véritable scène du tournant historiciste et du tournant linguistique de la culture occidentale. L'idée est reprise et davantage soulignée dans *Jérôme ou de la traduction*. L'histoire de l'art fait référence à une réalité intermédiaire toujours en transformation.

Jérôme ou de la traduction se présente, en effet, comme une chasse aux tableaux fameux qui, dans l'iconographie occidentale, relatent la vie du saint et ses métamorphoses. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, Jean Marcel rejoint l'imaginaire de la "nouvelle fiction" comme la décrivent Frédéric Tristan et Marc Petit. "Tout se passe comme si notre peinture occidentale avait gardé la mémoire diffuse de l'époque où s'exprimer signifiait se transformer" écrit Frédéric Tristan dans les premières pages de *L'Oeil d'Hermès*¹¹. Le narrateur de *Jérôme ou de la traduction* est le lion de Jérôme, dont nous apprenons l'existence au détour d'une contre-métaphore, quand il dit lui-même qu'il a "rugi" à la mort de son maître. Ce lion emblématique sort tout droit de la fiction iconographique occidentale, et par-delà notre ère, il trouve ses sources dans la mythologie antique. En tant que narrateur du roman, le lion souligne la rationalité virtuelle de ce pseudo-monde généré par la fiction, en rappelant qu'il doit lui-même interpréter cette fiction dont il est le produit afin d'en saisir l'hypothétique cohérence, mais d'une façon qui lui interdit de se placer hors des métamorphoses de la fiction elle-même. Marc Petit écrit :

(...) Si l'on pouvait raconter une histoire, on pourrait en raconter une seule, et non pas deux. Ce qui veut dire que toutes les histoires que nous racontons sont des ébauches d'histoires qui ont pour horizon l'histoire que personne ne racontera jamais, qui serait l'histoire du monde, l'histoire telle qu'on pouvait, peut-être l'apercevoir à l'époque théologique.¹²

¹¹ Frédéric Tristan, *L'Oeil d'Hermès*, Paris, Arthaud, 1982, p. 14.

¹² Marc Petit dans Jean-Luc Moreau, *La nouvelle fiction*, Paris, Critéion, 1992, p. 331.

Ce type de narration qui s'invente dans *Jérôme ou de la traduction* à mesure que le narrateur déchiffre les archives de sa propre histoire constitue rapidement une source d'anachronismes dans l'organisation des plans temporels de la fiction, comme le rappelle le lion emblématique :

*J'étais dix, j'étais cent, bientôt mille, le temps tournait dans ma tête, l'espace se multipliait, je ne sus plus où j'étais, je ne sus plus même qui j'étais. Étais-je encore celui qui avait enseveli Jérôme ou celui qui vécut auprès de Gerasime, ou celui d'Androclès là par quelque inadvertance ?*¹³

L'anachronisme va devenir pour le lecteur un mode privilégié d'interprétation ou de traduction des épisodes du récit. L'ironie nous amène en effet à "dépayser" le récit historiciste dans un savoir politique, philosophique, médiatique atomisé, qui fait appel à nos propres références culturelles.

ANACHRONISMES

Par exemple, la frontière entre chrétienté occidentale et chrétienté orientale, si présente dans les romans de Jean Marcel, passe aujourd'hui, en 1993, par la Yougoslavie, quelque part entre la Serbie et la Croatie. Quand Jérôme quitte Rome, dont il est expulsé avec d'autres étudiants étrangers, cela me rappelle les mesures administratives que prennent nos gouvernements contre les immigrants. Par ailleurs quand Jean Marcel introduit le personnage de Macaire l'Éthiopien dans *Hypatie*, ce curieux personnage qui détrouse les inconnus et les tue pour avoir l'argent d'aller au bordel (s'agit-il de ce saint Macaire tant vénéré par l'église orthodoxe ?), je pense furtivement aux "serial killers" américains.

Jean Marcel insiste beaucoup sur les querelles de traductions qui enveniment les dissensions dans l'Église primitive ; les "traducteurs" s'accusent mutuellement d'hérésie ou d'apostasie, sans que l'autorité d'un Texte puisse faire loi. A l'époque où se situe *Jérôme ou de la traduction*, l'autorité de la Vulgate est encore contestée. Jean Marcel s'amuse quand il nous dit que Jérôme déclencha presque une émeute pour avoir traduit "courge" par "plante grimpante" pour donner plus de cohérence au récit de Jonas. Mais la lecture anachronique dont j'ai pris le parti me suggère d'y voir un reflet de notre espace public. Dans notre espace public, si l'on en croit le philosophe Mathieu Potte-Bonneville : "ce qui est intolérable, ce n'est pas d'enfreindre telle ou telle valeur universelle. C'est d'enfreindre dans la vie une multitude de difficultés locales et concrètes, comme de petites chicanes"¹⁴. C'est dans le feu de ces petites chicanes prises au sens québécois de "querelles" (Jean Marcel parle, lui de "petites guérillas de prairie") que Saint Jérôme, à en croire le romancier, forge ce "beau style" qui fera sa renommée.

Associés à la narration ironique qui, nous l'avons vu, avance en construisant la fiction anachroniquement, par superpositions d'événements détachés de leur contexte chronologique, les anachronismes que j'induis dans le texte, arbitrairement

¹³ Jean Marcel, *Jérôme ou de la traduction*, Montréal, Leméac, 1990, p. 27.

¹⁴ Mathieu Potte-Bonneville, "De Foucault à Pasqua", *Libération*, Paris, Mercredi 14 Juillet 1993, p. 6.

certes, mais non au hasard, forgent un temps chronoscopique ; c'est le "sous-exposé, exposé, surexposé comme en photographie", selon la définition succincte qu'en donne l'urbaniste Paul Virilio. Le temps chronoscopique renvoie toute logique événementielle, qu'elle soit causaliste ou catastrophique, au strabisme de la pensée logicienne dont il a précédemment été question. Ce temps chronoscopique, Hubert Aquin fut, sans doute, le premier dans le roman québécois à en imaginer la manifestation, en particulier dans cet étonnant "théâtre d'accidents" que constitue *Neige Noire*. En faisant référence à l'image photographique ou télévisuelle, le titre choisi par Aquin exprime bien l'expérience de cette "réalité intermédiaire" que constitue le "temps chronoscopique".

Dans cette réalité intermédiaire ou virtuelle, il est impossible de tracer la frontière entre choses authentiques et productions artificielles inventées par d'habiles faussaires, ces faussaires si nombreux dans les romans de Jean Marcel et sans lesquels la fiction n'existerait pas.

PROLÉGOMÈNES À UNE APPROCHE SIPOLOGIQUE DU DISPOSITIF FICTIONNEL COMME UTOPIE

par

Friedrich Gottlob Schnepfendreck
*professeur à l'université d'Iena **

** p. c. c. :*

Marc PETIT

Ecrivain

"Rien n'est plus sot qu'un auteur de maximes" s'apprêtait à dire La Rochefoucauld sur son lit de mort. Mais il se tut, mesurant l'absurdité de la formule. Son silence, qui lui fut compté pour un mérite, lui valut de se réincarner en Georg Christoph Lichtenberg, l'inventeur du fameux "couteau sans lame auquel il manque le manche". A sa suite, nous définirons la théorie, en matière de littérature, comme une *fiction sans histoire à laquelle manque un narrateur*.

Munis de cette arme imparable car totalement furtive, nous pouvons dès maintenant répondre à la question que personne ne se pose : qu'est-ce que la Siopologie ?

La Siopologie (du grec *siopao*, "je me tais", et de *logos*, "discours") est l'étude de l'ensemble des procédés visant à détourner le langage de sa fonction usuelle d'expression et de communication, pour lui assigner la fonction inverse, celle de *faire silence*. Au sens large, elle propose une théorie de la littérature (extensible à d'autres domaines d'expression "non-verbaux") comme art de se taire ou si l'on préfère, de parler, non "pour ne rien dire", mais "pour dire rien" (même différence qu'entre Marguerite Duras et Samuel Beckett).

Tout de suite, une objection s'impose : pourquoi "se taire" devrait-il faire l'objet d'un art ? Plutôt que faire le silence, ne serait-il pas plus simple de le garder ? A cela, nous répondrons que la parole est le propre de l'homme. Le silence ne lui est pas naturel. Même quand il dort, il se raconte des histoires. Il en a toujours été ainsi et cela ne changera pas de sitôt. Le processus d'hominisation, qui n'est pas réversible, inclut le passage au langage articulé, terme de l'évolution entamée il y a douze millions d'années, à l'époque du *Ramapithecus*, selon Leakey et Lewin, et peut-être plus anciennement encore, selon E. Genet-Vercin, en l'occurrence, peu après la séparation des Catarrhiniens et des Platyrrhiniens, soit vers 40 millions d'années.¹

Il suit de là que, si pressantes que puissent être notre nostalgie du silence des origines et notre aspiration à le retrouver, jamais nous ne pourrions l'approcher par d'autres voies que celles du langage qui précisément, le nie.

Cette constatation nous conduit à donner, de la Siopologie, une troisième définition :

Etude du langage et de ses moyens d'expression comme lieu d'une contradiction absolue, indépassable. V. oxymoron, coquecigrue, théologie négative. // Par extension : esthétique basée sur la contradiction. "Construire en moins. Faire voir avec l'absence de la chose. Une espèce de ... (Y. Lévisky, 1942) ².

Cette nouvelle définition nous permet de répondre à une autre objection soulevée par aucun lecteur :

En quoi, demande t-il, le silence est-il préférable à son contraire ? Et s'il n'est pas dans la nature de l'homme de se taire, n'y a-t-il pas péril à le proposer comme un bien désirable ou même seulement, comme objet de pensée ?

Précisément, je n'ai pas dit que le silence était *préférable* à la parole, ni que, si désirable qu'il soit, nous avons quelque espoir de parvenir un jour à le posséder, autrement dit, à nous dissoudre en lui, comme le disent les mystiques. J'ai parlé seulement de "détourner le langage de sa fonction usuelle d'expression et de communication". Par exemple, celle qui nous fait dire à table : "passe-moi le sel", et écrire, à l'une de nos romancières les plus en vue, qui attend un coup de fil de son amant : "il faut que je débranche l'aspirateur". En réalité, comme chacun le sait depuis Wittgenstein et Carnap, *ceci n'est pas du sel. Du sel est un bruit que je fais avec ma bouche, et ceci, "quelque" "chose" "de" "blanc" "que" "je" "rajoute" "à" "ma" "soupe".*

Autant dire que plus on parle, plus on se tait. Le monde nous échappe. C'est même le fait qu'il nous échappe tout le temps qui nous oblige à parler. Infatigable, notre langue, ce petit "organe charnu, musculeux, allongé et mobile, placé dans la bouche"³, ne cesse de jeter des ponts vers l'inconnu, de frêles ponts de bruit, qui jamais n'atteindront l'autre rive ni ne toucheront terre. L'étrange est que cette moitié

¹ Cf. G. Camp, *La Préhistoire*, Perrin, 1982, p. 52 sq.

² Cf. *Architecte des glaces*, réédité par Mardochee Klein (sous le pseudonyme de Marc Petit), Editions de l'Aube, 1991.

³ Petit Robert, éd. 1984, p. 1072.

de quelque chose nous est devenue si familière que nous nous y sentons presque plus chez nous que sur la rive natale. C'est même devenu un lieu de réunion, *on y danse, on y danse*, évidemment sans grand espoir de s'en tirer, comme dans la chanson. Mais quoi, nous ne sommes pas les seuls sur terre à nous répéter. Depuis que les arbres essaient de s'en sortir, ils n'ont jamais réussi à faire autre chose que des feuilles, dit à peu près Francis Ponge dans *Le Parti-pris des choses*.

*

La littérature dans son ensemble (en excluant bien évidemment de cet ensemble les ouvrages de consommation courante et tous ceux dont les auteurs croient nous intéresser en nous racontant leur vie, en nous faisant participer à leurs émois physiologiques et sentimentaux, ou en nous décrivant le monde qui les entoure dans ce qu'on appelle communément sa réalité, c'est-à-dire sa nullité), la littérature, disais-je, comprise comme exercice par écrit du langage pour ce qu'il est, en dehors des considérations pratiques, n'est donc en fin de compte, je veux dire pour commencer, rien d'autre qu'une gigantesque, multiforme et fragmentaire entreprise d'arpentage siopographique de sa propre irréalité.

Paradoxalité, devrait-on dire. Car pour irréel qu'il soit, le langage, tel que l'exerce l'écrivain, et plus généralement l'artiste, n'en produit pas moins un *effet de réel* dont personne en principe n'est dupe, mais qui peut aller jusqu'à l'hallucination. S'il est vrai, en effet, que les mots "veulent dire" quelque chose (ce qui "veut dire", comme le dit si bien le français, qu'ils ne le disent pas), il n'en est pas moins vrai qu'ils disent, quoi qu'ils veuillent dire, quelque chose, faute de quoi nous n'y entendrions rien.

Ce qu'ils disent a-t-il un rapport avec ce qu'ils veulent dire ? Pas toujours, et parfois, tant mieux. Les *Pensées* de Pascal, les bribes d'Héraclite nous enchantent ; l'oeuvre intégrale nous aurait sans doute assommés. Je connais quelques phrases de Kant, dans la *Critique de la raison pure*, qui sont dignes de Lautréamont, et quatre beaux vers isolés dans toute l'oeuvre de Boileau, par lesquels l'illustre castrat voulut faire des gorges chaudes, en le parodiant, du style (au demeurant aussi plat que le sien) de Jean Chapelain.⁴

Quoi qu'il en soit, en réservant les cas particuliers (aliénation mentale de l'auteur et/ou du lecteur, caractère inachevé, fragmentaire ou mutilé de l'oeuvre, etc...), on peut affirmer, en règle générale, que le travail de l'écrivain consiste précisément à réduire au maximum la distance inévitable entre ce que les mots veulent dire et ce qu'ils disent, ou bien encore, si l'on préfère voir les choses sous l'angle psychologique, entre ce que lui-même voulait, croyait pouvoir, ou avait la vague impression d'être en mesure d'espérer réussir à dire, au moment de prendre sa plume, et ce qu'il se trouvera après coup et en fin de compte avoir eu dit, l'oeuvre désormais ne lui appartenant plus. La persistance d'un écart entre ce que l'auteur

⁴ *Durs et roides rochers dont peu tendre est la cime,
De mon flamboyant coeur l'âpre état vous savez ;
Savez aussi, durs bois par les hivers lavés,
Qu'holocauste est mon coeur pour un front magnanime.*

veut dire et ce qu'il dit, sa non-réussite, en termes de psychologie commune, garantit en même temps la continuation de l'oeuvre, fût-elle provisoirement interrompue, comme *projet de vie*.

A ce titre, il faut bannir les mots d'*échec* et de *réussite* du vocabulaire de la critique. En art, l'échec est ce qui permet de mener plus loin une oeuvre ; la réussite, si elle existait, y mettrait un terme définitif. Mais de toute manière, il ne peut y avoir de réussite en art, le langage étant ce qu'il est – l'être humain étant ce qu'il est : tel Adam à jamais séparé de Dieu par l'espace de deux doigts, ou Moïse contemplant au moment de mourir la Terre promise depuis le sommet du Mont Nébo, à 19 km à l'Est de l'embouchure du Jourdain.

Au demeurant, on ne voit pas en quoi ce que l'artiste veut dire serait nécessairement supérieur en dignité ou en qualité d'être à ce qu'il dit. La plénitude supposée de la chose à dire est virtuelle ; l'incomplétude de la chose dite, effective. Et sans aller très loin, on trouverait de nombreux témoignages d'artistes exprimant la surprise qu'ils ressentirent à la vue de l'oeuvre achevée, perçue comme infiniment plus belle et plus riche, en fin de compte, que son prototype fantasmé platonico-vaseux, aux allures d'ourson mal léché.

*

Chacun a en tête des exemples – Kafka ou Goethe, Giacometti ou Henry Moore – d'artistes ayant mis en avant, les uns, l'impossibilité de l'oeuvre, la souffrance du combat continu de la création, les autres, l'émerveillement et la joie du pouvoir de donner forme. Mais les uns et les autres s'entendent pour récuser la réduction de cette opposition à la simple psychologie ou à une différence, disons, de *Weltanschauung*, pessimisme contre optimisme, théologie négative contre humanisme positif, romantisme contre classicisme.

Car les créateurs, de tous temps, même avant que le concept ne fût produit, ont su, deviné et souvent même, proclamé que l'Art, avant de donner lieu à des débats esthétiques, philosophiques, moraux etc..., était d'abord affaire de siologie : lieu d'une contradiction à jamais insoluble entre le négatif et le positif, le vide et le plein, le sens et le non-sens, la forme et l'informe, et l'on pourrait continuer ainsi à l'infini.

Il est devenu banal de dire de la poésie qu'elle vise à exprimer l'inexprimable, à dire l'ineffable. Mais derrière l'insipidité du propos, quelle énorme, quelle extravagante vérité se cache !

Les poètes sont des fous. Voire ! Qu'est-ce que le théâtre, où des personnages dont nous savons qu'ils n'existent pas réussissent à nous arracher des larmes que la vie même, si d'aventure nous nous trouvions dans la même situation, serait peut-être incapable de nous extorquer ! Que sont ces romans, ces nouvelles, ces contes qui parviennent, non seulement à capter notre attention, mais à nous paraître plus substantiels que ce qui fait la matière de notre existence, en nous racontant des histoires qui jamais ne sont arrivées ni n'arriveront à personne, sans même chercher à nous tromper sur ce point, pas plus que le montreur de marionnettes ne trompe les enfants qui applaudissent aux exploits de Guignol rossant le gendarme, et crient "au loup !" avec une émotion non feinte, à la vue d'un paquet de chiffons mal ficelés !

*

Quand j'ai, à l'occasion de ma communication sur "le Silence dans la poésie de Georg Trakl"⁵, effectuée dans le cadre du colloque international *Georg Trakl* de la Sorbonne, le 5 décembre 1987, exhibé pour la première fois le concept de Siopologie, je ne me doutais pas que son champ d'application, d'abord limité à l'étude de la poésie, ne tarderait pas à s'étendre à l'ensemble de l'espace littéraire, et singulièrement, au phénomène de la fiction.

Il ne s'agissait pour l'heure que de repérer comment, l'objet de la poésie étant défini comme ce qui, par définition, lui échappe, celle-ci développe, en lieu et place d'une "expression" vide de contenu, toute une stratégie rhétorique d'*encercllement du non-dit*, "Einfriedung um das grenzenlos Wortlose" (Rilke)⁶.

A cette occasion, nous lançâmes sur le marché des idées un autre concept, celui de *périphore*, destiné à se substituer à la "métaphore" de la rhétorique classique, frappée d'obsolescence comme toutes les notions héritées de la "méta"-physique platonicienne, caractérisée par sa tendance schizophrénique à la dichotomie.

Une relecture siopologique de la célèbre page du *Gai Savoir* ("L'Enragé", Livre III, fragment 125), où Nietzsche annonce, dans des termes que chacun croit connaître, la "mort de Dieu", devait bientôt nous permettre d'élargir le champ d'application du concept de siopologie à la fois en amont et en aval du phénomène poétique, c'est-à-dire, respectivement, en direction de la philosophie et de la fiction.⁷

La question que se pose Nietzsche, dans ce fameux passage, est la suivante : comment exprimer, dans une langue marquée par la dichotomie de la pensée occidentale, sous ses différentes formes (haut/bas, vrai/faux, être/néant, avant/après) le caractère illusoire de cette perception idéaliste du monde et la nocivité de la morale qu'elle véhicule ? Il est clair que cette question ne peut recevoir de réponse philosophique. Dire en effet qu'il n'y a pas lieu d'établir une telle dichotomie, c'est, au moment même où l'on voudrait la nier, la réintroduire, par le biais de l'opposition réaffirmée "il y a – il n'y a pas". Toutes les philosophies sceptiques se sont cassé le nez sur cette aporie, qui n'a de relève, comme le montre le texte même de Nietzsche, que *poétique*.

Rappelons le passage où cette relève s'opère, au milieu de la tirade de l'Enragé, par une série de périphores interrogatives :

"... Où allons-nous ? Toujours plus loin de tous soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse dans l'abîme ? Vers l'arrière, de côté, vers l'avant, dans tous les sens ? Y a-t-il encore un

⁵ A paraître, sous le pseudonyme de Marc Petit, dans les *Annales de l'université de Khabarovsk* (République autonome du Birobidjan).

⁶ Lettre à Ludwig von Ficker, 1915 : (le poème de Trakl est) "pour ainsi dire construit sur ses silences. Quelques clôtures entourant l'infinie non-parole : voilà à quoi ressemblent ces vers-là". Cité dans *Erinnerung an Georg Trakl*, Salzbourg 1966, p. 8.

Voir aussi : Marc Petit, "Le Termineur", *Austriaca* n° 25, Rouen, 1987, p. 125-130.

⁷ "Siopologie de l'Enragé", dans *Quai Voltaire* n° 3 ("Qu'est-ce qu'un fait littéraire ?"), 1991, p. 27-33.

haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un rien infini ? L'espace vide ne nous effleure-t-il pas de son souffle ? Ne fait-il pas nuit sur nous, toujours plus nuit ?"⁸

La relève, dans ces lignes, de l'aporie assertorique par l'interrogation, s'accompagne d'une mise en scène proprement poétique des périphores encerclant un indicible absolu. Supposons en effet, à l'écart de notre pensée, c'est-à-dire dans la réalité même, l'absence d'un "haut" et d'un "bas". Supposons l'"existence" d'un "corps" en "mouvement" dans cet "espace". Tomberait-il ? Il n'y a plus d'abîme. Vers où ferait-il mouvement ? Il n'y a plus d'horizon. La seule manière d'exprimer le mouvement de ce corps consiste donc à dire qu'il tombe *pour ainsi dire* "vers l'arrière, de côté, vers l'avant, dans tous les sens" à la fois : formulation absurde à la lettre, mais parlante, enfin si l'on veut – qui fait voir, bien qu'elle cache en même temps son objet derrière un rideau d'images, chacune inadéquate, qui toutes ensemble, dans le scintillement de leur incompatibilité, font impression. Le pari serait qu'à la faveur de cette expérience extrême, normalement migraineuse, en tous cas déstabilisatrice pour la pensée, l'esprit du lecteur (de l'auteur ?) s'ouvre soudain, libéré de sa gangue. *Wu, satori, Erleuchtung*, illuminations de toutes sortes, dans toutes les langues, n'encerclent probablement rien d'autre. L'esprit est une noix, les mots sont la coque qui le renferme et le protège ; mais serrées fortement l'une contre l'autre, ou bien frappées, les coques elles-mêmes peuvent devenir casse-noix (ce qui, d'ailleurs, n'est pas sans risque).

Parvenu à ce point, l'Enragé pourrait se taire ; or il poursuit sa tirade, et le ton qu'il adopte change de caractère. De poétique, il devient plus théâtral ; de sérieux, burlesque :

"Ne faut-il pas allumer des lanternes en plein jour ? N'entendons-nous pas le bruit des fossoyeurs qui enterrent Dieu ? Ne sentons-nous point l'odeur de la putréfaction divine ? Les dieux aussi finissent par pourrir ! Dieu est mort ! Mort et bien mort ! Et c'est nous qui l'avons tué (...) La grandeur de cet acte ne nous dépasse-t-elle pas ? (...) Jamais il n'y eut d'acte plus grand – et quiconque⁹ nâtra après nous appartiendra, du seul fait de cet acte, à une histoire plus haute que ne le fut jamais l'histoire jusqu'à ce jour !"

Passage déconcertant et, disons le, décevant, venant après la mirifique suite de périphores citées plus haut. Dans mon article paru dans la revue *Quai Voltaire*, j'exprimais l'idée que la fiction, "continuation de la pensée, mi-héroïque et mi-bouffonne", avec son côté burlesque, parodique, grand-guignolesque, bref, tout ce que le Nietzsche d'après *Zarathoustra* résumera sous l'appellation d'*histrionisme*, n'était peut-être qu'une réaction de défense de l'écrivain confronté à l'abîme fulgurant mais vertigineux de sa propre pensée.

Venant de relire, pour la centième fois peut-être, la page célèbre, je me vois contraint de rectifier cette interprétation. Il est bien clair que l'Enragé n'est pas l'auteur lui-même, mais son personnage. Le texte de Nietzsche, dans son intégralité, est une fiction, et le passage "poétique" cité plus haut, pour éclairant qu'il soit, n'en est pas moins prononcé par un bouffon de théâtre, un batteur de tréteaux. Nietzsche se serait-il avancé si loin, dans ces quelques lignes prodigieuses, s'il n'avait

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ Ou, selon une autre leçon : "King Kong" (N. d. T.)

bénéficié de l'immunité que confère le masque ? "Les enfants et les fous disent la vérité", enseigne un proverbe allemand. Une fois adultes, le choix pour nous se rétrécit : reste la fiction. Mais la périphrase, qui fait l'essence de l'image poétique, est-elle autre chose qu'un masque, et la poésie, qu'une fiction sans personnage, réduite à l'extrême ?

*

Nous ne sommes personne. Cette pensée insupportable, imprononçable, cette pensée qui contient toute notre vérité, nous ne pouvons l'affronter de plein fouet. Ainsi nous inventons-nous une figure, avec la complicité du monde, ou plutôt, nous laissons le monde nous en inventer une, que nous adoptons avec plus ou moins de bonne volonté ou d'hypocrisie, en regrettant de ne pouvoir en changer aussi souvent que de chemise. Les histoires que nous nous racontons sont-elles autre chose que des vies de rechange, nos personnages que des têtes d'emprunt, des bouche-trous, des costumes pour *hommes invisibles* ? Ce ne sont pas eux, les fantômes, c'est nous, et en particulier moi, car depuis le temps que j'observe le monde qui m'entoure, je n'ai vu personne qui soit, comme moi, aussi peu visible, notamment au-dessus du thorax et des épaules, à part le tour des lunettes.

Rappelez-vous ce film des Marx Brothers où dans un bal costumé, quelqu'un ôte tout à coup son masque, particulièrement effrayant. A la vue de ce qui se cache en dessous – un visage *normal* – l'autre pousse un cri. Ce qui est fantastique, en somme, ce n'est pas la fiction, mais son contraire. Les contes servent à nous rassurer. Les enfants aiment le loup. Si nous pouvions voir la vérité à visage nu, notre vérité, nous hurlerions de peur. Peut-être y perdriions-nous la vue. Moïse lui-même n'a pas pu regarder Dieu en face, et si l'homme est fait à Son image, il est probable qu'il est aussi dangereux de le regarder que Dieu lui-même. Mais personne n'a jamais essayé. Nos têtes d'emprunt sont là pour nous éviter de nous lasser de contempler notre masque officiel, sans courir le risque de nous retrouver décapités. Même chose pour l'histoire : la nôtre est plate, et la vérité qui se cache derrière, effrayante, vertigineuse d'inanité. C'est pourquoi nous nous inventons des aventures, à la recherche d'un sens, d'une révélation qui jamais ne nous fut donnée en réalité et qui pourtant en éclairera peut-être plus d'un, lui faisant croire (à tort, s'il assimile le texte à son auteur) que nous détenons des secrets précieux sur la vie et les fins dernières, alors que c'est parce que nous n'en savons pas plus que lui que nous nous sommes lancés dans cette construction hautement conjecturale et perpétuellement remise en question. D'ailleurs, si le narrateur possédait un tel savoir, il lui suffirait de raconter *une seule* histoire pour que le miracle arrive. Mais nous voyons bien qu'une histoire mène à une autre, et cette autre à une troisième, et ainsi de suite jusqu'à la mille et unième qui n'est pas la dernière par nécessité, mais seulement par accident. Il faut nous faire à l'idée que le sens nous échappera toujours, la narration étant virtuellement sans fin, comme d'ailleurs, elle est virtuellement sans commencement, au moins à l'échelle de l'individu¹⁰. Croyant créer, nous ne faisons qu'intervenir dans une tradition, ne serait-ce que parce que nous écrivons dans une

¹⁰ Cf. "Un nouvel invité", dans *Lettre de l'antiméridien*, Critéion 1992, p. 93-94.

certaine langue, qui nous précède et nous survivra. Quant au sens, nous ne pouvons imaginer son lieu qu'en dehors de l'histoire, après la fin (comme dans *Le Château* de Kafka) ou avant le début, dans le silence de l'Aleph qui, si nous parvenions à l'entendre, nous déconcerterait sans doute, non pas par sa "profondeur", mais par sa pure et simple nullité, de la même étoffe que la nôtre.¹¹

Demeure, çà et là, dans tel ou tel passage, comme dans le monologue du Fou de Nietzsche ou le suspens entre deux vers de Georg Trakl, faille ou interstice, la trace d'une étrange fulguration : entre deux mots, dans l'impropriété d'un terme, la cassure d'une image ou l'écho inattendu d'une réplique – la tournure bizarre, ou bien étrangeté familière, que prend tout à coup le récit, à contre-temps, à contre-pied, comme si fusait soudain, au moment où on s'y attend le moins, un filet de la lumière du vide... L'inhabitable vacuité du sens, en un éclair, nous saute aux yeux, trouant la trame des jours que le récit affecte d'imiter, non sans malice, puisque c'est pour prendre cet éclat au piège, et pour rien d'autre, qu'il met en oeuvre sa subtile machinerie... La prose est la continuation de la poésie par d'autres moyens, comme celle-ci est la continuation (dans le vif du sujet, la langue même) de la philosophie. Tout l'art du narrateur consiste à disposer de tels pièges – ou ce qui apparaît comme tel, après coup, au lecteur, en sachant bien que dans la réalité de son expérience, le narrateur est souvent le premier surpris, le premier pris au piège, comme si, d'avance, l'histoire qu'il est en train d'inventer menait le jeu...

Ou bien affecte-t-il seulement d'être pris au dépourvu, pour ne pas avoir à trahir ses secrets de métier à l'oreille du public ?

Que sont ces histoires qui en savent plus sur la vie que celui qui les raconte, pareil au "Magicien malgré lui" s'étonnant de ses propres merveilles ?

Quelle est cette chose qui se déroule comme le temps, du début à la fin, et qui pourtant, comme le temps lui-même, n'a ni début ni fin, et qui encore, comme le temps toujours, échappe à soi-même, étant tout à la fois début et fin, éclair et parcours ?

Serait-ce tout ce qui reste de sagesse au fou, de folie au sage, ou qui leur manque ? Une utopie peut-être ? Un *schibboleth* ?

¹¹ Cf. "Le Modèle et son peintre", *ibid.*, p. 96-100.

FICTION ET NOUVELLE FICTION

Jean-Luc MOREAU
Editeur

"La fiction contemporaine éclaire-t-elle le malaise français ? La création romanesque parvient-elle à traduire la crise d'identité historique que traverse la société française ? Rien n'est moins sûr. Aujourd'hui, les récits dits de fiction se confondent trop souvent avec une biographie déguisée quand ils ne racontent pas un épisode de l'histoire de France. Ils rassurent dans les deux cas, glorifiant l'Individu ou l'Histoire".

Ces premières lignes d'un article d'Olivier Mongin, *La France en mal de fiction*¹, sont très révélatrices d'une critique manquant son but pour allier une conception particulièrement étriquée de la fiction à une méconnaissance non moins réduite de la littérature française contemporaine. Il nous importera cependant moins ici de vilipender tel ou tel que de dénoncer des jugements préconçus, non fondés, instituant le ton aujourd'hui convenu de dénigrement. Pour le directeur de la revue *Esprit*, la France est donc bel et bien en mal de fiction. Et selon deux points de vue qu'il convient de distinguer car leur implication mutuelle n'est pas aussi nécessairement établie qu'il le prétend, non plus d'ailleurs que leurs pertinences respectives. Quels sont-ils ?

Tout d'abord un constat : la fiction française oscille "entre l'auto-satisfaction individualiste et la nostalgie de l'Histoire".

Puis la conséquence, qui semble pour lui couler de source : "la fiction française soustrait l'imagination à l'histoire présente".

Qui ne serait tenté de lui accorder le premier point sans tergiverser ? Ne sommes-nous pas en effet submergés d'ouvrages qui, sous la fausse humilité d'une prétendue recherche d'on ne sait trop quelle "authenticité", ne visent qu'à la glorification du moi, de l'identité ? Et ne croulons-nous pas sous de similiromans

¹ Olivier Mongin, *La France en mal de fiction* in *Le Monde*, 3 Juillet 1992.

historiques qui ne sont, pour la plupart, que des biographies plus ou moins déguisées alors même que leurs auteurs affirment jeter aux orties l'exposé explicatif de l'historien ? Mais ce constat n'est pas juste. Et pour tout dire il est même faux. Il ne s'en tient qu'aux apparences les plus grossières, aux effets de mode, entretenus et amplifiés par les médias et par la critique littéraire elle-même qui manque, en l'occurrence, au premier de ses devoirs : le discernement. Tout en ne promouvant que ces ouvrages-là, elle fait mine de regretter de n'avoir qu'eux à se mettre sous la dent, alors qu'elle s'est rendue elle-même aveugle aux autres tendances littéraires du moment, quand elle n'a pas voulu délibérément les tenir sous le boisseau. La fiction française contemporaine, pour reprendre l'expression d'Olivier Mongin, ne se réduit pas au journal intime déguisé, transposé, ou au simple récit de caractère historique. Allons plus loin, et nous y reviendrons, non seulement la fiction contemporaine française ne se réduit pas à cela, mais cela n'est tout simplement pas de la fiction.

La critique littéraire n'emploie d'ailleurs que depuis peu ce terme de "fiction", jusqu'alors comme frappé d'interdit. Encore faut-il voir quel usage elle en fait. Il n'a d'autres utilité pour elle que de désigner la littérature elle-même, à l'exclusion des essais, du théâtre et de la poésie, opération valorisant les deux genres littéraires insuffisamment critiqués par Olivier Mongin qui ne se sentent plus de joie de se retrouver dans le même paquet-cadeau que le roman et la nouvelle. Mais n'est-ce pas là le but ? Quelle conception curieuse de la fiction, un peu semblable à celle ayant cours à la télévision où est désigné sous ce terme à peu près tout ce qui n'est ni information, ni documentaire, de même que dans un documentaire est appelé "récit" ce qui n'est pas l'image.

C'est bien évidemment ainsi qu'Olivier Mongin comprend le mot lorsqu'il écrit que la fiction française "soustrait l'imagination à l'histoire présente". Nous avons cette fois, et par défaut, une définition normative de ce que devrait être pour lui la fiction. Cette définition pêche en deux points. Elle part tout d'abord d'une vision erronée. On ne voit pas en quoi la fiction française, telle qu'il a pris soin de la montrer, pourrait en quoi que ce soit "soustraire l'imagination à l'histoire présente" – c'est-à-dire l'accaparer au détriment de cette histoire – puisqu'elle nous apparaît plutôt caractérisée par un prodigieux manque d'imagination ! A moins, et c'est l'autre point, qu'Olivier Mongin soit lui-même victime d'une conception singulièrement étroite, parce que strictement utilitaire, de l'imagination. Et tel est bien le cas : il n'y a pour lui de vraie fiction qu'éclairant, traduisant, "la crise d'identité historique que traverse la société française", signe qu'il se place uniquement dans une optique de représentation.

La France, nous en sommes d'accord, est "en mal de fiction". Il est simplement dommage que cet article en soit, à son corps défendant, un signe aussi manifeste par la conception commune qu'il véhicule au sujet de la fiction et par le tableau trompeur qu'il brosse ainsi de la littérature française d'aujourd'hui.

Il ne s'agit pas de polémiquer, mais de poser nous aussi notre diagnostic : l'emploi du mot "fiction" par la critique est on ne peut plus suspect. Quand elle ne fait pas de la fiction un aimable fourre-tout mais une exigence, celle-ci est dès l'origine limitée, voire pervertie, et délibérément ignorée pour peu qu'elle soit

réalisée dans notre pays, alors qu'on s'extasiera de la trouver illustrée dans les littératures anglo-américaine, latino-américaine, des Antilles et des Caraïbes, en attendant la prochaine localisation d'un paradis qui ne saurait se situer chez nous.

Il en est ainsi parce que nous ne sommes pas débarrassés d'une attitude pernicieuse de notre histoire et de notre critique littéraires, trop attachées au prétendu problème du roman, à la nature même du texte écrit, dans une perspective normative ne conduisant qu'à une littérature appliquée, quel que soit le talent des auteurs concernés. Littérature appliquée aux deux sens du mot d'ailleurs : sage, studieuse, satisfaite du devoir accompli, et simple application de quelque théorie plus ou moins formulée sur ce que doit être la littérature d'aujourd'hui par rapport à celle d'hier. C'est la raison essentielle pour laquelle la fiction a été si longtemps haïe, est encore mal comprise, admise à la seule condition d'être dénaturée. C'est qu'elle a le mauvais genre de n'appartenir à aucun genre, de pouvoir les habiter tous si elle l'entend, en se donnant par surcroît l'insigne joie d'en exploiter ironiquement toutes les ficelles, des plus fines aux plus grosses, tout en y instillant la subversion. On ne peut donc raisonnablement parler de fiction, et la fiction ne peut donc même être reconnue, qu'à partir du moment où on opère une sorte de révolution copernicienne et qu'on cesse de croire que l'astre littérature commande nécessairement la création littéraire. On appellera nouvelle fiction ce nouveau – et vrai – visage de la fiction apparaissant une fois ce retournement effectué. Il s'agit ni plus ni moins que d'en revenir à la source originelle de la création.

Les *Essais sur l'art de la fiction*, de Robert-Louis Stevenson, ont la précieuse particularité de se placer d'emblée sous le signe de ce renversement et sont à ce point de vue tout à fait exceptionnels. Nous les citerons par deux fois pour aller plus rapidement à l'essentiel.

*"La fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant, c'est là qu'il change l'atmosphère et le contenu de sa vie, et quand le jeu s'accorde si bien avec sa fantaisie qu'il peut s'y adonner de tout son cœur, quand chacun de ses moments lui plaît, quand il aime à se rappeler, et s'attarde à ce souvenir avec un ravissement total, la fiction s'appelle récit romanesque"*².

En montrant comment et pourquoi l'intime récit romanesque (pouvant donner naissance à un "roman") est le plein aboutissement chez n'importe quel adulte de cette fiction qui lui est aussi naturelle que le jeu l'est à l'enfant, Stevenson reconduit bien la littérature à son origine, à ce "simple mystère, raconter une histoire", comme l'écrivait à son sujet son ami Henry James. Ce qui signifie que la littérature ne saurait être qu'au service de la fiction. Qu'elle n'a pas de codes, de lois, ni de théories à imposer. Car la référence n'est pas le texte écrit, mais la fiction elle-même. Et il faut au contraire veiller à ce que la littérature – la rhétorique – ne se dresse pas entre le lecteur et le roman, la nouvelle ou le conte. C'est ce renversement qui caractérise au premier chef La Nouvelle Fiction. On ne s'étonnera donc pas qu'elle ne soit pas repérable à quelque signe extérieur immédiatement

² Robert-Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, édition établie et présentée par Michel Le Bris, traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, La Table Ronde, 1988, p. 216.

identifiable au même titre qu'une marque de fabrique, mais au plaisir particulier qu'elle dispense.

"Les livres dont l'influence est la plus durable, écrit encore Stevenson, sont les oeuvres de fiction. Il n'attachent pas le lecteur à un dogme, dont il devrait par la suite découvrir la fausseté ; ils ne lui apprennent pas une leçon, qu'il lui faudrait ensuite désapprendre. Ils répètent, ils arrangent, ils clarifient les leçons de la vie ; ils nous désengagent de nous-mêmes, ils nous obligent à la connaissance des autres ; et ils nous montrent la trame de l'expérience, non telle que nous pouvons la voir par nous-mêmes, mais avec un changement notoire – ce monstrueux ego qui est le nôtre se trouve pour la circonstance annulé"³.

Insistons plus particulièrement sur l'annulation du "monstrueux et dévorant ego" et, en soulignant que les oeuvres de fiction "obligent à la connaissance de l'autre", remarquons qu'elles sont bien les seules à le permettre. Telle est la grâce de la fiction, en effet, son efficace. Par elle, en elle, s'exerce une connaissance d'une autre type, rebelle à l'identification, à la réduction au même. Connaissance non objective, puisque le fictif est au-delà du vrai et du faux, mais on ne peut plus réelle, puisque de l'ordre de l'épreuve. D'autant plus réelle, en fait, que fondatrice, résultant d'un acte créateur de l'imagination. Si la rhétorique, comme l'expose Michelstaedter⁴, est moins l'art de bien parler que celui de faire croire abusivement aux gens qu'ils sont persuadés, la fiction ainsi entendue est une anti-rhétorique, visant à cette persuasion qui n'est atteinte que dans l'instant présent vécu comme le dernier de notre vie. Ce pourquoi toutes les objections communément adressées à la fiction doivent être comprises à un autre niveau que celui de la simple querelle littéraire qui masque les enjeux. Car cette possibilité de connaître l'autre – le tout autre – sans jamais le ramener au même, met en évidence chez tout homme cette part de lui-même, infime et à jamais insaisissable mais qui le constitue précisément en tant qu'Homme, par laquelle il se soustrait à toute détermination naturelle, historique et sociale. Qu'est-ce à dire ? Que la fiction est le lieu même de la liberté – et donc de la réalisation – de l'homme. Et pourquoi ? Parce qu'elle est le libre jeu de cette part d'indécidable qui constitue l'homme, nécessairement "embarqué" dans une histoire – la sienne – qui n'a ni queue ni tête, au sens où il n'en connaîtra jamais ni le commencement ni la fin, mais qu'il lui faut pourtant ne jamais cesser de se raconter sous peine de ne plus exister à ses propres yeux. C'est cette part d'indécidable en lui – ce simple mystère d'être – qui l'autorise à ne pas adhérer complètement au réel, voire même à s'y opposer, puisque celui-ci ne représente pour lui qu'un possible parmi d'autres (le droit, et plus particulièrement les droits de l'homme, n'ont-ils pas en quelque sorte été créés par la fiction, en écartant les faits qui n'ont rien à voir à l'affaire, comme le dit bien Rousseau ?). Ce qui signifie que la fiction est par essence dissidente. C'est encore cette part d'indécidable en lui qui permet à l'homme d'échapper à l'identité même qu'il s'est construite ou qu'on lui a imposée, signe que la fiction est par essence aventureuse. Qu'est-ce à dire ? Extraordinaire et indispensable antidote contre la réification et l'aliénation, la

³ *Ibid.*, p. 313.

⁴ Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, présenté par Sergio Campailla traduit de l'italien par Marilène Raiola, Editions de l'éclat, 1989.

fiction n'est jamais réductible à on ne sait quel contenu, réside d'abord dans son propre mouvement, son aspiration, son pouvoir créateur – également d'ordre plastique – donc dans la forme qu'elle se donne à elle-même en se jouant des genres. Toute oeuvre d'imagination n'est pas oeuvre de fiction. L'imagination peut n'offrir qu'un duplicata ou une transposition du réel, ou encore croire s'en affranchir en s'en évadant, ce qui n'est qu'une autre façon de s'en accommoder, de composer avec lui. La fiction est davantage liée à l'imaginaire. La distinction est loin d'être oiseuse, car dans le meilleur des cas, comme l'écrit Guy Darol dans son essai sur André Hardellet, "l'imagination bâtit des mondes de substitution [alors que] l'imaginaire ouvre les frontières de ce monde-ci" ⁵.

Créant d'emblée sa propre forme, et valant même tout d'abord par elle, la fiction est inséparable de la narration, du récit, de l'histoire, comme on voudra, bien que certaines nuances seraient là nécessaires. Quoi d'étonnant ? Selon Georges Steiner, "le langage lui-même possède et est possédé par la dynamique de la fiction. Parler, que ce soit à soi-même ou à autrui, c'est au sens le plus immédiat et le plus rigoureux de cette banalité insondable, inventer, et réinventer l'être et le monde. Une vérité formulée est, d'un point de vue ontologique et logique, *une fiction vraie*, l'étymologie de fiction nous renvoyant tout de suite à *la création*". ⁶ "On sait d'autre part qu'à partir du Husserl des *Méditations cartésiennes* pour lequel "l'ego se constitue lui-même pour ainsi dire dans l'unité d'une histoire" ⁷, tout un courant de la philosophie contemporaine, représenté en premier lieu par Paul Ricoeur, estime que l'identité du moi ne doit plus être pensée sur le modèle d'une "chose" qui est ou non la "même", mais comme l'effet de l'acte narratif du sujet, au demeurant capable, par la fiction, de se livrer à une libre transformation de soi, dans une variation des possibles.

Rappeler l'inscription de la dynamique de la fiction au sein même du langage et insister sur la dimension proprement ontologique de la narration, c'est couper court à tout malentendu et donner au récit, comme il a été fait pour la fiction, son maximum de signification. Car il faut se méfier de ce "retour au récit" qu'on ne finit pas de nous annoncer, le nom pouvant impunément désigner les propos commentant les images d'un documentaire télévisé, ou caractériser toute une gamme de textes assez honnêtes pour ne pas se dire romans. Narration, récit, autant de termes qui semblent aussi sous-entendre qu'il y aurait d'une part en quelque sorte le "fictif", et d'autre part l'art et la manière de le présenter et d'y faire croire. Or pourquoi ne pas employer le mot fiction en lui accordant la même résonance, la même connotation, qu'aux mots conte et histoire, par exemple, au sujet desquels il ne viendrait pas à l'idée du commun des mortels d'opérer une telle distinction. Faut-il donc préciser que la narration participe elle-même de la fiction, au sens où nous l'entendons ici, en activant la part d'indécidable, de mystère, qui en est à l'origine ? La fiction serait peut-être même ainsi presque entièrement dans la forme, dissidente et aventureuse ;

⁵ Guy Darol, *André Hardellet ou le don de double vie*, Presses de la Renaissance, 1990, p. 147.

⁶ Georges Steiner, *Réelles Présences, Les Arts du sens*, Gallimard, 1990, p. 80.

⁷ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, § 37.

l'anecdote – plus ou moins fictive, plus ou moins réelle, fictive mais se donnant pour réelle, réelle mais se donnant pour fictive – étant sans cesse subvertie par elle.

Voilà donc pourquoi la fiction française critiquée par Olivier Mongin, et vraisemblablement celle appelée de ses vœux, ne sont tout simplement pas de la fiction. Mais son article n'a pas été repris ici que parce qu'il était caractéristique de "l'air du temps", c'est-à-dire des convenances de la critique littéraire du moment. Seulement il faut que les choses soient claires. Le mot "fiction" désigne tout autre chose que ce qu'il devrait. Aussi appellerons-nous désormais *Nouvelle Fiction* toute pratique littéraire, ou plus généralement artistique, qui redonne à la fiction son vrai visage, au point qu'au moment de la reconnaître enfin elle ne manque pas de nous apparaître nouvelle.

Or quelques écrivains français de notre temps se sont reconnus dans une telle pratique. La critique a salué la singularité de chacun d'eux. Mais aussi différents soient-ils les uns des autres, ils ont une même originalité profonde. Ils ont désiré en mettre le fondement en évidence : un usage particulier de la fiction qui lui restitue sa plus haute signification. Se trouvent ainsi réunis dans un livre, paru en 1992, et intitulé comme il se doit *La Nouvelle Fiction*, Patrick Carré, Georges-Olivier Châteaureynaud, François Coupry, Hubert Haddad, Jean Levi, Marc Petit, Frédérick Tristan, auxquels il faut ajouter depuis Jean-Claude Bologne⁸. Serait-ce donc là un groupe, une école, ou un mouvement ?

Il s'agit plus justement de la mise au jour d'un courant déjà existant, représentant une orientation nouvelle et décisive de notre littérature, libérant la fiction des entraves qui la clouent au lit de Procuste de la littérature-pour-la littérature, et illustré par des écrivains de générations différentes, sur plus de trente années de vie littéraire, à travers plus d'une centaine d'ouvrages. Ils couvrent tout l'éventail des prétendus genres en lesquels on se complaît à classer, chosifier, la production littéraire. Ils sont romanciers, nouvellistes, conteurs, mais aussi poètes, auteurs dramatiques, ils sont essayistes, critiques, mais aussi traducteurs.

Si Jean-Claude Bologne vient de publier son troisième roman, *Le Dit des bégüines*, il est aussi l'auteur d'un livre d'apologues, de différents essais dont *L'Histoire de la pudeur*, et il est également critique littéraire.

Patrick Carré a publié plusieurs romans, dont le *Palais des nuages*, mais aussi un essai *D'Elis à Taxila, éloge de la vacuité*, il est le traducteur de grands poètes chinois, comme Han-shan ou Wang Wei, et participe actuellement à la vaste entreprise de traduction des textes sacrés du bouddhisme tibétain.

Georges-Olivier Châteaureynaud est connu comme nouvelliste (dernier recueil paru : *Le Kiosque et le Tilleul*), mais c'est le romancier de *La Faculté des Songes* qu'a distingué le prix Renaudot et *Matthieu Chain* est l'un des romans traitant le plus justement et le plus profondément de la création littéraire.

François Coupry est l'auteur de près d'une quinzaine de romans réunis dans le cycle romanesque *La Terre ne tourne pas autour du soleil* (*La vie ordinaire des*

⁸ Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Critérior, 1992.

anges, *Le Rire du pharaon*) ou sous la dénomination *contes paradoxaux* (*L'enfant qui lisait dans le soleil, Le fils du concierge de l'opéra*). Mais il est aussi essayiste, en particulier l'auteur d'un essai sur la fiction : *Faust et Antigone, ou le roman spectacle*.

Hubert Haddad a publié une douzaine de romans, dont *Les Derniers jours d'un homme heureux, Le visiteur aux gants de soie, Le Chevalier Alouette*, mais aussi deux recueils de nouvelles, quatre pièces de théâtre, un livre d'aphorismes, quatre recueils de poèmes, plusieurs essais dont *Saintes-Beuveries*, des études sur Michel Fardoulis-Lagrange, Julien Gracq, Gabriel Garcia-Marquez et bientôt Magritte.

Jean Levi est sinologue, il a traduit des textes chinois fondamentaux, a écrit des essais dont *Les Fonctionnaires divins*, mais bien évidemment aussi des romans, dont *Le Grand Empereur et ses automates. Le Rêve de Confucius*. Il est en outre nouvelliste (*Acclimatation*). Son dernier livre paru l'a été dans la collection *l'un et l'autre* sous le titre *Le Fils du ciel et son annaliste*.

Marc Petit est intervenu dans ce colloque. Romancier, *Ouroboros* ; nouvelliste, *Rue de mort et autres histoires* ; il est poète et traducteur de poètes, notamment de Georg Trakl.

Frédéric Tristan a lui aussi participé à ce colloque. Il est l'auteur de nombreux romans (*Les Egarés*, prix Goncourt 1983 ; *Le Singe égal du ciel*), de nouvelles, ainsi que de livres d'iconologie (*L'Oeil d'Hermès*).

Cette trop rapide présentation est cependant riche d'enseignements. Il n'est pas du tout anodin qu'en plus des oeuvres naturellement attendues de fiction elle fasse apparaître, parfois et même souvent chez le même auteur, l'essai et le poème. Car bien plus que le romanesque même, d'apparition somme toute assez récente, les dimensions critique et poétique sont indissolublement liées à la fiction, au sens où nous la comprenons, le réel ne pouvant servir de tremplin à l'imaginaire qu'une fois démythifié ou dans sa démythification même. Une littérature qui n'ambitionnerait pas de marcher sur les brisées ou sur les terres de la poésie, qui sont d'emblée les siennes, n'aurait que peu de valeur, tomberait dans le faux-semblant ou tournerait à l'imposture. Apparentée à la poésie, la fiction l'est assurément, si elle est bien, comme nous l'avons définie, ce par quoi l'homme est à même de se dégager suffisamment de lui-même pour être sensible à ce qui, échappant à toute connaissance objective, ne peut-être que signifié.

La Nouvelle Fiction, est donc également en ceci nouvelle qu'elle se tient au plus près des origines mêmes de la littérature et s'y abreuve. Elle est un authentique mouvement littéraire dans la mesure même où elle ne se détermine pas par rapport aux littératures, constituée – pour parler du passé – ou constituante – pour parler des visées programmatiques présentes ou à venir – l'une et l'autre toujours fixistes. Encore une fois, ces auteurs se sont reconnus ; les oeuvres sont là ; la parenté est manifeste ; le courant porté au jour. On ne voit aucun d'eux se mettre à faire de *La Nouvelle Fiction* comme s'il en existait quelque recette. Chacun d'eux poursuivra sa propre lancée. Mais on les distinguera toujours par une subtile mise en bascule du réel, une reprise souvent ironique des mythes, une très maligne perversion du

divertissement, une quête sans cesse réitérée du sens par le biais d'histoires aussi fabuleuses qu'exemplaires.

L'enjeu n'est-il pas crucial aujourd'hui, alors qu'en la personne de Salman Rushdie c'est justement la fiction que l'on condamne à mort ? Enjeux multiples, en fait, puisqu'il s'agit de dénoncer, par le contre exemple créateur, l'inanité de la fiction banalisée et dénaturée, l'anémie plus ou moins programmée de l'imaginaire, qui ne va pas parfois sans la destruction de *certain*s imaginaires. Sommes-nous sûrs d'être à même de découvrir les différents masques du Grand récit Uniformisant dont Pierre Péju écrit qu'il "utilise la puissance et le rayonnement du narratif au service d'une abolition de tous les récits"⁹ ?

Puisque *La Nouvelle Fiction* n'est qu'exigence, il lui faut en quelque sorte le programme des programmes, celui qui s'annihile en se réalisant, qui ait tout le poids de la présence suffocante et libératrice d'une impossibilité vraie, parce que signifiante. "La fiction, dit un jour magnifiquement Hubert Haddad¹⁰, porte le monde à bout d'ailes et renfloue des Atlantides sur les mers exactes du songe. Il faut inventer la mémoire, se donner un rendez-vous de Turcs au château d'Elazar, vendre de l'eau à la source sous prétexte que la mer en manque, mettre le Graal aux enchères publiques afin de compter les amateurs, interdire la chasse aux licornes pour susciter les braconniers, atteindre avec Aristote les espaces imaginaires au-delà des Idées fixes, méditer en crâne métaphysique sur le visage penché d'Hamlet. Mais soyons sérieux : existe-t-il plus belle chance que l'incrété"¹¹ ?

⁹ Pierre Péju, *L'Archipel des contes*, Aubier, 1989, p. 50.

¹⁰ Hubert Haddad, "Réalismes et imaginaire ou les scaphandriers de la rosée" in *Jeux de Fiction ; Figures*, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, Université de Bourgogne, 1992, cahier n° 10, p. 93.

¹¹ Jean-Luc Moreau a publié : *Le Retournement du gant, Entretiens avec Frédéric Tristan*, La Table Ronde, 1990. *La Nouvelle Fiction*, Critérium, 1992. Il est directeur de la collection *Curriculum vitae* aux éditions de l'Aube.

HORIZONS DE LECTURE

FORMES DE L'EXPLICATION LITTÉRAIRE DANS *AGONIE* DE JACQUES BRAULT ¹

Robert DION

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Exemple éclatant d'une certaine nostalgie manifestée par l'écriture contemporaine, la réactualisation de l'explication de texte dans le récit de Jacques Brault intitulé *Agonie* (1985 [1984])² n'en demeure pas moins étonnante. Que l'explication littéraire – pratique canonique de l'enseignement en France depuis les débuts de la Troisième République et exercice fétiche du cours classique au Québec – fasse un retour après avoir été radicalement balayée, et que ce retour s'effectue dans un ouvrage à la facture et à la forme en définitive très modernes, voilà qui paraît digne d'intérêt et mérite qu'on s'y attarde. Le récit de Brault, en effet, s'ouvre largement à l'explication littéraire, qui y joue un rôle de premier plan, ne se bornant pas à dater l'histoire racontée et à indexer une certaine atmosphère intellectuelle propre à la diégèse, mais contribuant, de manière bien plus significative, à faire d'*Agonie* un récit profondément herméneutique – trait qui, d'ailleurs, en fonde l'originalité. C'est donc au phénomène de recyclage de l'explication littéraire dans le récit de Brault que je m'arrêterai ici, d'abord en revenant brièvement sur les caractéristiques de cette pratique scolaire et sur ses rapports, plus ou moins directs, avec la scolastique (dont il est nommément question dans le récit), ensuite en

¹ Cet article appartient à une série consacrée à *l'Adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980)*. Ce projet de recherche est subventionné par le CRSH du Canada, le Fonds FCAR et l'Université du Québec à Rimouski. Je renvoie mon lecteur à deux articles consacrés au même ouvrage : Dion, 1990 et 1991.

² Pour la référence complète, voir la bibliographie ; les renvois à cet ouvrage seront désormais simplement indiqués par le folio entre parenthèses.

observant son fonctionnement dans un texte qui y recourt comme à un élément générateur.

Mais d'abord, afin d'indiquer clairement la pertinence de mon objet, je rappelle la place occupée par l'explication littéraire dans *Agonie*. Le narrateur du récit, un ex-étudiant ayant retrouvé sur un banc celui qui fut jadis son professeur (et qui est maintenant clochard), se remémore l'explication d'un poème à laquelle ce dernier s'était livré durant tout un trimestre universitaire ; il commente ce commentaire au fur et à mesure qu'il le reconstitue, guidé en cela par le carnet gris du professeur dont il vient de s'emparer. Le cours – la chose vaut la peine d'être notée – était consacré à la philosophie scolastique et le poème commenté était un poème d'Ungaretti justement intitulé *Agonie*³. Dans cet ouvrage de Brault, il y a donc deux commentaires intriqués et deux époques superposées. Ces deux époques, celle des études universitaires et celle qui correspond au temps du récit, ont tendance à se confondre sous l'effet, précisément, de l'amalgame des commentaires du professeur et de l'ex-étudiant. Ces deux commentaires ont ceci de remarquable qu'ils sont liés par la forme de l'explication de texte, malgré l'intervalle temporel et les réticences, entre autres intellectuelles, de l'ex-étudiant à l'égard du professeur, réticences maintes fois exprimées dans le récit. Or, ces réserves concernent le seul plan herméneutique, puisqu'elles proviennent de conflits d'interprétations et non de conflits de méthodes : on constate en effet que le narrateur prend le parti de l'explication traditionnelle contre la nouvelle critique, la sémiotique notamment⁴, se rangeant par là, si l'on peut dire, dans le camp du professeur. L'explication de texte n'est à aucun moment remise en cause dans le récit ; d'où la nécessité de voir en quoi exactement elle consiste, *ut sic* et dans le contexte spécifique d'*Agonie*.

Soulignons en premier lieu, à la suite de Grojnowski (1987), le caractère foncièrement unanimiste de l'explication de texte, lié au fait que chaque lecture vise à l'exhaustivité, voire à l'unicité. Ce mode d'appréhension postule en outre l'obscurité du texte et se donne pour son élucidation. Grojnowski distingue cinq principes de l'explication littéraire, que j'évoque succinctement ici :

1. la lecture à haute voix a par elle-même valeur de commentaire ; 2. la lecture expliquée porte sur des petites pièces ou des passages de valeur (les *morceaux choisis*) qu'elle a pour fonction de mettre en lumière ; 3. chaque passage particulier procède d'une idée, d'un sentiment, d'une impression qu'il s'agit de dégager ; 4. le texte doit être expliqué par le texte même, chaque oeuvre commandant une forme singulière d'explication ; et 5. les grands auteurs ont un style particulier et, du coup, chaque passage témoigne d'un esprit particulier. Exercice avant tout oral, l'explication de texte a pour ancêtre l'exégèse des textes antiques pratiquée au Moyen Âge ; à l'origine, signale Jean-François Massol (1987), elle avait pour fonction de préparer (ou de doubler) les versions grecques et latines ; c'est pourquoi

³ Cf. le poème cité en annexe.

⁴ Le narrateur note ironiquement : "Mes professeurs de littérature, qui se livraient à des recherches de pointe, auraient parlé d'isotopie sémantique. Nous aurions eu droit à une analyse subtile et à des schémas complexes" (p. 28).

elle ne débouchait pas sur ce qui est devenu peu ou prou son corollaire écrit : la dissertation. Comme le note Daniel Bergez :

Les maîtres du Moyen Âge s'inspiraient de leurs prédécesseurs latins en employant les textes antiques à l'illustration, mot à mot et phrase après phrase, des règles de grammaire et des principes de la rhétorique ; l'élucidation du sens des mots s'accompagnait d'un commentaire de la signification générale du passage. Cette démarche, qui visait à la pratique du bien dire et au développement de la réflexion, portait sur des textes religieux mais aussi profanes. (1989 : p. 2)

L'explication de texte constitue à la fois un examen minutieux de la lettre du texte et un commentaire sans fin sur sa signification (Bergez, 1989 : p. 4). L'analyse du sens littéral précède toutefois obligatoirement celle du sens littéraire : le mot à mot, l'étude de l'étymologie et des figures, l'analyse de la syntaxe et du style se révèlent le socle du commentaire sur le sens, commentaire lui-même étayé par une solide information historique et biographique. Dans l'opération, il s'agit de fixer le sens du texte, c'est-à-dire d'indiquer la réalité qu'il reflète et le point de vue de l'écrivain sur celle-ci (Grojnowski, 1987 : p. 61), afin de dégager un modèle non seulement rhétorique mais aussi moral.

J'insiste sur le fait que l'explication littéraire est d'abord et avant tout une lecture -et non pas, comme la critique, une écriture. En cela, elle est bien une héritière de la scolastique, qui peut être définie, *grosso modo*, comme une théorie de la lecture des textes. Par opposition à la lecture libre, elle représente une lecture organisée en exercice d'école. À propos d'*Agonie*, le rapprochement avec la scolastique s'impose d'emblée⁵ : le professeur enseigne justement cette discipline, et le récit fait au surplus allusion à Cajetan (p. 15), qui est, comme chacun le sait peut-être, l'un des principaux commentateurs et continuateurs de saint Thomas d'Aquin⁶. La scolastique est une discipline d'enseignement, pratiquée dans la *scola* ; elle est régie par des lois intransigeantes, qui sont celles de la lettre et de la dialectique (le *sed contra*, par exemple). En philosophie comme en théologie, elle est une pensée qui se greffe sur des textes faisant autorité (Chenu, 1954 : p. 55), constituant en substance une méthode d'autorité appliquée à des *auctores*. Comme le remarque Chenu, le *commentaire* sera le prototype du travail intellectuel dans un tel comportement culturel : le passé, philosophique et autre, s'inscrira dans le présent de la pensée grâce à cette exposition des textes *authentiques*, même lorsque, sur le commentaire littéral, aura pullulé la littérature des questions et des disputes. (Chenu, 1954 : p. 57)

Le pullulement des gloses autour de l'*auctoritas* conduira au remplacement progressif de la création par les commentaires et des faits par les textes, jusqu'à ce que la scolastique, pour reprendre la belle expression de Chenu, meure de cet anéantissement textuel (1954 : p. 69).

⁵ Dans un article récent, Joseph Melançon a judicieusement souligné ce rapport, notant qu' "Une telle scolastique, jamais revendiquée, constitue un préconstruit axiologique, sous-tendue par la philosophie des universaux" (1992 : p. 84).

⁶ La plupart des considérations qui suivent sur le régime mental et la méthode scolastiques (dans leur variété thomiste, précisons-le) sont tirées de l'excellent ouvrage de M.-D. Chenu (1954).

Le *style* scolastique, tel qu'il se déploie à l'époque et dans l'entourage de saint Thomas d'Aquin, repose d'abord sur la lecture, la *lectio*, qui précède logiquement – et historiquement – la *quaestio* et la *disputatio*. Je ne m'attache pas ici à cette dernière, la dispute représentant pour les clercs du Moyen Âge une sorte de tournoi dont on imagine mal la transposition dans le récit de Brault (mais très bien dans l'Institution !), et je m'arrête plutôt à la *lectio* et à la *quaestio*. Élément fondamental de la méthode scolastique, la *lectio* s'assimile au plan de l'exégèse, bien qu'elle ait tendance, à son terme, à la déborder. Elle se compose de trois strates, *littera*, *sensus* et *sententia* ; la première tient à la simple explication des phrases et des mots selon la teneur de leur immédiat enchaînement ; la seconde, à l'analyse des significations de chacun des éléments, et [à la] traduction en langage clair du passage étudié ; la troisième, enfin, au dégagement de la pensée profonde au delà de l'exégèse, qui mène à la véritable intelligence du texte (Chenu, 1954 : p. 54) et qui, de ce fait, tend à dépasser la *lectio*. L'exégèse n'est ainsi qu'un fondement de l'explication, le maître n'étant pas seulement celui qui lève les obscurités du texte, mais également celui qui, par définition, a la maîtrise nécessaire pour *déterminer* (de l'expression latine consacrée *determinatio*) son sens. Du texte soumis à la *lectio* vont en effet surgir des questions, que ce soit sur le sens des expressions utilisées, sur les diverses interprétations possibles ou encore sur le problème soulevé par l'opposition d'autorités divergentes. Au cours des ans, la *quaestio* va s'ajouter à la *lectio*, non pas uniquement pour dégager les points litigieux, mais comme élément de méthode, pour obtenir une plus profonde intelligence de l'objet. Désormais, écrit Chenu, la détermination des *quaestiones* ne passe plus par le jeu des autorités, qui laisserait, fût-ce dans l'obéissance et la certitude, l'intelligence vide, mais par des raisons qui découvrent à l'esprit la racine des choses (1954 : p. 73). En théologie, la raison est ainsi mobilisée pour solidifier le dogme, les vérités révélées s'adjoignant dorénavant quelques vérités démontrées⁷. Cela dit, la *quaestio* aura de plus en plus tendance, avec le temps, à se détacher du texte qui l'avait suscitée et à se constituer en genre autonome en dehors de la *lectio*, devenant par là même le fondement de la *disputatio* (Chenu, 1954 : p. 73 et s.). De conserve avec la multiplication des gloses et des entregloses évoquée plus haut, la prolifération de ces joutes verbales virtuoses ne reposant plus sur le socle d'aucune *auctoritas* viendra peu à peu à bout de la scolastique.

Après ce détour considérable, revenons au récit de Brault et notons de prime abord que, dans *Agonie*, le texte commenté, c'est-à-dire le poème d'Ungaretti, n'est pas pris en soi comme *auctoritas*, mais est plutôt traité comme *exemplum*. Du point de vue diégétique en effet, bien qu'il structure le récit – chaque vers donnant son titre à un chapitre et y étant commenté par le professeur et l'ex-étudiant –, le poème ne sert qu'à illustrer la distinction entre beau et beauté ; mais inversement, eu égard au propos réel d'*Agonie*, cette dernière distinction n'est que prétexte à inclure le poème dans le récit. Pierre angulaire de l'ouvrage, en fait, le texte d'Ungaretti sert

⁷ De cette transformation, Chenu induit d'ailleurs qu'avec saint Thomas d'Aquin nous sommes à l'âge adulte de la raison occidentale. Le passage de la *lectio* à la *quaestio* découlerait selon lui de la nécessité d'intégrer la pensée aristotélicienne, nouvellement redécouverte.

de miroir sur lequel les destinées du professeur et de l'ex-étudiant viennent se refléter : ainsi, le professeur, en route vers l'Europe, passe la mer (v. 4) comme la caille du poème et, exténué, se laisse choir comme elle ; de même, l'ex-étudiant, fasciné par la médiocrité de son double, prend conscience de sa propre médiocrité et, comme l'alouette du premier vers, vient mourir, tout au moins métaphoriquement, sur ce mirage (v. 2). Plus radicalement, on pourrait risquer l'hypothèse que le caractère exemplaire du poème d'Ungaretti, qui constitue une sorte de raccourci ou de mise en abyme de la diégèse, correspond par certains côtés à l'exemplarité obligée du morceau littéraire de l'explication traditionnelle, qui était précisément choisi pour sa représentativité rhétorique et morale⁸. Pour l'ex-étudiant qui interprète la vie du professeur et la sienne propre à la lumière de l'explication jadis faite en classe, le poème constitue en effet une manière de leçon, par ce qu'il révèle de l'absurdité de l'existence humaine comme par la prescription qui en constitue la conclusion : "Mais non pas vivre de plaintes/comme un chardonneret aveugle" (v. 8-9). L'utilisation d'un court morceau ne représente pas, tant s'en faut, le seul trait par lequel *Agonie* renvoie à l'explication de texte et, par ricochet, au décryptage scolastique. L'éclectisme décomplexé des méthodes d'élucidation du poème, par exemple, indique assez que le travail de lecture s'effectue dans le sillage de l'explication traditionnelle :

Il y avait cet infinitif, mourir, qui constituait le véritable début du texte, l'attaque, disions-nous en Lettres, ou l'incipit, expression favorite des néo-critiques. Mais il ne s'embarassait d'aucune terminologie. Il considérait le vers affiché au tableau et, nous tournant carrément le dos, il parlait d'une voix nouvelle, bien posée, agréable même.
(p. 13)

Le professeur se livre tour à tour au commentaire grammatical, lexical, syntaxique, etc. ; comme le signale plus loin l'ex-étudiant, "Il n'échafaud[e] pas de théorie ni ne jou[e] avec les symboles." (p. 75). Une large part du commentaire épouse ainsi la forme de la *lectio* (*littera* et *sensus*).

Je m'attache d'abord au mot à mot, si caractéristique de l'ancienne explication littéraire. Ressortissant à la tradition philologique, cette technique de lecture constitue l'étape préparatoire de toute explication ; elle est d'autant plus essentielle qu'elle est attentive à tout ce qui, d'emblée, fonde l'exercice : l'accidentel, le détail, le subtil, le contextuel – et non, comme l'indique Grojnowski (1987), à des caractéristiques plus générales telles que le procédé, la convention, le type, le fait de poétique. Le mot à mot, qui correspond à la *littera* de la scolastique, occupe une place importante dans *Agonie* ; on voit en effet que le professeur définit avec soin les termes clefs du poème :

Alouette : oiseau terrestre. Court le sol au lieu de sautiller. Produit un chant aérien impressionnant. Ce petit passereau vit dans les champs ; il se nourrit d'insectes et de larves. Il niche volontiers à terre dans les céréales. (p. 12)

À propos de la lecture mot à mot du professeur, l'ex-étudiant remarque plus loin : "Mais ce deuxième vers, court, prosaïque, qu'allait-il en tirer ? J'aurais dû y penser. Les dictionnaires" (p. 18). Le mot n'est pas d'abord mis en discours, ni

⁸ Et, sur un autre plan, pour sa concision. C'est évidemment le cas du poème d'Ungaretti.

inséré dans une énonciation, mais pris en soi, dans ses dénotations et connotations conventionnelles, comme si, dans un premier temps, il se suffisait à lui-même. Ce n'est que par la suite qu'il est considéré dans ses dimensions grammaticale, syntaxique, rhétorique. Par exemple, le professeur note que le pluriel des alouettes défie le singulier du moment, de même que la féminité enclose dans la soif, le besoin d'eau, [vient] contrer le neutre du verbe (p. 13) ; ce faisant, il se trouve conjointement les commentaires grammatical et lexical – cette conjonction n'étant, du reste, que l'une des combinaisons observables dans *Agonie*. Parmi les autres types de commentaires, signalons au passage l'analyse rhétorique (la caille comme métaphore, par exemple – p. 27) et le commentaire syntaxique : à un étudiant qui note l'absence de verbe principal dans le poème, le professeur fait remarquer que nous étions en présence d'un constat, et non pas d'une réflexion, encore moins d'une interrogation. On voyait les choses et on en dressait procès-verbal (p. 67). Notons aussi que le professeur ne dédaigne pas de risquer des jeux sur le signifiant, assimilés par l'ex-étudiant à des amusettes verbales : *La mer à passer, la mer à dépasser la mer à trépasser* (p. 33). Si, d'après Clément Moisan (1987), l'explication de texte a constitué une opération de séparation fond/forme, c'est-à-dire une redistribution de la rhétorique, l'*inventio* s'assimilant au fond et la *dispositio* et l'*elocutio* à la forme, force est de constater qu'il n'en va pas exactement de même dans le récit de Brault, où le va-et-vient entre ces deux aspects se révèle constant. Sans doute cette liberté prise avec le protocole rigoureusement ségrégonniste de l'explication de texte⁹ peut-elle être diégétiquement justifiée par le cadre universitaire dans lequel s'inscrit l'exercice ; elle en atténue en tout cas la dimension à proprement parler scolaire.

En plus de recourir à la *littera*, le récit fait usage du *sensus*. Il utilise abondamment l'un des procédés traditionnels de l'explication de texte, la paraphrase, procédé qui peut être associé au *sensus* du simple fait qu'il consiste en une transposition en langage limpide du passage lu. L'explication de texte s'efforçant d'élucider le texte par le texte en le suivant dans son déroulement, sans se réclamer d'un système de pensée extérieur ou d'une théorie, elle n'échappe pas, ni ne veut d'ailleurs échapper, à la paraphrase. La production d'un commentaire tautologique semble même constituer l'une de ses ambitions ; l'explication littéraire vise à aplanir les aspérités du texte, à circonvenir l'inédit, bref, à évacuer toute surprise de fond ou de forme. Dans *Agonie*, le professeur paraphrase à maintes reprises le poème, le narrativise, en déploie les mots, les formules ; de même, l'ex-étudiant se livre à un commentaire paraphrastique du commentaire du professeur. Chose plus intéressante encore, l'ensemble du récit est construit comme une paraphrase du poème, non seulement du point de vue herméneutique, comme analyse de ce poème, mais aussi sous l'angle diégétique : toute l'histoire racontée entre en résonance avec le texte d'Ungaretti, en est l'illustration frappante, la redite à peine modulée ; de sorte que, sous ce rapport, la diégèse paraît conforme à l'esprit même de l'explication littéraire.

⁹ Daniel Bergez décrit ainsi ce protocole, qui varie suivant les auteurs : 1. introduction ; 2. lecture du texte ; 3. étude de la composition et problématique ; 4. commentaire littéraire (analyse de détail) ; 5. conclusion. (1989 ; p. 80)

Cela étant, le narrateur ne se borne pas à paraphraser le commentaire du professeur : il procède également à un métacommentaire des propos de ce dernier, c'est-à-dire à une analyse de sa *lectio*. C'est peut-être ici qu'intervient la *sententia*, troisième temps de la *lectio* et transition vers la *quaestio*. Par exemple, l'ex-étudiant commente en ces mots le lien qu'établit le professeur entre le vers dans les premiers buissons (v. 5) et l'école buissonnière : Association facile, éculée, poncif rhétorique, quoi encore ? (p. 40) Quelques lignes plus bas, il va jusqu'à indiquer sa contribution personnelle au commentaire du professeur : "Dans les premiers buissons donc, se laisser tomber comme une pierre à bout de course. Il ne parla pas si longuement. Je brode ; je glose." (p. 40). À cause de l'imbrication des gloses des deux personnages et de l'utilisation massive du style indirect libre, on en vient d'ailleurs à ne plus vraiment savoir qui parle, et de quoi : du poème ? de sa propre vie ? Je ne donnerai ici qu'un exemple, qui rend compte de ce phénomène :

Qu'avait-il raconté au sujet du sixième vers, si important pour moi ? Des bribes remontent à la surface comme les bulles de gaz que libère une mare croupissante. Ne plus avoir désir, c'est à la fois chose courante et chose impossible. Sauf si quelqu'un est mort à lui-même ou n'est pas né à lui-même ; on n'échappe au désir que pour être repris par le désir. On va de la chaleur au froid et inversement. On change de désir, on ne change pas. Ce vers est donc incroyable, d'autant plus qu'il se pose dans une tranquille causalité. Pourtant... (p. 48-49)

Se référant à des notions évoquées ci-haut, on peut sans doute assimiler le commentaire de l'ex-étudiant à une *quaestio* sur la *lectio* du professeur. Dans la mesure, en effet, où les gloses du narrateur portent surtout sur la teneur du commentaire du professeur, sur son interprétation du poème et sur les possibles conflits d'interprétations, elles s'apparentent bel et bien à ce qu'on reconnaissait au Moyen Âge pour la *quaestio*. Il apparaît donc, tout bien pesé, que les commentaires du professeur et de l'ex-étudiant débordent le strict plan de l'exégèse (de l'élucidation du texte) et, partant, qu'ils vont au delà de la *lectio*, de la *sententia* vers la *quaestio* ; les deux protagonistes se partagent ainsi la tâche de *déterminer* le sens du poème.

Si, dans l'ensemble, le professeur et l'ex-étudiant respectent la démarche de l'explication de texte, démarche elle-même calquée sur celle de la scolastique, il n'en demeure pas moins qu'ils y font une grave entorse en omettant de commenter le titre du poème, *Agonie*. La tradition veut en effet qu'on commence par gloser sur le titre du morceau, qui est censé en être le programme et le condensé. Or, tout le récit de Brault tourne autour de cette béance du commentaire, naît de ce manque que l'ex-étudiant tentera de combler durant sa nuit de veille et qui est à la source de sa narration. Le texte que nous lisons se donne précisément pour une tentative de combler cette lacune, de remplir ce blanc. Lors de son premier cours, le professeur annonce qu'il inversera l'ordre normal de l'explication, puisqu'il ne s'occupera du titre qu'à la fin du trimestre ; mais le récit déçoit cette attente à la fois sur les plans cognitif et pragmatique, la disparition du professeur venant en quelque sorte doubler – et refléter diégétiquement – l'absence de commentaire. Cependant, tout n'est pas si clair, et le récit conserve une certaine ambiguïté, décelable dans au moins deux passages : d'abord, au troisième chapitre de sa narration, l'ex-étudiant émet l'hypothèse que le professeur aurait, somme toute, essentiellement parlé à partir du

titre (p. 30), n'examinant les vers que pour parler autrement du titre ; puis, à la fin du récit, le narrateur reconstitue la phrase qu'il tente de retrouver depuis le début, *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* (p. 77), sans indiquer s'il s'agit du commentaire du dernier vers ou de celui, quasi inespéré, du titre. Palliant la lacune de l'explication en classe, l'ex-étudiant semble finalement parvenir, grâce à une intense activité herméneutique guidée par ce qu'il sait de la vie du professeur et de sa propre existence, à rétablir *in extremis* le sens du titre du poème.

Quoique l'explication du poème par le professeur joue un rôle fondamental dans le récit de Brault, je rappelle pour conclure qu'il s'agit, du point de vue diégétique, d'un exercice pédagogique subordonné aux fins d'un enseignement philosophique. Dans le contexte de l'histoire racontée, l'exégèse du poème d'Ungaretti par le professeur n'est donc qu'une étape préliminaire ; de même, l'explication *stricto sensu* ne représente que la première phase d'une opération cognitive plus vaste, qui est le procès herméneutique (ou l'interprétation). Dans la mesure cependant où l'explication, dans *Agonie*, déborde la stricte exégèse ou *lectio*, s'ouvrant vers la compréhension ou *quaestio*, c'est-à-dire s'appropriant le texte pour le soumettre à un questionnement sur le sens, elle constitue d'ores et déjà une interprétation. Parce qu'il est profondément interprétatif lui-même, texte et métatexte à la fois, le récit de Brault peut donc être dit pleinement herméneutique. Cette caractéristique n'est certes pas originale, les textes modernes se donnant à l'un ou l'autre titre pour des commentaires sur eux-mêmes ou sur la textualité en général ; toutefois, ce qui me semble nouveau ici, c'est que cet aspect métatextuel est fermement arrimé à la diégèse, allant jusqu'à constituer l'essentiel de celle-ci, sans pour autant la réduire à un pur jeu intellectuel. En fin de compte, il apparaît que les lectures du poème par le professeur et du carnet par l'ex-étudiant concrétisent au moins deux des trois phases de l'interprétation telles que les a identifiées Jauss dans *Pour une herméneutique littéraire* (1988 [1982]) : une première lecture correspondant au temps de la perception esthétique, et une seconde ressortissant à l'interprétation rétrospective. Selon Jauss, "la première consiste à réaliser vers par vers le texte comme une partition [...] en anticipant sans cesse, à partir de détails, la totalité possible de la forme et du sens." (1988 [1982] : p. 364) ; dans *Agonie*, cette première lecture renvoie, pourrait-on dire, à celle du professeur, lecture qui suit mot à mot le texte du poème, mais ne réalise pas entièrement la signification de ce dernier, entre autres parce qu'elle néglige le titre et, partant, demeure lacunaire. La seconde lecture, d'après Jauss, s'accomplit à partir de la forme réalisée, rétrospectivement, dans la réversion de la fin sur le début, du tout sur la partie (1988 [1982] : p. 364) ; on peut y assimiler celle de l'ex-étudiant, lecture rétrospective s'il en est, qui tente précisément de combler les trous de la première, utilisant pour ce faire le carnet du professeur. En mettant en parallèle sa propre activité interprétative et celle du professeur, en faisant jouer l'écart temporel entre l'époque des études et celle du récit, en confrontant poème et carnet, le narrateur enclenche un processus herméneutique complexe qui mène à la révélation finale de l'inexistence du pays (p. 77). Au terme du récit, on comprend mieux le rôle qu'a joué pour l'ex-étudiant l'intervalle entre les deux époques évoquées : tout se passe, en effet, comme si le narrateur avait besoin de connaître la vie (et la mort) du pro-

fesseur pour enfin, des années plus tard, véritablement saisir le sens du poème. Dans *Agonie*, l'interprétation n'est pas seulement nourrie de textes, mais aussi de la vie des protagonistes ; cela indique peut-être, et ce sera ma dernière remarque, un retour au biographique, si associé à l'ancienne explication littéraire, comme on sait.

ANNEXE

AGONIE

Mourir comme les alouettes altérées
Sur le mirage

Ou comme la caille
passée la mer
dans les premiers buissons
parce qu'elle n'a plus désir
de voler

Mais non pas vivre de plaintes
comme un chardonneret aveugle

Giuseppe Ungaretti
(Traduction de Jean Lescure)

BIBLIOGRAPHIE

- Bergez, Daniel (1989) : *L'Explication de texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Brault, Jacques (1985 [1984]) : *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- Chenu, M.-D. (1954) : *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Montréal/Paris, Institut d'études médiévales/Librairie philosophique Vrin.
- Delesalle, Simone (1970) : L'Explication de textes. Fonctionnement et Fonction, *Langue française*, n° 7 (septembre 1970), p. 87-95.
- Dion, Robert (1990) : Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault l'intertexte mironien, *Urgences*, n° 28 (mai 1990), p. 56-67.
- _____ (1991) : Littéarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault, *la Littéarité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 179-194.
- Grojnowski, Daniel (1987) : Naissance de l'explication française, *Commenter expliquer. L'explication de texte, Textuel* (Université de Paris VII), n° 20, p. 55-62.
- Jauss, Hans Robert (1988 [1982]) : *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard.
- Massol, Jean-François (1987) : De la traduction au commentaire (les années 1870, *Commenter expliquer. L'explication de texte, Textuel* (Université de Paris VII), n° 20, p. 63-75.
- Melançon, Joseph (1992) : Le Travail de l'axiologie dans *Agonie* de Jacques Brault, *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et Analyses*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 75-88.
- Moisan, Clément (1987) : L'Explication classique au Canada français, *Commenter expliquer. L'explication de texte, Textuel* (Université de Paris VII), n° 20, p. 77-85.

Nouveaux horizons littéraires

Valdés, Mario (1989) : De l'interprétation, dans Marc Angenot *et al.* (éds), *Théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 275-286.

**LA LITTÉRATURE COMME POINT DE
VUE.
TROIS ESSAYISTES QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS :
ANDRÉ BELLEAU, JEAN LAROSE ET FRANÇOIS
RICARD**

François DUMONT
Université du Québec à Trois-Rivières

Dans l'ensemble de la littérature québécoise, le genre de l'essai pose souvent problème, pour deux raisons apparemment contradictoires. D'abord parce que les essayistes proprement dits sont relativement peu nombreux ; ensuite parce que plusieurs textes de valeur ne peuvent être intégrés à la littérature québécoise que si on les range dans la catégorie de l'essai, en élargissant la définition du genre pour y annexer la correspondance, le journal intime, le pamphlet, le manifeste, la conférence, la chronique, voire le sermon¹.

Ce problème de classification recouvre donc, dans le contexte de la littérature québécoise, un problème d'inadéquation entre une catégorie générique abstraite et la nature de certains textes importants. Le cas d'Octave Crémazie est à cet égard

¹ Georges-André Vachon écrivait par exemple à la fin des années soixante: «Pour ma part, je suis de plus en plus persuadé que, chez beaucoup de nos auteurs du XIXe siècle, la poésie et le roman constituaient une activité marginale, une sorte de *hobby* qui n'était pas un vrai moyen d'expression, pour l'auteur et pour la société québécoise d'alors. Un exemple. De Pamphile Le May ou de Mgr Bourget, lequel est le meilleur écrivain? Ignace Bourget, évidemment, qui, dans ses lettres pastorales, s'exprime lui-même tout entier, et avec lui, un aspect majeur de la pensée québécoise des années 1850. Tandis que Le May est un fabricant de sonnets qui, à la lettre, n'a rien à dire, n'exprime rien, ni lui-même, ni ses contemporains» («Recherche universitaire et société», dans *Recherche et littérature canadienne française*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, p. 249-250).

exemplaire, ce poète du XIX^e siècle qui n'intéresse aujourd'hui à peu près personne en tant que poète, mais qui est considéré, à cause de sa correspondance, comme un essayiste capital. On pourrait également citer Arthur Buies, polémiste, chroniqueur et géographe du XIX^e siècle encore, Jules Fournier, journaliste et pamphlétaire du début du siècle, Hector de Saint-Denys Garneau, poète, critique, diariste et épistolier des années trente, noms auxquels il faudrait ajouter notamment un certain nombre d'historiographes – François-Xavier Garneau, au premier chef, dont *l'Histoire du Canada* est d'une valeur littéraire bien supérieure à la plupart des écrits plus officiellement littéraires de son époque – et, plus près de nous, des professeurs d'université, spécialistes de littérature, parmi lesquels se trouvent André Belleau, Jean Larose et François Ricard.

En regard de Larose et Ricard, André Belleau prend figure d'inspirateur et, jusqu'à un certain point, de maître à penser. Né en 1930, alors que les deux autres sont nés à la fin des années quarante, Belleau appartient à ce qu'on a l'habitude d'appeler la «génération de l'Hexagone» en référence au groupe de poètes qui, dans les années cinquante, allait transformer profondément les structures éditoriales et le langage de la poésie québécoise. Beaucoup d'écrivains de cette génération sont d'abord des poètes et, parallèlement, des essayistes. Ce n'est pas le cas de Belleau, qui a écrit quelques nouvelles, mais qui est avant tout essayiste. Par ailleurs, au contraire des poètes, il ne se définira comme écrivain qu'assez tard, cela étant lié, à son avis, à la nature même du genre de l'essai. «L'essayiste travaillant dans le champ culturel, avec les signes de la culture, il est plus long, soutient Belleau, d'acquérir la connaissance et la maîtrise des langages et des discours qui composent le paysage culturel que d'acquérir la connaissance et la maîtrise des formes du roman et de la poésie, c'est-à-dire du discours social premier». «On est Rimbaud à dix-huit ans, poursuit-il, on ne peut pas être un essayiste à dix-huit ans²». Cette argumentation selon laquelle l'essai serait à la maturité ce que la poésie est à l'adolescence sera reprise – différemment, toutefois – par Larose et Ricard. Notons pour le moment que dans la perspective de Belleau, c'est son propre statut d'écrivain qui est l'occasion de la question, dans une littérature où le statut des poètes est beaucoup plus assuré que celui des essayistes, et dans un horizon théorique où la poésie est hégémonique.

On ne peut certes pas réduire la réflexion de Belleau à son travail sur l'essai : il a aussi marqué la réflexion québécoise dans plusieurs domaines, dont la sociocritique, l'étude du roman québécois, de Bakhtine et de Rabelais. Il faut d'ailleurs noter chez lui un attachement aux préoccupations théoriques qui le distingue de Larose et, plus encore, de Ricard. On peut bien sûr interpréter son intérêt pour le genre de l'essai comme un positionnement stratégique dans la sphère littéraire. Mais ce qui me semble être en cause ici, d'abord et avant tout, c'est la particularité du corpus québécois que j'ai évoquée tout à l'heure et surtout la question de la pertinence de l'intervention sociale du spécialiste de littérature.

² André Belleau, «La Passion de l'essai», *Liberté*, no 169, février 1987, p. 96.

André Belleau n'est pas le seul spécialiste de littérature, au Québec, à s'être intéressé à la définition du genre de l'essai. Citons par exemple Jean-Marcel Paquette, lui-même professeur d'université en littérature et essayiste, qui parlait de l'essayistique comme d'une «spécialité québécoise³». Les spécialités théoriques sont plutôt rares au Québec, et le cas des études sur l'essai québécois est assez remarquable. Au lieu d'y trouver, comme à l'habitude, des balises théoriques exclusivement européennes, on observe une sorte de tradition, qui confine au rite : la référence aux travaux théoriques québécois, de Paquette notamment, mais aussi de Jean Terrasse, de Marc Angenot ou de Robert Vigneault, entre autres⁴. Pour comprendre cette exception, il faut, je pense, revenir à la particularité du corpus québécois, c'est-à-dire à l'importance de la prose d'idées, ce qu'on pourra bien sûr interpréter, surtout pour le XIX^e siècle, comme l'envers de la médiocrité relative du roman, de la poésie et du théâtre.

C'est par rapport à la poésie que Belleau propose un renversement de perspective. Il met en question, selon ses propres termes, «l'influence exorbitante du métadiscours poétique sur le système littéraire et sur l'institution» et se plaît «à rêver qu'un jour, on dira l'Essayistique et non le Poétique pour désigner ce qu'il y a de littéraire dans tous les discours⁵». Ce remplacement de la poésie par l'essai ferait en sorte que le roman lui-même, et particulièrement le roman québécois, pourrait être lu et jugé différemment : non plus en fonction de sa poéticité, mais en fonction de sa part d'essai. Autrement dit, le roman à thèse ou didactique, qui abonde dans le XIX^e siècle québécois et jusqu'aux années quarante, ne serait plus un mauvais roman, mais un essai «publié sous le couvert du discours romanesque⁶». Le crime de lèse-majesté poétique profiterait donc à la littérature québécoise, et non seulement à Belleau lui-même qui cherche sa place d'essayiste.

Chercher sa place d'essayiste, c'est aussi, particulièrement chez Jean Larose, chercher, comme Québécois, la place de la pensée dans sa société. C'est également contre la poésie que Jean Larose s'affirme comme essayiste. Son premier livre porte sur Émile Nelligan. À vrai dire, il porte moins sur Nelligan, emblème de la poésie dans l'imaginaire québécois, que sur le «poète-nation». La poésie, ce serait le Québec, la puérilité de la pensée québécoise, et la pensée critique serait la voie de sa maturité. Ce que disait Belleau au sujet de l'âge et des genres se rapporte, chez Larose, au Sujet-Nation. La valorisation d'un Nelligan serait donc assimilable à la dévalorisation de la pensée critique. Plus particulièrement, le fait que la critique n'aborde jamais directement la question de la maladie de Nelligan, interné à l'âge de dix-neuf ans, est interprété par Larose comme un «repliement poétique de la maladie sur la poésie» qui serait «le symptôme ultime de l'interdit porté sur la

³ Jean-Marcel Paquette, «Constantes et ruptures en recherche littéraire: le cas d'*Études littéraires*», *Voix et images*, no 35, hiver 1987, p. 275.

⁴ À propos des travaux théoriques québécois sur l'essayistique, voir la bibliographie de Laurent Mailhot et Benoît Melançon dans *Essais québécois 1837-1983*, Montréal, HMH, 1984, p. 15-16.

⁵ André Belleau, «Approches et situation de l'essai québécois», *Voix et images*, vol. V, no 3, printemps 1980, p. 539 et 540.

⁶ *Ibid.*, p. 541.

pensée critique [...] par le règne de la Mère (c'est-à-dire de la métaphysique de la présence pleine, de la Nature, etc.)⁷ ». La rhétorique volontiers pamphlétaire de Larose – manifestation paroxystique du désir d'une pensée critique déclarée impossible – met à l'oeuvre un réseau binaire où sont systématiquement opposés la poésie, la Mère, la Nature et le Québec, d'une part ; la pensée critique, le Père, la Culture et la France, d'autre part. Cela sera repris dans son plus récent essai sous la forme d'une opposition entre pauvre et riche, le pauvre étant toujours le Sujet-Nation qui vénère sa propre pauvreté en refusant d'affronter la richesse de l'autre.

Les niveaux de discours social que distinguait André Belleau sont donc appliqués ici non plus à des types d'écrivains et à des genres mais à la société québécoise, qui serait enfermée dans le niveau premier. L'âge de Nelligan au moment où il est interné serait celui que la société québécoise refuse de dépasser.

Comme Belleau l'avait fait avant lui, Larose fustige le mépris envers les intellectuels qui serait caractéristique de la société québécoise. L'un des aspects du travail intellectuel sur lequel ils insistent tous les deux est le métier de professeur. Le titre du premier recueil d'essais d'André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*⁸, fait allusion à une formule méprisante à laquelle recourait l'ancien premier ministre Pierre Trudeau en guise d'ouverture de ses assemblées politiques, pour s'assurer que le discours n'y serait pas inutilement compliqué. Mais la salle en question, c'est aussi la classe. Larose, à l'exemple de Belleau, insiste sur son travail de professeur et sur les liens qui existent entre son métier et son statut d'intellectuel. *L'Amour du pauvre*⁹, par exemple, s'ouvre sur des essais qui concernent l'enseignement de la littérature dans le Québec contemporain. Les tout premiers mots du livre font d'emblée référence aux cours de Larose à l'Université de Montréal. C'est dans une perspective historique, me semble-t-il, que cette référence à l'enseignement prend toute sa signification.

En effet, depuis le début du siècle, comment caractériser le travail des professeurs universitaires de littérature au Québec, sinon par leur attachement à une spécialité, l'étude des oeuvres littéraires, surtout nationales, spécialité qui est habituellement tenue en marge des débats sociaux. Au cours des années trente, par exemple, c'est l'historiographie de Lionel Groulx qui fonde le discours des intellectuels, et non pas l'histoire littéraire de Camille Roy. Ensuite, lorsqu'on examine les revues d'idées les plus importantes – *La Relève*, *Cité libre* ou *Parti pris* –, on est frappé par le fait que ce sont soit des journalistes, soit des poètes ou des romanciers qui ne travaillent pas à l'université qui y collaborent. Les universitaires choisissent en général de s'adresser à leurs pairs ou aux apprentis, dans des revues qui leur sont destinées. Et lorsque par exception un universitaire collabore à une revue d'idées, c'est dans une section marginalisée. En fait, jusqu'à Belleau, les professeurs universitaires de littérature ne publient à peu près que des études d'oeuvres littéraires. C'est le cas, notamment, de Gilles Marcotte, le plus cité d'entre

⁷ Jean Larose, *Le Mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981, p. 127-128.

⁸ Montréal, Primeur, 1984.

⁹ Montréal, Boréal, 1991.

eux. Ce qui définit la légitimité de l'intervention d'un professeur de littérature, c'est habituellement sa connaissance des oeuvres littéraires. C'est l'objet, et non le point de vue, qui est littéraire. Et lorsque la spécificité de cet objet devient problématique, le point de vue s'étend souvent au-delà du littéraire, en sémiotique comme dans l'analyse du discours social, par exemple.

C'est dans cette conjoncture que la revue *Liberté* se distingue des autres lieux d'intervention dans le Québec des années quatre-vingt. Parmi les fondateurs de cette revue, en 1959, se trouve André Belleau, qui n'est pas encore professeur d'université (il le deviendra à la fin des années soixante et le restera jusqu'à sa mort en 1986). Ceux qui animent la revue à l'origine sont des écrivains, surtout des poètes, qui travaillent notamment à Radio-Canada et, comme Belleau, à l'Office national du film. Mais au début des années quatre-vingt, le comité de rédaction accueille de nombreux professeurs universitaires de littérature. Cela ne veut pas dire que l'étude de la littérature devienne soudainement la préoccupation exclusive de la revue. Au contraire, notamment sous l'impulsion de François Ricard qui sera directeur de *Liberté* de 1980 à 1986, les littéraires s'attaquent souvent à des questions qui *a priori* semblent étrangères à la littérature et cherchent, en fait, à mettre à l'oeuvre un point de vue littéraire. On proposera par exemple des lectures polémiques de téléromans à succès ou des interventions non moins polémiques sur le nationalisme.

Le dernier ouvrage de Jean Larose, *l'Amour du pauvre*, est lié à cette nouvelle dimension de la revue *Liberté*. On note d'abord, comme je le soulignais tout à l'heure, l'explicitation de la situation d'énonciation : celui qui parle est professeur de littérature à l'université et il commence, dans une première section, par prendre position sur la nature et la fonction de son travail, en opposant la littérature au «vécu» que valorise la pédagogie québécoise contemporaine, «vécu» qui correspond pour lui au paradigme de la pauvreté. Dans une deuxième partie, il propose une lecture de films récents, en opposant encore l'enfermement sécurisant dans l'ici et l'ouverture risquée vers l'ailleurs. Dans la troisième partie sont rassemblés des articles plus disparates dont l'un porte précisément sur Octave Crémazie, que Larose félicite en quelque sorte d'avoir audacieusement résisté à la poésie.

L'épilogue de l'ouvrage de Larose est plus déconcertant. Il s'intitule «Vers le mauvais pauvre». Ce titre renvoie à un texte d'Hector de Saint-Denys Garneau : «Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous», texte que Laurent Mailhot et Benoît Melançon ont inclus dans leur anthologie de l'essai québécois. Ce vers quoi nous dirige Larose est donc une prose tardive d'un autre écrivain québécois qui, comme Crémazie et Nelligan, s'est d'abord voulu poète. Mais Garneau, comme les deux autres, lorsqu'il renonce à la poésie, ne devient pas pour autant essayiste. Car le texte du «Mauvais pauvre» est tiré du journal intime d'un individu qui a renoncé tant à la littérature qu'à la parole publique. Du point de vue de Larose, ce texte de Garneau serait le plus crucial de la littérature québécoise. Mais il n'en propose pas à proprement parler de lecture : son texte constitue l'introduction d'une explication de texte qui n'est qu'annoncée. Tout le texte s'attache

à montrer la nécessité du travail du «littératurologue», selon le mot de Belleau, sur le fragile dépassement de la poésie par Garneau. Le discours valorise à la fois la littérature comme point de vue et, disons, le «proto-essai» d'un poète comme objet.

Un autre aspect important de ce texte est la question de la génération. En effet, dans cette sorte d'autofiction collective, Larose ironise sur sa génération, reprenant un motif de son essai précédent, *La Petite Noirceur*¹⁰, où il s'attaquait violemment à la modernité poétique québécoise des années soixante-dix. Dans ce livre, Larose se représentait lui-même comme un ancien jeune «moderniste ébloui» qui tentait de se délivrer de sa génération. C'est exactement ce que l'on trouve dans le dernier essai de François Ricard.

J'ai signalé tout à l'heure que François Ricard avait dirigé la revue *Liberté*, à laquelle furent également associés André Belleau et Jean Larose. Ricard est aussi directeur d'une collection d'essais des Éditions du Boréal, la collection «Papiers collés». Dans la configuration de l'essai québécois contemporain, ces deux institutions sont centrales. *Liberté*, surtout à l'époque où Ricard la dirige, est un lieu de rencontre de plusieurs essayistes importants, dont Pierre Vadeboncoeur et Fernand Ouellette, en plus de Belleau et de Larose. De son côté, la collection «Papiers collés» apparaît comme l'équivalent pour les années quatre-vingt de ce qu'a été la collection «Constantes» des Éditions HMH pour les années soixante, c'est-à-dire le lieu par excellence de l'essai. Les correspondances entre *Liberté* et «Papiers collés» sont d'autant plus nettes que la collection, comme son titre l'indique, ne propose que des recueils d'articles, dont une très grande partie a paru dans *Liberté*. À lui seul, donc, Ricard prend une part considérable dans l'orientation institutionnelle de l'essai contemporain au Québec.

Je veux surtout insister ici sur son plus récent livre, *La Génération lyrique*¹¹. Mais il faut noter d'abord que dans l'essai précédent, *La Littérature contre elle-même*¹², publié en 1985, Ricard s'intéressait surtout au roman. En fait, on pourrait lire ce titre comme une valorisation du roman contre la poésie, et plus précisément comme une critique de ce qui, dans le roman, serait poésie. Même si Ricard aborde toutes sortes de questions (le nationalisme, l'Europe, Dieu, les institutions), c'est le plus souvent à l'occasion de la lecture d'un roman. Il pratique une critique qui ne se prétend pas scientifique et qui vise l'interprétation et l'intervention.

Son dernier ouvrage est porté par une ambition différente. Il ne s'agit plus de parler de la littérature et, par la même occasion, de tout ce qu'une oeuvre littéraire peut agiter, mais bien de parler en littéraire de ce qui, apparemment, ne concerne pas la littérature, en l'occurrence la question du baby-boom et de ses incidences sociales, question qui, dans l'ordre habituel des choses, relève des démographes, des sociologues et des historiens, et pas des littéraires.

¹⁰ Montréal, Boréal, 1987.

¹¹ Montréal, Boréal, 1992.

¹² Montréal, Boréal, 1985.

Comme Larose, Ricard s'attaque à sa génération en lui reprochant son lyrisme. Ici encore, il s'agit de faire valoir la pertinence d'un point de vue littéraire, qui est nommément associé à l'essai, et de mettre en cause l'hégémonie de la poésie, à travers la catégorie du lyrisme. Mais cette opposition entre essayisme et lyrisme est assez paradoxale puisque c'est au nom d'un même critère que Ricard valorise l'un et dévalorise l'autre. La «possibilité du délire, écrit-il dans son introduction, est [...] la seule chance pour l'essai d'atteindre la forme de vérité¹³». Par ailleurs, pour définir cette catégorie de lyrisme, Ricard écrit que sa signification «conservera toujours quelque chose d'inachevé, d'ouvert, puisque le «lyrisme» constitue moins ici une catégorie descriptive à proprement parler qu'une sorte de concept flottant, instable, de type poétique si l'on veut, dont le contenu «opérateur» importe moins à mes yeux que les connotations, les suggestions, les «valences» de pensée et d'émotion dont il est chargé¹⁴». En regard des sciences sociales, Ricard fait valoir le pouvoir de la connotation et du «vécu» de l'essayiste, alors que par rapport au lyrisme, il condamne «la confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions¹⁵».

Dans la perspective de l'opposition entre essai et science, opposition que Ricard radicalise lorsqu'il est question de l'étude de la littérature, la poésie se trouve du côté de l'essai, lequel apparaît comme un dépassement de la poésie sur son propre terrain. L'exemple qu'utilise Ricard du roman d'apprentissage nous renvoie au discours de Belleau et de Larose sur les âges respectifs de la poésie et de l'essai. «Le roman d'apprentissage, écrit Ricard, c'est l'épreuve du réel : le jeune homme meurt pour que naisse l'homme fait ; le pur désir échoue, ou mieux, se transforme en conscience, en connaissance du monde et de soi-dans-le-monde ; la poésie rencontre la réalité, et l'âge de la prose peut dès lors commencer¹⁶». Ricard prend ici l'exemple du roman, comme il le fait souvent. Mais il en appelle au roman pour parler du repoussoir qu'est pour lui la poésie, surtout dans le contexte québécois. Il faut du reste noter que dans ce contexte, justement, la relation entre poésie et essai s'impose avec plus d'évidence que dans d'autres littératures.

André Belleau en fait d'ailleurs la remarque : «Le système littéraire québécois présente, dit-il, un fait paradoxal de portée théorique peut-être notable. Si l'essai paraît plus proche du roman dans la mesure où ils ont en commun un procès discursif, la plupart de nos meilleurs essayistes actuels sont cependant des poètes¹⁷». Cela est non seulement vrai de la génération de Belleau, mais aussi de nombreux auteurs «d'un autre temps», ainsi que le souligne Belleau, et notamment de Saint-Denys Garneau que Larose identifie, en conclusion de *L'Amour du pauvre*, comme «le plus moderne de nos auteurs¹⁸».

¹³ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷ André Belleau, «Approches et situation de l'essai québécois», *art. cit.*, p. 542.

¹⁸ Jean Larose, *L'Amour du pauvre*, *op. cit.*, p. 247.

Il semble donc qu'à l'horizon de la littérature québécoise, l'essai continue de se profiler *contre* et *avec* la poésie, comme c'était le cas pour plusieurs poètes de la génération de Belleau, notamment pour Gaston Miron. Larose et Ricard ne sont pas des poètes, ils parlent plutôt en tant que professeurs de littérature, mais pour parler au nom de la littérature, ils se butent à la poésie, et même à ce qu'ils condamnent dans la poésie – le vécu originaire, l'affirmation hyperbolique, l'irrationalité frivole –, n'ayant d'autre choix, semble-t-il, que d'être d'abord du côté de la poésie, quitte à chercher ensuite à s'en délivrer.

ÉCRIRE EN FRANÇAIS-BANANE ?

Jean-Louis JOUBERT

Université Paris-Nord

Rendant compte dans son feuilletton du journal *Le Monde* en date du 18 juin 1993, sous le titre "Le malaise du français-banane", des souvenirs d'enfance du Martiniquais Raphaël Confiant, *Ravines du devant-jour*¹, le critique Pierre Lepape se faisait peut-être l'écho de la perplexité d'un certain nombre de lecteurs devant les choix stylistiques et l'écriture de plus en plus créolisée des textes antillais récents. Il se plaignait du caractère trop appuyé de cette inflexion créole, qui peut rappeler l'abus de la couleur locale dans le roman régionaliste ou le roman colonial. Reprenant une expression proposée par Confiant lui-même, – "le français-banane", – pour désigner ce français tropicalisé, habité par un créole sous-jacent, mais hésitant à choisir l'une des deux langues entre lesquelles il balance, le critique du Monde suggérait que le choix de conduire son récit dans ce "français-banane" révélerait un réel malaise : celui de la situation diglossique des Antilles, qui interdit à un écrivain comme Confiant d'atteindre dans sa vraie langue, le créole, le large public qu'il est en droit d'attendre. De fait, Raphaël Confiant a commencé par écrire en créole des nouvelles (*Jik déyé do Bondyé*, 1979) et des romans (*Bitako-a*, 1985 ; *Marisosé*, 1987) avant de publier le roman en français qui l'a fait connaître (*Le Nègre et l'amiral*, 1988). L'itinéraire de l'écrivain Confiant, contraint d'abandonner le créole, semblerait donner raison à Pierre Lepape : l'usage insistant du "français-banane" comme langue du récit serait le signe d'un malaise, voire d'un drame de l'écrivain dépossédé de sa langue intime.

On peut se demander si une telle perspective ne méconnaît pas l'originalité de la réalité linguistique antillaise : la situation du français par rapport au créole est sans doute celle d'une langue dominante (avec ce que cela suppose de conflits et

¹ Gallimard, 1993.

d'exclusions), mais les deux langues restent profondément imbriquées dans mille et un aspects de la vie antillaise. La littérature antillaise s'est longtemps pratiquée en français (en "français-France" dirait un des personnages de Confiant). *La Rue Cases-Nègres* (1955) de Joseph Zobel est le chef-d'oeuvre de cette écriture policée : le narrateur, qui a réussi par l'école à échapper au sort misérable des travailleurs de plantation, utilise la langue qu'il a appris à maîtriser, le français scolaire, pour raconter son histoire et la donner en exemple. Gilbert Gratiant inaugure la littérature antillaise en créole avec ses *Fab Compé Zicaque* (une édition en paraît en 1958, mais ces "fables" ont été écrites bien avant et Léopold Senghor en cite quelques unes dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* en 1948 : avec ce paradoxe d'illustrer une "poésie de langue française" par des textes en créole !). Les dernières années ont vu la production littéraire créole se développer régulièrement. Contrairement à ce que semble supposer Pierre Lepape, Raphaël Confiant ne lui a pas tourné le dos, puisque la liste des "ouvrages du même auteur" en tête de son dernier livre² annonce un roman en langue créole à paraître aux éditions Bannzil Kréyol, *Galfètè mô*. La littérature antillaise en "français-banane" occupe le devant de la scène littéraire antillaise depuis le milieu des années 80, avec le succès des oeuvres de Confiant, Chamoiseau et quelques autres. L'attribution du prix Goncourt à *Texaco* de Patrick Chamoiseau en 1992 a d'ailleurs suscité quelques remous. Le critique Bernard Pivot a consacré un éditorial de sa revue *Lire* pour dénoncer les pressions qui selon lui auraient entouré l'attribution du prix et contester le choix d'un roman difficile, écrit dans une langue déroutante pour beaucoup de lecteurs.

L'écriture en français créolisé n'est pourtant pas une nouveauté. Laissons de côté les usages régionalistes de mots créoles insérés (avec ou sans traduction) dans des textes écrits par ailleurs en français conforme aux usages de France : c'est une pratique que l'on rencontrera dans un très grand nombre de textes écrits par des Antillais ou par des écrivains hexagonaux traitant des Antilles ; elle ne produit que des effets stylistiques limités et n'appelle pas grand commentaire (sinon qu'elle appartient à l'ensemble des marques destinées à produire l'effet d'exotisme). Sans doute plus intéressante est la production d'une langue d'écriture où le créole semble venir en soubassement au français : un français habité par les mots et par l'imaginaire créole. L'un des premiers témoignages de cette recherche d'écriture peut se trouver chez Saint-John Perse, dont la critique découvre depuis quelques années la profondeur de l'imprégnation créole. Par exemple dans le poème XIV de la séquence "Éloges" du recueil qui porte le même titre. On y lit une suite d'images montrant des "villes surchauffées", sous le regard de "l'enfant qui revient de l'école des Pères" :

*et des nègres porteurs de bêtes écorchées s'agenouillent aux faïences des Boucheries
Modèles, déchargeant un faix d'os et d'ahan,*

*et au rond-point de la Halle de bronze, haute demeure courroucée où pendent les
poissons et qu'on entend chanter dans sa feuille de fer, un homme glabre, en cotonnade
jaune, pousse un cri : je suis Dieu ! et d'autres : il est fou !*

² Aimé Césaire. *Une traversée paradoxale du siècle*, Stock, 1993.

et un autre envahi par le goût de tuer se met en marche vers le Château-d'Eau avec trois billes de poison : rose, verte, indigo.

Pour moi, j'ai retiré mes pieds.

Ces images ne posent guère de problème de lecture : on y reconnaît des scènes de la rue antillaise dans les dernières années du XIX^e siècle (le lecteur qui serait familier de la littérature antillaise reconnaîtrait aussi dans cet homme poussant un cri de folie au mitan du rond-point un personnage annonçant les développements sur la folie antillaise, thème matriciel de plusieurs textes d'Édouard Glissant, dont *La Case du commandeur*). Mais le dernier vers a longtemps embarrassé les lecteurs et les commentateurs : si son sens général se devinait plus ou moins (idée d'un départ), on ne voyait pas comment cette formulation avait pu s'imposer à Perse... C'est que sous l'habillage français de la phrase il aurait fallu entendre l'expression créole, que Perse se contente de transposer directement en français. "J'ai retiré mes pieds", c'est du "français-banane" pour dire "je suis parti".

Autre exemple, signalé lui aussi par Émile Yoyo dans son livre fondateur (*Saint-John Perse et le conteur*³) : il s'agit dans la section VI d'Exil d'une de ses énumérations qui font la particularité de la poétique de Perse :

[...] celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies ; celui qui laque en haute mer avec ses filles et ses brus, et c'en était assez des cendres de la terre...

Le verbe "laquer" peut prêter à beaucoup de suggestions, mais il faut d'abord, là encore, entendre le créole sous le français : "laquer", en créole, c'est "appâter". "Celui qui laque en haute mer", c'est d'abord celui qui va appâter et pêcher en haute mer.

Cette présence du créole dans la texture même de la poésie de Saint-John Perse explique la réévaluation et la réappropriation de son oeuvre par le mouvement de la créolité. Il apparaît comme le précurseur du métissage des langues qui est aujourd'hui la caractéristique première de l'écriture antillaise.

C'est peut-être Simone Schwarz-Bart qui, aux petites Antilles, a la première écrit créole en français. Une scène importante de son roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle*⁴ met face à face son héroïne, Télumée, petite négresse en quête de travail, et Mme Desaragne, la grande propriétaire blanche : dans l'interrogatoire d'embauche, c'est curieusement la grande blanche qui créolise son discours, tandis que celui de Télumée est rapporté en français standard. Subtil jeu du dialogue inégal, qui donne implicitement à lire les ambiguïtés de l'emmêlement des langues aux Antilles.

Ce qui est frappant, c'est que le travail de créolisation du français d'écriture n'est pas propre aux écrivains qui se reconnaissent dans le mouvement de la créolité. De Xavier Orville (*Le Marchand de larmes*⁵) à Maryse Condé (*Traversée*

³ Bordas, 1971.

⁴ Seuil, 1972.

⁵ Grasset, 1985.

de la mangrove⁶), d'Ernest Pépin (*L'Homme au bâton*⁷) à Gisèle Pineau (*La Grande Drive des esprits*⁸), nombreux sont les auteurs antillais qui poursuivent une recherche recoupant celle de Chamoiseau et Confiant. Comme pour démontrer qu'aux Antilles tout se noue et se joue dans la langue pratiquée.

Il suffit d'ailleurs pour le constater de revenir à l'autobiographie de Raphaël Confiant, *Ravines du devant-jour*. Le récit est particulièrement attentif aux niveaux de langue des différents personnages, à leurs préférences comme à leurs interdits linguistiques. La tante Émérante, grande lectrice des fades romans que lui offre le magazine *Intimités*, part en guerre contre la "langue des coupeurs de cannes" (c'est-à-dire le créole dans son jaillissement campagnard), mais elle-même l'utilise tout naturellement sous le coup d'une émotion un peu forte. Le "djobeur" Djigidi (qui gagne sa vie comme portefaix et rendeur de services divers sur le marché et dans la rue, dont on peut donc imaginer qu'il travaille et vit d'abord en créole) abandonne le français-banane en temps de carnaval, pour développer "un vrai français, un français-France, plein de broderies et de diaprures qui charme la chabine aux yeux bleus qui se tient à ses côtés". L'apprentissage de l'enfant Raphaël, qui est le sujet du livre, est d'abord une initiation linguistique : il faut qu'il se familiarise avec toutes les langues de son île. La plus fascinante, celle dans laquelle il est profondément enraciné ("enliané" selon sa propre expression), c'est assurément "la parlure des nègres qui, par bonheur, ne s'écrit point et dont on n'a point à s'échiner pour respecter un quelconque Ordre Orthographique". Mais l'enfant Raphaël est à l'écoute de tous les parlers : il est particulièrement séduit par la langue des commerçants syro-libanais, cet arabe guttural qu'ils échangent par-dessus la tête des clients créoles ; il se promet de l'apprendre un jour, pour pouvoir comprendre les paroles des mélopées déchirantes qui s'échappent de leurs postes de radio... L'écrivain Confiant, fidèle aux découvertes de l'enfant Raphaël, glisse d'une langue à l'autre, reconstruisant dans sa langue d'écriture le continuum linguistique qui forme la réalité antillaise.

Consacrant à Aimé Césaire une étude qui a fait quelque bruit (*Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*), Confiant articule précisément sur le problème de la langue les critiques qu'il adresse au poète : il dénonce "chez Césaire un refoulement manifeste de l'idiome créole et de la culture qu'il manifeste". L'idée était déjà en germe chez Émile Yoyo : sa comparaison entre Césaire et Saint-John Perse aboutissait à la conclusion que, dans leurs oeuvres respectives, le second était plus délibérément créole que le premier. Il est certain que l'oeuvre de Césaire s'est construite comme un rêve d'Afrique, dans une relative occultation de son environnement créole. La catégorie de la négritude s'est appuyée sur l'"universalité de la langue française" pour affirmer sa propre vocation universelle. Pourtant, Césaire n'échappe pas à ses déterminations insulaires. Non pas dans sa langue qui reste effectivement très peu marquée par le créole qui l'environne (Confiant ne

⁶ Mercure de France, 1989.

⁷ Gallimard, 1992.

⁸ Le Serpent à plumes, 1993.

relève guère qu'un créolisme avéré : "un obsédant baiser de ravets",- image qu'il découvre dans *Moi, laminaire*, où elle renvoie à la Martinique, retrouvant les images de dérégulation et de putréfaction du début du *Cahier d'un retour au pays natal*, puisque le "baiser de ravets" désigne en créole une boursoufflure des lèvres, attribuée par la tradition populaire à un contact avec des cancrelats). Mais peut-on dire que l'imaginaire qui se déploie dans sa poésie soit totalement coupé du monde créole ? Quand par exemple il s'agit de dire la montée du poème, le rythme qui le porte et le fait naître, Césaire retrouve comme allant de soi les images de la possession, du rituel magique, du vaudou de ses voisins haïtiens (voir entre autres le poème "Mot" dans *Cadastre*).

Césaire a probablement eu la plus grande répulsion pour la littérature exotique ou coloniale. On peut imaginer que, par refus de tomber dans les pièges de la couleur locale, il se soit tenu à une écriture universelle : une écriture qui refuse les particularités créoles... Édouard Glissant fait remarquer⁹ que la littérature antillaise n'a pas pris le relais direct de la tradition orale : c'est la couche moyenne de la population antillaise, qui après l'abolition a peuplé les bourgs où elle s'est installée essentiellement comme artisans, qui s'essaie aux nouveautés de l'écriture. "L'oralité de la littérature traditionnelle est refoulée par la vague de l'écriture, qui n'en prend pas le relais. La béance est infinie, des caractéristiques du conte aux volutes du poème néo-parnassien par exemple"¹⁰. Il y a donc eu aux Antilles un divorce radical entre l'écriture surveillée des premiers écrivains (des poètes doudouistes à Aimé Césaire) et la tradition des conteurs qui s'est prolongée dans les campagnes, particulièrement à l'occasion des veillées mortuaires.

Le travail actuel de créolisation de l'écriture (de toutes les pratiques sociales ? Dans *Tout-Monde*¹¹, Glissant évoque un processus généralisé de "créolisation", comme déterritorialisation, métissage, mise en relations généralisées, dissémination des racines...) ne chercherait-il pas à combler cette béance dans la culture antillaise, à faire se rejoindre les imaginaires de l'écrit et de la parole, à redonner une cohérence au corps social antillais ? Loin de signaler un "malaise", comme le pensait le critique français du *Monde*, l'usage généralisé du "français-banane" manifesterait la conquête d'un nouveau pouvoir de l'écriture, l'exploration des possibilités offertes par le jeu d'une langue sur l'autre. L'opposition qu'établit Glissant dans *Tout-Monde*, entre "la racine unique", qui enferme dans la limitation de l'identité réductrice, et le "rhizome" proliférant par les rencontres et les mélanges, permet sans doute de mettre en perspective le débat sur le "français-banane" : le refuser au nom de l'excellence ou de la pureté d'une langue de l'authenticité serait s'exclure de la créolisation qui nous promet, selon Glissant,

⁹ Dans un article recueilli dans *Le Discours antillais*, Gallimard, 1981.

¹⁰ "Littérature et production", in *Le Discours antillais*, p. 181.

¹¹ Gallimard, 1993.

Nouveaux horizons littéraires

"l'imprévisible de résultantes inouïes, qui nous garderont d'être persuadés de notre essence, d'être raidis dans nos exclusives".

L'INDIANITÉ DANS LA FICTION CANADIENNE-ANGLAISE RÉCENTE

Jack WARWICK
York University

La récupération des formes littéraires passées et le renouveau du trompe-l'oeil allant jusqu'à l'imposture sont deux mouvements déjà bien inscrits dans notre idée des nouveaux horizons littéraires. L'indianité dans la fiction récente, étant une manifestation du renouveau du roman historique et aussi de la récupération de l'histoire non écrite, trouve tout naturellement sa place dans cette perspective. Sans essayer d'avancer une définition préalable de l'indianité, disons que la présence de l'Indien, au moins comme thème, en est le signe évident, et que les relations entre l'Indien comme sujet ou objet de la fiction constituent une problématique manifeste dans les exemples choisis pour cette communication.

J'ai choisi deux oeuvres toute récentes, héritières du modernisme littéraire et influencées par les courants post-modernistes dans la mesure où elles font la parodie de l'histoire établie. Cependant, les deux auteurs témoignent d'une tendance généralisée dans la fiction récente : nostalgie pour l'objet référentiel précis du roman historique traditionnel, et tentative de recréation, dans une fiction historique, de la voix authentique des peuples jusque-là marginalisés.

The Burial Ground est une nouvelle par Pauline Holdstock¹ qui a joui d'une réception critique favorable ; fiction historique basée sur des documents de l'époque, elle fait imaginer la rencontre en 1860 d'un évangéliste canadien et d'un groupe amérindien jusqu'alors peu connu. *Daughters of Copper Woman*, un roman par Anne Cameron², imite le style du récit oral d'un groupe de femmes

¹Vancouver, New Star Books, 1991.

²Vancouver, Press Gang Publishers, 1981; les références subséquentes renvoient aux pages de cette édition.

amérindiennes, allant des origines mythiques de leur peuple à la vie moderne. Ces deux auteurs tentent donc de donner la parole aux autochtones, ce qui ne va pas sans ambiguïté, et une certaine présomption³.

Pour résumer consciencieusement la tradition littéraire de l'Indien imaginaire au Canada, il faudrait plus que l'espace d'une seule conférence⁴. Adoptons donc quelques repères hardiment choisis et quelques généralités, avec tous les risques que cela comporte. Le plus commode, c'est sans doute de faire une approximation assez grossière en nous référant à deux films américains fort connus : *Le Dernier des Mohicans* et *Danse-avec-les-loups*. Car malgré l'apport proprement canadien, il y a une forte continuité entre les traditions canadienne et américaine de l'Indien imaginaire. Il est donc légitime de proposer ces films comme expression assez typique des vieux stéréotypes récusés par nos jeunes auteurs, mais respectés encore par Hollywood et son vaste public.

Dans *Le Dernier des Mohicans*, basé sur le roman de Fenimore Cooper (1789-1851), il n'est que trop évident que nous avons affaire à des sauvages de bandes-dessinées (avant le mot). Au chef huron, allié aux Français et donc doublement exécration, on reconnaît un sadisme, une fourberie, une férocité sanguinaire sans exemple. Les Mohicans, par contre, sont sensibles, courageux sans excès et parfaitement accordés à la même morale que les colons ; le titre du roman nous rappelle aussi qu'ils sont voués à l'extinction, ce qui n'est pas leur moindre mérite. Dans la perspective historique de ce roman, le destin des autochtones est entièrement marginal, les uns étant effacés à la fin, et les autres méritant de l'être ; ne survivront que les vertueux défricheurs des terres appropriées à la nouvelle république en germe.

Danse-avec-les-loups représente une brave tentative de correction. Les Sioux du dix-neuvième siècle, au lieu de parler un anglais estropié, le petit-nègre des romans du siècle dernier, parlent leur langue naturelle ; le cinéma leur restaure au moins cela. Le héros, digne descendant des colons de Fenimore Cooper, trouve plus à respecter chez ces gens que dans sa propre civilisation, dont il doit observer les ravages. C'est le destin de cette civilisation-ci, bien entendu, qui reste au centre du film. Citons enfin les sculptures d'Ernest Hiolle (1854-1886), au musée d'Orsay, pour rappeler qu'une telle appropriation de l'Indien a été très répandue. Pour représenter le continent nord-américain, ce sculpteur français créa une femme amérindienne, habillée de quelques plumes et portant une hache. Sur celle-ci on lit les noms des héros, non des autochtones, mais de l'indépendance des colons blancs.

Dans la mesure où ces trois exemples établissent un canevas approximatif des idées reçues au Canada comme aux États Unis, ils servent de repoussoir à l'indianité de la jeune fiction que nous abordons. Cependant, il est nécessaire d'y ajouter un élément sans doute particulier au Canada ; c'est Grey Owl. Car si le

³Certaines contestations de cette démarche sont résumées dans un mémoire du maîtrise : *The representation of native people in contemporary Canadian Literature*, par Stephen Wilson-Smith, York University, 1992.

⁴cf. G. Therrien (ed.) *Les figures de l'Indien*, Montréal, UQAM, 1988 et L. Monkman, *A Native Heritage: image of the Indian in English-Canadian Literature*, Toronto, UTP, 1981. Nous employons le mot "Indien" sous réserve.

caractère de ce personnage est encore controversé, sa place dans la culture canadienne-anglaise est assurée. Grey Owl est le nom adopté par un imposteur qui passa presque toute sa vie pour un des Indiens dont il était le porte-parole. Fraude profondément troublante, car elle expose le caractère fictif de nos démarcations entre le réel et l'imaginaire, et l'insolence des définitions ethniques de l'homme.

Débarquant au Canada en 1906, Archibald Belaney s'en va tout de suite au lac Temagami où il épouse une jeune Ojibwa. Adoptant le mode de vie et la langue de ses hôtes, Wa-sha-quon-asin (le hibou gris) s'arroge bientôt le droit, incontesté jusqu'à sa mort, de parler au monde extérieur de la voix de sa famille adoptive. Si ses écrits ne sont pas à la hauteur de son exploit, il n'en reste pas moins vrai que Grey Owl fit un grand coup pour décentrer le monde qui marginalisait les Amérindiens. Du même coup, hélas, il démontre l'ambiguïté de son entreprise, un peu comme les illustres charlatans de Jules Romains, ses contemporains. Cependant, il continue d'être l'objet d'un certain culte, nonobstant la découverte posthume de sa fraude.

Pauline Holdstock, en 1991, respecte les règles du jeu de la fiction historique. Elle nous avertit dans une petite déclaration discrète qu'elle s'est inspirée de mémoires et journaux de voyage réels, mais que sa nouvelle, *The Burial Ground*, n'en est pas moins une fiction. Elle ne se réclame d'aucun ouvrage ethnologique ni d'aucune source personnelle pour la création de ses Indiens imaginaires. Ceux-ci, par contre, s'identifient à un peuple, à un lieu et à un moment bien réels : ce sont deux bandes de Nootka (Nuuchahnulth) résidant à Nootka Sound en 1860, c'est à dire sur l'île Vancouver vers les débuts de la colonisation de cette île.

Par l'entremise d'un monologue intérieur juxtaposé à des extraits d'un journal officiel, le lecteur assiste au désarroi progressif d'un prêtre envoyé évangéliser ces Nootka. Après une suite de malentendus dans une mission impossible, le prêtre finira par reconnaître la puissance spirituelle du cimetière non chrétien, éponyme de la nouvelle et métonymie du conflit des cultures.

A ces deux voix attribuées au prêtre s'ajoutent d'abord une, et ensuite plusieurs voix des différents autochtones figurant dans l'intrigue. Le problème technique est évident : peut-on imiter, en anglais, le style d'une langue Wakashan, telle que parlée avant tout contact avec la culture envahissante ? Reconnaissons l'importance de cette question, valable pour tous les auteurs qui abordent l'indianité. Peut-on représenter les peuples méconnus et leur donner la parole sans les affubler d'une voix fausse ? L'enjeu aussi est de taille : une littérature qui se veut canadienne, peut-elle rester muette devant notre conscience de l'hétérogénéité de notre monde ?

Les voix différentes restent pourtant essentielles à la construction de cette nouvelle, car c'est par les interstices entre les monologues que se révèlent les malentendus qui constituent l'essentiel de l'action. Ainsi voit-on le prêtre, appelé à juger d'un cas matrimonial, s'ingérant dans ce qu'il ne comprend pas. Là où aux yeux du village il semble agir de connivence avec un couple adultère contre un mari, son raisonnement est tout autre ; il annule un mariage non soumis à la morale et aux sacrements chrétiens et donc à ses yeux dépourvu de valeur. Pour les Nootka, ces raisonnements passent inaperçus ; simplement le mari est déshonoré en perdant

des droits publiquement et rituellement consentis. Le mari se venge donc en s'attaquant à la personne du prêtre ; jugé à la grande ville, il est condamné à vingt années de prison. Sa victime, horrifiée par la disproportion de cette peine, arrive enfin à la faire commuer, après quoi son agresseur revient de prison, impénitent et frappé de la petite vérole. Les bonnes intentions du prêtre amènent donc la destruction du peuple qu'il prétendait sauver et ce fil dans l'intrigue révèle assez clairement le jugement de l'auteur. Le prêtre finit d'ailleurs par mettre du lest à la morale chrétienne, et cela devant un rocher sacré, symbole qui se passe de commentaire.

Pour revenir aux monologues attribués aux personnages autochtones, nous écoutons principalement une jeune fille qui s'appelle, simplement, "The Girl", même à l'intérieur de son propre récit, qu'elle fait à la troisième personne. Quelle que soit la logique de ce stratagème, son effet est positif, car il limite, chez le lecteur, l'illusion d'avoir accès à la pensée intime de la fille nootka. Son style guindé traduit les abîmes qui séparent sa culture de la nôtre ; un exemple saillant est le nom du baptême, devenu dans l'esprit des autochtones "Wash-filthy-spirit-holy-name ceremony". Vers la fin, elle glisse vers un style plus naturel, et vers des réflexions faites à la première personne. Les lecteurs peuvent donc éprouver le sentiment de s'entendre mieux avec elle, simultanément avec le prêtre qui arrive enfin à les accepter, elle et son mari, tels qu'ils sont, et à respecter ce qui leur est sacré. L'action de la nouvelle ne laisse pas supposer que cette évolution pourrait être comprise comme une victoire pour les "civilisateurs". Au contraire, c'est nous qui sommes affranchis des restrictions de notre civilisation, au moment où The Girl trouve la force de compléter sa propre démythification vis à vis de l'une et de l'autre culture.

Si Holdstock évite, pour The Girl, les effets ridicules de sa voix artificielle, on se sent moins à l'aise dans le discours de sa grand-mère. The Old Woman est visiblement la figure matriarcale incarnant la puissance et la sagesse de son village. L'auteur lui prête un style poétique qui échappe à tout classement social ; cependant, il n'est pas possible de garder uniformément ce registre. Ses écarts de la syntaxe anglaise, comme "What you think you want, white-face priest ?", évoquent trop facilement l'image de l'immigrant débarquant sans instruction, alors qu'à d'autres endroits, ce personnage exprime avec finesse ses ruses psycho-morales. La tentative de création d'une voix matriarcale propre est louable, mais l'association de l'anglais tronqué est trop forte, et l'aïeule, au lieu d'être dignement sévère dans sa propre langue, est handicapée dans la nôtre.

Ces réserves nonobstant, Holdstock crée une image saisissante, moins de l'un ou de l'autre groupe que du malentendu existant entre eux. La variété des voix prêtées aux différents personnages amérindiens, contrastée avec le style figé du journal destiné par le prêtre à ses diocésains, renverse un des stéréotypes les plus constants hérités de l'époque de Fenimore Cooper, où les mauvais sauvages parlaient un petit-nègre uniforme, tandis que le laconisme des bons sauvages laissait la parole à leurs amis les colons. Les lecteurs de *The Burial Ground* doivent imaginer une société amérindienne ayant l'éventail normal de passions et de

personnalités diverses ; c'est la civilisation envahissante qui, du seul fait d'avoir assumé le rôle du missionnaire, se réduit à un monotone insupportable.

Daughters of Copper Woman est une oeuvre plus ambitieuse qu'il convient de considérer comme un roman épique. Anne Cameron brosse une fresque historique d'un groupe Nootka par l'entremise d'une série de récits imitant un style oral. Du pastiche d'un mythe des origines, on passe à des réflexions faites par des femmes modernes qui écoutent leur aïeule. L'auteur déclare, dans une courte préface, avoir appris ces histoires d'une société de femmes Nootka dont elle respecte la nature secrète ; on sait d'autre part que de tels cercles existent dans les sociétés amérindiennes. L'auteur fait remarquer, en outre, que les traditions orales sont imparfaites, en conséquence des infortunes de la société qui les faisait naître. On voit qu'elle a trouvé bon de les éditer, mais cela sans révéler la nature de son travail ; comme dans tous les romans historiques, la précision documentaire se perd dans l'apport inventif.

Les différents chapitres de ce roman adoptent un style différent selon les matières et surtout selon les périodes racontées. Ce qu'ils ont en commun c'est de "faire indien" d'une façon ou d'une autre, mettant donc une conscience éventuellement amérindienne du monde au centre et marginalisant les autres. Ainsi, les premiers Espagnols à aborder l'île sont réduits à un rôle de simples abrutis, et leur nom est déformé par la narration orale, pour devenir "Keestadores". Cette déformation phonétique passe sans commentaire, car les auditrices imaginaires ne reconnaissent même pas le nom des Conquistadores. Les lecteurs, au contraire, doivent reconnaître l'ironie portée contre ces Espagnols, diminués par cette déformation ainsi que par une défaite humiliante au niveau du récit. On reconnaît, à coup sûr, l'inversion du modèle historique de la découverte des Amériques. Cela ne va pas sans ambiguïté, car inversion n'est pas décentration.

Le même genre d'ambiguïté se trouve dans les voix prêtées aux narratrices. Les premiers chapitres établissent adroitement le mythe des origines du groupe en question, empruntant un style de récit sacré. Cependant, l'ingérence de l'auteur se fait sentir dans des explications du sens du mythe. Voici par exemple un commentaire sur le terrain inculte où doivent entrer toutes les femmes du groupe fondateur : "For some the form is different than for others, but the wasteland is always what it is" (p. 23). Ce terrain tout métaphorique serait donc le lieu d'une expérience morale ; c'est une interprétation tout à fait plausible, mais d'un didactisme plus propre à l'auteur anglophone qu'à aucune tradition orale documentée par les anthropologues.

Après avoir appris les origines mythiques d'un cercle secret, nous faisons progressivement connaissance des conditions de la narration. Le roman avait en effet débuté sur un récit enchâssé, écouté par celles que l'Aïeule était en train d'initier à ces mystères. Le tour est astucieux, car le statut sacerdotal de l'Aïeule est établi avant qu'on ne l'écoute parler sur un ton familial. Elle finira par révéler qu'elle est le chef d'un cercle de guerrières, dans lequel elle admet ses jeunes auditrices.

Le passage du récit mythique au discours moderne est marqué aussi par un changement radical de style ; la jeune femme adopte un style familier et la vieille femme parle un anglais nettement à l'écart de la norme instruite. Les lecteurs doivent donc comprendre qu'ils n'ont plus affaire à des gens bien assis dans leur propre langue, mais à une culture survivant à travers les vicissitudes de l'histoire et dans une langue imposée. Ce stratagème manque un peu son coup, car le registre anormal n'arrive pas à tout dire et une voix plus instruite vient parfois au secours, à tel point que les lecteurs entendent parfois des résonances bibliques. Ces disparates accusent le caractère ambigu du reste.

Ce ne sont ni la vraisemblance ni la logique qui manquent ; au contraire, on voit très bien l'effet de marginalisation linguistique qui compromet l'autorité des autochtones. Cependant, l'anomalie linguistique se fait plus entendre que le discours même et reconduit les lecteurs par ricochet à la conscience de leur propre norme.

La tentative de déplacement de l'eurocentrisme se trouve donc avortée sur les plans tant linguistique que thématique. La société canadienne prédominante, sans figurer directement à aucun niveau du récit, est le centre implicite de tout le roman. Vers la fin, exhortant ses acolytes à restaurer la tradition matriarcale, l'Aïeule révèle la dimension globale de son projet, jusque là particulier à son cercle. Ce message n'est pas uniquement pour les femmes Nootka ou amérindiennes, mais pour toutes les femmes, noires, jaunes et blanches comprises (p. 142). Le mythe des origines des Nootka prête ainsi sa puissance de légitimation à une idéologie féministe et le matriarcat archaïque joue le rôle de support aux revendications qui seraient à faire par les femmes de toute origine ; le particularisme apparent, inscrit dans un projet pluriculturel, fait enfin place à la centricité de la culture qui détient la parole.

Dans la mesure où elles cherchent à mettre le point de vue de l'Autre au centre, ces présentations positives de l'indianité sont vouées à l'échec. Nos romanciers peuvent nous faire faire un pas en avant vers une compréhension des autres cultures, mais cela sera nécessairement médiatisé par les critères et par les préoccupations de notre propre monde. On n'en veut pas à Belaney d'avoir inventé Grey Owl, ni d'avoir relativement bien vécu de son imposture. On ne lui reproche pas d'avoir fondé des parcs nationaux et d'avoir stimulé notre conscience écologique, moyennant sa fausse identité d'homme de la nature. Mais il faut récuser l'illusion que, ayant subi le charme de ce personnage pittoresque, nous avons appris la vision amérindienne du monde. L'appropriation de la culture de l'autre à nos propres fins doit choquer, car elle ramène au réductionnisme d'un Fenimore Cooper. La fiction et le trompe-l'oeil ont leur place, les mythes littéraires continuent de jouer leur rôle essentiel dans notre vie, mais les documents scientifiques et les témoignages anthropologiques sont deux autres genres, ayant leurs propres règles et sans doute leur propre médiatisation culturelle.

Ce nouveau départ dans la fiction canadienne provoque alors des réflexions sur le genre littéraire, et notamment sur le roman historique auquel sont apparentés les exemples dont on vient de parler. Le roman post-moderne, particulièrement entre les mains de Robert Kroetsch, a bien évité les pièges du trompe-l'oeil documentaire, car

tout y devient illusion⁵. Cependant, nous constatons une volonté d'affronter la réalité (selon l'expression de Frédéric Tristan), dont il faut cerner le péril. Celui qui présume au droit de représenter directement la société risque de légiférer directement aussi. Les décennies récentes ont bien fait de refouler le didactisme qui dominait autrefois et qui subordonnait la littérature à des causes bonnes ou mauvaises. La théorie moderne a bien fait de dénoncer les illusions d'objectivité et d'innocence dans l'institution littéraire. Il reste toutefois une fonction propre à la fiction historique. Faisant fi des frontières temporelles ou culturelles, elle vient secouer notre conscience du monde, nos idées reçues, elle nous oblige au dialogue avec l'Autre. Toute oeuvre d'imagination est essentiellement un acte de transgression qui nous fait passer outre aux notions établies comme vérités. Les romans dont nous venons de parler ne feront pas de nous des Nootka ni des anthropologues. Le jeu du trompe-l'oeil, en tant que jeu, permet de mieux sonder les eaux troubles de notre conscience de l'autre. Les rapports entre nos traditions consenties et le respect d'une multiplicité de cultures peuvent trouver leur compte dans une nouvelle fiction qui reste fiction.

⁵ Surtout dans *Gone Indian*, Toronto, 1973 et *Badlands*, Toronto, 1975.

QUÊTE DES RACINES ET RESSOURCEMENT :

LE RÉCIT CHINOIS DES ANNÉES QUATRE-VINGTS

YINDE ZHANG

Université Paris III

Sortant de la période monolithique de la Révolution culturelle, la littérature chinoise a connu, dans les années 80, un nombre important de courants et de mouvements, marqués la plupart d'entre eux, d'une "fièvre de la modernité", et portant un intérêt immodéré à la littérature occidentale contemporaine. Un groupe de jeunes écrivains s'inscrit en faux contre cette tendance excessive en entamant une quête de racines qui, par le retour aux sources de la tradition culturelle et littéraire chinoise, cherche de nouvelles issues pour la littérature postérieure à la Révolution culturelle. Évoluant dans des explorations thématiques comme la revalorisation des formes traditionnelles, ils présentent une vitalité particulière à côté des autres courants plus ou moins éphémères.

Les dernières années de la décennie soixante-dix voient naître en effet ce qu'on a appelé une littérature de "cicatrice" et de "réflexion" portant sur les conséquences catastrophiques entraînées par la Révolution culturelle. Cette vague de dénonciation, au fond passagère, s'accompagne paradoxalement d'une négation du politique et du social, au profit de la recherche d'un Moi éclaté à travers d'inexprimables tragédies vécues. En traduisant cette crise existentielle, toute une génération s'ouvre au courant "moderniste" fondé sur l'Existentialisme, la découverte de l'Absurde et de l'Inconscient. Cet engouement n'est d'ailleurs pas sans lien avec les traductions parues à la charnière des années 70 et 80, de Sartre, Kafka, Joyce ou Faulkner, ou d'autres auteurs étrangers de l'après-guerre. Sous l'impulsion

de cette influence occidentale, de nombreux écrivains, y compris ceux de la génération de quarante-cinquante ans, se détachent progressivement d'une littérature moralisante pour s'engager dans un certain néoréalisme, recourant volontiers au langage irrationnel et technique de l'écriture contemporaine. On assiste parallèlement à l'émergence d'une "poésie obscure" avec Bei Dao, d'un récit dit du "courant de conscience" avec Wang Meng ou d'un "théâtre de l'Absurde" avec Gao Xingjian. Les créations et les débats théoriques se réfèrent au modèle occidental en opposant parfois la modernisation à la culture chinoise.

C'est contre cette déviation que naît ce mouvement appelé désormais la "quête des racines". Plutôt pessimistes sur la "modernité" de cette littérature occidentalisée, les écrivains qui le composent préfèrent explorer notre propre patrimoine culturel. Il s'agit d'un groupe, celui des "Jeunes Instruits", qui a grandi dans une réalité brutale. Ces enfants de la Révolution culturelle sont passés de la révolte à la fascination, marqués par cette Chine rurale, à la fois archaïque et authentique qu'ils ont découverte durant leur séjour à la campagne et dans laquelle ils redécouvrent, dix ans après, leur identité perdue. La littérature sud-américaine a apporté son soutien à ce retour vers les racines. Ils retournent à cette Chine profonde, ou périphérique, parce que frontalière et désertique, qui leur sert de tremplin, pour réinterpréter les mythes d'une culture populaire occultée, à la recherche de leur identité d'hommes chinois. Pourtant ce retour vers les racines n'est pas le signe du regret d'une culture, mais la recherche d'une force vivante, qui leur permet de créer, comme les écrivains sud-américains, une nouvelle universalité.

On constate cependant que la quête des racines a pour visée une réorientation non seulement thématique, mais aussi littéraire. Le retour à la tradition signifie à la fois la réinterprétation d'un fonds culturel régional, mythique parfois, et le ressourcement dans les traditions littéraires. Il provoque le renouvellement des notions de genres et la réactualisation des formes littéraires anciennes.

1984 est sans doute l'année qui marque l'émergence de ce courant littéraire, avec une série de nouvelles dont *Les trois Rois* d'A Cheng, "Le roi des échecs", "Le roi des arbres", "le roi des enfants", qui a suscité des échos retentissants aussi bien en Chine continentale, à Taiwan, que dans les communautés chinoises d'outre-mer.¹ L'année suivante, Han Shaogong, l'auteur d'une suite de récits de la même veine, dont *Pa Pa Pa* et *Femme, femme, femme*,² s'impose comme le porte-parole de cette nouvelle littérature qui doit créer son propre espace hors du discours occidentalisé. "La littérature a des racines, qui doivent être enfoncées dans la terre de la culture traditionnelle d'une nation...".³ Il soutient qu'il s'agit là du seul moyen de donner à la littérature chinoise un rayonnement mondial. Cette perspective enthousiasme et réunit désormais tout un groupe de jeunes écrivains, tels que Zheng Wanlong, Li Hangyu, Wang Anyi et autres.

1. A Cheng, *Les trois rois*, trad. du chinois par Noël Du trait, Alinéa, 1988.

2. Han Shaogong, *Pa Pa Pa*, trad. du chinois par Noël Dutrait et Hu Sishe, Alinéa, 1990; *Femme, femme, femme*, trad. du chinois par Annie Curien, Philippe Picquier, 1991.

3. Hang Shaogong, "Les racines de la littérature" (Wenxue de gen), *Ecrivain* (Zuojia), 1985, n° 4.

Transcendant le regret d'une culture, ces écrivains s'interrogent davantage sur les comportements acquis grâce à une tradition. La recherche des sources est prise de conscience et non nostalgie du passé ; elle dévoile un monde clos, dans lequel la valeur de l'individu a toujours été niée au nom de l'ordre social. La structure de l'État a empêché une société civile de se développer en marge du pouvoir. Après un siècle de traumatismes liés à la pénétration de l'Occident, à la guerre, à la révolution, les écrivains essaient d'être la mémoire d'un peuple en quête de son identité. Ils tentent ainsi de retrouver cette identité, à travers des oeuvres plus émotionnelles que rationnelles, chacun affirmant sa propre source d'inspiration.

A Cheng pose comme fondement de la création littéraire une aspiration vers la vie spirituelle. Dans *Le roi des échecs* et *Le roi des arbres*, l'auteur détruit le miroir de la réalité. Le jeu de l'existence devient lieu d'aliénation. Les héros transcendent leur "moi" pour atteindre une certaine abstraction qui est le jeu d'échecs ou le culte d'un arbre. Pourtant après s'être reconnue, la subjectivité s'annule dans une conception taoïste de la sacralité du Tout.

Cette appréhension de la totalité à partir d'une sublimation de l'existence se manifeste aussi chez Han Shaogong, à travers ses nouvelles, *Le bouchon bleu* (Langaizi)⁴ ou *Pa Pa Pa*. Dans cette dernière, le protagoniste est un jeune enfant, l'idiot du village qui incarne la mémoire d'une culture meurtrière. Dans cette chronique de deux villages qui se livrent à une lutte séculaire, l'écrivain oppose les forces traditionnelles de l'ordre social à celles, irrationnelles, de l'enfant.

Face à un monde qui donne l'illusion du modernisme, l'écrivain des "racines" exprime, parce qu'il l'a vécue en partie, l'opposition entre un centre marginal et l'immense périphérie qu'est la Chine. Si l'écrivain n'est plus politique, il reste social, en dénonçant les tabous, les résistances, les frustrations à travers le miroir de la tradition. C'est en essayant de réinterpréter les fondements de cette culture à la lumière d'une conscience moderne, que ces écrivains espèrent sortir d'une crise des valeurs, tout en retrouvant la dimension universelle de la pensée chinoise.

Parallèlement à ce questionnement thématique, ces écrivains commencent à s'interroger sur la validité des genres littéraires, notamment des genres narratifs pratiqués en Chine depuis soixante ans, mais qui obéissent à une typologie empruntée à l'Occident. La remise en question porte essentiellement sur la notion de *Xiaoshuo*, terme avec lequel on traduit roman ou nouvelle. Or le même terme, qui signifie étymologiquement "menus propos", désigne une réalité générique autochtone plus complexe, comprenant une multiplicité de sous-genres. Il s'agit notamment d'un genre traditionnel, *Biji Xiaoshuo*, que l'on pourrait traduire par "Récits au fil de la plume". Proche de l'essai, il échappe à toute taxinomie rigoureuse. Dès le XI^e siècle, les lettrés chinois (Lu You, Hong Mai, Yuan Mei, Ji Yun, Wang Shizhen) ont inventé ces textes courts en prose classique, comprenant des récits vécus, des anecdotes, des descriptions scientifiques, des notes de lecture, des contes fantastiques. De dimension modeste, variant entre cinquante à un millier

4. Han Shaogong, "Le bouchon bleu", in *La remontée vers le jour*, Ed. Alinéa, 1988.

de caractères, ces textes obéissent davantage à la conception esthétique traditionnelle, qu'à la logique structurée des genres importés. D'où l'appel lancé par des écrivains à la revalorisation de cette écriture en vue de désamorcer des artifices et des codes contraignants, en favorisant de nouveau l'esprit créatif.

Ainsi, attirant l'attention sur la valeur esthétique des problèmes génériques, Han Shaogong estime-t-il que jusqu'à présent, l'écriture du *Xiaoshuo* en Chine s'est trop écartée de la tradition esthétique orientale, en privilégiant la composition narrative au détriment de la spontanéité spirituelle. Il affirme que dans la tradition orientale, le sentiment esthétique est dominé par la subjectivité qui s'appuie sur une perception directe des choses, plutôt que sur une analyse rationnelle et une abstraction logique, caractéristique d'un mode de pensée occidental.⁵ A Cheng tient le même discours contestataire contre l'impérialisme du *Xiaoshuo*, entendu exclusivement comme roman ou nouvelle à l'occidentale. Il évoque clairement le genre du *Biji xiaoshuo*, se félicite de son succès dans la Chine traditionnelle, et regrette sa disparition après 1949. En expliquant les raisons pour lesquelles il se met à écrire dès 1984 ces "récits au fil de la plume" qu'il intitule *Au fil du chemin (Biandi fengliu)*⁶, il insiste sur la souplesse autorisée par cette forme libre : "On peut y transmettre beaucoup de notre patrimoine et l'on peut en même temps procéder à toutes sortes d'expérimentations dans la description. Par exemple, le rythme, les sons, la structure des phrases, l'angle de vue, etc. ... Ce genre littéraire peut comporter à la fois les caractéristiques de la poésie, de la prose, de l'essai et du roman."⁷

On peut entrevoir un moteur idéologique sous ce discours revendicatif, qui tendrait à la réhabilitation du genre. Cette génération d'écrivains juge en effet urgent et nécessaire de renouer avec la tradition culturelle et spirituelle dans la création littéraire. Han Shaogong déclare que le *Xiaoshuo* doit être une forme de méditation. "L'étonnement est la force intérieure d'un *Xiaoshuo*. Le réalisme et le modernisme ont su nous étonner ; après eux, que pouvons-nous espérer ? La vérité du *Xiaoshuo* est-elle épuisée ? Le *Xiaoshuo* signifie la liberté intellectuelle. Il procure et garantit à l'homme moderne un espace de possibilités multiples pour l'esprit."⁸

Cette recherche de l'essence du genre, évoquant l'esthétique du naturel, manifeste un retour net aux courants de pensée traditionnels les plus divers : on peut y percevoir l'attachement confucéen aux notions, métaphysiques et morales, d'équilibre (*zhong*) et d'harmonie (*he*), préconisées par le traité du *Juste Milieu*, tout autant que la tradition taoïste de l'insipidité du Tao et son attirance pour une appréhension "vide" (*xu*) ou "limpide" du Monde, "tel qu'il advient de lui-même"

5. Han Shaogong, "A la recherche des propriétés spirituelles et esthétiques de l'Orient à travers sa culture" (Xunzhao dongfang wenhua de siwei he shenmei youshi", *Le mensuel littéraire* (Wenxue yuebao), 1986, n° 3, p. 53-54.

6. Ces récits se trouvent dans A Cheng, *Perdre son chemin*, trad. par Noël Dutrait, Ed. de l'Aube, 1991.

7. A Cheng, "Lettre à Noël Dutrait" (datée de mars 1991), citée par Noël Dutrait dans "Le roman impossible, technique d'écriture dans les nouvelles et récits d'A Cheng", in *Littératures d'Extrême-Orient au XXe siècle*, Ed. Picquier, 1993, pp. 145-146.

8. Han Shaogong, "La voix de l'esprit" (Linghun de shengyin), *Le monde romanesque* (Xiaoshuojie), 1992, n° 1.

(*ziran*). A cela est lié naturellement une esthétique de la fadeur, de la saveur authentique.

A ce titre, il n'est pas étonnant que A Cheng, ainsi que beaucoup d'autres écrivains, se prévalent du nom de Wang Zengqi (1920-) comme du modèle contemporain dont les récits, hors des chemins battus et d'une apparente sobriété, recèlent une potentialité immense. Fidèle en effet au genre de *Biji xiaoshuo* à une époque où il était mis aux oubliettes, Wang Zengqi⁹ prend la figure de précurseur par cette exhumation. L'écrivain trouve son terrain de prédilection dans les sujets culturels : évocation de fêtes et de traditions, description d'activités artisanales ou de rites religieux contribuent au tableau de la vie des bourgs et des villages. L'intrigue lui importe peu, ou même fait défaut dans certains de ces récits. Donner une impression de légèreté et de liberté stylistique, pour mettre en valeur la peinture chaleureuse qu'il fait de ses personnages, lui tient plus à cœur. "Pour moi, la nouvelle devrait ressembler à une conversation que l'on peut avoir avec un ami sur des sujets familiers". Un mélange littéraire autorise aussi bien les digressions que les descriptions. Cette liberté dans le déroulement du récit porte dans son ombre un art étonnant de la composition ainsi qu'une grande exigence stylistique.

Wang reconnaît récemment que le *Biji xiaoshuo* d'aujourd'hui n'offre pas de définition stricte, mais se caractérise, en dehors de sa dimension réduite, par son esthétique sobre, simple et limpide.¹⁰ Ces caractéristiques se confirment chez ses adeptes. Que ce soit dans les récits qu'ils nomment sans ambiguïté *Biji xiaoshuo* ou dans les textes plus proches des nouvelles, quelque chose d'indicible, une esthétique du blanc et du silence domine : les choses dites dans la plus grande simplicité et qui se lisent telles quelles, ouvrent un vaste champ de résonances.

Examinons maintenant des caractéristiques thématiques et formelles de ces récits.

En ce qui concerne d'abord les sujets, on assiste à un processus de banalisation et de diversification. Cette banalisation provient d'une dédramatisation correspondant à un effort de dépassement, selon l'esthétique de l'insipide.¹¹ En évitant les sujets importants liés aux événements historiques, politiques et sociaux, les écrivains tentent de transcender le caractère trop séduisant des saveurs superficielles, trop voyantes, pour rejoindre – grâce à l'activité prolongée et plus poussée de la conscience – cette mesure et cet équilibre fondamentaux (notion de *he* et *zhong*) qui règlent dans son être même la vitalité du monde. Ainsi privilégient-ils la vie ordinaire, les sujets futiles, triviaux mêmes, que méprisent généralement les romans ou les nouvelles. Des bribes, des fragments, des anecdotes qui reflètent les coutumes et le comportement quotidiens des gens. Han Shaogong raconte dans

9. On peut lire en français, Wang Zengqi, *Les trois amis de l'hiver*, trad. du chinois par Annie Curien, Philippe Picquier, 1989.

10. Wang Zengqi, "préface" à *L'anthologie de nouveaux récits au fil de la plume* (Xinbijixiaoshuo xuan), Zuojia chubanshe, 1992, p. 1.

11. Cf. à ce sujet le remarquable essai de François Jullien, *Eloge de la fadeur*, Philippe Picquier, 1991.

"Trois anecdotes délaissées par l'histoire" (Shiyi sanlu)¹² (p. 128-133), quelques facettes de la vie d'un chasseur, d'un secrétaire et d'un joueur d'échecs. Sun Li, dans "Deux ou trois choses de la défunte" (Wangren yishi)¹³ (p. 8-10), évoque quelques souvenirs de son épouse morte. He Liwei a juste brossé dans "Un village sans histoire" (Xiaocheng wugushi)¹⁴, le portrait de quelques villageois vendant des spécialités locales aux touristes. Ou encore Wang Zengqi lui-même juxtapose dans "Trois histoires passées près du pont" (Qiaobian xiaoshuo san pian)¹⁵, texte bref à trois volets, les gestes quotidiens d'un gardien d'école, la cloche d'un temple, ou une caille de soja séchée. On pourrait ainsi allonger la liste. Le cadre géographique pourrait varier, tout comme les coutumes et les activités de l'homme qui lui sont liées, mais l'histoire semble s'inscrire dans l'intemporalité de gestes quotidiens immuables. Le manque de relief, la simplicité des histoires correspondent en réalité à une vision des choses plus authentique. Chez ces écrivains, la fadeur est conçue comme la manifestation d'une authenticité (*zhen*) et d'une rectitude (*zheng*) essentielles, en réaction contre les influences politisantes et moralisantes qui, selon eux, ont perverti la culture chinoise : elle est l'expression de la façon dont l'émotivité de chacun (notion confucéenne de *qingxing*) se manifeste harmonieusement dans la littérature, sans céder à l'artifice, et le défaut de saveur qu'implique cette fadeur volontaire correspond au refus d'une extériorisation trop expressive, trop expansive, qui affecte – et étourdit – la capacité d'appréhension des sens au lieu de susciter une émotion véritable de la conscience susceptible d'entraîner celle-ci dans un progrès.

A l'absence de sujets importants correspond la brièveté de la forme, qui exerce un impact certain sur la lecture. Les récits sont généralement courts, s'échelonnant de mille à trois mille caractères, sans jamais dépasser cinq mille. Les exceptions existent. "Nouveaux propos sur le monde" (*Xin shishuo*) de Gao Xiaosheng contient seulement quelques dizaines de caractères, tandis que "Le quartier et le clocher" de Li Qingxi, une dizaine de milliers, et, "Trois anecdotes à propos d'un joueur", vingt mille. Les deux derniers textes sont pourtant d'une structure sérielle contenant des récits brefs en volets indépendants.

La brièveté ne doit pas être toutefois le signe distinctif du *Biji xiaoshuo*, qui en cela ne diffère pas des nouvelles ordinaires. Zhang Yuekai, compilateur de l'anthologie, observe à juste titre : "Il faut, pour mesurer les *Biji xiaoshuo* d'aujourd'hui, examiner s'ils ont un caractère national, un caractère chinois. Etre court ne suffit pas, car il ne manque pas de chef-d'oeuvre courts étrangers, tel *Seuil* de Tourgueniev. Le caractère chinois réside en réalité dans l'esprit, dans le style dépouillé, dans la quiétude de l'auteur, et même son absence..."¹⁶ Il caractérise ainsi l'esprit de ces récits par la volonté à ne pas les structurer, à ne pas les marquer de

12. *Op.cit.*, pp. 128-133.

13. *Op. cit.*, pp. 8-10.

14. *Op. cit.*, pp. 122-127.

15. *Op. cit.*, pp. 56-71.

16. "Lettre à Zhong Benkang", citée par Zhong Benkang, "A propos de nouveaux récits dits au fil de la plume" (Guanyu xinbijixiaoshuo), *Critique du roman* (Xiaoshuo pinglun), 1992, n° 6, p. 16.

péripéties, privilégiant plutôt des fragments de réalité ; par l'absence de programme narratif ou d'action particulière chez les personnages ; par le ton intime que l'auteur prendrait dans une conversation familière avec un ami. A Cheng ne s'intéresse pas à la forme organisée du récit. C'est pourquoi il est peu enclin à écrire des romans. La réalité structurée ne le concerne que de loin. Il utilise la vie des jeunes instruits, envoyés à la campagne pendant les années soixante-dix, comme toile de fond et non comme sujet principal. La réalité l'intéresse comme simple cadre dans lequel les personnages vivent en harmonie. En revanche, la forme brève lui permet de concentrer son attention sur un détail, un pan de la réalité. Les longues descriptions font place à des touches rapides pour évoquer une situation.

*"C'était presque le soir. Le soleil se couchait entre deux montagnes et le fleuve semblait rouler des flots d'or. Sur la rive, les rochers rougeoyaient comme des blocs de fer chauffés au feu. Des oiseaux dont les cris se répondaient au loin rasaient la surface de l'eau. De l'autre côté du fleuve, un homme chantait d'une voix traînante un chant de montagnard. La mélodie s'éloigna petit à petit, sans que l'on ait vu l'ombre du chanteur. Immobiles, nous fixions l'endroit d'où s'élevait le chant. Un bon moment s'écoula. Wang Yisheng poussa un long soupir, sans prononcer un mot."*¹⁷

L'absence de traits appuyés met ainsi sur un pied d'égalité le narrateur, le personnage et le lecteur, donnant l'impression d'un rouleau traditionnel où rien ne cherche à inciter ni à séduire, rien ne vise à fixer le regard ou forcer l'attention. Le récit souscrit ici à cette esthétique picturale spécifique, si chère aux paysages chinois traditionnels. Ces récits se lisent inéluctablement comme ces paysages Song, peints avec de l'encre abondamment diluée et la gamme des couleurs étroite et pâle. On n'y distingue pas plus les traits, le plus souvent fondus dans les formes, que la différence entre proximité et lointain, fondamentalement homogènes et équivalents sous notre regard. Nous sommes littéralement placés devant un rouleau, où l'on peut circuler uniformément d'un bord à l'autre, sans rencontrer aucun mouvement plus impulsif du pinceau qui viendrait perturber le calme et la platitude de l'ensemble.

Le vide, le blanc et le silence s'associant à la représentation picturale traduisent ici une certaine conception de la lecture : inciter les lecteurs à savourer le texte au sein de la fadeur. Il s'agit de l'expérience intime d'un déploiement : la saveur la plus fade est probablement la plus susceptible – en incitant à prolonger la savouration – de laisser la saveur originelle évoluer vers d'autres valeurs qu'elle-même. Ou encore, plus la saveur est fade, moins elle est appuyée, plus elle appelle à être dépassée, transcendée, en suscitant un prolongement indéfini de la savouration. Rien d'étonnant si Wang Zengqi dans "Désœuvré d'une cité affairée" (Naoshi xianmin) se contente de brosser les quelques gestes répétitifs d'un vieillard qu'aucun mouvement politique ne perturbe et que des passagers rencontrent tous les jours en descendant de l'autobus, ou si He Liwei nous parle de quelques vendeurs de spécialités locales dans "Un village sans histoires". A Cheng termine son bref récit concernant une vieille dame qui découpe du papier, dans "Forêt profonde", par une esquisse qui évoque elle-même un tableau aussi sobre et aussi insipide :

17. A Cheng, *Roi des échecs*, p. 68.

*"Pris de paresse, je m'appuie de côté contre le mur. Je regarde la grand-mère en train de découper, le vieillard accroupi qui tousse et aussi le chien qui aboie. Une poule a sans doute pondu un oeuf car elle ne cesse de caqueter..."*¹⁸

On peut dire que devant une saveur aussi fade, la conscience lectrice est incitée à découvrir, en dépassant cette première sensation de fadeur, des potentialités de saveur d'autant plus riches et variées que celles-ci étaient d'abord confondues au sein d'une même sensation et qu'elles n'existaient qu'à l'état de virtualité. Stimulée par le manque de saveur qui l'a d'abord déçue, la conscience est engagée dans une quête de valeurs savoureuses d'autant moins limitées qu'elles ne sont qu'esquissées : aucune saveur particulière ne monopolise son attention et ne s'impose à elle de façon insistante mais la saveur apparemment neutre de la fadeur laisse apparaître progressivement à la conscience en éveil une possibilité de variation qui l'affranchit de tout enlèvement.

Faisons maintenant le tour des particularités stylistiques de ces récits qui sont peut-être la manifestation la plus prononcée du retour à la tradition littéraire, notamment celle des lettrés anciens. L'utilisation partielle de la langue classique confère à ces récits une propriété lexicale et syntaxique particulière, éloignée de la langue chinoise moderne. Noublions pas que *Les Biji xiaoshuo* traditionnels étaient écrits exclusivement dans la langue classique. Ce recours volontaire a des conséquences considérables. Sans parler d'une remise en cause virtuelle de l'initiative prise par le Mouvement du 4 mai 1919 qui a abouti à l'abandon du chinois classique au profit du chinois moderne, elle nous place pour l'heure devant des textes qui requièrent une lecture différente.

Écrits dans un mélange de langue parlée et de langue classique, les récits d'A Cheng tentent de recréer un rythme et une harmonie inhérentes à cette langue pratiquée pendant plus de deux mille ans par les lettrés. Dans *Roi des échecs*, le vieux chiffonnier enseigne dans un chinois littéraire au "fou" des échecs la voie taoïste permettant de remporter chaque tournoi. Mais en même temps, les dialogues y sont composés dans une langue parlée qui respecte même les particularismes provinciaux des personnages. Dans *Rouleaux de fonds (Zhouzhuàn)*, le recours au chinois classique est plus systématique : les deux premiers paragraphes sont composés de phrases très condensées, souvent composées de deux fois quatre caractères, suivies d'une phrase plus longue. Un tel rythme n'est pas sans rappeler le style d'un Yuan Hongdao dans ses notes de voyages (1568-1610)¹⁹. Certains textes d'A Cheng comportent explicitement des éléments grammaticaux propres à la langue classique. L'un des textes les plus forts de la prose poétique de l'auteur, *Montagnes enneigées (Xueshan)*, extrêmement court (sept cents caractères à peine), donne la même impression que la lecture d'un haïku : une impression fugitive, mais qui laisse un souvenir tenace. Ce texte ne comprend précisément aucun pronom personnel. L'histoire se déroule entre la tombée de la nuit et le lever

18. *Anthologie...*, p. 178.

19. Cf. Martine Valette-Hemery, Yuan Hongdao (1568-1610), *Théorie et pratique littéraires*, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, vol. XVIII, p. 173.

du soleil qui laisse apparaître les montagnes enneigées dont la contemplation est une nécessité absolue. A Cheng y décrit le processus de l'éveil de la conscience au contact de la nature. L'absence de pronom personnel favorise l'effacement des frontières entre le sujet contemplateur et la nature. Dans les textes d'*Au fil du chemin*, le "je" n'a qu'une existence discrète, pour ne pas dire sous-entendue. "Le pont de corde" ne voit même jamais apparaître le "je" (la traduction française est obligée de l'introduire), procédé qui renforce la sensation d'une fusion du narrateur avec le paysage et la situation qu'il décrit ; procédé comparable au poème classique qui, grâce à l'ellipse des pronoms personnels accomplit le processus d'intériorisation par le sujet des éléments extérieurs.²⁰

La revalorisation de ce langage classique trahit bien entendu une certaine tentation de virtuosité stylistique. Mais elle laisse apercevoir qu'un certain esprit dirige la plume de ce groupe d'écrivains, qui attire de plus en plus d'adhérents. Derrière ces exercices de style, se cachent en effet un détachement accru à l'égard du social et une quête de l'ancienne identité des lettrés. Wang Zengqi rappelle qu'à l'origine les *Biji xiaoshuo* étaient des notes sans destinataires, sans visée de publication ; ils étaient limités, tout au plus, à une circulation restreinte parmi des amis intimes. Il réitère : "Les *Biji xiaoshuo* d'aujourd'hui sont un genre difficile à circonscrire... Toutefois il existe bel et bien une réalité comme celle-ci aux yeux de l'auteur, du compilateur et du lecteur. Que ceux qui veulent en écrire écrivent et que ceux qui veulent en lire lisent."²¹ Voilà un esprit de détachement qui caractérise profondément ces écrivains identifiables aux lettrés anciens, et qui nous invite à revenir encore une fois sur cette notion d'insipidité. Que le même mot chinois (*dan*) signifie à la fois la fadeur éprouvée devant les choses et la capacité du détachement intérieur, donc sans distinction du sujet et de l'objet, cela nous donnera à réfléchir. C'est aussi ce qui, dès à présent, confère à l'opposition son ampleur : la saveur nous attache, la fadeur nous détache. La première nous accapare, nous obnubile, nous asservit ; l'autre nous affranchit de la pression du dehors, de l'excitation des sensations, de toute intensité factice et peu durable. Elle nous libère des engouements éphémères, fait taire tout ce tapage qui nous épuise. L'intériorité qui est à même d'appréhender la fadeur du monde retrouve du même coup quiétude et sérénité, et elle évolue d'autant plus librement à travers lui. Car quand la conscience ne se laisse plus happer par la diversité des saveurs mais sait apercevoir l'indifférenciation essentielle qui sert de fond à toutes ces différences, le monde redevient disponible pour son initiative ; disparaissent focalisations et blocages, s'abolissent aussi bien les surdéterminations du désir que l'encombrement des choses – tout coopère spontanément et de plein gré.

On comprend mieux maintenant les affirmations de Han Shaogong concernant la liberté et la spontanéité de l'esprit. Le libre épanouissement, l'écriture de ce qui spontanément advient semblent la voie choisie par ces écrivains. Plus qu'une morale

20. Cf. F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, 1977.

21. Wang Zengqi, "Préface" à *Anthologie de nouveaux Biji xiaoshuo*, p.3.

Nouveaux horizons littéraires

de solitaire, elle remplit dans la réalité la fonction salvatrice de la littérature dans sa pure tradition, dans un équilibre désintéressé entre auteur et lecteur, devant une culture audiovisuelle et une production commerciale de plus en plus envahissantes.

HABITER SON PAYS, HABITER SON NOM.

**LECTURE DE *FALSCH* DE RENÉ KALISKY ¹
ET DE *PAR LES VILLAGES* DE PETER HANDKE ².**

Anne LONGUET MARX
Université Paris-Nord

*Mais entre, annonce l'étranger, le fils,
Que s'ouvrent les bras et m'accueille leur
bénédictio
Que je sois relevé, et accordé à nouveau me soit le
seuil
(Hölderlin, L'errant)*

Cet exergue témoigne de ce que Hölderlin sera notre guide pour aborder deux textes du théâtre contemporain, achevés la même année 1981, et qui traitent de l'antique question du Retour natal, de l'épopée du retour. Qui parle de retour présuppose l'éloignement, le détour ; qui prononce les retrouvailles des natifs prononce aussi l'épreuve de l'étranger. C'est donc du propre et de l'étranger qu'il va s'agir ici, de retour, mais aussi de retournement : trois éléments essentiels à l'avènement d'un drame et dont le noeud constitue aussi sans doute la matière même de ce qui est représenté.

¹Editions de Chaillot, Paris 1983.

² *Über die Dörfer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981. Traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1983.

Posons que la grande affaire poétique est celle du *sens propre*, soit une saturation du sens et de l'Être. Il existe un sens propre puisqu'existent des figures. Mais précisément si le sens propre est la grande affaire de la poésie, c'est qu'il en est le point extrême. Ce que la poésie désigne, c'est bien plutôt l'impossibilité de désigner le propre : le propre n'est approchable que de façon figurée, dans l'écart. Ce que l'on peut dire autrement : nommer l'écart et nommer le propre, c'est toujours la même chose, étant entendu que seul l'écart est pensable comme construction du sens propre et du sens figuré.

Tout le cheminement du drame de Handke, comme celui de Kalisky, n'est autre que la recherche d'un accès au sens propre, dans la figure de l'écart, c'est-à-dire, ce que je vais tenter de faire apparaître, la mise en scène d'un retournement natal.

Hölderlin le définit ainsi dans ses *Remarques sur Antigone* :

*"Et dans le retournement natal, où toutes les choses changent dans leur figure, et où nature et nécessité qui demeurent toujours, inclinent vers une autre figure, soit en tournant au chaos, soit en passant à une nouvelle figure."*³

L'enjeu du retournement est la saisie du propre, laquelle passe par les figures, les formes spécifiques, poursuit Hölderlin. Ces formes spécifiques s'incarnent : les personnages se dressent comme représentatifs de ces formes. Retourner, c'est donc retrouver une constance, pouvoir demeurer dans une nouvelle figure, demeurer fermement devant la marche du temps : *"dieses festete Bleiben vor der wandelnden Zeit"*. Tout mon propos sera de montrer comment ce concept est à l'oeuvre dans les deux pièces, et ce faisant, de le déployer dans l'interprétation de celles-ci .

Par les villages, poème dramatique, métaphorise cette quête, dans un questionnement radical, ce sera mon premier point : Qu'est-ce que le propre ? interroge le natif de retour au village.

MEMOIRE

Il y a eu d'abord la communauté "sans véritable amour pour le frère et la soeur mais beaucoup d'heures de peur et d'angoisse à leur sujet" puis l'attraction du lointain et les années loin du village où frère et soeur s'estompent : "La parente n'était plus qu'une voix lointaine dans la neige" (p. 12), il y a eu le vague désir de montrer le lointain au proche, le monde au frère resté au village, puis l'oeuvre de l'éloignement et de l'indifférence, le retour au village enfin, qui marque le commencement du drame. Gregor, parti en ville, Gregor le poète, retrouve un lieu, son lieu, anéanti et les siens, communauté orpheline réduite aux frère et soeur qui, restés au pays, sont devenus peu à peu les natifs exilés de leur propre patrie. Ainsi Gregor devenu l'étranger parce qu'il a traversé le monde, retourne son désir de quitter ce monde-ci pour l'autre en un désir de quitter l'autre monde pour celui-ci. Gregor rentre alors que personne ne croyait en la possibilité de son retour, dans ce que les natifs eux-mêmes appellent "ce désert" qu'est devenu le village.

³ Hölderlin, *Remarques sur Antigone*, in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. 965).

Le drame peut commencer et en effet le drame commence avec les lamentations des natifs. Il est clair que si le voyage a pour horizon le retour, le retour marque le début de l'odyssée véritable. Pour Ulysse, l'horizon était de franchir enfin le seuil, au terme d'un long parcours, traversée d'un monde sans socialité, sans mémoire et sans gloire, l'espace de l'angoisse et de l'oubli. Ulysse sait ce qui l'attend, qui erre par les mers, menacé de disparaître sans nom, condamné à être Personne jusqu'à ce qu'Athéna lui accorde d'achever l'Odyssée en prononçant son nom, le relève dans son nom et lui accorde le seuil, le trésor réservé de la patrie. L'Odyssée est la traversée du monde avant le retour, donc hors de la patrie.

RETOUR

Ici l'épreuve est inaugurée par le retour et l'odyssée commence avec l'effroi du lointain au plus proche, dans le village natal devenu désert. Il est clair que le retour n'est pas un cheminement rétrograde mais le début d'une expérience : le retour (*Rückkehr*) est une marque, le retournement (*Umkehr*) est un processus. Et le drame présente le passage difficile de l'un à l'autre comme son objet : passage du retour au retournement traversé par une seule question : qu'est-ce qui nous est propre ?

Le retournement sera la mise à l'épreuve de cette question de la reconnaissance du propre. Autrement dit le retournement à soi s'ordonne à la question éthique, soit : comment habiter le monde, ce monde ? Comment le sujet peut-il faire sien cet écart entre propre et étranger ? Comment peut-il en connaître quelque chose et grâce à cela reconnaître son destin, trouver enfin un principe de maîtrise ?

L'éthique, c'est l'apprentissage du propre et ainsi que l'écrit Hölderlin à Böhlendorff justement : "le libre usage de ce qui nous est propre est ce qu'il y a de plus difficile."⁴ L'objet de la quête de ce revirement natal est donc à la fois de pouvoir se saisir et d'atteindre quelque chose, en vérité les deux faces de la question éthique.

COMMENT HABITER CE MONDE ?

C'est ce que prononcent les natifs exilés au sein de la Patrie : tous les personnages de *Par les villages*, le frère et la soeur formant les voix qui se détachent d'un chœur, entonnent ce que j'ai appelé les lamentations, un chant à plusieurs voix déclinant la perte du lieu. Tout est devenu étranger à ceux mêmes qui ne sont jamais partis ; "il n'y a plus de contrée nulle part" (p. 17) "nirgends eine Gegend mehr" (p. 20), il n'y a plus d'accès, plus de chemins vides et si l'on a de la lumière la nuit, nul signe de voisinage, tout au plus le reflet glacé des vitrines. Le pays s'abandonne, se perd lui-même et la tentation de la malédiction est grande pour celle qui se souvient :

⁴ In *Oeuvres*, p. 940.

"J'aimerais maudire ce village et ses habitants qui n'écoutent plus que le tintement du bowling ; j'aimerais maudire leurs gueules qui sont comme les fentes des tirelires où l'on ne fait que mettre et d'où rien ne sort. J'aimerais maudire leurs faux costumes avec leurs chaussettes d'un blanc de plâtre, les baudriers en cuir sur la poitrine et leurs boutons en corne de cerf, gros et troués comme des têtes de mort. J'aimerais maudire aussi les descendants déjà là sur leurs jambes d'enfants comme des bouchers et qui l'oeil fixe regardent embrochés, embouchés." (p. 58).

Ces cris de l'angoisse reprennent ceux proférés sur le chantier où s'agitent dans la brutalité et sous les hurlements des contremaîtres, non plus des ouvriers mais des grouillots. ("Springer") à l'oreille gelée, aux doigts écrasés, des esclaves.

Il y a deux sortes de natifs, ceux qui ont le pouvoir de tracer une limite dans la terre, de délimiter les lieux et ceux qui ont perdu ce pouvoir. On se souvient du "Res regere fines" : le roi est celui qui trace les frontières, délimite le national et l'étranger, délimite la marche de l'Est, celui qui nomme l'*Österreich*, celui qui trace le sillon et donne un nom à la terre. Les personnages de *Par les villages* sont des natifs sans pouvoir ; offensés, humiliés, ils sont étrangers parmi les natifs, ils sont dépossédés ; ils demeurent dans l'isolement, et la séparation, mutuellement parrains de leurs enfants et jamais amis, c'est-à-dire dans l'absence totale de partage, dans la nostalgie de l'Un, figure de la communauté perdue.

L'ENIGME

Se détache du choeur, Albin, celui qui se tait et qui hurle la nuit dans les halls de gare, celui qui incarne l'énigme. Il figure ce que chacun incarne pour chacun : l'inquiétude de l'errance, l'absence de destin, le déracinement, la perte de soi, l'exil au plus près.

"Nous sommes ceux qui n'ont pas de père, acquittés, débarassés du pays natal, les beaux étrangers, les grands inconnus à la sage lenteur, les hommes de tous les temps." (p. 35)

Ce que clame le choeur, entre révolte et résignation, c'est que les dépossédés du lieu sont aussi les dépossédés du nom ; les sans-lieu se baptisent les sans-nom, les inconnus. La perte du village équivaut à la perte du nom. Et le choeur décline sans relâche l'angoisse de disparaître. Gregor, celui qui revient de loin, apparaît alors face au choeur, face à l'énigme, c'est-à-dire à ce qui s'offre au déchiffrement, le chiffre offert, dans le rôle du natif qui seul peut redonner corps à ce qui se délite, maintenir ce qui est sur le point de se défaire et peut-être fonder une communauté.

Ici au creux de l'angoisse générale (" Il n'y a ni connaissance ni certitude." (p. 81)) ("Que l'humanité est abandonnée." (p. 82)) vient le retournement qui n'est pas un retour à un asile ancien et, qui seul rend possible un destin, l'énonciation d'un sens.

Avoir de la destination rappelle Beda Allemann à propos des *Remarques sur Antigone* d'Hölderlin, c'est savoir accomplir ce qui est approprié, ce qui revient en propre à l'homme ; c'est aussi trouver la capacité de se saisir.

NOVA OU LE RETOURNEMENT

C'est une sorte de prêtresse accompagnant Gregor, Nova, qui préside au dernier acte du drame et consacre le retournement. Et Handke nous réserve ici du divin, du miracle, de la piété, de la charité. Nova proclame qu'il y a intervention divine, elle discerne dans l'abandon "une lueur des dieux" et chante la vaste sainteté du monde. Nous sommes dans l'indistinction mythologique entre les dieux et la nature.

Par les villages s'achève sur une fête païenne : la mère-nature est la rédemptrice dernière, rôle que Gregor annonçait déjà :

"Le vert ici, je l'ai vécu comme le coeur de tout ce qui est vert, tout cet espace comme une sorte d'antiquité qui se prolongerait, où chacun est différent, et où tous pourtant n'ont qu'une voix, et le nom de cet endroit c'était : l'"ICIPAYS" (p. 59).

Toutes les voix fondues en une seule. Tous fondus dans le même Etre, tel est le sens de la fête finale où chacun sous un masque de feuillage disparaît dans la nature, dans une nature ecclésiale. Fête païenne en effet puisqu'est prescrit qu'il faut habiter infiniment la nature pour habiter son pays ; que pour être du pays, il faut s'y fondre, anonyme, y disparaître sans nom. La médiation entre les membres de cette communauté n'est plus la loi du nom mais la "loi de la vie", une loi proche du corps, une loi venant de soi. Charité disais-je ? Certes puisqu'il s'agit de "faire corps".

L'esclave, le sans-nom et sans terre, cède la place au païen celui qui est du pays, qui habite la terre et qui l'idolâtre. Ainsi la communauté instaurée à la fin de *Par les villages* l'est dans la forclusion de la patrie, du nom du père. L'Etre se paie au prix du Nom.

Tout autre est le retournement de *Falsch*. J'ai choisi de confronter dans leurs respectives odyssées, le natif à l'errant, l'autrichien Handke au juif Kalisky (de père en fils, polonais en belge), car la comparaison va permettre la mise en évidence d'une structure inversée et réciproquement éclairante.

L'ARGUMENT : LA TRIBU

Joseph Falsch retourne dans la famille Falsch, soit la famille de Jacob, décimée trente ans plus tôt au cours de la guerre, déportée de Berlin en Pologne, alors que Joseph et deux frères, contre la volonté du père, fuyaient en Amérique. C'est donc un retour chez les morts. *Par les villages*, un retour chez les vivants, *Falsch*, un retour chez les morts. Non plus un poème dramatique, mais une fable dramatique, Kalisky mêlant les époques (1938 et la nôtre) et les lieux (Berlin-New-York).

L'argument de la pièce pourrait se résumer à ceci : l'instant de la mort de Joseph donné comme un immense moment réflexif ; le moment topologique de la mort de Joseph, donc la limite par excellence abordée comme le passage des vivants chez les morts. Et ce passage nous est donné dans l'éternité du retour. Joseph se retrouve, comme Gregor, sur le retour, dans la position de l'étranger face aux siens,

étranger à eux, eux étrangers à lui. Joseph est devenu Joe "le trompe-la-mort". Il se qualifie lui-même "d'indentifiable", de méconnaissable, déclare son retour inéluctable mais inopportun. L'enfant a survécu trop longtemps, il est une vieille chose et surtout le dernier de la tribu Falsch. Celui qui revient, dit un de ses frères, se cache à ses propres yeux. Il est celui qui a "erré comme un chien qui pleure après son maître" (*Falsch*, p. 151), celui "qui transporte le chaos". Hölderlin dirait ici qu'il est celui qui marche sous l'impensable au-delà des décombres des souvenirs, dans le tragique sophocléen.

Qualifions les positions qui émergent du choeur familial : Jacob, le père représente d'abord l'autorité, l'excès de la loi : ce que Hölderlin dans la figure de Créon désigne comme le trop formel et que l'on peut aussi nommer "surmoi" : soit "la loi dérégulée – détruite par sa propre essence native revenue en excès sur la place qu'elle prescrit"⁵ :

"Nos ennemis ne souhaitent pas autre chose qui voudrait nous contraindre à quitter l'Allemagne. Et vous allez au devant de leurs désirs. Mes enfants désertent."

La mère, Rachel, figure l'angoisse, ce que Hölderlin voit incarnée par Antigone et qu'il désigne comme l'informe qui s'embrace au contact du trop formel et en appelle à l'infini du ciel contre la loi finie de la cité ; l'angoisse, soit "le principe de l'infinité du réel implacable dans la finitude réglée du lieu"⁶ :

"N'entendez-vous pas le bruit des gens nus qui courent dans la neige, n'entendez-vous pas leur respiration bruyante, sifflante ?". "Il ne faut pas effacer les marques de notre passage".

Rappel féroce de la loi dérégulée d'un côté, lamentation de l'autre. Joseph se situe au-delà de ces deux pôles, plus que coupable et plus qu'angoissé, il est celui qui a la charge insoutenable de transporter le chaos ailleurs et de survivre. Joseph est au-delà du surmoi et de l'angoisse, se retournant contre l'un et l'autre en les traversant ; il défend, tel Oedipe, son entendement, poursuivant sa marche sous l'impensable, tendu vers la possibilité d'une pensée malgré le chaos et contre lui.

Deux questions sont les siennes et caractérisent son engagement : "Que puis-je faire ? Que puis-je dire ?". Questions qui le retournent contre Jacob : "Pourquoi les as-tu menés à la mort sans qu'ils aient vécu ? Qu'as-tu fait de tes enfants, Jacob ? A quelle inspiration as-tu obéi pour t'enraciner dans ce Berlin où toute chose jusqu'à la pierre respirait la haine du Juif ? Jacob a décidé du nombre de leurs jours. Le père a arrêté le destin de ses enfants." (p. 136) Mais les questions de Joseph le conduisent aussi à répondre à l'injonction générale d'être la bouche, la mémoire et d'assurer la survivance des Falsch, du Nom des Falsch.

Ici point d'intervention divine. Au contraire, dans l'abandon radical, il ne reste à celui qui retourne que de prendre sur soi un partage en remplaçant les dieux. L'éthique s'inscrit pour Falsch non dans la coutume du pays mais dans celle prescrite par le Nom, lequel, on l'aura remarqué, apparaît en éclipse puisque le nom de Falsch reprend le paradoxe du menteur qui dit "je mens" et dont on ne cerne

⁵ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 179.

⁶ *Ibid.*

jamais le moment de vérité. Le retournement de Falsch est un retournement non natif mais d'exil. Ces vers de Saint-John-Perse lui sont destinés :

"Etranger, sur toutes les grèves de ce monde, sans audience, ni témoin, porte à l'oreille du Ponant une conque sans mémoire :

Hôte précaire à la lisière de nos villes, tu ne franchiras point le seuil des Lloys, où ta parole n'a point cours et ton or est sans titre...

"J'habiterai mon nom."fut ta réponse aux questionnaires du port."

Voici venu le moment de conclure. Il existe donc deux formes de retournement ; l'un prétend guérir l'angoisse dans laquelle il se meut par la réponse mystique et a lieu dans l'absence du Nom, c'est-à-dire dans une certaine idée de la mort, de la disparition ; le pays est resaisi dans la forclusion de la patrie, l'Être dans la forclusion du Nom. L'autre s'effectue dans la perte sans retour du pays, de l'Être-ici, et dans la préservation du Nom : le Nom dans la forclusion de l'Être. Habiter son pays et habiter son Nom, deux éthiques dont l'une est la traversée de l'autre, la limitation de l'autre, ce pour quoi je dirai enfin que le point de fuite de *Über die Dörfer*, ce sera *Falsch* ou "Über die Dörfer hinüber". L'un habite le pays et l'autre le passage.

HORIZONS DE LA POÉSIE

**DU COLLECTIONNEUR AU GRAND
IRRÉCUPÉRATEUR**
LECTURE DE LA POÉSIE DE PATRICE DELBOURG ¹

Pierre POPOVIC
Université de Montréal, CIADEST

*Sur les hanches de mon harmonica aphasique,
je rumine mon besoin d'infini entre jachère et
halliers.*
*(Patrice Delbourg, Vivre surprend toujours. Journal
d'un hypocondriaque)*
*Kim se taisait. Après une citation, on ne réplique
pas.*
(Patrice Delbourg, Bureau des latitudes)
*Blatte : [...] Insecte orthoptère nocturne (Blattidés)
au corps
aplatis. Espèces de blattes. V. Cafard, cancrelat
(Le Petit Robert)*

De *Toboggans* à *Absence de pedigree*, de *Ciné X* à *Cadastres*, de *Génériques* à *Embargo sur tendresse*, et jusqu'à ce roman singulier que parcourt *Un certain Adrien Blatte*, puis son clone Valentin, l'écriture de Patrice Delbourg est caractérisée par une irrémédiable acceptation de la fin des idéaux collectifs et individuels, par une ironie caustique, par la conscience ferme que les mots ne peuvent vaincre *l'inexorable trahison des choses qui font notre mémoire* et par une entreprise de récupération et de recyclage systématique et joyeusement désespérée.

¹ L'étude qui suit est reliée à des recherches en cours sur la sociocritique du texte littéraire, qui bénéficient du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche du Québec (FCAR).

long poème qui ouvre *Toboggans*. L'incipit de ce recueil conjoint l'*attente*, le *voyage muet*, les *vertiges lacés*, la *surface calme*, la perception diffuse que du *liquide s'écoule*, mots et expressions toutes marquées au sceau de la longueur sinon de la langueur, et d'autres termes dénotant ou connotant tous l'arrêt sur texte, tels que *saccade*, *fragments*, *morcelle*, *coupure*, *point muet*, l'intrication de ces deux modulations donnant cours à un mixte de droite et de segment, à un composé d'allant et de suspens, de flot et de failles, métaphorisé sur le plan autoréflexif par l'élan de cette soudaine comparaison : *ce sera comme un arrêt brutal de train en rase campagne*. Le noeud de ces deux séries trouve dans le *fleuve à débâcle* l'une de ses métaphores des plus significatives et... des plus québécoises.

Il y a beaucoup à dire sur la portée sémantique de cette alliance trouée de blancs, entre la logorrhée, l'écoulement intarissable, la cascade profuse et les brisures nettes, les coups de surin, cette alliance de cantique et de quanta, d'une part parce qu'elle donne à comprendre le curieux mélange de fulgurance et de lancinance qui imbibe la poésie de Delbourg et qui résulte de la réinjection à travers la touche divisée, pointilliste des séquences, d'une narrativité qui n'opère réellement que sur le plan sémique et évite les embrayeurs, les itératifs ou les anaphores de surface, d'autre part parce que toutes les thématizations de Delbourg viennent se sémantiser dans cette information séquentielle de l'écriture qui diffère toujours, à l'infini, le délivrement d'un sens : chaque séquence n'a d'efficace que dans la concaténation par maillon de blancs où elle s'insère. En cette guise, le *blanc*, que les études poétiques habituelles associent au vide, au néant, à la mort, et à mille autres choses qui sont toutes *in absentia*, reçoit ici une fonction active et dynamique, marquant l'ellipse de la perception, le saut de rythme et d'énergie, voire même, comme dans *Ciné X*, la rafale ascendante du plaisir.

L'importance de cette disposition du poème se mesure au jeu qui anime les représentations du temps et de l'espace. Au sentiment omniprésent que *le temps s'efface* – c'est-à-dire non pas que le temps efface mais, ce qui est autrement fort, que la notion même de temps se perd aujourd'hui – se surimpose le vol de moments de parole furtifs, de bribes de durée soudain vives, des *minutes cambriolées*, qui sont comme autant de prises de son en temps réel différant l'effondrement complet du temps dans le non-temps, dans le néant. Le motif de la ville offre la même dualité. On a parfois insisté (Bernard Delvaille notamment dans la postface de *Toboggans*) sur le côté parisien de Delbourg et il est vrai que ses textes arpentent les carrefours, les lieux-dits, les trottoirs, les quartiers, surtout les quartiers populaires et chauds, de Paris, dans des marches qui ne sont pas sans rappeler cet écrivain fabuleux qu'a été André Hardellet, du cinéma de Clichy aux hangars de la Villette, du Parc des Princes aux bistrot de la rue Fontaine. Cependant, au hasard des errances delbourgiennes, il est aussi question de Perpignan, Montpellier, Toulouse, Bruxelles, et de Trois-Rivières et de Montréal, et de toutes les villes, filmiques ou réelles, non pas peintes, décrites ou évoquées par un paysage, mais profilées par des ambiances, des tons, des gestes, des caractères, des actes, des paroles, et, surtout, par les mots qui les animent : c'est sur l'écran de la ville-monde que s'effectue la prise de poèmes, une ville-monde démultipliée par les médias audio-visuels, les échanges, le commerce, les journaux, et qui est ainsi devenue

l'espace ou le non-espace de la vie ou de la survie. *Tout est nulle part* dit un texte. Mais cette *Nowhere City*, comme la nomme Alison Lurie, qu'il faudrait plutôt appeler *Everywhere* ou *Anywhere City*, est elle aussi lue et dite sur le double mode de l'écoulement perpétuel et du spasme, de la sécrétion infinie et du heurt, à l'image des autoroutes qui déversent sans fin leurs kyrielles de passagers anonymes, du trafic intense des piétons sur les trottoirs, à l'image du *toboggan de la chaussée*. Cette itération urbaine infinie est une formidable machine à raboter *les angles de la mémoire*, à fabriquer de l'oubli, surtout dans ces lieux métonymiques par lesquels la ville-monde advient obliquement aux poèmes : tavernes et mastroquets, stades désertés, bosquets rares, hôpitaux, bordels et trottoirs de la prostitution, et surtout cinémas, plus restrictivement : cinémas pornographiques, alcôves publiques : *orgasmes toutes les sept minutes dans/les cinémas de quartier de banlieue de province/petit enfer climatisé*⁴, ces *Ciné[s] X* qui sont, selon le recueil du même titre, *les seuls endroits où il fasse bon désespérer*. Dans l'espace-temps ainsi construit, rien ne commence et rien n'arrive, rien ne se distingue qui ne retourne illico au flot, les idées même de départ et d'arrivée n'ont plus de sens. Dans le même ordre logique, tout ce qui vient d'être décrit trouve son analogie cardinale dans les *génériques* qui *défilent* comme si l'infini déroulement des mots et des images ne laissait nulle prise au sujet, celui-ci tentant de s'agripper vaille que vaille à quelque action qui lui redonne le sentiment de son existence, cette action ne serait-elle, dans cet univers poétique qui témoigne d'une brimade générale des corps et, comme peu d'autres, de la solitude masculine, notamment sexuelle, qu'un tripotage furtif et une éjaculation vaguement honteuse – laquelle garde cependant bon an mal an, sur son terrain de désespoir, un rapport à l'espèce, un geste qui relie encore sur le mode d'une solidarité fantasmatique à la communauté ou, du moins, à ses simulacres.

Mais si la poésie de Delbourg, de façon directe, au niveau macrostructural, s'offre comme une véritable sociologie sismographique des solitudes contemporaines⁵ – diagnostiquant au passage que la solitude présente n'est plus guère sublimable comme elle l'était naguère encore pour les artistes et les littérateurs du XIX^e siècle –, c'est par son travail sur les langages et les discours sociaux qu'elle dit ce qu'elle a de plus substantifique à dire. Pour arriver à démontrer cela, il faut prendre appui sur deux questions, et tâcher de leur répondre.

La première peut se formuler comme suit : que sont les séquences de Delbourg ? Quelle est leur matière ? Quelles sont les cartouches de cette mitrailleuse verbale qui permet aux textes autant de changements de focalisation et

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ Les études consacrées aux formes contemporaines de la solitude s'entendent à peu près toutes d'une part pour la relier à une valorisation hégémonique de l'individualisme, à la façon de Charles Debbach et Jean-Marie Poirier par exemple : "Aujourd'hui le choix de la solitude n'est plus une conséquence de choix philosophiques ou religieux, ou de traits de caractère, c'est une conséquence d'un mode de vie. C'est un effet de l'individualisme qui s'épanouit dans notre société" (*La société française*, Paris, Dalloz, 1989), d'autre part pour la définir comme une posture socialement désémanée : « En cessant d'être l'apanage d'une élite, d'une minorité ; en cessant d'être l'une des caractéristiques des héros de la pensée, de la foi ou de l'art ; et en devenant le lot de tout un chacun, la solitude s'est en quelque sorte démocratisée. Et ce faisant, elle s'est vidée de son sens. Or, cette question du sens des solitudes actuelles est capitale car elle renvoie au sens de la vie du solitaire elle-même. car suivant qu'il existe ou non une justification à la solitude ou plutôt suivant que cette signification est appréhendée ou pas par le solitaire, cet état est vécu avec plus ou moins de bonheur. » (Michel Hannoun, *Solitudes et sociétés*, Paris, PUF, 1993, p. 110).

d'angles, autant d'accélération et de dérives qu'un vidéo-clip ? Ces séquences sont le lieu même de l'interdiscursivité fondatrice des textes, lesquels usent de toutes les facettes du citatif et du discours rapporté, accueillant mille et une voix et mille et un déchets de langage déjà socialisé, mots et syntagmes dépenaillés que les textes descendent du discours social pour les incruster tels quels, pour les faire donner, les faire sonner comme seul le poétique peut le faire. Si ces fragments inertes deviennent poétiques, c'est parce que le texte les rend abruptement à leur état de pure sommation, sans plus leur garder leur attache pragmatique coutumière, et parce qu'il les incorpore dans son propre maelstrom, les mettant dès lors au service de sa structure poly-isotopique singulière⁶.

La seconde question est bien sûr celle-ci : qu'est-ce qui est cité, et selon quelle convocation, dans les textes de Delbourg ? La réponse est simple : tout ou presque et n'importe quoi, mais pas n'importe comment. Les poèmes de Delbourg font comparaître tout ce qui leur passe par l'écran, annonces et titres des quotidiens, graffiti, dialogues et génériques de films X, slogans au goût du jour, passes-droits culturels, bons mots à la mode, fragments d'émissions radiophoniques ou télévisuelles, phrases de promotion des magazines spécialisés, notices pharmaceutiques et techno-scientifiques, commentaires du dernier match de soccer au bistrot du stade, jugements, éclisses littéraires, éclats de textes sacrés [*Au commencement il y a la chambre*, dit la première ligne de *Toboggans*], les poèmes en passent et de meilleurs... Or, ce qu'il y a de spectaculaire dans cette boulimie interdiscursive, c'est que c'est par son entremise que la poésie de Delbourg recycle toute une série d'outils qui ont fait le bonheur, la renommée et la gloire de la tradition poétique moderne, du romantisme à *Tel Quel*, et au-delà : poèmes en instance de prose, déplacements et condensations oniriques, mélancolie et ironie, rage ducassienne, différences de potentiel surréalistes, travail du signifiant, résidus de poésie tragique (*C'est moche. C'est banal. C'est insane. Il le veut, c'est ainsi*), chansons de chanteurs/poètes (*Adrien se sent floué par les années perdues*), alexandrins quelquefois, le tout étant puisé à deux sources : soit à la réserve poétique, aux archives personnelles du poète ; soit à même la rumeur sociale.

De ce double constat, il est possible de tirer quelques conséquences et conclusions provisoires. Elles porteront sur quatre points essentiels : **1.** La façon de penser cet interdiscours complexe et touffu ; **2.** Le recyclage d'une posture et d'une figure moderne : le collectionneur ; **3.** Le statut général du poétique ; **4.** Le rapport du poème au texte social contemporain.

1.

L'analyse interdiscursive a le même problème que n'importe quelle méthode d'investigation ou de lecture⁷ : il lui faut transformer ses concepts en indices. Autrement dit : trouver la manière de les traduire en termes empiriques, en

⁶ Dans ces premiers éléments de lecture, cette activation isotopique des textes, ce procès de sens en structure profonde, sera négligé afin de ne faire porter l'attention que sur l'interdiscursivité génératrice des textes.

⁷ Et, plus généralement, que n'importe quelle méthode dans le champs des sciences humaines.

procédures opératoires. L'une des façons de s'y prendre consiste à dégager quatre strates texto-discursives, composant une tétralogie, dans les poèmes. La première englobe le discours de la ville-monde : le médiatique sous toutes ses formes, les mots de l'actualité, registre dans lequel la poésie de Delbourg privilégie ou, à tout le moins, accorde une attention particulière aux recoins de la rumeur, aux productions discursives déclassées ; la seconde recycle le discours de légitimation du jour, c'est-à-dire le techno-scientifique, registre dans lequel Delbourg privilégie – en tout cas dans plusieurs de ses textes – le régime lexématique et rhétorique du médical et du pharmaceutique ; la troisième comprend le discours intime ou, du moins, ses traces et ses restes : récit de vie, récit d'errance, roman familial, vie intérieure, percées pulsionnelles, projections inconscientes, tout le registre de l'intime donc, lequel semble ici sérieusement mis à mal ; la quatrième strate concerne la tradition poétique et la poésie environnante, et, plus généralement, la culture littéraire et esthétique (elle aussi paraît mise à mal). Les deux premières strates sont singulièrement envahissantes et, sous cet angle, les textes de Delbourg font manifestement état d'une non-hiérarchisation des pratiques langagières, où le poétique et l'intime sont en sursis. Cet extrait d'*Embargo sur tendresse* en donne une idée très nette :

*Cette comptine lasse se voudrait bref éloge du détachement
elle n'y parviendra sans doute pas tant l'air du temps poisse l'intention
alors tant pis raconter une histoire en n'employant
que les phrases des autres rien ne m'appartient rien ne m'aura
appartenu l'attente ne sera plus longue le vent s'époumonnera
[...]*

*restent des charpies de poésie ultime niveau d'émergence
entre satiété et nausée vieux rêve de la fusion des contraires
lyrisme en charpie au goutte à goutte avec pharmacopée
une bouchée de reverdy accompagnée d'acide nucléique à ne pas
laisser à portée de main des enfants même en ampoules sécables
une rognure de desnos mélangée de dexpanthénol principe actif
du bépanthène en adjuvant du traitement des états inflammatoires
une lichette d'apollinaire saupoudrée d'anafranil contenant
dix milligrammes de chlorhydrate de clomipramine par dragée
un trognon de queneau enrichi d'anglo-buscopan à la noramidopyrine
en cas d'effets indésirables vérification de la formule sanguine
une parcelle de larbaud mitonnée avec de l'édétate de sodium
ne pas associer aux sels d'or à déconseiller pendant la grossesse
un copeau de jouve accommodé de tranxène dosé à 10 mg de clobazam
risques de somnolence chez les conducteurs de véhicules
une rondelle de max jacob aillée de de rohypnol fort en suppositoires
l'absorption d'alcool est fortement déconseillée pendant le traitement*

[suivent un chouïa de Follain, un chicot de Daumal, une motte se Supervielle passés à la même thérapie, puis]

*– doucement l'hypocondrie se glisse entre les lobes du cerveau
bonne conseillère en des minutes alarmantes
liée d'intime façon à la dévaluation du meilleur de soi
elle offre des prodiges d'ascèse et tient à bout de mots celui*

qui n'a plus la force ni la lucidité de reconsidérer son parcours⁸

2.

Il semble inévitable, devant cet extrait et, plus généralement, devant cette écriture, de mettre en exergue son lien avec cette figure moderne du poète que Baudelaire estampilla sous les traits du chiffonnier, et que Walter Benjamin observa avec sa maestria coutumière :

Les poètes trouvent le rebut de la société dans la rue, et leur sujet héroïque avec lui. De cette façon, l'image distinguée du poète semble reproduire une image plus vulgaire qui laisse transparaitre les traits du chiffonnier, de ce chiffonnier qui a si souvent occupé Baudelaire. Un an avant Le vin des chiffonniers est parue une description en prose de cette figure : « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capaharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.» Cette description n'est qu'une longue métaphore du comportement du poète selon le coeur de Baudelaire. Chiffonnier ou poète – le rebut leur importe à tous les deux ; tous les deux se livrent à leur occupation solitaire à l'heure où les bourgeois s'abandonnent au sommeil ; l'attitude, la démarche même sont identiques chez eux. Nadar parle du "pas saccadé" de Baudelaire ; c'est le pas du poète qui erre dans la ville en quête de butins rimés ; c'est aussi nécessairement le pas du chiffonnier qui s'arrête à chaque instant pour recueillir le débris sur lequel il vient de tomber.

[Et Benjamin de conclure quelques lignes plus loin sur la poésie des apaches :]

Les déchets de la société sont-ils les héros de la grande ville ? Ou le héros n'est-il pas plutôt le poète qui construit cette oeuvre avec ce matériau ? La théorie de la modernité admet ces deux interprétations⁹.

Adrien Blatte, ce drôle de zig qui a le profil des murs, qui porte son nom comme la carapace du manteau qu'il ne cesse de recoudre, qui explore chacun des trous de Paris à la manière d'un détective désoccupé, est le descendant direct du collectionneur sans aura baudelairien. Par sa familiarité avec les médias et les industries culturelles, il en est le signe profectif, une sorte de zappeur de la mouise. Lui aussi ramasse, collationne, recueille. Non pas clochard mais incarnation de Monsieur-Tout-le-monde et, plus outre : incarnation d'un Monsieur-Tout-le-monde qui vient de disjoncter, il entasse dans sa chambre roues de bicyclette, montagnes de coquilles de moule, vieux téléviseurs, bouteilles usagées, épluchures, fossiles de gigots, et cent autres variétés de détritius, de déchets, de vieux machins. Cette courte description suffit cependant à indiquer qu'il est très différent du chiffonnier moderne, qu'il en est en fait la variété historique transformée, en un autre moment des formes de production et de consommation, en un autre état de l'éthos de la marchandise. L'activité de Blatte n'a rien d'héroïque. Il a perdu tout sens de la sélection, il n'est pas intelligent. Il n'a pas la curiosité du chiffonnier-flâneur ; il est abruti, enkysté dans une macroméculé sursaturée d'objets toujours déjà voués à l'oubli instantané. Et les images, et les sons, et les phrases, et, au bout du compte, lui-même : tout cela n'est qu'un lot de choses déjà passées à l'histoire, mais à une histoire qui est une poubelle hyperactive. Empereur du cafard, Blatte s'accroche, conservateur du déjà consommé, recycleur d'une gratuité touchante puisque

⁸ Patrice Delbourg, *Embargo sur tendresse*, pp. 9-11.

⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, pp. 116-117.

ce qu'il râtelle n'est pas recyclable, récupérateur de ce qui n'est pas récupérable : grand irrécupérateur.

3. Il ne faut pas être grand poéticien pour deviner que c'est toute une allégorie de l'écriture qui se profile là. À l'égard des discours publics du jour, les textes sont de grands irrécupérateurs. Dans cette optique, les poèmes de Delbourg disent du discours social contemporain qu'il ne génère plus aucun rebord où s'accrocher, qu'il ne génère plus aucun potentiel de croyance, qu'il est une décharge, une perte continuelle, comme si toute la société, toute la ville-monde était discursivement incontinent, atteinte du syndrome C.N.N. Et les mots "décharge" et "perte" doivent s'entendre au propre comme au sale, à la lettre comme au figuré, car ils ramènent de biais au motif du cinéma X, lieu de toutes les décharges et de cette perte toujours recommencée, inutile qu'est la jouissance masculine¹⁰. Mais ces plaisirs sous le manteau n'en sont pas moins, sur le mode dérisoire, des étincelles de vie ou de survie, comparables somme toute aux poèmes eux-mêmes, ceux des poètes aimés ou ceux qui sont en train de s'écrire, *des charpies d'énergie ultime niveau d'émergence*.

4.

Si l'on se place à l'intérieur du point de vue adopté par les textes, alors on risque de ne lire la contradiction qui les unit au discours social que d'une façon statique : immergé dans une doxa endémique, hypertentaculaire, qui anesthésie par sa masse et sa vitesse, qui provoque l'obsolescence immédiate de ce qu'elle produit, le texte s'efforce de sauver la mémoire de ce qui ne brille déjà plus dans l'instant de sa présence-oubli. Mais il faut s'écarter de ce point de vue interne – que la posture d'énonciation choisie par Delbourg interdit de considérer seul d'ailleurs, elle qui n'arrête pas d'affirmer que son titulaire a perdu *tout pedigree*, qui se développe dans *l'inexorable exil d'une langue murée en redites et brigandages*¹¹, et qui, par suite, s'efface le plus souvent au bénéfice du citatif, du collage, du témoignage, de l'irrécupération – pour rejoindre un point de vue plus large et prendre quelque recul critique. Deux choses apparaissent dès lors. La première consiste en un renversement, la seconde en sa conséquence. Certes le poème est perdu au sein de la rumeur infinie de la ville-monde, mais à l'inverse, le discours social suinté par le capitalisme de séduction est lui-même débordant de poétique désincarné, désâmé, car (cf. *supra*) on trouve de tout dans l'interdiscursivité delbourtienne et, particulièrement, tout ce qui a fait la marque de la tradition de la poésie moderne. En d'autres termes, les textes de Delbourg allèguent qu'ils sont les contemporains d'un discours public qui, d'une certaine manière, *n'est que poésie*, ce dont témoignent l'envahissante industrie de la chanson populaire où se recycle l'arsenal poétique traditionnel, mètres, rimes, clichés et compagnie, tout autant que les slogans politiques, médiatiques, publicitaires, lesquels fonctionnent à coups de combinaisons de signifiant qui n'auraient pas déshonoré Mallarmé, d'images romantiques réchappées, de bouts de vieilles odes accolés aux héros sportifs, de

¹⁰ Le roman *Perdre* de Pierre Mertens ne dit pas autre chose.

¹¹ Patrice Delbourg, *Bureau des latitudes*, p. 9.

métasémèmes et de méta-plasmes en tous genres, de métaphores du deuxième et du troisième type. L'écran de la ville-monde donne aussi cela à voir : la mercantilisation de l'oeuvre d'art se mue en mercantilisation de tout ce qui a fait la distinction de la poésie, le langage/jeu est lui aussi passé à la moulinette de la surconsommation/dépotoir. La conséquence de ce renversement est qu'il est impossible aujourd'hui de dire que *Tout le reste, c'est de la littérature*. En fait, *tout est reste et n'est que reste*, la littérature y compris. Et la chose est peut-être tragique d'un côté, mais elle ne l'est pas de l'autre. Car si *Tout le reste, c'est de la littérature* mais que *tout est reste et n'est que reste*, alors *Tout est de la littérature*, et, par suite, tout discours, qu'il soit politique, scientifique, médiatique devient matière à comparution citative, tout discours, quel que soit son degré de sacralisation moderne est rendu potentiellement à la *littérature*¹². Et quand bien même les textes maintiennent à l'égard de cela une attitude revêche, bravache, corbiérienne, il n'en reste pas moins qu'ils accordent de la sorte au poétique et, plus largement, au littéraire en tant que mode de lecture de la ville-monde, une nouvelle liberté : celle de voyager parmi les énoncés et les images, de squatter le discours social, d'assumer une pleine délinquance interdiscursive. Lorsque l'huissier Méricourt et le pompier Faubert¹³ se fauillent parmi les murs de détritiques pour atteindre le cadavre d'Adrien Blatte, ce n'est pas Adrien Blatte qu'il trouve mais son clone *Valentin*, enjoué, transformé, métamorphosé, illuminé presque. Ce Valentin guilleret, bientôt logé dans *l'institution de Quérigny* recopie sans cesse les pages du *carnet à spirales* hérité de cet autre lui que fut Adrien Blatte et réapprend à se surprendre de vivre : *Vivre surprend toujours*. Dans cet avènement du clone clown se donne à lire le recyclage, non pas d'une forme traditionnelle de la poésie, mais bien d'une pratique et d'une posture de la poésie moderne tout entière : dans l'ordre du citatif, de l'intertextuel et de l'interdiscours, la perte de croyance dans les idéologies et les savoirs à tendance explicative totalisante débouche sur une pratique délinquante de la citation : se démarquant d'une volonté de détachement à l'égard des doxa de tout bord, typique des esthétiques poétiques modernes ayant émergé à partir du romantisme, le poème delbourgien – et contemporain – assume le droit du passage à la désinvolture et cherche dans sa pratique même l'éthique devant accompagner ce droit.

BIBLIOGRAPHIE – OEUVRES DE PATRICE DELBOURG

Toboggans, Paris, Le Nouvel Athanor, 1993 (deuxième édition ; première édition : Athanor, 1976)

Ciné X, Lattès, 1977

Cadastres, Le Castor Astral, 1978

¹² Une autre façon, benjaminienne, de dire ceci est la suivante: l'écriture de Delbourg fait en sorte que la modernité deviennent définitivement, sous son effet, de l'antiquité en ruine.

¹³ Ces deux noms font bien sûr songer à Théroigne de Méricourt et à Flaubert, double symbole l'une des élans révolutionnaires de la modernité, l'autre d'une littérature pure. Apparemment, l'héroïne révolutionnaire s'est rangée, devenue huissier. Flaubert a perdu son... aile, et son style léché, si lointain de l'énerverment contemporain, pourrait très bien être tenu pour notre style pompier!

Nouveaux horizons littéraires

La Martingale de d'Alembert, Hemsé, 1981

Génériques, Belfond, 1983

Absence de pedigree, Le Castor Astral, 1984

Embargo sur tendresse, Le Castor Astral/Écrits des Forges, 1986

Un certain Blatte, Paris, Seuil, 1989, 189 p.

Vivre surprend toujours. Journal d'un hypocondriaque, Manyà, 1991

Dernier round, La Chouette diurne, 1992

Bureau des latitudes, Manyà, 1993.

DE QUELQUES MARQUEURS NOSTALGIQUES DANS LA POÉSIE QUÉBÉCOISE ACTUELLE

Paul Chanel MALENFANT
Université du Québec à Rimouski

*Que fait-on des figures et de la rhétorique
quand la nuit est sans fin et qu'il n'y a
d'émotions qu'à travers les formes ?
(Marcel Labine, Territoires fétiches, p. 81)*

«EN UNE SEULE FORME NOMBREUSE»

Fortes de leur appartenance à la modernité ou à la post-modernité, nombre d'oeuvres de la poésie québécoise actuelle présentent des signes de nostalgies formelles. Reformulant des «formes-sens» (Henri Meschonnic), des opérations ou des dispositifs poétiques acquis, elles effectuent, de façon subreptice ou délibérée, divers «rebonds» (Michel Van Schendel) sur des pratiques établies. Ces échos comme ces rapatriements dans le protocole du poème induisent, par effet de redondance, une sorte de programmation lyrique entre les textes qui se célèbrent en se remodelant : dans le rituel altruiste de la citation ou de l'épigraphe, dans l'entente de l'allusion intertextuelle, dans la connivence de l'enchâssement ou encore dans le lamento communautaire des affects.

Portées par cette «pensée de la répétition» dont parle François Ricard dans *La génération lyrique*, ces écritures concertantes pourraient être qualifiées de «discours d'épigones». Cette poésie lyrique serait ainsi comparable au discours même de la génération lyrique qui «[...] est un discours essentiellement emprunté,

mimétique, qui reprend des paroles déjà prononcées et «dépense» librement un capital conceptuel déjà accumulé par ses prédécesseurs¹».

Pareilles concertations entre l'actualité et le passé, entre le déjà «fait» et le «faire» de la poésie, relèvent sans doute de ce regret fondamental d'un grand texte monochrome, universel et atemporel, vers lequel convergerait toute pratique d'écriture. Elles participent aussi de ce systématique «vol de mots» (Michel Schneider) qui confédère les oeuvres. Elles rappellent enfin l'indécidable frontière qui départage tradition et modernité, celle que désigne Tzvetan Todorov dans sa *Critique de la critique*, en affirmant qu'«Il ne suffit pas de choisir des auteurs du XX^e siècle pour s'assurer de la modernité de leur pensée. A tout instant du temps [ajoute-t-il] coexistent des moments du passé plus ou moins lointain, du présent et même du futur²».

Ces solidarités de procédures qui ancrent l'«ancien» dans le contemporain et qui tendent à niveler l'«autre» dans le «même», pour flottantes ou cycliques qu'elles apparaissent, me semblent surtout s'inscrire dans ce que Charles Taylor appelle, en son dernier livre intitulé *Grandeur et misère de la modernité*, un vaste «mouvement multiforme de «subjectivation»³. Le philosophe et sociologue y démontre qu'

[...] un considérable processus de subjectivation est intervenu dans l'art post-romantique. Mais il s'agit nettement d'une subjectivation qui touche la manière. Elle concerne la manière dont le poète a accès à tout ce qu'il nous montre. Il ne s'ensuit en aucune façon qu'il doive y avoir subjectivation de la matière, ce qui reviendrait à dire que la poésie post-romantique se réduit à l'expression exclusive du moi.⁴

Ces «manières subjectives» ou ces «formes subjectivées» procèdent alors d'un recours, impulsif ou clandestin, au grand réservoir historique de la poésie. Elles s'y élaborent dans un processus de transfusion et de traduction libres. Du même coup, elles stimulent, au plan des alliances formelles et par delà l'apparent éclectisme d'un corpus, tel effet d'intelligence spéculaire entre les oeuvres, cela qui relève d'un vaste cérémonial lyrique et collectif du poème par le poème. Tout se passe alors comme si, à travers la référence, intégrale ou remaniée, la variante ou la variation textuelle, s'opérait, en regard des limites mêmes de cette «esthétisation du moi»⁵ dont parle encore Taylor et devant la conscience d'une saturation des singularités du sujet, une véritable émulation des formes réitératives.

¹ François Ricard, *La génération lyrique, Essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 286 p. [p. 207].

² Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique», 1984, 208 p. [p. 9].

³ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, Coll. «L'essentiel», 1992, 152 p. [p. 103].

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

MIRON : À PAYS INACHEVÉ, «VERSION NON DÉFINITIVE»

Avec la récente réédition, dans la collection «Typo», de *L'homme rapaillé*⁶ de Gaston Miron – édition fort attendue et qui révisé encore celle des Presses de l'Université de Montréal parue en 1970 et celle de François Maspero, en 1981 –, on observe, sur la page de titre de l'ouvrage, une mention paratextuelle qui ressemble fort à un «avertissement», à savoir : "(Version non définitive)". On sait comment le délibéré inachèvement matériel du poème mironnien, cette facture amorphe que traduisent les motifs titulaires du «rapaillé» et de la «courtepointe» de ses deux seuls recueils, s'insurgent contre le morcellement même de l'identité nationale, contre ce lieu d'un «pays agonique». En cette oeuvre impossible, donc, et pourtant admirablement réalisée, la pièce détachée, le poème épars, le morceau, toutes ces formes approximatives disent l'incomplétude existentielle, l'espace provisoire. A la dispersion identitaire, la poésie répond par le bricolage et le «collage» (Claude Lévi-Strauss), pratiques dérivées du «patchwork», de la nostalgie artisanale. Elle se réclame du hasard et de l'accident, comme irrémédiablement vouée à la «structure absente» (Umberto Eco).

Pareille stratégie d'une «poésie à l'imparfait» (au sens où Gilles Marcotte a aussi parlé du «roman à l'imparfait») pour dire le mal conjoint du livre et du pays natal éclaire l'ordre de composition de *L'homme rapaillé*. On remarque que, suite au poème éponyme dont l'adresse à la fille dédicataire du poète, «Emmanuelle», marque le caractère inaugural, advient la partie plutôt laconiquement intitulée «Influences», laquelle contient les séquences «Deux sangs» et «Quelque part par ici». De ces premiers poèmes, dans «Deux sangs», Miron lui-même a déjà affirmé qu'ils avaient été volontairement laissés en plan⁷.

Par ailleurs, on retrouve dans cette même section, entre autres références avouées, deux pièces qui convoquent clairement des complicités atmosphériques et formelles, l'un et l'autre poèmes intitulés «Cantique des horizons (sur un ton faussement valéryen)⁸» et «Corolle ô fleurs (sur un ton faussement mallarméen)». Je cite ce dernier texte :

*Corolle ô fleur ton sourire
ouverte échappe des abeilles d'or
reviennent les soirs bruns ivres
Infante des jeux du sort
née la beauté aux arches de tes rives
nos yeux marée sur ton corps
enfante pour eux les perles de vivre⁸.*

Une fois notées les marques du pastiche qui s'inscrivent ironiquement, avec d'autres traces, dans la résonance de l'«or» en la «corolle», le «corps» et le «sort», dans la synonymie rimale entre «ivres» et «vivre», dans la contamination entre

⁶ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Éditions Typo, 1993, 262 p.

⁷ «Ces poèmes s'échelonnent sur une période de huit ans. D'aucune façon ils ne se veulent définitifs, pas plus qu'ils n'ont de prétentions «littéraires».» Gaston Miron cité dans Pierre Popovic, *La contradiction du poème, poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, 458 p. [p. 331].

⁸ Gaston Miron, *op. cit.*, p. 34-35.

«Infante» et «enfante», il importe d'indiquer comment cet «à la manière de» stipule la subjectivation d'une autre forme dans l'aveu d'un faux exercice de style, d'un trompe-l'oeil. «Paradigme du Baroque», tel que le définit Guy Scarpetta : «Là où il s'agit de combattre l'illusion par les procédés mêmes de l'illusion. De pousser le semblant à son paroxysme, jusqu'au point de suggérer que tout, finalement, relève du semblant. Esthétique de la dé-naturalisation, voire de la dé-réalisation»⁹.

Tout se passe donc comme si, lors de sa venue à l'écriture de poésie et devant l'impossibilité de former son propre poème en un pays informe, Miron avait voulu se réclamer de modèles tutélaires, se glisser, sous le mode de l'imitation parodique, en des textes déjà établis par l'Histoire et déjà poétiquement formulés. Le poète accrédié ainsi cette assertion de Bakhtine : «Initialement je ne prends conscience de moi qu'à travers les autres : c'est d'eux que je reçois les mots, les formes, la tonalité qui forment ma première image de moi-même»¹⁰. Et de ce pillage des mots des autres, indispensable au rassemblement imaginaire de soi, le poète de *L'homme rapaillé* s'excusera dans un poème qui pose la symétrie lexicale entre «homme» et «hommage» et dont le seul titre, «En une seule phrase nombreuse», soutient une synthétique définition de toute sa poésie :

*Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères,
c'est un bien grand hommage à vous
car aujourd'hui, ici, entre nous, il y a
d'un homme à l'autre des mots qui sont
le propre fil conducteur de l'homme,
merci¹¹.*

On peut certes entendre encore, en cette gestion imitative et en ce recyclage d'oeuvres installées, un vœu d'échange dialogique car «La forme même d'une oeuvre d'art montre à quel point elle «s'adresse» à un destinataire»¹². Dans ce pays de l'«aliénation délirante» que décrit Miron et à travers ses allégeances à des classiques se formule, exacerbée, la «socialité» d'une expérience poétique, puisque comme nous le rappelle Pierre Popovic avec Lukacs et Adorno, «[...] la socialité d'un texte se donne avant tout à lire par sa forme», laquelle se pense comme un «contenu sédimenté»¹³.

De cette «Version non définitive» de *L'homme rapaillé* attestent encore le découpage par «fragments» des grandes suites lyriques de «La marche à l'amour» et de «La batèche», la structure discursive des «Notes sur le non-poème et le poème», des textes dits de «Circonstances» ou «Recours didactiques». Toutes ces

⁹ Guy Scarpetta, *L'artifice*, Paris, Bernard Grasset, Coll. «Figures», 324 p. [p. 16].

¹⁰ Michael Bakhtine, cité dans Victor-Laurent Tremblay, *Au commencement était le mythe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991. [p. 22].

¹¹ Gaston Miron, *op. cit.*, p. 157.

¹² Charles Taylor, *op. cit.*, p. 51. L'auteur renvoie ici à Michael Bakhtine.

¹³ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 30-31.

approximations de factures tendent à l'insistant rappel d'une société elle aussi non définie et non définitive.

FORMES VIDES, FORMES VISIBLES

Ce «spleen» à l'endroit du livre impossible en pays non advenu revêt, chez Miron, une pressante visée idéologique. On en retrouve cependant maintes variantes dans le contexte actuel de la poésie québécoise. Ainsi, chez Jacques Brault, un véritable lyrisme laconique exorcise le pays absent. Il s'exalte dans le leitmotiv titulaire, dans le télescopage citateur entre les livres et il confère à l'oeuvre sa densité expressive. La litanie, la formule incantatoire, le décalque répétitif y traduisent une mélancolie, le camaïeu d'une grisaille, couleur emblématique de l'oeuvre. Et c'est à la fois un vague à l'âme et au pays que déclament les procédures réitératives de ce texte.

«Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays*»¹⁴. Cette phrase anaphorique appartient à la clause du récit de Brault, *Agonie*, dont le titre même concentre «La vie agonique» déplorée par Miron dans *L'homme rapaillé*. «Entre la broche et la ficelle, se bricoler une manière de vie, une sorte d'agonie»¹⁵, écrira d'ailleurs plus tard Brault comme pour prolonger cette filiation.

Par un rétrécissement progressif de l'espace qui conduit du «pays» au «chemin», le poète reformule cette désolation nationale et existentielle dans le titre d'un des ses récents recueils, *Il n'y a plus de chemin*, lequel motif du «chemin» s'activait déjà en des textes antérieurs, *Chemin faisant*¹⁶ et *La poussière du chemin*¹⁷. En outre, solidarité des formes, le lecteur peut reconnaître dans la présentation matérielle de ce petit recueil gris, une icône du carnet gris décrit dans *Agonie* et où le professeur, taciturne anti-héros, consigne ses mémoires. Enfin, l'énoncé du poème éponyme de *Il n'y a plus de chemin* – «Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien. Je reste, d'ailleurs, il n'y a plus de chemin». (p. 15) – se trouvait en germe dans un précédent livre, aussi placé sous le thème de l'errance, *Trois fois passera* : «Et voici bientôt le bout du dernier chemin.»¹⁸.

Ces correspondances illustrent le système d'écholalie qui ébruite l'oeuvre de Brault sous le mode de l'osmose et de la répercussion. Ici, le manque se récite dans l'ubiquité du pareil au même. Les énoncés, à se répéter, psalmodient leur ennui ; ils en viennent à réaliser, en substance, la monotonie. Et cette contamination mimétique des textes relève, fondamentalement, d'une conscience de la vacuité du

¹⁴ Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985, 80 p. [p. 77]. – On pourrait entendre en la tonalité de cette phrase la résonance du «Il n'y a pas de Youkali» de Roger Fernay mis en musique par Kurt Weill.

¹⁵ Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît et Table Rase, 1990, 72 p. [p. 60]. Les autres citations empruntées à ce recueil sont indiquées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶ Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, 150 p.

¹⁷ Jacques Brault, *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal Express, 1989, 249 p.

¹⁸ Jacques Brault, *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, 96 p. [p. 85].

sens. «Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien.» (p. 15), «Tout ça est banal. Rien à dire. Rien à faire. Rien à être. Pourquoi en parler ?» (p. 44) redit inlassablement cette poésie ; «[...] elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme.»¹⁹, rejoignant l'essence même de la littérature que désigne Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Dès lors, la superposition répétitive parvient à oblitérer la signification, à ne laisser trace, comme en témoigne cette chaîne de monosyllabes et de bisyllabes alternés, que de ce «bruit de vivre nul / et ce qui naît du néant» (p. 67). De façon analogue fonctionnent, chez Mallarmé, l'«aboli bibelot d'inanité sonore» ou, chez Malevitch, le célèbre «Carré blanc sur fond blanc».

«[...] en nous disant quelque chose, la littérature peut ne rien dire.»²⁰ affirme Michael Riffaterre dans son exégèse du «Sonnet en X». Si l'on trouve, chez Brault, semblable vacance du sens, cette oeuvre résiste paradoxalement à la dilution réverbérante par un solide ancrage dans le réel, dans l'espace encore consistant de la ruine. Ainsi, comme par défi à l'illusion spéculaire, l'objet indigent, conventionnellement a-poétique, souvent retient l'attention du poète : les usures du monde se constatent dans «la chose clocharde» (p. 58), en ces «choses banales, objets sans valeur, menus riens» (p. 34). La nomination du détritius, de l'objet pollué et de l'être trivial, des «guenilles» au «rat crevé au bord de la bouche d'égout» (p. 49), concourt à une installation corrosive du langage contre l'«insignifiance».

La révolte tranquille à l'égard d'un monde défectueux (monde de «briques brisées» (p. 46), de «boîte de conserve rouillée» (p. 58), dont le climat pourrait se comparer à l'univers carenciel d'un Samuel Beckett, d'un Claude Simon ou d'un Robert Pinget, est assortie de la compassion du poète pour les simples et les anonymes, les «maladroits à être» (p. 18), pour «le clocharde» (p. 49) et «le matou de gouttières» (p. 32), bref pour la «chienne de vie» (p. 37). Telle nostalgie du réalisme misérabiliste et absurde incline à une solidarité à l'endroit de tous ceux-là dont l'existence tient de l'insulte en l'absence de «Personne» (p. 21) : ce Dieu vide, ce père sonore mais muet, ce taciturne Godot. «Je parle, Personne, de choses perdues. Sans ça, je ne parlerais plus.» (p. 21). C'est pourquoi, chez Brault, la voix du texte est souvent éraillée, tentée par la simple expression du bruit, par le «cling-clang-clong» (p. 58) ou «le toc-toc des talons et le flap-flap des semelles» (p. 47). Nostalgie de l'onomatopée : cette distorsion lyrique, ce lapsus mimologique, cette forme strictement sonore du sens avant l'effort même de la diction.

DU VERTIGE DU VIDE À L'ÉTAT SOLIDE DES MOTS

¹⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990, 576 p. [p. 450].

²⁰ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique», 1983, 258 p. (Traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas). [p. 30].

L'attraction thématique du vide, comme ses corollaires structuraux, la mise en abyme ou la réflexivité intertextuelle, constituent des topoï fréquents dans les pratiques d'écriture contemporaines. Ainsi, au Québec, l'oeuvre d'un Renaud Lonchamp, pourtant absorbée par une intense rêverie matérielle et scientifique, sans cesse se bute à des constats de clôture, de viduité : «Pour l'éternité / vous imaginez un mur / et son vide vertical.»²¹ Dès son premier recueil, dont le titre, *L'impasse de l'éternité*²², remanie la rimbaldienne question «Quoi ? L'éternité», un jeune poète, Francis Farley-Chevrier inscrit un texte entièrement sollicité par la négation que répètent les titres de ses diverses parties : «Le silence n'existe pas», «Les illusions ne cessent jamais» et jusqu'à ce «pas» qui passe et résonne dans «l'impasse» titulaire. Ce «refus global» de tous sens aboutit à un état de totale indifférence qui serait l'espace même de l'écriture, là où plus rien n'importe. S'illustrent ici avec insistance, tels propos d'un Maurice Blanchot : «Le langage ne commence qu'avec le vide ; nulle plénitude, nulle certitude ne parle ; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. La négation est liée au langage.»²³

En parallèle à ces états d'une transparente «Présence de l'absence» (Rina Lasnier) et comme pour en décourager la fascination, s'énonce, dans d'autres textes, une visée mimologique qui réclame la concrétion du langage. Dans un recueil compassionnel à l'endroit de la maladie du siècle, intitulé *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie*, ici qualifiée de «maladie bleue», André Roy se désigne ainsi : «je me présente : voyageur avec beaucoup de mots / ces objets doux et solides, doux et pleins.»²⁴ De manière analogue, dans ses *Leçons de Venise*, Denise Desautels observe la surprise des mots devant l'opacité des choses : «Parfois, en chute libre, les mots viennent tendrement buter contre les objets, puis reprennent leur envol.»²⁵

Chez Pierre Ouellet, dans un livre d'une extrême compacité sémantique, *Fonds* suivi de *Faix*, on trouve ce juste fragment : «Ma vie élaguée : par plus que vivre, où tout s'épure, / Épars, jusqu'à l'air du large, / Qui s'immisce là : entre les mots»²⁶. Une énergie acoustique irrigue ce triolet où «Ma vie» se concentre en l'infinitif «vivre», où l'attache syntaxique «par plus» se raffine en le verbe «s'épure», les deux se dilatant en cet «Épars» qui résonne en sourdine dans «l'air du large», lequel segment vient se contenir en cette seule syllabe : «là», véritable lieu d'un élagage et d'une réduction pneumatique du sens : «entre les mots». On reconnaît bien ici ce «pouvoir impuissant» du vocable mallarméen dont parle Foucault, quand le langage

²¹ Renaud Longchamps, *L'échelle des êtres*, Montréal, VLB éditeur, 1990, 84 p. [p. 19].

²² Francis Farley-Chevrier, *L'impasse de l'éternité*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, 132 p.

²³ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 350 p. [p. 327].

²⁴ André Roy, *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 144 p. [p. 40].

²⁵ Denise Desautels, *Leçons de Venise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1990, non paginé.

²⁶ Pierre Ouellet, *Fonds suivi de Faix*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 192 p. [p. 90].

«[...] n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans son être »²⁷.

Pareils textes, surpris par le «parti des choses» (Francis Ponge) affirment l'utopie d'une emprise matérielle sur la pulpe du langage. Parce qu'ils savent que «Tout nom manque sa chose»²⁸, ils exhibent leurs marqueurs poétiques, le mot y détient une valeur autonome et la texture y est régie par l'activité productrice du signifiant. A la blanche pensée de l'abîme, on préfère l'exercice conjoint d'un travail et d'un jeu linguistique. Cette poésie se reconnaît alors, selon la juste expression qu'un autre jeune poète, Michael Delisle, a retenue en guise de titre à l'un de ses récents recueils, comme «chose vocale»²⁹, comme voix à la fois révélatrice et réalisatrice.

«VÉCRIRE»

Dans le sillage de cet enjeu entre les mots et les choses, on ne s'étonne pas de rencontrer des poètes pour qui le «livre» qui rime avec «vivre» se pose comme sujet même de l'écriture. Il participe alors de ce *vécrire* consommé dont parle Jacques Godbout dans *Salut Galarneau !*³⁰. Ainsi, dans *Le poète jeté aux chiens*, Yves Roy s'exclame : «Séduits par les consonances / de cet appel qu'est la nuit, / nous habitons un rêve / où nous n'aurons jamais la vie sauve. / En cela, nous écrivons»³¹. Dans *Le cycle de Prague*, on croit entendre lui répondre, Serge Patrice Thibodeau, un autre jeune poète : «c'est le livre / à écrire / qui nous tient / nous tenons ouvert / le livre des choix / nous avons le choix / d'enluminer les pages / le choix d'être le livre / le choix de le fermer»³².

ROLE DE LA RÉPÉTITION

«Car il n'y a comme mémoire que la répétition infinie»³³, écrit Claude Beausoleil dans *Une certaine fin de siècle*. On connaît déjà l'efficacité mnémotechnique de la redondance dans le procès d'invention lyrique. Et sans doute, les fragments d'oeuvres que j'ai rassemblés ici, sous le mode de l'allusion

²⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 451. Scintillement muet que décline encore Pierre Ouellet en une autre miniature : «On ne fait face à rien / Que ce miroir opaque / : parler aux mots / Qui ne répondent jamais / – que du mutisme où l'on se cache.» [*op. cit.*, p. 56].

²⁸ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, 120 p. [p. 70].

²⁹ Michael Delisle, *Chose vocale*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990, 78 p. – «Pour moi, le poème était une façon d'entendre les choses.» [p. 24].

³⁰ Jacques Godbout, *Salut Galarneau !*, Paris, Seuil, 1967, 158 p. «J'ai des visions comme ça, des tas de visions, des rêves qui se bousculent dans le grenier. Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux *vécrire*. L'avantage quand tu vécris, c'est que c'est toi le patron.» [p. 154].

³¹ Yves Roy, *Le poète jeté aux chiens*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 80 p. [p. 18].

³² Serge-Patrice Thibodeau, *Le cycle de Prague*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1992, 158 p. [p. 38].

³³ Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, Saint-Lambert et Bordeaux, Éditions du Noroît / Castor Astral, 1991, 472 p. [p. 13].

concertante entre les propos et les procédés, peuvent-ils témoigner de cette quête inassouvie, au Québec plus qu'ailleurs, d'une mémoire collective ; anonyme, cette «mémoire sans personne» se répercuterait en «une répétition sans origine»³⁴, pour reprendre ici à mon compte des formules de Roland Barthes. En ce sens, la propension au chorus, l'accréditation grégaire du poème par le poème semblent participer du recours connivent d'une «société de poètes apparentés», en une société elle-même encore mal assurée de sa cohérence structurale, de son unisson.

Par ailleurs, ces échos entre les textes induisent moins une uniformisation des pratiques individuelles qu'ils n'en accusent la diversité des reliefs. En regard du poétique, ce qui advient est sans nom commun. Dans l'abondante production annuelle de livres de poésie, le verbe haut et délesté du je grammatical accompagne l'expression intimiste ou confidente du sujet (Louise Dupré, Élise Turcotte, Jean-Paul Daoust). La pulsion expressive s'assortit à la fabrique productrice (André Gervais, Roger Des Roches). La dépoétisation à vif et portée au ras du réel (Paul Chamberland) discute la convention poétique. Le métissage générique (Herménégilde Chiasson), l'installation ou la performance poétiques (Lyne McMurray), la carnavalisation des matériaux mixtes (Patricia Lamontagne, France Boivert, Louky Bersianik, Denise Boucher), toutes ces pratiques, à la fois débridées et simultanées, invoquent un refus de la forme fixe et se réclament de l'inaliénable excentricité du poème. Entre l'épanchement lyrique et le fabricat poétique, entre «muses» et «labeur», s'ouvre ainsi tout l'espace de l'équivoque poésie, celle que déclament en une ironique éloquence ces vers de Nicole Brossard, tirés de son dernier recueil, *Langues obscures* : «ce chien de l'âme, obstacle majeur / séquelle de l'enfance / ô je, pure construction de rêves / pure merveille / et la vie qui ne se justifie jamais assez»³⁵. Secret effet d'entraînement, ce «chien de l'âme», analogon narquois du mal et des bleus à l'âme, décalque trivial du «je» monologique qui s'exalte d'habitude dans la partition lyrique, s'est reproduit dans les titres de deux jeunes recueils contemporains, *Le poète jeté aux chiens*³⁶ d'Yves Roy et *Chien d'azur*³⁷ de José Acquelin.

Dans le sillage de l'esthétique hégélienne et des Romantiques allemands, Pierre Ouellet définit ainsi la poésie lyrique : «[...] expression de la pure subjectivité et de

³⁴ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Flammarion, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Coll. «Champs», 1984, 152 p. [p. 104].

³⁵ Nicole Brossard, *Langues obscures*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, 64 p. [p. 9].

³⁶ Yves Roy, *op. cit*

³⁷ José Acquelin, *Chien d'azur*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, 86 p.

la «séparation du moi individuel d'avec le tout substantiel de la Nation»³⁸. Posons l'hypothèse qu'en manque de totalité nationale, le sujet poétique québécois s'accommode mieux de la coalition polyphonique et du ralliement des formes subjectives. C'est pourquoi, en tel pays peut-être, question de survivance, la poésie se déploierait dans la production collective, dans le concert «poétique» (Madeleine Gagnon) des fonctions émotives.

³⁸ Pierre Ouellet, "Vie et mort du genre . Autopsie d'une survivance" , dans *La Nouvelle Barre du Jour , La mort du genre* , (Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Montréal, Éditions nbj, 1987, 207 p. [p. 30].

**DU RYTHME REPENSÉ AUX RYTHMES
RECYCLÉS :
POÉSIE, ESSENCE ET HISTOIRE
CHEZ MICHEL DEGUY**

Lucie BOURASSA
Université Laval/CRELIQ

A-t-on jamais su, non pas tant "ce que c'est d'écrire", comme se le demandait Mallarmé, mais "ce que c'est que la poésie" ? Il fut un temps où l'on croyait, en tout cas, pouvoir en édicter les lois. Les arts poétiques des siècles derniers tiennent de la *tekhne rhétorikè*, par leur codification de moyens et d'effets. À travers la plupart de ces textes, dont on peut voir aujourd'hui le caractère autoprogrammatique et autojustificatif, et donc les différences qui les situent dans une histoire, la poésie se pensait pourtant, chaque fois, une, universelle, essentielle. Les discours que tiennent aujourd'hui les poètes sur leur art paraissent bien loin de la superbe d'antan, avec ses axiomes, affirmations, règles. Fragmentaires, discontinues, inachevées-inachevables plutôt que totalisantes, les poétiques interrogent plus volontiers qu'elles n'affirment.

Ce portrait trop général confine pourtant à la caricature, si tant est que l'histoire des discours ne se tranche pas ainsi en rondelles. Dans les poétiques d'auteur, qui s'alimentent à l'écriture quotidienne tout en se tournant vers l'inconnu, diverses figures ramènent le fantôme de l'essence, du propre, voire d'un principe universel de la poésie. Le rythme et la motivation sont deux lieux privilégiés de cette recherche (nostalgique ?) d'unité. Chez des poètes qui en ont fait une pratique singulière, le rythme poétique est souvent rêvé, paradoxalement, à travers des figures qui l'universalisent : je pense entre autres à Mallarmé qui, à côté

d'une syntaxe oralisée, d'une pensée du vers comme discours, fait jaillir la métrique de la langue "aux temps incubatoires" ; à Claudel, qui, auteur de versets dont la frappe est unique, fait des battements du coeur l'iambe fondamental et la figure du métronome divin ; à Michaux, dont l'écriture, comme l'a montré Meschonnic¹, construit une "physique du langage" aux tempos variés, et dont la théorie reconduit la notion traditionnelle du rythme comme répétition et alternance.

Plus près de nous, on retrouve le même type de contradiction dans l'oeuvre de Michel Deguy, qui d'un côté, revendique l'hétérogénéité énonciative, rythmique, sémantique et qui, de l'autre, fonde une théorie philosophique et poétique du rythme sur ce qu'il appelle les grands comparants, les modèles physiologiques et cosmiques des battements du coeur, de la marche ou des mouvements de la mer. Or, ces modèles ont beaucoup servi l'universalisation.

La représentation *du* rythme et la recherche *de* rythmes sont centrales dans l'oeuvre de Michel Deguy, tant dans sa théorie et sa poétique d'auteur que dans sa poésie, qui sont d'ailleurs très solidaires : entre elles il y a des redoublements et croisements qui les replient l'une sur l'autre, en même temps qu'ils créent en chacune des disjonctions internes, empêchant leur solidification en objets clos ou en discours totalisants. Ces coupures participent, à l'échelle des grandes unités de l'oeuvre, de la recherche d'une pratique rythmique nouvelle, comme l'a montré Max Loreau². Mais la *représentation* du rythme réitère certaines figures traditionnelles. Un poème, repris dans les deux derniers livres de l'auteur, associe le rythme à la figure métronomique du battement et du balancier :

LE METRONOME

*Qui bat là
Une phrase de langue
Au vent du jeu

Neume du mètre
Le balancier confie
Le temps à la diction

Rythme seuil il faut
Qu'une porte en mots
soit ouverte et fermée

Longue brève et pause
Le temps passe
Il repassera [...]³*

Il réénonce le schéma "longue brève et pause", que Deguy avait proposé, sous la forme "fort faible pause", comme cellule minimale du rythme, dans des articles théoriques antérieurs. Or, l'auteur de *Figurations* avait forgé ce modèle de différence et réitération à partir des "grands comparants" marche, coeur, etc.. Les matériaux constitutifs et les positions des éléments du modèle sont modifiables :

¹ Dans *Le rythme et le poème chez Henri Michaux, La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 318-347.

² Michel Deguy, *la poursuite de la poésie tout entière*, Paris, Gallimard, 1980, coll. Le Chemin.

³ *Arrêts fréquents*, Paris, Métailié, 1990, p. 62; *Aux heures d'affluence*, Paris, Seuil, 1993, p. 172.

*Toute une symphonie d'approximatives isochronies viscérales, et mécaniques, concertantes et chiasmées composent dans l'imagination générale du rythme : homophonies que leur homologation abstraite en la disposition de quatre "temps" ne respecte pas rigoureusement : deux marques différentes d'un "accent" irréductible à la quantité, et deux silences différenciés comme plus ou moins longs, procurent le fruste modèle empirique du rythme, qui comporte le changement de place possible de ses éléments.*⁴

Deguy fait de ce schéma de "battement" un principe d'homologation des divers plans selon lesquels il envisage la sémantique du poème, son "savoir propre", son pouvoir spécifique de révélation, qui n'est pas de l'ordre de la simple représentation de choses, mais de la phénoménalité de leur co-apparition. Envisagé comme "jointure" relation conjonctive-disjonctive, le rythme au sens large tient à la fois le phénoménologique (co-apparition de choses ou figuration), le rhétorique (articulation des figures) et le rythmique au sens restreint (métrique, accentuel, phonétique, etc.). Le rythme, construction d'une différence modifiable et réitérable, est aussi assimilé au "seuil" et pensé comme condition d'apparaître du phénomène, fondement de la mimésis : la réitérabilité d'une différence permet la transposition de l'imitable.

Le modèle est totalisant, en ce sens qu'il relie, par une réduction schématique, la configuration du poème en monde avec ses tours syntaxiques et tropologiques et sa matière phonique, accentuelle, syllabique. Le schéma, en plus de viser l'unité, répond à une quête de l'essence du poétique : la jointure est rapportée à une autre différence, ontologique, une tension entre "être et n'être pas" que Ricoeur avait reconnue comme fondement et produit de la métaphore⁵. Or, la triade selon laquelle Deguy pense l'événement du poème, figuration-figure-rythme, est tantôt vue et commentée depuis la question du rythme, tantôt depuis celle d'une figure centrale, qui subsumerait les autres, la comparaison, dont la jointure apparente, le *comme*, garde manifeste une tension que toute figure recèlerait. "Il n'y a qu'une seule figure" dit le poète, ce qui est une autre manière d'affirmer un désir d'unité, ou de comprendre sous l'unité.

Par contre, on ne peut totalement assimiler, dans cette oeuvre, la résurgence des images cosmologiques, physiologiques et métriques du rythme à la reprise non critique d'un schéma universalisant. D'abord, à cause de la pratique même du rythme, sur laquelle je reviendrai. Ensuite, parce que Michel Deguy prend ses distances face à l'emploi de telles figures :

*Il ne s'agit pas ici de recélébrer l'universalité du rythmique ni de reparcourir un champ empirique, une "ontologie régionale", ceux de la "prosodie" mais de chercher à reméditer l'homogénéité du poétique, le comme-un du s'imaginer-figurer-rythmer, sous le principe de l'être-comme, et de sa formulation paradoxale en "être et n'être pas".*⁶

Il leur donne statut de métaphores qui permettent à la pensée une imagination générale du rythme, mais les distingue nettement *des* rythmes des poèmes :

⁴ "Figure du rythme, rythme des figures", *Langue française*, n° 23, Poétique du vers français (édit. H. Meschonnic), 1974, p. 34.

⁵ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

⁶ *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1988, p. 46.

*Dans tous les cas le fait principal est une image. Et il ne devrait pas tant s'agir de dériver réellement et inductivement les rythmes (musicaux, gestuels, poétiques) que de comprendre grâce à quel schème originellement symbolique, c'est-à-dire valant métonymiquement pour le tout, la pratique et la pensée du rythme se (res)saisit pour elle-même.*⁷

L'ensemble de la réflexion montre qu'il y a réinterprétation, et non simple dénégation, dans ces distinctions : la revalorisation, en théorie et en acte, du "comme" comparatif, à côté de l'identification métaphorique longtemps privilégiée par la modernité poétique française, ressortit à une éthique du rapprochement qui fait jouer les différences contre les assimilations à l'identique :

*Il s'agit de rapprochement. Non pas de fusion identificatoire ; mais de rapprochement : il n'y aura de rapprochement que par le comme ; poétique qui réserve les différences par la pensée, c'est-à-dire par les oeuvres de la pensée, à savoir : d'art ; qui nous projettent, hors de la prise à la lettre dans l'élément de la comparaison ou du comme-un, hors du réalisme de la possession butée des objets spécifiques et des signaux de la cohésion, dans l'élément de ce qui est comme-unicable, pouvant être reconnu par les autres comme étant un bien pour tous, un esprit donc.*⁸

Reste que le modèle vise une ontologie, et maintient, quoique dans des paradoxes et contradictions, nombre de figures de l'origine, notamment pour tout ce qui concerne le rythme, ""mesure de l'être" non seulement en discours poétique, mais déjà en germe dans la langue : "La mesure de l'être est enfouie au plus profond de chaque langue comme son mètre"⁹.

Dans la dernière décennie, la réflexion de Michel Deguy a consacré une part de plus en plus grande à une éthique dont l'objet est de revaloriser l'exercice de l'art, et en particulier de la poésie comme activité du sens, contre un monde où domine ce qu'il appelle le "culturel", nom de la prolifération et de l'uniformisation des pratiques et des signes comme "produits" destinés à la consommation, où il voit le "clonage de l'étant", la reproduction à l'identique. Il y a cependant quelque chose d'étonnant dans cette union d'une pensée du poème comme puissance critique contre les forces uniformisantes, et d'une pensée ontologique de la poésie dont la conceptualisation recourt à beaucoup de figures du même. Une telle défense et illustration de la poésie ne serait-elle pas la tentative de redonner sa légitimité première à une parole dévalorisée, contre une misologie qui serait, selon Deguy, de plus en plus répandue ? La misologie dont il parle est plus qu'un simple mépris de poésie. Mais ce propos ne viserait-il pas, malgré tout, à réhabiliter cette dernière contre la perte de légitimité dont semblent l'accabler des discours qui la jugent soit comme production non rentable (pouvoir économique), soit comme parole inintelligible (idéologie de l'expression spontanée et immédiate), soit comme simple besoin de "distinction" (sociologie bourdivine, version caricaturale) ? Deguy compare d'ailleurs l'oeuvre au "grand testament" et affirme que "la misère de notre présent, c'est qu'il manque de légataires pour ce don"¹⁰. Il parle de la poésie, "qui

⁷ *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 105.

⁸ *La poésie n'est pas seule*, p. 104.

⁹ *Actes*, Paris, Gallimard, 9166, p. 45.

¹⁰ *Aux heures d'affluence*, p. 12.

fait de plus en plus tapisserie sur le banc de velours de la salle de bal" ¹¹. Ne pourrait-on pas voir, alors, dans l'emploi des figures de mer et de métronome comme imagination primitive du rythme, la nostalgie d'un code partagé, que pouvait représenter, à sa manière, le mètre ? C'est-à-dire d'un Éden perdu de la poésie, où celle-ci aurait été, pour chacun, à travers la composition, la lecture ou la récitation, proximité avec l'essentiel, l'inconnu, dont aliène la culture de l'immédiatement consommé-consommable ? Certains textes de Michel Deguy confèrent à la poésie une dimension salvatrice et recourent volontiers à des figures chrétiennes :

*Le poème ne s'achève dans aucun savoir, surtout pas un savoir sur lui. Il est ce texte qui attend le moment de sa diction ; ce moment où l'on a besoin de lui comme de l'évangile du jour.*¹²

Le maintien des figures unificatrices du rythme ne peut s'interpréter de façon strictement nostalgique, comme "retour à". Dans les textes, on entend bien, ici et là, un rappel d'alexandrin, une suite de vers qui flirte avec un nombre, une inversion qui mime celles que favorisait la contrainte métrique. Mais ces cas sont rares, et nullement comparables aux retours métriques qui pullulent dans la NRF et ailleurs depuis quelques années. (Ces reprises ne sont d'ailleurs pas toutes nostalgiques, et devraient chacune être situées dans la poétique d'une oeuvre.) Il y a chez Deguy un hiatus apparent entre la simplicité du schéma théorique et la complexité des rythmes de l'écriture, une contradiction entre les images de l'harmonie qui figurent le rythme et le caractère sciemment hétérogène des textes qui le configurent.

Certains textes – poèmes ou réflexion – miment pourtant le modèle, et semblent réaliser la théorie, ou argumenter en sa faveur, quoique la théorie puisse les avoir décrits après coup. Non que ces textes fassent davantage mètre ou harmonie, mais ils représentent ou produisent la relation entre figuration, figures et rythme (au sens restreint). Tel terme rhétorique ou grammatical servira, non pas à décrire la syntaxe du discours, mais celle du monde, convertissant la figuration en figure, rapprochant les jointures des choses de celles du langage :

O la grande apposition du monde

*Un champ de roses près d'un champ de blé et deux enfants rouges dans le champ voisin du champ de roses et un champ de maïs près du champ de blé et deux saules vieux à la jointure ; le chant de deux enfants roses dans le champ de blé près du champ de roses et deux vieux saules qui veillent les roses les blés les enfants rouges et le maïs*¹³

Inversement, la figure est expliquée par la figuration, la comparaison par la comparution, quand des choses du monde servent à métaphoriser la métaphore et l'une de ses formes syntaxiques privilégiées, le génitif :

Le "de". "Article" et "Préposition" comme les piliers de l'arcade favorisant la comparaison exposition excellente de deux choses, la tournure dite du génitif, double poterne majestueuse du théâtre du langage où vient à paraître ceci : " Deux mots vieux et beaux, de haut lignage, cousins depuis toujours, l'un à côté de l'autre maintenant pour

¹¹ *Ibid.*, p. 173.

¹² *Actes*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 65-66.

le génitif : il se passe quelque chose en la langue de très émouvant ; un frisson parcourt l'assemblée de la phrase et gagne le lecteur"

On aura remarqué aussi comment, dans ces exemples, la métaphore passe par la prosodie : un continu intonatif et des paradigmes rythmiques relient les syntagmes de "L'apposition" des champs joutés ; l'homonymie fait de la parole, du "chant", une chose parmi les autres et du "champ" une figure de la parole ; une étymologie ludique et des échos motivent la métaphorisation du *génitif* par le *lignage* des *cousins* objets de *comparaison*. Le travail sémantique des figures phonématiques n'est jamais tant marqué que dans certains textes ostensiblement performatifs, le cas extrême étant celui qui décrit le phénomène lui-même (t.4) :

*Et que la rime ne doit plus être assignée à désinence mais intérieure, et cryptogramme de multiple manière. Comme le feu entre deux homologues, deux morceaux de bois par exemple, ainsi le sens peut jaillir de l'ambiguïté de deux homonymes devenant synonymes par la rime. La rime révèle la structure cratylienne des vocables.*¹⁴

Cratyle n'apparaît pas ainsi impunément : dans la théorie du rythme comme battement, qui passe du phénomène à la figure et au matériau phonique, et sa répercussion par la pratique, réapparaît le vieux rêve du continu entre choses du monde et langage.

Si le modèle, totalisant, du rythme, en fait l'essence de la poésie, et confère à celle-ci la propriété de rendre "manifeste" l'être, on ne peut y voir simplement une quête d'origine. D'une part, dans les textes qui "mettent en acte" le modèle, ou que le modèle décrit si bien, la dénudation du procédé est telle qu'il est difficile de ne pas y entendre un rire ; l'humour et la distance paraissent encore plus nets lorsque la poétique en acte reprend et détourne les expressions quotidiennes les plus banales, comme dans la suite du "métronome" :

*Il y a du comme dans l'être
Un air de famille un air de rien*

*Le courant d'airs
tourne les pages
ça ne fait pas un pli
mais six*

*Encore un instant
Monsieur le lecteur
Le temps d'un mot nu*¹⁵
Entre deux tournes

Peu de poésies intègrent davantage le quotidien de la circonstance que celle de Michel Deguy, notamment lorsqu'elle se fait "géopoétique". Plusieurs suites se présentent comme une série de cartes "postales". En tant que "mémoire des villes", elles sont aussi, dirais-je, "chronopoétiques", et répondent aux rythmes historicisés

¹⁴ *Ibid.*, p. 66-67. En gras : série générée par "rime" souligné : série générée par comme, homologue, etc.; à noter aussi : cryptogramme, structure, cratylienne, vocables.

¹⁵ *Arrêts fréquents*, p. 62; *Aux heures d'affluence*, p. 172.

du monde et de ses discours, en les rendant manifestes dans leur pluralité par recomposition, mimésis au sens même que donne Deguy à ce terme.

Choses du monde et choses de langage sont appelées à comparaître, certes, mais à travers une parole qui ne les uniformise pas, tout en en donnant une entente particulière. La suite crée des discordances entre grandes unités lorsqu'elle juxtapose des textes en vers à des textes en prose, lorsqu'elle rapproche des typographies, des modes de ponctuation et des organisations syntaxiques contrastés. Les poèmes de voyage montrent que des lieux et heures distincts provoquent des écoutes diversifiées, et des temporalités discursives différentes. Chaque ville, à chaque moment, suscite la sienne propre. Dans "Cartes", deux ballades à travers Paris proposent une longue phrase énumérative, où impressions, gestes et paroles successifs reçoivent, par la syntaxe suspensive, semblable intonation qui ouvre sur le discours à venir. Voici l'une d'elles :

*(Il y a la Seine, Notre-Dame, le quai, Charlemagne de bronze, les frondaisons, la lune qu'on va voir briller par son absence, le milieu des choses, la vie en mondes, et le vieux libraire sur sa couchette, des millions d'alvéoles où sont rangés les vivants à cette heure, comme à l'hôpital non loin, comme à la préfecture non loin, dans les tiroirs tassés de l'immeuble, chacun aspiré en son cortex vortex comme le bateau sur les spires du typhon, disant soi, mais chacun par le côté du soi qu'il ne voit pas a donné sa peau, son ossature avec les pierres, parmi les arbres, le site ; fait partie absorbé, s'écoule, aspiré, fait...)*¹⁶

"Varsovie" suggère d'abord, de façon impersonnelle, que "Donner sa vie ne veut pas dire mourir". Ce nom de Varsovie n'apparaît qu'après le poème, alors que c'est un autre, celui d'Auschwitz, qu'on lit en premier dans le texte. Le rapprochement de ces noms motive une double série phonématique qui, par le biais de ceux qui sont "menés sagement à la mort", "comme gazés", remet le "je" dans la "mort" du "juif" ; la syntaxe de ce poème juxtapose des groupes sans les ponctuer, établit ses rections de façon telle que presque tous les lexèmes accentuables le sont ; les reprises variées incluent les syncatégorèmes dans des échos phonétiques, qui en font des marques. Et tout cela privilégie le "présent du passé" :

[...]
 U — U (U) — U U —
 Menés sagement à la mort
 U U — U (U) —
 à la mort sagement
 U (U) U — U —
 comme gazés d'Auschwitz
 — U U — (U) U — (U) U U —
 Nul ne se couche ne hurle dans la rue
 U — U — U U U U —
 chacun s'affaire à sa propre mort
 U — U U — U U U U — U — U —
 Et juif quand je meurs je suis séparé des juifs qui meurent
 U — U — U (U) — U —
 Quand juif je meurs d'une mort distraite

¹⁶ *Donnant donnant*, Gallimard, 1981, p. 22.

U — U U —
des juifs qui remeurent ¹⁷

(Varsovie)

À l'échelle de plus petites unités, strophe, paragraphe, poème, une polyphonie interne vient accuser des contrastes rythmiques. Des langues étrangères sont insérées, dont l'accentuation est différente de celle du français. Elles servent parfois à intégrer des citations d'autres textes littéraires, à mimer d'autres paroles, ou simplement à reprendre un passage déjà écrit en français, comme les strophes en anglais et en allemand dans "A nos lits d'angle", qui disposent une étrangeté dans le vieux rythme rhétorique de l'anaphore :

À nos lits d'angle de pierre debout
À nos lits aux draps noirs dans la ville
Aux traînées de baisers dans les trams
baudrier d'urine jusqu'aux ongles et le nom des veines
manquant dans la tête le câble aorte tire
le grand-oblique
Avenue de la Gare

To our angled beds of standing stones
To our beds of black sheets in the city
To the trails of kisses in the trams
À nos lits d'herbe en marguerite
Au soulèvement de l'île en tes seins meubles
(Il a pu cette fois s'allonger sur l'île
Et ses jambes étaient presque parallèles au Danube)
Au rut des sirènes sur l'avenue Lénine
calcanéum contre malléole interne
Boulevard Carolyi

Arc de rotule prenant le pouls de ta fémorale aisselle
gauche en pont sur l'axis
Pont Mathias

Le long des rues qui marchent sur les eaux
J'écris en silence sur tes gencives
Et graffiti sur les pans de tes os
métacarpe à 30° sur l'apophyse coracoïde
Rue Gorki

cubitus orthogonal à ton aréole gauche
Avenue du 1er Mai

crête iliaque troisième lombaire
Place de la Liberté

Die Strassen entlang, die auf Wassern wandeln
Schreibe ich still dir aus Zahnfleisch
Und kritzele auf deiner Knochen Flächen
[...] avec une malédiction tacite contre la barbarie des termes en
casquettes, barbebleue pend la 8e femme en photo dans son
portefeuille ¹⁸

¹⁷ Ibid., p. 29.

¹⁸ Aux heures d'affluence, p. 91.

On trouve des textes où des changements d'énonciateur ou de mode énonciatif, marqués par la ponctuation (guillemets, parenthèses, tirets, etc.), produisent des ruptures d'intonation. Des contrastes dans l'emploi de la syntaxe et du lexique (avec ses références culturelles et ses résonances prosodiques), imposent des changements de vitesse, des configurations intonationnelles-accentuelles différentes. Le continu du parallélisme anaphorique de "A nos lits d'angle", où l'isotopie citadine s'adjoint des figures de "nature idyllique" et de "corps amoureux", est rompu par des séries paratactiques de notations, longuement déterminées ou non, où la ville réapparaît sous forme de toponymes précis, et où le corps se figure dans un lexique anatomique.

Par ce travail du rythme, la poésie fait une mimésis qui passe d'abord par une écoute des paroles actuelles et proches (historiques et quotidiennes), anciennes (citations et pseudo-citations littéraires) et lointaines (dans la rencontre des langues).

Le rythme, dans la poétique et la poésie de Michel Deguy, donne donc lieu à plusieurs formes de récupérations, qui créent un paradoxe interne à l'oeuvre. La théorie, qui est aussi une réflexion philosophique, reprend les figures du rythme comme la mer et le métronome, *topoi* d'une vieille relation rêvée entre poème et monde, *via* une *tekhnè* du mouvement de parole qui ressemblerait à la *physis* du mouvement du monde. Bien que repensée, cette référence aux "grands comparants", en fournissant un schéma répercutable à tous les plans du langage, vient réaffirmer que le rythme constitue l'essence du poétique, comme l'a vu Max Loreau :

Dans son affirmation, le rythme instaure une différence élémentaire : celle de l'être et du ne pas être []. Dans sa répétition, il reproduit cette différence, qui est comme une pulsation hors du temps []. En tant que cette différence est la plus élémentaire de toutes et fait vibrer la frontière fragile entre monde et rien, elle est la figure même du commencement du monde, du monde vibrant au bord de sa disparition ; sa réitération fait donc passer cette vibration à travers la langue et ses mots. Comme telle, la différence être / ne pas être intérieure à l'affirmation du rythme n'est qu'une autre forme de la différence du Tout et du rien. Or celle-ci constitue, on l'a vu, la différence poétique même. Le rythme est donc, en son essence, instituteur du poétique.»¹⁹

Figure du commencement, pulsation hors du temps, peut-être ; mais ce commencement, cette essence, n'a rien, dans l'écriture, de la recherche d'un rythme supposé universel qui referait le hors temps de la réconciliation de tout. La pratique récupérant diverses formes de paroles du monde ne produit rien moins qu'une *tekhnè* stable qui renouerait avec quelque *physis*-origine fantasmée.

Deguy recherche une poésie de l'essence de la poésie ; mais celle-ci se conteste sans cesse, maintenant un tissu de contradictions, entre sa suiréférentialité et son attachement à la circonstance ; entre l'imagination générale *du* rythme et l'écoute plurielle *des* rythmes ; entre le regret que manquent aujourd'hui les "légataires pour le "grand testament", et la revendication au droit à la préciosité et à la bigarrure. En fait, le paradoxe est ce qui meut cette poétique, et se trouve au coeur même de sa "triade" rythmique. La poésie vise une universalité car "elle

¹⁹ Michel Deguy, *La poursuite de la poésie tout entière*, p. 138-139.

cherche à dire le comme-un des mortels" (1992 : 10) ; or, un simple retour nostalgique aux mètres ne risquerait-il pas, aujourd'hui de, rater ce "comme-un" qui n'est pas l'un, en ramenant l'*unité* d'un code culturel ? Plusieurs propositions de la poétique mettent en valeur la mimésis comme historicité :

*Le poème est calligramme non point d'un contour "imité" comme d'une bouteille ou d'une figue mais plutôt de la configuration secrète de notre existence, de son rythme complexe, de sa kinesis : ce qui ne vise pas tellement "notre biographie" mais notre époque, la phase où nous en sommes ("historialement", dans le vocabulaire de la traduction heideggerienne) ; c'est cela que le poème imite, va faire apparaître*²⁰ (Actes, p. 21).

ainsi que l'attention à la parole quotidienne :

*Le "prosaïsme" du poème moderne ? Il revient, en serrant, vers les conversations, les "manières de dire", pour prendre au nid le poème naissant dans toute "prose", le poème naissant étouffé dans la moindre parole : le surprendre, le favoriser, lui caresser les ailes... C'est donc plutôt l'inverse d'un "prosaïsme" : poétisme. C'est pour faire entendre le poème de toute prose (...)*²¹.

Mais comment *faire entendre* le "poème de toute prose" en le conservant poème ?

Dans la pratique de Michel Deguy, il semble que ce soit en intégrant les imitations de diverses formes de parole quotidienne (de journal, de publicité, de graffiti, etc...) avec ou dans des passages plus marqués des signes traditionnels de "poésie", qui en réinterprètent la mémoire culturelle : vers, blancs et autres rythmes typographiques, archaïsmes syntaxiques, lexique marquant un intertexte avec telle ou telle époque de l'histoire de la poésie, dispersion-généralisation de la rime, traits d'autoréférence et de performativité. Cette mémoire, qui s'affiche parfois ironiquement comme savoir faire, est plus qu'un poteau indicateur de "poésie". Elle est une manière de tenir les différences des choses et paroles qui se comparent et comparaissent, de répondre au désir exprimé par Michel Deguy de "préserver Babel comme dernier rempart contre la traductique". Si le rythme poétique refait le commencement, celui-ci ne précède pas Babel. Idem pour la mer, le coeur, la marche qui inspirèrent leur métronomes : les figures "traditionnelles" ont aussi leur histoire, et leur sens se déplace selon le lieu d'où on les regarde. La mer chez Baudelaire ne résonne pas comme le coeur chez Claudel ; et sur le rivage, se succèdent des polyphonies dans lesquelles chaque Hermogène fait entendre son propre Cratyle.

DU RYTHME, ENCORE DU RYTHME, TOUJOURS DU RYTHME DANS LES DISCIPLINES DU SENS

Henri MESCHONNIC
Université Paris VIII

Une sorte de stase conceptuelle semble fixer l'époque, le proche contemporain, arrêtant à la française les conditions de la pensée du langage et les discours sur la chose littéraire, sur la poésie, dans une reprise en écho-écho-écho des idées et des procédés des années 60-70. L'époque, quoi que certains prétendent, s'est peu délogée du structuralisme littéraire. Elle fait l'orpheline, après la mort si rapprochée, comme d'un seul coup ensemble, de ses maîtres de vérité : Barthes, Althusser, Lacan, Roman Jakobson, Michel Foucault. Et Michel de Certeau, Louis Marin, Greimas. Ne se reconnaissant que dans cet obituaire, l'époque prend son passé pour un présent. Elle se répète. A besoin d'autorités, de garanties. Qu'elle trouve aussi dans le nouveau scientisme des sciences cognitives. Elle tourne le dos à l'inconnu.

Autant des idées d'il y a deux siècles ou deux mille ans peuvent se montrer actives, autant des idées d'il y a vingt ans peuvent être mortes, et leur répétition les rend insupportables. D'autant qu'il y a plus de vingt ans que je les combats. L'ennui du post-, post-, post-, post-structuralisme, post-modernité, post-marxisme, et l'après Lacan. Ajoutez le post-ludisme. Nous sommes la post-époque.

D'où ce désir, que je manifeste avec "du rythme, encore du rythme, toujours du rythme" en forme de souvenir joyeux de la phrase de Danton sur l'audace. Même s'il n'y a pas ici d'ennemis de la patrie. Mais il n'y a pas non plus tellement d'amis du rythme. Ce qu'il s'agit de manifester est simple. C'est le cri du poème sur le signe. Pour faire entendre le sujet, non l'individu. Entendre le radicalement historique,

contre la théo-linguistique qui fait la cohérence de la représentation commune du langage, dont dépend – c'est l'idée ici défendue – celle de toute la société.

Or cette représentation du langage est tenue généralement pour une vérité technique, considérée isolément, une science, régionale, une description si ancienne, si parfaite, si identifiée et transparente à son objet qu'elle passe pour n'en être plus une description, mais la chose elle-même.

Il s'agit de se réveiller de cette illusion, de reconnaître simplement que cette représentation, comme toute représentation, n'est qu'une représentation. C'est un modèle. Il n'est pas incréé. Il est historique, culturel. Il a changé. Il peut changer encore, et même, du moment qu'on en voit les limites – pris pour la nature même du langage il n'a pas de limites – laisser de la place pour d'autres représentations, selon l'objet de l'écoute.

C'est le signe. Il n'est pas le même, selon qu'il est vu par lui-même, comme il est présenté dans la représentation commune du langage. Ou s'il est vu par le poème, par le rythme. Vu du rythme, c'est-à-dire d'un aspect du langage et du sujet qu'il ne comprend pas, comme on sait depuis longtemps mais d'un savoir en marge et inécouté, et comme tant de travaux en apportent le témoignage, et il ne le comprend pas plus d'ailleurs qu'il ne comprend bien d'autres aspects du langage et des aspects très ordinaires, puisque selon le signe le poème est extraordinaire, mais le poème est aussi ordinaire que vous et moi, et le rythme est ordinaire, alors on peut faire apparaître de quoi le signe est fait, autrement que la linguistique, toute la linguistique, ou la sémiotique, ou la philosophie, ancienne, récente et contemporaine nous le montrent.

Et le signe, vu ainsi, n'est pas sectorisé comme la division des sciences humaine le catalogue : comme l'objet d'une des sciences humaines précisément – la linguistique ou les sciences du langage. Parce qu'il nous contient tout entiers. Il y a de l'ogre dans le signe. Il dévorerait toutes les sciences humaines. Parce qu'il est dans toutes.

Selon une machinerie qui déborde infiniment les spécialistes du langage dont il est tenu pour le domaine réservé, professionnel. La tradition, et les deux siècles qu'on vient de laisser passer, presque, attestaient cette clôture corporative. Des lois phonétiques à l'histoire des mots, de la typologie des langues à la sémantique ou à la théorie de la syntaxe, même si la linguistique est devenue plurielle en se désignant comme les sciences du langage, le langage n'a cessé de fuir ses spécialistes. C'est sans doute – mais sans illusion de l'attraper – faute d'une théorie d'ensemble. Car le signe linguistique déborde la linguistique, et nargue les scientismes l'un après l'autre. Il faut renoncer à le traiter comme un objet de sciences régionales, même si celles-ci continuent chacune dans leur coin, très légitimement. C'est-à-dire comme un domaine où des modèles reconnus caducs rejoindraient le musée des modes anciens de pensée, quand ils seraient remplacés par des modèles plus efficaces. Bien qu'il y ait un tel musée. Mais vous ne le voyez pas : il est en vous. Le signe n'est pas seulement linguistique. Il est aussi et à la fois anthropologique,

philosophique, théologique, social et politique¹. Autant de paradigmes, qui ne font pas que s'additionner. Ils s'accomplissent selon une homologie fonctionnelle qui les solidarise.

Le paradigme linguistique est le schéma classique du signe. Si, provisoirement, on laisse le référent – la "chose" – au paradigme philosophique, il est, à ne considérer (c'est déjà l'anthropologie) que le parlé, ce composé d'un son et d'un sens où le son n'a pas de sens et porte seulement le sens. Un signifiant (au sens linguistique) et un signifié. Avec toutes leurs dérivées, du symbolisme des sonorités à l'étymologisme, au mot comme nomenclature et théologie de la nomination. Et les dérivées rhétoriques, le propre et le figuré, la taxinomie des figures, la forme et le sens hétérogènes radicalement, irrémédiablement ou parfois mimétiques l'un de l'autre, la poésie mise dans la forme (le vers, le son), la prose confondue avec le langage ordinaire et mise du côté de la raison, dans le signifié. Partout, le signifiant escamotable-escamoté-maintenu, pendant que le signifié, cette autre moitié du signe, de fait est pris pour l'essentiel ou le tout, comme le montre empiriquement la traduction : c'est la logique du signe. Sa dialectique. Et c'est elle qui mène, selon une homologie autant de fois reprise, les autres paradigmes. C'est elle qui fait la force omniprésente du signe. Selon ce modèle linguistique, le rythme au sens traditionnel (alternance du même et du différent, structure et périodicité, temps fort-temps faible, symétrie-dissymétrie) est du côté de la forme et même certaines traditions, comme on sait, en faisaient et en font encore une propriété du vers, à la différence de la prose.

La paradigme anthropologique est la matrice, et naturelle, non seulement du signe linguistique mais sans doute aussi du paradigme philosophique, et de l'opposition entre nature et culture. C'est l'opposition-mère entre la vie et le langage. Donc entre la vie et la littérature. Ce que désignait déjà le jeu de mots grec, *sôma-sêma*, *sôma*, le corps, *sêma*, le signe, et le tombeau. C'est le discontinu du langage, le mot comme générique abstrait, opposé au continu de la vie, qui est l'individuel concret. Opposition poussée à son paroxysme chez Bergson². Et un mot est une voix. La voix vivante. L'écrit, mort. L'esprit qui vivifie, la lettre qui tue ou qui est morte. Le dualisme de la voix et de l'écrit confond le parlé avec l'oral, que je redéfinis comme le primat du rythme (incluant la prosodie) dans le mode de signifier. Ecrit ou parlé. Ce dualisme traditionnel empêche de penser cette oralité pourtant toute d'expérience, qui est une oralité-sujet, une oralité-historicité, non plus sa réduction au sonore. Ce dualisme va jusqu'à opposer deux formes d'humanité entre elles, en radicalisant une opposition entre l'émotion et la raison, selon l'anthropologie de Lévy-Bruhl qui distinguait le prélogique (la femme, l'enfant, le fou, le poète, le sauvage) et le logique (l'adulte normal civilisé blanc). En quoi il confondait le mot et le concept. Paradigme philosophique. Lévy-Bruhl a écrit ses *Carnets*, où il reconnaissait que la réalité n'était pas ainsi. Mais son modèle a survécu à ses scrupules. Il y a toujours cette vieillie, la poésie émotion,

¹ J'ai déjà ébauché cette présentation dans *La rime et la vie*, Verdier, 1990, p.63-65, dans "Les guerres du langage". Je la reprends ici pour tenter de saisir davantage les rapports et les effets de ces fonctionnements.

² Comme je l'ai montré dans *Critique du rythme*.

et pas seulement à l'âge où elle se confond avec la jeunesse, ou chez tel ou tel individu, mais massivement, dans certaines cultures. Certains goûtent toujours cette sucrerie de lettrés, thème de l'enfant-poète, et du poète-enfant. Un certain féminisme ne fait pas autre chose, sans le savoir, que de se complaire dans cette anthropologie. C'est la mode américaine actuellement (il est vrai qu'elle vient de France) du *gender*, qui confond le sexe et le genre, met l'écriture (mot féminin, en français) au féminin, le rythme-pulsion au féminin, sans voir qu'elle rejoue la fable de Max Müller au siècle dernier, qui prenait la mythologie pour une maladie du langage. Et cette anthropologie est une mythologie.

Le paradigme philosophique, c'est les mots et les choses, les mots vus comme l'absence des choses. Choses, quand c'est un arbre, une tête, un cheval dont on nous montre de petites images. Mais allez montrer le référent d'*amour*, *courage* et les autres notions. La définition scolastique reste inébranlée, *aliquid stat pro aliquo*, "quelque chose est là à la place de quelque chose", un substitut, un tenant lieu de ce à quoi le signe se réfère. Dans la conscience. Hegel, dans son *Précis d'encyclopédie des sciences philosophiques*, permet de voir combien la notion de conscience empêche de penser scientifiquement le langage. De plus, sa dramatisation, le signe mentalement ayant pour condition la disparition, métaphoriquement une mort et même le meurtre de la chose, de Hegel à Blanchot, a fait toute une littérature. Exemple rare d'un mythe littéraire sorti d'un mythe linguistique. Lieu des évidences ressassées : que le mot *pain* ne se mange pas, que le mot *chien* n'aboie pas. Ce rapport d'abstraction entre les mots et les choses répète, après Husserl, "les noms nous manquent – *fehlen uns die Namen*", à la fin du § 36 des *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*. Nomenclature en théo-nomination. Pourtant Humboldt avait reconnu que le discours était premier, pas les mots. Mais le mot comme unité continue de faire confondre, selon les cas, le mot et le nom, le mot et le concept, le mot et la chose. Heidegger réunit les trois. Ce paradigme continue d'opposer l'origine à la convention. Pourtant Saussure avait proposé un "radicalement arbitraire" comme du radicalement historique. Mais des philosophes et des linguistes ont cru confondre Saussure en le remettant dans le conventionnalisme classique, parce qu'ils confondaient la convention et l'arbitraire. Dans ce paradigme tantôt le réel est mis dans le mot, c'est le réalisme logique – Isidore de Séville, Heidegger ou Alain – et la preuve par l'étymologie ; tantôt le signifié se tourne vers une langue universelle. Origine ou convention – les variantes corrélatives du discontinu. La raison est bloquée dans la dualité du rationnel et de l'irrationnel, que renforce le dualisme anthropologique. La voix, le mot : ce qui est dans la voix. Ces redoublements se confirment l'un l'autre. Ils font le consensus du signe à lui-même. Mais le consensus ne prouve que le consensus. Le signe prouve le signe. Circulairement. Ce qui ne prouve pas qu'il est la nature du langage, toute la nature du langage. Tautologiquement, le signe ne trouve que le signe. Par définition, il ne peut rien pour ce qu'il ne permet pas de concevoir.

Le paradigme théologique n'est que du particulier qui s'est généralisé, à la différence des précédents, qui sont des universaux. Mais il a fondé un monde. C'est l'opposition culturelle de l'Ancien au Nouveau Testament, dans la théologie

chrétienne de la préfiguration. Elle fait de l'Ancien le signifiant dont elle est le signifié, signifiant escamotable-escamoté-maintenu. *Aufgehoben* : le fondement de la dialectique hégélienne dans *L'Esprit du christianisme et son destin*. C'est une théologie de l'histoire, donc du sens, qui a laissé sa marque dans le marxisme. C'est le motif, par l'opposition entre la religion de la haine et la religion de l'amour, du *Verus Israel*, le théologico-politique, moteur de l'antijudaïsme chrétien qui a préparé l'antisémitisme politique, même si ce dernier ensuite s'est retourné contre lui, et que certains préfèrent voir entre eux une discontinuité radicale – mais tout y est, la continuité comme la discontinuité. Par sa prosopopée de la vérité, ce paradigme a joué son rôle de modèle de l'identité comme rejet de l'altérité. Peut-être plutôt, inversement, n'est-il qu'un cas particulier de l'identité et rejet de l'altérité comme universel.

Le paradigme social : l'opposition entre l'individu et le social. L'individu ayant le rôle du signifiant. Ou de l'insignifiant. La psychologie et la sociologie sont les deux côtés de la même monnaie du signe. Qui se reporte dans la séparation entre le temps et l'histoire. L'effet : empêcher de penser le sujet. Comme Baudelaire commence à le penser, dans l'art pour l'art – notion immédiatement méconnue. Penser, l'un par l'autre, le sujet du poème, l'éthique et la modernité. Penser la modernité par l'art. C'est ce sujet que des sociologues contemporains continuent de confondre avec l'individu. Ce paradigme est régressif et répressif. Jusque dans son exaltation apparente, dite romantique, de l'individu. Effets annexes de cette représentation : la dénaturation de l'anarchisme par Marx et le marxisme, la confusion de l'individualisme ou du subjectivisme avec la forme-sujet en art. Ce paradigme est le sociologisme du signe. L'élément du psychologisme et du sociologisme. Par lui se fait l'opération Sainte-Beuve que j'ai analysée dans *Le langage Heidegger*, et dont Céline aussi est le théâtre magnifique, montrant en négatif le rôle de la littérature dans toute cette représentation. Quand Barthes a opposé l'écrivain seul sujet – et il ne tendait qu'à ce plaisir – au "fascisme" de la langue, il s'inscrivait aussi dans ce dualisme social. Comme tous ceux qui séparent entre l'écriture et la vie. Opposer la littérature à la vie, ou l'individu au social (la langue) esthétise cette opposition. Ce paradigme est une des conditions du remplacement de la poétique par l'esthétisation³.

Le paradigme politique porte à son comble l'effet du signe. Il est la forme politique interne du langage. Parce qu'il fait du signifié-majorité le Souverain du Contrat Social, et de la minorité son signifiant, escamotable-escamoté-maintenu. C'est la sémiotique de la démocratie, la politique du signe. Et la politique des langues. Il n'est pas étonnant que le signe ne connaisse que la langue. C'est sa politique, quand Marx veut que les Croates parlent allemand, et non croate. Le théologico-politique du signe comme union, au sens de l'étymologie chrétienne de la religion, comme l'élément séparateur de la Révolution française. Ce paradigme

³ Une autre étant l'appui qu'une esthétique contemporaine prend sur l'art conceptuel (l'anti-oeuvre), qui ramène à mettre sur le même plan la chose et l'oeuvre, et ainsi à la fois revenir à une esthétique pré-moderne, en prenant appui sur le plus moderne, et passer de l'esthétique à l'esthétisation.

constitue une aporie de la démocratie. Il met en évidence une homologie entre le conventionnalisme linguistique et le conventionnalisme politique.

Le paradigme politique mène à son terme la cohérence de cet ensemble, où tout se présuppose mutuellement et constamment. C'est la force du signe. La répétition de ses dualismes nous tient sans possibilité de fuir. Le signe nous lie par ses exclusions réciproques. Elles font le discontinu du langage, et du signe l'unité du discontinu.

De là, cette nécessité de penser ce que le signe ne pense pas et empêche de penser, et qui pourtant, de partout, de toujours, existe et le déborde, le continu dans le langage, le radicalement historique dans le langage, qui est l'interaction dans tous les sens du corps sur le langage, du langage sur le corps ; de la langue sur la littérature, de la littérature sur la langue, de la langue sur la culture, de la culture sur la langue. Ce que, à ma connaissance, Humboldt a été le premier à penser. Et qui, plus fortement qu'il ne pouvait le penser, tient dans le rythme.

Ce continu, qui est l'historicité des actes de langage, n'a rien de commun avec le seul continu que connaisse le signe, qui est le théologico-linguistique, l'union présupposée des mots et des choses. Des hommes et de la nature. Pour le signe et dans le signe, le paradis perdu. D'où le jeu de rôles que le signe fait jouer à la poésie, seule chargée, seule capable de retrouver et de nous rendre cette unité perdue. Etre l'anti-arbitraire du signe. Sartre ("Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage") a donné la forme classique du cliché.

L'effet immédiat en est de confondre la poésie et le sacré. Car l'union des mots et des choses est la définition du sacré, dans les termes du signe. Plus la poésie est poétisée et opposée à l'instrumentalisme du langage dit ordinaire (proposition témoin : le langage *sert* à communiquer), plus elle est sacralisée et prise pour un substitut du sacré, et plus elle ne fait que s'inscrire dans le signe et accomplir, renforcer le schéma du signe. Au lieu que ceux à qui le signe a tourné la tête croient par là s'en affranchir, s'opposer à l'ordinaire, comme l'authentique s'oppose à l'inauthentique. La poésie sacralisée est prête pour le décisionnisme pressé de Heidegger⁴. Et dès que la poésie est confondue avec le sacré, elle est perdue. Elle accomplit un programme.

C'est le signe qui fait croire à une sortie hors du signe. Le nietzchéisme littéraire n'a entraîné qu'un mimétisme épigonal. Mélange de ludique et de similitragique (l'imitation de l'Eros et de la mort) qui, même authentiquement vécu, reste authentiquement épigonal : un après-Artaud, un après-Bataille ... Le sacré aussi remplace la poésie par l'esthétisation.

C'est pourquoi critiquer le signe n'est pas rêver d'une sortie hors du signe, mais reconnaître le caractère historique, culturel, de la représentation du signe : ses limites. Au lieu qu'il se donne pour la nature même du langage. Le structuralisme n'a fait que renforcer le signe. A côté, il a mis la folie de Saussure. L'irrationnel, le rationnel. Paradigme anthropologique-philosophique.

⁴ Voir *Le langage Heidegger*, PUF 1990, p. 306-361.

Pas d'autre moyen de montrer qu'il s'agit d'une représentation, et de déplacer cette grille conceptuelle, que de le prendre en flagrant délit d'échec, sur l'empirique du langage. C'est le rôle de la question du rythme, de son renouvellement. Pour la route, redire la phrase de Mallarmé : "Je rétorquerai que des contemporains ne savent pas lire".

Parce que la force même du signe fait sa fragilité. Le discontinu échoue à penser le continu. Le signe casse en de nombreux endroits. Il casse au poème. Et le poème commence au plus petit bout de poème, et ne finit pas, parce qu'il s'étend à toute la masse, pratiquement infinie, qui englobe la littérature et les textes sacrés, les contes, les légendes, les proverbes. Le signe casse à la traduction, dès qu'il s'agit de traduire le continu. Il casse aux rapports entre le langage et la peinture, et tous les arts du visible et de l'audible, si chaque fois qu'il y a art, il y a, comme a dit Benveniste, sémantique "sans sémiotique", ce que n'ont toujours pas entendu les sémioticiens à la mode. Le signe casse à l'introuvable limite entre le corps et l'écrit.

Dans chacune de ces cassures, le rythme s'insère comme un levier qui déplace le pensable, vers une analytique du continu. Le rythme, non plus comme alternance, structure ou périodicité, mais organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet de sujets, et organisation d'un sujet de sujets par un discours. Transformation d'un ordre du dicible, du visible, du sensible telle qu'elle commence et recommence sans fin une histoire du sujet.

J'en dégagerais plusieurs effets de théorie. Conceptualiser le continu-langage comme sémantique rythmique et prosodique, avec des paradigmes rythmiques, prosodiques. Selon une notation qui n'est plus binaire – ce qui retrouve l'intuition de Claudel, d'un rythme qui empêche de compter, et d'abord même celle d'Apollinaire, de "prosodies personnelles" – même si ce n'est sans doute plus au sens où il le prenait. D'où une situation nouvelle du discours. Avec des concepts du discours. Non plus le placage des concepts de la langue, les "divisions traditionnelles" (lexique, morphologie, syntaxe) dont parlait Saussure, concepts du discontinu : phonème, mot, phrase, sens et forme. Tout ce qui réduit la pragmatique à un logicisme. Disparition, dans ces limites, de la double articulation du langage : des phonèmes, et des mots. Des phonèmes, dont se servaient si bien Jakobson et d'autres, mais soit pour leur attribuer en eux-mêmes une symbolique toute de psychologie-mythologie, soit pour en établir des structures sans sujet, ni valeur, ni historicité. Des mots-origine, ou des mots de l'énoncé. Pour le rythme-historicité, il n'y a plus ces unités de la langue, il n'y a que des signifiants, selon des sémantiques sérielles. Où le terme de signifiant ne désigne plus la partie son du signe, mais une unité de signifiante dans un système de discours.

L'oralité n'a donc plus rien de son identification avec le parlé. Toute dans le mode de signifier, le rythme et la prosodie y mènent la signifiante. Au lieu que le sens ne fait que dire, elle est ce que le langage fait, et vous fait. L'oralité n'est plus un passé perdu, comme pour les anthropologues du sacré, mais le présent et l'avenir du langage, son activité, et une activité qui dure. Plus rien de commun avec ce que les ethnologues, sociologiquement, continuent d'appeler littérature orale. Par quoi il

apparaît que seule la littérature, quand elle est fortement littérature – pas ce qui ressemble à la littérature – est l'oralité.

La transformation de la notion linguistique de rythme entraîne une poétique généralisée, une transformation de toute la représentation du langage, du sujet. Et des rapports avec les autres ordres de représentation du social. Autrement, et autrement située que chez Aristote, la poétique retrouve l'implication réciproque, chez lui, de la rhétorique, de la poétique, de l'éthique et du politique qui fait la force de chacun des termes par cette implication même. La force du continu. C'est une anthropologie de la pluralité, non plus du binaire, et du radicalement historique au lieu du théologico-politique. La littérature, l'art, y joue un rôle de révélateur. C'est le rôle politique de la littérature, corollaire et accomplissement de celui du rythme.

Révélateur de la nécessité de postuler un sujet du poème – de l'activité du poème – spécifiquement, qui n'est ni le sujet de la langue (celui de Saussure), ni le sujet de l'idéologie (celui de Marx), ni le sujet de l'énonciation (celui de Benveniste), ni le sujet non-sujet de la psychanalyse qui reste celui d'une psychologie des profondeurs. C'est le sujet d'une signifiante du continu. Pourquoi la question "Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ?" ne pouvait pas mener Sartre à *Madame Bovary*. Ni Aragon à Matisse dans *Henri Matisse, roman*. Ce que ce sujet fait apparaître est le déclenchement de la fonction sujet, qui est la relation même de lecture incluse dans l'écriture, par quoi l'éthique n'est pas à côté de la poétique, en dehors, mais impliquée dans la poétique même. Et par l'éthique, le politique.

Contre le méthodologisme technicisant des structuralistes, le rythme fait cette utopie théorique : le lien interne, le continu entre le poème, l'éthique et l'histoire que seule la poétique postule, parce qu'elle est nécessaire au poème et nécessaire au sujet. A tout sujet. C'est la part de l'éthique dans la théorie du langage.

Dire *Disciplines du sens* implique cette extension de la poétique à la théorie générale du langage. Reconnaître le sens du sens, partout où est présupposé du sens. Faire la poétique de la philosophie, ou de la sociologie, autant que la philosophie, et la sociologie, de la poétique. C'est toujours la critique du signe par le poème. *Poème* n'étant que la figure la plus exposée de ce qui est fait du langage, du sujet, du social. *Théorie*, son accompagnement réflexif.

Fiction théorique, mais qui a déjà des effets sur l'analyse, ayant une capacité propre de découvrir et d'analyser des effets. On me dit depuis longtemps que c'est un jeu de massacre. Mais ne voir que l'apparence polémique, c'est ne pas voir qu'on est déjà dans un cimetière. Celui dont parle Humboldt en désignant les grammaires et les dictionnaires comme le squelette mort du langage. Et le cimetière de l'époque. Celui du signe. C'est le discontinu qui est un cimetière. Le continu, lui, c'est le vivant dans son histoire.

Laissez la langue être la langue, avec ses phonèmes et ses mots, et les théories régionales. Vous ne pourrez pas entendre ce qu'elle impense : le double inconnu de la poétique même, celui de son objet, celui de ses concepts. Autant de masquages. Des satisfactions, des suffisances. Elles manquent de rythme.

Pour le rythme, il y a tous les classiques à retraduire. Pour le rythme, les classiques à rééditer, en cessant de moderniser leur ponctuation, pour leur rendre leur historicité. Leur poétique. Leur rythme. Dans le *De Interpretatione* d'Aristote, Tricot traduisait *ta en tè phonè* par "les mots", pour "ce qui est dans la voix", et je ne sais plus quelle traduction de Cicéron rendait *vis verborum* par le "sens des mots", au lieu qu'il s'agit de la *force des mots*. Où se montre combien la notion de sens – celle du signe – est un obstacle paradoxal à la théorie du langage.

Ainsi, dans la Bible au psaume 22, au verset 2, fameux d'être cité par *Matthieu* (27,46) et repris en chœur par tous les traducteurs et commentateurs, en "*Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?*", avec partout son *pourquoi*, seul au XIXe siècle Samson Raphaël Hirsch observait que le mot traduit par *pourquoi* ne signifiait pas *pourquoi* : accentué *'lama*, c'était "pourquoi", mais il était accentué *lama*. D'où j'ai traduit "*Mon Dieu, mon Dieu*" en un groupe d'un seul souffle, et "*à quoi m'as-tu abandonné ?*", le rythme faisant le sens en même temps que le mode de signifier, avec un changement considérable.

Pour qu'il y ait davantage de sujet, il faut davantage de rythme. Le poème est là pour ce que le signe ne dit pas. La poétique est là pour que, de rythme à rythme, il y ait davantage de rythme dans les disciplines du sens.

AUTRES HORIZONS

LE VOL NUPTIAL DU BOURDON

OU LA POÉTIQUE NÉGATIVE DE JEAN DUBUFFET

Denise MODIGLIANI
Université Paris VIII

"La signifiante de l'art ne renvoie jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, bref inaptes à se fixer en une institution. La signifiante de la langue, au contraire, est la signifiante même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là de toute culture."
(E.Benveniste)¹

Fournissant un contrepoint à l'oeuvre peinte, les écrits de Jean Dubuffet émanent d'un artiste qui se dit passionné par l'écriture comme par la peinture², mais qui avant tout est peintre, ce qu'il ne saurait être question d'oublier. Aussi bien n'y a-t-il pas à se méprendre sur les visées de cette étude qui, prenant pour objet les écrits du peintre, limite son point de vue à la poétique et s'interroge sur le statut du langage dans le discours de Dubuffet.

Étalée sur près de quarante ans (de la fin de la guerre au milieu des années quatre-vingts), la production écrite du peintre, qui a pour principal enjeu la création artistique, se signale par une grande variété d'aspects (correspondance, pièces littéraires, entretiens, essais sur la peinture, fragments critiques, préfaces), non moins que par la stabilité de ses fondements idéologiques. La "position

¹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II. "Sémiologie de la langue" (1969), p.43-66. Paris, Gallimard, 1974.

² Lettre de J. Dubuffet à Jacques Berne du 10.4.70. Dans *Cahier de l'Herne*, "Jean Dubuffet", p.333.

anticulturelle" dont l'artiste se réclame d'emblée ne fait pas seulement l'unité de ses écrits ; elle fonde écriture et peinture dans leur solidarité. Cette position se manifeste par une critique de la culture, mobilisant, de la part de l'artiste, une énergie dont, en particulier, les écrits des années soixante donnent la mesure. Porteur de (plutôt que porté par) l'idéologie contestataire de l'époque, Dubuffet anticipe les dangers de l'institutionnalisation de la culture avec une telle "voyance" qu'ils prennent, au regard de notre actualité, valeur prémonitoire. D'où se justifie une lecture critique de ses écrits aujourd'hui.

La critique de la culture se radicalisant dans une mise en procès du logos, la position du langage y devient stratégique. En dégagant la théorie du langage qui est à l'oeuvre dans le discours du peintre, il s'agira de montrer ce que celle-ci implique pour le statut de la littérature et de la critique, pour l'historicité, et ce qu'on peut en déduire pour le rapport de la peinture et de l'écriture.

On ne peut éclairer plus explicitement la situation de l'énonciation qu'en partant de cette citation de Dubuffet :

"Ceux (j'en suis) qui redoutent de voir altérée la pleine liberté de leurs ébats mentaux vivent en perpétuelle défense contre toutes suggestions ou pressions venant d'autrui et qui pourraient donner à leur pensée des orientations qu'ils n'ont pas eux-mêmes pleinement délibérées. D'où leur réflexe de faire objection à tout ce qui leur est proposé et leur position constante de contre-pied." (HC, p. 345)

Objection et lucidité organisent, dans son discours, le jeu des oppositions. Alors que la position de contre-pied inverse les dualismes par ailleurs combattus et renforce les antagonismes, la lucidité appelle à relativiser, faisant intervenir les notions de "degré", "quantité", "dosage"³.

QUAND TOUT EST LANGAGE ET QUE PARLER EST COMME PEINDRE

Le discours du peintre implique le langage. Ou plutôt *les* langages, "le langage parlé par la matière" (HC, p. 14), "Chaque matériau a son langage, est un langage" (HC, p. 26). Dans le rapport entre *le* langage et *les* langages, la convergence s'établit d'un côté par l'emploi métaphorique du mot "langage", induisant une pansémiotique, et de l'autre côté par le rapport du parler à l'art, unissant le parler et le peindre : "Parler, c'est un art, tout à fait comme peindre" (P II, p. 226).

Quand tout est langage, se perd la spécificité *du* langage. Les matériaux en peinture deviennent des signes, et les mots des matériaux. Dans la comparaison des langages, c'est la parole qui est perdante. Car le mot n'est pas la chose, ne représente pas la chose, mais l'idée de la chose. Or les concepts, tout comme les mots, "résultent d'une arbitraire décision qui n'a d'autre fondement que l'adhésion collective" (HC, p. 377). Le mot, réduit à sa matérialité sonore, a simple pouvoir d'évocation. Cette philosophie du langage reconduit la théorie de la représentation,

³ Par exemple, "le conditionnement de la culture, de même que la subversion à son égard, comporte naturellement /... / toutes sortes de degrés." (HC, 355).

perpétuant le schéma dualiste du signe, l'opposition entre forme et sens, nature et convention, le parlé et l'écrit ; l'oral confondu avec le parlé.

Chez Dubuffet objecteur, la méfiance envers l'écriture est dirigée contre l'Occident et sa culture livresque, "sa dévotion pour l'écriture". Le conditionnement est en jeu, l'écriture entraînant pour la pensée "une inclination à entrer dans des moules traditionnels qui l'altèrent." (HC, p. 326) Le mythe de l'altération (de la pensée, de la langue) par l'écriture, déjà chez Rousseau⁴, prend naissance dans le dualisme platonicien de la parole "vivante" et de la lettre "morte". De même, chez Dubuffet, l'écriture fixe, mais "vide de toute sève ce qui est transcrit." (HC, p. 146) Ailleurs, la dualité entre langage verbal et pictural donnant le contexte, le discrédit de l'écrit s'accroît :

"Le langage me fait l'effet d'une grossière, très grossière sténographie, un système de signes algébriques très rudimentaires, qui détériore la pensée au lieu de la servir. La parole, plus concrète déjà que l'écrit, animée par les timbres et intonations de voix, un peu de toux, toute une mimique, me semble déjà par là beaucoup plus efficace." (P I, p. 97)

La parole confondue avec la présence rejoint le "langage d'action"⁵. L'oralité dans l'écriture, par l'organisation rythmique du sens, n'est pas pressentie⁶.

Le même dualisme sépare dans l'écrit "contenu des énonciations" et "scription" (HC, p. 143). La graphie est "le dessin à son stade le plus pur (comme) le parler est un mode du chant" (HC, p. 144). C'est également ce que pense Rousseau, s'inscrivant dans une tradition qui remonte à Strabon⁷. Avec la typographie, poursuit Dubuffet, l'écriture est devenue "un système de notation de l'élocution comparable à celui de la musique" (Herne, 345). Mais Benveniste montre que l'écriture n'est pas plus comparable à la musique qu'à la peinture, systèmes à bases différentes, donc non-convertibles entre eux⁸. Par analogie à la voix, la graphie met la nature dans l'écriture : "Une certaine manière de prononcer un mot /.../ donne subitement le sens exact, comme le donne à l'écriture le tracé d'un jambage" (HC, p. 46). Ainsi le "sens exact", intégrant le sensible, n'est pas réductible au signifié. D'où la recherche de Dubuffet va à contre-signe, mais sans remettre en cause le schéma du signe, et l'écriture tournée vers la peinture, par la calligraphie. D'où la supériorité accordée aux hiéroglyphes, aux idéogrammes, et l'exaltation de la Chine, où "la forme donnée aux caractères par l'écrivain joue un rôle capital dans le fonctionnement de l'écrit." (HC, p. 143) Cette vision de l'écrit participe de sa recherche d'un "autre écrire", s'accordant avec la position d'objecteur de l'artiste.

"Je crois beaucoup, dans l'écrire comme dans le peindre, à la vertu de l'impropre, de l'inadéquat. A la faveur d'employer des mots impropres, l'esprit du lecteur se trouve

⁴ Je renvoie à J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1782). Edition présentée par A. Kremer-Marietti. Paris, Aubier Montaigne, 1974.

⁵ Notamment dans Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), II. 1. I. "Corpus général des philosophes français", P.U.F., 1947.

⁶ Je me réfère à la poétique d'H. Meschonnic, en particulier à *Critique du rythme*. Lagrasse, Verdier, 1982.

⁷ On trouve cette hypothèse, entre autres, chez Vico, Condillac, Rousseau, Hamann, Herder, avec des inflexions différentes.

⁸ Je renvoie à E. Benveniste, *ouvr. cit.* (note 1).

porté à donner à tous les mots des significations multiples /... / C'est pourquoi je fonde tout espoir sur l'écrire cochon." (Herne, 333) ⁹.

La recherche du multiforme (polysémie, polyphonie) oriente son propos. Pour l'écrire comme pour le peindre, il préconise l'emploi de "matériaux inhabituels", provoquant un dépaysement. Les lettres de Gaston Chaissac, artiste autodidacte, sont louées pour l'emploi de "mots et locutions très vulgaires ou même grossièrement vicieux tenus d'habitude comme fautifs et réservés à l'usage des ignorants" (*P II*, p. 254). Chez un autre, il admire "l'absence de rigueur et le caractère elliptique de la rédaction, qui ne s'embarrasse pas de grammaire ni de logique" (*Herne*, p. 375). La réfutation de la norme passe par la transcription (sublimée) du parler le plus étranger à toute convention, le plus impropre à véhiculer la pensée analytique. La grammaire est rejetée comme l'instrument du conditionnement, les règles ayant pour effet de dénaturer "l'allure originelle de la pensée" (*P I*, p. 277). Quant à l'idée que l'écriture aurait pour fonction de restituer cette dernière, R. Queneau la met en doute dans son article sur l'écriture de Dubuffet. Où il constate que ses pièces littéraires en jargon, "c'est-à-dire en orthographe phonétique, avec agrégations ou coupes insolites de mots" ¹⁰, ne représentent que 4% de sa production écrite, par ailleurs tout à fait "culturelle" (*Herne*, p. 372). Mais Dubuffet ne s'avoue satisfait que de ses écrits jargonnés (*BR*, p. 62). Pour ce qui est des modes de signifier particuliers (et particularisants) relevés par Queneau dans les écrits "culturels" ¹¹, ils sont délibérés, font un style. Dubuffet tenant à marquer l'écart qui le distingue des "culturels", "employant termes bien définis, mis bien à leur place, liés avec rigueur." (*HC*, p. 386) Prenant, contre l'esthétisme-académisme du "bel écrire", le parti du "mal écrire", c'est par opposition à celui-là, aux valeurs bourgeoises symbolisées par le "bel écrire", que se définit le mieux l'écrire cochon, qui est de l'empirique, marquant une tendance.

RÉVOLUTIONNER LA LITTÉRATURE À L'EXEMPLE DE LA PEINTURE

Le schéma du signe induisant le point de vue de la langue, la littérature, qui est du discours, ne peut être fondée dans sa spécificité. Devant, de surcroît, supporter le discrédit de l'écrit par rapport au parlé, et de l'écriture par rapport à la peinture. Celle-ci, parce qu'elle opère à l'aide de matières "vivantes", et non par des signes "abstraits et incorporels" comme sont les mots, "transporte les choses dans leur corps, et leur corps, c'est mieux que leur nom." (*P II*, p. 21). Où le primat de la matière (du concret) sur l'esprit (l'incorporel) inverse le dualisme théologique. Cette

⁹ Lettre à Jacques Berne du 4.11.70. Dans *Cahier de l'Herne*, p.333.

¹⁰ Les pièces littéraires telles que les décrit Queneau n'épuisent pas la production jargonnés. Allant, dans les années soixante, jusqu'à l'invention d'un langage fictif, en passant par des morceaux formés de syntagmes juxtaposés, sans rapport de sens.

¹¹ Purement descriptive, l'étude de Queneau ne touche pas à la poétique. Or les particularités relevées (antéposition des épithètes; fréquence des adverbes, des superlatifs; créativité lexicale; suppression d'articles; emploi de "un" pour "quelqu'un", etc.) affectent nécessairement la composante rythmique.

comparaison rejoint une longue tradition rapprochant poésie et peinture pour les distinguer selon la nature des signes qu'elles emploient, naturels ou conventionnels¹².

Rapporté au plan du culturel, le statut de la littérature est lié à son enjeu politique. Aux yeux du peintre, la culture a subi durant des siècles "la paralysante domination de la littérature". Mais l'art moderne a inversé les situations respectives des artistes et des écrivains, ceux-là novateurs, ceux-ci conservateurs. D'où le "rajeunissement" de la culture passe désormais par "le langage multiforme, illimité, libre de toute astreinte s'offrant aux artistes" (*HC*, p. 364). Cette vision est entachée d'un certain anti-intellectualisme, consacrant la coupure entre écrivain et artiste, pourtant démentie par l'exemple même de Dubuffet.

Cet anti-intellectualisme s'affirme, entre autres, dans un article de 1964, dénonçant "la façon révoltante dont a été traité Céline par l'intelligentsia française" (*P II*, p. 46). Où l'accusation se généralise, dans un discours polémique opposant l'individu Céline à un collectif présenté comme homogène ; les controverses de l'après-guerre escamotées. La littérature devient un enjeu, son statut rabaissé portant accusation de l'intelligentsia visée.

Le dualisme du même et de l'autre caractérise le fonctionnement du discours, le mythe du retard de la littérature sur la peinture fondant l'argumentation. S'opposant à la conception malrucienne de la "métamorphose", selon laquelle "l'art ne se nourrit que de l'art"¹³, Dubuffet soutient que la littérature reste la même parce qu'elle est tournée vers le passé. Ce qu'il n'appuie toutefois que de l'exemple du discours philosophique, le même de Descartes à Voltaire et jusqu'à nous. A ses yeux, l'état actuel de l'écriture, le même dans tous les domaines de l'écrit¹⁴, se caractérise par l'uniformité. La peinture, au contraire, avec le cubisme, a fait sa révolution. Ayant dû, avec l'essor de la photographie, trouver sa "vraie" fonction. Il s'agit donc, à l'exemple de la peinture, d'introduire en écriture l'altérité. Ce que fait l'énonciateur, coupant entre "l'écrire créatif" et "l'écrire informatif". Une distinction qui évoque, chez Barthes, le couple écrivains-écrivains. Et, chez Sartre, l'écriture poétique comme "désinformation"¹⁵. Antithétique à la pensée analytique, l'art devient une figure de l'altérité radicale.

La notion de changement impliquée s'oriente vers la forme : "C'est de changer la forme qui provoque changement de contenu" (*P II*, p. 49). Est visé, par là, le dualisme "chrétien du corps et de l'esprit", que Dubuffet récuse, mais en conservant les mêmes mots et en opposant au primat du contenu le primat de la forme. "On ne répétera jamais assez que l'art est une question de forme et non de contenu." (*ibid.*) Ce qui ne peut valoir pour la littérature où forme et contenu ne se séparent pas. Mais le primat de la forme, et la coupure entre forme et contenu, servent la

¹² Comme chez l'abbé Du Bos, récemment réédité. Egalement chez Herder, dans la controverse autour du *Laocoon* de Lessing.

¹³ Cf. A. Malraux, *L'homme précaire et la littérature*. Paris, Gallimard, 1977.

¹⁴ La cécité (polémique) du peintre à l'égard de la production littéraire rend son argumentation fragile.

¹⁵ R. Barthes, *Essais critiques*, "Ecrivains et écrivains". Paris, Ed. du Seuil, 1964. J.-P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, "L'écrivain est-il un intellectuel?". Paris, Gallimard, 1972.

stratégie. La défense du poète transporte l'accent du contenu vers la forme pour démystifier les "chicanes" de l'intelligentsia : ce n'est pas le contenu politique des écrits de Céline, mais leur forme subversive qui justifie l'hostilité dont il a été l'objet. Parce qu'elle menace les valeurs esthétiques de la culture bourgeoise, son mythe du "bel-écrire".

Autre incarnation de l'altérité, Céline n'emploie pas les mots "pour leur stricte signification mais *avec art*". La description du procédé en peinture fournit la matrice métaphorique pour le procédé de Céline. S'agissant pour le poète *comme* pour le peintre de provoquer un "décalage" entre la vision usuelle des objets et leur transcription. Ouvrant une "marge" pour la création – le lieu de l'implicite chez Céline. Caractérisé par référence à "l'impropriété et l'inadéquation" son mode d'écrire "ressemble au plus savoureux parler", où le dit importe moins que le non-dit, l'essentiel tenant dans l'implicite. "Ce n'est pas le choix des paroles prononcées qui transporte et restitue la pensée mais bien le ton, l'intonation, la mimique" (*P II*, p. 51). Métaphore de la "vraie" communication, l'écriture de Céline, dans le discours du peintre, a pour marqueurs la préposition "entre" (Céline à lire entre les lignes) et les désignations de phénomènes sonores (écho, résonance, vibration ; voix, timbre, intonation). L'art de Céline, opposé au vérisme d'un Zola, s'attache finalement la métaphore de l'alchimie, dans un portrait de l'artiste en magicien (*ibid.*).

Ce discours a des implications pour le statut de la littérature comme pour celui de la critique. La stratégie contournant les pamphlets antisémites du temps de guerre, la défense se retranche sur le terrain de la création artistique, coupée de l'éthique et du politique¹⁶. Le dualisme de la forme et du sens, avec le primat de la forme, sépare littérature et idéologie. L'art sacralisé, l'artiste est défendu au nom de la "liberté de penser"¹⁷. "La très spacieuse figure du polémiste raciste" s'efface devant "le probe, l'irréprochable Céline et ses démiurgiques épopées" (*P II*, p. 52), visant à subvertir les valeurs bourgeoises de l'intelligentsia. La complexité du "cas" Céline est occultée, le problème ajourné¹⁸.

¹⁶ Dubuffet défend Céline (l'homme et l'oeuvre) parce qu'il le connaît et l'admire. En revanche, sollicité en 1961 pour défendre le souvenir de R. Brasillach, il refuse, "car je ne l'ai pas connu et je ne connais non plus pas du tout ses ouvrages. Par ailleurs, les très pénibles circonstances de sa mort donnent un caractère politique à l'organisme que vous avez en vue et je veux me garder de toute action politique car je n'entends rien aux questions de politique". Ce qui ne l'empêche pas de marquer son aversion aussi bien pour "les bandes de 'Résistance' au moment de la libération" que pour les "mystiques de goût fasciste" (*P II*, 347).

¹⁷ Répondant à l'enquête de M. Lemaitre sur le procès Céline, Dubuffet écrit en 1950 dans le *Libertaire*: "Je ne sais si Céline ressent ou non de la méfiance pour les Juifs et de l'estime pour les Allemands / ... / ni si de telles opinions se trouvent dans ses écrits - ses très admirables écrits - clairement énoncées. Je voudrais qu'on ait, dans notre pays, quand on éprouve de la méfiance ou de l'estime pour qui que soit, le droit de le dire." (*P II*, 416) On remarque qu'ainsi présenté, l'enjeu est déshistoricisé.

¹⁸ M. Ragon (*Jeu de Paume*, 1992) note que la seule grande admiration de Dubuffet, jusqu'à la fin de sa vie, est l'oeuvre de Céline. Mais il lui échappe que le caractère polémique nuit aux "superbes pages d'éloge à Céline" de 1964. Où, précisément, l'éloge tient lieu "d'analyse de son style". Alors que celui-ci est abordé plus explicitement dans la lettre du 17.2.65 à R. Barilli (*P II*, 417), libre de toute polémique.

L'ART SERA SUBVERSIF OU NE SERA PAS

A partir de 1945, Jean Dubuffet collectionne (et écrit sur) les productions de ce qu'il nomme l'Art Brut, émanant de personnes indemnes de culture artistique, en particulier des malades mentaux¹⁹, l'art *brut* s'opposant à l'art *culturel*. Ses "Positions anticulturelles" de 1951, qui prennent valeur de manifeste, marquent son objection à la culture occidentale. A laquelle Dubuffet oppose les cultures "primitives", qui inspirent ses positions. Récusant les notions de "don" et de "génie" (mais disant Céline "génial"), il proclame, après Lautréamont et Breton, "l'art fait par tous". Est rejetée l'idée "d'une antithèse entre la vérité et l'art" (HC, p. 116), celui-ci étant une émanation de la vie quotidienne, la captation d'un stade de la pensée antérieur à l'élaboration des idées. "L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux" (HC, p. 73). Visant l'Ecole de Paris, Dubuffet combat l'esthétisme. La notion de "beauté" abolie, l'art est rendu à sa "vraie" fonction. Il est un "langage, instrument de connaissance et instrument de communication" (*ibid.*). L'esprit dionysiaque anime la conception dubuffétienne de l'art : "Pas d'art sans ivresse. Mais alors : ivresse folle ! Que la raison bascule ! délire ! le plus haut degré du délire ! L'art est la plus passionnante orgie à portée de l'homme." (HC, p. 53) S'opposant à l'ascèse, associé à la fête, "l'art est un jeu – le jeu de l'esprit." (HC, p. 50) Pour Dubuffet un jeu très sérieux :

"La vraie mission de l'art, écrit-il en 1959, est subversive, sa vraie nature est telle qu'il serait légitime de l'interdire" (P II, p. 322). Parce que l'art est "nouveau", "réfutation de la norme", il déconditionne le regard-la pensée, impliquant un "nouveau langage".

Le paradoxe de la subversion, c'est qu'elle maintient l'ordre : "Il ne peut y avoir de subversion que devant un ordre établi / ... / la seule importance résidant dans l'écart, peu importe quel sera cet ordre établi." (HC, p. 373) A l'inverse de la révolution²⁰ visant l'instauration d'un ordre meilleur, la subversion relève d'une idéologie anarchiste, que Dubuffet d'ailleurs ne renie pas.

Impliquant une position "anticulturelle" et non l'inculture, "antisociale" et non asociale, la subversion ajuste sa visée négatrice au maintien des antagonismes. Son statut précaire tient à son régime. Inversement proportionnelle à la participation qu'elle suscite, la subversion "est à son plein quand un l'assume pour son seul compte" (HC, p. 377). Supposé l'artiste lui-même. Mais alors reste lettre morte sa contestation, qui est liée à la socialisation de l'art²¹.

Le temps de Jean Dubuffet est le présent. "Je suis présentiste, éphémériste", écrit-il en 1963. "L'art n'a de sens qu'en fonction de l'humeur collective du moment où il est produit" (HC, p. 57). A mesure qu'on s'en éloigne, "le sens des signes devient peu à peu impénétrable" (*ibid.*). Le peintre justifie par là son rejet du musée, son modernisme se voulant en rupture avec la tradition. Mais cette vue

¹⁹ A. Breton s'est intéressé dès les années vingt aux productions des malades mentaux. Mais Dubuffet est l'inventeur du concept d'Art Brut, et l'initiateur de la collection aujourd'hui abritée à Lausanne.

²⁰ "Révolution, c'est retourner le sablier. Subversion est tout autre chose; c'est le briser, l'éliminer." (AC, 58).

²¹ Mais la pratique exige un compromis: "Je ne trouve pas mauvais que mes positions anticulturelles (et antipublicitaires) se voient propagées à la faveur de publicité." (BR, 29). "Publicité" comme le devenir-public de l'oeuvre; Dubuffet l'oppose à la "propagande culturelle".

historiciste, réduisant le sens aux conditions socio-historiques l'ayant déterminé, s'oppose à l'historicité. Pour Dubuffet, l'histoire, comme le conditionnement, "altère", "dénature". Rendre au "brut" la *mens* aliénée, dénaturée, passe par un "processus de *démence*" (HC, p. 388), induisant le rapport de l'art à la folie : "L'acte d'art, avec l'extrême tension qu'il implique, la haute fièvre qui l'accompagne peut-il jamais être normal ?" (HC, p. 92) Dubuffet refuse l'opposition du normal et du pathologique, notions tout à fait relatives, étant affaire de degré.

Contre les pouvoirs culturels, contre le dirigisme d'Etat, la position individualiste de l'artiste se durcit : "La production d'art est une fonction proprement et fortement individuelle, et par conséquent tout à fait antagoniste à toute fonction sociale" (HC, p. 321). Le rapport de l'individu et du social est dédialectisé. Le sujet confondu avec l'individu, et l'art coupé du social. Mais l'individualisme, il est vrai, connaît des degrés. Poussé à l'extrême, il conduit à l'aliénation²². Refus du politique, le refus de la société s'affirme dans la défense du multiple contre sa réduction à l'un dans le "corps social". Dubuffet invoque "la salvatrice désagrégation qui restituera la multiplicité, la polyphonie, la régénérante cacophonie" (AC, p. 103). Cette vision nostalgique orientée vers Babel, degré zéro du langage, maintient en l'inversant le dualisme de l'un et du multiple. Dubuffet idéalise "cette foule pullulante" qu'il exalte contre "l'esprit d'agrégation en un corps social".

LA CULTURE EN QUESTION

Modifier l'ordre social passe nécessairement par contester la culture, dont il est l'émanation (HC, p. 374). Subversion et culture liées "comme l'avert et l'envers d'une pièce", on étudie pour finir la notion de culture prenant dans le discours de Dubuffet, où elle est soumise à l'impératif de la subversion, qui est de "la contester toute à partir de sa base" (HC, p. 379).

Jugeant trop étendu le sens anthropologique de "la" culture, Dubuffet concentre son propos sur "notre" culture. Il commence par distinguer entre deux acceptions du mot, d'une part "la connaissance des oeuvres du passé", et d'autre part "l'activité de la pensée et la création d'art" (AC, p. 9). Visant la stratégie de confusion des pouvoirs culturels, il dénonce "la détérioration du mot 'production', employé, pour désigner 'l'objet produit' au lieu de 'l'opération de produire', le concept basculant /... / du faire au fait" (HC, p. 370). Reformulant la distinction, il accentue l'antagonisme entre "la pratique des oeuvres du passé, la déférence à celles-ci et le conditionnement de l'esprit qui en résulte" et, de l'autre côté, "l'actif développement de la pensée"; ces deux positions, dans la logique du discours, s'excluent mutuellement (AC, p. 38).

S'agissant de "notre" culture, le travail du concept passe par l'élucidation d'une spécificité. Qui est ramenée à l'ordre logocentrique définissant la pensée

²² "Aliénation", chez Dubuffet, prend ensemble le sociologique et le psychologique. Le peintre distingue entre aliénation volontaire et involontaire; la première, pensée comme "moyen de lutter contre un sentiment d'aliénation involontaire." (HC, 349).

occidentale. A laquelle "notre" renvoie, culture identifiée avec la pensée (AC, p. 37).

Suit un nouveau changement d'aiguillage, visant une généralité. La culture en tant que "mode de s'exprimer et de penser, mode de voir, de sentir et de se comporter." Donc une définition plus proche du sens anthropologique, englobant la culture de l'homme du commun (AC, p. 40). Par opposition au sens restreint, faisant commencer le conditionnement avec les études secondaires, et visant la culture classique gréco-latine (AC, p. 39), modèle contesté.

Ailleurs, Dubuffet tente une approche nominaliste, faisant intervenir le rapport de l'individu et du social. Ce qu'on nomme, au niveau individuel, art et pensée, se transforme, au niveau social, en son homologue qu'on nomme culture. D'où il résulte, compte tenu des définitions précédentes, que la culture est la socialisation de la culture. Cette tautologie déguisée révèle une stratégie de rabattement de la culture sur le "culturel" (AC, p. 109). Est, finalement, isolé cet aspect de la socialisation de la culture que recouvre aujourd'hui le mot "culturel". Dubuffet se défiant de la pensée conceptuelle s'en tient à la métaphore. "C'est dans le terme culturel" que se fait bien sentir la coloration particulière qu'a aujourd'hui le mot "culturel". La dégradation du mot entraînant celle de la notion, "le mot culture n'évoque plus la chose mais la coloration qu'elle a prise." Où se confirme le rabattement déjà évoqué (AC, p. 42)²³.

Polysémie et dissémination du sens autorisent un jeu sur le sens. Celui du mot culture variant "suivant qui l'emploie et l'usage qu'il veut en faire." (AC, p. 52) Ce pragmatisme trouve son illustration dans le discours de Dubuffet, où le sens "actuel", "pratique" du mot culture se résume finalement par "la connaissance et l'emploi d'un vocabulaire" (AC, p. 56). C'est que la culture, enjeu politique, est à présent visée à sa base, la "notion", représentée par le "mot"²⁴.

De là s'éclaire la perspective dans laquelle Dubuffet, introduisant le dernier fragment *d'Asphyxiant culture*, développe ce qu'il nomme pour la première fois une "définition de la culture", comme

"un registre formé de localisations choisies arbitrairement dans le continuum des choses /... / (objets ou faits ; noms ou verbes) /.../ et d'un certain nombre de rapports liant les uns aux autres certains des points ainsi localisés" (AC, p. 121).

Suivant cette conception logocentrique de la culture, le mot est un nom, et la langue réduite au "vocabulaire", à la liste des mots inventoriés par le "dictionnaire". La grammaire s'ordonnant au modèle logique sujet-prédicat est ramenée au nom et verbe avec leurs rapports.

"Arbitraire" et "précarité", caractéristiques négatives attachées au langage (l'arbitraire confondu avec la convention), appuient un relativisme culturel absolu. Toute culture (se ramenant à une langue) n'étant jamais qu'un "déformant" instrument de médiation pour appréhender le monde.

²³ Manifeste dans cet énoncé: "C'est le produit dont la culture fait son aliment et non le produire." (HC, 370).

²⁴ S'y attache l'idée d'un déterminisme linguistique: "S'ils parlent culture, il pensent culturel. Le langage fait la pensée." (HC, 338).

Or la recherche multiforme du peintre, visant à déconditionner le regard-la pensée, ne se sépare pas de cette conception du langage. N'est pas seulement tournée l'écriture vers la peinture – comme en témoignent ses jeux formels sur la matérialité des mots et sa passion pour la calligraphie –, mais également la peinture vers l'écriture. Vers la production d'un "graphisme unique et signifiant", comme dans le cycle de l'Hourloupe, notamment dans *la Closerie Falbala*, réalisation monumentale abritant le "Cabinet logologique", dont le titre, selon Dubuffet, "procède de l'idée d'un logos au second degré qui, cessant d'être un chiffrement renvoyant aux phénomènes et objets du monde, se met à proliférer à partir de lui-même." (HC, p. 421) Ce discours montre que l'artiste, jaloux de préserver l'autonomie de sa pensée, n'échappe pas à l'air du temps. Ainsi le langage (pictural) affranchi de sa fonction représentative "croît sans départ", décentré, faisant signe vers la "mort de l'auteur"²⁵.

Plus tard, toujours en quête de "nouvelles grilles pour regarder le monde", le peintre remet en cause les conditions de communicabilité de ses oeuvres et envisage une limite à la délocalisation :

"Plus je m'éloigne de l'optique habituelle /... / et plus les évocations visées tendent à être inintelligibles. Si l'écart est trop grand, si le langage est trop changé, non seulement mon ouvrage n'est plus utilisable que pour moi seul, mais il vient à perdre, même pour moi, sa localisation." (BR, p. 71)

Pour être communicable, l'oeuvre doit représenter cet écart (entre "signes de transcription" et objets à transcrire), où réside son pouvoir de subversion.

Comme la subversion maintient l'ordre établi, de même l'art subversif (l'écriture comme la peinture) maintient le schéma du signe ; partant, il garde un lien avec la représentation qu'il "décale" pour répondre à sa fonction subversive, mais, dans une certaine limite ; ce "décalage" ouvre l'espace de la création, "devient la machine génératrice" (HC, p. 214)²⁶.

Comme elle fait une poétique négative, la contestation subversive, dans la projection fantasmatique de la peinture comme alternative au logos, conduit à l'appréhension finale d'un lieu risqué. Vers la fin de sa vie, le négativisme poussé jusqu'à l'effacement des repères, l'artiste conclut aux *Non-Lieux*. Nommant ainsi sa dernière série de peintures qu'il assume en toute lucidité comme "le vol nuptial du bourdon" (BR, p. 95).

BIBLIOGRAPHIE

²⁵ Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966. Au XIX^e siècle, la littérature, détachée de sa fonction représentative, significative, "devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer - contre tous les autres discours - son existence escarpée." (p.313). S'y rattache le thème de "la mort de l'auteur", qui dé-responsabilise. Cf. R. Barthes, *Essais critiques* IV, "La mort de l'auteur" (1968). Paris, Ed. du Seuil, 1984.

²⁶ Dans un même ordre d'idée, on note, chez Dubuffet, la pratique de l'enchâssement, notamment pour ses assemblages: "Ce mécanisme des ouvertures de parenthèses, et de parenthèses dans les parenthèses, a toujours eu grande part dans le développement de mes travaux." (BR, 9) Ce qui fait penser à Raymond Roussel. Et passe par le rabattement de la peinture sur l'écriture.

1) Ouvrages de Jean Dubuffet

- *Prospectus et tous écrits suivants*, t.I et II. Réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 1967 (abrégé en *P I* et *P II*)
- *Asphyxiante culture* (1968) Paris, Ed. de Minuit, 1986 (abrégé en *AC*).
- *Bâtons rompus*, Paris, Ed. de Minuit, 1966 (abrégé en *BR*).
- *L'homme du commun à l'ouvrage* (1973) Paris, Gallimard, "Folio essais" 1991 (abrégé en *HC*)

2) Ouvrages sur Jean Dubuffet

- (Collectif) *L'Arc*, "Dubuffet. Culture et subversion", Paris, 1968
- (Collectif) *Cahier de l'Herne*, "Jean Dubuffet", Paris, 1973
- Gaëtan Picon, *Le travail de Jean Dubuffet*, Genève, Albert Skira, 1973
- Michel Thévoz, *Dubuffet*, Genève, Albert Skira, 1986
- Laurent Danchin, *Jean Dubuffet peintre-philosophe*, Lyon, Manufacture, 1988
- (Collectif) *Jean Dubuffet. Les dernières années*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991
- (Collectif) *Dubuffet*, Galerie nationale du Jeu de Paume, "Conférences et colloques", 1992

CONSTRUCTION D'ESPACE POÉTIQUE : QUOI ? COMMENT ? POURQUOI ?

Jean-François HOLL
Architecte DPLG

Depuis qu'ont été retrouvés les derniers soldats de la deuxième guerre mondiale (des américains), perdus depuis des années sur des îlots insignifiants ou dans des jungles épaisses, on habite un monde fini ; on sait qu'on habite un monde fini. A moins que ça ne se passe plus tard, avec la disparition du mur. En tout cas, plus aucune de ces parcelles ne reste imaginaire (able), et d'ailleurs on a marché sur la lune. Ça se passe sûrement en plusieurs fois mais on verra plus loin l'importance pour nous autres architectes, de ce banal constat.

Et sur le champ (que l'on sait désormais clos), j'observe que des écrivains constatent à peu près la même chose, et que ça semble, aussi, diablement important pour eux en tant qu'écrivains. C'est en tout cas ce que je comprends dans un article de Jean-Christophe Bailly et Michel Deutsch publié par *Libération* le 17 Juin 1993 sous le titre "le fantôme du national" dont je vous lis ici un extrait :

Pour la première fois peut-être chaque écrivain – malgré quelque chose de profondément tracé, dans la littérature, vers ce sens – sait qu'il habite toute la terre et qu'il l'habite selon le mode que lui imprime sa langue, mais comme un simple rejeton de Babel exposé à tous les autres.

Il y a donc changement, modification de l'espace ou de notre conscience de l'espace, (mais ce n'est pas la même chose), et nous, les architectes et les écrivains, nous y serions solidaires ; (même si la représentation de l'architecture, à l'oeuvre ici même par son image sonore – bruit des marteaux piqueurs), introduit une équivoque dans cette solidarité, et nous la conservons ici, cette équivoque, telle.

Maintenant, clarifier les positions : architecte, je n'appartiens pas à la littérature, je parle depuis l'extérieur (excentré) et je ne prétends donc pas accéder à

une réflexion sur les nouveaux horizons littéraires. Je propose simplement ici une réflexion solidaire : depuis l'extérieur, je ne parlerai pas vraiment d'architecture non plus : j'essaierai de parler (noter), en architecte, de ce qui est "entre". Il y aurait donc une étendue entre l'architecture et la littérature, et je m'y aventure. Une étendue d'autant plus vaste ici que la rencontre est informée de l'espace d'ici et d'ailleurs (Paris et le Canada).

Je me propose ici d'identifier, dans cette étendue, des repères pour que le parcours soit possible (risque de se perdre) et fructueux (faire chemin), alors en petit poucet prévoyant j'ai rempli ma musette d'objets (plutôt des choses en fait) dont j'attends qu'ils la balisent, qu'ils la repèrent. J'emprunte en gourmand à la sémiotique (en amateur gourmand), deux citations que j'ai trouvé intéressant de relier, pour nous faire entrer à pieds joints dans cette fameuse étendue :

*L'important est de voir que les conditions se trouvent réunies pour considérer l'espace comme une forme susceptible de s'ériger en un langage spatial permettant de "parler" d'autre chose que de l'espace, tout comme les langues naturelles, tout en étant des langages sonores n'ont pas pour fonction de parler de sons.*¹

Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distances, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence,² où tout langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive.

Si l'on veut bien admettre que l'espace intéresse l'architecture, elle me semble installer une autre sorte de liaison solidaire entre l'architecture et la littérature qu'on essaiera également de développer.

Mais on a aussi à notre disposition pour éclairer cette liaison des oeuvres d'architecture, et je voudrais proposer ici la Grande Arche, à propos de laquelle je veux noter qu'il semble bien que Monsieur Spreckelsen (l'architecte danois) se soit surtout préoccupé de la représentation des fameux nuages, en tant que, effilochés, ils seraient ici la trace, visible au petit matin dans les pays nordiques, du travail mystérieux des sorcières avec leur chaudron durant la nuit. Le monument, le "résultat" du projet, ne serait en fait que le cadre de cette image. Le nuage, ou le récit du nuage, est décrit par l'architecte comme le véritable objet de son travail.

Avant d'aller plus loin, il nous faut revendiquer clairement (bravement) un discours d'architecte : il est caractérisé par le projet (*poïen*, faire advenir, processus de développement), et le projet se nourrit (dévore, déguste chipote ou bouffe...) d'images, de savoir, d'histoires, de connaissances, de sens, de techniques, de sensible, ... tout ce qui se mange ... Et aussi le projet se fonde, et Hölderlin nous enseigne que "seul le poète fonde ce qui demeure", et il ajoute : "et pourquoi des poètes en ces temps de détresse".

Venons-en à l'espace poétique.

¹ Algirdas Julien Greimas, "Pour une sémiotique topologique", (p. 13 du recueil "Sémiotique de l'espace", Denoël-Gonthier éditeur, 1979. Article d'abord publié in "Sémiotique et sciences sociales", aux éditions du Seuil, en 1976).

² Gérard Genette, "Figures I", (Editions du Seuil, 1966, chapitre "Espace et Langage", p. 108 dans la collection Points-Seuil. Phrase citée p. 189 du livre de P. Ricoeur "La métaphore vive", au Seuil en 1975).

I –

Or donc, l'espace poétique serait la figure d'espace, fondée dans l'espace du discours (récit), qui situe l'architecture entre fonctions et fiction ; en fait, ça ressemble assez à de la prose : on sait un peu confusément ce que c'est, mais ça n'empêche pas d'en fabriquer.

Et dans la pratique opérationnelle du projet, où l'invention et la mesure du monde sont intimement liées, nous nous servons pour en produire (fabriquer) de l'installation de la Hutte : il s'agit là d'une invention de notre atelier, une machine à espace poétique, que j'oserai mettre en relation avec la machine à perspective qui réalisa, elle, l'assemblage de l'oeil, le paysage et la feuille, en les immobilisant. Etant archétype, prototype et stéréotype, la Hutte donnera lieu, fournit un lieu au processus de dévoilement du projet. (Et de fait on voit trop souvent négligé, en architecture, ce processus de "faire être" pour en venir plus rapidement au fait, et en fait commencer par la fin, par une image).

Je ne parlerai pas plus longuement ici de la Hutte, je la pose simplement, comme une autre balise, sorte de degré 0 de l'architecture. En tout cas, l'expérience de "l'installation de la Hutte" nous permet dans un premier temps de nommer Espace Poétique cet espace immatériel de relation (plutôt que de référence), à un réel concret ou imaginaire, à un autre proche ou lointain (que je rapprocherais ici de la notion d'extimité dont parle Lacan) : grâce auquel le projet pourra être au monde avec la même indifférence qu'une étoile est au ciel, et faire signe, peut-être même faire récit, comme le fait une étoile au sein d'une constellation. On touche ici aux grands enjeux du projet en général, à ses fondations mêmes : s'agit-il d'un travail qui va mettre en jeu une représentation du monde, (et je laisse planer ici l'ombre épaisse des encyclopédies de l'architecture et de la littérature qui a l'architecture pour objet). Mettre en jeu une représentation du monde malgré l'intensité de la pression sociale qui semble généralement plutôt en attendre un constat d'état des lieux.

Et je ne résiste pas au plaisir de proposer ici, pour s'encourager, un passage de *Moon Palace* par Paul Auster :

*On ne peut pas savoir où l'on est sur cette terre, sinon par rapport à la lune ou à une étoile. L'astronomie vient d'abord ; les cartes du territoire en découlent. Juste le contraire de ce qu'on attendrait. Si on y pense assez longtemps, on en a l'esprit chamboulé. Ici n'existe qu'en fonction de là ; si nous ne regardons pas en haut, nous ne saurons jamais ce qui se trouve en bas. Méditez ça mon garçon. Nous ne nous découvrons qu'en nous tournant vers ce que nous ne sommes pas. On ne peut poser les pieds sur le sol tant qu'on n'a pas touché le ciel.*³

³ Paul Auster, "Moon Palace", 1989, (1990, éd. Actes Sud, p. 188).

2 –

Et en fait l'espace poétique serait de la prose : on continue de l'explorer, et on découvre que l'architecture, le projet, a toujours parlé de ça ; il a toujours produit, même si c'est peut-être souvent sans le savoir, de l'espace poétique : si on décode, si on relit l'histoire de l'architecture sous cet aspect ou peut-être faut il dire ici : si on relit les tendances de l'histoire de l'Architecture que l'Histoire a reconnue, on constate que dans notre culture occidentale l'espace poétique du projet est même assez systématique : depuis la cabane du défricheur, les cathédrales gothiques, et surtout l'espace de la Renaissance, etc..., la relation du projet au monde (ce que nous appelons ici l'espace poétique) est très précisément fondée par la conquête : l'autre, le lointain inconnu, la fiction du lointain et de sa conquête. C'est seulement avec l'avènement de la période moderne que tout commence à flotter et qu'on retrouve pêle-mêle le soleil, associé à l'hygiène, l'homme, avec un tas d'autres choses et de l'économie, beaucoup d'économie... En fait, et pour généraliser et être affreusement polémique et à coup sûr de mauvaise foi, ça fait 150 ans à peu près qu'en applicateur studieux l'architecte épuise les restes, les lambeaux, ou même les oripeaux d'espace poétique de la Renaissance qui n'en finit pas de mourir, et qu'on aboutit maintenant, en tant qu'espace poétique, à une sorte d'hommage au carton et à la colle à maquette d'une part, ou à un conservatisme effréné qui n'autorise plus que le pastiche ou les liaisons de proximité d'autre part.

La perspective est l'instrument privilégié (le fer de lance) de cet espace poétique de la conquête, qui organise cette frontalité dynamique entre l'horizon et le spectateur, les met en branle... Le point de fuite permet bien sûr de voir le projet, le monde organisé ; il permet surtout que, au-delà de cette organisation, l'oeil du spectateur soit aspiré, fasciné par le lointain. Je ne m'étendrai pas sur l'importance, le caractère opérant de la représentation du monde, de son invention dans le processus de l'action, de la découverte : Christophe Colomb n'est-il pas parti simplement parce qu'elle devait être ronde ? Il aura découvert l'Amérique au passage. Je m'interrogerai, par contre, sur la pertinence de la perspective aujourd'hui, alors que justement déferlent ces images que des moyens informatiques permettent de fournir à profusion, et qui me paraissent surtout capables de montrer, de mettre en scène le spectateur (on pourrait dire aussi bien flatter le présumé client), en le faisant pénétrer à la meilleure place dans un espace virtuel.

En effet, plus d'indien à lui donner en pâture, plus d'empires coloniaux, en l'absence de l'autre, la perspective ne produit plus d'espace poétique, elle fabrique de l'espace virtuel.

3 –

Et en effet, comme je le proposais au tout début de mon intervention, nous habitons un monde fini, et cette "exposition généralisée" qu'évoquent Bailly et Deutsch (précédemment cités) témoignerait de la même conscience d'un monde sans perspective, d'un monde enfin débarrassé de la perspective... Cette situation neuve

(?) exige tout simplement de nous (mais de nous tous) de réinventer, de formuler l'espace poétique des lieux. Et dans certains contextes on peut même dire qu'il y a urgence.

On a déjà des choses à notre disposition, des choses pour nous mettre sur la piste :

- du côté de la littérature, avec Georges Perec, par exemple, dans *La vie mode d'emploi*, qui enrichit l'espace d'un immeuble parisien du monde entier, et d'un parcours de ses ports, par un extraordinaire étirement de l'espace de relation sans en sortir ; la littérature y a le dernier mot, et il faut noter qu'une tentative de collaboration à un projet d'architecture (sur une demande qui lui a été faite) n'aurait pas donné de grands résultats ;

- ou avec Ian Hamilton Finlay le poète (et son travail de poésie concrète qui porte sur le paysage dans *little Sparta*) ;

- ou l'artiste canadien Robert Racine, qui construit des jardins avec des mots découpés dans le dictionnaire, en même temps que les pages qui restent, trouées, sont représentées en paysages ;

- plus proche de l'architecture, les obscurs, les habitants paysagistes dont nous parle Bernard Lassus, et dont les jardins sont peuplés de nains ou de puits, de biches, girouettes, bateaux ... : figures qui seraient fondées dans un récit, consciemment ou non.

Bon, on a examiné l'espace poétique de différentes manières et ça a été successivement :

- là où on découvre le mot : c'est l'invention de l'espace poétique mêlé à une Hutte ;

- là où on comprend que ça a toujours existé : tout le monde en fait, ou peut-être en a fait, sûrement sans le savoir ;

- là où il apparaît qu'il y a maintenant nécessité impérieuse, injonction de réinventer l'Espace poétique.

Alors je reprends Greimas, la citation du début, qui évoque les "conditions" qui "se trouvent réunies pour considérer l'espace comme une forme susceptible de s'ériger en un langage spatial" mais je ne les ai (malheureusement) trouvées, ces conditions, explicitées ou décrites nulle part, et il me faut convenir qu'elles seraient des conditions d'exigibilité plus que de faisabilité. En tout cas, ce disant (ou écrivant), il pratique une brèche dans la (ou les) murailles de l'architecture : il l'interpelle, la secoue (moins de bruit, plus de langage). Et dans notre atelier, avec ou sans la Hutte, on a continué à observer, scruter, examiner, triturer, retourner, sentir les espaces, espacement, étendue, lieu, motif, figure, langage, récit, poésie... ; tant et si bien que je peux ici énoncer une "théorie de l'Espace Poétique" telle que nous l'avons élaborée :

- Espace poétique : désigne la relation qui fonde le projet au monde : liaison entre le projet et le monde, c'est en fait un espacement (le projet n'est pas le monde, ou la résultante de fragments du monde, ni le monde n'est le projet). Cette relation a forme de récit ;

- L'espace de l'Espace poétique : le monde, ou le fragment de monde qui porte ou aussi que porte le récit ;

- Le projet : désigne le projet d'architecture, la difficulté venant ici de ce que l'espacement précède la réalisation ou la représentation du projet : quelle est alors, au moment de cet espacement, la nature de l'existence du projet : il pourra être fait appel à un lieu commun, un stéréotype pour le représenter).

Le récit fonde le projet au monde, le projet va dénoter le récit, et deviendra une figure du récit.

L'espacement poétique sera accompli si le récit résiste :

- Et l'espace poétique permet alors : que la figure devienne possible au premier degré, se propose à la lecture, aux lectures successives (exemple de l'interchangeabilité des termes de la métaphore de l'opéra de Sydney : plusieurs métaphores successives (coquillages, voiles, navires...)) ;

- Au deuxième degré, il permet que la figure puisse bien être disponible, avec d'autres figures, en tant que fragment, unité dans un langage spatial.

Bien sur, l'identification de l'espace poétique n'ouvre pour nous aucune perspective (on l'avait compris) ; des horizons peut-être ? ça ouvre surtout un chantier : sur la forme du récit. Nous avons déjà pu faire l'expérience de l'énonciation de ce récit avec des danseurs, graphistes, d'autres architectes, etc... et il doit bien pouvoir prendre forme littéraire : Olivier Rolin, auteur de *L'invention du monde* récemment publié, ne dit-il pas que : "le monde n'est visible que depuis cette vieille chose que sont les mots" ?

LES AVENTURES D'UNE TURBULENCE

– NOTES SUR LA BANDE DESSINÉE –

Paul BLETON

(Télé-université & CRELIQ, Université Laval)

& Christian-Marie PONS

(Université de Sherbrooke)

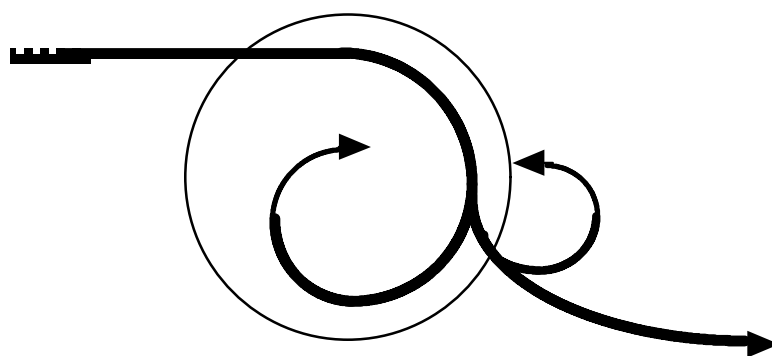


FIGURE 0

1. ANCIEN HORIZON MÉDIATIQUE POUR LE RÉCIT

À ne pas définir préalablement notre objet, ou à vouloir lui conférer subrepticement l'honorabilité de l'antique, on risque de remonter aux peintures rupestres – puisque sans doute la BD a une parenté avec Lascaux ; on prévoit la suite sur ce *topos* de l'ancien et du nouveau faisant l'économie d'une histoire !

Aussi proposerons-nous cette première approximation : la BD est la rencontre de la figuration narrative et de la presse de grande diffusion.

. figuration narrative = une pratique traditionnelle, ancienne, solidement implantée et elle-même déjà hybride (figuration + narration ; susceptible donc de se laisser traduire dans un autre hybride sémiotique usant cette fois-ci de l'image et du mot)

. presse de grande diffusion = une des formes les plus anciennes de la culture médiatique. (Remarquez que deux des grands vecteurs du Récit paralittéraire, la BD et le roman-feuilleton, sont ainsi apparentés par leur origine médiatique commune.)

Brian Rigby (1990) montre bien à la fois le malentendu sur la notion de "culture populaire" dans le discours culturel français, mais aussi la séparation de la culture lettrée et de la culture médiatique. Aussi, tenant compte de la nature littéraire de la problématique de ce colloque, tenant compte de la contradiction principale sur laquelle il a été réuni – littérature d'avant-garde (nouveau/originalité) /vs/ retour à des éléments formels et thématiques anciens, ou, opposition du moderne au post-moderne – il nous en faut proposer une traduction réappropriatrice, une adaptation de ce *topos* de l'ancien et du nouveau. Insister moins sur l'éventuelle honorabilité de la BD et plus sur sa spécificité.

La rencontre de la figuration narrative et de la culture de grande diffusion a donné un cadre à la BD, lui a imposé un jeu de surdéterminations à la fois économiques, technologiques, organisationnelles et idéologiques – rappelons-les brièvement. Pour les premiers patrons de presse dont les journaux ont publié des *comic strips*, l'innovation formelle de la BD compte peu en regard de sa fonction : faire vendre plus d'exemplaires de leurs canards. Instaurer une demande massive, y répondre par des techniques de reproduction et de diffusion appropriées pour le moindre coût d'investissement afin d'atteindre le public le plus vaste possible – on connaît bien le schéma. Après la page initiale du dimanche et ses quelques premiers aplats de jaune, la reproduction bon marché incite au graphisme noir et blanc pour les *daily strips* des jours de semaine ; ces *daily strips* impliquent simplicité et rapidité d'exécution, et, pour parer à d'éventuelles chutes de l'inspiration des auteurs, se constituent des *syndicates*¹ favorisant le travail en équipes pour pouvoir alimenter avec régularité plusieurs journaux à la fois ; le cahier des charges idéologiques implique de s'intégrer à l'orientation éditoriale globale du journal, aux goûts et aux impératifs du jour, à respecter les lois de protection de la jeunesse, en général, à ne pas se mettre en délicatesse avec la censure ; enfin, trois qualificatifs-clés résument les contraintes sur modes d'énonciation et contenus à véhiculer : le *comic strip* doit être accessible, attrayant et endoxal.

En corollaire, ce jeu de surdéterminations autorise une première réinterprétation du *topos* de l'ancien et du nouveau. D'une part, on comprend la difficulté d'introduire du nouveau dans une logique de la reproduction de formules gagnantes

¹ Comme King Feature, Chicago Tribune, United Feature Syndicate.

– ce qui favorise de spectaculaires réussites individuelles (qu'on pense à la fortune des *Peanuts* de Charles M. Schulz, ou au succès de *Calvin & Hobbes* de Bill Watterson). D'autre part, on voit que l'obligation d'inventer du nouveau ressortira elle aussi plus des impératifs commerciaux que de la liberté poétique.

Aussi bien, faut-il traiter la BD comme pratique culturelle différemment des Belles-lettres, et comme forme sémiotique différemment de la littérature, avec qui, quoiqu'il en soit, elle ne partage le mot que tangentiellement. En même temps, l'histoire générale de la BD n'a qu'un siècle, ce qui est court comparativement à des pratiques comme la littérature, la peinture, le théâtre ; mais cette innovation séculaire a eu le temps d'évoluer, de s'intégrer dans notre paysage culturel, tout comme d'autres médias où l'image se fait porteuse de récit (cinéma, TV, vidéo). La spécificité de ses contraintes fondatrices expliquent la spécificité de l'histoire de la BD, et cette seconde réinterprétation du *topos* de l'ancien et du nouveau que montre le diagramme suivant, premier ajustement de la définition de la BD comme rencontre de la figuration narrative et de la presse de grande diffusion :

1. 1. L'histoire du côté américain

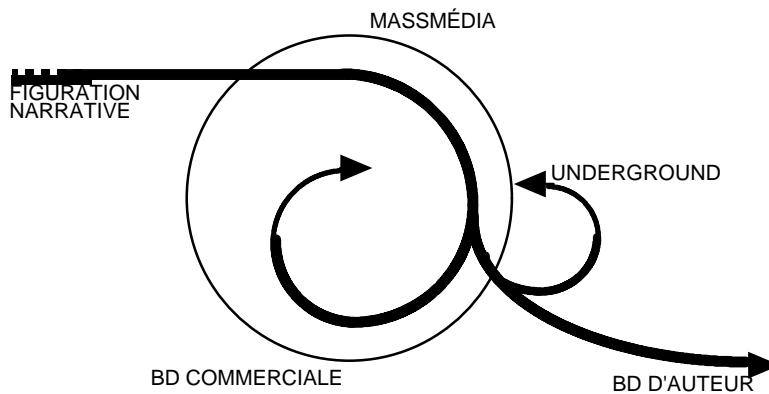


FIGURE 1 A

HISTOIRE – ÉTATS-UNIS

• *BD commerciale*

Quantitativement dominante, cette BD est tributaire de l'économie massmédiate des grands quotidiens (*comic strips*) et des fascicules bon marché (*comic books*). Bien qu'une grande partie de cette production soit affligeante de banalité (graphique et narrative), c'est bien pourtant dans cet ensemble que la BD va se fonder en pratique spécifique.

• *Underground*

BD hors des grands circuits commerciaux, en réaction ; *comix* et *fanzines*. Perversion des *comics* en *comix*, cette tendance provocante et contestataire s'érige, à partir du milieu des années soixante, contre le système de la presse à grande diffusion et contre l'idéologie dominante et normative qui en est gestionnaire. On

peut joindre à cette tendance, la production des fanzines à la distribution tout aussi souterraine.

• **BD d'auteur**

Affranchissement d'une certaine bande dessinée des circuits de production "industrielle", et des standards à finalité directement mercantile. Plus individualiste, cette tendance laisse davantage de place à l'expression de l'auteur, au raffinement des scénarios et aux expériences formelles. Aux États-Unis, quelques exemples de cette tendance, cas encore isolés, émergent dans les années quatre-vingts.

Second ajustement de la définition de la BD comme rencontre de la figuration narrative et de la presse de très grande diffusion. À ce premier diagramme, il conviendrait en effet d'en superposer un second, chargé de rappeler la spécificité d'une double naissance, d'une double tradition de la BD : côté américain, la presse quotidienne, les *syndicates*, les super-héros et les *comic books* ; mais aussi côté européen, la littérature-jeunesse et un support-type, le magazine illustré :

1. 2. L'histoire du côté européen

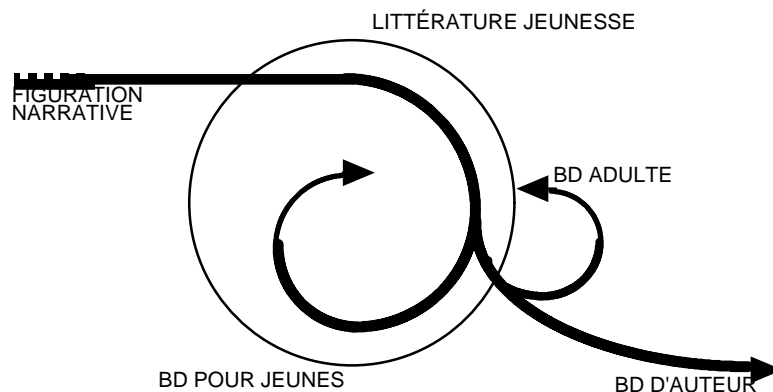


FIGURE 1 B HISTOIRE – EUROPE

• **BD pour jeunes**

La BD conventionnellement pour enfants ; édition le plus souvent d'obédience religieuse (*Coeurs vaillants*) ou idéologiques (*Vaillant*) ; croisement des titres de magazines et de séries éponymes (souvent réunies en albums) : *Tintin*, *Spirou* ; présence d'un double circuit : filles (*La semaine de Suzette*, *Bécassine*) et garçons (*Le Petit journal illustré*, *Coq Hardi*).

• **BD adulte**

Passage d'un lectorat jeune à celui des collégiens (plus vieux et plus cultivé), puis de l'adulte : le dérapage de *Pilote* en 1965. Émergence d'un fanzinat et de publications visant directement un public adulte.

• **BD d'auteur**

Même définition que celle qu'on a pu en donner dans le cadre de la BD américaine. Notons, en ce qui concerne les auteurs européens, la double nature de l'affranchissement, face aux contraintes de production de grande diffusion d'une part, et face aux circuits de littérature jeunesse d'autre part. Il faut lier l'émergence d'une BD d'auteur au cours des années soixante au phénomène de cette conquête d'un lectorat adulte, modifiant ainsi le statut culturel de la BD comme moyen d'expression.

2. NOUVEL HORIZON MÉDIATIQUE POUR LE RÉCIT

Troisième ajustement de la définition médiatique de la BD : la vertu simplificatrice de tels diagrammes – même s'ils soulignent *deux* industries, *comic strips/comic books* (ou illustrés/albums), *deux* traditions, américaine/européenne – cette vertu simplificatrice ne doit pas dissimuler d'autres niveaux de complexité. Certes, pour nous rapprocher de ce qui nous rapproche, c'est-à-dire à la fois pour retrouver l'empan temporel proposé pour le colloque et pour entendre le *topos* de l'ancien et du nouveau comme opposition des expériences thématiques et expériences formelles des années 70 /vs/ "retour-à" des années 80, il nous faudra ultérieurement encore procéder par simplification, par réduction à quelques oppositions rudimentaires ; alors que justement c'est la diversification et la stratification qui marquent ces trois dernières décennies de BD.

2. 1. BD et institution

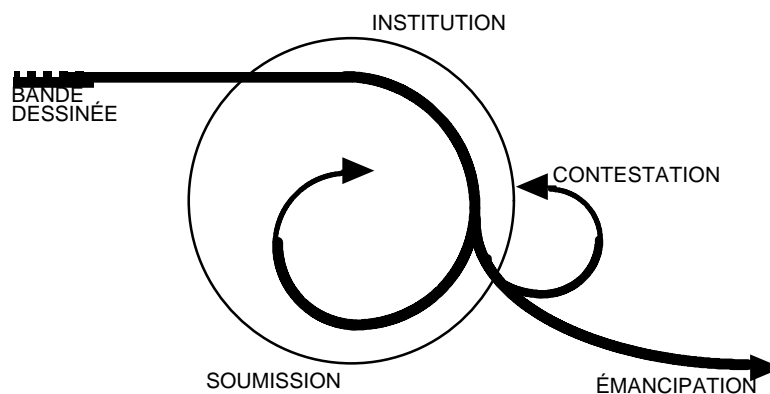


FIGURE 2 A INSTITUTION

La BD traverse l'institution (massmédia ou littérature jeunesse) et peut réagir à cette traversée du système institutionnel en suivant trois tendances marquées, celle de la soumission, celle de la contestation et celle de l'émancipation. L'atteinte d'une forme d'émancipation vis à vis de l'institution de départ engendre un second lieu institutionnel, centré sur la BD cette fois.

- *soumission*

La BD, comme figuration narrative s'ajustant à l'environnement institutionnel ; soumission passive (quand la BD répond par défaut aux contraintes imposées), mais possiblement active aussi (stimulation, incitation à la créativité), tant au niveau de la figuration (reproductibilité de l'image, intégration des contraintes de formats) que narrative (spécificité du récit de grande diffusion : sérialité, invention quotidienne, économie narrative.). Dans ce sens, par exemple : développement d'une esthétique du noir et blanc (*Dick Tracy*), performance d'un tracé minimaliste (le *toothpick style* de Schulz), ou encore les contorsions diégétiques d'un auteur désireux d'échapper aux limites de la demi-page qui lui était allouée (cf. les fameux *UpsideDowns* de Verbeek).

• **contestation**

Productions et circuits contre-institutionnels (distribution sauvage ; anti-censure, idéologie d'opposition). L'underground exhibe ce que la BD conventionnelle s'interdit (sexe, violence, drogue, etc.) ; la fonction critique de cette BD s'attaque aussi aux modes de production qui caractérisent la BD commerciale (inanité des scénarios, stéréotypes bien pensants, etc.). Le fanzinat, quant à lui, s'adresse à un lectorat restreint d'initiés et transite par une distribution confidentielle – provocation et circulation souterraine – mais peu d'invention graphique.

• **émancipation**

La BD sans révolutionner l'institution devient oeuvre d'auteurs : tirages de tête, expositions d'originaux, mutation de l'industrie ; émergence d'une institution (et d'une industrie) parallèle qui repose sur la reconnaissance culturelle de la BD comme art. – Émergence des festivals d'Angoulême, de Lucca, des *conventions* américaines ; création d'écoles de formation professionnelle (Angoulême, Lyon, Bruxelles, Liège, Paris) ; clubs américains de collectionneurs. Apparition de magazines comme *Comics Scene* ou ceux plus tournés vers le marché des collectionneurs comme *Inside Comics*. Participation d'un discours critique, tourné vers la conservation, l'histoire et la reconnaissance puis vers la théorie ; la BD comme objet d'une activité académique : publications savantes (P. Fresnault-Deruelle, F. Lacassin, B. Lecigne, A.Rey.), colloques (Cerisy, Montpellier, Barcelone.), enseignement universitaire et production de thèses.

2. 2. La BD comme industrie culturelle

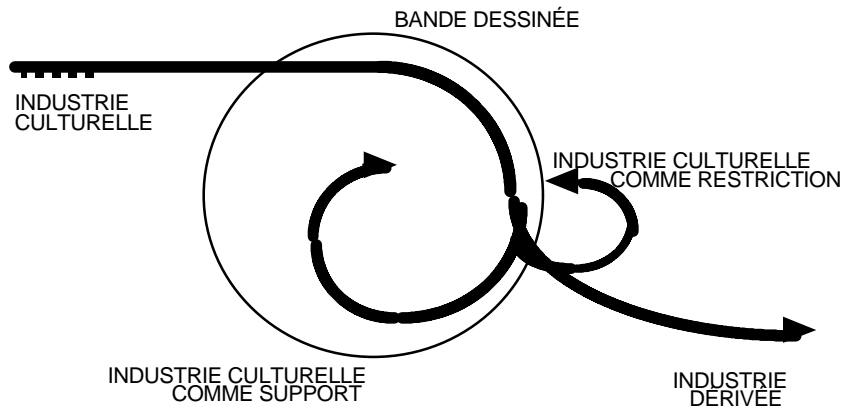


FIGURE 2B INDUSTRIE CULTURELLE

Des industries culturelles croisent le système sémiotique de la BD. Force de la logique du marché / incidence(s) de l'idéologie sur l'économie (même si les influences ne soufflent pas dans la même direction dans les années 70 et dans les années 80 !).

• *Industrie culturelle comme support*

Diversification du massmédia, la BD s'invente des supports spécifiques – magazines, fascicules et petits-formats (comme Artima-Arédit, Lug), albums – dans le double sens de *recueil de numéros de magazines* et de *volume d'une seule histoire complète*, format-poche – la pratique de la prépublication en magazine d'histoires plus tard sorties en album ; du *comic strip* (les bandes quotidiennes, cf. Schulz, Trudeau, Hart) à la page hebdomadaire (Copi, Brétecher, comme à l'époque de McCay ou dans les magazines-jeunesse).

Ancien/nouveau interprété par l'industrie : par exemple les rééditions en *format-poche* ("BD-J'ai lu") : or, il n'y a pas de création à proprement parler, seulement le transfert vers un autre support ; circulation d'une même histoire sous différents formats, pré-publiée en feuilleton dans un magazine, puis réunie en album, puis, trop chère encore, réduite en format-poche.

• *Industrie culturelle comme restriction*

Effets d'un conservatisme moral ou idéologique, voire économique : du lointain F. Wertham *The Seduction of the Innocent* (1954) aux plus récentes manoeuvres du groupe Ampère (derrière lequel on suppose le contrôle tentaculaire de quelque Octopus Dei) contre Dargaud et Pilote ; mais aussi les diverses lois de censure, dont celle fameuse de 1947 contre l'invasion des Mickeys *made in U.S.A.* Mais encore les concentrations économiques : disparition de la plupart des revues ou récupération de celles-ci par les gros éditeurs (Casterman, Gallimard) ; destin de l'*underground* et du marché alternatif (pas d'échanges, aux États-Unis, avec les industries du *comic strip* et du *comic book* ; souvent en Europe, retour dans le giron de l'industrie enrichie, remodelée).

• **industries dérivées**

Développement d'une industrie parallèle fondée sur le succès de l'univers bédéistique. D'un côté, un marché bibliophilique, tirages de tête et dessins originaux, largement alimenté par les diverses manifestations entourant l'industrie de la BD (festivals, conventions) ; d'un autre côté, la production tous azimuts d'artéfacts aux motifs BD : des épinglettes à Disneyworld en passant par le marché de l'ancien, les fétichismes savamment entretenus par les conventions et festivals.

Reprenons : puissance des surdéterminations du massmédia, une constante dès les origines ; propension à la répétition. Dans ces deux dernières décennies, deux stratégies pour se libérer de l'omniprésente tutelle massmédiatique : stratégie *underground* et stratégie parasite ; les expériences *underground* et équivalentes en Europe se sont un peu perdues dans les sables faute d'avoir creusé la spécificité du médium, d'avoir inventé ; le parasitage inventif s'est fait en rusant avec les surdéterminations massmédiatiques, et l'invention s'est faite dans deux directions : travail sur la narration et travail sur la figuration.

3. LES P'TITS MIQUETS RUSÉS RENARRENT OU DÉNARRENT

La figuration traverse l'univers du récit. Or, le travail sur la narration est commandé en sous-main par le modèle-type de la littérature de notre siècle, la forme-roman ; ce qui incite à reproduire dans cette BD inventant sur l'axe de la narration les mêmes ambivalences – à la croisée du récit, certains p'tits miquets rusés renarrent et d'autres dénarrent, retrouvent le récit romanesque ou flirtent avec les ambiguïtés néo-romanesques.

3. 1. Narration

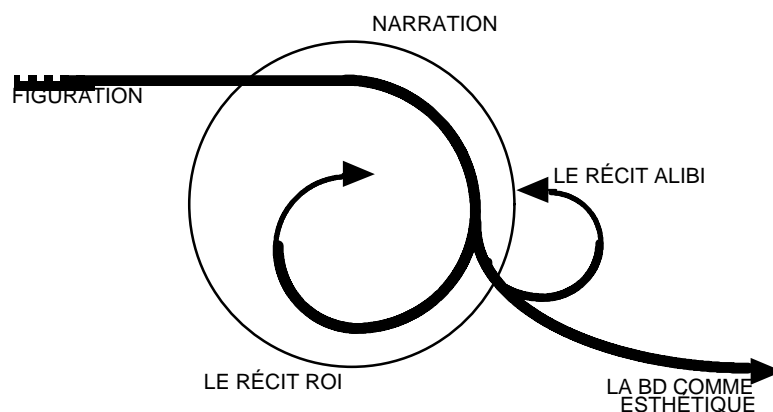


FIGURE 3 A NARRATION

• **le récit-roi**

La figuration, même brillante, se range au service du récit ; celui-ci, en fin de compte, a la prédominance. Cette suzeraineté du récit sur la représentation peut adopter plusieurs tournures :

Le retour du roman illustré

Intégration de l'esthétique BD et de certaines de ses trouvailles (bulle, case, typographie manuscrite) au livre alphabète, le texte supportant le gros du récit ; incidence du média (par exemple, la fusion Gallimard/Futuropolis).

Le retour du récit historique

. la fonction d'oeuvre codante qu'a jouée la série de Pratt "Corto Maltese" : la redécouverte du roman d'aventures à la Joseph Conrad ;

. la fonction d'oeuvre codante qu'a jouée la série de Bourgeon "Les Passagers du vent" chez Glénat à partir de 1978 : le retour au roman historique ; cf aussi le créneau du magazine *Vécu* ; bonnes vieilles histoires, récits propres (Histoire revisitée, réalisme, comparé à Barbe-noire ou Astérix ; fesse alerte mais de bonne compagnie si l'on compare à la verve de certaines BD érotiques, voisines sur le rayon de librairie (Manara) ; exotisme ; anachronisme volontaire consistant à évoquer le passé sous le regard de nos croyances : modernité féministe fin 70 du personnage d'Isabelle, héroïne du XVIII^e siècle).

L'invention du récit romanesque

Il ne s'agit pas simplement de redécouvrir des thèmes du roman (roman historique, et de quelques autres qu'on n'évoque pas ici), mais aussi une aspiration de la BD à ne plus se laisser commander par le format de l'album-48 p., aspiration à des contraintes formelles plus littéraires et moins médiatiques ; le roman sert de modèle (longueur de l'ouvrage, découpage épisodique par chapitres). Toutefois, la formule "roman comme modèle", est ambiguë puisque, protéiforme, le roman qui pouvait servir de modèle était déjà allé dans d'autres directions que les formes plus convenues du récit romanesque (fondé surtout sur l'intrigue bien ficelée).

L'invention de la narration tabulaire

Certains textes plus ambivalents intègrent BD pure et longs récitatifs ; parenté de telles planches avec les expériences de Klossowski, du nouveau roman. Par exemple, *La route d'Armalia* de Schuitten et Peeters. L'image, redevenue le plus souvent image-tableau, se voit réinvestie par le texte-pavé ; récit romanesque sous la forme stylistique du journal de bord et l'aspect visuel d'une feuille posée à plat sur une image-tableau qu'elle dérobe partiellement en vis-à-vis d'une autre image-tableau. Dans celle-ci est donnée à voir un spectacle qui, spectaculaire, offre son sens im-médiatement – et d'autant plus im-médiatement que l'esthétique est ici celle de la "ligne claire". L'évidence doit être construite – ce qui vaut aussi bien pour le lecteur, renvoyé de l'image aux mots comme une balle de ping-pong, que pour les auteurs (un pour les mots, un pour les images) qui nous révèlent par la bande combien la simple juxtaposition de l'image et du texte est déjà une machination.

"Illustration", certes ; mais illustration insolite qui ne répète pas le texte, qui instaure plutôt une tension avec lui.

• ***le récit alibi***

Le récit ici devient prétexte à faire image ; les logiques narratives sont soumises à celles de la figure qui cette fois mènent le bal.

Le récit elliptique, l'image fragmentée, l'esthétique clip

Les compositions de Crepax sont représentatives de cette tendance : fragmentation extrême de la planche, la multiplicité des cadres parfois emboîtés les uns dans les autres, les ruptures de plans excessives, les saisies ponctuelles et kaléidoscopiques en inserts isolés, les différents effets de miroir (symétries inversées, regards quasi-jumeaux s'appelant d'une case à l'autre en les débordant), stimulent l'oeil jusqu'à l'éclatement du regard et du récit, jusqu'au risque de perdre l'un et l'autre ; tension fétichiste de l'oeil obsédé parce qu'impuissant à saisir une image qui s'échappe et son histoire qui fuit.

Le récit – théâtre

Au jeu double de la représentation, mise en page et mise en scène, les personnages de papier saluent le lecteur et dénoncent ainsi la mise en pièce du récit. Dernière case, par exemple, de *Fable à Venise*, de H. Pratt dévoilant à la toute fin le statut d'acteurs des personnages. Confusion par l'écrasement sur le papier des différents niveaux de représentation possibles (rêve, mise en scène, emboîtement du récit dans le récit,).

• ***la BD comme esthétique***

Récupération de l'image BD comme style, comme esthétique (bulle, ligne claire, expressionnisme des superhéros US,) ; la BD comme "look", esthétique sans préoccupation narrative particulière ; composante de la culture visuelle convoquée par le pop-art (Andy Warhol, Milton Glaser, Roy Lichtenstein), mobilisée par la publicité, ou simplement illustrative (couvertures de livres – cf. Keleck et "Carré noir", NéO ou pochettes de disques de J.-P. Lyonnet pour Paolo Conte).

Mais la BD, qu'est-ce qu'elle se figure, au juste ? ! Autour de la quille massmédiate, des oscillations aux variations d'amplitude très diverses : on a vu les oscillations du côté du modèle romanesque, voici maintenant celles du côté de la figuration, traversée à son tour par la narration.

3. 2. Figuration

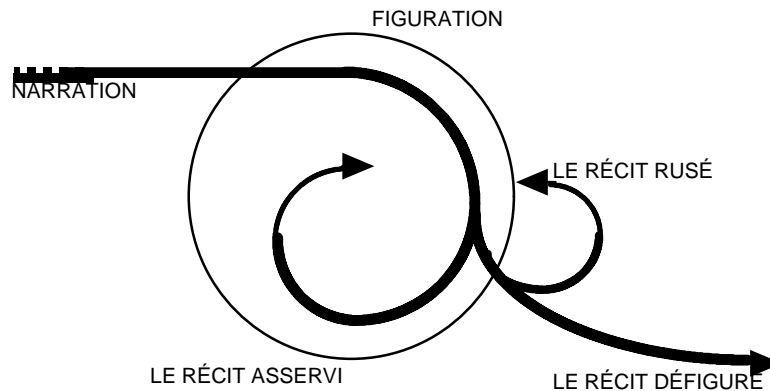


FIGURE 3 B FIGURATION

• *le récit asservi*

Le récit est présent, mais il n'est que prétexte à faire image. Ou bien certaines BD sont trop belles pour être efficaces narrativement (dans le *Salammbô* de Gruillet/Flaubert : le figement de l'action en tableaux) ou bien encore la faiblesse de bien des scénarios accuse le caractère très secondaire qu'ils occupent dans le projet dessiné.

• *le récit rusé*

Le subterfuge du récit, qui mine de rien, récupère certaines expériences figuratives/esthétiques et en tire profit.

Le récit bricolé

Réutilisation de matériaux hétérogènes : faux récit, sous l'apparence des résurgences d'un pseudo-personnage ; c'est, par exemple, la récurrence des apparitions du "modèle" qui fonde le personnage et son histoire, alors que les images avaient été créées au préalable pour un tout autre propos – à partir des illustrations des couvertures de la collection "Le Miroir obscur", NÉO : détournement de l'image-affiche à des fins narratives, cf. *La Une dans le caniveau* de Cléys et Nolane.

Coexistences esthétiques

Fragmentation des esthétiques en anacoluthes visuelles, mais aussi coexistence d'états d'achèvement différents, de techniques différentes, de matériaux visuels éclectiques, empruntés : hétérogénéité des formes au dépens d'une cohésion esthétique mais au service d'une narration inspirée (par exemple du côté de l'Angleterre, l'excellent *Signal to Noise* de McKean et Gaiman).

Le récit dénonçant le leurre graphique, le récit-image

Les logiques narratives sont fondées sur celles, formelles, de l'image (image = actant principal). Où l'une des performances du dispositif narratif est de s'auto-dénoncer comme leurre de la représentation. *Le deus ex machina* sous les feux de la

rampe : la tentation est vieille (McKay dans *Little Nemo in Slumberland*, dès le début du siècle, puis Herriman, Fred ; par exemple, chez ce dernier, une vignette s'enroulant comme un tapis autour des personnages de papier qu'elle enferme).

• **Le récit dé-figuré**

Transformation de formes au bord extrême de la narration, et de la figuration débordée ; l'image ici rompt le pacte de la représentation : histoire de taches, de lignes, de proportions, à moins d'avoir lexicalisé le signe iconique dans le répertoire des symboles (un point jaune pour la mère et bleu pour la grand-mère, noir pour le loup et brun pour le chasseur, et rouge, bien sûr, pour le Petit chaperon, cf. *Le petit chaperon rouge*, de Warja Lavater,).

4. SÉMIOTIQUE DE LA BD

En deçà des constructions discursives laissées par les jeux et atermoiements des équipées toujours communes aux deux protagonistes, figuration et narration, rivales et complices sur la planche, sévit l'autre doublet, fondateur du premier : noces initiales du mot et de l'image au creux des sémosis. Traversée du mot par l'image et vice-versa.

4. 1. SÉMIOSIS I

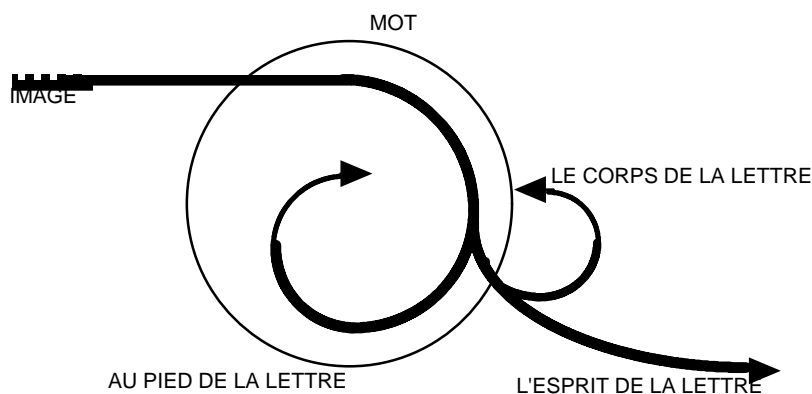


FIGURE 4 A SÉMIOSIS I

• **au pied de la lettre**

Le système de la langue est hégémonique ; c'est surtout lui qui gère l'espace énonciatif ; l'iconique lui est clairement subordonné : image comme illustration (du cul-de-lampe au roman illustré) ; le *toothpick style* de Schulz où l'image s'écrit comme une lettre (aplatissement, délimitation en "quasi-lettre").

• **le corps de la lettre**

L'image du mot écrit le rend dense comme un objet physique représenté ; le mot est absorbé comme figure. C'est le cas d'une pancarte ou d'un morceau de

journal intégrés dans l'image et dont le verbal reste lisible ; mais c'est aussi la révolte de Little Nemo affamé par l'auteur et qui décroche les lettres du titre pour s'en nourrir ; c'est Felix, le chat fou de Herriman, bricolant un hameçon à l'aide d'un point d'interrogation volé à une bulle ; c'est le monde portulan de Fred, celui des îles-lettres de l'Atlantique alignées en archipel dans l'océan du même nom.

• *l'esprit de la lettre*

Certaines trouvailles de l'écriture linguistique (séquentialisation, discontinuité, espaces diacritiques, etc.) absorbées et digérées par l'image, ne serait-ce que pour permettre à celle-ci de gérer le découpage du temps nécessaire au récit. Le truc de la mise en vignettes, suggérant une lecture ordonnée de la page dessinée (de gauche à droite et de haut en bas) serait débiteur de cette forme d'emprunt.

4. 2. *SÉMIOSIS II*

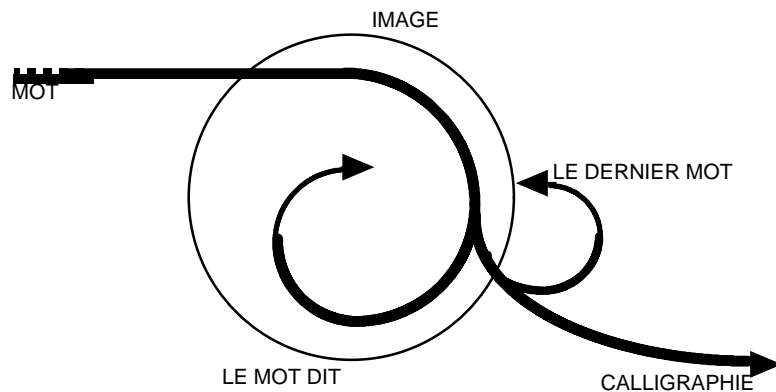


FIGURE 4B SÉMIOSIS II

• *le mot dit*

Usage du mot écrit comme représentation visuelle de l'image sonore : son dessein ? un dessin du son. C'est la bulle intégrée dans l'image pour lui donner parole ; c'est l'onomatopée lâchée comme un cri dans le paysage dessiné ; c'est la typo gothique pour exprimer le "parler goth" dans Asterix, ou l'écriture anguleuse à l'accent grec.

• *le dernier mot*

Présence du mot, ou du principe linguistique désamorçant ou récupérant à son insu l'espace de représentation. Un mot recouvrant une scène, comme collé sur la vitre du plan de représentation (une page titre) ; ou l'iconoclasme finalement de la grille diacritique (distribution des cases), de la linéarisation au dépens du tableau.

• *calligraphie*

Fonction purement iconique de la lettre, de la typographie, avant toute autre image : de la letrine médiévale aux *Calligrammes* d'Apollinaire (cf. encore tout le répertoire des alphabets figuratifs dans *la lettre et l'image*, de Massin).

5. LE TOPOS ANCIEN/NOUVEAU PROBLÉMATISÉ

Le *topos* de l'ancien et du nouveau ne rendrait compte que transversalement de ce qui s'est passé. Les années 70 auraient maintenu une BD très classique à côté d'expérimentations diverses et ces expérimentations ne sont pas un paradis des avant-gardes perdues ; corollairement, les années 80 ont certes connu un "retour-à", une survie de la BD classique, de la linéarité du récit et de la lisibilité de l'image, mais elles ont vu aussi bien des expérimentations tout à fait nouvelles.

5. 1. Deux tendances lourdes

Certes, deux tendances lourdes, mise à mal et retour au récit conventionnel, parfaitement contradictoires, largement fondées sur le principe action/réaction.

Le retour à la linéarité du récit et à la lisibilité de l'image

Réaction à un équilibre classique, le retour à la ligne claire ou au "réalisme" qui après avoir été des pratiques esthétiques de la BD pour enfants sont devenues des valeurs de la BD pour adultes. Les facteurs de régression seraient de trois ordres :

- facteurs de régression cognitifs et culturels : fétichisme des baby-boomers, culte de Tintin, apologie de la ligne claire, conservatisme moral ;
- facteurs de régression commerciaux et institutionnels : sécurisation des marchés tablant sur des valeurs sûres ; recette des classiques voyous pour à la fois obtenir une reconnaissance et garder mauvais genre : Tardi réinvente les années cinquante par convocation de gros canons (L.-F. Céline, L. Malet) ;
- facteurs de régression poétiques et idéologiques : essoufflement, stagnation du médium stabilisé, recours à des formules éprouvées, mais aussi justification post-moderne à recourir à la citation.

Facteurs de mutation

À chacun des trois ordres des facteurs de régression répondent des facteurs de mutation (coexistence des deux mouvements) :

- facteurs de mutation cognitifs / culturels : la plus grande habitude de lecture permet l'économie de l'expression, de plus en plus lacunaire, elliptique ;
- facteurs de mutation commerciaux : nouvelles formules éditoriales concurrentielles ;
- facteurs de mutation poétiques : la BD suscite son propre imaginaire créatif ; inventivité des auteurs.

5. 2. Complexité

Toutefois, ces deux tendances ne sont pas frontalement et uniment contradictoires ; complexité :

Le retour au récit conventionnel peut valoir comme innovation éditoriale et commerciale – logique de la distinction. C'est, par exemple, l'arrangement mutuellement mais inversement satisfaisant : Gallimard fait canaille en s'associant à Futuropolis, Futuropolis à fréquenter Gallimard.

En outre, il faut veiller à des catégories comme "ancien et nouveau" en esthétique ; du moins, il faut les problématiser.

"Ancien et nouveau" dans la thématique narrative – la situation américaine

– *L'image-splash*. Autre figure paradoxale, au moins en apparence ; aux États-Unis, avec les superhéros, le récit d'action : dans la figuration narrative du *comic book*, la défiguration narrative ressortit plutôt à la débilite de scénarios incompréhensibles, de la relative insignifiance du récit, de l'enchaînement syntagmatique, de la linéarité (alors que la délinéarisation en Europe a été conquise) au profit de l'intensité de l'image-action – images-splash – (elle-même conquête esthétique par rapport aux super-héros de la première période).

– *L'innovation dans les comic books*. Sur fond de *comic book*, d'un tel conservatisme narratif et figuratif (le massmédia vise les *teen-agers*) ; ce qui n'empêche pas, en 1982, Marv Wolffman & Gene Colan de faire accepter à DC Comics une inspiration tout à fait nouvelle avec *The Night Force* – histoires d'horreur se poursuivant sur plusieurs livraisons ; ou encore l'initiative de DC, prêtant son Batman hyper-conventionnalisé à Dave McKean, reçoit la plus-value post-moderne d'une oeuvre lui permettant l'extension de son marché vers plus de distinction ;

– *La "political correctness"*. À l'inverse, malgré le vacarme *politically correct* autour des thèmes homosexuels dans les BD américaines (surtout *Alpha Flight* de Marvel en 1992), pas de mutation équivalente dans la figuration. Même chose pour les superhéros noirs de Milestone Media (la série *Blood Syndicate*) ;

– hors des contraintes massmédiatiques. En outre, en dehors de l'industrie dominante s'enlèvent d'insolites réussites comme le *Mauss : A Survivor's Tale* (1987) d'Art Spiegelman, pas tellement prévisible même dans la culture *comix* dont l'auteur émane. Pas du tout assujetti au contraintes massmédiatiques, il est considéré comme une biographie, un essai sur la survivance.

"Ancien et nouveau" dans la figuration – situation européenne

– *L'investissement d'une convention de la figuration narrative*. Le récit souscrit, bavard – norme du récit illustré à l'époque des Pieds-Nickelés et de Bécassine, devenu archaïque après *Zig et Puce* d'A. Saint-Ogan (qui avait adapté la bulle de la BD américaine) ; il a au contraire un effet d'ambiguïté post-moderne de distanciation moqueuse mais aussi de magie maintenue chez des auteurs contemporains aussi différents que Régis Franc ou Denis Frémond.

– *L'original directement coloré*. Plus déterminante sans doute, la nouveauté technique de l'original directement coloré, rapprochement de l'illustration, de

planches qu'on expose maintenant comme tableaux (cf. E. Bilal, J. Teulé et J. Vautrin).

– *L'investissement de la trame*. Ou l'investissement novateur d'une contrainte technique ancienne, par exemple, l'usage de la trame réinterprétée par les frères Varenne.

5. 3. Diachronie/synchronie & linéarité/tabularité

Linéarité/tabularité : l'empan de la narration classique

Le sens des images leur vient de ce qu'elles se rapportent à un construit sous-jacent, prévisible, rebâti au cours de l'acte de lecture – le récit. Le récit se perçoit à travers les images, il est le code synthétique, l'interprétant le plus fort. D'un côté, le toboggan diégétique, provoquant l'envie de connaître la suite : linéarité du récit (avec obstacles nécessaires) ; d'un autre côté, venu du *comic strip*, le punch final du récit à chute, l'intensité construite par la mise-en-séquence ; puis l'importation du premier dans le second, le découpage à la Hergé (fin de *strip*, fin de page) ; enfin, l'intensité tabulaire : elle peut relever de l'image-action (image-splash) ; mais déjà aussi bien de l'image-affection (super-héros à problème).

Linéarité/tabularité : l'empan de la narration audacieuse

Images qui illustrent la relève dialectique par la lisibilité : intégration des niveaux précédents :

1) La BD lisible (ses origines, illettrées et infantiles), 2) les expérimentations de fragmentation, 3) leur relève dans des images à la fois audacieuses et lisibles le contenu de combat (scène de ménage, BD de guerre sur la table) dispersé sur la page mais ultimement mis en ordre par l'ordre de lecture tout à fait classique (cf. ILLUSTRATION, page suivante).

Image exemplaire de ce que nous avons justement tenté de faire : interpellés par l'ancien et le nouveau, devoir évoquer l'Histoire, tout en sentant qu'il fallait la tabulariser. Il ne s'agit pas là du simple plaisir des retournements dialectiques, nous y ajoutons celui des turbulences redoublées = jumelles, parallaxe, vision binoculaire de la profondeur, de la complexité.

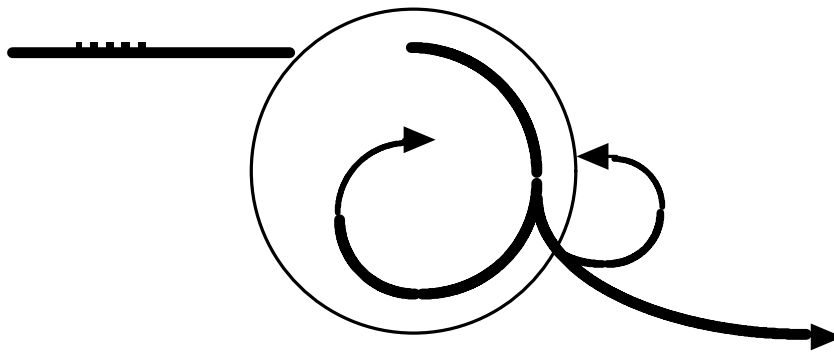


FIGURE 0

AVENTURES D'UNE TURBULENCE, ANAMNÈSE

[Rappelons ce que le rétro-projecteur a permis : superposer sur l'illustration précédente le motif vide de cette turbulence. Confirmation des différents jeux spirales de la composition de cette image multiple. Le cercle en suivant le halo lumineux du lustre souligne le centre de la scène ; l'index pointé du père au-delà du journal désigne la première flèche ; à contre sens, la main tendue de la mère (vers une brosse à cheveux, ou une loupe ?) s'inscrit dans l'axe de la contestation tout en pointant les "bloody magazines" que lit le fils, au coeur de la querelle parentale ; la dernière flèche, enfin, incite à "tourner la page"]].

Illustration

SIENKIEWICZ, Bill & Alan MOORE, *Big Numbers / 2*, Northampton, Mad Love Publ. Ltd, 1990. planche 7

ETUDES CONSULTÉES

DEBRAY, R., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992.

DUNNE, Michael, *Metapop. Self-Referentiality in Contemporary American Popular Culture*, Jackson, Univ. Press of Missouri, 1992.

GROENSTEEN, Th., *La Bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Éditions, "Le monde de", 1985.

HORN, M., (ed.), *The World Encyclopedia of Comics*, NY, Chelsea House Publ. 1976.

LECIGNE, Bruno & J.-P. TAMINE *Fac-similé. Essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la Bande Dessinée*, Paris, Futuropolis, 1983.

MASSIN, p. *La figuration dans l'alphabet*, 1970

MOLES, A.A. "La visualisation thématique du monde triomphe du structuralisme appliqué", *Cahiers internationaux de sociologie*, v. 82, 1987, pp. 147-175.

NAZZARO, Joe, "Welcome to Dakota", *Comic Scene* n° 36, aug. 1993.

O'SULLIVAN, Judith, *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*, Boston, Little, Brown Bullfinch Press, 1990.

OVERSTREET, Robert M., *Official Overstreet Comic Book Price Guide 1990-1991*, NY, The House of Collectibles, 1990.

RIGBY, B., *Popular Culture in Modern France. A Study of Cultural Discourse*, London/N.-York, Routledge, 1991.

TRIPTOW, Robin, *Gay Comics*, 1993

PARMI LES BD CONSULTÉES

BARBE, *Cinémas*, Paris, Faiseur d'images, 1976 [1972].

CLÆYS, NOLANE, *La Une dans le caniveau*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1988.

CLÆYS, NOLANE, *Lame damnée*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1989.

CREPAX, Guido, *Valentina*, Paris, Éric Losfeld, 1969, [1968].

DRUILLET/FLAUBERT, *Salambô*, Humanoïdes Associés, 1981.

FORTON, Louis, *Les Pieds-Nickelés s'en vont en guerre*, Paris, Henri Veyrier, 1979 [1916].

FRANC, Régis, *Le Marchand d'opium*, Paris, Dargaud, 1984.

FRED, *Philémon à l'heure du second "T"*, Paris, Dargaud, 1986.

FRÉMOND, Denis, *Sentimental*, Paris, Dargaud, 1987.

LAVATER, W., *Le petit chaperon rouge*, Adrien Maeght Éditeur, Paris 1965.

MATHIEU, Marc-Antoine, *L'Origine*, Paris, Delcourt, 1991.

McFARLANE, T. *Spawn*, Image Comics, aug. 1992.

McKAY, W. *Little Nemo*, Pierre Horay, 1977

McKEAN, Dave & Neil GAIMAN, *Signal to Noise*, London, VG Graphics, 1992.

McKEAN & MORRISON, G., *Arkham Asylum*, D.C. Comics Inc., New York, 1989

SCHUITEN & PEETERS, *La route d'Armilia*, Paris, Casterman, 1988.

SIENKIEWICZ, Bill & Alan MOORE, *Big Numbers /2*, Northampton, Mad Love Publ. Ltd, 1990.

SIENKIEWICZ, Bill & Andrew HELFER, *The Shadow*, n° 4, nov. 1987, "Shadows and Light. Part 4".

TARDI, *Jeux pour mourir*, d'après G.-Ch. Veran, Paris, Casterman, 1992.

TEULÉ J. & J. VAUTRIN, *Bloody Mary*, Grenoble, Glénat, 1983.

VERBEEK, *Dessus-Dessous*, Horay, 1977.

LA BANDE DESSINÉE : A L'OUEST DU NOUVEAU !

Jacques TRAMSON
Université Paris-Nord

INTRODUCTION

Si l'on scrute les nouveaux horizons littéraires, on peut être doublement surpris d'y apercevoir la masse de production de la Bande Dessinée, alias B.D.. D'un côté, par rapport à la littérature, elle est encore considérée comme "en marge", ce que caractérise la dénomination, toujours méprisante, de paralittérature ; de l'autre, sa nouveauté paraît toute relative, le genre étant attesté, dès le début du second quart du XIX^{ème} siècle, par les premiers griffonnages de Rodolphe Toepffer¹.

Or, particulièrement dans la production occidentale européenne, il semble que cette dernière décennie ait laissé apparaître, au sein de la B.D., des ambitions nouvelles et, surtout, plus soutenues dans la préoccupation d'une certaine "littéarité", tant dans la mise en place du récit textuel que dans la technique d'écriture graphique ; dans le même temps, elle a pu suggérer un nouveau regard sur la littérature par le biais de la multiplication des adaptations de textes littéraires.

Avec davantage l'ambition de susciter la curiosité que de théoriser, je proposerai donc un point de vue sur quelques albums de B.D., caractéristiques de ces nouvelles perspectives.

¹ Mais, cet artiste, reconnu en tant qu'écrivain, ne réclamait-il pas, pour ses dessins, le statut de "Littérature en Estampes" ?

LA B.D., UNE NOUVELLE LECTURE DES TEXTES LITTÉRAIRES

On se souvient comment Genette, dans *Palimpsestes*, suggérait la multiplicité des adaptations dont un texte littéraire peut être l'objet, du sérieux au ludique, de l'imitation à la transformation².

Certes le passage de l'écrit à la combinaison image/texte de notre genre introduit nécessairement une "transformation" : mais les ambitions de celle-ci peuvent varier. Ainsi, l'une des formes les plus courantes de la "transformation ludique", la parodie, peut suggérer une nouvelle approche du modèle, ne serait-ce que parce qu'elle désacralise celui-ci ; elle le fait sortir de sa représentation compassée de chef-d'oeuvre, figé pour la postérité. Si nous prenons l'exemple de *Robinson Crusoé*, il suffit de voir comment cette oeuvre de Daniel Defoe, considérée depuis Rousseau comme un classique de la littérature éducative, peut offrir une lecture nouvelle à travers la caricature du graphisme de Chiqui de la Fuente et la dérision du scénario de Carlos R. Soria³. Le récit, simplifié, ne s'attarde guère à montrer "comment l'homme peut apprendre à vivre par lui-même en harmonie avec son environnement, à lutter contre les phénomènes naturels, à survivre et à établir un nouvel ordre social, sans l'aide de la civilisation *toute puissante*"⁴. Le discours moral est oblitéré par le caractère des péripéties aventureuses, multipliées par l'addition de personnages tantôt sympathiques, le père de Vendredi, un naufragé espagnol, tantôt antipathiques, un équipage de pirates, le tout étant agrémenté d'humour. L'aventure individuelle et didactique se fond dans la thématique plus "divertissante" de l'île mystérieuse : on peut sans doute regretter la déperdition de la signification initiale du roman ; mais on doit prendre en compte le public visé par ce type d'adaptation, à savoir celui des pré-adolescents et des jeunes adolescents des années "80" de notre siècle. Malgré les transformations, la dimension "pré-écologique" du récit ne disparaît pas : l'agrément des aventures et de l'humour s'y ajoutant peuvent motiver un jeune public à se lancer à l'assaut de l'ouvrage original, malgré la relative difficulté de l'écriture. Encore que l'album de B.D. évoqué ici ne soit pas, et de loin, une réussite inoubliable du genre, on constate qu'il peut mettre en place une double démarche : dans une perspective culturelle, il peut ouvrir à la découverte de l'oeuvre un nouveau public ; dans une perspective pédagogique, il peut susciter une lecture comparative entre la B.D. et son modèle, mettant en cause l'organisation différente des récits pour "raconter" ce qui, en gros, constitue la même histoire, les structures et fonctions autres des personnages et les variations de ton d'une oeuvre à l'autre. On peut imaginer comment, avec des parodies plus élaborées, s'adressant à un public de lecteurs plus avancés, on arrive à des relectures originales, souvent critiques, de l'oeuvre de base, que ce soit par une remise en cause des thèmes – comme dans le *Hamlet* où Alexis et Gotlib "mettent à plat" la tragédie familiale et "détournent" la philosophie du

² Col. Poétique, Seuil, 1982. On se reportera particulièrement aux tableaux des pp. 30, 32, 34, 37.

³ Col. "Merveilles de la littérature", Larousse, 1985.

⁴ Tacho Maiotti, *ibid.*, p. 48.

drame⁵ – que ce soit par une remise en cause de la forme du discours – comme dans la dénonciation des excès rhétoriques du *Corbeau* d'Edgar Poe par le délirant Will Eisner⁶.

Mais c'est une autre forme de relecture que suggère la "transformation sérieuse", dénommée "transposition" par Genette, telle qu'on la rencontre, par exemple, dans le *Peter Pan* de Loisel, en cours de publication aux Editions Vents d'Ouest. Jouant à la fois sur l'oeuvre de Barrie et sur l'image que le grand public s'en fait, au travers du dessin animé de Walt Disney, l'auteur-dessinateur recompose l'épisode de "l'île des enfants", en l'intégrant dans une perspective de récit totalement différente. Peter est un adolescent misérable, doté d'une mère ivrognesse, qui, dans le Londres "populiste" de l'entre-deux siècles, entretient les rêves d'un groupe de gamins, haillonneux comme lui, en leur racontant des histoires. Et, le jour où la fiction le happe, sous la forme de l'inévitable fée Clochette, il se retrouve, gamin sordide et peu soucieux d'exploits combatifs, dans l'univers fantasmatique et aseptisé de Barrie.

Outre les qualités propres du récit de Loisel, superbement rehaussé par son graphisme vigoureux et coloré, la mise en perspective du conte rose – et cruel – de l'auteur anglais par le décalage original sur le plan sociologique et psychologique, conduisent inévitablement à une remise en cause du modèle : on pourrait presque dire que c'est le principe même du conte pour enfants, tel qu'on le concevait jusqu'au début de notre siècle, qui se trouve exposé à une critique, justificatrice de l'évolution que la littérature pour enfants a subie dans le cours des soixante dernières années. Ainsi, le travail de Loisel manifeste un nouvel horizon d'écriture, par cette transmutation, à la fois du récit et de son mode de support. Mais il suggère aussi un nouvel horizon de lecture, incitant à une approche doublement nouvelle, à la fois supplémentaire et différente, la différence tenant, entre autres aspects, à une dimension "adulte" de la perception du récit – tant de celui du dessinateur (son album d'adresse "visiblement" à un public de grands adolescents et d'adultes) que de l'oeuvre même de Barrie.

Cette lecture différente, on la rencontre aussi dans les formes d'adaptation plus traditionnelles, quant au fond : cette "imitation sérieuse" de *L'Île au trésor* que proposent Fauré et Corteggiani⁷ respecte l'intrigue de Stevenson, malgré les inévitables raccourcissements dus au passage à l'image (une adaptation "littérale" multiplierait aisément par trois ou quatre les soixante-quatre pages de l'album). Mais, au-delà de la qualité réelle de la réduction quantitative opérée, ce qui retient l'attention est que le dessinateur, par des artifices propres à son art, réussit à retransmettre la magie du récit stevensonien. Au poids des mots, se substitue donc le choc des images : usant d'une technique picturale, Fauré sait aussi bien créer l'inquiétude fantasmatique des débuts du roman par des gouaches délavées que nous plonger dans l'action exaltante par des jeux de couleurs franches et contrastées.

⁵ In *Cinémastock*, vol. 1, Dargaud, 1974, pp. 12 sqq.

⁶ In *Charlie Mensuel*, n° 27, Avril 1971.

⁷ Dargaud, 1991.

Mais il excelle surtout à peindre les atmosphères ambiguës et moites de l'Ile par des planches entières en camaïeu dont les tonalités dominantes varient selon les moments de la journée, mais aussi, pourrait-on dire, selon la perception qu'en a le héros, le jeune Jim Hawkins. On oserait ainsi affirmer que, si la mise en place du récit textuel fonctionne selon une focalisation externe, la matérialité même de la mise en couleurs due à Fauré nous projette dans la conscience qu'a de l'aventure son principal protagoniste.

Ainsi, la procédure originale de la "mise en bandes dessinées" manifeste en même temps qu'une dimension de lecture "poétique" de l'oeuvre, l'aptitude même du genre à suggérer par ses techniques propres des perceptions habituellement considérées comme liées aux démarches les plus élaborées de l'écriture.

Ne nous y trompons pas : il ne s'agit pas, dans la majorité des cas, de possibilités nouvelles de la B.D., mais simplement d'une conscience nouvelle que les dessinateurs ont de leur exploitation.

"SUR DES TECHNIQUES ANCIENNES, FAISONS DES GRAPHISMES NOUVEAUX..."

Ce détournement du vers de Chénier est précisément "illustré" par la production récente du domaine où l'on voit les créateurs utiliser aussi bien le jeu des couleurs que celui des cadrages et/ou des montages pour faire apparaître une image autre de la B.D..

Ainsi, dans le courant des années soixante-dix est née la technique de l'Aérographe, particulièrement mise à la mode par l'Américain Richard Corben : ce procédé d'application directe de la couleur sur la planche, grâce à une sorte de "douille" à peinture dont on règle le débit par une pression d'air, commandée électriquement, n'a sans doute pas été mieux dominé que par le dessinateur, d'origine yougoslave, Enki Bilal. Que ce soit dans sa "trilogie de Nikopol" – de 1980 à 1992⁸ – ou dans l'extraordinaire *Partie de Chasse*, de 1983, Bilal sait créer des atmosphères baroques, alors même que le récit feint d'emprunter la rigueur du documentaire historique (*Partie de Chasse*) ou la fausse rationalité de la science-fiction, mâtinée de fantastique (en particulier, dans le dernier volet de la trilogie : *Froid Equateur*). Pour exprimer l'originalité de cette nouvelle force et forme d'expression, on ne peut mieux faire que d'emprunter à Thierry Groensteen l'affirmation selon laquelle :

"Si la picturalité de l'image est productrice ou conductrice d'émotion, elle ne fait pas pour autant obstacle à la production de sens. (...) Elle veut bien participer à l'empire du récit, servir la mécanique narrative mais, ayant rempli ce contrat, elle entend exercer de surcroît une séduction propre"⁹.

⁸ *La Foire aux Immortels*, Dargaud, 1980 ; *La Femme Piège*, id, 1986 ; *Froid Equateur*, Les Humanoïdes Associés, 1992.

⁹ "Couleur directe : la Séduction picturale", in *Couleur Directe*, Ed. Kunst der Comics/mérimée Conseil, Hambourg/Paris, 1993, p. 52.

Et, ajouterions-nous, "un effet de sens supplémentaire". On assiste, ici, à côté de l'effet esthétique traditionnel de la couleur et de son usage "rhétorique", déjà souligné par maints critiques, à sa mise en place en tant que véritable technique narrative. Détournée d'une de ses fonctions habituelles d'effet de réel, elle réussit à faire du train le plus banal un véhicule de rêve – ou, plutôt, dans les deux albums évoqués, de cauchemar. Les formes "naturelles" de l'univers s'animent mystérieusement de saignements et de rouillures, marquant, sans même le besoin des mots, le tragique d'une situation ou le constat de désagrégation d'une société.

Cette dimension de la peinture se retrouve, d'une manière originale, dans l'oeuvre de Sorel et Mosdi, *L'Île des Morts*¹⁰, où les deux auteurs, au seuil de l'album *In Cauda Venenum*, tiennent à remercier le peintre Pascal Roblin d'avoir su créer, grâce à ses tableaux, "cette part de fantastique qui leur manquait"¹¹. Mais, surtout, jouant sur les cadrages (le point de vue dans la vignette) et les montages (l'organisation spatiale des vignettes dans la planche), Sorel sait aussi bien, par des plongées pratiquement à la verticale, nous faire ressentir le vertige psychologique de ses personnages, confrontés au mystère et à l'horreur, que, par des juxtapositions de vignettes verticales et horizontales, créer des ruptures de rythme du récit, introduire des effets de suspense¹². On se souviendra, en particulier, d'un montage où les vignettes prenant la forme des lames d'un éventail ouvert, introduisent un déséquilibre de la planche, encore accentué par un effet de "travelling arrière", qui fait basculer l'univers du lecteur – tout autant que celui du personnage représenté – du confort douillet d'une maison bourgeoise à la morbidité d'un cimetière enneigé¹³. C'est l'organisation de la vignette ou celle de la planche qui, sans le support des mots, produit ces effets traditionnellement "littéraires". On pourrait, d'ailleurs, noter que, dans le récit évoqué, riche en événements mais aussi porteur d'une dimension psychologique complexe, le nombre de planches muettes (huit sur quarante-six), auxquelles il faudrait ajouter de nombreuses planches ne comportant qu'une ou deux bulles de texte, manifeste cette aptitude, délibérément exploitée, de l'interaction des images à mettre en place un véritable discours où se retrouvent toutes les subtilités de l'écriture romanesque.

Chez Foerster qui, excepté dans sa série pour jeunes adolescents, *Starbuck*¹⁴, n'use pas de la couleur – mais de la combinaison du noir et blanc avec des grisés – c'est bien aux artifices de l'exploitation même de l'image, dans sa superficie, ses jeux de perspective, de répartition dans la planche, qu'il faut attribuer ces effets de narration : il suffirait de lire/regarder telle aventure du "*Plombier Fou*", dans

¹⁰ *Vents d'Ouest*, 2 Vol., 1991, 1992.

¹¹ *Op. Cit.*, page non numérotée (titre intérieur).

¹² *Ibid.* On se souviendra, par exemple, de la vision de la bibliothèque, depuis le haut de son escalier intérieur (pl. 44) ou de celle du héros, pénétrant dans le sanctuaire où l'attend le fabuleux tableau de "L'Île des Morts" (pl.46, vignette 1) pour leurs abruptes plongées verticales ; on n'oubliera pas non plus cette ellipse dramatique, créée par la superposition de deux vignettes, hautes d'à peine trois centimètres mais qui font toute la largeur de la planche et surplombent trois vignettes verticales (pl. 37).

¹³ *Ibid.*, pl. 14.

¹⁴ Dupuis, Vol. 3, 1990, 1990, 1991.

*Hantons sous la Pluie*¹⁵ pour apprécier comment la pluralité de lectures suggérée par l'organisation d'un tel montage tabulaire contredit l'idée reçue de l'évidence de l'image et nous fait davantage retrouver la fonction poétique de la suppression de la ponctuation chez Apollinaire, dans *Alcools*. Au passage, ceci pourrait nous inciter à reconnaître, dans la manière d'associer les vignettes dans la planche (hauteur, largeur, montage linéaire, montage tabulaire, etc...), l'équivalent de la ponctuation textuelle et de la conjonction de séquences grammaticales courtes et/ou longues. Dès son premier album, *Certains l'Aiment Noir*, Foerster avait déjà manifesté la faculté expressive du montage tabulaire en introduisant après une vignette verticale, montrant le désarroi du père Fafiot, deux vignettes horizontales superposées, le présentant en train d'embrocher puis de faire cuire – mais la superposition des deux vignettes introduit l'idée d'une quasi – simultanéité – son chien, dans le récit intitulé, dans une veine plus noire qu'humoristique, *Fidèle, mon ami...*¹⁶.

De la même manière, une simple contre-plongée réussit à manifester l'angoisse – et la petitesse – du "fiston" obligé d'affronter une nouvelle école, tout comme la variation de taille des vignettes, allant "diminuendo", évoque le problème de M. Lepoutre qui, telle la "Matriochka" du titre, se convertit en un être de plus en plus petit¹⁷. Et il faudrait ajouter que le dessinateur renforce ces procédures – qu'on doit bien appeler narratives – par une technique souvent expressionniste, déformant les perspectives, inclinant – contre nature – les murs des maisons, au point de recréer une ambiance analogue à celle du célèbre Cabinet du Docteur Caligari : par exemple, les deux planches centrales du "conte fantastique", *Henri Lambiotte n'est qu'un Zéro*, manifestent bien, par le tangage visuel créé par les images, le vertige qui emplit l'esprit du héros au fur et à mesure qu'il découvre que tous les indices de son existence sombrent dans le néant, ces disparitions illustrant littéralement le titre du récit¹⁸.

D'une manière évidente, avec ces productions où l'humour "noirissime" s'inscrit tant dans la mise en place des vignettes que dans la conjonction, parfois contradictoire, des images et des textes, la bande dessinée élabore de nouveaux types de narrations, appelant à une lecture plus élaborée, plus adulte. Précisément, à partir des années soixante-dix, mais plus encore dans la décennie suivante, on a vu apparaître, dans les scénarii, dans les dialogues, dans leur interaction avec les images, une nouvelle B.D. dont la plus grande littéarité a pu, parfois, l'écarter de son habituel public populaire.

UNE NOUVELLE ECRITURE DU SCENARIO-DIALOGUE

En effet, après une phase où le ciblage du public adulte s'était essentiellement manifesté par une transgression délibérée des tabous habituels de la B.D. pour la

¹⁵ Audie, 1990.

¹⁶ Fluide Glacial/Audie, 1982, p. 26, strips 3/4.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27, strip 2, vignette 3, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

jeunesse, – en particulier, du tabou sexuel – on a vu les créateurs mettre en place des récits aux intrigues plus sophistiquées, aux moralités plus ambiguës, s'alliant, le plus souvent, à des graphismes originaux.

Avec Teulé, dès *Banlieue Sud* où il est le créateur à part entière, avant le chef-d'oeuvre que représente sa collaboration ultérieure avec le romancier Jean Vautrin, pour *Bloody Mary*¹⁹, se manifeste cette authentique recherche. Outre que le dessinateur joue de tous les artifices techniques pour la reproduction de l'image imprimée en noir et blanc – travail sur photographies, photocopies, lavages à l'acide, gouachages (en blanc ou en noir selon les cas), etc...–, en tant que scénariste, il introduit, aussi bien dans les courts récits qui ouvrent l'album que dans celui qui lui donne son titre, à la fois une préoccupation des problèmes contemporains – le chômage, la petite délinquance, le désarroi des vieilles femmes seules ou des couples déchirés – et une écriture des scénarii basée sur la surprise, l'ellipse, l'humour noir ou la noirceur tout court, et confortée par des textes, transcrivant quasi-phonétiquement les dialogues du quotidien le plus sordide. Ces contenus, nouveaux dans la B.D., appellent un regard différent du lecteur aussi du fait des techniques originales utilisées par Teulé.

Mais, à lecture différente, écriture nouvelle également du fait d'une mise en relation originale du texte et de l'image : ainsi, par exemple, les britanniques Dave Gibbons et Alan Moore ont créés une série exceptionnelle avec *Les Gardiens* : "Son réalisme extraordinaire, son étude fouillée des psychologies, sa violence souterraine, son montage cinématographique, ont fasciné les lecteurs"²⁰. Utilisant un graphisme proche de celui des séries de super-héros américains, Gibbons réussit à introduire un décalage par un rendu "hyperréaliste" de personnages fantastiques évoluant dans un univers de science-fiction ; dans le même temps, le scénariste Alan Moore met en place deux récits parallèles qui s'entrecroisent et s'expliquent mutuellement. L'originalité fondamentale de la procédure – et qui s'inscrit dans une "littérisation" de l'oeuvre – est que, si l'un des récits est présenté sous forme d'une bande dessinée découpée en chapitres, les intercalaires des-dits chapitres constituent une autobiographie fictionnelle, rédigée sur le mode romanesque (au sens propre : pas d'autres images dans ces séquences que des illustrations, censées être des photographies de presse) par l'un des premiers "Gardiens", et où l'on trouvera la clé de l'énigme posée par le récit en B.D..

C'est encore une autre forme d'interaction narrative que proposent, depuis 1993, les dessinateurs-scénaristes Stan et Vince, avec leur "série" *Vortex*. Pour bien comprendre l'originalité du procédé, il suffit de faire appel à la présentation de leurs albums :

"1937. Pour retrouver deux dangereux espions, l'agent secret Campbell et la scientifique Tess Wood doivent aller ... dans le futur. Mais, dès leur arrivée au XXXIème siècle, ils

¹⁹ *Banlieue Sud*, Ed. du Fromage, 1981 ; *Bloody Mary*, sur scénario de Vautrin, Glénat, 1983.

²⁰ 6 vol., Ed. Zenda, 1986, 1987 ; dernier plat de couverture.

*sont séparés par une gigantesque explosion ... et vivent chacun leur aventure dans leur propre série (...) Deux séries qui n'en font qu'une*²¹".

L'objectif des deux auteurs est, en effet, d'évoquer, chacun dans trois albums, les aventures de leur héros respectif – un album de chaque série est déjà publié – avant de les faire se retrouver dans un "quatrième/septième" album qu'ils écriront et dessineront ensemble, alors que, pour les premiers, ils se contentent d'une mise au point commune de leurs synopsis pour ne pas introduire d'impossibilités matérielles à la poursuite et, surtout, à l'issue vraisemblable des aventures de Campbell et Tess Wood²². Si cette démarche n'est pas sans rappeler la rédaction, par Allain et Souvestre, de *Fantômas*, qu'on a souvent rapprochée de l'écriture automatique des surréalistes²³, elle est totalement nouvelle dans l'univers de la B.D. et suggère, pour l'avenir d'un genre qu'il y a peu on craignait agonisant, des ouvertures nouvelles quant à l'organisation des récits.

Mais n'est-ce pas déjà ce que proposait, sous une autre forme, le couple Loustal et Paringaux, dès *Coeurs de Sable*, en 1985, et, surtout, deux ans plus tard, avec ce qui reste leur chef-d'oeuvre, *Barney et la Note Bleue*²⁴. Le dessin, pictural, de Loustal inscrit dans des vignettes sans texte la destinée tragique de Barney, le saxophoniste de jazz, trop doué pour la musique, mais pas assez pour la vie : des tableaux, dont la tonalité varie, au hasard de la couleur de l'humeur du héros, mais où s'intercalent, comme bribes de documents objectifs, des articles de journaux, des extraits de lettres, des photos. Cependant, sous les vignettes, un texte, tantôt écrit à la troisième personne, tantôt se présentant comme un témoignage direct ("je sais bien que le simple critique de jazz que je suis s'éloigne terriblement de son sujet (...)."²⁵) propose une autre lecture de la vie du héros que celle que suggèrent les images. Nous nous trouvons en face d'un récit qui réunit, par l'artifice de la combinaison du texte et de l'image à juxtaposer – typographiquement parlant – deux points de vue, alors que la perception traditionnelle de la B.D. nous conduit à les percevoir non pas à côté l'un de l'autre, mais simultanément, constamment interférés.

Il semble que nous devons reconnaître ici une démarche d'écriture à la fois totalement nouvelle et engagée dans une perspective absolument littéraire. Encore n'ai-je pas fait état de la structure narrative qui joue sur le désordre temporel, entretenant récit au présent et flash-back : semblant ainsi rendre compte à la fois du témoignage du journaliste et de la perception "déchronologisée" des souvenirs du héros.

²¹ *Vortex : Campbell, Voyageur du Temps*, Stan, vol. 1, Delcourt, 1993 ; *Tess Wood, Prisonnière du Futur*, Vince, ibid, dernier plat de couverture.

²² Entretien avec les auteurs, le 9 Janvier 1994.

²³ Cf. les souvenirs de Marcel Allain, suivis de l'étude sur *Fantômas*, in : *Entretiens sur la Paralittérature (Actes du Colloque de Cerisy)*, Plon, 1969.

²⁴ *Coeurs de Sable*, Casterman, 1985 ; *Barney et la Note Bleue*, id, 1987.

²⁵ *Id.*, p. 53, vignette 1.

CONCLUSION

Qu'elle vienne de Belgique ou de France, de Grande-Bretagne ou d'Espagne – et on aurait aussi pu citer des exemples italiens ou suisses – la Bande Dessinée des trois derniers lustres affirme sa volonté de proposer de nouvelles lectures tout autant que de nouvelles écritures. Combinant texte et image, elle manifeste une volonté originale à exploiter aussi bien les dimensions spécifiques de chacun des deux éléments que la richesse productive de leur interactivité.

Au cours de ce colloque, il a été fréquent d'évoquer comment de nouveaux horizons littéraires manifestent une subversion face aux hégémonies, celles, en particulier, des littératures dites "investies". N'assistons-nous pas, aujourd'hui, de la part de la B.D., longtemps considérée comme une sous-littérature, à une tentative, non de subversion, mais d'*investissement* de la littérature, aussi bien par des emprunts à ses démarches les plus originales que par d'authentiques innovations narratives et, dans ce qui a été longtemps considéré comme la démarche séparant la littérature de la paralittérature, par la présence nouvelle, chez les auteurs de B.D., d'une réflexion élaborée sur leur propre écriture ?

**AVANT-GARDE ET LITTÉRATURE DE
JEUNESSE**

**LE STATUT DU LECTEUR ENFANTIN :
CONSTITUTION D'UN CHAMP LITTÉRAIRE
AUTONOME**

Jean PERROT

Université Paris-Nord

La littérature de jeunesse depuis une vingtaine d'années a connu un remarquable développement, et pour certaines maisons d'édition, comme Gallimard par exemple, constitue un secteur porteur dans le contexte relatif de "crise" de la production contemporaine¹. La recherche permanente de nouveaux lecteurs en période de mutation culturelle dominée par la toute puissance des média audiovisuels amène les éditeurs à multiplier et diversifier leurs stratégies de pénétration du marché et de séduction du public enfantin : celui-ci, en effet, est difficile et s'avère sensible aux attraits chatoyants de l'image immobile, de la télévision et des jeux-vidéo. L'acte de lecture, d'autre part, se déploie dans des conditions spécifiques marquées par des transformations sociales brutales (brassage des populations, chômage), par une remise en question des méthodes d'apprentissage de l'école, notamment en ce qui concerne l'approche des textes dits littéraires, par un bouleversement du champ éditorial (restructuration des grandes maisons désirant faire face à la concurrence européenne et mondiale des grands groupes éditoriaux), enfin par une "crise" tout aussi complexe des "idéologies".

¹ Voir mon article, "L'édition pour la jeunesse : un art négoce" in *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, sous la direction de Claude-Anne Parmegiani, Paris, Edition du Cercle de la Librairie, 1993, pp. 59-67.

Dans cette perspective, la prise en considération de la notion "d'avant-garde" pourra paraître déplacée et renvoyer à la réflexion dépassée des années soixante. Certes le terme ne date pas d'aujourd'hui et, comme John Weightman l'a bien montré dans *The Concept of the Avant-Garde*², remonte au XIX^e siècle : il s'est trouvé réactivé à différents moments historiques caractérisés par des réorganisations du champ littéraire. Et, de fait, la présente étude participe d'un projet de vérification et de mise à l'épreuve d'idées avancées en 1978 dans un article intitulé "L'avant-garde dans la littérature de jeunesse"³ inspiré par les travaux de Pierre Bourdieu, à un moment où les études universitaires consacrées au livre pour enfants trouvaient un nouvel élan répondant à une forte croissance due à l'apparition des livres de poche dans ce secteur. Dans cette analyse, j'examinais les incidences de "l'après mai 1968" dans l'édition pour la jeunesse, les politiques éditoriales des "petits éditeurs" novateurs comme Harlin Quist et François Ruy-Vidal, la restructuration du champ et l'intégration de nouveaux concepts éditoriaux. Ces derniers s'imposaient en relation avec des définitions inédites de l'enfance suggérées par l'acclimatation du freudisme et des idées libertaires et par le Mouvement des Femmes ; ils s'accompagnaient du concours de nouvelles formes d'art dans le domaine de l'image (pop art, surréalisme, Push Pin Studio) et correspondaient à l'intervention systématique des écrivains du Nouveau Roman ou de l'école de l'absurde (Duras, Ionesco, etc.). Ces transformations, comme Philippe Ariès l'a fait remarquer à propos d'autres développements de la culture de l'enfance, intervenaient avec un décalage notable par rapport aux mutations de la culture adulte, le Surréalisme, par exemple, ne touchant le jeune lecteur que près de cinquante ans après qu'il eût atteint son plein épanouissement. La fonction décisive des "petits éditeurs" qui bouleversaient le paysage éditorial, par opposition aux éditeurs de grande diffusion plus traditionalistes, marquait cette période et allait laisser des traces sur l'ensemble de la production dans la décennie qui suivit.

Les mécanismes de l'avant-garde semblaient alors ainsi se vérifier : les déclarations d'avant-gardisme, en effet, reposent toujours sur des "effets de manifeste", car il s'agit bien pour le nouveau venu de retourner en sa faveur le capital symbolique d'un groupe dominant de l'institution à travers un "coup de force" verbal. Celui-ci est réalisé par des personnes utilisant des structures éditoriales mineures soutenues par le relais de diverses formes de contestation : dans les années 1975, l'objectif était de renverser le modèle de l'enseignement traditionnel du français en recourant aux perspectives du Plan Rouchette, bien connues d'écrivains comme Jacqueline Held, aussi professeur d'École Normale et il importait de prendre en compte les théories de la communication de Roman Jakobson, les apports de la linguistique et un "plan de rénovation" faisant appel à une littérature apte à susciter la "libération" de l'imaginaire de l'enfant réel. Les provocations culturelles des éditions Harlin Quist et des Editions des Femmes

² Weightman, John, *The Concept of the Avant-Garde, Exploration in Modernism*, Lasalle, Illinois, Library Press Incorporated, 1972.

³ Perrot, Jean, "L'avant-garde dans la littérature de jeunesse", *Cahiers de Littérature Générale et Comparée*, Numéro spécial, La littérature d'Enfance et de Jeunesse, N° 3-4 (2^eme année), Printemps-Automne 1978, Publications de la SFLG, pp. 45-56.

tendaient encore à suggérer que la notion d'avant-garde en littérature de jeunesse correspondait au transfert dans le domaine pédagogique d'une "utopie" de liberté sociale et d'un modèle de lutte politique.

Qu'en est-il aujourd'hui, au moment où la restructuration du champ semble dépendre, d'une manière prépondérante, des conditions matérielles et économiques ? Après la faillite ou la disparition de certaines des maisons actives alors, que reste-il de l'esprit des années 1970 dans l'édition actuelle ? L'accélération de la rotation des biens culturels et l'absorption des petites maisons par les grandes qui entraîne une valse des directeurs de collections souvent remplacés par des "commerciaux", contribuent-elles à l'oubli des objectifs littéraires et au seul respect des réussites financières, avec pour modèle, le redoutable exemple de Walt Disney, fer de lance de la rentabilité ? Ou bien, au contraire, l'apparition d'une autonomie croissante des jeunes lecteurs formés dans les bibliothèques et les écoles, et même par des journaux et revues, comme *Le Journal des Enfants* ou *Je Bouquine*, etc., les exigences d'un public plus averti, parfois membre des jurys de Prix (Prix Goncourt des Lycéens, Prix du Ministère de la Jeunesse et des Sports), se traduisent-elles par une élévation générale de la conscience critique éditoriale ? L'avènement d'un nouveau type d'intellectuel s'adressant aux enfants (les auteurs et illustrateurs qui participent à des débats et "animations", à des "ateliers" dans les écoles et introduisent des relations plus équilibrées entre lecteurs et artistes), signifie-t-il que se produit actuellement, et toujours avec le décalage remarqué par Philippe Ariès, la répétition de ce qui est advenu au moment de la "crise naturaliste" dans le domaine de la littérature adulte, telle que Christophe Charle l'a analysée dans son livre *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme*⁴ ? C'est-à-dire la reconnaissance d'un statut nouveau du livre de jeunesse, à la mesure de celui qui est conféré à son lecteur, dans une relation réévaluant la domination de l'adulte sur l'enfant. Cette reconnaissance d'une relation privilégiée et égalitaire existait en partie déjà dans les *Contes d'une grand-mère* de 1872-1875 de George Sand, inspirée par les idées mutualistes d'éducation réciproque de Pierre Leroux et par le socialisme utopique de la romancière : étendue à l'ensemble des enfants, la vision utopique d'un jeune lecteur autonome deviendrait-elle la règle tacitement acceptée de tous ? Mais, plus précisément, il n'existe pas une seule définition de l'enfance, mais des statuts divers variant d'un pays ou d'un groupe social à un autre et les livres, chaque fois, se voient affectés d'une inégale considération : en France et dans certains pays, s'est développée une critique relativement étendue, accompagnée d'un système de Prix littéraires, de revues spécialisées, etc, qui commence à se manifester dans la grande presse. Dans ces conditions, où passe la définition qui oppose tradition et modernisme, avant-garde et arrière-garde ? Sur quels effets de rupture et discours de légitimation, certains s'efforcent-ils de se distinguer en "prenant leurs distances" ? La procédure du "manifeste" serait-elle caduque et "l'avant-garde" n'aurait-elle plus de raison d'être ? Plus de raisons de se manifester ? La voix des enfants deviendrait-elle le support des manifestes eux-mêmes ?

⁴ Charle, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme, Roman, Théâtre et Politique*, Paris, Presses de l'Ecole Normale supérieure, 1979.

L'EFFET DE MANIFESTE : "ART MOYEN" ET PUBLICITÉ

Très curieusement aujourd'hui, les manifestes les plus ostensibles ne proviennent pas des auteurs ni des acteurs culturels commandés par des motivations politiques ou culturelles. Au contraire, une réticence certaine domine cette catégorie touchée par la difficulté de toute affirmation catégorique, même adressée à l'intention d'un public dominé. En bref, il semble que les écrivains éprouvent quelques résistances à "prêcher" ou à imposer un message autre que celui que suggère un "humanisme" minimal. En revanche, ce sont les représentants éditoriaux qui prennent parti dans le débat suscité par la conquête d'une position de prestige dans la hiérarchie des biens symboliques. Leurs manifestes concernent bien plus la forme et "l'emballage" (le "packaging", selon un terme anglais qui s'est imposé dans la profession) que le contenu des ouvrages eux-mêmes. On peut ainsi définir un "art moyen", selon la formule de Christophe Charle⁵, contre lequel vont se dresser tous ceux qui souhaitent produire un "effet de manifeste". Un bon exemple de cette définition apparaît dans le catalogue présenté par les éditions Milan pour la présentation de la collection Zanzibar. On lit ainsi au début de l'introduction de *Passeport pour Zanzibar* publié en 1993 :

" La collection Zanzibar mesure 1, 15 mètres ! A moins de cinq ans ! Mais non, ce n'est pas une plaisanterie : commercialement, la taille d'une collection s'exprime en linéaire, c'est-à-dire, la longueur qu'occupe l'ensemble des volumes serrés les uns contre les autres sur une étagère ; 1,15 mètre, c'est déjà pas mal, ça peut se voir facilement dans une librairie ou une bibliothèque" ⁶.

Suivent des considérations portant sur le nombre de pages assemblées (15758), et sur le volume 100 dont la publication marque un anniversaire. En ce qui concerne les éléments du contenu, l'annonce publicitaire en souligne la diversité permettant de balayer un large public : "Or c'est justement la principale caractéristique de la collection qui fait poser cette question : elle est éclectique". Les genres proposés dessinent alors une hiérarchie qui fixe les critères explicites du succès : la liste va de ce qui, apparemment, peut être considéré comme plus facile pour un enfant, jusqu'au plus difficile (le ludisme, l'aventure, l'humour, le fantastique, la SF, le policier, les récits psychologiques, historiques, etc.). Et le texte de préciser : "C'est que nous voulons que n'importe quel enfant puisse entrer dans cette collection, quels que soient ses goûts !". Il est clair que l'éditeur souhaite que chacun "puisse trouver son livre", car il s'agit "de donner envie de lire jusqu'au bout". Un principe d'intégralité et d'économie domine ainsi la collection, qui s'adresse indistinctement au plus grand nombre. Plus que la littérature ou la qualité de l'écriture, c'est l'acte de la lecture qui est mis en avant : "Entrer en lecture, c'est d'abord faire une rencontre primordiale avec un livre". En conséquence, la nécessaire diversité éditoriale doit satisfaire aussi la variété et l'envergure souhaitées des lecteurs. Enfin le style est censé répondre à des traits dont découle sa "lisibilité par les jeunes".

⁵ Charle, C. *Ibid.*, p. 20.

⁶ Poslaniec, Christian, Préface de *Passeport pour Zanzibar*, Toulouse, Editions Milan, 1992. Non paginé.

On remarque que l'auteur n'est pas au premier plan dans ce scénario de promotion : il intervient toutefois, lorsque l'on apprend que la collection est celle qui publie le plus d'auteurs français (92%) et que le comité de lecture envoie à chaque romancier examiné un courrier lui faisant part de tout ce qui a été dit sur son texte, car "respecter les auteurs est aussi important que respecter les enfants". La remarque signe la reconnaissance obligée de la Charte des Auteurs pour la Jeunesse qui depuis 1975 défend les droits des écrivains pour la jeunesse organisés en une profession, comme le rappelle Christian Grenier qui souligne que cette Charte n'est pas commandée par des motifs purement "corporatistes", mais encourage aussi la "création"⁷. Enfin le message publicitaire de Zanzibar se clôt sur la nécessité de "fidéliser" les lecteurs et sur des propositions d'abonnement conçues sur le modèle de la presse, mais visant aussi un usage plus "intime" du littéraire : le lecteur s'entend souhaiter "bon voyage" au lecteur, un de ces "bons voyages qui forment la jeunesse", celle-ci emportée dans un périple associant "voyage intérieur", "plaisir et découverte", identification, "recul critique", "moment de bonheur profond".

La même revendication d'un "art moyen" s'affirme dans de nombreux dépliants publicitaires des grandes maisons, et, tout récemment, dans celui de la nouvelle maison Scandédition qui a repris les collections des éditions communistes Messidor-La Farandole en faillite. Le lancement, au printemps 1993, de la collection La Farandole en Poche qui reprend un nombre important de titres déjà publiés, est significatif, car il se présente sous la forme du "pari" d'une collection :

*"qui ne peut que rencontrer les attentes de toutes les familles, des enseignants, des éducateurs, engagés dans une action quotidienne où le livre n'est pas de trop dans la construction d'un dialogue productif avec le présent"*⁸.

Le discours universaliste et la valorisation des fonctions de la lecture masquent mal, sous les formules rappelant vaguement celle d'un poète qui définissait la poésie comme "productrice du réel", l'absence de critères littéraires : ils révèlent surtout, ce qui est confirmé par la présentation graphique, une méconnaissance suicidaire du fait esthétique et l'assimilation du livre à un objet d'usage, même dans un projet éducatif. Au moment où nous relisons les épreuves de cet article, l'annonce de la liquidation financière des éditions Messidor-La Farandole pousse à prolonger et approfondir la réflexion sur les difficultés du fonctionnement de l'édition contemporaine.

L'EFFET DE RUPTURE : PROMOTION ET RÉCUPÉRATION

En 1968-1975, les manifestes de l'avant-garde étaient le fait des petits éditeurs marginalisés par leur mode de diffusion, mais ils surgissent aujourd'hui du secteur de la grande édition et la "Révolution" que leurs messages annoncent est celle de la

⁷ Grenier, Christian, "Les couleurs d'un siècle" in *Le récit d'enfance*, sous la direction de Denise Escarpit et Bernadette Poulou, Actes du Colloque Nous Voulons Lire de Bordeaux, octobre 1992, Paris: Editions du Sorbier, 1993, p. 160

⁸ Dépliant publié par Scandédition à l'occasion du lancement de la collection. Non paginé.

production de masse étendant son hégémonie au domaine de la qualité éditoriale globale, car l'objectif est de réunir l'esthétique de l'image, des nouveaux matériaux et technologies, et le domaine scientifique de la connaissance. Le documentaire, en effet, occupe le premier plan d'une société privilégiant l'acquisition du savoir efficace, sans que pour autant soient négligées des formes littéraires, telles que la poésie ou la fiction, dévalorisées dans un point de vue strictement instrumentaliste de la culture.

Exemplaire à cet égard est la démarche de Gallimard Jeunesse qui exploite tous les genres, et notamment le roman avec la création de Folio Junior en 1977, et qui, en 1992, à l'occasion du lancement de la collection Lecture Junior où l'illustration paraît la garantie de l'image de marque, présente une plaquette publicitaire permettant de mieux comprendre les intentions de son directeur Pierre Marchand exprimées encore dans une interview accordée au journal *Citrouille* (N°3) de l'Association des Libraires Spécialisés pour la Jeunesse : les deux textes mentionnés livrent avec cohérence tous les traits de l'auto-légitimation "avant-gardiste", telle que la décrivent John Weightman déjà cité et Renato Poggioli dans son livre *Teoria dell'arte d'avan-guardia* traduit en anglais en 1968⁹.

Le premier de ces traits est l'obsession du mouvement et du coup de force : ainsi, après le rappel de la création de Folio Junior qui exploitait le "fonds" des "grands" auteurs Gallimard, la plaquette annonce : "Depuis, la collection n'a jamais cessé d'innover, d'étonner...". Ou encore, comme il est précisé dans les dernières lignes : "les auteurs, illustrateurs, les maquettistes s'efforcent d'innover et de surprendre leurs lecteurs". Il s'agit pour "l'équipe éditoriale" de produire "un événement", comme on déclare l'avoir fait avec Découverte Gallimard en 1986, ou encore, dans la recherche de belles images et d'une exceptionnelle qualité de la mise en page et du format. L'esthétisme conduit à provoquer "le coup de foudre" systématique et à jouer sur les sensations visuelles du lecteur autant que sur ses réactions intellectuelles.

L'entreprise, résolument, est placée sous le signe d'une "aventure" de groupe ("1975. L'aventure commence.") régie par l'intuition et fondée sur le pragmatisme et l'improvisation, marques positives de la jeunesse. Pierre Marchand, lui-même, n'hésite pas à écrire, non pas au nom de "l'équipe éditoriale", mais en son nom propre : "Ma démarche est celle d'un autodidacte, et cette démarche, les jeunes l'ont plus que moi..." La proximité du concepteur et de son public, preuve et confirmation du succès signalé par les millions d'exemplaires vendus, s'affiche d'emblée comme preuve d'authenticité et de légitimité.

Il y a là une attitude ludique qui réapparaît lors du lancement de Folio Benjamin : "En 1980, 36 Folio Benjamin ouvrent la voie des livres au format de poche pour les petits. Un pari aussi important que celui de Folio Junior et un même but : la formation des lecteurs". Le "pari" résulte du "flair" éditorial, et même de la "chance", comme lors la découverte des "livres dont vous êtes le héros" dont le

⁹ Poggioli, Renato, *The theory of the Avant-Guard, Translated from the Italian Teoria dell'arte d'avan-guardia by Gerald Fitzgerald*, Cambridge, Mass : The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

premier titre fut traduit sans intention précise, mais dont les tirages ont atteint plusieurs millions d'exemplaires : l'éditeur a le sentiment de participer à la force puissante de l'Histoire en marche et prend la liberté de prophétiser. Ainsi, à propos de Lecture Junior en 1992, il est clair que l'on a affaire à : "Une collection qui révélera les grands auteurs d'aujourd'hui et fera – nous le souhaitons très fort – naître de nouveaux talents : la collection des classiques de demain". C'est que Gallimard Jeunesse se veut acteur culturel à part entière bouleversant et bousculant les plus timorés : "Cette année, nous allons révolutionner deux domaines de la création éditoriale : les livres de fiction en poche avec Lecture Junior et le concept du documentaire avec les Racines du Savoir". L'acte consistant à "révolutionner" correspond à un esprit d'invention qui sait transposer les éléments dynamiques d'un domaine à un autre : ainsi le concept du livre-jeu dans le documentaire est emprunté à un livre italien montrant les différents moments historiques de Rome ; il commande la production des Premières Découvertes fondé sur l'utilisation des caches et matériaux mobiles et rencontre celui des "livres-dont-vous êtes-le-héros" dans les volumes des Racines du Savoir construits sur le système de l'interrogation et de la participation du lecteur. Une telle stratégie, toutefois, n'aborde pas l'institution scolaire de front, mais la contourne, comme pour mieux la surprendre. Et Pierre Marchand se confie sur ce point au rédacteur de la revue *Citrouille* :

"Les enfants sont enfermés dans un cadre rigide et sont programmés pour aller jusqu'au bac. Ils doivent apprendre dans ce seul but. Avec ces livres, je leur redonne les "marges" de la vie et du savoir, en dehors de toute contrainte, en leur offrant un accès aux connaissances qui ne sont pas contenues dans le programme officiel".

L'édition est un espace de liberté qui s'impose en contrepoint de l'école étriquée et restaure la "vie" : là où n'était que méthode inflexible, Pierre Marchand se présente bien comme un "bon génie", deus ex machina, qui vient réparer les insuffisances d'une institution trop cartésienne. L'éditeur pense même conquérir les adultes qui partageront les livres avec les enfants et les trouveront "intéressants". Ainsi s'impose une supériorité confirmée par le chiffre d'affaires, largement reconnue par la presse spécialisée et couronnée à Bologne en 1989 avec le prix attribué à Mes Premières Découvertes : "consécration mondiale d'une certaine idée de l'édition pour la jeunesse qui se veut "qualitative", "éducative" et pour tous". Certes, l'éditeur a pu connaître quelques déboires et abandonner plusieurs collections mal ciblées, mais l'ensemble est remarquable : "Comme le disait Saint Exupéry : "Les échecs fortifient les forts". Sur cette formule et sur ce recours à un auteur de la maison convoqué à l'appui de la démonstration, se conclut la plaquette qui concentre toutes les caractéristiques relevées par Renato Poggioli : la dialectique du mouvement, l'activisme volontariste, le recours à l'antagonisme comme moteur historique, le paroxysme agonistique, l'expérimentalisme anticipateur, le culte de la force et l'utilisation du capital de prestige comme argument décisif de légitimation. Plus nettement, on découvre là une "avant-garde" au masculin qui ne manque pas d'aplomb.

Ce discours unificateur néglige les effets de rupture internes et il faudrait analyser de plus près les changements intervenus à la tête des collections, notamment de la collection Page Blanche, plus nettement littéraire et non marquée

par les problèmes du "packaging", car consacrée uniquement au roman. C'est ainsi que Geneviève Brisac a quitté la direction de cette collection pour prendre en charge les collections de l'Ecole des Loisirs, maison d'édition que Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani désignaient comme "l'avant-garde tempérée" avec Grasset-Jeunesse en 1977, après les éditions Harlin Quist et avant Le Père Castor et La Farandole considérés comme "modernes"¹⁰. La succession de Geneviève Brisac a été assurée jusqu'en 1994 par Claude Gutman chargé maintenant d'une autre fonction par les éditions du Seuil. Echanges qui brouillent les cartes du jeu éditorial ? Et qui affectent les textes eux-mêmes ? Il est de fait aussi que les *Contes* d'Eugène Ionesco, initialement publiés par Harlin Quist, se trouvent aujourd'hui intégrés à la collection Folio Benjamin, car le graphisme d'Etienne Delessert ou de Nicole Claveloux, jugé scandaleux et parfois pris à partie par Françoise Dolto à l'époque¹¹, a été adopté par la plupart des concepteurs avertis de la profession. La procédure de récupération des "anciennes" avant-gardes par les collections de poche multiples de l'édition de grande diffusion est un phénomène contemporain fréquent qui nous amène à reconsidérer des déclarations moins démonstratives, mais tout aussi assurées, montrant comment chacun se voit contraint de se définir et se légitimer dans le système actuel de la mode et de la distinction.

L'AVANT-GARDE ET LES POUVOIRS DU FÉMININ

Ces déclarations sont le fait de femmes, plus que d'hommes, et concernent plus le conte ou la presse que le documentaire et l'information scientifique, comme s'il existait une spécialisation culturelle des discours en fonction des rôles assumés par les sexes. On remarque, à l'évidence, en effet, que peu de femmes dirigent les maisons d'édition dans le secteur du livre de jeunesse, comme dans l'édition générale : L'Ecole des Loisirs, l'Atelier du Père Castor, Nathan, Hachette, Le Seuil après Albin Michel Jeunesse, Le Centurion répondent à cette loi. En revanche, la direction de la plupart des magazines de Bayard Presse, de Fleurus, des collections de contes ou albums de Grasset Jeunesse, est assurée par des femmes. Il est non moins évident, on l'a vu, que la mobilité des écrivains et des illustrateurs passant d'une maison à une autre, comme la diversité des offres éditoriales, interdisent toute classification systématique et l'on vérifiera plus loin l'orientation nouvelle que Charlotte Ruffault a su donner aux éditions Syros. On sera tenté de penser aussi que le silence relatif des Editions des Femmes dans ce domaine depuis quelques années pourrait s'expliquer par le fait que les idées avancées avec force par Adela Turin dans les années 1975-1980, paraissent de fait relayées par tous les éditeurs, même si, comme Adela Turin, elle-même, se propose de le montrer au Congrès de l'IBBY (international Board on Books for Children) de Séville en octobre 1994, les

¹⁰ Chamboredon, Jean-Claude, Fabiani, Jean-Louis, "Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance 1", Actes de la Recherche en Sciences Sociales, N°13, février 1977, p. 72.

¹¹ Voir sur ce point Marc Soriano, entrée "François Ruy-Vidal", *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, p. 465.

stéréotypes ont peu été modifiés depuis. Il n'en reste pas moins que les déclarations de Nicole Maymat dans "l'Edito" du bulletin publicitaire n° 4, *Le Plaisir de la Création*, automne 1992, d'Albin Michel Jeunesse, apportent des éclaircissements d'importance sur les fonctionnements de ce type de discours de légitimation.

Le titre même du dépliant *Le plaisir de la création* s'inscrit paradoxalement comme une dénégation de la production de masse et de l'efficacité technique de la diffusion. C'est à un public "sensible" à la "création" personnalisée que l'on s'adresse : Ipomée, "bien calé dans les pages du catalogue d'Albin Michel jeunesse", est le fleuron esthétique d'une maison qui a choisi pour domaine le ludique et l'image (les albums animés) et non pas le texte d'information. Le logo de la maison, depuis 1978, en fait, est instructif : "un funambule jouant aux échecs sur un fil". Il illustre de manière prémonitoire la thématique d'un album, tel que *Le bal de houppelune* de Koza Belleli publié en 1992 et montrant le prince de la lune sur un filin de cristal dans une illustration très recherchée d'Aura Cesari. Il illustre aussi, avec plus de malice, la situation financière des éditions Ipomée dont les difficultés bien connues n'ont pas été réparées par l'aide temporaire de Garnier, lui-même mis en faillite. Après des négociations infructueuses avec plusieurs maisons d'édition, Nicole Maymat a conclu un accord avec Albin Michel qui assure la promotion et la diffusion des albums, mais ne s'est pas traduit par une "perte d'identité", comme le précise *Le plaisir de la création* : l'éditeur a conservé "les mêmes exigences et le souci de qualité qui a toujours été le sien, conscient aussi que les rapports textes-images qu'il propose ne sont pas toujours faciles". L'exploration de l'image, à la pointe des recherches graphiques, avec Laura Rosano, Aura Cesari, Maria Battaglia, etc, s'accompagne donc des visions du féminin volontiers marquées par l'immobilité et l'assurance rêveuses de "la reine des neiges" ou par le narcissisme de la "petite fille de glace", figures d'albums très réussis et emblématiques de la maison.

Ainsi, ce qui est déclaré appréciable dans le "manifeste" tranquille de Nicole Maymat, autant que la stabilité financière relative, ce n'est pas le mouvement paroxystique, mais une certaine lenteur éditoriale qui permet de savourer le temps : "le bonheur de rencontrer des illustrateurs de qualité et la chance de continuer". La petite taille de la maison est la garantie de son humanité et de la personnalisation des rapports dans l'édition d'œuvres uniques qui échappent par définition à la "série" et à la collection. D'ailleurs, il ne saurait y avoir d'évidences :

"sont-ce des livres pour enfants ? Ipomée n'est jamais sûr de la réponse. Ce sont en général les lecteurs qui nous la donnent".

Car, sous la neutralité androgyne d'Ipomée, terme qui désigne le jardinier merveilleux du premier album de Nicole Maymat, *Le gang des chenilles rouges* de 1978, c'est une attitude particulière qui se cache : "vous le savez, nous nous adressons plus à des sensibilités qu'à des tranches d'âge. Ipomée aime bien ce lieu où l'on est à la fois avec des adultes et avec des enfants". Ce lieu, exploré dès les débuts, est celui de l'oralité, marquée au sceau de la communication directe : "Ce lieu est le conte". L'introduction des registres de la voix dans l'espace de l'image, qui caractérise aussi les albums de Claude Clément, proche d'Ipomée à travers la

collaboration commune avec l'illustrateur Frédéric Clément, loin de correspondre à une attitude passéiste, manifeste bien la permanence d'une sensualité qui s'affirme comme force salvatrice. L'intimité du féminin oppose une résistance opiniâtre aux effets pervers de la loi masculine de rentabilité qui met l'image au service de l'information directe ; elle se dit signe et trace du plaisir de la création esthétique, ici seul moteur dynamique ancrant l'effort de la lecture dans une perception construite avec tous les artifices et tous les bonheurs de la "surprise". Ne cherchant pas à atteindre tous les publics et sachant pertinemment qu'elle se coupe d'une certaine "masse", Ipomée se définit à la pointe d'une avancée qui refuse les évidences pour la relativité et la probabilité de nouvelles relations. L'avant-garde est là dans le relatif et l'indécidable de la liaison qui unit la femme et l'enfant à travers un projet d'écriture rencontrant implicitement les présupposés de féministes américaines, comme Nancy Huse qui voit dans cette union la base d'une commune libération¹². La différence posée par le féminisme n'est pas ici donnée sur le mode du binarisme et de l'antithèse polémique contrastant avec le masculin, mais sur celui de l'affirmation de traits spécifiques, tels que les revendique encore Elizabeth Deeds Ermath dans un article de *Feminist Critical Negotiations*¹³.

"SURMODERNITÉ" : LES "EXCÈS" DE L'AVANT-GARDE

Le rejet des évidences qui définit et pose l'avant-garde, et qui se traduisait de manière démonstrative dans les albums d'Harlin Quist, amenant le "petit éditeur" à parcourir les "coulisses" de l'ordre social pour débusquer et dénoncer des permanences et des anachronismes scandaleux à ses yeux, ne s'est pas éteint et a trouvé de nouveaux auxiliaires dans l'ardeur et l'engagement de Christian Bruel des éditions du Sourire qui mord, depuis *Histoire de Julie qui a une ombre de garçon* de 1976. Peut-on dire que les livres de celui-ci sont "le fleuron" d'une sorte de "sur-avant-garde" à l'intérieur des éditions Gallimard qui, depuis 1985, en assurent la diffusion, comme Ipomée peut le paraître dans le catalogue d'Albin Michel ? Certainement pas ! Sans doute, les deux petits éditeurs ont-ils une entière indépendance de conception à l'intérieur de leur groupe respectif, mais l'histoire du Sourire qui mord, dès les débuts, appartient, plus qu'Ipomée, au registre de la revendication culturelle ayant des incidences politiques : elle s'inscrit dans le prolongement des réactions sociales de 1968, et est très liée aussi aux Editions des Femmes à travers la participation majeure de Nicole Claveloux qui a illustré *Brise et Rose* tiré de "Ce que disent les fleurs" de George Sand pour la collection Du côté des petites filles. Le soutien des Editions des Femmes italiennes a, de même, permis au Sourire qui mord de franchir un cap financier difficile. Enfin, la maison, issue du "Collectif pour un autre merveilleux", a inauguré des pratiques de discussion de groupe "sous le signe de la petite fille" dans un projet de libération affirmé d'emblée

¹² Huse, Nancy, "L'énergie des racines : le féminisme et la littérature enfantine" in *Culture, texte et jeune lecteur, Actes du X^e congrès de l'IRSC*, sous la direction de Jean Perrot, Nancy, Presses universitaires, 1993, pp. 127-133.

¹³ Ermath, Elizabeth Deeds, "Feminist Theory as practice" in *Feminist Critical Negotiations*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1992, pp. 3-17.

dans un dépliant remarqué pour l'image souriante d'une enfant rappelant le Struwwelpeter du docteur Hoffmann. Dans ce texte, la perspective libertaire se pose, en opposition à celle des livres :

"où tout est simple, si conforme à l'ordre apparent des choses, ces livres sages comme des images, livres-miroirs, anesthésiants qui enferment l'enfance"¹⁴.

Il importe donc d'aider les enfants et les adultes, de libérer "rêves, joies, désirs, leurs hésitations, leurs problèmes, leurs angoisses". L'action de l'éditeur résulte d'un "réseau de relations affinitaires de volontés et de pratiques pédagogiques" inédites, poursuivant "une voie étroite entre le ghetto marginal et l'édition traditionnelle". Ainsi *Lison et l'eau dormante* de 1978, avec la menace du suicide d'une fillette, exorcisait-il "un acte à contre-courant de toutes les pressions plus ou moins diffuses exercées sur elle par la famille".

Il n'est peut-être pas lieu ici d'examiner en détails une perspective culturelle à laquelle nous avons consacré de nombreuses pages, notamment à propos de l'oeuvre de Nicole Claveloux¹⁵, ni non plus de revenir sur ce qui semble le plus typique de cette stratégie éditoriale de Christian Bruel : la recherche de nouvelles formes narratives et un jeu sur le format des livres autant que sur le contenu de l'histoire en relation avec l'émergence des nouveaux media. Mentionnons pourtant *La mémoire des scorpions*, un photo-roman créé avec l'aide du Conseil Général de la Seine Saint Denis et du Centre National des Lettres, et résultat d'une réflexion portant non seulement sur le retournement des usages et perversions de la photographie et de l'image filmique à l'intérieur d'un genre populaire établi, mais surtout sur la pratique des jeux de rôles et du "zapping", "forme fugace d'attention qui caractérise les habitués de la télévision"¹⁶. Insistons enfin sur la constance des positions avant-gardistes du Sourire qui mord, et notamment, à travers la convergence instaurée avec deux illustrateurs-auteurs différents : Katie Couprie qui a publié trois livres dans la maison entre 1991 et 1992, d'une part, et Nikolaus Heidelberg, dont Christian Bruel vient de produire quatre albums depuis 1993, de l'autre. On verra que l'avant-garde condense ici les trois "excès" caractéristiques d'une "surmodernité" repérée par Marc Augé dans *Le sens des autres*.

Dans le cas de Katie Couprie, l'album *Je suis le chien*, par exemple, montre comment l'adoption du point de vue de l'animal, amène à redécouvrir l'Autre, le marginal, dans une vision burlesque proche du "Conte d'une grand-mère", *Le chien*, de George Sand, mais frappé au sceau d'une dérision qui porte les traces d'une "inquiétante étrangeté", renforcée de l'angoisse et de l'esthétique modernes : la "surmodernité" réside dans l'apostrophe d'une bête qui parodie "l'excès d'individualisme moderne". Comme Marc Augé le précise dans son livre :

¹⁴ *Bulletin de liaison* N°3, dépliant publicitaire diffusé par le Sourire qui mord. Non paginé, non daté.

¹⁵ Dans le chapitre "Retable vénitien pour le Sourire qui mord" de Perrot, Jean, *Art d'enfance, art baroque*, Nancy : Presses Universitaires, 1991.

¹⁶ Voir mon article "Le jeu des bons et mauvais genres : littérature de jeunesse et initiation culturelle" in *Les actes de la Villette*, Paris, Nathan pédagogie, Collection Littérature contemporaine, p. 101.

*"Dans le monde médiatique qui est le nôtre, tout individu est directement pris à témoin. Nous sommes chacun pour sa part l'objet exclusif du regard de celui ou de celle qui, depuis le petit écran, s'adresse à nous"*¹⁷

Telle est bien l'illusion suscitée par les images-écran de l'album, jusqu'à ce que soit débusqué l'animal rieur à la dernière page, dans un retournement qui dégonfle le procédé et l'aliénation temporairement infligée d'une manière plaisante, comme le faisait aussi l'album *Mon amour* de Paul Cox publié par el Sourire qui mord en 1992. Cette leçon est à mettre sur le compte de la "sagesse" du destinataire : reprenant curieusement la même formule que Pierre Marchand, mais dans un autre esprit, Katie Couprie confie à propos de ses oeuvres qu'elle aborde avec des jeunes dans des "ateliers" : "Les enfants en savaient bien plus long"¹⁸. Elle est ici dans un autre rapport avec son jeune public ; avec l'intransigeance mythique de l'adolescence, elle considère l'art avant tout comme le refus des compromis :

*"Je hais les théoriciens de la peinture, les galeries, Beaubourg, le Manifeste, car cela ne donne pas aux gens les moyens de s'approprier la peinture. J'aime assez Nicolas de Staël qui, comme vous le savez, s'est défenestré à 40 ans. J'aime assez sa peinture et le fait qu'il ait été cohérent avec ses idées"*¹⁹.

Manifeste prenant pour cible les manifestes, ce parti pris d'autonomie et d'intransigeance adolescentes appelle les délires dont *Je suis le chien* ou encore *Petites musiques de la nuit*, autre album du Sourire qui mord auquel Katie Couprie a aussi participé. Ce deuxième album de 1992 traduit un autre "excès" de la "surmodernité" : "l'excès d'espace" témoignant, toujours selon Marc Augé, d'un "rétrécissement de la planète", et qui apparaît sous une forme accentuée encore dans *La chambre du poisson* de Nikolaus Heidelbach de 1993. Les images et les pays, mis à notre disposition immédiate par les satellites, se bousculent ainsi dans cet album, envahissant la fantasmagorie du héros, le jeune Albert Fafner : les animaux, les pygmées d'Afrique, les ours du Pôle Nord, la Fée de la Forêt Noire, encombrant la chambre d'enfant prise d'assaut par des masses de nourriture, transférant sur la dévoration boulimique des gâteaux et des friandises, le modèle du bonheur de l'enfance des classes moyennes.

Excès d'espace, excès d'individualisme ! "Excès de temps" aussi, avec la convergence de la "mémoire" de l'Asie et de l'Afrique dans le scénario de *La mémoire des scorpions*. Là, sous le couvert d'une aventure policière et amoureuse, dans le désordre et la profusion concertée des objets, c'est le drame de l'Occident qui se déploie à travers un jeu de rôle télévisé, résumant, condensant, télescopant tous les dangers de la "déréalisation", de la "virtualisation" d'un univers dominé par des images qui simulent le monde et enferment l'individu dans les réseaux du "dédale" cher à Georges Balandier²⁰. Le Sourire qui mord demeure fidèle à l'esprit de vigilance et aux lectures sociales inédites de l'avant-garde : si l'on se rappelle

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸ Déclaration reprise dans "Rencontre avec une illustratrice", in *Livres au trésor*, édition de 1992, ville de Bobigny, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27

²⁰ Balandier, Georges, *Le dédale*, Paris, Fayard, 1994.

que François Ruy-Vidal fut la cible de choix de certains de ses confrères au début des années 70, on sera peut-être surpris d'apprendre que Christian Bruel a été élu Président du groupe des éditeurs Jeunesse du Syndicat de la Librairie, élection intéressante qui l'a opposé au représentant d'une maison de grande diffusion...

L'AVANT-GARDE SOUS TUTELLE : "FRONTS" MULTIPLES

La publication de la Charte des Droits de l'Enfance en 1989 a été précédée en France par la loi sur les publications destinées à la jeunesse du 16 juillet 1949 complétée par celle du 29 novembre 1954. Doivent être censurées les publications comportant "tous actes qualifiés crimes et délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse", ainsi que celles qui peuvent "inspirer ou entretenir des préjugés ethniques". Il résulte de cette contrainte visant à protéger les enfants, des ambiguïtés, tant dans l'attitude adoptée par les écrivains ayant des "particularités" à exprimer, que dans celle des critiques sommés de prendre parti et de se situer par rapport à une loi qui peut se transformer facilement en instrument d'oppression ou de restriction des libertés.

Des débats occasionnels ne manquent pas de se produire à ce sujet, avec des incidences relativisant encore, si besoin était, la notion d'avant-garde : rappelons ainsi le "billet d'humeur" de Thierry Lenain présenté récemment dans *La Revue des Livres pour Enfants*, dans lequel cet écrivain critiquait le roman de Chris Donner *L'Europe mordue par un chien* publié par l'Ecole des Loisirs²¹. Thierry Lenain y déclarait : "je conçois tout à fait qu'on puisse donner la parole à un personnage pédophile dans un roman jeunesse". Il souhaitait aussi que cette représentation ne soit pas "équivoque", et que l'image de l'enfant ne soit pas "réduite à la seule perception érotisée qu'en a l'adulte". Il dénonçait enfin "une ambiguïté maligne" et condamnait une fiction qui "reconnaît au sentiment pédophile, implicitement et malencontreusement, la qualité du sentiment d'amour", comme ne "respectant pas l'enfant dans sa particularité d'individu différent de l'adulte, ni même individu à part entière"²². Thierry Lenain devait implicitement porter la contradiction à Chris Donner avec *La fille du canal*, roman publié par Syros en 1993, et qui montre les agissements pervers d'un peintre auprès d'une petite fille, agissements finalement démasqués et confondus. Cette oeuvre a eu les faveurs du jury enfant du Prix du Ministère de la Jeunesse et des Sports en 1992, tout comme *Lettres à mon petit frère* du même Chris Donner avait eu le Prix des jeunes lecteurs de Bobigny. Par delà la réception du public, la publication du roman de Lenain par Syros révèle bien les clivages de l'avant-garde : l'Ecole des Loisirs que J-C Chamboredon et J-L. Fabiani en 1977 classaient aussi pour ses tendances esthétisantes et sa "dimension politico-éthique" en deuxième position dans "l'avant-garde tempérée" après Grasset-Jeunesse, s'oppose à Syros, éditeur lié à la CFDT, par sa conception de la littérature et des fonctions de celles-ci. Dans le "droit de réponse" au billet de

²¹ Thierry Lenain, "Billet d'humeur", *La Revue des Livres pour Enfants*, N° 145, Printemps 1992, pp. 28-30.

²² *Ibid.*, p. 30.

Lenain, Geneviève Brisac et Arthur Hubschmid, s'insurgeant contre la méthode adoptée dans ce "billet", rappelaient d'ailleurs que le roman de Donner ne pouvait être réduit à un seul aspect ; ils insistaient sur ce qui constitue, à leurs yeux, la force du livre : la description de "la nouvelle réalité des pays de l'Est" et, pour toute défense, avançaient les noms "de grands auteurs victimes de personnes qui ne supportent ni l'art ni la littérature"²³. Il est probable qu'une telle justification ne saurait satisfaire pleinement les tenants du point de vue exprimé dans la collection Les uns les autres de Syros, dans laquelle le roman de Lenain a paru, ni celui de la collection J'accuse ! du même éditeur. L'idée de cette dernière dont le titre, en soi, est un manifeste inspiré par la lutte de Zola, est due à Charlotte Ruffault qui, après avoir créé en 1983-1984 les *Petits Carnets Syros*, tous centrés sur les tabous de la vie quotidienne, revient dans le secteur des livres de jeunesse, pour reprendre le combat culturel engagé, dix ans plus tôt : parmi les oeuvres publiées dans la collection, on mettra en avant, par exemple, la fiction *Quinze ans, la mort au bout du couloir* (1993) de Jocelyne Sauvard, écrite, comme la préface le rappelle, après la lecture du rapport d'Amnesty International sur les mineurs condamnés à mort aux Etats-Unis. Il est significatif que ce livre "dédié à la mémoire des enfants exécutés, ici et là, par électrocution ou injection", soit précédé de l'Article premier du Droit des Enfants : "Un enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans". La défense des enfants prime ici les effets de style, mais ne les interdit pas.

LE DÉCRET D'AVANT-GARDISME ET LA PERSONNALISATION DES LETTRES

On voit que la critique n'est pas neutre dans la reconnaissance ou la délégation des qualités de l'avant-garde. Il est évident que J-C Chamboredon et J-L Fabiani en classant Grasset-Jeunesse à la pointe du mouvement en 1977, ne prenaient en compte qu'une vision réduite de la situation : le passage éphémère de François Ruy-Vidal à la tête de la petite collection d'albums, et ne considéraient ni la position de celle-ci à l'intérieur du groupe éditorial, ni la participation des auteurs. De même, aujourd'hui, serait-il présomptueux de décider des tendances générales des éditions du Seuil et, notamment de la collection Petit Point, sur la seule prise en considération de la direction temporairement assurée par Xavière Gautier : certes, la publication d'un album comme *La cane de Barbarie* de Bernard Clavel pendant cette période, fit un certain bruit, appelant la censure d'un critique intransigeant et la réponse de Serge Martin, "Lettre ouverte à C.S.", dans la revue *Le Français Aujourd'hui*²⁴. Sans doute aussi la publication, toujours sous l'égide de Xavière Gautier, du livre de Marie-Aude Murail *En voilà des histoires !* illustré par Cabu ne correspond-il pas tout à fait à l'image donnée par cette romancière à l'Ecole des Loisirs où se concentre l'ensemble de sa production. Il est donc nécessaire d'introduire des distinctions à l'intérieur des collections et dans l'oeuvre des

²³ Brisac, Geneviève, Hubschmid, Arthur, "Droit de réponse", *La Revue des Livres pour Enfants*, N°146, Été 1992, pp. 24-25.

²⁴ Marin, Serge, "Lettre ouverte à C.S.", *Le Français Aujourd'hui*, Supplément au N° 102, juillet 1993, p. 14.

écrivains eux-mêmes, et de ne pas négliger l'évolution des personnalités elles-mêmes.

Le jugement dans ce domaine implique, non seulement une connaissance des objets littéraires, mais aussi une entrée dans le jeu social, dans le jeu critique, qui est partagé d'opinions et engagement au second degré. Aussi le critique du livre de jeunesse n'est-il pas seulement "the childist", comme le réclame Peter Hunt, c'est-à-dire un individu divisé entre le point de vue de l'enfant et celui de l'adulte²⁵, mais encore un être "baroque", un homme de "l'excès" et de la "surmodernité" qui a l'illusion d'orienter le cours de l'histoire en train de se faire : la décision d'avant-garde, un geste bien "français", comme le déclarait John Weightman ? Un volontarisme à la mesure des idées que le travail de lecture s'emploie à susciter ? Ou, bien plutôt, une recherche vigilante des signes qui décident du mouvement de l'avenir...

²⁵ Hunt, Peter, *Children's Literature, The development of Criticism*, London and New York, Routledge, 1990, p.156.

**PUBLICATIONS DU CENTRE D'ETUDES
LITTÉRAIRES
FRANCOPHONES ET COMPARÉES
DE L'UNIVERSITÉ PARIS – NORD**

1°) OUVRAGES COLLECTIFS :

Négritude africaine, négritude caraïbe. (Actes du colloque international de 1972). Paris, Editions de la Francité, 1973, 159 p. (épuisé).

Ecrivains du Maghreb. (Actes du colloque international de 1973). Paris, Editions de la Francité, 1974, 68 p. (épuisé).

2°) REVUE ITINÉRAIRES ET CONTACTS DE CULTURES.

Itinéraires et contacts de cultures se consacre à l'étude et à la diffusion des oeuvres littéraires et des productions culturelles qui utilisent le français ou d'autres langues dans des situations de contacts de cultures. Attentive à l'affirmation des différences et des relations, à l'émergence des paroles autres, la revue propose un travail de décentrement culturel : non pas diffuser la voix du centre francophone, mais multiplier les points d'écoute des voix plurielles, qui passent ou non par le français et qui disent les contacts, les conflits et les dialogues des cultures.

- | | | |
|-------------|----------|---|
| 1982 | N° 1 : | L'écrit et l'oral, 207 p. |
| | N° 2 : | <i>L'enseignement des littératures francophones, 219 p.</i> |
| 1983 | N° 3 : | <i>Littératures insulaires, 186 p.</i> |
| 1984 | N° 4-5 : | <i>Littératures du Maghreb, 383 p.</i> |
| 1985 | N° 6 : | <i>Paris-Québec, 140 p.</i> |
| 1987 | N° 7 : | <i>Le roman colonial, 1), 217 p.</i> |
| 1988 | N° 8 : | <i>La chanson d'Afrique et des Antilles, 138 p.</i> |
| 1989 | N° 10 : | <i>Littératures du Maghreb : 1) Perspectives générales.</i> |

207 p.

1990 N° 11 : *Littératures du Maghreb : 2) Les auteurs et les oeuvres*. 192 p.

N° 12 : *Le roman colonial, 2)*. 158 p.

1991 N° 13 : *Autobiographies et récits de vie en Afrique*. 175 p.

N° 14 : *Poétiques croisées du Maghreb*. 208 p.

1992 Hors série : *Edouard Maunick*. 208 p.

N° 15-16 : *Ecriture et oralité au Maghreb : autour de Mouloud Mammeri*. 208 p.

1993 N° 17 : *Actualité de Kateb Yacine*. 192 p.

1994 N° 18-19 : *Nouveaux horizons littéraires*. 240 p.

En préparation :

Littérature de Madagascar.

Littérature de Belgique.

Mohammed Dib.

Edouard Glissant.

NB. *Itinéraires et contacts de cultures* avait été précédé par *Itinéraires*, publié également par le Centre d'Etudes francophones : Deux numéros parus : N° 1, juin 1976, N° 2, 1979, 103 p.

3*) PUBLICATIONS DE LA COORDINATION INTERNATIONALE DES CHERCHEURS SUR LES LITTÉRATURES MAGHRÉBINES, DOMICILIÉE À LA FORMATION DOCTORALE.

Répertoire des chercheurs sur les littératures maghrébines. Sous la direction de Charles Bonn. Paris, L'Harmattan, 1990, 64 p.

Etudes littéraires maghrébines. Bulletin de liaison semestriel. N° 1 (1989), 48 p.. N° 2 (1990/1), 52 p.. N° 3 (1990/2), 48 p.. N° 4 (1991/1), 52 p. N° 5 (1992/1), 72 p.. N° 6 (1993/1), 60 p., N° 7 (1993/2), 60 p., N°8 (1994/1), 68 p. N°9 (1994/2), 64 p.

4*) COLLECTION ETUDES LITTÉRAIRES MAGHRÉBINES.

Collection dirigée par Charles BONN aux Editions L'Harmattan, dans le cadre de la Convention avec l'Université d'Alger.

N° 1 : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*. Sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstimler. 1992. 124 p.

N° 2 : *Bibliographie critique de la littérature judéo-maghrébine*. Par Guy Dugas. 1992. 96 p.

N° 3 : *La Modernité littéraire au Maghreb*. Sous la direction de Naget Khadda. 1994, 144 p.

