

**Université Lumière Lyon 2**  
**École doctorale : Humanités et Sciences Humaines**  
**Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts**  
**Équipe de recherche : Lecture et réception du texte contemporain**

# **L'événement dans le roman occidental du XX<sup>e</sup> siècle. Continuités et ruptures**

**par Marc COURTIEU**

Thèse de doctorat de Lettres et Arts  
sous la direction de Jean-Pierre MARTIN  
présentée et soutenue publiquement le 25 mai 2007

devant un jury composé de : Michel COLLOMB, Professeur des universités, Université Montpellier 3  
Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, président du jury Laurent  
JENNY, Professeur des universités, Université de Genève Jean-Pierre MARTIN, Professeur des  
universités, Université Lumière Lyon 2 Claude MOUCHARD, Professeur émérite



# Table des matières

<b>Remerciements . .</b>	<b>1</b>
<b>Épigraphe .</b>	<b>3</b>
<b>Introduction . .</b>	<b>5</b>
<b>Première partie. Catastrophe, événement historique, événement romanesque . .</b>	<b>15</b>
Chapitre I. Les sciences de la vie et la catastrophe : Balzac et Cuvier . .	18
Chapitre II. Des sciences de la vie à l'histoire, de la catastrophe à l'événement historique . .	23
1°) Des raisons de la persistance de l'événement dans le récit historique .	23
2°) L'articulation temps/histoire .	29
Chapitre III. De l'événement romanesque, à partir de ses trois accentuations . .	50
1°) L'accentuation du début. Le pacte et l'événement . .	51
2°) Événement et action narrative : retour sur la « causalité » événementielle . .	56
3°) Structure narrative et fin : l'événement finaliste . .	71
Chapitre IV. Conclusion de la première partie : L'événement d'une vie .	79
<b>Deuxième partie. Roman de l'évolution et évolution du roman . .</b>	<b>85</b>
Chapitre I. « Natura non facit saltum » .	85
Où l'on voit l'événement quitter le monde .	90
Y a-t-il une « solution de continuité » darwinienne ? .	94
Walter Benjamin, ou la fin de « l'art de raconter » . .	96
Pour une dialectique du continu et du discontinu .	103
Chapitre II. De Flaubert au naturalisme .	106
1°) Flaubert : rien n'est événement, l'événement n'est rien . .	106
2°) Du naturalisme . .	120
<b>Troisième partie. De l'événement aventureux (ou : quel ennui qu'une vie sans ennuis !) .</b>	<b>147</b>
Chapitre I. Sus au naturalisme ! .	147
Chapitre II. La décomposition du monde .	156

Chapitre III. L'immobilité .	162
Chapitre IV. L'enfermement .	171
Chapitre V. La mort . .	180
<b>Quatrième partie. L'Amérique, roman .</b>	<b>193</b>
Chapitre I. Le roman du « Nouveau Monde » . .	193
Chapitre II. Un art naissant, un art d'un pays nouveau. L'incipit <i>in medias res</i> . .	206
Rapidité .	207
Mobilité .	212
Mythologie .	214
Chapitre III. De la frontière comme événement .	216
Le héros du "Go West!" . .	216
La frontière sud. Boyle contre Fuentes .	222
A la frontière ouest : le Pacifique . .	232
La frontière nord : l'Alaska de Hawkes .	237
La ville et ses frontières . .	239
Chapitre IV. De l'interprétation des événements . .	243
Chapitre V. Faulkner ou l'événement toujours différé, l'herméneutique toujours en défaut . .	251
<b>Cinquième partie. Du naturalisme à l'instant mystique .</b>	<b>269</b>
Chapitre I. Jacobsen, « condamné à écouter du dehors la musique de la fête » . .	269
Chapitre II. Joyce : le moment épiphanique .	273
Chapitre III. Virginia Woolf, ou l'instant de vie . .	276
Chapitre IV. Hermann Broch, ou l'instant d'Unicité . .	301
Chapitre V. Musil, ou « l'instant où l'on échappe à la vie inessentielle » .	315
De l'essai dans le roman .	329
La voie mystique de la vache... . .	335
Chapitre VI. Proust : l'événement et l'intervalle, l'événement et la série .	347
La dialectique de la durée .	350
La dialectique sexuelle .	355

La dialectique spatiale : les « côtés » .	360
<b>Sixième partie. De la copie au formalisme. l'événement s'amenuise ? .</b>	<b>365</b>
Chapitre I. Ceci n'est pas un écrivain, ou l'événement nié par la répétition .	367
Bartleby ou le personnage-événement .	377
Bouvard et Pécuchet : L'écriture, événement ou non-événement ? .	385
Chapitre II. Du naturalisme, en train de couler... .	396
Maupassant : l'eau, cette grande fugitive... . .	398
Chapitre III. Kafka, de la contradiction à l'atermoiement . .	403
Une logique sans fin .	404
Une gestuelle sans finalité . .	408
L'illimitation <sup>1527</sup> . .	410
Chapitre IV. Joyce, l'événement et la métaphore, l'événement et la mise en intrigue .	413
1°) L'événement et la métaphore. Ecriture et défécation, ou la métaphore mise à nu par Joyce, même . .	415
2°) Evénement et mise en intrigue : La construction de l'œuvre . .	424
Chapitre V. Nathalie Sarraute, ou la phrase-événement .	428
Du tropisme comme élément d'une « soupe primitive » .	431
L'événement, est-ce le conflit ? . .	437
L'événement, est-ce le tropisme heureux ? . .	440
D'une méthode .	444
La rencontre de la sensation et de la langue par l'image .	446
L'événement dans la sensation, l'événement dans la langue : .	450
L'événement du dialogue, l'événement dans le dialogue .	458
D'un langage originaire .	461
Chapitre VI.: Beckett, ou comment ne plus (se) raconter d'histoires . .	471
Première période : Jusqu'à Watt .	473
Deuxième période : de la Trilogie aux Textes pour rien .	477
Troisième période, à partir de « Comment c'est » : de l'événement pur, dans sa	491

<sup>1527</sup> Le terme est préféré par Deleuze et Guattari à celui de fragmentaire pour désigner l'inachèvement kafkaïen, puisque la contiguïté, dont j'ai parlé, suppose la continuité (Op. Cit., pp. 132 et suiv.).

nomination pure . .	
<b>Septième partie. L'écriture de l'instant catastrophique .</b>	<b>503</b>
Chapitre I. De l'indicible .	507
Chapitre II. Pour un récit éclaté ou un récit continu ? . .	516
Chapitre III. Le dire de l'instant catastrophique . .	525
Chapitre IV. De la déshumanisation au témoignage. Quelle place pour la fiction ? .	530
Chapitre V. La mort, non-événement quotidien .	536
<b>Conclusion. Événement et commencement. Le présent de la littérature . .</b>	<b>541</b>
L'approche mythologique .	544
L'approche phylogénique .	545
L'approche ontogénique .	546
L'événement originaire et le rythme .	548
<b>Bibliographie . .</b>	<b>557</b>
1°) Auteurs et œuvres qui font l'objet d'une étude plus développée . .	557
BALZAC (Honoré de) . .	557
BECKETT (Samuel) . .	558
BROCH (Hermann) .	559
CONRAD (Joseph) . .	560
DOSTOÏEVSKI (Fedor) . .	561
FAULKNER (William) . .	561
FLAUBERT (Gustave) . .	562
GOGOL (Nicolas) .	564
HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus) .	564
JACOBSEN (Jens Peter) . .	565
JOYCE (James) . .	565
KAFKA (Franz) .	566
LONDON (Jack) . .	567
MAUPASSANT (Guy de) . .	567
MELVILLE (Hermann) .	568

MUSIL (Robert) . .	569
PROUST (Marcel) .	569
PYNCHON (Thomas) .	570
SARRAUTE (Nathalie) .	570
SIMON (Claude) .	572
STEVENSON (Robert Louis) . .	573
WOOLF (Virginia) . .	573
ZOLA (Emile) . .	574
2°) Thématiques .	575
A – La littérature concentrationnaire .	575
B – Le roman américain . .	578
C – L’aventure et l’ennui .	582
3°) Autres auteurs et œuvres cités .	584
4°) Autres œuvres qui ont nourri la réflexion . .	588
5°) Ouvrages généraux . .	590
A – Sur le concept d’événement .	590
B – Théorie et histoire littéraires .	592
C – Histoire et philosophie de l’histoire .	600
D – Epistémologie, histoire des sciences, relations science et littérature .	601
E – Autres ouvrages utilisés, lus ou consultés .	603
<b>Index des noms .</b>	<b>607</b>





## Remerciements

Me voilà parvenu au bout du chemin, qui aura duré... six ? sept ans ? Davantage ? Moi-même ne saurais le dire. En tout cas ce fut long, aussi, pour mes proches.

C'est donc par eux que je voudrais commencer ce rite des remerciements. Et tout d'abord, bien sûr, par Hélène. Bien que je sache combien mon manque de disponibilité put lui apparaître parfois "insoutenable", son soutien sans faille me fut précieux tout au long de ces années, lorsque le doute, parfois la lassitude, s'insinuaient, et a fortement contribué à ce que cette thèse devînt, je l'espère, "soutenable". C'est d'abord à elle que va ma gratitude.

Viennent ensuite mes enfants, Emmanuel, Olivier, Fabrice, Clotilde. Leur soutien à eux fut dans leur simple présence, qui fut façon de me permettre de m'échapper et de me reposer d'un travail si envahissant pour l'esprit. Qu'ils en soient remerciés. Cette thèse leur est aussi dédiée.

Je ne saurais omettre, bien sûr, dans mes remerciements, celui qui m'a accompagné tout au long de ces années, d'une manière à la fois discrète et attentive, Jean-Pierre Martin. Ses conseils furent toujours pertinents, ses critiques appropriées. Je n'oublierai pas nos journées lyonnaises, autour d'une table de restaurant ou chez lui. Nul doute que sans son intelligence de ma situation singulière ce travail n'aurait pu s'achever dans de bonnes conditions – s'achever, tout court ?

Je voudrais également remercier mes deux premiers lecteurs : mon père d'abord, qui m'a depuis longtemps donné le goût de la littérature. Il s'est attelé à la tâche, ingrate, d'une relecture très pointilleuse, à la virgule près, qui m'a été très précieuse.

Olivier Brafman ensuite, qui a su ne pas être freiné par l'amitié pour me faire de très fines remarques. Celles-ci m'ont à nouveau montré le caractère exceptionnel de ses qualités de lecture, et ont été stimulantes pour moi au moment de mettre la touche finale.

Enfin, je voudrais remercier ceux qui sont véritablement à l'origine de ce travail : tous ces écrivains dont j'ai entrepris de parler. Leur découverte (ou redécouverte) fut un *événement*, vécu à chaque fois comme un bonheur.



## Épigraphe



***Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit devienne événement Michel LEIRIS***

***Mais il y avait trop de choses, le labyrinthe se développait, une multitude d'objets, une multitude d'endroits, une multitude d'événements, chaque pulsation de notre vie se décompose en milliards de fragments, que faire ? Witold GOMBROWICZ***

***Nous parlons de la mystérieuse tragédie de l'accident de Chavez, dit G., des centaines de gens en ont été témoins, pourtant personne ne peut décrire ce qu'il a vu. Pourquoi ? Parce que c'était trop inattendu. L'inattendu est souvent indescriptible. John BERGER***

***Pourquoi chercher un événement là où il n'y a rien ? Max FRISCH  
Ce fait qui est comme un clou fixant mon texte et l'empêchant de s'égarer Michel  
BUTOR<sup>1</sup>***

<sup>1</sup> Respectivement : Leiris, cité par Annie ERNAUX, *L'événement*, Gallimard, 2000, p. 9. Gombrowicz, *Cosmos*[1963], trad. du polonais par G. Sédir, Folio Gallimard, 1989, pp. 113-114. Berger, G. [1972], trad. de l'anglais par E. Motsch, Ed. de l'Olivier, 2003, p. 204. Frisch, *Homo Faber*[1957], trad. de l'allemand par P. Pilliod, Folio Gallimard, 1989, p. 29. Butor, *Degrés*1960], *L'Imaginaire* Gallimard, 1978, p. 117.

---

# Introduction

En 1866, Paul Cézanne fait le portrait de son père. Voit-on seulement l'anecdote, Louis-Auguste, si craint, si réticent à la vocation de Paul, mais acceptant néanmoins de poser pour son fils ? Ou la nature morte, peinte quelque temps auparavant, placée au dessus de la figure paternelle, comme pour mieux affirmer son indépendance ?... Où *l'événement* du tableau, est bien alors, à la lettre, le nom du journal, qu'on lit à l'envers : le père prenant connaissance de l'article de Zola dans *L'Événement*<sup>2</sup>, de l'ami Emile qui défend becs et ongles la jeune peinture en train de bouleverser les codes picturaux, quel joli clin d'œil...

Mais alors, le regard change. Les obliques inversées du fauteuil et du journal, le contraste entre le blanc du journal, doublé par celui du fauteuil, et le noir de la veste, doublé par la grande tache de la porte, la pâte, épaisse, de la touche, qui rend le « phrasé » du peintre si visible : on est bien déjà dans la révolution impressionniste.

Il s'est produit quelque chose du même genre dans le roman : aux alentours de 1860, on a aussi touché à la place que l'événement y occupe. Que s'est-il donc passé ? Là aussi, l'événement a été mis sens dessus dessous, un renversement s'est produit, avec lequel ce genre littéraire n'en a pas encore fini. Et que s'est-il passé, après ? On a continué à écrire des romans. Avec quels événements, pris en compte de quelles façons ?

<sup>2</sup> Les spécialistes débattent encore pour savoir si le peintre n'a pas changé le nom du journal. Selon certains, jamais Cézanne n'aurait osé montrer l'article de Zola à son père, que celui-ci n'aurait sans doute pas accepté de lire...

Telle est, à très grands traits, l'histoire qu'on va tenter de raconter ici.

\*\*\*

Faisons-la commencer par une hypostase. Wladimir Propp, le linguiste russe, érigeait le conte russe en archétype. De la même façon, et s'inspirant de sa *Morphologie du conte*, n'est-il pas remarquable que les grands théoriciens du récit aient très généralement trouvé le leur dans un certain roman du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Je formulerai deux hypothèses : ou bien quelques romanciers et nouvellistes du XIX<sup>e</sup> siècle sont parvenus à une perfection indépassable, et leurs œuvres constituent des modèles – aussi bien pour les romanciers postérieurs que pour les narratologues ; ou bien les théories se sont indexées sur ce qui est devenu un artefact (on parle alors de roman "classique", de modèle "balzacien") et c'est l'objet d'étude privilégié qui alors dicte ses codes et ses recettes<sup>3</sup>. Et qui devient la norme : « La clôture réaliste, c'est celle qui va de soi, celle dont normalement il n'y a rien à dire, car il ne lui manque rien.[...] Quand nous pensons à la clôture narrative, nous avons dans l'esprit le grand roman réaliste et naturaliste.[...] La norme de la clôture narrative se réalise dans l'œuvre réaliste<sup>4</sup> ». Nous retiendrons le privilège accordé dans ce qu'on pourrait appeler "l'invention d'une tradition".

Erich Auerbach, le grand philologue allemand, aboutit aux mêmes conclusions, cette fois du point de vue de l'histoire littéraire. Il situe les prémisses des grandes tendances du roman réaliste dans l'« historicisme » allemand (Herder, Möser) de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En réaction contre celui-ci serait né le premier romantisme de Goethe et de Schiller, dont les écrits restent peu ancrés dans la réalité historique du moment. Et c'est en France, avec Stendhal, puis Balzac, et en Russie, avec Gogol, puis Tolstoï et Dostoïevski, que le réalisme, entendu ici comme la prise en compte des événements contemporains et leur intégration au mouvement même de l'œuvre, a pris son essor – pour devenir en définitive le schème prégnant, et presque hégémonique, de toute la littérature romanesque occidentale<sup>5</sup>.

Un paradigme narratif serait donc né dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle avec les romanciers cités par Auerbach. Mais il serait naïf de croire qu'il serait parfaitement

<sup>3</sup> Un article de Jean-Louis CHISS analyse l'impensé du structuralisme littéraire des années 1960, qui transfère les codes et concepts de la linguistique structurale, en particulier saussurienne, à l'analyse des récits. Il montre « comment une certaine lecture de Saussure et d'abord du célèbre couple langue/parole a servi de catalyseur au développement du structuralisme littéraire, des formalistes russes à Roland Barthes » (« Du structuralisme linguistique au structuralisme littéraire : la présence du récit », in *Récit et connaissance, textes publiés par F. Laplantine, J. Lévy, J.-B. Martin, A. Nouss, Publications du Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 165-173*). La métaphorisation que constituent ces transferts conduit à parler, tout « naturellement », de la « langue du récit », de la « grammaire narrative », sans que soit interrogé le rapport homologique mis en place. Par ailleurs le structuralisme n'a-t-il pas poursuivi l'impossible objectif de trouver des invariants et des structures stables dans le récit, indépendamment de toute historicité ? Il a alors cru trouver la forme canonique du récit dans le roman du XIXe siècle.

<sup>4</sup> Armin Kotin MORTIMER, *La clôture narrative*, Corti, 1985, p. 139.

<sup>5</sup> Voir notamment les chapitres XVII, XVIII, XIX de *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*[1946], trad. de l'allemand par C. Heim, TEL Gallimard, 1994.

délimitable dans le temps, ou qu'il couvrirait tout le champ de la littérature occidentale de l'époque. Dans tout ce mouvement, bien entendu, les frontières sont floues, tant du point de vue historique que classificatoire, et l'éventail des possibles est largement ouvert... Comme l'écrit Paul Ricoeur (justement à propos des « types d'intrigues hérités du roman du XIX<sup>e</sup> siècle »), « ce que nous appelons paradigmes sont des types de mise-en-intrigue issus de la sédimentation de la pratique narrative elle-même<sup>6</sup> ». Fort de ces réserves et de ces garde-fous, on peut quand même affirmer, d'une part que c'est sur ce modèle que s'est élaborée une immense partie de la production fictionnelle ultérieure, jusqu'à aujourd'hui (et notamment de la littérature policière à la science-fiction, voire dans d'autres formes de médiats que l'écrit – B.D. ou cinéma par exemple), d'autre part que ce même modèle a aussi subi un certain nombre de remises en cause – auxquelles nous nous intéresserons particulièrement. Dès lors les "déviances" qu'on observera seront lues dans la perspective de cette sédimentation, devenue un paradigme certainement moins élaboré, d'un point de vue théorique, par ceux que l'on inclut généralement en lui (les romanciers du "XIX<sup>e</sup> siècle", les guillemets voulant simplement signifier que ce "XIX<sup>e</sup> siècle" n'a évidemment pas son commencement en 1800, ni sa fin en 1900...<sup>7</sup>) que par ceux qui le contestent par la suite.

Il convient d'ajouter que ce "paradigme" propre au champ littéraire ne peut être dissocié d'une vision générale du monde, qui a pris la forme, singulière, d'une sorte de mixte de continuité et de discontinuité dans l'appréhension du temps. Il nous a semblé que l'étude du concept d'événement, encore peu étudié pour lui-même<sup>8</sup>, permettait peut-être de rendre compte, et de cette vision du monde, et des figures qu'elle prend dans l'écriture fictionnelle que je nommerai désormais "classique"<sup>9</sup>, et enfin des transformations radicales que cette vision du monde a pu subir par la suite.

Nous allons donc parler ici de la révolution qui s'est opérée en littérature dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Encore, dira-t-on ? Certes, mais non plus comme Sartre, en y voyant la production significative de l'avènement d'une nouvelle bourgeoisie, ou comme Bourdieu, la révolution symbolique initiée par Baudelaire et Flaubert en un refus conjoint des arts bourgeois et social, mais en se concentrant sur les transformations subies par l'événement, cet objet si singulier de la littérature.

N'est-il pas au cœur même de l'idée de *narrativité* ? Pour employer le langage courant<sup>10</sup>, s'il s'agit de "nous raconter quelque chose", de "faire un récit", n'est-ce pas

<sup>6</sup> Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, Seuil, 1986, p. 16.

<sup>7</sup> Ce changement s'effectue aux alentours des années 1850-1860. Nous ne saurions prendre assez de précautions pour qu'on évite de croire à une systématisation excessive du projet : on visera des tendances, non des règles ou des lois.

<sup>8</sup> Paul VALÉRY le regrettait déjà en 1931: « La notion d'événement, qui est fondamentale, ne semble pas avoir été reprise et repensée comme il conviendrait » (Regards sur le Monde Actuel, Idées Gallimard, 1982, p. 16). Récemment, un certain nombre de travaux, qu'on sera amené à rencontrer tout au long de ce travail, ont toutefois commencé à s'intéresser à cette notion, à divers points de vue. On remarquera cependant que, si elle a commencé à être prise en compte dans certaines études spécifiquement littéraires, celles-ci considèrent beaucoup plus généralement la place de l'événement réel (historique, fait-divers) dans la fiction qu'elles ne s'interrogent sur ce qu'est un événement dans une fiction. On sera amené à revenir sur ce point.

qu'il doit "se passer quelque chose" – c'est-à-dire des *événements* <sup>11</sup> ?

Mon étude portera donc sur le nouvel événementiel <sup>12</sup> qui commence à apparaître dans une certaine fiction romanesque occidentale à partir, singulièrement, de *Bouvard et Pécuchet* et de *Bartleby*. Mais comme il s'agit de "mesurer" des ruptures aussi bien que des persistances, nous devons disposer d'un "étalon" – que, suivant en cela la pente des narratologues, nous allons chercher dans ce fameux roman "classique". Pour mieux appréhender le "nouveau", il faut bien comprendre "l'ancien", auquel il s'oppose. C'est pourquoi la première partie dresse une sorte d'état des lieux de l'événementiel dans le roman réaliste, en particulier balzacien <sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Le qualificatif est très usité à propos du roman, de Roland BARTHES, dès *Le degré zéro de l'écriture*[1953] à Lucien DÄLLENBACH, qui l'identifie, de façon tout aussi généraliste, au « grand roman réaliste et naturaliste » (« Du Fragment au Cosmos (La Comédie Humaine et l'Opération de Lecture I) », revue *Poétique*, n° 10, 1979, pp. 420-431. P. 420). Et lorsqu'un romancier contemporain affirme : « Chaque période historique a sa forme et le roman a été celle du XIXe siècle » (Vidhiadar S. NAIPAUL, entretien, *Le Monde*, 20 septembre 2002), c'est encore à ce roman "classique" qu'il fait référence. Je fais miennes, en les transposant à la sphère littéraire, les réflexions d'Ilya PRIGOGYNE et Isabelle STENGERS sur l'usage du terme de "classique" en épistémologie : « On parle beaucoup de science classique. Le qualificatif revêt quelquefois un sens précis. Le plus souvent, il sert les fins d'une stratégie d'opposition. Classique, craignons-le, évoque pour les dévôts l'idée d'un "avant". Avant la rupture.[...]avant la science : le geste de démarcation repousse alors une "pseudo-science" ancienne, naïve, entachée de présupposés, trop proche du "bon sens". Or le terme "classique" possède une qualité majeure : il désigne un style, et donc une culture. Qualifiant la science, il nous aide à la penser partie intégrante d'un ensemble de pratiques économiques, artistiques, techniques, sociales » (« La dynamique, de Leibniz à Lucrèce », in *Critique* n° 380 : Michel Serres : Interférences et turbulences, janvier 1979, pp. 35-55, p. 35). C'est ce style, si l'on veut, que l'on va s'attacher à cerner.

<sup>10</sup> Antoine COMPAGNON, dans *Le démon de la théorie* (Seuil, 1998), montre comment la théorie littéraire a passé son temps à se construire contre un tel "sens commun".

<sup>11</sup> Le récit est très généralement référencé à l'événement. Voir par exemple Dorrit COHN, qui donne cette définition "consensuelle" : « un récit est une série d'assertions traitant d'une séquence d'événements liés causalement et qui concernent des êtres humains (ou des êtres semblables à eux) » (*Le propre de la fiction*[1999], trad. de l'anglais par C. Schaeffer, Seuil, 2001, pp. 27-28). Au cours de notre discussion, nous retrouverons, sous forme problématique, la plupart des termes de cette définition (voir aussi Gérard GENETTE : « le récit ne connaît que des événements ou des discours (qui sont une espèce particulière d'événements, la seule qui puisse être directement citée dans un récit verbal ) » (*Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 42).

<sup>12</sup> On distinguera l'événement et l'événementiel, comme le fait Eric MARTY dans son étude du "cas" Althusser (Louis Althusser, un sujet sans procès. *Anatomie d'un passé très récent*, Gallimard, coll. « L'infini », 1999). Le second, « toujours de l'ordre du scénario ou du récit », est « enchaînement déterministe des causes », tandis que le premier, « bloc opaque sans avant ni après », est une « éternité sans causes », un « procès sans sujet ni fins » (pp. 45-47). Pour Marty, l'énigme du philosophe (et sa folie) est tangible dans le récit autobiographique de *L'avenir dure longtemps*, auto-justificateur, où Althusser fait de la strangulation de sa femme un événement détaché de toute dialectique et de tout procès, et tente de « détruire ou suspendre l'événementiel pour faire de la scène du meurtre un événement pur » (p. 44).

<sup>13</sup> Certes, il ne s'agit pas de feindre d'ignorer qu'un certain nombre de romanciers du XXe siècle, comme Kundera, se réfèrent, plus ou moins explicitement, à la "tradition" du roman du XVIIIe siècle (Sterne et Diderot par exemple, dont le relais est assuré, en sous-main, au XIXe siècle par un Nodier, un Jean-Paul...). Reste que cette référence se fait peut-être bien, là encore, contre le roman balzacien...



Cet étalon se construira selon un double mouvement : d'abord, dans une perspective se rattachant à l'histoire des idées, il s'agit de montrer que l'événement est au cœur de la vision du monde qui traverse tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, d'une manière plus large, à travers l'examen de différentes pensées et théories modernes de l'événement, seront précisés les caractères principaux de l'événement romanesque "classique"<sup>14</sup>, dont la remise en cause sera plus ou moins radicale dans plusieurs grandes œuvres de fiction postérieures – en concordance, là aussi, avec de nouvelles "conceptions du monde".

Cette première étape a donc pour but de montrer comment cet événementiel informe les grandes branches du "savoir"<sup>15</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle : le roman de type balzacien en priorité, mais aussi la discipline historique, et même la science biologique de Cuvier. On se demandera en particulier si la position centrale de l'événement (sous le nom de catastrophe) dans la théorie cuviériste n'est pas conséquente à une certaine "façon de raconter" généralisée, s'appliquant même à une pensée scientifique...

La première partie va permettre de préciser ce qui par la suite sera remis en cause. Historico-épistémologique, elle commence par une description de la place centrale de l'événement dans ces trois branches (roman, histoire, biologie), ce qui conduira à en dégager les caractères, en faisant appel alors à une lecture plus philosophique du concept.

Il sera ici question de continuité et de discontinuité. L'événement est une fracture dans le tissu du temps. Comment reconstruire, recoudre la trame qu'il déchire ? Le "XIX<sup>e</sup> siècle" répondra en reprenant à son compte le « post hoc, ergo propter hoc » de la rhétorique classique. On insistera donc sur les causes, on détaillera les conséquences.

Que devient cette vision du monde, avec et après Flaubert et Melville ? Car c'est à cette conception, très peu "consciente", de la narrativité, que vont s'opposer un certain nombre de romanciers majeurs. Après avoir rapidement montré que cette remise en cause passe également à travers, à nouveau, la biologie, avec Darwin, et l'histoire, avec l'école des *Annales*, je me concentrerai sur la place de l'événement dans la fiction romanesque, du naturalisme jusqu'à Beckett.

En réponse au "siècle" qui le précède, le "XX<sup>e</sup> siècle" tentera de cerner l'événement dans sa radicale nouveauté. Mais, même si cela le fait parfois succomber à la tentation du fragmentaire, il serait trop caricatural de le réduire à la discontinuité. Car il cherche aussi à comprendre cette chose si profonde : l'événement crée la continuité du temps. Atemporalité ? Ce n'est donc pas si sûr...

<sup>14</sup> Proposant ainsi des réponses au problème posé par Sartre (il est vrai dans une autre perspective) : « Notre problème technique est[...] de rendre la pluridimensionnalité de l'événement » (Qu'est-ce que la littérature ?[1947], Folio Gallimard, 1982, p. 371).

<sup>15</sup> J'emploie ce terme dans le sens que lui donne Michel FOUCAULT : « ce à partir de quoi se bâtissent des propositions cohérentes (ou non), [...] se déploient des théories. [...] C'est aussi l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours. [...] Le savoir n'est pas investi seulement dans des démonstrations, il peut l'être aussi dans des fictions, dans des réflexions, dans des récits, dans des règlements institutionnels, dans des décisions politiques. [...] C'est le champ de coordination et de subordination où les concepts apparaissent et se définissent » (L'archéologie du savoir[1969], Gallimard, 1999, pp. 237-239). Je souligne.

*Mon hypothèse est donc qu'une rupture épistémologique, une mutation de paradigme (en étendant ces notions, développées par Gaston Bachelard et Thomas Kuhn : on assiste à un changement de vision du monde, de Weltanschauung, qui trouve son illustration comme son origine<sup>16</sup> aussi bien dans la science "dure" que dans le récit romanesque) s'accomplissent entre Cuvier et Darwin, entre l'histoire positiviste issue de Comte et l'histoire non événementielle des Annales, entre Balzac et Joyce. Rapprocher ces noms, c'est déjà montrer l'étendue de la révolution du mode de penser dont j'entreprend l'analyse.*

*Elle me conduira à montrer, et qu'un certain nombre de ruptures ont lieu, ouvrant la voie à d'autres formes d'événements qui n'avaient pas été pris en compte auparavant (l'événement intérieur, l'événement de l'instant), et que, sous des apparences nouvelles, persistent des formes anciennes (le roman d'aventures).*

\*\*\*

*Reste à expliciter les délimitations, à justifier les choix.*

· 1°) Délimitations temporelles :

Nous irons très généralement, pour fixer sur des noms les frontières temporelles de la recherche, de Flaubert à Beckett et Sarraute. Pourquoi le premier – et avec lui le naturalisme ? Parce que, mais c'est là un lieu commun, l'auteur de *Madame Bovary* inaugure la « crise du roman », autour de 1860. Ce que j'espère apporter de nouveau, c'est l'angle sous lequel va être lue cette crise, en reliant le changement de paradigme qui s'y manifeste au changement dans la considération de l'événement dans le roman. A l'autre bout, pourquoi Beckett et Sarraute ? Parce qu'il semble bien qu'on ne puisse s'éloigner davantage du paradigme ancien qu'avec ces deux écrivains. Ils apparaissent ainsi particulièrement exemplaires du nouveau mode romanesque.

· 2°) Délimitations géographiques :

Dans ce domaine, la difficulté à délimiter précisément le champ tient à l'idée même d'Occident. Où commence-t-il, où finit-il ? Seule sa frontière nord paraît claire – mais

<sup>16</sup> Je me contente de rappeler ici les remarques de Thomas PAVEL : « Il m'est impossible de souscrire aux théories selon lesquelles l'esprit d'une époque (qu'on l'appelle Zeitgeist ou épistémè) règne sur les hommes en déterminant de manière impersonnelle la forme et le contenu de leurs connaissances et de leur art. » Et Pavel prend l'exemple de Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, Schlegel et Kleist : « Dira-t-on que [leurs œuvres] portent toutes la même marque de l'époque ? Que René, tout comme Michael Kohlaas, Corinne, Lucinde et Adolphe sont des œuvres, mettons, "romantiques" ? J'accepte volontiers le terme, mais il me semble qu'il désigne moins un trait commun[...] que l'atmosphère culturelle issue de leur action convergente. Ce terme désigne un résultat final fort palpable, et non pas un principe invisible qui aurait, dès avant le commencement, présidé à la création de ces œuvres » (Pensée du roman, Gallimard, 2003, pp. 411-412). Les historiens modernes ne disent pas autre chose. Voir les remarques de Fernand BRAUDEL au sujet de « la règle de réciprocité » à l'œuvre dans l'avènement du capitalisme : villes et monnaies sont « à la fois des moteurs et des indicateurs » du changement : elles le provoquent et en sont aussi la conséquence (La dynamique du capitalisme[1985], Champs Flammarion, 2002, pp. 20-21). Ou cette observation d'Edward SAÏD, parlant de « la dialectique entre le texte ou l'écrivain individuel et la formation collective complexe à laquelle l'œuvre en question est une contribution » (L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident[1978], trad. de l'anglais (américain) par C. Malamoud, Seuil, 2005, p. 37).

peut-être justement parce qu'elle n'existe pas...

Il n'est donc pas question de donner des précisions définitives ici. On sait bien qu'à l'ère moderne la multiplicité et la facilité des échanges ont décloisonné toutes les littératures.

C'est peut-être quand même du côté du Levant que la "limite" est la moins problématique : la littérature orientale, de l'aire musulmane jusqu'à la Chine et au Japon, issue de traditions au moins aussi anciennes, diffère de la nôtre dans ses caractères, ses thèmes, ses modes narratifs. Dès lors une étude de la place de l'événement dans les romans orientaux prendrait probablement des voies très différentes de celles que je vais tracer<sup>17</sup>.

Sauf pour la Russie – mais on sait bien que l'Europe va de l'Atlantique à l'Oural... Je ne pouvais donc faire moins que d'évoquer le grand roman russe, en telle interaction avec toute la littérature européenne. Notre "connaissance de l'Est" rencontrera donc Tolstoï et Dostoïevski, Tchekhov et Gogol – jusqu'à Soljenitsyne et Chalamov.

La frontière ouest n'est guère plus précise. Comment, par exemple, ne pas prendre en compte la littérature américaine ? Les Etats-Unis ne se voient-ils pas comme la pointe avancée de la culture occidentale jusqu'à l'aire pacifique ? C'est donc précisément à partir de cette question de la frontière que seront étudiés certains romanciers d'Outre-Atlantique.

Au Sud, on n'a pas plus de chance. Si la Méditerranée fait office de frontière naturelle, alors il faudrait exclure toute référence aux littératures du Maghreb et d'Afrique noire ? Ce serait singulièrement réducteur, tant elles ont partie liée avec les anciennes puissances coloniales, et surtout tant les pistes qu'elles ouvrent sont riches – et dans la prise en compte des événements réels, et dans le renouvellement des formes narratives. L'extrême vitalité de ces littératures aurait mérité un développement spécifique, pour lequel la place a manqué – mais certainement pas l'envie...

Enfin, le problème s'est posé dans les mêmes termes pour la littérature latino-américaine. Ne pouvant, là non plus, me lancer dans une étude particulière, je me suis limité à confronter la vision du monde de deux écrivains, l'un des Etats-Unis (Boyle), l'autre du Mexique (Fuentes), pour montrer que c'est peut-être dans cette confrontation même que se trouve une part de la "vérité" de ces deux littératures, américaine et latino-américaine.

### 3°) Choix des auteurs :

Par son ampleur, le sujet imposait de faire des choix, qui ne peuvent éviter de susciter des interrogations. Comme pour une anthologie, ou pour la sélection d'une équipe sportive, on pourrait ainsi se demander : pourquoi privilégier Broch plutôt que Thomas Mann, dont l'importance n'est pas moindre ? Pourquoi Musil plutôt que Gombrowicz ? Pourquoi préférer Sarraute et Beckett à Butor et Robbe-Grillet ? Et où est passé Gide, dont *Les faux-monnayeurs* inaugure la mode de ces romans qui se retournent sur leur

<sup>17</sup> Même si la littérature japonaise, par exemple, a, surtout depuis la guerre, beaucoup à voir avec toute la littérature occidentale, et singulièrement américaine.

propre écriture ? Etc., etc.

Pour chaque angle d'étude, le critère a été le même : quels étaient les auteurs qui l'illustraient particulièrement ? Je prendrai un seul exemple. Un certain nombre de romanciers aurait conduit le roman vers ce qu'on a nommé (un peu vite, je tâcherai de le montrer) un épuisement de la narration, où ne cesserait de s'amoinrir la place de l'événement. J'évoque assez largement ce thème, d'abord en opposant les romanciers de l'aventure et ceux que j'ai appelés les romanciers de l'ennui (Troisième Partie), mais surtout en explicitant cette pente qui ferait glisser, depuis *Bartleby* et *Bouvard et Pécuchet*, jusqu'à *Sarraute* et *Beckett*, en passant par un certain *Maupassant*, puis par *Kafka* et *Joyce* (Sixième Partie). Un certain *Gombrowicz*, encore lui (je pense en particulier à *Cosmos* et à certaines nouvelles), n'aurait-il pas sa place dans ce mouvement vers une supposée « immobilité » narrative ? Ou encore, de manière si différente, *Arno Schmidt*, *Robbe-Grillet* ? Et que dire de *Gertrude Stein* ? Il fallait éviter les redites. Et je ne suis pas sûr qu'intégrer de nouveaux auteurs aurait permis d'apporter beaucoup de nouveautés par rapport à ce que j'ai pu écrire à propos de ceux finalement retenus. Une dernière précision, qui pour moi va de soi : l'exemplarité de ces derniers, indéniable, ne diminue en rien la qualité des auteurs écartés. Il ne s'est agi, la plupart du temps, ni d'un jugement de valeur, ni d'un jugement de goût...

Je parlais de manques. A l'inverse, peut-être jugera-t-on excessives les présences philosophiques – qui risqueraient d'instrumentaliser la littérature, en la réduisant à une simple illustration de concepts. Mais c'est le contraire qui est vrai. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *Gilles Deleuze* et *Félix Guattari* définissent leur activité comme un artisanat : le philosophe est un fabricant de concepts, qui peuvent parfaitement être opératoires dans d'autres champs que celui dans lequel le philosophe les avait présentés. C'est de cette façon que je peux utiliser certaines notions philosophiques : comme outils qui peuvent aider à saisir le mouvement d'une œuvre. Ce serait alors bien davantage les philosophes qui pourraient se plaindre qu'on instrumentalise leur discipline...

#### 4°) Questions narratologiques :

On aura peut-être un autre regret, concernant quelques omissions narratologiques. Par exemple, on ne lira aucune étude générale concernant la « vitesse » du récit (c'est *Gérard Genette* qui a initié ce genre de recherche sur les relations entre un événement et sa narration<sup>18</sup>, dont les exemples canoniques vont de *Tom Jones* à *L'Education sentimentale*). Mais plutôt que d'entreprendre une étude systématisée des différentes vitesses dans le "roman du XX<sup>e</sup> siècle", il m'a paru préférable d'évoquer la question lorsque les singularités d'écriture de tel ou tel auteur l'exigeaient (pour exemple : *Faulkner* et son événement "différé").

De la même façon, il n'y a pas de développement général concernant les focalisations et la prise en compte du récit de l'événement. Là encore, je me suis plutôt intéressé au *déplacement* qui s'est opéré : le transport de l'événement dans le for intérieur et dans le langage, ouvrant la voie à une forme de continuité beaucoup plus large que celle du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>18</sup> Genette retient quatre catégories : pause, ellipse, scène, sommaire (voir Figures III, Seuil, coll. « Poétique », 1972, pp. 122-144).

---

Qu'en est-il enfin de la prise en compte du réel dans le roman ? La plupart des études récentes concernant l'événement romanesque sont consacrées à cette question. Même si elle fait l'objet de ma dernière partie (à partir, plus spécifiquement, de l'expérience concentrationnaire, qui, je l'affirme, n'est pas un événement comme les autres), elle n'est pas centrale dans mon propos, qui se veut plus généraliste.

Ma recherche m'a plutôt conduit, on va s'en rendre compte, à « réfléchir au statut de l'événement tel qu'il se manifeste dans la littérature moderne », et à tâcher d'y lire ce que Dominique Rabaté nomme, à la suite de Walter Benjamin, la « crise de l'expérience » qui caractérise le XXe siècle. Je n'ai rencontré son article qu'« après-coup », mais je peux reprendre, presque mot pour mot, son projet : pour moi aussi, de cette crise, il s'est agi d'« examiner les répercussions ou les signes dans le roman, pour autant que l'on veuille bien admettre premièrement, que cette crise concerne au premier chef une crise de la temporalité, et deuxièmement, que le roman, comme forme littéraire vouée à la configuration du temps, s'en fait l'une des premières chambres de résonance <sup>19</sup> ». Je me suis assigné pour tâche de montrer que cette crise de la temporalité prend la figure essentielle d'un renversement de l'échelle des positions de la continuité et de la discontinuité du temps, tant humain que supra-humain : il y a transfert de la continuité à l'échelle de la vie humaine et de la vie intérieure, ce qui s'accompagne de la considération, beaucoup plus forte parce que faite par isolation et suppression, de la discontinuité essentielle qu'est l'événement.

<sup>19</sup> « Figures de l'après-coup (le temps de l'événement dans le roman moderne) », in Les figures du temps, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 221-232 (pp. 222-223).



## Première partie. Catastrophe, événement historique, événement romanesque

*Tout événement, si misérable ou si odieux qu'il soit en lui-même, lorsque les circonstances en sont sérieuses et qu'il fait époque, ne doit pas être traité avec légèreté ; ce qu'il fallait voir dans la prise de la Bastille (et ce que l'on ne vit pas alors), c'était, non l'acte violent de l'émancipation d'un peuple, mais l'émancipation même, résultat de cet acte. On admira ce qu'il fallait condamner, l'accident, et l'on n'alla pas chercher dans l'avenir les destinées accomplies d'un peuple, le changement des mœurs, des idées, des pouvoirs politiques, une rénovation de l'espèce humaine, dont la prise de la Bastille ouvrait l'ère, comme un sanglant jubilé François-René de CHATEAUBRIAND<sup>20</sup>*

Quelle était donc la place de l'événement dans ce *Zeitgeist*, cet « esprit du temps » d'avant le changement ? A cette question initiale, on va proposer une réponse qui va s'articuler entre science de la vie, histoire, récit romanesque.

Articulation qui, je le mesure, ne va pas de soi. Précisons d'emblée qu'il n'y a ici ni quête d'une hypothétique précédence chronologique entre ces trois "disciplines" du savoir, où l'une aurait "devancé" les autres – ni revendication d'un quelconque ordre hiérarchisé, où l'une dominerait orgueilleusement les autres.

Une enquête historique n'est pas non plus dans notre propos, et courrait en outre le

---

<sup>20</sup> *Mémoires d'outre-tombe*[1848], Livre de Poche, 1988, t. I, p. 217.

risque de se conformer à certains préjugés, plus ou moins scolaires, plus ou moins tenaces, soit en faveur d'une vision scientifique du monde, soit en faveur d'une option plus artistique, ou plus philosophique...

De même, l'ordre de présentation choisi n'est aucunement le reflet d'une prétendue suprématie vis à vis de ce qu'on nommerait la réalité. La littérature ne "suit" pas les transformations de la science, et résiste à une éventuelle instrumentalisation par elle. Rappelons ce qui pour nous est une évidence, les vérités artistique et scientifique ne sont pas hiérarchisées<sup>21</sup> ...

Nous irons du moins fictif (la biologie, dont on verra, nous l'avons dit, que dans le cas de Cuvier ce n'est peut-être pas aussi clair...) au plus fictif (le roman) – en passant par cette position intermédiaire qu'en tant que science humaine occupe l'histoire. Il y a d'abord à ce choix des raisons d'ordre *méthodologique*.

Et en premier lieu celle-ci : le concept de catastrophe apparaît, explicite, *en toutes lettres*, dans la biologie de Cuvier. Événement à caractère universel<sup>22</sup>, et qui occupe une place centrale dans sa théorie, elle y est dès lors beaucoup plus directement lisible que dans l'écriture romanesque. Pas plus prégnant : je montrerai que l'événement est aussi au cœur de l'écriture fictionnelle.

Mais je suis d'entrée conscient d'une difficulté épistémologique, soulevée en son temps par Michel de Certeau. En cherchant « des cohérences reçues » propres à une époque donnée, qui seraient « impliquées par le *perçu* ou le *pensé* d'un temps, des systèmes culturels susceptibles de fonder une périodisation ou une différenciation des temps », ne risque-t-on pas de tomber dans « les ambiguïtés de ces systèmes d'interprétation [qui] tiennent essentiellement au statut incertain, ni chair ni poisson, de ces "tonalités" qui ne sont pas lisibles à la surface des textes, mais sous-jacentes, réalités invisibles qui porteraient les phénomènes » ? Sorte de mystérieuse et problématique « âme collective », d'« inconscient collectif », « trace d'un ontologisme » persistant ? « Ce sous-sol représente le besoin qu'en a l'historien, plus qu'il n'est un instrument d'analyse ; il signifie une nécessité de l'opération scientifique, et non une réalité saisissable dans son objet<sup>23</sup> ».

Alors, pure commodité heuristique ? Je dirai simplement ceci toutefois : c'est aussi pour minimiser le risque d'une herméneutique excessive, ou incontrôlée, que je pars précisément de l'œuvre de Cuvier pour l'étude de la place de l'événementiel dans le récit

---

<sup>21</sup> Il s'agirait donc plutôt de faire ce que Roger Caillois a appelé des études « diagonales », de tracer des « obliques » entre les branches du savoir. Ou, pour faire référence à un autre écrivain de ces frontières, d'entrer dans « la zone intermédiaire » entre pensée artistique et pensée scientifique (voir Robert MUSIL, « Notes pour une métapsychique »[1914], Essais, trad. de l'allemand par P. Jaccottet, Seuil, 2001, p. 73).

<sup>22</sup> Entre événement et catastrophe, il y a un flou terminologique de la part de Cuvier lui-même : « La vie a donc été souvent troublée sur cette terre par des événements effroyables. Des êtres vivans sans nombre ont été victimes de ces catastrophes » (Discours sur les révolutions de la surface du globe[1812 puis 1825], Bourgois, 1985, Op. Cit., p. 42). Mais la biologie contemporaine est tout aussi vague : « certains considèrent la grande coupure de Stehlin comme l'événement le plus dramatique du Tertiaire. Cet événement est dès lors érigé au rang de catastrophe et appelé "Terminal Eocent Event" » (Hubert THOMAS, Préface au Discours..., p. 16). Ce serait donc bien par son ampleur que l'événement deviendrait catastrophe...



romanesque. Car il n'y a en elle aucune "sous-jacence", l'événementiel n'y est pas que "tonalité": non seulement la catastrophe y est explicite, mais elle est au fondement de la doctrine scientifique. Et de plus, elle fait l'objet d'un *récit* de la part du biologiste : c'est bien une histoire qu'il nous raconte, on est bien dans un moment narratif.

Une réflexion de Georges Canguilhem a confirmé les choix faits. Les concepts de catastrophe et d'événement, sont, bien sûr, très liés à ceux d'évolution et de développement<sup>24</sup>. Or voici ce qu'en dit le grand épistémologue : « Sans doute, les concepts en question ont joué à l'époque [le XIX<sup>e</sup> siècle] – et continuent à jouer – un grand rôle aussi dans la pensée des philosophes, des historiens, des sociologues et des psychologues. Mais nous estimons que c'est d'abord au point de vue du biologiste qu'il faut se placer pour saisir, indépendamment de toute extension hors du domaine d'origine, le sens instructif d'une réformation du concept<sup>25</sup> ». Si, comme je l'ai dit, je ne crois pas que ces concepts trouvent nécessairement leur "domaine d'origine", au sens chronologique, dans la pensée biologique, il reste que c'est dans ce domaine qu'ils apparaissent le plus immédiatement repérables. C'est ainsi que l'on entendra la formule de Canguilhem.

A ces premières raisons, méthodologiques, justifiant les "détours" préliminaires par d'autres modes de savoir que ceux de la "pure" littérature<sup>26</sup>, s'en ajoutent d'autres, plus fondamentales, cette fois d'ordre épistémologique.

C'est Michel Foucault qui suggère la principale : « L'existence d'un tel jeu de déplacements [il s'agit très généralement ici des ruptures engendrées par de nouvelles théories dans un « système notionnel préalable »] ne rend-il pas impossible la prise en compte d'un domaine ou d'une pluralité de domaines sans tenir compte en même temps de l'articulation du ou des objets d'études choisis par rapport au réseau général de concepts scientifiques disponibles en un moment déterminé ?<sup>27</sup> » Conformément à ce programme, il me paraît difficile de négliger cette nécessité épistémologique pour l'étude

<sup>23</sup> Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, pp. 38-39. N'y a-t-il pas ici l'écho de la mise en garde kantienne contre le risque de faire du jugement téléologique un jugement déterminant (soit « d'attribuer de la causalité par rapport à un objet à un concept d'objet, comme si ce concept se trouvait dans la nature (et non en nous) »), alors qu'il appartient à la faculté de juger réfléchissante (*Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Vrin, 1979, p. 182) ? Cette question, capitale, sera souvent au cœur de notre propre réflexion.

<sup>24</sup> Une des tâches que se sera assignée Michel Foucault aura précisément été de "déconstruire" ces liens (« ces formes immédiates de continuité ») pour mieux faire droit à cette « population d'événements » qui remplit « l'espace du discours en général » (*L'archéologie du savoir*, Op. Cit., p. 38. Voir également *L'ordre du discours*, Gallimard, 1976, en particulier pp. 58-62).

<sup>25</sup> Georges CANGUILHEM, Georges LAPASSADE, Jacques PIQUEMAL, Jacques ULMANN, *Du développement à l'évolution au XIXe siècle*, PUF, 1985, p. 3.

<sup>26</sup> La forme particulière du "savoir littéraire" est résumée ainsi par Roland Barthes : « La littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose » (*Leçon*, Seuil, 1978, p. 19). Elle serait « dans les interstices de la science » (p. 18).

<sup>27</sup> Michel FOUCAULT, « La situation de Cuvier dans l'histoire de la biologie », *Revue d'Histoire des Sciences*, n° 23, PUF, 1970, pp. 63-92 (p. 76). Voir aussi la citation de *L'archéologie du savoir*, supra.

de cette autre sphère de la production d'une époque qu'est la littérature romanesque.

Je l'ai dit, la forme de l'œuvre la plus connue de Cuvier n'est d'ailleurs peut-être pas si éloignée de celle-ci. Il s'agit bien d'un  *récit* , où la catastrophe-événement occupe la position centrale. Le  *Discours* <sup>28</sup> reste enté sur le texte biblique de la Genèse<sup>29</sup>, son aspect est parfois très narratif<sup>30</sup>, et l'auteur-narrateur, au  *je*  omniscient, nous raconte une  *histoire*  (au sens de Benveniste) du passé, beaucoup plus proche d'une "histoire naturelle" sur le modèle qui court de Pline l'Ancien à Buffon que d'un essai scientifique.

## Chapitre I. Les sciences de la vie et la catastrophe : Balzac et Cuvier

### *Fossile : preuve du déluge. Gustave FLAUBERT*<sup>31</sup>

Partons du modèle balzacien. On sait que la référence biologique est centrale dans le

<sup>28</sup> Le titre, devenu emblématique, de l'œuvre la plus célèbre de Cuvier est exactement :  *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal* .

<sup>29</sup> On se doit de signaler que les historiens de la biologie sont en débat sur la question. Si Goulven LAURENT écrit : « Bien que la vision de destruction totale des espèces ne correspondît pas aux données de la Genèse, Cuvier se présentait comme un défenseur du Déluge biblique » ( *Paléontologie et évolution en France 1800-1860, de Cuvier à Lamarck, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1987, p. 21* ), d'autres sont moins affirmatifs : « les progressionnistes (Cuvier, Buckland, etc.) n'ont certainement pas songé à se servir de la Genèse I comme d'une source pour leur géologie, pourtant[...] on peut tenir pour assuré que l'effet de la Genèse I sur ces croyants fut de les induire à situer leurs théories dans un cadre historique » (Régis HOOYKAAS,  *Continuité et discontinuité en géologie et biologie, Seuil, 1970, p. 264* ). En fait, Hooykaas semble penser que ce sont plutôt les successeurs de Cuvier qui ont rapproché son catastrophisme et la doctrine chrétienne : « Contrairement à ce que l'on soutient en général, on doit dire que la doctrine cuviériste de la fixité des espèces et son catastrophisme ne se fondaient pas sur ses convictions théologiques, mais étaient d'ordre purement scientifique[...]. Malgré tout, l'illustre école des paléontologistes et géologues anglais de la première moitié du XIXe siècle adopta ses théories de catastrophes et de renouvellement des faunes, mais en les interprétant comme des manifestations de l'intervention divine » (pp. 316-317). Voir enfin Claudine COHEN : « L'explication catastrophiste du devenir de la Terre et le fixisme biologique qui en est le corollaire – constituent un cadre narratif qui entretient un rapport complexe et ambigu avec les dogmes de la religion chrétienne. [...] Si le mot de "Diluvium" désigne dans la géologie cuviérienne les alluvions anciennes recouvrant les niveaux tertiaires, il évoque inévitablement le Déluge biblique, dont Cuvier affirme qu'il peut bien coïncider avec la dernière des grandes catastrophes. En cela, l'œuvre de Cuvier apparaît bien à certains égards comme une tentative pour concilier le savoir scientifique avec une lecture plus ou moins littérale du texte de la Genèse. Dans le système ainsi construit, le cadre de l'histoire biblique – et tout particulièrement l'épisode diluvien – imprime encore un sens à l'élaboration d'une histoire de la nature » ( *L'Homme des origines, savoirs et fictions en préhistoire, Seuil, 1999, p. 40* ).

<sup>30</sup> Exemple : « Des êtres vivans sans nombre ont été victimes de ces catastrophes ; les uns habitans de la terre sèche se sont vus engloutis par des déluges, les autres, qui peuplaient le sein des eaux, ont été mis à sec avec le fond des mers subitement relevé... » ( *Discours sur les révolutions ..., Op. Cit., p. 42* ).

<sup>31</sup>  *Dictionnaire des idées reçues* .

projet de *La comédie humaine*. En témoigne le fameux *Avant-Propos* de l'édition de 1842, qui oppose à Cuvier le principe, soutenu par Geoffroy Saint-Hilaire, de l'unité de composition de tous les êtres vivants. La loi de variabilité entre les espèces obéit toujours à ce principe, qui sous-entend une *continuité* fondamentale du vivant. C'est sur ces mêmes règles que Balzac entend s'appuyer dans sa description des différences et des ressemblances entre les « Espèces Sociales » qui composent la société. Il y aurait donc un Balzac ici très "continuiste", s'opposant au catastrophisme de Cuvier <sup>32</sup>.

Mais en regard, il est intéressant de lire ceci dans *La peau de chagrin* : « Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les œuvres géologiques de Cuvier ? Emporté par son génie, avez-vous plané sur l'abîme sans bornes du passé comme soutenu par la main d'un enchanteur ?... <sup>33</sup> » Pourquoi alors un tel dithyrambe ? Que trouve donc l'auteur de *La comédie humaine* dans les *récits* de Cuvier ?

A un tel Balzac cuviériste, Alain de Lattre voit trois explications, qui vont progressivement nous conduire à trouver dans la catastrophe un fondement de ces récits.

La première tient à des questions de méthode – et en ce sens l'opposition n'est peut-être pas si forte avec l'unité de composition qu'il tire de la *Philosophie zoologique* de Geoffroy Saint-Hilaire. Comme Cuvier reconstitue un monde disparu à parti d'ossements fossiles, « *La comédie humaine* est une résurrection : nous sommes les débris du monde qu'elle invente », et en ce sens « Balzac rêve d'être le Cuvier de notre monde et de nous-mêmes <sup>34</sup> ». Et en effet, dans la première page de *La recherche de l'absolu*, Balzac se réclame de la méthode analogique et déductive de Cuvier. Sans que soit nommément cité l'auteur du *Discours sur les révolutions*, c'est bien son modèle qui sert à justifier les préambules, notamment architecturaux, du récit <sup>35</sup>. Dès l'entrée en matière, Balzac est déjà cuviériste.

La deuxième explication proposée par De Lattre nous introduit dans une première discontinuité, qui existerait au niveau synchronique dans le vivant – et qui commence à s'éloigner de l'unité de composition de Saint-Hilaire : « Le monde est fabriqué d'unités séparées, d'individualités qui ne s'égalent pas, qui ont chacune leur définition et leur

<sup>32</sup> C'est ce que soutient par exemple Françoise GAILLARD : « Le parrainage de G. Saint-Hilaire procure sur tous les autres l'avantage d'une part de pouvoir se représenter, par suite représenter, les séismes et les bouleversements de la société post-révolutionnaire dont Balzac est le témoin et l'observateur passionné, comme autant de manifestations de la mobilité naturelle des espèces sociales, comme autant d'actions concrètes de la loi de variabilité ; d'autre part de pouvoir concevoir ces mêmes transformations comme un mouvement non orienté qui s'inscrit dans un continuum non marqué historiquement, et de nier ainsi l'irréversibilité des effets qu'impliquerait toute explication en termes de coupure et de fracture. Nous sommes aux antipodes de Cuvier qui croyait à une fixité des espèces brusquement ébranlée par des catastrophes et des révolutions du globe » (« La science : modèle ou vérité. Réflexions sur l'Avant-propos à *La comédie humaine* », in *Colloque de Cerisy : Balzac, l'invention du roman*, Belfond, 1982, pp 57-83. P. 76-77).

<sup>33</sup> *La Peau de chagrin*, in *La comédie humaine*, t. IV, édition Chollet, Editions Rencontre et Cercle du Bibliophile, 1965, p. 55. Sauf indication contraire, Balzac est cité dans cette édition.

<sup>34</sup> Alain de LATTRE, *Le réalisme selon Zola*, PUF, 1975, p. 116.

qualité propre. Les espèces ne se ressemblent pas, dit Cuvier, [...] l'ensemble du règne animal ne nous paraît pas comme une série unique où tout ne se ferait que par nuances et gradations : de l'un à l'autre plan, "la nature fait un saut"<sup>36</sup> ». De même, pour Balzac, si un principe de composition unique demeure, il existe une infinie variété entre « espèces sociales », une diversité irréconciliable entre personnages. Il y a donc des ruptures, des discontinuités qui apparaissent à ce niveau, première porte d'entrée de l'événementiel.

La troisième explication de de Lattre nous rapproche encore plus de celui-ci. N'oublions pas que, pour Balzac, Cuvier est « le plus grand poète de notre siècle ». Ce qui importe donc, c'est moins sa méthode, ou ce qu'il découvre, que l'acte créateur de l'artiste : Cuvier « réveille le néant. [...] Soudain les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule ! Après d'innombrables dynasties de créatures gigantesques, après des races de poissons et des clans de mollusques, arrive enfin le genre humain, produit dégénéré d'un type grandiose, brisé peut-être par le Créateur<sup>37</sup> ». On devine ce que Balzac trouve là : c'est l'impulsion inspiratrice qui dans et par le poème recrée l'univers. Et cet univers s'avance, comme le récit de Cuvier, par à-coups, à travers une succession de bouleversements, de catastrophes qui à chaque fois détruisent l'ordre ancien pour, avec ses débris, en reconstruire un nouveau qui lui ressemble. Et donc, lorsque Balzac identifie le poète et le Créateur, il vise là une discontinuité encore plus fondamentale – cette fois dans l'ordre diachronique. Cuvier est poète parce que son récit se fonde sur ces catastrophes, ces "révolutions", qui viennent briser le fil du temps linéaire et ordonné du monde. C'est de la même façon, on va le voir, que Balzac va placer, au centre de ses récits, des événements fonctionnant comme autant de catastrophes, qui bouleversent les positions sociales des uns et des autres, entre grandeur et déclin d'un César Birotteau, entre splendeur et misère des courtisanes, entre les illusions et leur perte...

*Discontinuiste, cette vision du monde dont s'esquissent les contours ? Les choses ne*

<sup>35</sup> « Les événements de la vie humaine[...] sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause » (La recherche de l'absolu, t. VII, pp. 222-223).

<sup>36</sup> De Lattre, Op. Cit., p. 119, qui ajoute qu'alors « l'unité des êtres n'est pas dans leur continuité ni dans leur ressemblance, elle est dans leur différence invincible, comme d'une nécessité qui est dessous et qui les pousse à leurs oppositions par la simplicité de son élan » (p. 122).

<sup>37</sup> La peau de chagrin, Op. Cit.. Voir De Lattre : « Relevons ce que Balzac admire chez Cuvier : est-ce les formes réhabilitées ou la capacité de déduction ? Est-ce cette rigueur portée dans notre connaissance ? Il n'en est pas question. L'admiration ne touche ni l'objet, ni la méthode : ce n'est pas une considération de naturaliste. Cuvier est un "poète", et ce que l'on regarde est moins le texte du poème que ce qui le soulève et qui le fait chanter. [...] Ce n'est pas la reconstruction qu'on veut, c'est l'acte qui la fait. [...] La science de Cuvier est une généalogie : c'est l'instant de la coïncidence avec la création. Et c'est là que se reconnaît Balzac : il sait gré à Cuvier de lui avoir restitué l'étonnement de Dieu ; de le lui avoir montré et fait toucher du doigt. [Balzac] se met dans l'impulsion première de la création et dans l'étau de sa fécondité. » (Ibid., pp. 123-124).

*sont pas si simples. Car Cuvier entremêle constamment le continu et le discontinu. On peut alors se demander si les discontinuités mises en avant ne sont pas là pour conforter l'image d'un monde en réalité immuable, si les événements qui en apparence en bouleversent le cours ne sont pas là pour confirmer sa perfection. Revenons un instant sur la question.*

*Avec Les mots et les choses, Foucault a entrepris une archéologie de l'événement constitué par la naissance des sciences humaines, à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Il voit dans cette naissance (analysée également à travers l'économie de Ricardo et la "linguistique" de Bopp) l'avènement d'une nouvelle historicité introduite dans le vivant – et en particulier bien sûr par Cuvier. Définie par l'existence de ruptures dans le temporel, cette historicité libère l'homme du continu chronologique : « forme nue de l'historicité humaine, – le fait que l'homme en tant que tel est exposé à l'événement<sup>38</sup> ». Où la vie se définit par les discontinuités qui sans cesse en bouleversent le cours.*

*Dès lors, et malgré l'apport du lamarckisme en ce domaine, la science biologique du XIX<sup>e</sup> siècle reste essentiellement catastrophiste, et le Discours de Cuvier, publié en 1812 (l'édition définitive est de 1825), en est bien l'emblème.*

*La vision du monde, issue des Lumières, qui voulait à toute force ramener l'anormal dans la sphère du normal, s'était auparavant attachée à trouver, dans toutes les catégories du savoir, le modèle explicatif permettant de comprendre cet "anormal", donc à faire rentrer dans l'ordre tout ce qui apparemment relève de l'accidentel, de l'inattendu – du désordre<sup>39</sup>. Une telle vision du monde restait obstinément continuiste.*

Cuvier est à la fois l'héritier de ces préoccupations normatives, et l'initiateur que Foucault voit en lui. Continuité et ruptures se télescopent dans sa pensée. Sa préoccupation initiale est bien celle de la recherche d'un ordre : comment expliquer l'existence de ces restes fossiles d'espèces aujourd'hui disparues ? Et c'est là que naît une conception de "l'histoire" de la Terre tout à fait singulière, qui conjugue continu et discontinu. Le tissu temporel qui reste foncièrement continu<sup>40</sup>, y est néanmoins troué de "catastrophes" (Cuvier en dénombre quatre, de "l'âge des Reptiles" au "Diluvium", ce dernier, correspondant au Déluge mosaïque, étant l'âge de l'Homme), qui ont fait subir au

<sup>38</sup> *Les mots et les choses*[1966], Gallimard,1976, p. 382.

<sup>39</sup> Exemple significatif de cette rationalité universalisante : cet acharnement du XVIII<sup>e</sup> siècle à réintégrer l'exceptionnel et le monstrueux dans un ordre (que celui-ci ait des bases métaphysiques, médicales, ou simplement taxinomiques avec Geoffroy Saint-Hilaire). Même la théorie tératologique de ce dernier vise à réintroduire dans une cohérence horizontale, une continuité totale, les déviations monstrueuses. Commentant le Préliminaire à la Philosophie anatomique, Edward Saïd écrit : « Aucune anatomie ne peut être considérée comme gratuite ; les anomalies, confirment, au contraire, la structure régulière qui relie tous les membres d'une même classe.[...] La nature elle-même peut être perçue comme continue, harmonieusement cohérente et fondamentalement intelligible » (L'orientalisme, Op. Cit., pp. 169-170).

<sup>40</sup> Cette articulation entre continu et discontinu restera significativement, tout au long du siècle, «le principal problème qui divise les catastrophistes entre eux » (Laurent, Op. Cit., p. 153), avec toutes les positions intermédiaires possibles, du catastrophisme « absolu » au transformisme, où la création est d'abord vue comme « unique », puis « répétée », puis enfin « transformée » (pp. 247 et 321).

monde biologique des "Révolutions", lui imposant une série de ruptures qui expliquent les discontinuités des espèces animales et la présence des fossiles.

On a souligné en quoi cette mise en avant des événements qui bouleversent le tissu continu du temps comme des êtres qui l'habitent, bien qu'erronée, était centrale dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle : « Grâce à Cuvier les discontinuités cessent d'être des objections alors qu'elles en étaient bel et bien jusqu'à lui. [...] Les lacunes, avant Cuvier, devaient être de fausses lacunes, des apparences à corriger. Par lui, elles peuvent devenir des signes ; elles n'ont plus à être comblées, mais à être comprises. [...] Cette notion de l'impossible comme moyen de concevoir les lacunes confirmées, voilà ce qui constitue son apport essentiel <sup>41</sup> ». En d'autres termes, il ne s'agit pas de lever l'incompatibilité, mais au contraire de lui donner une position centrale, tant synchroniquement (ce qui permet la classification et l'organisation taxinomique des espèces) que diachroniquement <sup>42</sup> (les événements-catastrophes qui ici nous intéressent).

*Cet événement d'ordre "naturel" <sup>43</sup>, sommairement vu, a déjà deux caractères :*

1. Il surgit pour terminer une ère, une époque. En ce sens il est final.
2. Il en commence une autre. Il est alors nouveau, ou mieux, novateur.

*La conjonction de ces deux caractères révèle son aspect de frontière, au cœur de la théorie littéraire de Iouri Lotman, analysée plus loin. Concept-limite, dira aussi Paul Ricoeur <sup>44</sup> ...*

Forme singulière en tout cas que celle de cet événementiel, lié à cette vision du temps qui mêle continu et discontinu. Repéré ici dans la biologie, il est aussi un élément moteur de l'écriture romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui sera montré en passant par le "pont" de l'histoire. A cet égard la position de Balzac est particulièrement significative, et nous reviendrons sur la fonction génétique de l'événementiel dans son œuvre. Comme il

<sup>41</sup> François COURTES, « Georges Cuvier ou l'origine de la négation », *Revue d'Histoire des Sciences*, n° 23, Op. Cit., pp. 9-34 (p. 12).

<sup>42</sup> Deux remarques à propos de la cohérence de cette discontinuité diachronique avec une discontinuité synchronique des espèces. Michaël DENTON écrit : « La biologie des premières décennies du XIXe siècle était dominée par l'idée d'un monde vivant essentiellement discontinu : les grands groupes d'organismes y seraient uniques, isolés, et aucune forme de transition ne les relierait entre eux » (Evolution, une théorie en crise[1985], trad. de l'anglais par N. Balbo, Champs Flammarion, 1993, p. 20). Mais Denton remet en cause ce paradigme de la pensée biologique, issu de la théorie darwinienne, de la vie comme d'un phénomène purement continu (Cf. son chap. 15), rejoignant en cela les perspectives de Foucault lues plus haut. Où l'on voit encore qu'une opposition caricaturale entre un XIXe siècle discontinuiste et un XXe siècle continuiste, serait par trop simpliste. Par ailleurs nous verrons qu'une théorie de l'événement narratif telle que celle de Iouri Lotman ne fait guère de différence entre un point de vue spatial (et donc possiblement synchronique) et un point de vue temporel. L'événement peut donc déployer ses surprises selon plusieurs dimensions.

<sup>43</sup> Les guillemets veulent signaler que cette utilisation du concept d'événement dans les sciences de la nature, voire dans la science en général, ne va pas de soi. Je reviendrai sur cette question.

<sup>44</sup> Voir « L'Histoire comme récit », in *La narrativité*, sous la dir. de D. Tiffeneau, Ed. du CNRS, 1980, p. 19.

l'a fait, historiens et romanciers ont écrit autour d'un événement, d'événements, donc de la rupture – tout en conservant une vision du monde presque obstinément continuiste.

## Chapitre II. Des sciences de la vie à l'histoire, de la catastrophe à l'événement historique

*Quand j'y pense de plus près, il m'apparaît qu'un historien doit, de toute nécessité, être aussi un poète, car seuls les poètes connaissent vraiment l'art d'enchaîner les événements. NOVALIS*

*La conception classique du temps historique comme une série de discontinuités décrites sur le mode du continu, qui se trouve être tout naturellement le récit. François FURET<sup>45</sup>*

### 1°) Des raisons de la persistance de l'événement dans le récit historique

---

*L'histoire est, selon Krzysztof Pomian, « un discours sur l'ordre du temps<sup>46</sup> ». Si ce discours prend la forme d'une "physique", au sens aristotélicien, c'est "l'Histoire Naturelle", c'est-à-dire la science du développement du monde. Nous l'avons vu, celle-ci est jalonnée de catastrophes qui contrarient la régularité de son cours.*

Selon le positivisme, l'une des grandes philosophies de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, il y aurait une préséance essentielle de la biologie sur l'histoire : « Comte fixe les lois du progrès en tenant compte d'un *a priori* que la biologie impose à l'histoire ». Pour l'auteur du *Catéchisme positiviste*, « on peut lire l'histoire humaine dans la nature humaine, elle s'y trouve prédéterminée<sup>47</sup> ». Voilà pourquoi Comte s'appuie sur les travaux d'anatomie comparée et d'embryologie des débuts du siècle pour dégager les lois du progrès (dont la fameuse loi des trois âges de l'humanité constitue le principe et le modèle).

L'idée de progrès a donc son fondement dans l'analogie entre l'humanité et l'individu<sup>48</sup>, entre le développement de l'embryon et l'accomplissement des virtualités humaines. La phylogenèse prend appui sur l'ontogenèse : le monde est un grand corps dont l'évolution suit les mêmes étapes que celles de l'individu<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Heinrich von Ofterdingen[1800], trad. de l'allemand par Y. Delétang-Tardif, in *Romantiques Allemands, t. 1, Pléiade Gallimard, 1963, p. 443. Faire de l'histoire, t. I, Gallimard, 1976, p. 54.*

<sup>46</sup> Krzysztof POMIAN, *L'ordre du temps*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, p. 10.

<sup>47</sup> Canguilhem et al., *Op. Cit.*, p. 22..

<sup>48</sup> Idée courante dès l'Antiquité, mais qui au XIXe siècle substitue à la théologie qui la prônait depuis saint Augustin une « déification de l'humanité » (Pomian, *Op. Cit.*, p. 130).

N'est-ce pas un des fondements de la conception hégélienne de l'Histoire, pensée non plus comme simple récit descriptif du passé mais comme "lieu" d'accomplissement de l'Esprit ? Si le discours de l'histoire s'est longtemps réduit à une simple chronique des événements (un récit), avec Hegel c'est l'ordre du temps lui-même qui devient histoire : le discours historique est la dialectique, puisque l'Histoire se construit dialectiquement.

*Mais un paradoxe subsiste, souligné par Pomian : « un simple récit des événements est tenu par l'immense majorité des historiens pour incomplet, insatisfaisant, pas assez instructif, pour un expédient auquel on se résigne faute de mieux, un préalable, un début. Et pourtant on ne parvient pas à s'en passer <sup>50</sup> ». Certes, l'historicisme, « marque fondamentale de la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>51</sup> », n'a de cesse de réduire les ruptures, de les neutraliser en les réintégrant dans une continuité <sup>52</sup> (dans la pensée comtienne, « l'histoire de l'humanité, qui est avant tout histoire de l'esprit et des modes de pensée, connaît des transformations, des métamorphoses, mais jamais de crises véritables, jamais de ruptures et jamais d'innovations », écrit Canguilhem <sup>53</sup> ). Cet historicisme généralisé sera peut-être, par un effet en retour, une des origines de l'évolutionnisme biologique de Darwin <sup>54</sup> .*

Mais, tenace, cet événementiel, qui « transparaît en filigrane dans toute narration historique, lui imposant son ordre linéaire et son alternance de temps forts et de temps faibles <sup>55</sup> », demeurant ainsi l'élément premier du récit historique, cet événementiel n'en persiste pas moins dans la pratique des historiens.

Comment alors expliquer cette perpétuation, têtue comme les faits, dans la discipline

<sup>49</sup> En biologie, depuis Ernst Haeckel, l'un des principaux disciples de Darwin, la "loi biogénétique fondamentale" fonctionne plutôt dans l'autre sens : l'ontogenèse récapitule en accéléré la phylogenèse, voire même « la phylogénie est la cause mécanique de l'ontogénie » (voir Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences, sous la dir. de D : Lecourt, PUF, coll. « Quadrige », 2003, article « loi biogénétique fondamentale », pp. 590-592). Mais dans ce qu'on pourrait appeler les prémisses de la sociologie, on veut plutôt « mimer l'étude des "êtres vivants", les organismes, sur l'exemple desquels on se met à penser les sociétés » (Julia KRISTEVA, Le langage, cet inconnu, Seuil, 1981, pp. 200-201). L'Avant-propos de La comédie humaine est bien dans cet esprit. Nous y reviendrons.

<sup>50</sup> Pomian, Op. Cit., p. 15. Je souligne.

<sup>51</sup> Kristeva, Op. Cit., p. 190.

<sup>52</sup> Et ce, dès Herder : « Toute destruction est une métamorphose, l'instant d'un passage à une sphère de vie plus relevée » (cité par J. Kristeva, Ibid., p. 191). Kristeva ne manque pas de relever la tonalité très hégélienne de la pensée de Herder.

<sup>53</sup> Du développement à l'évolution, Op. Cit., p. 24.

<sup>54</sup> On sait que Darwin connaît les théories malthusiennes. Dès 1798, dans l'Essai sur le principe des populations, Malthus explique les grandes catastrophes-événements (du passé comme celles devant nécessairement survenir dans le futur : famines, guerres, épidémies...) par l'écart entre l'accroissement des populations et les ressources, qui demeurent limitées. Il y a peut-être aussi là une des pensées clés du XIXe siècle.

<sup>55</sup> Pomian, Op. Cit., p. 15.



historique ?

Je proposerai rapidement deux réponses, avant de me pencher davantage sur l'écriture historique elle-même (voir les distinctions entre Histoire et Geschichte, History et Story), pour nouer des liens avec le récit romanesque.

### **La vision théologique de l'Histoire : l'événement comme punition divine**

Vers quoi tend une philosophie de l'histoire ? A accomplir une tâche qui jusqu'alors relevait de la seule théologie : celle de « rendre intelligibles les événements en les intégrant dans une vision totalisante de l'histoire, de l'humanité, voire de l'univers ». Dès lors ces philosophies de l'histoire, qui naissent au XVIIIe siècle (en particulier avec Voltaire) puis se développent au XIXe siècle, « procèdent, à partir d'un jugement porté sur le présent, à une distribution des valeurs dans le temps ». Elles continuent donc à voir « l'humanité, fût-ce implicitement, assimilée à un individu ; à cet égard la philosophie de l'histoire suit l'exemple de la théologie chrétienne <sup>56</sup> ».

C'est bien, mutatis mutandis, la vision du temps de Cuvier qu'on retrouve ici. D'une part cette "orientation" de l'histoire, progressiste <sup>57</sup>, conserve cette exigence du continu que nous avons vue à l'œuvre chez l'auteur des Révolutions....

D'autre part demeure, comme en creux, cette prise en compte de la discontinuité, qui en histoire, plutôt que du concept de catastrophe, usera de celui d'événement. L'histoire, comme la biologie cuviériste, reste très largement tributaire du modèle chrétien – et donc des catastrophes qui jalonnent le récit biblique, comme autant d'épreuves imposées par Dieu à son peuple (Déluge, Babel, plaies d'Egypte, ...) <sup>58</sup>. La création ex nihilo du monde (Paradis Terrestre) est l'événement fondateur, modèle idéal dont les catastrophes successives ne sont que la répétition.

Le rôle de cette nostalgie de la totalité épique de la Bible, voire de celle d'Homère ou, dans une autre filiation culturelle, des Nibelungen, n'est sans doute pas négligeable dans

<sup>56</sup> Pomian, Ibid., pp. 28-29.

<sup>57</sup> Repérable chez Hegel (avènement à lui-même de l'Esprit, jusqu'à sa réalisation : « l'Idée est en vérité ce qui mène les peuples et le monde, et c'est l'Esprit, sa volonté raisonnable et nécessaire, qui a guidé et continue de guider les événements du monde », La raison dans l'histoire, Plon, 1965, p. 39. Cité in Hegel, philosophie de l'histoire, textes choisis par Jacques D'HONDT, PUF, 1975, p. 133), chez Comte ou Cournot (progrès de l'humanité à travers les trois états théologique, métaphysique, scientifique de son évolution : la « progression positive » du monde s'effectue par une « marche systématique [qui] remplace une évolution spontanée. En un mot, l'Humanité se substitue définitivement à Dieu, sans oublier jamais ses services provisoires », Catéchisme positiviste, Garnier-Flammarion, 1966, p. 299), chez Tocqueville puis Spengler (dans le sens, cette fois régressif, d'une décadence allant de pair avec la démocratie, assimilée à la « tyrannie des masses »), chez Marx (progrès par le développement des forces productives et la division du travail, marche du monde vers la fin de l'Histoire, lorsque le prolétariat prendra le pouvoir : « La bourgeoisie produit avant tout ses propres fossoyeurs. Son déclin et la victoire du prolétariat sont également inévitables », Manifeste du parti communiste, cité par Martin HANECKER, Les concepts fondamentaux du matérialisme historique, Bruxelles, Contradictions, 1974, p. 200).

<sup>58</sup> Sur tout cela, Cf. Pomian, Op. Cit., chap. 1 : « Evénements », pp. 7-36.

la construction des grands systèmes du XIX<sup>e</sup> siècle. De cette totalité perdue ne subsisteraient alors que des ruines, celles magnifiées par le romantisme, dont la version narrative se trouverait dans le discontinu de l'événement...

### **La vision romantique de l'Histoire. Historicité et discontinuité : l'événement comme rupture du tissu temporel**

***L'instant faustien suspendu dans sa plénitude et interrompant l'imperceptible écoulement de la vie Claudio MAGRIS***<sup>59</sup>

C'est sans doute cette vision romantique qui va permettre de comprendre pourquoi l'histoire ne parvient pas à s'arracher à ce que Claude Lévi-Strauss appelle « la tyrannie de l'événement ».

Pour Foucault, on l'a rappelé, l'avènement des sciences humaines est lié à la découverte de l'historicité radicale de l'homme, c'est-à-dire à celle de la discontinuité, tout aussi essentielle, qui définit la vie. Cuvier « a introduit dans l'échelle classique des êtres une discontinuité radicale », et « la nature du XIX<sup>e</sup> siècle est discontinuée dans la mesure même où elle est vivante », écrit l'auteur des *Mots et les choses*<sup>60</sup>. Cette discontinuité de la vie, ces ruptures dans le champ continu du temporel que sont les événements, voilà justement ce qui constitue l'historicité humaine. Comment dès lors la pratique historique pourrait-elle échapper à ces ruptures, si elles sont consubstantielles à son objet même ?

Or il semble que c'est justement aux écrivains romantiques, et singulièrement à ceux du premier romantisme allemand, qu'on doit cette nouvelle vision du monde, fondée sur ce que Friedrich Schlegel appelle « la chimie de l'instant soudain<sup>61</sup> ». En lisant par exemple la narration par Kleist de la scène du Jeu de Paume, qui campe Mirabeau en improvisateur génial<sup>62</sup>, on mesure combien selon cette conception ce sont le fortuit et l'occasionnel qui conduisent et créent les bouleversements historiques : « Tout comme, dans l'objet électrisé, l'interactivité renforce encore le degré d'électricité qui était le sien, l'humeur de notre orateur [Mirabeau] est passée, en détruisant son adversaire, à l'enthousiasme le plus impertinent. Il est possible que, de cette manière, ce soit au bout du compte le tressaillement d'une lèvre supérieure ou un jeu de manche ambigu qui a provoqué le renversement de l'ordre des choses en France<sup>63</sup> ».

<sup>59</sup> *Danube[1986], trad. de l'italien par M.-N. Pastureau, Folio Gallimard, 1998, p. 203.*

<sup>60</sup> Op. Cit., pp. 285 et 287.

<sup>61</sup> Cité par Karl Heinz BOHRER, « Romantisme allemand et Révolution française », in *Le présent absolu, du temps et du mal comme catégories esthétiques[1994]*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2000, p. 12.

<sup>62</sup> « Je me rappelle ce coup de tonnerre avec lequel Mirabeau remit à sa place le maître de cérémonies qui, après la levée de la dernière séance royale, le 23 juin, au terme de laquelle le roi avait ordonné aux ordres de se disperser, revint dans la salle de réunion que les ordres n'avaient toujours pas quittée, et leur demanda s'ils avaient entendu l'ordre du roi. "Oui, monsieur, répondit Mirabeau, nous avons entendu les intentions qu'on a suggérées au roi". Je suis certain qu'avec ces premiers mots humains il ne pensait pas encore aux baïonnettes avec lesquelles il achèverait sa phrase » (cité par Bohrer, *Ibid.*, p. 18).

La lumière ne vient plus de la Raison, la Révolution n'est plus la conséquence, rationnellement pensée, de l'ère des Lumières, mais le processus enclenché par les éclairs et les fulgurances d'individus inspirés. Bohrer montre bien que la métaphore électrique, avec ses corollaires (l'orage, l'éclair, la foudre), est omniprésente de Kleist à Novalis, de Schlegel à Hölderlin : « Penser la Révolution en termes romantiques, cela signifie évoquer l'événementiel, et même le catastrophique. A la place de la lumière et du soleil intervient l'orage, la décharge électrique ».

Or, et ce sera ce qui va surtout nous retenir, la singularité du premier romantisme allemand tient à ce que ces discontinuités et ces ruptures se retrouvent dans l'écriture elle-même. L'extrême attention apportée au surgissement de la pensée et à l'inattendu dans le langage (on pourra reconnaître ici la théorie du fragmentaire de l'Athenaeum des frères Schlegel) est l'exact équivalent de la vision de la Révolution comme apocalypse. C'est dans le style romantique lui-même que la Révolution s'incarne et se poursuit : « la question du romantisme et de la Révolution ne concerne pas seulement le reflet de la Révolution dans la métaphore romantique, mais le style romantique en tant qu'événement proprement dit », écrit Bohrer. Et il précise : « Que cette structure événementielle ait marqué le langage narratif de Kleist dans la fable et dans le style, que le motif destructeur et la forme éruptive du discours soient dominants, signifie aussi que l'imagination révolutionnaire est transposée dans l'œuvre d'art elle-même. Kleist mis à part, on ne retrouve cette idée, avec une telle force novatrice, que chez Hölderlin, [pour qui] la rhétorique de l'événement succède à l'esthétique du sublime<sup>64</sup> ». Dans le texte poétique de l'auteur d'Hypérion se produit une véritable épiphanie de l'événementiel : « Ce "maintenant" emphatique, auquel un événement subit et d'une portée réelle dans l'histoire mondiale (la Révolution française) sert d'arrière-fond, s'accomplit comme une épiphanie du "divin" dans le texte lui-même. Il ne s'agit pas d'un commentaire métaphorique transposé à l'histoire révolutionnaire de son époque et à la part qu'y a prise le poète... L'épiphanie est aménagée, au niveau de la structure et de la métaphore, de telle sorte que la conception de la création littéraire de Hölderlin pourrait elle-même être lue comme production d'une structure d' "événement" ».

Toutefois c'est peut-être là que la leçon romantique mettra le plus de temps à trouver ses héritiers. Les grandes philosophies de l'histoire qui dominent tout le XIX<sup>e</sup> siècle conserveront l'orientation obstinément téléologique du temps qui les caractérisent, et dès lors l'événementiel restera fixé au niveau du récit – historique comme fictionnel. Il faudra attendre pour voir renaître cette dimension du romantisme poétique : « Dans la mesure où les textes du romantisme poétique, à la différence de ceux du classicisme didactique, échappent à une reproduction simple et a fortiori à une affirmation des Lumières ou d'une utopie devenues Révolution, ils servent justement le principe révolutionnaire lui-même, qui deviendra le principe de la modernité : le principe dynamique de l' "événement" qui se transforme en permanence<sup>65</sup> ». Ce sera un de mes objectifs que de montrer comment certaines formes de cette épiphanie de l'événement se sont retrouvées chez des auteurs

<sup>63</sup> Cité par Bohrer, *Ibid.*, p. 21. Bohrer montre la force de ce qu'il appelle « le théorème romantique sur la Révolution » : « la Révolution est avant tout un événement qui intervient subitement ».

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 16-17 et 22.

aussi divers que Proust, Joyce, Virginia Woolf, Broch, et même Musil.

### **Historicité et narrativité : l'événement comme élément nécessaire du récit**

Qu'en est-il alors ? Récit biblique qui reste prégnant ? Historicité fondamentale de la vie, selon la vision romantique ?

En définitive, ma réponse s'appuiera sur le côté narratif de la question. Car c'est bien dans la pratique narrative des historiens que se maintient cet événement, malgré, si l'on peut dire, la théorie et les philosophies de l'histoire. La disjonction entre ces dernières, continuistes, et les pratiques, qui restent tributaires de l'événementiel et de la rupture, provient probablement de leur irréconciliable fond de récit (fond qui, nous l'avons vu, est loin d'être absent du Discours de Cuvier, à tel point qu'on pourrait même se demander s'il n'est pas à l'origine de l'importance que le grand anatomiste a accordée à la catastrophe dans toute sa pensée théorique, sans jamais se renier sur ce sujet<sup>65</sup>). C'est donc à cette notion qu'il faut à présent en venir – aussi bien du côté des *res factae* que des *res fictae* (en mélangeant, à partir d'ici, les réflexions sur le récit historique et celles sur le récit romanesque, je vise en même temps à dégager d'autres traits de l'événement – dont on verra à quel point ils sont devenus problématiques dans une certaine fiction ultérieure).

Avec sa volonté téléologique, mais peut-être donc aussi contre elle, l'historiographie positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle se construit en deux opérations : l'établissement des événements d'abord, leur mise en œuvre ensuite, c'est-à-dire la recherche de leurs liens mutuels, ou de leurs causes et conséquences – ce qui les intègre dans une forme narrative.

Paul Ricœur a théorisé cette double dimension, en l'étendant à la forme générale du récit, qu'il soit historique ou de fiction : « tout récit combine dans des proportions variables deux dimensions : une dimension chronologique et une dimension non chronologique ». La première, qui pourrait être dite plus spécifiquement événementielle, est celle qu'il appelle la « dimension épisodique. Elle s'exprime dans l'art de suivre une histoire, par l'attente de contingences affectant le développement de l'histoire ; c'est cet aspect épisodique du récit qui suscite des questions telles que : et alors ? et puis ? qu'est-il arrivé ensuite ? quelle a été l'issue ? etc. ». On verra, dans l'étude sur Robert Musil, que ce premier aspect, consistant pour l'historien à sélectionner les contingences (Ricœur parle d'« occurrences »), fut fortement contesté par la "nouvelle histoire", comme dépendant toujours d'un choix de l'historien.

La seconde dimension du récit, non chronologique, est « configurationnelle » : « l'activité de raconter ne consiste pas simplement à ajouter des épisodes les uns aux autres. Elle construit aussi des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés. A cet aspect de l'art de raconter correspond, du côté de l'art de suivre une histoire, l'effort pour "saisir ensemble" des événements successifs. L'art de raconter par conséquent, ainsi que

<sup>65</sup> Ibid., pp. 25-26 et 28.

<sup>66</sup> Une seule hésitation peut-être, chez Cuvier, lorsqu'il distingue une création répétée, après chaque catastrophe absolue, et des catastrophes locales, permettant, elles, la subsistance des quelques individus nécessaires à la perpétuation des espèces.

sa contrepartie l'art de suivre une histoire, requiert que nous soyons capable de dégager une configuration d'une succession ». Tout récit dès lors « peut être conçu comme la compétition entre sa dimension épisodique et sa dimension configurationnelle, entre séquence et figure<sup>67</sup> ».

On retrouve, presque trait pour trait, ces deux dimensions chez Michel de Certeau. Voici ce que l'auteur de L'écriture de l'histoire avance : « l'événement m'apparaît à la fois comme la question posée par le rapport entre deux séries plus rigoureusement isolées », conservant par là même « sa définition d'être une césure », et « comme le moyen d'y répondre en les articulant (pour qu'entre elles le rapport change, il a dû se passer quelque chose). [...] Il sert à désigner une différence dans leur relation<sup>68</sup> ».

L'articulation de ces deux dimensions du récit (celle de l'événement, "pur" (?), celle de son intégration à l'intérieur d'une construction narrative) ne va pas de soi. Nous commencerons d'abord par cerner plus précisément le concept d'événement en le confrontant à d'autres, connexes (fait historique, événement historique, fait divers, péripétie, incident, accident...). Ce qui permettra de mesurer combien cet événement, tel que la notion peut s'en dégager des "embarras" du XIX<sup>e</sup> siècle, reste coincé entre une vision du monde de plus en plus continuiste, et une description de celui-ci, romanesque ou historique, toujours centrée sur l'événementiel – donc sur un choix. J'espère ainsi dégager les caractères principaux de l'événement, tel qu'il est mis en situation dans ces récits romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle qui font figure de paradigme – et tel donc qu'une certaine fiction plus récente l'a remis en cause.

## 2°) L'articulation temps/histoire

---

***Le burin de l'une [l'histoire] ne le peint que lorsqu'il [l'homme] se fait voir, et alors ce n'est plus lui ; [...] le pinceau du roman, au contraire, le saisit dans son intérieur, le prend quand il quitte le masque. D.A.F. de SADE<sup>69</sup>***

### Événement et concepts connexes

Les incertitudes de cette dialectique, immaîtrisable, entre un monde perçu comme foncièrement continu et cohérent dans toutes ses parties, où le sens de l'histoire apparaît comme parfaitement déterminé, et cet événementiel têtu qui continue à envahir l'historiographie, me conduisent à esquisser une approche *critique* du concept

<sup>67</sup> « L'histoire comme récit », in La narrativité, Op. Cit., pp. 5-24 (pp. 20-21). La grande trilogie de Ricoeur, Temps et récit [1983-1985], développe l'étude de cette dualité constitutive du récit, qu'on peut aussi repérer dans la réflexion historique de Michelet, qui distingue récit et système (préface à l'Histoire de France de 1833, Œuvres Complètes, 1974, t. IV, p. 626. Cité par Marcel GAUCHET, Préface à Philosophie des sciences historiques, recueil de textes d'historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, réunis et présentés par M. Gauchet, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 14).

<sup>68</sup> L'écriture de l'histoire, Op. Cit., note p. 95. Je reviendrai sur cette question, centrale, de la relation entre événements et séries – d'abord à partir d'Edgar Morin.

<sup>69</sup> ***Idées sur les romans [1800], Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 34.***

d'événement <sup>70</sup>, à partir de cet écart entre la théorie, "totalisante", et la pratique historiographique.

### 1°) Sur l'articulation fait historique/événement historique : l'événement hypothétique

***Il ne s'était pas rendu compte de l'importance de cet événement, parce que à ce moment-là, ce «moment-là» n'était pas encore devenu ce «moment-là»* Claudio MAGRIS**

***Mais qu'est-ce qu'un événement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! me dites-vous, c'est un fait notable* Anatole FRANCE <sup>71</sup>**

Toujours selon les analyses de Michel de Certeau <sup>72</sup>, dans tout discours historique, l'événement est « ce qui *découpe*, pour qu'il y ait de l'intelligible ». Le fait historique est alors « ce qui *remplit*, pour qu'il y ait énoncé de sens ». Le premier « conditionne l'organisation du discours », il « articule », le second « fournit les signifiants destinés à former, sur un mode narratif, une série d'éléments significatifs », il « épelle ». Autrement dit encore, l'événement est la condition du sens, et le fait historique ce qui *remplit* de sens.

Si donc il s'est passé quelque chose (un événement), ce quelque chose ne devient fait historique que par son avenir, et ne prend sa signification que du futur qui la lui confère. En ce sens, l'événement n'est d'abord qu'*hypothétique* : « l'événement est le support hypothétique d'une mise en ordre sur l'axe chronologique, la condition d'un classement ».

Paul Ricœur, à la suite d'Arthur Danto, a également décrit cette situation singulière de l'événement, de n'acquiescer du sens que dans son "après" : il faut sortir du « préjugé qu'un événement a une signification fixe qui pourrait être enregistrée par un témoin parfait capable d'en donner une description intégrale aussitôt qu'il s'est produit ». Ce témoin idéal ne saurait exister : « une phrase narrative décrit un événement A en faisant référence à un événement futur B qui ne pouvait être connu au moment où A s'est produit. Même un témoin idéal ne pourrait pas dire en 1789, par exemple, que la Révolution Française commence ».

On se trouve donc devant ce paradoxe qu'« une condition suffisante d'un événement peut ainsi se produire plus tard dans le temps que l'événement lui-même <sup>73</sup> ». Benveniste fait la même observation : « un événement, pour être posé comme tel dans l'expression temporelle, doit avoir cessé d'être présent, il doit ne plus pouvoir être énoncé comme

---

<sup>70</sup> N'oublions pas la leçon de Sartre : « pendant des années l'intellectuel marxiste crut qu'il servait son parti, en violant l'expérience, en négligeant les détails gênants, en simplifiant grossièrement les données et surtout en conceptualisant l'événement avant de l'avoir étudié » (« Questions de méthodes : marxisme et existentialisme », in Critique de la raison dialectique, I [1960], Gallimard, 1985, p. 31) .

<sup>71</sup> *Danube, Op. Cit., p. 54. Le crime de Sylvestre Bonnard[1881], Rombaldi, 1967, pp. 229-230.*

<sup>72</sup> L'écriture de l'histoire, Op. Cit., pp. 113-115.

présent<sup>74</sup> ».

Premier caractère donc, de l'événement raconté, du *narrated event* de Jakobson : il est *hypothétique*, n'acquiert son statut d'événement que dans son avenir. De Certeau comme Ricœur soulignent que cette position singulière, à cheval sur passé et présent, n'est pas sans conduire à une limite du sens : « l'événement peut aussi être limite de sens, quand on ne le comprend pas, on range alors l'inconnu dans une case vide, appelée événement » ; « la notion d'événement fonctionne plutôt comme *concept-limite*, comme l'idée de ce qui est effectivement arrivé, laquelle comme le noumène kantien est pensée mais non connue<sup>75</sup> ». On se demandera si certains écrivains du XX<sup>e</sup> siècle (Joyce, Kafka, Beckett) ne se sont pas approchés, parfois très près, de cette limite.

En tout cas, cette limite paraît liée au *niveau* auquel l'écrivain place l'événement – et donc à celui où le lecteur va le lire. En reprenant la distinction classique de Benveniste, on peut dire que l'événement se situe tantôt du côté du récit ou de l'*histoire* (la *fable* des formalistes russes) : il s'est passé un événement dans la vie des personnages – tantôt du côté du *discours* (du *sujet*) : c'est alors le fait de raconter, la pratique narrative qui transforme un fait en événement.

Le roman réaliste se place la plupart du temps dans la première perspective (l'événement y surprend les personnages, mais rarement le lecteur lui-même), alors que le roman populaire ou le roman-feuilleton font feu de tous bois et jouent sur les deux tableaux. Le roman réaliste situe l'événement dans l'*histoire*, sans trop appuyer sur les effets. Même s'il lui arrive d'user de ces procédés<sup>76</sup>, de ces sortes de poteaux indicateurs qui servent à indiquer au lecteur qu'un événement survient (les "tout à coup", les "soudain", les "brusquement", etc.), il insistera bien davantage sur son insertion dans une causalité<sup>77</sup>. Ou bien les évitera, carrément : lorsque Stendhal expose ce qu'il appelle un « petit événement » (mais si important dans le cadre du roman) comme la conquête de la main de Mme de Rênal par Julien, le simple usage d'un pronom lui suffit : « On fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta. (...) Julien serra fortement la main qu'on lui abandonnait<sup>78</sup> ».

<sup>73</sup> Ricœur, « L'Histoire comme récit », Op. Cit., pp. 9-10. Nous verrons que cette question du témoignage est au cœur de l'écriture de Claude Simon.

<sup>74</sup> « Les relations de temps dans le verbe français »[1959], in Problèmes de linguistique générale, I, TEL Gallimard, 1979, pp. 237-250. (p. 245).

<sup>75</sup> De Certeau, Op. Cit., p. 115. Ricœur, Op. Cit., p. 19.

<sup>76</sup> Exemple : « Les pupilles de César se dilatèrent si démesurément qu'il ne vit plus qu'une flamme rouge... », au moment de la fuite du notaire Roguin, événement central du roman, qui marque le basculement de la "grandeur" à la "décadence" du sieur Birotteau (César Birotteau, t. 11, p. 196).

<sup>77</sup> Pour montrer qu'une simple lettre est un événement, voici une phrase de Thomas HARDY : « Mais, quand il rentra, il trouva un mot d'elle – sa première lettre – un de ces documents simples et banals en eux-mêmes qui, vus rétrospectivement, semblent avoir été gros de conséquences passionnelles » (Jude l'obscur[1896], trad. de l'anglais par F.W. Laparra, Stock, 1931, p. 115).

Le roman populaire, lui, outre qu'il multiplie les événements au niveau de l'*histoire*, en multiplie également, et plus ou moins artificiellement, les indicateurs au niveau de la *narration* (du *discours*) : ce sont donc ces "tout à coup", ces "soudain", ces "brusquement" qui émaillent le récit. Il utilise largement ce côté hypothétique de l'événement dans l'ordre du discours, usant et abusant en particulier des effets d'annonce. Il n'est jusqu'aux titres de chapitres qui contribuent à ménager ce *suspens* : « Chapitre XXXVI : Qui est très court et pourrait sembler de peu d'importance là où il se trouve, mais qu'il faut néanmoins lire, en tant que suite au chapitre précédent et clef d'un autre, qui suivra en temps utile ». « Marche des événements. – L'intrigue se noue. – La trame s'ourdit, mais le filet change de main <sup>79</sup> ». Et il y aurait quantité d'autres exemples à trouver chez Manzoni, Dumas, Sue, Verne...

### 2°) Événement et fait divers : l'événement local

***C'est un projet étrange et apparemment absurde de vouloir rédiger l'histoire d'après l'idée du cours qu'il faudrait que le monde suive s'il devait se conformer à des fins raisonnables certaines. Il semble qu'une telle intention ne puisse donner lieu qu'à un roman. Emmanuel KANT***<sup>80</sup>

On pourrait presque lire les romans de ces auteurs comme un enfilage de faits-divers... Mais il est vrai que, d'une façon très générale, dès sa "naissance"<sup>81</sup>, le *fait divers* a servi aux écrivains de point de départ pour la création de leurs fictions. De "l'affaire Picaud" utilisée par Dumas pour *Le Comte de Monte Cristo* à "l'affaire Berthet" dont Stendhal a tiré la trame du *Rouge et le noir*, des différentes anecdotes utilisées par Dostoïevski pour *Les Frères Karamazov* à *Thérèse Raquin* ou *Madame Bovary*, la « factidiversialité », selon le néologisme de Raymond Queneau<sup>82</sup> est fréquemment à l'origine de l'écriture romanesque du XIXe siècle.

Le rapprochement entre fait-divers et événement est donc particulièrement éclairant.

<sup>78</sup> Le rouge et le noir [1830], Livre de poche, 1988, pp. 67-68. Cet admirable « on » se répète à plusieurs reprises tout au long du roman, toujours à des moments clés, où l'intensité des sentiments est à son comble : « Ah ! sortez, sortez au contraire, lui dit-on avec une véritable colère ! » (p. 237. Scène de rupture avec Mme de Rênal) ; « Mais jamais l'on ne dit d'un ton plus froid et plus poli des choses aussi tendres » (p. 365. L'amour naissant de Mathilde).

<sup>79</sup> Charles DICKENS, Les aventures d'Olivier Twist [1839], trad. de l'anglais par F. Ledoux, Folio Gallimard, 1973. Edward G. BULWER-LYTON, Les derniers jours de Pompéi [1834], Livre III, chap. XI, trad. de l'anglais par H. Lucas, Presses-Pocket, 1984. A comparer au chapitre inaugural de L'homme sans qualités, « D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit »...

<sup>80</sup> ***Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique [1784], neuvième proposition (trad. de l'allemand par G. Leroy).***

<sup>81</sup> Dans les années 1830-1840. L'expression a succédé à celle de "canard originel", puis de "canard" sous les plumes de Balzac (voir Alain DUBIED, Michel LITS, Le fait divers, PUF, coll. Que Sais-je ?, 1999, pp. 6-25) et de Nerval : « Le canard est une nouvelle quelquefois vraie, toujours exagérée, souvent fausse. Ce sont les détails d'un horrible assassinat, illustrés parfois de gravures en bois d'un style naïf : c'est un désastre, un phénomène, une aventure extraordinaire... » (Le diable à Paris, cité par Pierre DRACHLINE, Le fait divers au XIXe siècle, Hermé, 1991, p. 15).



Une observation d'Henri Berr, un des précurseurs de la "Nouvelle Histoire", nous fait pénétrer au cœur du problème :

**« Qu'une vague entraîne tel objet sans valeur, c'est un hasard qui ne compte pas ; qu'elle entraîne tel objet de prix, qu'elle enlève tel pêcheur, tel baigneur, tel marin, c'est un accident ou un malheur qui compte dans une famille, c'est un fait divers qui frappe ou qui émeut ; ce n'est pas un événement historique. Mais c'est un événement historique si une lame de fond engloutit un personnage qui détient un pouvoir considérable, si un tremblement de terre détruit une ville importante ; à plus forte raison, si cette ville est la capitale d'un pays ; à plus forte raison, si ce pays exerce une influence mondiale. C'est la multiplicité et la durée des effets produits, c'est l'intensité de la répercussion dans l'espace et dans le temps qui caractérisent l'événement <sup>83</sup> »**

Ce qui commence comme un fait divers doit donc à une conjonction de devenir événement digne d'histoire : celle de « la rencontre de deux ou plusieurs séries de faits : une secousse sismique et la présence à l'endroit de cette secousse d'une grande ville <sup>84</sup> ». Retenons d'abord l'écart que l'on peut marquer entre ce qui serait une simple recension de faits, sans objectifs critiques, c'est-à-dire proprement une *chronique* ou une *annalistique*, et la "reprise" de ces faits par l'historien, avec la nécessité de ses choix. La première « n'est pas encore de l'histoire, parce que l'esprit de l'historien n'a pas encore dépensé là assez d'efforts pour penser son donné brut, pour le rendre pensable, c'est-à-dire susceptible d'être compris <sup>85</sup> ». Queneau a raison, l'histoire n'est pas la « factidiversialité ».

*Pourtant, le roman souvent traite l'événement historique en fait divers. C'est l'exemple classique du Waterloo de La Chartreuse de Parme. Fabrice a une vision de la bataille confuse, fragmentaire – montrant d'ailleurs ce qui avait été évoqué avec Ricœur : d'un point de vue historique, comment prendre en compte la parole du témoin, guère digne de foi?*

*Allant plus loin, le roman historique, façon Dumas ou Scott, n'hésitera pas à transformer l'événement historique (le conflit anglo-français sous Louis XIII, la tentative de prise de pouvoir de Jean sans Terre) en événements purement individuels, relevant pratiquement de la catégorie du fait divers (conflit entre un mari, Louis XIII, et un amant, Buckingham, dans Les trois mousquetaires ; antagonismes personnels de deux frères, Richard Cœur de Lion et Jean sans Terre, dans Ivanhoé)...*

<sup>82</sup> Turandot, à cause de Zazie, échappe de peu à l'entrée dans la chronique du fait divers. Peu après, « il fait fonctionner la petite télé qu'il a sous le crâne pour revoir à ses actualités personnelles la scène qu'il vient de vivre et qui a failli le faire entrer sinon dans l'histoire, du moins dans la factidiversialité » (Zazie dans le métro[1959], Folio Gallimard, 1989, p. 36).

<sup>83</sup> Henri BERR, *La synthèse en histoire*[1911], Albin Michel, 1953, p. 66. *Un historien contemporain comme Michel Winock va reprendre et détailler les critères de définition de l'événement historique, on le verra.*

<sup>84</sup> Marie-Claude BARTHOLY et Jean-Pierre DESPIN, *Le passé humain : histoire, recueil critique de textes*, Magnard, 1986, pp. 45-46.

<sup>85</sup> Henri Irénée MARROU, *De la connaissance historique*[1954], Seuil, 1960, p. 49.

*Dans le roman, même le personnage historique perd de sa dimension, comme le Napoléon de Guerre et paix, qui ne saisit guère mieux que Fabrice les situations historiques qui l'emportent et le bousculent dans leur flux. C'est que, dit Marrou, « quand il était du présent, le passé était comme le présent que nous vivons en ce moment, quelque chose de pulvérulent, de confus, multiforme, inintelligible : un réseau touffu de causes et d'effets, un champ de forces infiniment complexe que la conscience de l'homme, qu'il soit acteur ou témoin, se trouve nécessairement incapable de saisir dans sa réalité authentique <sup>86</sup> ». C'est que le fait-divers est à la conjonction de l'extraordinaire (il est ce qui survient sans prévenir) et du banal (soit il arrive à des gens ordinaires, soit il n'est perçu que de façon dispersée et confuse, sans qu'on en saisisse les tenants et aboutissants).*

Risques inverses, alors, que ceux de la fiction et de l'histoire. A accorder trop d'importance à l'événementiel et à la « factidiversalité », à privilégier l'anecdotique et le « sensationnel », l'histoire court celui de tomber dans les travers et la médiocrité des récits d'alcôves et d'anecdotes concernant rois et princesses, dans la « petite histoire <sup>87</sup> ».

Et pour la fiction ? Le risque serait, presque symétriquement, de restreindre son imagination et sa poésie dans le cadre étroit d'événements historiques. C'est ce qui a pu arriver à un Dumas qui, avec *La comtesse de Charny*, ce « roman tombé dans l'histoire », selon le mot même de l'auteur, avoue s'être égaré dans l'ampleur de son sujet, déplorant d'y avoir ainsi perdu le romanesque <sup>88</sup>. Telle, est bien en effet une limite du roman historique.

Ces frontières rejoignent celles que l'on a tenté d'établir entre les statuts de la vérité dans l'écriture historique et dans l'écriture de fiction, à partir de leur rapport au *référént* : existe-t-il des critères différentiels clairement délimités entre ces deux types de discours ? Question générale qui, à l'intérieur de notre propos, peut se subdiviser ainsi : si l'événement se tient dans le monde, quels sont les moyens propres à chacun des deux genres pour en rendre compte ? si l'événement n'est que de l'ordre du récit, quelles sont les caractéristiques propres à l'événement romanesque qui le distinguent de l'événement historique ? Les narratologues se sont penchés très tard sur ces questions <sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Marrou, *Ibid.*, p. 47.

<sup>87</sup> Risque que n'ont pas manqué de pointer les tenants de la "Nouvelle Histoire" : « L'histoire-récit a toujours la prétention de dire "les choses comme elles se sont réellement passées". En réalité elle se présente comme une interprétation, à sa manière sournoise, comme une authentique philosophie de l'histoire. Pour elle, la vie des hommes est dominée par des accidents dramatiques ; par le jeu des êtres exceptionnels qui y surgissent, maîtres souvent de leur destin et plus encore du nôtre » (Fernand BRAUDEL, *Ecrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969, pp. 22-23).

<sup>88</sup> Cf. Marcel GRANER, « Un roman tombe dans l'histoire », in *Récit et histoire*, recueil collectif publié par le Centre d'Etudes du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, PUF, 1984, pp. 61-74.

<sup>89</sup> Gérard GENETTE, par exemple, « bat [sa] propre coulpe » à ce sujet, en précisant que la narratologie a « jusqu'ici consacré une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction, [...] comme en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit » (*Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 65).

Rappelons-en rapidement les principaux termes, ce qui permettra d'ouvrir certaines perspectives.

*Deux positions antagonistes ont été développées. Pour Kate Hamburger, il existe des critères textuels (syntaxiques et sémantiques) de "fictionnalité" (comme l'emploi à la troisième personne de verbes décrivant des faits mentaux, ou le discours indirect et le monologue intérieur). Pour John Searle, la "fictionnalité" ne relève que d'un critère pragmatique : « un récit est fictif si et parce que son auteur se propose de raconter une histoire n'ayant pas de prétentions référentielles ».*

*Telle est alors la thèse centrale de Hamburger : « la représentation de la vie intérieure des personnages décrits à la troisième personne est réservée à la fiction », et donc « texte factuel et texte fictif sont deux catégories indépendantes régies par une syntaxe et une sémantique différentes ». Et voici celle de Searle : « un récit fictif est un acte illocutoire feint », que la fictionnalité est un trait intentionnel, contractuel, plutôt que textuel : « ce n'est pas l'acte illocutoire comme tel qui est feint[...]. La feinte porte uniquement sur la composante illocutoire de l'acte[...] : l'auteur feint ludiquement d'énoncer des assertions sur le monde, alors qu'en réalité ses énonciations n'ont pas de force assertive<sup>90</sup> ». Cette même idée de feintise, de jeu sérieux, selon les mots de Schaeffer, est reprise par Ricœur, qui distingue ainsi les deux types de référence de l'événement narratif : le « réel sans nous » (parce que passé) du récit historique, le réel « augmenté » du récit poétique<sup>91</sup>.*

*Munis de ces outils, nous allons pouvoir ré-énoncer plus précisément le paradoxe du récit historique : l'histoire positiviste, qui s'appuie sur "ce qui est réellement arrivé", donc sur des faits réels, refuse néanmoins de se limiter au fait divers, et prétend en dégager des causes et des conséquences, voire des lois dans une vision continuiste de l'Histoire. Dès lors le fait doit avoir fait la preuve de l'universalité de son importance, doit être devenu mémorable pour être pris en compte par l'historien. Il doit donc avoir été érigé en événement. "La prétention référentielle" de l'histoire est "directe", en ce sens : elle ne s'appuie que sur des "faits" vrais.*

*C'est à l'inverse que fonctionne le paradoxe du récit de fiction. Le roman, qui s'appuie souvent sur de l'anecdotique ou du fait divers, notamment à travers la vision d'un personnage fictif (fût-il le Napoléon de Tolstoï), qui a donc une « prétention référentielle*

---

<sup>90</sup> Les citations et l'essentiel de ces analyses sont issus de l'article de Jean-Marie SCHAEFFER, « Le récit fictif » (in Modernité, fiction, déconstruction, revue Etudes romanesques, n° 2, Lettres Modernes, 1994). Les textes de référence de Kate HAMBURGER et John SEARLE sont respectivement Logique des genres littéraires[1968] (Seuil, 1986), et « Le statut logique du discours de la fiction », in Sens et expression[1979] (Minuit, 1982). Thomas PAVEL, quant à lui, estime que la fictionnalité a une triple nature : sémantique (frontières des mondes fictionnels et non fictionnels), pragmatique (la fiction comme institution à l'intérieur d'une culture), textuelle (les contraintes et conventions de la fiction) (Univers de la fiction, Seuil, 1988).

<sup>91</sup> Paul RICŒUR, Temps et récit, I, Seuil, 1991, pp. 147-155. Ricœur multiplie les formules pour le second : le monde du récit poétique est un monde où « l'action humaine peut être sur-signifiée », il est soumis à un « surcroît d'être », à une « augmentation iconique » (cette dernière expression vient de François DAGOGNET, qui écrit également : « non seulement l'art traduit le monde dans sa profondeur, mais il découvre ses "au-delà", sa richesse, une multiplicité d'horizons qui l'amplifient et favorisent son éclatement » (Ecriture et iconographie, Vrin, 1973, p. 48).

*indirecte* », parvient néanmoins à l'universel parce qu'il échappe aux contraintes de la réalité et des faits, à ce que Ricœur appelle « le réseau limitatif qui règle les descriptions conventionnelles du monde », réseau qui est d'ailleurs la limite générale de toute science. Le roman, qui part de l'anecdotique, n'en conduit pas moins, par ses voies propres, à de l'universel, à ce que Ricœur s'attache à décrire comme une redescription de la réalité « selon les structures symboliques de la fiction<sup>92</sup> ». Et la mesure de cet universel, c'est la possibilité d'une intersubjectivité la plus générale possible, où ce qui fait la grandeur d'une écriture romanesque tient dans le fait, non pas tant qu'elle parle au plus grand nombre, mais plutôt qu'elle ouvre de vastes champs de découverte à son lecteur.

*L'événement historique, pris dans le cadre d'un tel récit fictif, perd par là même de son historicité. Comme les autres événements, fictifs, il est lu, dans la texture générale de feintise du roman, sans son poids de réel<sup>93</sup>.*

*Ces deux paradoxes, où se distinguent et se rejoignent à la fois récit historique et fictionnel, sont finalement ainsi résumés par Ricœur : « dans la mesure où l'histoire s'attache au contingent, elle manque l'essentiel, tandis que la poésie, n'étant pas l'esclave de l'événement réel, peut se porter directement à l'universel, c'est-à-dire à ce qu'une certaine sorte de personnes dirait ou ferait probablement ou nécessairement. [...] En nous ouvrant au différent, l'histoire nous ouvre au possible, tandis que la fiction, en ouvrant à l'irréel, nous ramène à l'essentiel<sup>94</sup> ».*

*Poursuivons notre quête de cet "universel-anecdotique" du roman. La science, paradoxale elle aussi, de l'accident élaborée par Einstein va nous fournir ici une aide inattendue. Car l'événement est un des concepts clés de la théorie de la relativité : « c'est à peine grossir le trait que de dire que tout s'y réduit à des combinaisons d'événements. Or un événement est local, c'est-à-dire qu'il est défini en un point de l'espace-temps. Le réalisme mathématique de la relativité tend donc à ériger en absolus (en éléments de la réalité en soi), des entités éminemment locales<sup>95</sup> ».*

*C'est bien ce dernier caractère qui est l'enjeu de l'écart entre fiction et histoire. Comme, selon la formule consacrée, qui justement sera remise en cause par les plus récentes théories (en particulier la physique quantique), « il n'y a de science que du général », l'histoire, dans sa prétention à la science, a toujours tenté de minimiser le côté « fait-divers » de ses objets. Elle tend sans cesse à sortir de ce local, à neutraliser ce caractère par les conditions qu'elle impose à l'événement, et qui ont pour but de lui*

<sup>92</sup> Ricœur, « La Fonction narrative », in *La narrativité*, Op. Cit., p. 58.

<sup>93</sup> « Du seul fait que le narrateur et les héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements » (Ricœur, *Temps et récit*, III, Points Seuil, 1991, p. 233).

<sup>94</sup> « La Fonction narrative », Op. Cit., pp. 66-67.

<sup>95</sup> Bernard D'ESPAGNAT, *Une incertaine réalité, le monde quantique, la connaissance et la durée*, Gauthier-Villars, 1985, p. 6. On citera également cette formule de Gaston BACHELARD : « l'instant, bien précisé, reste, dans la doctrine d'Einstein, un absolu » (*L'intuition de l'instant* [1932], *Biblio Essais*, 2000, p. 30).

*octroyer une certaine universalité, repérée par les causes et les conséquences qu'elle lui voit dans la réalité.*

*À l'inverse, le roman vise à ancrer l'événement dans ce local, et à montrer ce qu'il peut avoir en lui d'universel, ce qu'il contient d'irréductiblement vrai pour tout homme<sup>96</sup>. Il s'agit là, dans le fil de la feintise de Searle, d'une certaine détemporalisation de l'événement propre à la fiction, dont les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle que nous étudierons (on pense notamment à Proust, bien sûr) tenteront de prendre toute la mesure<sup>97</sup>.*

*On sait que le roman historique de Walter Scott a suscité l'admiration non seulement des romanciers comme Balzac, mais aussi de nombre d'historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Augustin Thierry à Prosper de Barante. Cela tient sans doute à la façon qu'a l'auteur de Quentin Durward, tout en se focalisant sur le local, d'ouvrir la perspective vers l'universel, d'associer « la puissance suggestive du détail et la couleur historique, la physiologie individuelle d'une époque révolue qui en découle et sa nature perspectiviste<sup>98</sup> ». Le problème des historiens était, on l'a vu, de « faire coexister et parler de concert des choses qui de tradition s'excluent, comme l'analyse généralisante et la reconstitution particularisante, (...) de représenter l'action par masses », tout en faisant « place à l'objectivité de détail ». Et c'est Waverley, publié en 1814, qui va leur apporter la solution : « La technique d'universalisation du singulier qui constitue l'innovation décisive (de Scott) permet de dessiner un tableau d'ensemble en restant concret, et, dans l'autre sens, de restituer les traits individuels sans perdre de vue l'idée. C'est de l'intérieur de la narration, ainsi, et par la grâce d'une poétique nouvelle que l'intelligence du devenir social et la*

<sup>96</sup> Nathalie SARRAUTE inverse la perspective ici développée, où l'histoire serait limitée par le réel et la fiction, illimitée. Pour elle, la faiblesse du roman du XIX<sup>e</sup> siècle tient aux limitations que lui impose ce que Kundera nomme son « impératif de vraisemblance » (L'Art du roman[1986], Folio Gallimard, 1995, p. 27) : « le petit fait vrai possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai. De là lui vient sa force [...], qui lui permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captif les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel ». En effet « Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ? » Il ne s'agit donc plus de déplorer que « l'œuvre d'imagination [soit] bannie, parce qu'inventée », mais de comprendre que le roman doit explorer d'autres pistes, « chercher d'autres issues » (L'ère du soupçon[1956], Gallimard, 1966, pp. 66-76). Mais cet écart entre le vrai et le vraisemblable ne pourrait-il aussi définir ce "local universel" que je poursuis ? Par ailleurs cette inversion de perspective est peut-être aussi un des modes nouveaux pris par la fiction au XX<sup>e</sup> siècle, on le verra – et justement avec la distinction que Sarraute fait ailleurs entre « fait vrai » et « fait déplacé ».

<sup>97</sup> Il est intéressant de remarquer que Paul VALÉRY voit dans ce passage du local à l'universel le signe de ce qui s'est appelé depuis la "mondialisation" : « Toute politique spéculait sur l'isolement des événements. L'histoire était faite d'événements qui se pouvaient localiser. [...] Ce temps touche à sa fin. Toute action désormais fait retentir une quantité d'intérêts imprévus de toutes parts, elle engendre un train d'événements immédiats, un désordre de résonances dans une enceinte fermée », celle du monde (Regards sur le monde actuel, « Avant-propos », Idées Gallimard, 1982, pp. 20-21).

<sup>98</sup> Hans Robert JAUSS, « L'usage de la fiction en histoire », trad. de l'allemand par J.-L. Schlegel, revue Le Débat n° 54, Mars-avril 1989, Gallimard, pp. 89-113 (pp. 96-97). Jauss complète ces observations sur Scott par des remarques sur « la nouvelle forme du drame » qu'il inaugure en plaçant le narrateur du roman historique « totalement à l'arrière-plan », permettant ainsi à l'histoire racontée elle-même d'« apparaître comme un spectacle et [de] transporter le lecteur dans l'illusion qu'il assistait au drame de la personne agissante elle-même ». Le lecteur est alors « mis en situation de porter le jugement et de faire le bilan moral que des historiens rationalistes comme Hume ou Robertson avaient jusqu'alors anticipé pour lui ».

*science des faits se conjoignent en pratique*<sup>99</sup> ».

*Je dirai que l'écriture romanesque localise, n'hésitant pas à transformer en singularité, en accident individuel, en catastrophe concrète et particulière – en événement mesuré à l'aune d'individus particuliers, ce que les historiens se sont évertués à élever au niveau intégratoire d'une série significative de causes et de conséquences. Mais que cette localisation s'accompagne d'une certaine détemporalisation, puisqu'elle conduit à une forme d'universalité à partir de ce localisé même*<sup>100</sup>. *Situation éminemment paradoxale, puisque, c'est Edgar Morin qui le dit, « la notion d'événement relève d'une ontologie temporelle*<sup>101</sup> », *s'inscrivant dans le schème de l'irréversibilité du temps, même si c'est pour en surprendre le cours.*

*Ainsi le fait divers, parfaitement local, « sans durée et sans contexte, [qui] constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite, [qui] en cela s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman*<sup>102</sup> », *n'en a pas moins pris une place très importante dans ce dernier, l'ouvrant à une universalité tirée précisément de son caractère purement anecdotique et non historique. Sorte d'aleph à la façon de Borges, lieu unique et singulier qui contiendrait un monde, le monde...*

### **3°) La péripétie et l'épisode : l'événement *amplificateur, nécessaire, narratif***

Reste enfin à marquer la place, centrale, de la péripétie<sup>103</sup> dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, en cela demeuré fidèle au modèle aristotélien.

Selon le mot de Ricœur, la mise en intrigue dans La Poétique se définit comme le « triomphe de la concordance sur la discordance », et ce de deux façons. "L'épisode" a pour première fonction de « donner de l'ampleur à l'œuvre et par là même une étendue ». Quant à la deuxième : afin que l'effet cathartique conserve son efficace, et comme l'absence d'intrigue et le hasard sont proscrits, les épisodes, les péripéties et les coups de théâtre doivent s'intégrer à l'intérieur d'une composition qui conduit le spectateur ou le lecteur selon les « critères "logiques" du nécessaire et du vraisemblable<sup>104</sup> », et du persuasif. Selon la fameuse formule de la Poétique, si souvent reprise à l'époque classique (voir Boileau), « il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif » (60 a 26).

<sup>99</sup> Gauchet, Op. Cit., pp. 14-15.

<sup>100</sup> On pourrait encore convoquer ici l'« universel singulier » que Sartre appelle de ses vœux dans la préface de L'Idiot de la famille [1971-1972]...

<sup>101</sup> Edgar MORIN, « Le retour de l'événement », revue Communications, n° 18, Op. Cit., pp. 6-20 (p. 17).

<sup>102</sup> Roland BARTHES, « Structure du fait divers » [1962], in Essais critiques, Points Seuil, 1981, p. 189.

<sup>103</sup> Les plus récents traducteurs français de La Poétique rendent le terme par « coup de théâtre » (trad. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 231).

<sup>104</sup> Ricœur, Temps et récit, I, Op. Cit., pp. 71 et 81.

La pensée historiciste comme l'écriture romanesque dont j'ai dégagé les contours répondent parfaitement à un tel "cahier des charges". Le "renversement" inhérent à l'effet de surprise de l'événement paraît d'abord nécessaire (il est la condition de l'étendue de l'œuvre et de l'effet cathartique recherché), et il est donc au cœur de l'écriture romanesque. Mais il est aussi subordonné à la logique de la fin poursuivie par l'œuvre : « Ce qu'Aristote proscrit, ce sont, non les épisodes, mais la texture épisodique, l'intrigue où les épisodes se suivent au hasard <sup>105</sup> ». Ainsi les historiens positivistes pourront, en s'appuyant sur du pur événementiel, écrire l'histoire d'un Monde cohérent en toutes ses parties, et en dégager dès lors les leçons. Ainsi également cette brisure que constitue l'événement, conduit néanmoins les grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle à une écriture complètement linéaire, car leur Mimésis s'appuie sur un même type de vision du Monde, foncièrement continu : c'est le Monde comme système qu'imité l'œuvre d'art.

Cette lecture d'Aristote par Ricoeur permet en tout cas de distinguer deux nouveaux caractères de l'événement romanesque : 1°) Il a un effet amplificateur, immédiatement visible dans les grands romans-feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle. Il procure son "volume" à l'œuvre, dont une des mesures pourra alors être l'étendue et la multiplicité de ses péripéties <sup>106</sup> . 2°) Il doit se subordonner à une logique du récit, qui lui donne son caractère nécessaire au sein de celui-ci (une péripétie qui ne ferait pas "avancer l'action" serait le signe d'un défaut de l'écrivain). C'est ce qu'on a pu appeler son statut narratif (selon lequel il n'existerait d'événement que raconté <sup>107</sup> ).

J'entendrai ce dernier caractère en un double sens : d'une part (et ici on retrouve le critère récusé par la "Nouvelle Histoire"), un fait ne devient événement que parce qu'il a été choisi et raconté comme tel <sup>108</sup> . D'autre part il s'intègre à l'intérieur d'une syntaxe narrative, ce que des théoriciens comme Tzvetan Todorov, puis Pierre Zima, appellent une « causalité événementielle <sup>109</sup> » : il s'explique, et on donne ses raisons, il a des conséquences, et on les développe.

L'événement est donc en position centrale. Il est l'élément premier et moteur du récit, auquel les autres composantes de celui-ci (personnages, style, idées...) sont

<sup>105</sup> Ibid., p. 71.

<sup>106</sup> Ce caractère deviendra presque caricatural dans une certaine fiction américaine, comme dans son pendant cinématographique. On y reviendra.

<sup>107</sup> D'où son lien au temps, n'accédant à notre conscience qu'au travers d'un récit, selon l'analyse de Ricoeur. C'est l'argumentation développée au long des trois tomes de Temps et récit.

<sup>108</sup> Critère que problématisera, là aussi, une certaine fiction ultérieure. Écoutons Gide : « Je demeurai seul un instant. Or de cet instant que dirais-je ? – Pourquoi n'en parler pas autant que de l'instant qui suivit : savons-nous quelles sont les choses importantes ? Quelle arrogance dans le choix ! – Regardons tout avec une égale importance » (Paludes[1895], Folio Gallimard, 1998, p. 119), ou Broch : « Quelle sélection est nécessaire pour que des faits isolés s'assemblent afin de constituer l'unité d'un événement ? » (Les somnambules[1928-1932], t. 2, trad. P. Flachet et A. Kohn, Imaginaire Gallimard, 1982, p. 266).

<sup>109</sup> Tzvetan TODOROV, Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme ?[1968], Points Seuil, 1973, p. 68. Pierre.ZIMA, L'ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil, Le Sycamore, 1980, passim.

subordonnées. Il les façonne, en quelque manière. En se référant à ses lectures d'enfant, Stevenson, le maître du roman d'aventures, traduit ainsi cette prééminence de l'événement : « Le style et les idées, les personnages et les dialogues n'étaient que des obstacles à écarter, tandis que nous creusions joyeusement notre récit, en quête d'un certain type d'événements, un peu comme un cochon cherche des truffes ». Puis il ajoute : « Tel événement doit se dérouler dans tel endroit, tel autre événement doit suivre nécessairement, et non seulement les personnages doivent parler à propos, penser avec naturel, mais tous les événements qui composent le récit doivent s'y répondre comme des notes de musique <sup>110</sup> ».

***D'une causalité événementielle : événement et élément (d'une série) : L'analyse structurale concède (à l'histoire) une place de premier plan : celle qui revient de droit à la contingence irréductible... Pour être viable une recherche tout entière tendue vers les structures commence par s'incliner devant la puissance et l'inanité de l'événement. Claude LEVI-STRAUSS <sup>111</sup>***

### **Événement et structure. Position du problème**

Les événements doivent se répondre... Ici est atteint un point central de notre problématique, avec cette question des rapports entre la structure et l'événement, à la fois constitutif de cette structure et qui y trouve son sens. Ce qui conduira tout naturellement au problème de la causalité propre au récit, c'est-à-dire de sa dimension non chronologique, «configurationnelle».

On a pu reprocher à Balzac, à Hugo, la lenteur de leurs expositions, et l'effet de déséquilibre que cela induit entre l'élément statique du récit et son élément dynamique (ils restent en cela fidèles au modèle de Scott). Et pourtant cet élément dynamique (l'événement) ne demeure-t-il pas le point central autour duquel se focalise et s'organise la narration, par-delà les évidentes différences esthétiques et idéologiques (Balzac privilégiant le modèle biologique ; Hugo les grandes antithèses, etc...) ?

Si, en suivant, là encore, le sens commun, on isole les trois éléments centraux du récit "classique" : – les événements racontés ; – le personnage ou le héros à qui adviennent ces événements ; – le récit narratif chargé de les raconter <sup>112</sup>, se reconnaît cette brisure du continuum temporel et de sa linéarité que constitue l'événement-catastrophe.

L'événement sert donc d'"embrayeur" : il bouleverse la vie des personnages et par là même ouvre le procès de la fiction, qui se développe en racontant l'événement en tant

---

<sup>110</sup> Robert Louis STEVENSON, Essais sur l'art de la fiction, trad. de l'anglais par F.M. Watkins et M. Le Bris, La Table Ronde, 1988, pp. 205 et 210.

<sup>111</sup> *Du miel aux cendres*, Plon, 1968, p. 408.

<sup>112</sup> Ce sont les éléments retenus par Alain de LATTRE dans son analyse de La recherche du temps perdu, éléments que Proust aurait précisément bannis de son œuvre (La doctrine de la réalité chez Proust, Corti, 1978, p. 5). En rajoutant "l'impératif de vraisemblance", il semble bien que nous tenons là les bases du roman "classique"... celui précisément que refuse Valéry : "La Marquise sortit à cinq heures" condense et le personnage, et l'événement, et son récit.



que tel, mais surtout ses conséquences et les péripéties qu'il engendre dans cette vie. L'action, entendue comme une succession d'événements, définit ce type de récits, dont on pourrait trouver une bonne illustration dans les grandes œuvres en prose d'Hugo (Notre Dame de Paris[1831], Les Misérables[1862]), Manzoni (Les Fiancés[1821]), Perez Galdos (Jacinta et Fortunata[1886-1887]). Le Michelet de La Révolution Française[1847] ou de La Sorcière[1862] ne se tient pas très loin, et l'extrême est sans doute atteint avec les grands feuilletonistes (Dumas, Sue, Dickens)...

Il y a là un grand flou dans les concepts. Il est donc nécessaire d'approfondir l'analyse des relations entre événement et structure, ou, pour parler comme Edgar Morin, entre événement et élément (d'une série).

L'événement d'une part est contingent <sup>113</sup> (Morin le dit improbable, aléatoire, accidentel...), et il relèverait alors de l'histoire (où l'exergue, quelque peu dédaigneuse, de Lévi-Strauss va à l'encontre des prétentions au non-événementiel de la Nouvelle Histoire...). D'autre part, et simultanément, il est soumis à la loi de la structure, et doit donc être aussi perçu comme élément de ce que Morin appelle un système. Il semble alors que l'historicité soit à chercher aussi bien dans l'événement que dans la structure narrative qui doit en rendre compte et, d'une certaine façon, également le contenir. Selon Jean-Luc Petit, c'est dans « l'appréhension et la mise en figure langagière [que] le champ des actions et des situations humaines » peut se constituer en histoire <sup>114</sup>.

À la fois contingent (au niveau de l'histoire) et nécessaire (au niveau du récit), tel serait alors l'événement dans le récit <sup>115</sup>. Où reviennent les figures aristotéliennes du coup de théâtre et de la reconnaissance : ils doivent surgir, inattendus – et en même temps leur fonction cathartique ne peut avoir d'efficace que par le contexte de l'action à l'intérieur de laquelle ils surviennent <sup>116</sup>.

La sémiotique structurale a longuement analysé cette dialectique. Citons Claude Brémont : « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. [...] Où il n'y a pas d'implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée <sup>117</sup> ».

<sup>113</sup> Exemple, dans un roman d'aventures : le regard qui sauve le naufragé du Loup des mers[1904] de London : «...d'un geste machinal, il tourna la tête dans ma direction, et promena son regard sur l'eau. Cet acte, chez lui, n'était pas prémédité. Il était dû à un simple hasard » (trad. de l'anglais (américain) par L. Postif et P. Gruyer, 10-18, 1990, p. 31).

<sup>114</sup> Jean-Luc PETIT, « La narrativité et le concept d'explication en histoire », in La narrativité, Op. Cit., p. 179.

<sup>115</sup> Pierre BOURDIEU parle « des accidents structurellement nécessaires » de L'éducation sentimentale (Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire, Seuil, 1992, p. 43).

<sup>116</sup> Rüdiger BUBNER écrit : « De tels événements, intégrés à l'histoire, sont certes surprenants lorsqu'ils surviennent, mais ils sont logiques dans leur fonction » (« De la différence entre historiographie et littérature », in « Temps et récit » de Paul Ricoeur en débat, éd. du Cerf, 1990, pp. 39-55, p. 42).

Avant d'en venir aux multiples propositions théoriques attachées à cette dialectique, remarquons la corrélation faite ici par Brémond avec un nouvel aspect de l'événement narratif, déjà présent dans la définition du récit proposée par Dorrit Cohn<sup>118</sup> et qui ne laisse pas d'être problématique : il serait humain. Ce caractère paraît presque universellement accepté – du sociologue : « Il n'y a d'événement que par et pour l'homme ; c'est une notion "anthropocentrique", non une donnée objective » ; – du physicien, qui l'explique par les imperfections humaines : l'événement est « élaboré par la pensée humaine et grâce aux imperfections de celle-ci...[qui]... n'appréhende par ses capteurs et ses effecteurs qu'un spectre bien incomplet de l'univers » ; – du philosophe : « Pour nous aussi l'événement n'apparaît qu'au travers des subjectivités » ; « La notion même d'événement n'a pas de place dans le monde objectif (...). Les "événements" sont découpés par un observateur fini dans la totalité spatio-temporelle du monde objectif. Mais, si je considère ce monde lui-même, il n'a qu'un seul être indivisible et qui ne change pas. Le changement suppose un certain poste où je me place et d'où je vois défiler des choses : il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps<sup>119</sup> ».

N'existerait-il donc d'événement que vu à travers le prisme d'une conscience humaine ? Sans doute est-il alors toujours déjà interprétation d'un fait (autre façon peut-être de parler de son caractère hypothétique ?). Il nous faudra, là encore, revenir sur ce caractère herméneutique-humain de l'événement<sup>120</sup>.

Depuis Propp, on a donc proposé une multitude de schémas d'organisation de cette "série temporelle structurée" d'événements qui constitue le récit. J'en reprends simplement deux, parmi les plus connus : celui de Brémond et celui, plus développé, de Greimas.

D'après le premier<sup>121</sup>, le récit fonctionne selon une structure binaire. A chaque

<sup>117</sup> Claude BREMOND, « La logique des possibles narratifs », in L'analyse structurale des récits, Revue Communications, n°8, éd. du Seuil, 1966, pp.60-76 (p. 62. Je souligne).

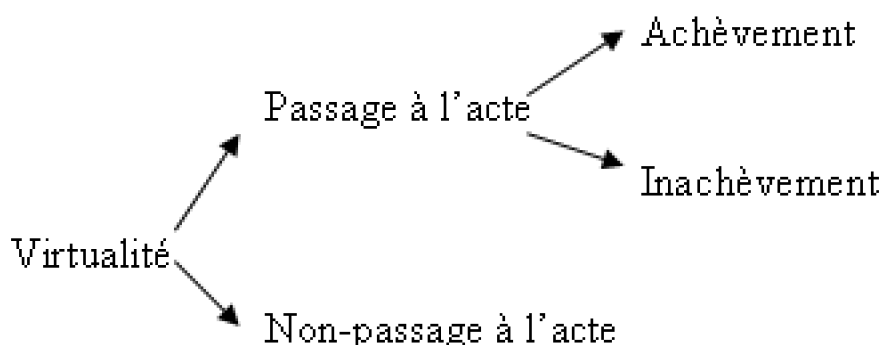
<sup>118</sup> Voir note 2, p. 7.

<sup>119</sup> Respectivement : Roger BASTIDE, article « Événement », Encyclopedia Universalis, 1980. Jacques SAUVAN, « Tombeau pour Antée, l'événement et le schème ou l'exigence de sécurisation », in L'Événement, revue Communications n° 18, Op. Cit., pp. 122-127 (p. 123). Jean-Paul SARTRE, Qu'est-ce que la littérature ?, Op. Cit., p. 371. Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, p. 470.

<sup>120</sup> Remarquons d'emblée que ceci peut relativiser l'opposition, parfois caricaturale, entre une vision scientifique du monde et la forme des récits, historiques ou fictionnels, d'une époque donnée. On peut par exemple s'interroger sur le caractère plus ou moins métaphorique de la définition d'une éruption volcanique comme événement (sauf à être décrite dans ses conséquences proprement humaines, tant matérielles qu'esthétiques d'ailleurs). « Est-il légitime d'appliquer le concept d'événement aux périétés singulières du devenir de la nature ? », s'interroge Jean LADRIERE (in Création et événement, autour de Jean LADRIERE, Actes de la décade de Cerisy du 21 au 31 août 1995, Louvain-Paris, Peeters, 1996. Voir également, dans le même volume, Bernard FELZ : « Historicité et nouveauté dans les sciences de la vie », pp.23-35).

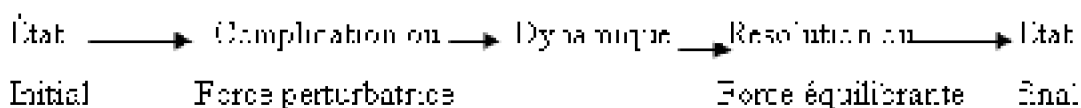
<sup>121</sup> Voir Logique du récit, Seuil, 1973.

bifurcation de la narration, un choix est fait dans une alternative de réalisation ou de non-réalisation :



Dans cet enchâssement de choix narratifs que constitue alors le récit, les situations s'améliorent ou se dégradent, les événements favorisent ou contrecarrent un projet, ceux qui sont attendus se réalisent ou non. Ils sont bien au cœur de la structure narrative.

Greimas précise cette intégration narrative de l'événement en lui donnant un caractère descriptif : « Alors que l'action ne dépend que du sujet en s'intéressant à organiser son faire, l'événement, lui, ne peut être compris que comme la description de ce faire par un actant extérieur à l'action », qui pourra être le narrateur, et plus généralement « un actant observateur indépendant [...] [qui aspectualisera] les différents faire pour les transformer finalement en procès pourvus d'historicité <sup>122</sup> ». Ce procès se met en place suivant le fameux schéma "quinaire", proposé par Pierre Larivaille <sup>123</sup> :



Le récit canonique est donc défini comme transformation d'un état en un autre état, dont l'élément déclenchant est une complication qui vient perturber l'ordonnement initial <sup>124</sup>. L'événementiel se situe alors dans les trois étapes centrales du schéma – qui constitue à proprement parler le récit.

Ces schémas paraissent s'appliquer de manière exemplaire au roman "classique". Je

<sup>122</sup> Algernon J. GREIMAS, *Du sens*, II, Seuil, 1983, p. 8.

<sup>123</sup> in « L'analyse (morpho)logique du récit », revue *Poétique*, n° 9, 1974.

<sup>124</sup> Cette définition du récit rejoint celle, couramment admise, de l'événement comme passage d'un état à un autre, que l'analytique anglo-saxonne a mis au cœur de ses théories de l'action. Par exemple, la traduction schématique de l'événement du linguiste suédois Georg .H. VON WRIGHT est : d (pTq) ou d (pT-p), où l'événement est le passage ou la transformation T d'un état de chose p en un autre q ou -p, d étant alors l'agent de cette transformation (voir Carlo NATALI, « Événement et poiesis », in *L'événement en perspective*, Op. Cit., pp. 178 sq.).

prendrai le seul exemple des Fiancés, dont l'élément perturbateur est la subite passion de Don Rodrigo pour la pauvre Lucia, ce qui déclenche la cascade d'événements – tentative ratée de mariage, enlèvement, fuite nocturne...– qui fait le roman. Pourtant, va-t-il nécessairement de soi que le récit subordonne toujours l'événementiel à l'organisationnel, comme semblent le suggérer nos sémioticiens ? Cette structuration est-elle bien le propre de tout récit, par delà l'archétype du roman réaliste ? Poussons plus loin l'analyse.

On a pu proposer diverses constructions cherchant toutes à justifier et à comprendre l'intégration nécessaire de l'événement dans un schème organisationnel <sup>125</sup>. Toutes cherchent par quel processus intégratoire le récit parvient à neutraliser la force irruptive de l'événement <sup>126</sup>. Toutes cherchent à penser ensemble événement et série, à saisir par quel nœud la "contingence irréductible" dont parle Lévi-Strauss vient s'insérer dans la structure totalisatrice et, finalement, englobante, du récit. Ce point est essentiel.

Une première approche de ce point essentiel peut être faite à partir des remarques des historiens qui définissent l'événement comme rencontre entre deux séries de faits : par exemple, l'éruption du Vésuve et la proximité de Pompéi.

D'une façon générale, le concept d'événement paraît difficilement isolable de celui d'élément (d'une série). Tels sont en tout cas les points de vue de Morin et de Sartre, dont les perspectives, bien sûr très différentes, permettront d'éclairer la nature de ce lien selon deux axes : – du côté de Morin, en insistant sur la relation dialectique qu'il peut y avoir entre événement et système (nous verrons qu'il est difficile d'envisager séparément récit et événement, ce qui tient au caractère narratif, au sens fort, de ce dernier) ; – du côté de Sartre, en insistant sur la dialectique, cette fois historique, et donc temporellement construite, entre événement et sens de l'histoire.

Dans l'ordre narratif, cela pourra se traduire par toutes les positions et différences, multiples, jamais neutres, entre la chronologie des faits racontés, fictifs ou non (cela ne change pas ici le point de vue), et l'ordre dans lequel ils sont racontés.

### Edgar Morin ou l'événement narratif

<sup>125</sup> Je n'en citerai qu'une, particulièrement intéressante, celle du philosophe brésilien Ivan DOMINGUES, qui propose une structure à trois étages. 1°) Tout commence par une « élaboration conceptuelle des événements », c'est-à-dire une recherche d'un étalon commun à différents d'entre eux (ils sont archétypiques, et c'est la pensée mythique qui les idéalise ; éléments d'une série, et c'est la science moderne qui les organise ; faits empiriques, et c'est aux sciences humaines à les prendre en charge). 2°) Il faut ensuite « attribuer des liens de nécessité aux événements ». Deux types en ont été pensés : une nécessité forte, « où l'enchaînement des événements est contraignante » (elle porte les noms de Moïra, Erynnyes, Anankê, Fatum, Providence...); une nécessité faible, « où l'enchaînement des événements est lâche et contingent, [...] ouverte au hasard et attachée à l'individuel » (ce sont alors Tyché, Fortuna, Az-zahar...). 3°) Il faut enfin « établir des lois qui régulent les événements ». Ces lois sont soit « des décrets émanés d'une puissance cosmique » (dans le platonisme, le stoïcisme, le Décalogue judéo-chrétien...), soit « des lois-relations », « des formules qui décrivent » (chute des corps de Newton, sens de l'Histoire de Marx...) (voir Le fil et la trame, réflexions sur l'histoire et le temps, trad. du portugais (brésilien) par P. Guillaume, L'Harmattan, 2000, pp. 118-127).

<sup>126</sup> Domingues évacue un peu vite le problème en écrivant que les trois "pas" qu'il distingue sont « aporétiques », car ils ne prennent pas en compte l'émergence du nouveau, de l'imprévu, du différent, toujours introduits par l'événement (Ibid.).

Mme de Rênal évoque « la noire incertitude de l'événement » comme un élément nécessaire aux « grandes passions <sup>127</sup> », et cette nécessité pourrait sans problème être transférée au roman tel que le conçoit Stendhal : il tourne sans cesse autour d'événements qui constituent autant de nœuds du récit. Comme l'écrit Daniel Sangsue, « la "Stendhalie" est un vaste empire du récit <sup>128</sup> ». Et l'"Hugolie" donc, et la "Balzacie", et la "Tolstoïe", etc. A chaque fois, l'événement, c'est l'obstacle que le héros doit franchir pour parvenir à ses fins – et c'est aussi la condition de déploiement d'un récit.

Il y a donc un caractère éminemment narratif de l'événement, que la lecture de Stendhal met en évidence. Pour le spécifier, partons d'autres caractères qui lui sont communément associés : il serait singulier, irréversible et éphémère <sup>129</sup>.

Le premier trait traduirait son unicité : il paraît être sans répétition. Le soleil qui se lève ce matin d'une part se lève pour moi, au sens où c'est moi qui m'en fais un événement, d'autre part n'est pas exactement le même que celui d'hier matin ou de demain matin <sup>130</sup>.

L'irréversibilité traduirait le fait qu'il ne revient jamais en arrière. Domingues prend l'exemple de César, qui « ne franchira pas à nouveau le Rubicon », et Charles Péguy fait dire à Clio, la muse de l'histoire : « Il y a une déperdition perpétuelle, une usure, un frottement, un irréversible qui est dans la nature même, dans l'essence et dans l'événement, au cœur même de l'événement <sup>131</sup> ».

Quant à l'éphémérité, voici ce qu'on peut en dire : « dans leur unicité les événements sont des accidents [...], et sont donc marqués du sceau de la fugacité, du transitoire et de l'actualité <sup>132</sup> ».

Pourtant, n'arrive-t-il pas à la science de parler d'événements reproductibles <sup>133</sup>,

<sup>127</sup> « Si, avec sa pauvreté, Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate ; je n'en voudrais pas ; il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions : l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement » (Le rouge et le noir, chap. XII).

<sup>128</sup> « Stendhal et l'empire du récit », revue Poétique, n° 104, pp. 429-446 (p. 436). Sangsue ajoute que « le récit est ici plus que jamais le support et la condition du roman ».

<sup>129</sup> Jean-Guy SARKIS trouve au « grand événement » quatre caractères « contingents » : il est imprévisible, irréversible (il ne se produit que dans un seul sens), irréductible (il résiste aux investigations), irrésistible (il s'impose) (La notion de grand événement, approche épistémologique, Ed. du Cerf, 1999, pp. 65-82).

<sup>130</sup> L'exemple est de Genette, qui ajoute : « La répétition est en fait une construction de l'esprit » (Figures III, Op. Cit., p. 145).

<sup>131</sup> Charles PEGUY, Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, Gallimard, 1931, p. 50.

<sup>132</sup> Domingues, Op. Cit., p. 117. On dira que, tout comme l'incident, l'accident est un type d'événements (tous deux se différencient par leur intensité).

<sup>133</sup> Cf. par exemple Bernard D'ESPAGNAT, « L'événement et la physique », revue Communications, n° 18, Op. Cit., pp. 116-121 (pp. 116-118).

itérativité qui paraît bien contredire nos trois caractères ? Pour lever cette ambiguïté, il est nécessaire de distinguer différents niveaux d'analyse d'un même événement. Morin expose « l'ambivalence entre événement et élément » d'une structure en montrant leur interdépendance : « La notion d'élément relève d'une ontologie spatiale. La notion d'événement relève d'une ontologie temporelle. [...] S'il n'y a pas de pur élément (c'est-à-dire si tout élément est lié au temps), il n'y a pas non plus de pur événement (il s'inscrit dans un système) et la notion d'événement est relative ». Et c'est par le niveau d'intégration qu'on va pouvoir parler de l'un ou de l'autre : « La nature accidentelle, aléatoire, improbable, singulière, concrète, historique de l'événement dépend du système selon lequel on le considère. Le même phénomène est événement dans un système, élément dans un autre. Exemple : les morts du week-end automobile sont des éléments prévisibles, probables, d'un système statistico-démographique qui obéit à des lois strictes. Mais chacune de ces morts, pour les membres de leur famille, est un accident inattendu, une malchance, une catastrophe concrète <sup>134</sup> ».

On retiendra ici le dépassement de la polarité, exacerbée dans les controverses des années 1960-1970,, liées au structuralisme, entre événement et système, entre histoire et structure, entre diachronie et synchronie. L'un des termes ne saurait aller sans l'autre, et cela fonctionne ainsi dans le cas du récit : comme on l'a vu avec l'exemple de Stendhal, il ne se construit que par les événements qui en sont les composants, et l'événement n'acquiert son sens que du récit dans lequel il s'intègre. On pourrait résumer ce point de vue en reprenant encore une fois l'affirmation selon laquelle un événement n'existe que raconté, et qu'un récit n'est possible que dès lors qu'il y a des événements à raconter... Cette dialectique qui perpétuellement se reconstitue entre récit et histoire, entre événement et série, entre accidentel et structurel ou systémique, est, on l'a dit, au centre de l'entreprise de Temps et Récit, où Ricoeur a tenté de montrer combien il est difficile, voire impossible d'échapper à cette catégorie du récit. L'essentiel de sa thèse tient en ceci : il n'existe d'autre façon de penser le temps, et l'identité, que racontés. On verra que ce ne sera peut-être pas toujours aussi certain – par exemple avec Joyce, Kafka, Beckett.

### **Jean-Paul Sartre ou l'événement *définissant***

***On est ce que l'on fait* Alberto MORAVIA <sup>135</sup>**

Mais auparavant, poursuivons la détermination des caractères de l'événement. C'est George Eliot qui va ici nous mettre sur la voie. Dans *Le moulin sur la Floss*, elle écrit que l'histoire de Maggie, son héroïne, est « difficile à prévoir, même si l'on a la connaissance la plus complète de son caractère. Car le tragique de nos vies n'a pas seulement une cause interne. "Le caractère", dit Novalis, dans l'un de ses aphorismes contestables – "Le

---

<sup>134</sup> Morin, « Le retour de l'événement », Op. Cit., p. 17. On peut rapprocher ces réflexions de Morin de celles de Michel DAYAN : « un accident a pour caractère essentiel de traverser ou d'interrompre indifféremment la vie, alors qu'un événement est un moment constitutif de la vie, une façon pour l'être soumis au temps, comme pour la société engagée dans son histoire, de dessiner un trait de son destin » (« La Prise de Pouvoir dans l'Inconscient », in *Événement et Psychopathologie*, Actes du Congrès de Lyon de 1983, sous la dir. de J. Guyotat et P. Fedida, Villeurbanne, SIMEP, 1985, pp. 196-201, p. 198).

<sup>135</sup> *L'ennui*[1960], trad. de l'italien par C. Poncet, GF Flammarion, 2003, p. 270.

caractère, c'est la destinée". Mais pas toute notre destinée <sup>136</sup> ». Dont acte. Nous, lecteurs, sommes donc conviés à suivre les malheurs de Maggie, à observer, sans arrière-pensées, les aléas de sa fortune.

Sans arrière-pensées, vraiment ? On peut avoir un doute. Le héros réaliste est-il vraiment à notre image, soumis de la même façon que nous aux vicissitudes de la vie ? N'y aurait-il pas tromperie sur la marchandise ? Et l'explication selon laquelle, dans un monde fictionnel, les événements surgissent dans la vie des personnages sans que ceux-ci en puissent mais, n'est-elle pas un peu courte ? Ces événements ne sont pas seulement les instruments du destin, comme on voudrait nous le faire croire. Ils jouent un autre rôle dans la structure narrative.

C'est Stendhal encore qui affirme : « Pour peindre un caractère qui me plaise, il faut qu'il y ait beaucoup d'incidents qui le prouvent <sup>137</sup> ». Deux points sont à remarquer. D'abord, ce n'est pas par leur "taille" (leur « intensité », la « multiplicité et la durée des effets produits », dans le langage de Berr) que les événements considérés entrent en ligne de compte. N'importe quel "incident", même minime, peut servir à l'avancée du récit.

Mais retenons surtout un deuxième point. L'événement n'est plus seulement un élément qui joue un rôle d'obstacle sur le chemin du héros, mais ce qui lui arrive participe à sa définition même. Qu'est-ce cela veut dire pour le personnage ?

C'est Sartre qui va permettre de répondre. Dans La critique de la raison dialectique, il fait l'analyse des déviations subies par la pensée historique de Marx, cherchant à rétablir la place centrale qu'y occuperait le surgissement et l'inattendu de l'événement. Dans la réflexion de l'auteur du Capital, événement et déterminisme historique "cessent d'être perçus contradictoirement". Et c'est la même dialectique qui s'illustre, à mon sens, dans la fiction romanesque.

Voyons donc le fonctionnement de cette dialectique dans l'essai de Sartre. Le couple structure-événement y est vu comme coextensif à celui de théorie-praxis. L'objectif est de démontrer que, tout en restant à l'intérieur de la doctrine marxiste, l'existentialisme permet de prendre en compte le surgissement de l'inattendu dans l'Histoire. Car, en séparant la théorie et la pratique, les successeurs et interprètes de Marx ont conduit le marxisme à un « idéalisme absolu » : « Pendant des années l'intellectuel marxiste crut qu'il servait son parti, en violant l'expérience, en négligeant les détails gênants, en simplifiant grossièrement les données et surtout en conceptualisant l'événement avant de l'avoir étudié ».

Or, selon Sartre, cette approche n'est pas marxiste :

**« Marx abordait l'étude de la Révolution de Février 1848 ou du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, dans un esprit synthétique ; il y voyait des totalités déchirées et produites, tout à la fois, par leurs contradictions internes. [...] Si Marx subordonne les faits anecdotiques à la totalité (d'un mouvement, d'une attitude), c'est à travers ceux-là qu'il veut découvrir celle-ci <sup>138</sup> . Autrement dit, il**

---

<sup>136</sup> Le moulin sur la Floss[1860], trad. de l'anglais par A. Jumeau, Folio Gallimard, p. 536.

<sup>137</sup> Œuvres intimes, t. I, Pléiade, 1981, p. 927 (cité par Sangsue, Op. Cit., note 17).

**donne à chaque événement un rôle de révélateur : puisque le principe qui préside à l'enquête, c'est de chercher l'ensemble synthétique, chaque fait, une fois établi, est interrogé et déchiffré comme partie d'un tout ; c'est sur lui, par l'étude de ses manques et de ses "sur-significations", qu'on détermine, à titre d'hypothèse, la totalité au sein de laquelle il retrouvera sa vérité »<sup>139</sup>**

Dans cette perspective, l'événement n'est donc pas simplement un objet symbolique, un « mythe édifiant » contraint de se plier aux analyses *a priori*<sup>140</sup>, qu'il suffirait alors de ranger dans les catégories du positif s'il épouse clairement le sens de l'Histoire, du négatif s'il paraît s'y opposer (dans ce dernier cas, il est défini comme simple moment, provisoire, de la dialectique historique).

L'événement de l'existentialisme est à comprendre comme un *processus d'objectivation*<sup>141</sup>, toujours en devenir car conditionné par la visée de progrès caractéristique de l'Homme sartrien, toujours mobile car modifié par les structures qui le totalisent. Et ces dernières sont elles-mêmes tout aussi instables, transformées qu'elles sont perpétuellement par le mouvement des événements qui les constituent. Ainsi la « contradiction pure » capitaliste-ouvrier qui caractériserait nos sociétés bourgeoises, n'est qu'un cadre, « cette structure fondamentale de tout événement contemporain n'en éclaire aucun dans sa réalité concrète ». En définitive, l'événement est « l'unité organisée d'une pluralité d'oppositions qui se dépassent mutuellement. Perpétuellement dépassé par l'initiative de tous et de chacun, il surgit précisément de ces dépassements mêmes<sup>142</sup> ».

Bien sûr, l'analyse sur fond de marxisme paraît bien dépassée, la marche de l'histoire l'a rendue obsolète<sup>143</sup>, et ce n'est pas ce qui ici nous retiendra. Deux choses sont plus intéressantes : d'une part la fine dialectique, qui ressemble à celle proposée par Morin,

<sup>138</sup> Voir ceci, par exemple : « Il serait évidemment fort commode de faire l'histoire du monde si l'on n'engageait le combat qu'avec des chances infailliblement favorables. Au demeurant, elle serait de nature très mystique, si les "hasards" n'y jouaient aucun rôle. Ces hasards eux-mêmes font naturellement partie du cours général de l'évolution et se trouvent compensés par d'autres "hasards", parmi lesquels figure aussi le "hasard" du caractère des gens qui se trouvent d'abord à la tête du mouvement » (Lettre à Kugelmann, 17 avril 1871, citée par Michel WINOCK, « Qu'est-ce qu'un événement ? », revue *L'Histoire*, n° 268, 2002, p. 37).

<sup>139</sup> « Questions de méthodes », *Op. Cit.*, pp. 31-35 (je souligne).

<sup>140</sup> « On reprochera au marxiste contemporain de le considérer comme l'objet mort et transparent d'un Savoir immuable », Critique de la raison dialectique, I, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>141</sup> « L'existentialisme [affirme] la spécificité de l'événement historique qu'il refuse de concevoir comme l'absurde juxtaposition d'un résidu contingent et d'une signification a priori. Il s'agit de retrouver une dialectique souple et patiente qui épouse les mouvements dans leur vérité » (Ibid., p. 98).

<sup>142</sup> Ibid., p. 99.

<sup>143</sup> Ce que Foucault avait écrit dès 1966 : « La critique de la raison dialectique est l'effort magnifique et pathétique d'un homme du XIXe siècle de penser le XXe siècle » (« L'Homme est-il mort ? », revue *Arts et Loisirs*, n° 38, 1966, p. 15. Cité par R. BODEI, « Foucault, pouvoir, politique et maîtrise de soi », revue *Critique*, n° 471-472 : Michel Foucault : Du monde entier, Minit, août-septembre 1986).



entre événement et structure englobante (qualifiée d'universalisatrice et totalisatrice), d'autre part et surtout, l'insistance de Sartre sur la définition d'une telle dialectique comme *mouvement* : l'événement est « l'unité mouvante et provisoire de groupes antagonistes, qui les modifie dans la mesure où ils la transforment <sup>144</sup> ». Ainsi la coexistence de la structure et de l'événement est une réalité toujours changeante et mobile, dans laquelle l'individu, qui fait l'Histoire, est aussi faite par elle.

De ces conclusions on peut tirer une caractéristique nouvelle de l'événement. Appliquons ces définitions sartriennes croisées de la structure et de l'événement, qui les voient se nourrir l'un de l'autre, au récit romanesque : Si l'*histoire* se définit par les événements qui la composent, en retour on dira que les héros n'en sont pas seulement les agents ou les patients, mais que ces événements font partie de leur définition même <sup>145</sup> .

Philippe Hamon a justement dressé une liste des éléments qui définissent un personnage de roman (relation avec les fonctions qu'il prend en charge, intégration à des classes types, relation avec d'autres actants, relation avec des modalités de l'agir (vouloir, pouvoir, savoir...), distribution au sein du récit, faisceau de ses qualifications et de ses rôles). Or nombre de ces éléments ont pour le moins partie liée avec les événements qui composent la vie de ce personnage – et qui, pour une bonne part, le caractérisent. Valéry a bien noté cette interdépendance, sans doute pour lui une autre des faiblesses du genre romanesque : « le héros cherche la catastrophe. *La catastrophe fait partie du héros*. César cherche Brutus ; Napoléon, Sainte-Hélène ; Hercule, une chemise... Achille, ce talon ; Napoléon, cette île. Il faut un bûcher à Jeanne, une flamme à l'insecte. C'est là une sorte de loi du genre héroïque, que l'histoire, aussi bien que la mythologie, vérifient merveilleusement à l'envi <sup>146</sup> ». En ce sens, les héros *provoquent* les événements qu'ils rencontrent, fussent-ils négatifs et écrasants pour eux. Il y va, si l'on veut, de leur vie (de personnages romanesques). Les personnages de Dickens en sont l'exemple même : la pauvreté de leur spécification psychologique renforce le sentiment qu'ils n'existent en tant que personnages romanesques que par les malheurs qu'ils subissent, malheurs qui sont pour eux, selon le mot de Flaubert, « une manière générale de sentir, un mode d'exister <sup>147</sup> ».

Il y avait donc bien une certaine "rouerie" de la part de George Eliot, lorsque la romancière anglaise voulait nous faire avaler la couleuvre d'un destin non écrit pour son héroïne. Et trouvera-t-on excessive l'affirmation que les grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle ont presque toujours *triché* de cette façon, en tentant de nous faire croire que leurs personnages avaient un caractère, une personnalité, indépendants des vicissitudes qu'ils pouvaient subir, alors même que c'est autant par celles-ci qu'ils se définissent et que le

<sup>144</sup> Critique de la raison dialectique, Op. Cit., pp. 99-100.

<sup>145</sup> Où l'on retrouve, encore une fois, Stendhal.

<sup>146</sup> Voir « Pour un statut sémiologique du personnage »[1972], Poétique du récit, Points Seuil, 1977, pp. 115-180 (pp. 141-142). Valéry est cité par Hamon dans la note 75, p. 178 (je souligne).

<sup>147</sup> L'éducation sentimentale[1869], Classiques Garnier, 1963, p. 68.

lecteur se les remémore ? *Biroteau* n'est-il pas essentiellement défini par sa grandeur et son déclin, *Oliver Twist* par l'enchaînement de ses enlèvements et de ses épreuves, *Cosette* par les brimades des Thénardier ? Le bovarysme ne se définit-il pas largement autant par ce qui se passe dans la vie d'Emma que par une façon d'appréhender le monde ? Ne se souvient-on pas d'Achab surtout par le crescendo dramatique des mésaventures du *Péquod* et de ses passagers, de d'Artagnan par les multiples intrigues autour de la Reine et de Buckingham... ? Où l'on pourrait dire, reprenant les remarques de Stevenson, que l'événement subi ou "agi" par le héros est *définissant* pour lui. « Les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages » : cette formule de Zola, dans *Le roman expérimental*<sup>148</sup>, ne dit finalement pas autre chose.

Les personnages ne sont donc pas, comme nous, soumis aux vicissitudes de la vie. Alors, trompé, le lecteur ? Oui, mais consentant. Il sait qu'on l'abuse, mais il accepte les termes du pacte qu'on (ne) lui fait (pas) signer : ce qui arrive aux personnages est nécessaire à leur définition<sup>149</sup>.

## Chapitre III. De l'événement romanesque, à partir de ses trois accentuations

***Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant* Stéphane MALLARME<sup>150</sup>**

Cette question de la relation événement/structure (événement/série, diront les historiens) rejoint donc celle de l'articulation temps/histoire (que cette dernière d'ailleurs soit entendue tant comme *Geschichte* que comme *Historie*). Cette articulation est au cœur de l'idée même de narrativité. A partir de nos premières analyses, entrons plus spécifiquement dans cette problématique.

Jauss a relié le caractère narratif de l'événement à ce côté que j'ai appelé hypothétique, à la suite de Michel de Certeau : « L'événement a besoin de la forme

<sup>148</sup> [1880], Garnier-Flammarion, 1971, p. 214.

<sup>149</sup> L'observation n'est d'ailleurs pas nouvelle, bien que faite dans d'autres contextes. Voir Leo BERSANI : « Dans la littérature réaliste, [...] des incidents, apparemment fortuits, nous transmettent, avec économie, des messages concernant la personnalité [des héros] . [...] Les incidents révélateurs aident à rendre intelligible le caractère des personnages » (« Le réalisme et la peur du désir »[1975], in *Littérature et réalité*, Points Seuil, 1982, pp. 47-80. (pp. 49 et 53)) ; Bourdieu : « Les actions, les interactions, les relations de rivalité ou de conflit, ou même les hasards heureux ou malheureux qui font le cours des différentes histoires de vie, ne sont qu'autant d'occasions de manifester l'essence des personnages en la déployant dans le temps sous la forme d'une histoire » (*Les règles de l'art*, Op. Cit., p. 33) ; Etienne SOURIAU : « Les personnages sont avant tout ce qu'ils font » (*Les deux cent milles situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p. 24). L'idée, qui a sans doute à voir encore avec la notion d'identité narrative développée par Ricœur, est déjà en germe chez Aristote : « [Les hommes] n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères » (*Poétique*, 50 a 20, je souligne).

<sup>150</sup> Cité par Jacques SCHERER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1978, p. 181A.

narrative pour faire reconnaître sa pertinence aux yeux de l'observateur a posteriori <sup>151</sup> ». Mais comment se fait l'effectuation de cette "forme narrative" ?

La réflexion de Jauss sur cette question, qui porte plus spécifiquement sur la fictionnalisation de l'histoire, en particulier chez l'historien allemand Ranke, est aussi opératoire dans le cas du roman. Selon Karl Stierle, cité par Jauss, un fait historique devient événement dès lors qu'il contient une « double référence au début et à la fin d'un processus » : « La structure narrative de l'histoire relie début et fin non seulement comme un déroulement factuel, mais comme une configuration conceptuelle. Une histoire naît là seulement où une connexion entre début et fin n'est pas donnée sans plus, mais où cette connexion est "pertinente" <sup>152</sup> ». Jauss affine cette analyse en différenciant trois types d'accentuation dans le récit historique :

**« En cas d'excessive accentuation du début, nous sommes devant le récit d'origine qui suit le modèle primitif du mythe de la chute : à partir de l'unique événement placé ou reconstruit au commencement, tous les événements ultérieurs s'expliquent comme autant de conséquences de cette origine. En cas d'excessive accentuation de la fin, on a la structure téléologique, dont le modèle primitif est l'eschatologie chrétienne. En revanche, si la différence entre le début et la fin vient au premier plan, il en résulte une thématization du contingent comme succession d'événements » <sup>153</sup>**

A partir de ces trois "accentuations", et de leurs prolongements, nous allons passer en revue diverses théories narratives, ce qui permettra de dégager les derniers caractères de l'événement romanesque qu'on dira alors "canonique".

## 1°) L'accentuation du début. Le pacte et l'événement

---

***Ne viens-je pas là, de façon indigne, de rompre le cercle de l'illusion ? Non pas. Mes personnages existent encore, et leur réalité n'est ni plus ni moins réelle que celle de la convention que je viens ainsi de rompre. John FOWLES <sup>154</sup>***

Privilégier l'entrée en matière dans une œuvre peut s'entendre en deux sens : soit on parle de ces récits qui, dans le registre de l'énoncé, placent au début un événement fondateur en quelque manière ; soit, dans le registre de l'énonciation, on s'interroge sur la posture de l'auteur et sur la convention, plus ou moins implicite, qu'il requiert de son lecteur potentiel.

*Or il me semble qu'il y a souvent confusion entre ces deux sens, et donc entre deux*

<sup>151</sup> Jauss, « L'usage de la fiction en histoire », Op. Cit., p. 105.

<sup>152</sup> Ibid., p. 104. Soulignons que cette réflexion semble indiquer qu'il ne suffit pas qu'il y ait changement de structures pour qu'il y ait événement : il faut aussi que cela soit « pertinent », c'est-à-dire que cela « acquiert de la signification pour l'expérience de l'observateur rétrospectif ». On voit que c'est encore le côté hypothétique de l'événement qui est ici mis en avant.

<sup>153</sup> Ibid., p. 106.

<sup>154</sup> Sarah et le lieutenant français [1969], trad. de l'anglais par G. Durand, Seuil, 1972, p. 101.

*modes de ce qu'on appellera l'élément "embrayeur", ou "commençant", du roman "classique". Je parlais de l'espèce de "pacte de tromperie" d'Eliot. Toute une tradition critique<sup>155</sup> a mis en avant cette idée d'un contrat générique qui serait au fondement de tout récit fictif.*

*Pierre Macherey, l'un des premiers, a commencé à préciser cette idée : « L'œuvre est un tissu de fictions », qui pourtant « requiert d'être tenue pour véridique ». Elle suppose donc, de la part du lecteur, « une croyance continuée », qui conduit à parler « d'un pacte, d'un engagement tacite, aux termes duquel serait reconnu pour la fiction le droit d'être comme elle se présente, et nulle autre ». Par ce contrat, le lecteur « entre dans le livre comme dans un monde différent », qui énonce « un vrai » qui ne peut être apprécié « par les voies d'une causalité externe » : ce pacte, « confus et global », institue « un lieu de l'imaginaire en lequel l'œuvre finirait par prendre place<sup>156</sup> ».*

*Mais c'est bien sûr Philippe Lejeune qui a donné une forme canonique à cette théorie du pacte, en en soulignant deux aspects en particulier : la « pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) », et « l'attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)<sup>157</sup> ».*

*Gérard Genette, enfin, précise que le paratexte (tous ces « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; [...] qui procurent au texte un entourage (variable) ») « est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l'on nomme [...] le contrat (ou pacte) générique<sup>158</sup> ». Cette notion de pacte souligne donc l'accord, le plus souvent tacite, que requiert d'emblée l'œuvre de son lecteur : l'indication générique roman « ne signifie pas "ce livre est un roman", assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : "Veuillez considérer ce livre comme un roman"<sup>159</sup> ».*

*Mais cela suffit-il pour en faire l'élément fondateur du roman ? N'y aurait-il pas confusion entre le fonctionnel et le substantiel, pour reprendre une distinction de Genette*

<sup>155</sup> Peut-être issue de Sartre. Du côté du lecteur : « Le propre de la conscience esthétique c'est d'être croyance par engagement, par serment, croyance continuée par fidélité à soi et à l'auteur, choix perpétuellement renouvelé de croire ». Quant à l'auteur, il écrit « pour s'adresser à la liberté de lecteurs et il la requiert de faire exister son œuvre. Mais il ne se borne pas là et il exige en outre qu'ils lui retournent cette confiance qu'il leur a donnée, qu'ils reconnaissent sa liberté créatrice et qu'ils la sollicitent à leur tour en un appel symétrique et inverse » (Qu'est-ce que la littérature ?, Op. Cit., pp. 63-65).

<sup>156</sup> Pour une théorie de la production littéraire[1966], Maspero, 1980, pp. 87-89. Macherey précise que cette idée de contrat n'a qu'une valeur d'image, car il n'y a pas de « décision spontanée », ni de la part de l'auteur, ni de celle du lecteur (p. 92).

<sup>157</sup> Le pacte autobiographique, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 27. Définitions reprises et discutées dans Moi aussi (Seuil, coll. « Poétique », 1986), particulièrement pp. 20-25.

<sup>158</sup> Gérard GENETTE, Palimpsestes, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 9.

<sup>159</sup> Gérard GENETTE, Seuils, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 15.

<sup>160</sup> ? En effet s'il faut entendre le pacte générique comme élément "commençant" du roman, n'est-ce pas dans la seule mesure où il inaugure la convention de fictivité – la feintise de Searle et Schaeffer ? Il paraît difficile d'en faire une notion directement narrative : ce n'est pas autour de cette convention que se construit le monde fictionnel – d'où d'ailleurs les qualificatifs employés par Macherey (le pacte est confus, global). Il n'en est que l'indicateur d'entrée, le seuil. Comme le "il était une fois" du conte, il constitue la part d'ouverture du cadre de la fiction <sup>161</sup>, et celle-ci ne se développe et ne s'organise qu'à partir des éléments qui la composent, rappelés plus haut : les événements racontés, les héros à qui adviennent ces événements, le récit narratif chargé de raconter ces événements.

Le "pacte romanesque" a certes une valeur de reconnaissance, mais s'il est générique il n'est guère génétique, et ceci sans préjudice de sa plus ou moins forte influence sur la lecture <sup>162</sup> : s'il indique un genre, ce n'est pas à partir de lui que se forme et s'organise le monde qu'il a ouvert. Cette forme et cette organisation trouvent bien leur "commencement" dans l'événementiel autour duquel elles se structurent – et auquel, on l'a bien vu avec les historiens, il paraît difficile d'échapper.

Revenons donc au sens premier de cette accentuation initiale – celui d'ailleurs de Jauss. Elle réfère ici à ce type de romans qui, dès leur début, mettent en avant un événement princeps dont tout le reste de la narration est induite <sup>163</sup>. Empruntant le terme à la linguistique pragmatique <sup>164</sup>, on pourrait appeler inchoatifs ces romans.

Un tel privilège accordé aux incipit <sup>165</sup> revêt plusieurs formes. Soit le récit se déroule de façon simplement chronologique (les événements du roman se suivent dans le temps, à partir de cet événement initial, sans que celui-ci n'ait obligatoirement une précellence, causale ou hiérarchique) : le départ de d'Artagnan vers la capitale, la naissance tragique d'Oliver Twist. Soit la primauté de l'événement initial est plutôt de nature logique (les événements racontés sont les conséquences de l'événement premier, on retrouve la catégorie de la nécessité forte de Domingues, où consécution et conséquence paraissent

---

<sup>160</sup> Ibid., Introduction.

<sup>161</sup> Cette notion de cadre a été mise en avant par les poéticiens russes, en particulier Boris Uspenski et Iouri Lotman. Nous en reparlerons, d'une façon plus développée, à propos de l'accentuation de la fin.

<sup>162</sup> Comme l'écrit Genette, « comment lirions-nous l'Ulysse de Joyce s'il ne s'intitulait pas Ulysse ? » (Seuils, Op. Cit., p. 8).

<sup>163</sup> Pour Lejeune, il existe un type d'écriture, non fictionnelle, qui ne saurait privilégier autre chose que son commencement : le journal intime (Les brouillons de soi, Seuil, 1998, pp. 390-393).

<sup>164</sup> Cf. par exemple Maria KOSZLOWSKA, « Aspects, Modes d'Action et Classes Aspectuelles », in Le temps des événements, pragmatique de la référence temporelle, Kimé, 1998, pp. 101-121.

<sup>165</sup> Certains se sont penchés sur la question de la délimitation de l'incipit et sur les critères de découpage. Andrea DEL LUNGO, par exemple, propose de ne pas se limiter à « la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une première unité de texte », en recherchant un « effet de clôture ou d'une fracture dans le texte » (« Pour une poétique de l'incipit », revue Poétique, n° 94, pp. 130-152, 1994, p. 135).

se confondre) : « A M..., ville importante de Haute-Italie, la marquise d'O, dame d'excellente réputation, veuve et mère de plusieurs enfants fort bien élevés, fit savoir par la presse qu'elle était, sans savoir comment, dans l'attente d'un heureux événement <sup>166</sup> ». Soit enfin l'événement initial constitue l'annonce et en quelque sorte le condensé de la suite du récit, à la manière d'une prolepse : citons, chez Balzac qui pourtant emploie assez peu le procédé, le rêve de madame Birotteau, qui, dédoublée par son cauchemar, « s'était apparu à elle-même en haillons », « se demandait l'aumône ». On pourrait citer également La Mort d'Ivan Ilitch, où la mort du héros, épilogue du récit, est annoncée dès les premières lignes : cas frappant de prédestination <sup>167</sup>, où l'enchaînement dramatique des événements suit inéluctablement l'annonce prémonitoire <sup>168</sup>.

Le premier type de récits à accentuation initiale repose sur le pacte le plus élémentaire qui soit, puisque le lecteur n'a que peu d'efforts de reconstitution à y effectuer. Il lui suffit de suivre l'ordre, "naturel", de succession des événements que le roman lui-même respecte. Les accélérations, les ralentissements, les pauses qui peuvent se produire à l'intérieur de cet ordre <sup>169</sup> ne le remettent pas du tout en cause.

Les deux autres types de récits à accentuation initiale sont assez rares avant le XX<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, si mon hypothèse, de le voir comme toujours construit autour d'événements, "embrayeurs" de la fiction, est juste, à poser ainsi d'entrée l'événement fondateur ne serait-on pas dans une sorte de "degré zéro" du roman ? S'il s'agit en effet de partir d'un tel événement bouleversant la vie des personnages, donc ouvrant le procès de la fiction, cette dernière se développant ensuite en racontant ses conséquences et ce qu'il peut engendrer comme nouvelles péripéties dans la vie des personnages, alors le fait de placer l'événement central dès le début paraît bien constituer une structure narrative première <sup>170</sup>. C'est ce que semble penser D'Arthez lorsqu'il prodigue ces conseils au futur journaliste Lucien de Rubempré : « Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même <sup>171</sup> ». C'est de cet in medias res venu tout droit d'Horace que le narrateur de Colomba se réclame encore plus explicitement <sup>172</sup>.

Mais il faut s'entendre sur l'in medias res. Certes, Gérard Genette écrit que ce type de début est devenu une forme canonique du récit épique depuis l'anachronie initiale de l'Illiade : « On sait que ce début in medias res suivi d'un retour en arrière explicatif

<sup>166</sup> Heinrich von KLEIST, La marquise d'O[1810], Mille et une Nuits, 1999, p. 5.

<sup>167</sup> Structure biblique, où l'événement, lorsqu'il advient, atteste de la vérité du discours antérieur, prophétique, qui l'avait annoncé...

<sup>168</sup> Peut-être pourrait-on encore ranger dans cette dernière catégorie un certain nombre d'œuvres de Jules Verne, qui sont en fait la chronique du déchiffrement d'un message crypté proposé à la sagacité des personnages (et du lecteur) dès le début du roman (Mathias Sandorf, La Jangada, Les Enfants du Capitaine Grant, Voyage au centre de la Terre).

<sup>169</sup> Genette en a proposé une classification, on l'a dit : « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même » (Figures III, Op. Cit., pp. 78-79).

<sup>171</sup> La citation d'Illusions perdues[1843] est donnée par Genette dans Figures III (note 1, p. 80).

*deviendra l'un des topoïformels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre, et ce jusqu'en plein XIX<sup>e</sup> siècle "réaliste" ». Et Genette cite César Birotteau et La duchesse de Langeais, où effectivement il y a cette sorte d'« anachronie <sup>173</sup> ».*

*Et pourtant les incipit de ces deux œuvres font bel et bien entrer le lecteur dans l'univers fictionnel par la « pente douce <sup>174</sup> » d'une description des lieux et de l'époque de l'action. On ménage encore le lecteur ici par « ces préparations didactiques » dont Balzac évoque la « nécessité » dans La recherche de l'absolu <sup>175</sup> . Et ni Illusions perdues, ni Colomba ne jettent d'entrée le lecteur « au cœur des choses », dans l'in medias res.*

*Alors in medias res certes, mais qui ne brusque pas le lecteur. Et si on va voir l'in medias res revenir à plusieurs reprises, de façon insistante, dans l'histoire ici entreprise, je m'accorderai avec Jean-Luc Morhange lorsque celui-ci affirme qu'il n'existe pas de*

<sup>170</sup> La « sémantique du discours » distingue la Narration, qui suit l'ordre temporel, et l'Explication, où l'ordre temporel est inversé et où la cause est donnée après la conséquence (Voir Jacques MOESCHLER, « Les relations entre événements et l'interprétation des énoncés », Le temps des événements, Op. Cit., pp. 293-321). Dans une telle perspective, nous serions plutôt ici dans l'Explication. Reste à savoir si cette grammaire phrastique (relations entre deux éléments-phrases du discours) peut sans problème être étendue à une grammaire du récit. La question divise les "narratologues". Jacques BRES, souscrivant à l'idée « qu'il est possible d'analyser un récit comme une (grande) phrase », écrit qu' « on retrouve cette proposition dans toute (ou presque) la narratologie contemporaine », et en situe l'origine dans la lecture de Tesnière par Greimas : « C'est à partir de la définition de la phrase simple par Tesnière que Greimas [dans Sémantique structurale, p. 173] fonde l'homologie phrase/récit » (La narrativité, Louvain, Duculot, 1994, p. 97). En face, on aurait Frédéric FRANÇOIS, selon lequel il est difficile de poser une grammaire du texte « homologue en grand à ce que serait la grammaire des phrases en petit » (« Linguistique et analyse de texte », in Linguistique, PUF, 1980, pp. 233-277, p. 236. Cité par Jean-Michel ADAM, Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle, Nathan, 1985, p. 6).

<sup>172</sup> « C'est pour me conformer au précepte d'Horace que je me suis lancé d'abord in medias res » (Prosper MERIMEE, Colomba[1840], début du chap. 6). Voici ce précepte, à propos d'Homère : « Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits (in medias res), comme s'ils étaient connus » (De arte poetica, vers 148-149, cité par Andrea DEL LUNGO, L'incipit romanesque, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 111).

<sup>173</sup> Figures III, Op. Cit., p. 79. Affirmation nuancée plus tard dans Nouveau discours du récit, p. 21, où Genette s'accuse d'avoir « péché par généralisation hâtive ». Voici l'exemple de La duchesse de Langeais, après une vingtaine de pages dans le couvent où est enfermée l'héroïne, on lit cette phrase : « Voici maintenant l'aventure qui avait déterminé la situation respective où se trouvaient alors les deux personnages de cette scène ».

<sup>174</sup> L'expression est de Jacques DUBOIS : « Ces habitudes de saine logique sont celles de Balzac, et des écrivains plus artistes, comme Flaubert et Zola, n'y renoncent presque jamais : les débuts de chapitres dans Madame Bovary ou dans Nana l'attestent. Par des entrées en pente douce, la plupart des romanciers désirent donc réduire les brisures qui sont toujours le défaut d'un récit par rapport au continu de la vie » (Romanciers français de l'instantané, Bruxelles, Palais de l'Académie, 1963, p. 84).

<sup>175</sup> La recherche de l'absolu, t. VII, p. 221. Voici les incipit de César Birotteau et de La duchesse de Langeais : « Durant les nuits d'hiver, le bruit ne cesse dans la rue Saint-Honoré que pendant un instant ; les maraîchers y continuent, en allant à la Halle, le mouvement qu'ont fait les voitures qui reviennent du spectacle ou du bal » ; « Il existe dans une ville espagnole située sur une île de la Méditerranée, un couvent de Carmélites Déchaussées où la règle de l'ordre institué par sainte Thérèse s'est conservée dans la rigueur primitive de la réformation due à cette illustre femme ».

début in medias res stricto sensu dans le roman occidental avant Zola<sup>176</sup>.

*Tout dépend de la définition qui lui est donné. S'il s'agit, comme l'écrit Genette, d'un « effet d'anachronie caractérisé » comme celui de l'Iliade, alors les romans cités de Balzac, Colomba, usent effectivement de ce procédé. Mais s'il s'agit d'une entrée en matière directe, sans médiation, dans l'univers fictionnel que le roman inaugure, alors les quelques prolepses qu'on a évoquées ne sont pas de véritables entrées in medias res. Même dans le cas des romans cités, nous sommes encore, pour parler comme Morhange, dans « une rhétorique de la médiation ».*

*Y compris donc dans le cas du roman "réaliste", pour « préparer la perception de l'événement inouï », selon le mot de Conrad<sup>177</sup>, il faut d'abord construire un monde dans lequel cet événement va surgir. Et cette rhétorique perdure : « J'avais envie d'empoisonner un moine », écrit l'auteur du Nom de la rose<sup>178</sup>. Mais avant que le premier bénédictin ne soit assassiné, Umberto Eco aura minutieusement reconstitué la vie d'une abbaye moyenâgeuse dans un roman d'une facture, de ce point de vue, très classique...*

*Trouverait-on là une des premières raisons qui ont conduit la nouvelle à une sorte de perfection ? La contrainte de brièveté, qui oblige à une concentration des étapes narratives, s'est parfois traduite en effet, comme dans La Marquise d'O ou La mort d'Ivan Ilitch, par la mise en place dès l'entrée en matière de l'événement principal... Toutefois, cela n'a que peu été la "pente naturelle" des grands nouvellistes "classiques", beaucoup plus aimantés par l'orientation générale de leurs récits vers leurs fins, comme nous le verrons.*

*Peut-être romanciers et nouvellistes ont-ils finalement été freinés par l'excessive simplicité, « biblique », qui se rattacherait au « modèle primitif du mythe de la chute », que Jauss distingue dans cette structure narrative à accentuation initiale...*

## 2°) Événement et action narrative : retour sur la « causalité » événementielle

---

***Pour ce qui est de la manière de peindre, le roman proprement dit suppose, comme le poème épique, une vision totale du monde et de la vie, dont la matière et le contenu, aux aspects variés, se manifestent à l'occasion d'un événement individuel, qui forme le centre de l'ensemble. HEGEL<sup>179</sup>***

<sup>176</sup> « Incipit narratifs, l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction » (revue Poétique, n° 104, Seuil, 1995, pp. 387-410). Morhange analyse en détail l'incipit du Rouge et le noir, et ajoute que cette analyse « pourrait s'appliquer au début de presque n'importe quel roman français du XIXe siècle ». Et de citer, à titre d'exemples, Le père Goriot, Colomba, Les mystères de Paris, Les quarante-cinq, Les misérables, Le capitaine Fracasse, Le chevalier Des Touches, La fortune des Rougon, Le tour du monde en quatre-vingt jours (note 34, p. 393). Et combien d'autres romans non français des mêmes époques pourrait-on ajouter...

<sup>177</sup> « Livres »[1905], in Propos sur les Lettres, trad. de l'anglais par M. Desforges, Actes-Sud, p. 16.

<sup>178</sup> Dans Apostille au « Nom de la rose »[1983], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Livre de Poche, 1985, p. 18.

<sup>179</sup> *Esthétique, vol. IV, [1829], trad. S. Jankélévitch.*



Le cas le plus courant reste celui où l'accent est porté sur l'ordre logique des événements, où, pour reprendre les termes de Jauss, « la différence entre le début et la fin vient au premier plan », où il y a « thématization du contingent comme succession d'événements ». Une phrase de Ricœur résume bien cette situation narrative : « Raconter et suivre une histoire, c'est déjà "réfléchir sur" les événements en vue de les embrasser dans des totalités successives<sup>180</sup> ». Tel est l'objet, central, que nous avons maintenant à considérer : de quelle(s) façon(s) les événements sont-ils reliés les uns avec les autres ? Action, intrigue, histoire, quel est donc le liant qui fait prendre la sauce narrative ?

### L'action et l'organisation de l'intrigue

Une telle « thématization du contingent » semble suivre la « causalité événementielle » de Zima et Todorov. La question est maintenant de savoir selon quelles cohérences s'organise cette « syntaxe narrative », hypotaxe au sens large, qu'Auerbach définit comme « l'ensemble des procédés de cohésion logico-sémantique du texte<sup>181</sup> ». Il s'agit de construire une cohérence du récit, autour d'une « recherche obsessionnelle de structures significatives<sup>182</sup> ».

Quels sont donc les principes qui président aux relations entre les événements d'un récit ? Plusieurs typologies ont été proposées. On lit par exemple ceci dans une Introduction à l'analyse du roman à vocation didactique : « tout récit recèle en général une multitude d'actions. Pour produire un effet de cohérence, il faut qu'elles soient organisées en une intrigue selon des principes de logique (A est la cause ou la conséquence de B), de temporalité (A précède ou suit B), de hiérarchie (A est plus ou moins important que B)<sup>183</sup> ». Deux concepts clés apparaissent ici : celui d'action, avec toute sa polysémie lorsqu'il s'agit de théorie narrative, et celui d'intrigue, auquel Ricœur a donné un sens herméneutique, à partir de Saint Augustin et Aristote. Nous reviendrons sur ces deux notions. Répétons-le, la question essentielle est de savoir si cette quête de cohérence n'est pas liée à un certain type de romans – remis en cause par la suite<sup>184</sup>.

Tzvetan Todorov a précisé cette première typologie de la structuration textuelle, en

<sup>180</sup> « La Fonction narrative », in *La narrativité*, Op. Cit., p. 21.

<sup>181</sup> Voir Philippe HAMON, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*[1973], Op. Cit. , pp. 119-181 (p. 172). L'hypotaxe est le contraire de la parataxe, qui consiste à « disposer côte à côte deux propositions sans marquer le rapport de dépendance qui les unit » (Bernard DUPRIEZ, *Gradus. Dictionnaire des procédés littéraires*, 10/18, 1980, p. 328).

<sup>182</sup> Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », Op. Cit., p. 48. Bersani ajoute : « ... nous voyons des auteurs aussi différents que Jane Austen, Balzac, Dickens, et même James, accorder la même importance fondamentale au détail lourd de sens ». Cette « impérieuse structure de sens » apparaît bien comme le vecteur fondamental de l'écriture romanesque "classique". Le problème du fondement de cette nécessité nous ramène aux analyses de Domingues, et ouvre à des questions suggérées par une littérature plus récente, et déjà évoquées : pourquoi cette "nécessité" ? Cette cohérence est-elle intrinsèque à la forme de tout récit ? Ou provient-elle de la quête de médiations entre la "structure du monde" – celle qui est l'objet de la science – et le système de la langue ?

<sup>183</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, 1991, p. 49.

détaillant les catégories de la « causalité événementielle ». Selon son analyse <sup>185</sup>, la « syntagmatique textuelle » relèverait également de trois principes organisateurs, dont les deux premiers sont :

- 1°) « l'ordre logico-causal », qui intègre : a) « la causalité événementielle », où l'accent est mis « sur la liaison des événements rapportés », et où « toutes les actions qui y apparaissent sont provoquées par des actions précédentes » ; b) « la causalité psychologique », où « les actions rapportées sont la cause ou la conséquence d'un trait de caractère » ; c) la causalité philosophique, où « les actions sont des illustrations » de « certaines idées ou concepts » ;
- 2°) « l'ordre temporel », dont le récit archétypal serait l'Ulysse de Joyce, dans lequel la succession serait la seule « relation entre les actions ».
- Le troisième principe, remplaçant la "hiérarchie" de Reuter, est « l'ordre spatial », et Todorov évoque ici La Recherche, « l'un des premiers récits » où « l'ordre dominant soit spatial » (la structure à laquelle tout obéit étant la cathédrale proustienne <sup>186</sup>).

Selon les catégories de Todorov, il y aurait donc en tout cinq ordres d'intégration des actions dans la structure narrative.

Jacques Moeschler enfin, après avoir défini l'événement par ses caractères (sa nature, ses participants, ses circonstances spatio-temporelles, ses relations à d'autres événements ou états), distingue, quant à lui, quatre types dans ces relations : la causalité, la précédence immédiate (c'est-à-dire la consécution), l'inclusion, le recouvrement temporel <sup>187</sup>.

N'est-il pas remarquable que dans toutes ces propositions, et malgré les différences des critères classificatoires, deux se retrouvent : la causalité (le lien de cause à effet), et la chronologie (la précédence ou l'ordre temporel successif)? Il est alors raisonnable de penser que ces deux modes de relations des événements entre eux sont un des fondements de l'organisation du roman "classique". C'est bien ce que Barthes y a vu : il y aurait confusion entre les deux principes, « entre la consécution et la conséquence, le temps et la logique », et cette confusion constituerait « le ressort de l'activité narrative ». Le récit "classique" serait alors « une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule post hoc, ergo propter hoc <sup>188</sup> ».

<sup>184</sup> Voici ce qu'écrit Michel RAIMOND : « Il est remarquable que les romans du XIXe siècle, qu'ils fussent réalistes, psychologiques ou romanesques, et quelles que fussent les différences d'intention, de ton ou de facture qu'ils pouvaient comporter, avaient ce caractère de raconter une histoire intéressante.[...] Racontant une histoire,[le romancier] en mettait en place les éléments, suivait leur déroulement, conduisait à un dénouement, bref, il était fondamentalement conçu comme une régulière progression logique et chronologique » (La crise du roman, Corti, 1985, p. 13).

<sup>185</sup> Voir Poétique, Op. Cit., pp. 67-77, et la synthèse de Jean-Paul GOUX : La Fabrique du Continu, Essai sur la prose, Seyssel, Champ Vallon, 1999 (pp. 34-41).

<sup>186</sup> J'essayerai de montrer de quelle façon Joyce et Proust pervertissent les catégories de Todorov – comme les cases qu'il spécifie par leurs noms.

<sup>187</sup> In Le temps des événements, Op. Cit., pp. 159 et 294.

convaincus que rien n'est abrupt et isolé, que la nature et la société marchent par déduction et non par accidents, et que l'événement, fleur joyeuse ou triste, parfumée ou fétide, souriante ou fatale, qui s'ouvre aujourd'hui sous nos yeux, avait son bouton dans le passé et ses racines parfois dans les jours antérieurs à nos jours, comme elle aura son fruit dans l'avenir<sup>189</sup> ». Par delà le vocabulaire employé, la typologie retenue, pourrait-on alors dire que, aux yeux de nos romanciers (et à leur suite de la plupart des théoriciens<sup>190</sup>), pour qu'un récit "tienne", il faut qu'il y ait des formes temporelles-causales de relations entre événements, relations qui constituent le tissu narratif, la trame du récit, quelles que soient par ailleurs les accélérations ou les ralentissements engendrés par les décisions et postures narratives ?

L'action narrative se déroulerait donc selon cette double loi, temporelle et causale, qui enchaîne les événements dans une intrigue, dont le caractère contraignant semble bien relever de la « nécessité forte » de Domingues<sup>191</sup>. On voit bien qu'il s'agit là d'une vision du monde, soumis dans toutes ses parties à une organisation immuable – comme la hiérarchie des classes sociales ou l'ordre de la Création. Plusieurs concepts sont ici centraux, sur lesquels il nous faut revenir: l'action, l'intrigue, l'histoire.

### Événement et intrigue, événement et action (romanesque)

***Mais si ce qui était arrivé était un événement, on ne pouvait dire que ce fut une action. Assurément, elle s'était accomplie par les frères, mais ils n'en étaient pas les auteurs, cela s'était trouvé comme cela. Thomas MANN<sup>192</sup>***

Le vocabulaire concernant toutes ces notions, consubstantielles à celle d'événement narratif, reste bien souvent flou<sup>193</sup>. Du côté d'intrigue et histoire, Edward M. Forster,

<sup>188</sup> «Introduction à l'analyse structurale des récits », revue Communications, n° 8, 1966, pp. 1-27 (p. 10), repris dans Poétique du Récit, Op. Cit., pp. 7-58. L'idée figure déjà dans Le degré zéro de l'écriture(1953) (Points Seuil, p. 26). A noter que selon Aristote la supériorité de la poésie sur le récit historique tiendrait à sa capacité à mettre de l'ordre dans le successif, de la nécessité dans la contingence de ce qui arrive (Poétique, 1451 b).

<sup>189</sup> Les compagnons de Jéhu[1856], Avant-Propos.

<sup>190</sup> Selon Adam par exemple, le texte narratif est « un lieu de tension entre ce qui assure son unité – sa cohésion – et ce qui engendre sa dynamique – sa progression » (Le texte narratif, Op. Cit., p. 42). Tout récit est donc « une unité contradictoire », à la fois « séquence de phrases liées » et « séquence progressive de phrases ». Moeschler (Op. Cit. p. 298, n. 6) au contraire écrit : « la contrainte causale [...] n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante de Narration. [...] Dans l'exemple "Suzanne est mineure et ne boit pas d'alcool", il y a causalité mais pas Narration, dans l'exemple "Max déjeuna et prit sa douche", il y a Narration mais pas causalité ». Il définit alors la Narration par le seul critère chronologique : « Si un discours est constitué de deux énoncés et si l'événement décrit par le premier précède l'événement décrit par le second, alors ils sont en relation de Narration » (p. 299).

<sup>191</sup> Que relèvent aussi certains narratologues, comme Roland BOURNEUF et Réal OUELLET : « Malgré les tentatives périodiques d'élimination, l'intrigue, qui est un mal pour certains romanciers, demeure peut-être un mal nécessaire » (L'univers du roman, PUF, 1995, p. 43).

<sup>192</sup> ***Joseph et ses frères. Le jeune Joseph[1933], trad. de l'allemand par L. Vic, Imaginaire Gallimard, 1980, p. 168.***

l'auteur de *La route des Indes*, donne cet exemple : « le roi meurt, puis la reine meurt », c'est une histoire ; « le roi meurt, puis la reine meurt de chagrin », c'est une intrigue (plot)<sup>194</sup>. L'histoire se limiterait donc à la simple chronologie, on est là dans ce que Forster appelle la chronique<sup>195</sup>. Et c'est lorsque vient se surajouter un lien causal qu'il y a alors intrigue.

La relation fonctionne dans l'autre sens chez un Ricoeur, pour lequel un récit ne devient histoire que par le biais de l'intrigue. Celle-ci est « l'ensemble des combinaisons par lesquelles des événements sont transformés en histoire ou – corrélativement – une histoire est tirée d'événements ». Et donc « rien n'est événement qui ne contribue à la progression de l'histoire. Un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative<sup>196</sup> ». Intrigue et histoire sont donc mêlées, une série d'événements ne devient histoire que lorsqu'une intrigue vient organiser cette série. Pour qu'il y ait histoire, l'enchaînement chronologique des événements ne suffit pas, comme chez Forster, il faut aussi l'enchaînement logique donné par l'intrigue<sup>197</sup>.

Les mêmes hésitations sémantiques concernent l'action. Tantôt, au singulier, elle est la succession des événements et leur organisation : "l'action" de Salammbô se déroule à Carthage, au temps d'Hamilcar, etc...

Tantôt les actions sont vues comme des unités de l'intrigue<sup>198</sup>, c'est-à-dire en fait comme des événements romanesques.

<sup>193</sup> Bourneuf et Ouellet (Op. Cit., pp. 38-39), citant également le terme de composition, écrivent que ces «distinctions traditionnelles [...] doivent être considérées comme des points de repère car, d'une part, l'accord n'est pas unanime sur la terminologie employée, et d'autre part, elles désignent des réalités souvent difficilement isolables, aux frontières peu marquées, et qui parfois se recoupent ».

<sup>194</sup> *Aspects du roman*[1927], trad. de l'anglais par S. Basch, Bourgois, 1993, pp. 94-95.

<sup>195</sup> Forster exprime cela sous forme de regret : « Oui, et comment, le roman raconte une histoire. Il ne pourrait avoir d'existence sans cet aspect fondamental. C'est le plus remarquable trait d'union entre tous les romans, et, s'il ne tenait qu'à moi, je voudrais qu'il n'en fût pas ainsi, qu'il en allât autrement, que ce fût la mélodie, ou le sens de la vérité, et non cette basse expression atavique.[...] Le roman est la narration d'événements saisis dans l'ordre chronologique » (Ibid., pp. 41-42).

<sup>196</sup> *Du texte à l'action*, Op. Cit., 1986, p. 14.

<sup>197</sup> Divers narratologues (surtout anglo-saxons) ont proposé une typologie de l'intrigue, dont la multiplicité des critères utilisés et des catégories qui en découlent montre le caractère aléatoire. R.S. Crane, par exemple, distingue intrigues d'action, intrigues psychologiques, intrigues philosophiques (cité par Bourneuf et Ouellet, Op. Cit., pp. 43-44). Nelson Friedmann détaille davantage : intrigues de destinée, qui se décomposent en intrigue d'action, mélodramatique, tragique, de châtement, cynique, sentimentale, apologétique ; intrigues de personnage (de maturation, de remise, d'épreuve, de dégénération) ; intrigues de pensée (d'éducation, de révélation, affective, de la désillusion) (cité par Tzvetan TODOROV et Oswald DUCROT, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, pp. 380-382).

<sup>198</sup> C'est la perspective de Propp, avec sa liste des 31 types d'actions, les fonctions, du conte merveilleux russe.

Dans le premier sens, l'action romanesque désigne le mouvement du texte, mouvement qui trouve son origine dans un événement déclencheur. Dans cette perspective, pour faire un récit, il faut nouer une intrigue, c'est-à-dire, selon les mots de Françoise Revaz, « introduire un événement singulier qui déclenche l'action et permet de sortir de la situation initiale, que celle-ci soit problématique ou non ». La « logique narrative » est alors « caractérisée par le surgissement, dans l'enchaînement linéaire des actions, d'un événement particulier et inattendu <sup>199</sup> ». Tantôt l'événement est entendu comme déclencheur de l'action, tantôt comme perturbateur de l'ordre des actions. Tantôt l'événement fonde l'action, tantôt l'événement "déconstruit" les actions.

La même Françoise Revaz voit pourtant un risque dans cette imprécision : cette « assimilation de l'événement et de l'action dans une même catégorie est la source de fâcheuses confusions ». Elle reproche ainsi à Greimas sa conception « étendue » du « schéma narratif », et craint l'excessive extension de la notion de récit à des textes où il n'y a que des « événements » concernant des objets inanimés <sup>200</sup>. Mais ne faudrait-il pas voir plutôt là un signe du pouvoir d'attraction de la forme récit, vers laquelle tendait un texte scientifique comme celui de Cuvier ?

C'est l'occasion de revenir sur ce fameux critère humain, auquel Françoise Revaz semble tant tenir. Elle décide de restreindre le terme de récit au « modèle anthropomorphe » qu'avait précisément renié Brémond <sup>201</sup>, à la « représentation d'actions » et non à la simple « succession d'événements ». Alors, « si des descriptions de genèses, de processus ou de construction d'objets sont jugées comme "narratives", c'est certainement parce qu'elles présentent de la dynamique et du changement », mais le critère humain manquerait pour pouvoir parler de récit.

Poussée à l'extrême, cette position nous conduirait à un questionnement d'ordre métaphysique – qui rencontrerait le problème posé par Ladrière <sup>202</sup>. Si, en résumant les choses, l'action consiste à faire arriver, tandis que l'événement ne fait qu'arriver, alors, dans le premier cas, je suis maître de mon destin ; dans le deuxième, c'est l'ère de la fatalité, et tout est écrit...

Françoise Revaz, penchant résolument pour la première proposition, résume alors

<sup>199</sup> Les textes d'action, Metz, Publications de l'Université, 1997, pp. 195 et 205.

<sup>200</sup> Ibid., pp. 73 et 87. Le reproche est aussi adressé à Umberto ECO et à Claude Brémond, le premier lorsqu'il écrit que la Fabula des formalistes russes, qui est « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement », « peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés et même des idées » (Lector in fabula[1979], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, 1985, p. 133), le second lorsqu'il revient, dans Logique du Récit, sur son affirmation, dans « La logique des possibles narratifs », de « la règle de l'anthropomorphisme nécessaire du récit : rien n'oblige à ce que les événements racontés soient, ou produits par des agents ou subis par des patients anthropomorphes » (Op. Cit., pp. 91 et 112).

<sup>201</sup> Op. Cit., pp. 91-95.

<sup>202</sup> Je rappelle son questionnement : « Est-il légitime d'appliquer le concept d'événement aux péripéties singulières du devenir de la nature ? ».

les différents types de narrations dans le schéma ci-dessous <sup>203</sup> :

Représentation	ÉTATS		ACTIONS		
Temporalité	SIMULTANÉITÉ		CONSÉCUTIVITÉ		
Causalité	-		ACTION «UNE»		
Composition	TABULAIRE		LINÉAIRE		MÉTAPHORIQUE
Mise en texte/discours	DESCRIPTION	TABLEAU	CHRONIQUE	RELATION	RÉCIT
Autor langagière	Décrire		Rapporter	Relater	Raconter

Face à ce genre de classifications <sup>204</sup>, on peut s'interroger : si Paul Nizon ou William Faulkner (auteurs que Revaz cite à titre d'exemples) n'écrivent pas de "récit", mais une description, ou un tableau, une chronique ou une relation-recette, qu'est-ce qui fait le pouvoir attracteur de ces catégories sur le lecteur de romans ? La problématique se déplacerait donc plutôt du côté de l'horizon d'attente – et d'une redéfinition du narratif comme constitué des éléments susceptibles de retenir et de soutenir l'attention du lecteur. Si, selon Revaz, un récit se définit par la mise en intrigue d'actions, donc par ce qu'elle appelle, d'une façon restrictive, du "narratif", tout roman ne sera alors pas forcément récit, car il peut mettre en scène des événements, au sens large qu'elle donne à ce mot, et remettre ainsi en cause la notion même de mise en intrigue. Telle pourrait bien être en effet, on le verra, une caractérisation narratologique de certains romans du XX<sup>e</sup> siècle, mesurable en degrés dans la table catégorielle ci-dessus.

Mais, pour en revenir à la fiction "classique", l'événement perturbateur (on retrouve ici Greimas) peut en être une action (cas le plus courant qui, de ce point de vue, demeure «humain, trop humain»...) ou non (Les Derniers Jours de Pompéi : l'éruption du Vésuve, Hector Servadac : l'approche de la météorite, l'irruption de la peste dans Les fiancés, la phtisie de La dame aux camélias). On peut donc bien y trouver une plus ou moins grande dose de récit au sens de Revaz, il n'en demeure pas moins que l'événement est au cœur du roman pour en assurer la cohérence, la construction, l'avancée. C'est ce qu'il faut

<sup>203</sup> Les textes d'action, Op. Cit., p. 238. A titre d'exemple, elle cite, pour différencier les deux colonnes les plus à droite, un passage de Paul et Virginie où Bernardin « relate » (relation-non récit) un ouragan à l'île de France.

<sup>204</sup> A propos de ce genre de tableaux, on soulignera la modestie d'un Philippe Lejeune, qui, pour l'autobiographie, en a lui-aussi dressé un certain nombre, et qui dit « avoir toujours été fasciné par l'histoire du tableau de Mendeleïev » – mais qui ajoute : « mais bien sûr il y a quelque chose qui ne va pas dans cette analogie : en littérature, pas d'éléments fixes... » (« Le pacte autobiographique vingt-cinq ans après », L'Ecole des Lettres second cycle, n° 1, 2002-2003, p. 40).

*continuer à préciser.*

### **L'action et l'événement, l'action-événement et sa description**

*La typologie de Françoise Revaz va de l'absence complète d'actions (la description) à une "dose" maximale de celles-ci. On pourrait dire, dans une première et très grossière approximation qu'il conviendra de préciser et d'affiner, que Balzac ou Stendhal tendraient vers la première, Dumas ou Dickens, voire Hugo ou Manzoni vers la seconde.*

*L'analyse de Revaz se base sur la différenciation, qu'elle estime nécessaire, entre action et événement, et qui s'appuie sur celle à faire entre motif et cause. Toutes ces distinctions viennent de la philosophie analytique anglo-saxonne qui, à la suite de Ludwig Wittgenstein et de la sémiotique, s'est penchée sur les faits et leur logique. Elle ne pouvait donc ignorer la catégorie de l'événement, dont elle a pu donner une définition des plus larges – qu'il reste alors à examiner, toujours dans le cadre de cette organisation narrative que j'essaie de cerner.*

*C'est Donald Davidson qui en a donné la théorie la plus approfondie. Son originalité essentielle est qu'il fait également entrer les causes des actions humaines dans la catégorie des événements, définis comme un « certain type de choses qui arrivent ». Définition très vague, mais que Davidson précise ainsi : ce ne sont pas des accidents de la substance, à la manière de Leibniz, mais des substances, non des faits, mais « des individus ou des particuliers fondamentaux, au même titre que les objets physiques<sup>205</sup> ». En ce sens il s'agit d'une catégorie ontologique fondamentale, où l'événement est constitutif de l'individualité humaine. Cela ressemble fort au caractère de l'événement que j'ai appelé définissant pour le personnage de roman, issu des analyses sartriennes...*

On est là, proprement, dans une philosophie du langage. En effet pour Davidson deux types de phrases requièrent la postulation d'événements : celles qui portent sur des actions, celles qui énoncent des relations causales entre ces actions. Tout verbe d'action désigne implicitement un événement, et l'explication causale qui est donnée d'un événement n'en constitue qu'une description parmi d'autres – même si on postule qu'il existe une relation causale singulière entre tel événement et tel autre. Les deux sens du mot action paraissent se confondre : en transposant à la fiction, je dirai que si l'action (romanesque) n'est faite que d'événements, c'est qu'elle n'est elle-même qu'événement.

*On retrouve ici le problème de l'événement raconté, qui n'est jamais rigoureusement conforme à l'événement réel – problème crucial, cela a été dit, des historiens. Car Davidson distingue bien l'événement et sa description. Il explique ainsi que « Brutus frappa César » est déjà une description, donc sous-tendue par une explication, même très sommaire (le verbe frapper) de l'événement.*

C'est bien là que gît la difficulté principale : peut-il exister du récit (donc de l'événementiel ?) sans description, sans ce qui en constitue une stase – les différences descriptives, comme l'a noté Austin<sup>206</sup>, pouvant aussi bien avoir leur origine dans la Fable que dans le Sujet<sup>207</sup>, pour reprendre la distinction des formalistes russes ? Est-il

---

<sup>205</sup> Pascal ENGEL, Présentation, in Donald DAVIDSON, Actions et événements[1980], trad. de l'anglais (américain) par P. Engel, PUF, coll. Épiméthée, 1993, p. XV.

possible que l'événement soit indépendant des narrations chargées d'en rendre compte ? N'existerait-il d'événement que raconté, comme l'affirme le Roquentin de Sartre ? De quelque côté théorique que l'on se tourne, comment échapper à cette « tyrannie de l'événement » ? Pour Ricœur<sup>208</sup>, on l'a vu, c'est impossible. Mais pour Davidson aussi, puisque toute action humaine, aussi minime soit-elle, doit être considérée comme un événement<sup>209</sup>. Périlleuse serait donc l'entreprise du romancier qui prétendrait s'affranchir de cette tyrannie....

C'est là le cœur du problème narratif, et la question peut se formuler ainsi : l'action humaine requiert-elle, pour son intelligibilité, une démarche herméneutique, constituée alors par la mise en récit de cette action ? C'est bien la position de Ricœur, par exemple lorsqu'il affirme que le passage de la sphère de l'action à celle du récit de cette action équivaut au passage d'un ordre paradigmatique à un ordre syntagmatique (celui de la mise en intrigue de cette action)<sup>210</sup>. Cette argumentation est précisément réfutée par certains, comme Jean-Marie Schaeffer, qui y voit la marque des présupposés philosophiques de Ricœur : « en réalité, la structure hiérarchique des actions est celle d'une organisation séquentielle, c'est-à-dire qu'elle relève toujours déjà de l'ordre "syntagmatique" ». Et dès lors la conclusion de Ricœur, selon lequel « le récit seul donne un sens à l'action, et ceci à travers une activité de mise en intrigue de l'événementialité,

<sup>206</sup> « Lorsqu'on voit quelque chose, il peut non seulement y avoir différentes façons de dire ce qu'on voit mais la chose peut aussi être vue de différentes façons, être vue diversement... Ainsi les différences dans la manière de décrire ce qui est vu proviennent-elles très souvent, non pas simplement de différences dans notre savoir, dans la finesse de nos moyens de détection, dans notre propension à nous exposer, ou dans notre intérêt pour tel ou tel aspect de la situation totale, elles peuvent aussi provenir du fait que ce qui est vu est vu différemment, vu comme ceci plutôt que comme cela ». Selon Michel de FORNEL, qui fait cette citation, ce qu'Austin a noté à propos de la perception des objets s'applique aussi bien à la perception des événements (« Voir un événement », in *L'événement en perspective*, Op. Cit., pp. 97-122. P. 120).

<sup>207</sup> La Fable, c'est « ce qui s'est effectivement passé », l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre ; le Sujet est « la façon dont le lecteur en a pris connaissance » : les mêmes événements, dans leur exposition, dans l'ordre selon lequel ils nous sont communiqués au cours de l'œuvre, dans le rapport selon lequel les informations à leur sujet sont présentées dans l'œuvre.

<sup>208</sup> C'est le point des thèses de Temps et récit contesté par R. Bubner, pour qui l'irréductible contingence de ce qui advient dans l'histoire contraint l'historien à un certain arbitraire et dans le choix des événements à décrire, et dans la description même qu'on en fait, alors que pour Ricœur l'événement n'existe que par le fait qu'il est raconté (« De la différence entre historiographie et littérature », Op. Cit.).

<sup>209</sup> Bien sûr, Davidson et Ricœur ne sont pas sur le même registre. Le second conteste l'« ontologie de l'événement » du premier, fondée sur une « action sans agent ». Dans une discussion serrée des idées de cause (au sens de Hume) et de motif d'une action-événement, Ricœur reproche à Davidson son oubli de l'agent de celle-ci, agent dont l'ipséité se construit à travers la catégorie subsumante du désir. Il s'agit alors d'introduire dans l'analyse purement formelle et logique, typique de la philosophie analytique, une « phénoménologie de l'intention », une « épistémologie de la causalité téléologique », qui rétablisse le sujet dans son « être en projet » (Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*[1990], Points Seuil, 1996, pp. 73-108).

<sup>210</sup> Temps et récit, I, Op. Cit., pp. 90-91.



[...] ne tient que pour autant qu'on a dépouillé l'action intentionnelle de sa structuration propre pour la réduire à une pure événementialité en attente d'une intelligibilité qui ne saurait que lui venir d'ailleurs ». Et Schaeffer de conclure : « La logique du pâtir et de l'agir humain est en fait toujours déjà une logique du récit <sup>211</sup> ». Ne saurait-on échapper au narratif ?

Je n'aurai pas la prétention de trancher dans le débat. Mais je retiendrai que ce lien de l'événement à sa description est un des traits constitutifs essentiels de l'écriture historique ou fictionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle : romanciers et historiens l'ont toujours largement développé, en privilégiant justement l'événementiel dans toutes ses composantes (l'avant, le pendant, l'après). Plusieurs stratégies fictionnelles – notre objectif sera de les détailler – ont par la suite tenté de déconstruire ce lien : en se tournant vers un minimalisme radical, pour tenter d'approcher l'événement dans sa simplicité absolue (cela pourrait ressembler au projet de Joyce), en disjoignant au maximum l'événement de ses conséquents et antécédents (ce pourrait être le propre d'une écriture fragmentaire), en développant de façon presque infinie la description de l'événement, qui alors se dissout dans celle-ci (Proust), en tournant autour de l'événement sans qu'on ne le rencontre jamais (Faulkner), en supprimant l'indexation de l'événement à un monde référent reconnaissable, que celui-ci soit réaliste ou fantastique (Kafka).

### Événement et description : *ancilla narrationis* et milieu

#### **Le récit structure, la description nivelle Georg LUKACS <sup>212</sup>**

*Description et événement paraissent donc indissociables. On ne saurait donc, pour achever l'analyse de l'organisation narrative du texte romanesque "classique", faire l'économie de celle des relations entre ces deux « types structurels », selon le mot de Philippe Hamon <sup>213</sup>.*

*En coupant au plus court, le problème se poserait ainsi : là où celle du descriptif est si grande (Balzac, Flaubert), quelle place reste-t-il pour l'événement ?*

*Dans la typologie de Françoise Revaz basée sur une hiérarchisation d'actions, mesurée en degrés, la description et le tableau (l'hypotypose de l'ancienne rhétorique) se situent aux antipodes de l'action. C'est une reprise de la fameuse opposition faite par Lessing entre raconter, qui serait de l'ordre de l'actif, et décrire, de l'ordre du passif, entre la narration, dynamique, et la description, statique <sup>214</sup>. L'auteur du Laocoon place cette opposition sous le signe plus général de celle entre les « arts du temps » et les « arts de l'espace » : « Seuls les objets soumis à la successivité (les actions) seraient dignes*

<sup>211</sup> Pourquoi la fiction ?, Op. Cit., pp. 73 (note 12) et 222. Claude BREMOND est sur la même ligne que Schaeffer : « le raconté n'est pas, en sa texture intime, un complexe d'événements et de rôles organisé selon des lois étrangères à celles de la narration, mais un autre récit qui a déjà mis en forme de rôle, "enrôlé", le tissu du narrable » ( « Le rôle, l'intrigue et le récit », in « Temps et récit » de Paul Ricœur en débat, Op. Cit., p. 68).

<sup>212</sup> *Problèmes du réalisme[1948], trad. de l'allemand par C. Prévost et J. Guégan, L'Arche, 1975, p. 147.*

<sup>213</sup> Du descriptif, Hachette Supérieur, 1987, p. 91.

*d'entrer dans une œuvre littéraire ». Pour éviter de devenir un « écrivain-peintre », il faudrait donc « convertir la description en action <sup>215</sup> ».*

*La description serait donc stase du récit, prolifération paradigmatique entravant sa progression et son déroulement syntagmatique. Il serait dès lors légitime de la "sauter" à la lecture pour conserver la "vitesse" du récit... Elle serait toujours en position de subordination, et, le récit "classique" continuerait à se construire en se structurant autour de l'événementiel : « la narration ne peut exister sans la description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement ancilla narrationis, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée ». Elle n'est, et ne peut être, « comme par vocation, [qu'] un simple auxiliaire du récit <sup>216</sup> ». Les analyses de Barthes sont assez proches, lorsqu'il distingue les « noyaux », « véritables charnières du récit » auquel ils sont « à la fois nécessaires et suffisants » (ce serait la dimension proprement événementielle de celui-ci, en ce qu'elles constituent « les moments décisifs du récit »), et les « expansions » (la description en fait partie), qui sont des catalyses, éléments qui « ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières <sup>217</sup> ». Ces expansions se rattachent, d'une façon plus ou moins lâche, soit aux noyaux, soit entre elles par simple juxtaposition.*

C'est justement cet arbitraire que dénoncent Valéry ou Breton : « Une description se compose de phrases que l'on peut, en général, intervertir. [...] Cette latitude ... réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention » ; « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, [...]. Cette description de chambre, permettez-moi de la passer, avec beaucoup d'autres » <sup>218</sup> . Le problème de toute description devient alors : comment

<sup>214</sup> Je prends ici les termes de narration (et de texte narratif) et de description (texte descriptif) dans le sens traditionnel défini par Genette : la narration est « représentation d'actions et d'événements », la description est « représentation d'objets ou de personnages » ( « Frontières du récit » [1969], Figures, II, Points Seuil, 1979, pp. 49-69. P. 56).

<sup>215</sup> Les citations du Laocoon sont reprises de Philippe HAMON, La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques, Macula, 1991 (pp. 215-222).

<sup>216</sup> Genette, « Frontières du récit », Op. Cit., pp. 57-58. Ce passage d'une lettre à Sainte-Beuve de Flaubert (déc. 1862), à propos de Salammbô est significatif : « Il n'y a pas dans mon livre une description isolée, gratuite : toutes servent à mes personnages, et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action » (cité par Hamon, Du descriptif, Op. Cit., p. 33).

<sup>217</sup> « Introduction à l'analyse structurale des récits », Op. Cit., passim. D'une manière plus détaillée, Barthes distingue d'abord fonctions (« l'âme de toute fonction, c'est son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard ». Distributionnelles, elles sont par là même d'ordre syntagmatique, renvoyant toujours à un « acte complémentaire et conséquent ») et indices (qui « renvoient à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphères, etc. ». Intégratives, elles sont d'ordre paradigmatique : « pour comprendre à quoi sert une notation indicelle, il faut passer à un niveau supérieur »). Puis il classe les premières en fonctions cardinales (ou noyaux) et catalyses. Le descriptif va alors entrer dans les catégories des indices et des catalyses et, comme tel, être en position secondaire par rapport aux noyaux : « selon un mode en principe infini », « ce sont des expansions, par rapport aux noyaux », qui, eux, « forment des ensembles finis de termes peu nombreux ». Les noyaux sont « l'armature même du récit », non supprimables, ils relèvent de la logique nécessaire du récit, tandis que les « expansions » le sont.

concilier la temporalité inhérente à l'écriture<sup>219</sup> comme à la lecture (ce que Derrida a analysé en termes de *différance*) et assurant la primauté du narratif – avec le descriptif ?

*Hamon pourtant conteste la subordination de celui-ci : « description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types). [...] Il serait donc utile de poser[...] que toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de lecture imposent à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite ». Et Hamon préfère considérer le descriptif plutôt que la description, en tant que procès intervenant dans l'écriture aussi bien que dans la lecture<sup>220</sup>.*

Retenons que nulle description ne semble exempte d'"action", au sens aristotélicien. Genette pourtant fait l'observation inverse (fût-il d'action, « aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive »), mais, en retour, est-il bien vrai qu'« il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire » ? Selon Davidson, la phrase « Brutus frappa César » est, dans son verbe, à la fois un récit d'action et une description : la narration sous-entend bien la description, mais si « la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration [...], en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre<sup>221</sup> », et les "pures" descriptions (au sens de Revaz) de Cuvier sont travaillées de l'intérieur par ces catastrophes qui bouleversent le cours des choses – et celui du Discours sur les révolutions...

Quelle serait alors la fonction de la description dans le roman balzacien par exemple ? Il s'agirait, y compris si on la considère à travers le pacte romanesque, de donner le mode de fonctionnement du monde que l'on construit, la structure de ce monde. Ce qui est décrit, c'est le milieu.

Le terme est employé pour la première fois dans cette acception sociologique, « destinée à une si grande carrière », écrit Auerbach<sup>222</sup>, dans l'Avant-Propos de La Comédie Humaine. Or Balzac l'emprunte, avec l'idée d'unité de composition, à Geoffroy Saint-Hilaire : non seulement il y a un principe organisateur global qui régit La Comédie

---

<sup>218</sup> Paul VALÉRY, « Degas, Danse, Dessin »[1936], Pièces sur l'art, Oeuvres II, Pléiade Gallimard, 1957, pp. 1219-1220. André BRETON, Manifestes du surréalisme[1924], Pauvert, 1972, pp. 18-19. Cités par Hamon, La description littéraire, Op. Cit., pp. 170-171 et 176.

<sup>219</sup> Pour Claude SIMON, l'écrivain est « forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes d'un paysage » (Préface à Orion aveugle, Genève, Skira, « Les Sentiers de la Création », 1970).

<sup>220</sup> Du descriptif, Op. Cit., p. 91. On verra qu'il y a bel et bien du dynamique dans la description chez certains écrivains du XXe siècle, comme Claude Simon.

<sup>221</sup> Genette, « Frontières du récit », Op. Cit., p. 57.

<sup>222</sup> Mimesis, Op. Cit., p. 471.

Humaine comme, plus en détail, chaque roman qui la compose, mais de plus les très nombreuses descriptions ne sont pas là en tant que simples morceaux de bravoure de l'écrivain, où « l'auteur en prend de plus en plus à son aise » pour nous « glisser ses cartes postales » et nous « faire tomber d'accord sur des lieux communs<sup>223</sup> », mais pour constituer le milieu dans lequel baignent les personnages et les événements. N'est-il pas significatif que Sartre, pour définir ce milieu, choisisse précisément cette même expression de lieu commun, dénigrée par Breton : « ce beau mot a plusieurs sens : il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c'est que ces pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres<sup>224</sup> »?

Dès lors ce "milieu" n'est pas simplement une sorte de fond, comme d'un tableau<sup>225</sup>. Les longues pages où Balzac, dans *La duchesse de Langeais*, décrit en détail le fonctionnement et la décadence de la société du Faubourg Saint-Germain sous la Restauration, mettent en réalité en place un tel milieu, qui sera le centre de convergence de toutes les passions et de tous les événements qui en même temps oeuvrent à sa constitution – en l'occurrence l'histoire d'amour d'Antoinette de Langeais et du général Montriveau. Le milieu, autant qu'il explique les personnages, leurs actions, leurs réactions, se crée et se définit par les "accidents" que sont les rencontres et les impossibles "télescopages", qui font événement, entre les différents "milieux" sociaux et les héros qui les représentent. Il n'y a pas, "avant" ou "en deçà", la description, tout juste destinée à expliquer la narration qui la suit, il y a interaction entre les deux niveaux du récit, les deux « types structurels » qui se complètent et se confirment.

C'est également ainsi que Bourdieu a analysé *L'éducation sentimentale*, et ses observations rejoignent celles déjà rencontrées à propos de l'histoire (avec M. de Certeau, H. Berr ou F. Furet), et de l'événement comme rencontre et intersection de deux séries : «...la possibilité de l'accident, collision imprévue de possibles socialement exclusifs, est aussi inscrite dans la coexistence de séries socialement indépendantes<sup>226</sup> ». La description, loin donc d'être l'ancilla narrationis à laquelle on a voulu la réduire, et dès lors qu'elle s'incarne dans l'idée de milieu au sens balzacien, a partie intimement liée

<sup>223</sup> Breton, *Manifestes...*, Op. Cit., p. 18. Breton illustre la vanité de la description d'un exemple emprunté à *Crime et Châtiment*.

<sup>224</sup> Préface [1947] au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie SARRAUTE, Folio Gallimard, 1977, p.10.

<sup>225</sup> Le "milieu" que j'essaie ici de décrire ne saurait donc se réduire au « sommaire » tel que Genette l'entend : « le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIXe siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le "fond" sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène » (*Figures III*, Op. Cit., pp. 130-131).

<sup>226</sup> *Les règles de l'art*, Op. Cit., p. 43. Bourdieu parle d'ailleurs (l'idée vient sans doute de Cournot. Voir Daniel OSTER, *Monsieur Valéry*, Seuil, 1981, p. 104) de « rencontres successives de séries causales indépendantes », les trois principales, qui structurent le roman de Flaubert (l'art pur, l'art « mercenaire », le pouvoir), étant respectivement représentées par les trois femmes qui occupent la vie de Frédéric (Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse) : « la plupart des accidents [...] adviendront par l'intermédiaire de ces trois femmes. Plus exactement, ils naîtront de la relation qui, à travers elles, unit Frédéric à Arnoux ou à M. Dambreuse, à l'art et au pouvoir » (pp. 45-46).

avec l'événement.

De ce point de vue, Auerbach montre bien l'historicisme de Balzac : « il conçoit le présent en tant qu'histoire, comme quelque chose qui résulte de l'histoire. Ses personnages et ses atmosphères, si actuels qu'ils soient, nous sont montrés comme des phénomènes procédant des événements et des forces historiques<sup>227</sup> ». L'organisation générale du roman balzacien se fait alors autour de ce qu'on pourrait appeler avec Alain Badiou un « Site Événementiel<sup>228</sup> », c'est-à-dire une convergence de situations, d'antagonismes, sociaux ou autres, qui, gros de l'événement-catastrophe, finissent par le produire : « La même structure toujours donne forme au roman : de très longs éléments de description, traités par eux-mêmes, sont brutalement coupés par un événement inattendu », écrit Pierre Macherey<sup>229</sup>. Brutalement coupés, certes, mais ces « longs éléments de description » fonctionnent néanmoins à la manière du *kaïros*, du "moment propice" des grecs : l'événement subit trouve à se déployer, trouve tout son épanouissement dans ces « préparations didactiques » qui sont aussi des « préludes dramatiques », selon le mot de Gaëtan Picon<sup>230</sup>. Redisons-le, narration et description, l'une ne va pas sans l'autre. Rastignac n'est rien sans la pension Vauquer et le salon Nucingen – tandis que l'événement central du Père Goriot est le passage de l'un à l'autre.

### **Iouri Lotman : l'événement et la frontière**

*Ce franchissement d'une frontière (sociale dans ce cas, ce que Proust reprendra et*

<sup>227</sup> Auerbach, Op. Cit., pp. 475-476. Il ajoute : « Balzac plonge ses héros bien plus profondément [que Stendhal] dans la contingence » (p. 477).

<sup>228</sup> Voir L'être et l'événement, Seuil, 1988, p. 194. L'expression traduit bien la convergence et l'« interaction perpétuelle » du narratif et du descriptif affirmée par Hamon.

<sup>229</sup> Pour une théorie de la production littéraire, Op. Cit., p. 320. Maurice BARDECHE développe la même idée : « La masse du roman doit peser sur une scène capitale, en vertu d'une sorte de loi presque mécanique de la narration » (Balzac romancier[1940], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 605). On a pu faire la même observation à propos des romans de Dostoïevski : toutes leurs péripéties, « se groupant comme dans les actes d'un drame, constituent les maillons solides d'une chaîne logique à laquelle est suspendu, tel un corps planétaire, l'événement essentiel, but de tout le récit, avec ses multiples conséquences et tout son substantiel et pesant contenu » (Viatcheslav IVANOV, « Le roman-tragédie »[1911], trad. du russe par P. Pascal, Dostoïevski, Cahiers de l'Herne, 1973, pp. 252-258. P. 253).

<sup>230</sup> « ...l'art des préparations, si remarqué et si remarquable, est une façon de faire attendre : "préparations didactiques", dit Balzac, préludes dramatiques plutôt. Tout en exposant les raisons et les causes du drame, il s'agit surtout, dès le début, d'en faire pressentir l'imminence » (« Balzac et la création romanesque », in L'usage de la lecture, t. II, Mercure de France, 1963, p. 25). Au sujet du *kaïros*, voici notamment ce qu'écrit Lambros COULOUBARITSIS, qui rend assez bien compte de ce qui se produit dans le roman "classique" – et singulièrement balzacien : « dans la plupart des cas, l'événement arrive ou advient dans le temps et en un lieu qui lui confèrent les conditions et la possibilité de s'imposer dans son unicité et sa singularité. Dans cette perspective, l'avènement d'un événement se produirait selon un type particulier de temporalité – le moment propice (*kaïros*) [qui] surcharge la notion d'événement de conditions préalables à son émergence » (« Événements et temps propice : Platon et Kazantzaki », in Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature, sous la direction de D. Alexandre, M. Frédéric, S. Parent, M. Touret, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 37-56. P. 37).

*problématisera) est au cœur de la définition de l'événement narratif du sémiologue russe Iouri Lotman, à la suite de la génération des Formalistes de l'entre deux guerres. Sa théorie est originale par son insistance moins sur le caractère temporel que sur l'aspect spatial de l'œuvre d'art. En cela elle paraît particulièrement adaptée pour délimiter les places respectives qu'occupent, dans le roman "classique", événement et milieu.*

Ses analyses<sup>231</sup> portent d'abord sur le cadre du texte artistique. Pour Lotman, le problème de l'œuvre d'art, par essence spatialement limitée, est qu'elle doit élaborer dans son cadre propre le modèle fini d'un monde infini et illimité. Elle reproduit donc l'infini dans le fini, et dès lors ne peut être copie mais traduction. Ainsi chaque texte modèle simultanément un objet particulier (fini) et un objet universel (infini), et revêt deux aspects : un aspect mythologique, lié à son universalité, et un aspect fabuleux, en ce qu'il re-produit un épisode quelconque de la réalité. Et c'est l'aspect mythologique qui impose l'instauration d'un cadre, puisqu'il s'agit de choisir le modèle universel que l'on veut représenter à travers l'objet particulier.

L'œuvre d'art va donc se construire dans ce conflit entre l'aspect mythologique, et sa fonction de cadre, et l'aspect fabuleux, qui tend à la destruction de celui-ci pour se rapprocher le plus possible de l'objet singulier<sup>232</sup>. Pour le texte littéraire, le cadre est constitué par le début, qui a une fonction, modélisante, essentielle, de mythologisation, où il s'agit de donner d'emblée le système de codage du texte (et en effet le début est bien chargé de donner le cadre de la fiction) – et par la fin, qui a pour fonction, mythologisante, de « dynamiser la marque du but », c'est-à-dire de donner un sens à tout le développement du texte<sup>233</sup>, où le pluriel événementiel de l'histoire s'intègre dans une totalité structurée, dont le sens dernier est donné par la fin.

Mais l'essentiel du propos de Lotman porte sur la modélisation spatiale, dans le texte artistique, de concepts non spatiaux (c'est le cas par exemple des distinctions « intérieur-extérieur », « haut-bas », « les siens-les étrangers », voire plus largement « spiritualité-matérialité », etc.). Ce qui le conduit à ce qu'il considère comme le trait constitutif de l'œuvre littéraire : l'opposition duelle entre le clos et le déclos, et donc la frontière qui divise l'espace du texte (ce qu'il nomme son topos) entre deux sous-espaces impénétrables l'un à l'autre, et structurellement différents. Le milieu du texte artistique est donc constitué par ces sous-espaces qui tracent en lui des lignes de partage. Cette fragmentation du milieu peut être variable, non seulement dans des œuvres différentes, mais à l'intérieur d'une même œuvre, d'où parfois une complexification, une « polyphonie de cet espace, un jeu par ces diverses formes de fragmentation<sup>234</sup> ».

---

<sup>231</sup> Structure du texte artistique[1970], trad. du russe par A. Fournier, B. Kreise et al., Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1975, pp. 299-309. Le texte artistique est en fait pour Lotman l'œuvre d'art d'une manière générale.

<sup>232</sup> Exemple de ce conflit, cité par Lotman, celui entre l'œuvre d'art comme reproduction conventionnelle de l'objet telle que l'aurait pratiquée le romantisme puis le réalisme du XIXe siècle, – et comme objet elle-même, selon les avants gardes du XXe siècle (Ibid., p. 303).

<sup>233</sup> Lotman fait une remarque qui nous intéressera plus tard, en ajoutant que dans le texte contemporain, le codage initial est fréquemment faussé, voire pas donné du tout au début, et que seule la fin va alors être « dévoilante » (Ibid., p. 309).

D'où enfin cette définition de l'événement romanesque par Lotman, dans sa théorie du sujet (il reprend ici la distinction fable-sujet de Tomachevski) : « L'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique <sup>235</sup> ». Ses exemples sont alors Enée, Télémaque ou Dante, qui franchissent la frontière entre le monde des vivants et celui des morts ; Rastignac, passant la barrière sociale ; Roméo et Juliette, celle des "Maisons" ennemies. Il y aurait donc nécessité, pour une juste analyse de l'œuvre littéraire :

- de repérer son espace sémantique, qui n'est jamais définitivement fixé (ce qui n'est qu'un fait divers, un incident, dans une certaine culture <sup>236</sup>, comme la mort d'un serviteur, devient un événement lorsque les mentalités ont bougé. De même le monde de la science-fiction n'est pas le même aujourd'hui qu'à l'époque de Verne ou de Wells) ;
- de repérer les deux sous-espaces propres à chaque œuvre, ou mieux, les différents niveaux de fragmentations opérées par l'auteur : dans une même œuvre, un même fait peut devenir événement, c'est-à-dire franchissement d'une frontière dans une certaine bipartition de l'espace sémantique global, ou non, si une autre bipartition de celui-ci est envisagée ;
- – de lire enfin les événements, qui sont donc la traversée de cette « frontière typologique fondamentale dans sa structure spatiale ».

### 3°) Structure narrative et fin : l'événement finaliste

---

***Je vais leur en donner, moi, de la clôture narrative Philip ROTH***

***Mais, mon ami, vous savez bien qu'il n'y a rien de tel pour s'éterniser, que les situations fausses. C'est affaire à vous, romanciers, de chercher à les résoudre. Dans la vie, rien ne se résout ; tout continue. André GIDE <sup>237</sup>***

<sup>234</sup>

Ibid., p. 322.

*On l'a vu dans toute la partie précédente, il va presque de soi qu'un récit toujours avance,*

<sup>235</sup>

*il est une progression. La fin du livre doit alors tout naturellement être le sommet de la narration, son aboutissement, dans tous les sens du mot. L'histoire doit être conduite à*

Ibid., p. 326. Des rapprochements avec la définition mathématique de la "catastrophe" ouvriraient des perspectives d'analyse intéressantes. Dans la topologie de René THOM en effet, les points "catastrophiques" d'un système, les points où « les choses changent », sont les points qui appartiennent à la frontière de l'ensemble des points "réguliers" du système ( ces points réguliers étant ceux dont le voisinage, au sens topologique, « ne renferme aucun accident intéressant d'un point de vue phénoménologique ») (Paraboles et catastrophes, Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie, Flammarion, 1983, pp. 6-7). Remarquons que Thom esquisse, à partir de sa théorie des catastrophes, une analyse des « intrigues complexes » du roman-feuilleton et du roman policier (pp. 149-150).

<sup>236</sup>

Lotman propose, pour repérer celle-ci, de partir de la distinction entre textes sans sujet, tels que calendriers ou annuaires de téléphone, qui sont des textes fermés sur leur monde, affirmant un ordre déterminé et immuable, et qui à ce titre peuvent servir de textes classificateurs, et textes à sujet, qui introduisent un personnage ou un groupe qui franchit la frontière classificatrice (Op. Cit., pp. 331-332).

<sup>237</sup>

*La tache[2000], trad. de l'anglais (américain) par J. Kamoun, Gallimard, 2002, p. 186. Les faux-monnayeurs[1925], Folio Gallimard, 1997, p. 308.*

son terme. Dès les premières pages des *Âmes mortes*, Gogol prépare son lecteur, qui doit avoir « la patience de lire jusqu'au bout cette fort longue histoire, appelée à prendre d'autant plus d'ampleur qu'elle approchera du dénouement : la fin, comme on sait, couronne l'œuvre<sup>238</sup> ».

On a déjà pu observer que c'est bien cette fonction de « couronnement » que Lotman assigne à la fin : elle serait mythologisante, c'est-à-dire, dans son vocabulaire, qu'elle « dynamise la marque du but ». Elle est donc chargée de donner le sens, ultime (définitif ?), du texte.

Je rappelle la formulation de Jauss : « en cas d'excessive accentuation de la fin, on a la structure téléologique, dont le modèle primitif est l'eschatologie chrétienne ». Edgar Poe, lorsqu'il parle de la composition, ne dit pas autre chose : « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention<sup>239</sup> ». Il reste donc à dégager la fonction de ce que la linguistique pragmatique appelle cet aspect téléique<sup>240</sup>, de cette « accentuation de la fin ».

### L'événement final : le cas de la nouvelle

***Qu'est-ce, en effet, qu'une nouvelle, sinon un événement singulier et tout à fait nouveau ? GOETHE***

***L'essence de la "nouvelle", comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question : "Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?" Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI<sup>241</sup>***

*Les premières formes d'accentuation possibles sont celles qui privilégient l'événement final au niveau, qu'on pourrait dire premier, de l'histoire. Mortimer écrit que « la conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos<sup>242</sup> ».* Et il ajoutait, on s'en souvient, que c'est le roman "réaliste", le « texte classique » de

<sup>238</sup> Les âmes mortes[1842], trad. du russe par H. Mongault, Livre de Poche, 1962, p. 28. L'ironie est que le roman de Gogol est inachevé – ou tout au moins qu'il en a brûlé la seconde partie...

<sup>239</sup> Edgar Allan POE, « Méthode de composition », in La genèse d'un poème[1846], trad. de l'anglais (américain) par C. Baudelaire, Folio Gallimard, 1978, p. 268.

<sup>240</sup> Maria KOSZLOWSKA, « Bornage, télélicité et ordre temporel », Le temps des événements, Op. Cit., pp. 221-243.

<sup>241</sup> ***Conversations avec Eckermann[1827], trad. de l'allemand par J. Chuzeville, Gallimard, 1994, p. 203. Mille plateaux, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 235.***

<sup>242</sup> La clôture narrative, Op. Cit., p. 15.



*Barthes, qui érige en norme cette conception et qui la constitue en même temps qu'il la réalise le plus pleinement.*

Dès lors, s'il a pu être dit qu'il arrive au roman d'utiliser des recettes destinées à «ralentir l'action, pour combiner et souder des éléments hétérogènes », donc que « cette construction exige que la fin du roman soit un moment d'affaiblissement et non pas de renforcement », que « le point culminant de l'action principale doit se trouver quelque part avant la fin », ce qui expliquerait qu'il est « naturel qu'une fin inattendue soit un phénomène très rare dans le roman <sup>243</sup> » – il ne s'agit sans doute là que de considérations purement techniques, rattachées à la longueur de l'œuvre.

Car je peux peut-être avancer, dans la perspective qui est ici la mienne, que c'est dans la nouvelle que se réalise l'essence du récit. Et c'est sans doute la place prépondérante qu'y occupe un événement, la plupart du temps unique <sup>244</sup>, et si visible de s'y situer bien souvent à la fin, qui permettra d'éclaircir celle qu'il prend dans le roman – en entendant ici la fin aussi bien au sens du but <sup>245</sup>.

Nulle part sans doute l'orientation générale du récit vers sa fin n'est en effet plus prégnante que dans les *short stories* (ce qui, on l'a souvent dit <sup>246</sup>, l'apparente à l'histoire drôle, qui ne trouve son sens qu'à sa "chute") : « Tout dans la nouvelle comme dans l'anecdote tend vers la conclusion. La nouvelle doit s'élaner avec impétuosité, tel un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé. [...] la nouvelle tend précisément vers l'inattendu du final où culmine ce qui le précède <sup>247</sup> ». Quelques citations montreront que ceci n'a pas manqué d'être relevé pour les plus grands nouvellistes, devenus modèles du genre :

**– Maupassant : « aucun auteur n'est plus habile dans la technique [narrative qui privilégie la fin] que Maupassant. [...] L'intérêt semble en effet se concentrer sur**

<sup>243</sup> Boris EIKHENBAUM, « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, présentés et traduits du russe par T. Todorov, Seuil, 1966, pp. 197-211 (p. 203).

<sup>244</sup> « La nouvelle se caractérise, et sur ce point la majorité des théoriciens sont d'accord, par son unité – sa brièveté n'en est qu'une conséquence – et par la présence d'un centre, contrairement au roman où seule la continuité importe, et qui, par conséquent, peut être jalonné par un nombre illimité de moments forts. [...] C'est à cause de cette structure qu'on a souvent dit que la nouvelle est une forme fermée » (Antonia FONNY, « La nouvelle de Maupassant : le matériau de la psychose et l'armature du genre », in *Maupassant : Miroir de la nouvelle, Actes du Colloque de Cerisy juin-juillet 1986*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 71-85. Pp. 76-77).

<sup>245</sup> Lorsque l'événement central de la nouvelle n'est pas situé à son terme, il est là pour préparer celui de la fin – que le lecteur alors anticipe et connaît. Sa réalisation terminale, attendue, procure alors un plaisir similaire à celui qu'éprouve l'enfant à entendre plusieurs fois la même histoire – justement parce qu'il en connaît la fin (voir par exemple *Tabout Père et Fils*, de Maupassant). Où l'on voit que la nouveauté n'est pas toujours une caractéristique nécessaire de l'événement narratif.

<sup>246</sup> Par exemple Viktor CHKLOVSKI: « Il existe nombre de nouvelles qui ne sont que le développement de calembours » (« La construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature, Op. Cit.*, pp. 170-196. P. 172).

<sup>247</sup> Eikhenbaum, *Op. Cit.*, p. 203.

**les résultats, point focal et but de la narration, raison d'être et cause finale de tout le reste, ce en vertu de quoi la narration existe. [...] Qui se souviendrait de La parure sans la dernière phrase ? Mais aussi, quel serait l'intérêt du conte sans cette surprise ? [...] Le point culminant de l'intérêt dramatique est incontestablement au dénouement, dans la très grande majorité des nouvelles ou contes de Maupassant<sup>248</sup> ». – Tchekhov : « Tchekhov organise ses nouvelles sur un sujet précis et net, auquel il donne une solution inattendue » ; et Gogol : « La fin du Manteau est une impressionnante apothéose du grotesque<sup>249</sup> ». – Poe : « Que la fin du récit consiste en une décharge cathartique dont l'essence est une parousie, nul écrivain ne l'a mieux montré que E. Poe dans sa théorie et sa pratique de la "short story". Le récit poésique, narration de la métamorphose de l'histoire en eschatologie, a pour finalité son terme, son achèvement...<sup>250</sup> ».**

C'est Baudelaire qui, à la suite de Poe, a défini l'esthétique du genre, qui se résout en une éthique : « l'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité<sup>251</sup> ». Outre à l'auteur des Histoires extraordinaires, on peut ici songer, d'une façon dispersée, à l'Histoire du Brave Gaspard et de la Belle Annette de Brentano, aux Chroniques Italiennes de Stendhal, au Manteau ou au Nez de Gogol, à nombre de nouvelles de Maupassant, aux fins, si désenchantées, des récits de Tchekhov...

Ainsi cet archétype du récit qu'est la nouvelle, contrainte<sup>252</sup> de forcer ses effets en

<sup>248</sup> Mortimer, *Op. Cit.*, pp. 140-141. Sur ce point, la technique de Maupassant nouvelliste s'oppose à celle du romancier naturaliste : dans le roman « traditionnel », « les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt...[...]. Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel » (Pierre et Jean, *Préface, Classiques Hachette, 1998, p. 13*). On reviendra sur ces différents Maupassant. On peut noter que Mortimer prend d'autres exemples chez Balzac (*Autre étude de femme, Les secrets de la princesse de Cadignan, La maison Nucingen*), Hugo (*Le dernier jour d'un condamné*), Zola (*Nana*) (chap. V).

<sup>249</sup> Chklovski, *Op. Cit.*, p. 180. Eikhenbaum, « Comment est fait Le Manteau de Gogol », in *Théorie de la littérature, Op. Cit.*, p. 232.

<sup>250</sup> Alain MONTANDON, « Le point final d'Edgar Poe », in *Le point final, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984, pp. 101-112 (p. 101)*.

<sup>251</sup> « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980, p. 595. Baudelaire reprend les mots même de Poe (voir p. 1003).

<sup>252</sup> Contrainte qui constitue en même temps son « immense avantage » : « [La nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. ... L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière... » (Baudelaire, *Ibid.*, p. 595).

les ordonnant en un crescendo qui culmine dans la fin, paraît bien être la justification définitive du réalisme littéraire, qui s'est alors constitué en modèle – et pas seulement, je le montrerai, en tant que repoussoir – pour l'écriture romanesque qui l'a suivi.

C'est peut-être dans la littérature fantastique que le whip-crack ending, ce « coup de fouet final » de la nouvelle <sup>253</sup>, est le plus visible. Roger Caillois situe justement l'apothéose de cette littérature chez les « romanciers et conteurs attachés à décrire platement la réalité la plus banale : Balzac et Dickens, Gogol et Maupassant ». Car, opposé à la féerie, dont l'univers, complètement à part du monde réel, n'en remet pas en question les lois, le fantastique serait né avec l'avènement d'une perception du monde comme cohérent et rationnel : « il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets ». En effet, pour pouvoir prendre place et mettre en avant son effroi constitutif, il lui faut surgir sur fond d'un monde "normal" : « il convient d'abord d'accumuler les preuves circonstancielles de la véracité du récit invraisemblable. Toile de fond nécessaire à l'irruption de l'événement effarant, dont le héros sera le premier épouvanté <sup>254</sup> ».

L'événement, entendu par exemple au sens de Lotman, est donc particulièrement paroxystique dans le récit fantastique, où les frontières sont clairement délimitées. Il apparaît à la fin du récit, comme apothéose de l'épouvante, et la nouvelle fantastique est souvent construite selon un crescendo narratif dramatique qui conduit à une explosion de violence (Lokis de Mérimée), ou à la mort du héros (dans *Le Horla*, c'est encore accentué par l'incertitude par rapport à cette mort), événement clôturant le récit et le couronnant en l'expliquant (voir, à titre d'exemples significatifs, *Le signaleur* de Dickens, *Melück Marie Blenville* d'Arnim). Les événements se succèdent et se complètent en un décompte cardinal qui accentue le poids cumulatif du récit.

Une échelle de lisibilité de l'événement et de la téléologie du récit pourrait être dressée, dont les principales graduations seraient celles-ci : 1°) l'événement dans le roman réaliste, 2°) l'événement dans le roman fantastique, 3°) l'événement dans la nouvelle, 4°) l'événement dans la nouvelle fantastique. Serait-il alors possible – et intéressant pour les études littéraires – de faire un travail de classement des œuvres, selon ces critères, et selon ces degrés d'événementiel ?

### **L'événement final et la fin structuratrice. L'approche phénoménologique**

#### ***La fin est là, qui transforme tout* Jean-Paul SARTRE <sup>255</sup>**

Tous ces exemples montrent bien la volonté, toujours affirmée, d'atteindre à cette

---

<sup>253</sup> L'expression est du critique américain Sean O'Faolain (*The short story*[1948], cité par Jean-Pierre AUBRY, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997, p. 75).

<sup>254</sup> *Images, images...Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*[1966], in *Obliques*, précédé de *Images, images...*, Stock, 1975, pp. 15 et 31. Voir également la préface à *L'anthologie du fantastique*[1958], 2 vol., Gallimard, 1979.

<sup>255</sup> *La nausée*(1938), Gallimard, 1954, p. 58.

« totalité d'effet », cette « perfection du dessein », dont la fin, en forme d'apothéose, constitue la clôture. Récit emblématique à cet égard que *La recherche de l'absolu*, où, à la dernière page, Balthasar Claës pousse, dans un dernier cri, son *Euréka* : à la fois fin du héros (il meurt) et du thème (il a trouvé l'absolu, la transmutation de l'or).

*La phénoménologie a particulièrement tenté d'explicitier cette nécessité, presque éthique, version narrative de l'idée de progrès liée à l'historicisme. Elle conduit le roman "classique" à s'organiser et s'orienter en privilégiant la fin, entendue aussi bien au sens d'une finalité<sup>256</sup> qu'en celui d'une finition, qui relèverait alors davantage de la technique narrative. Ricœur, notamment, a précisé les raisons – pour lui presque objectives et nécessaires – qui motivent cette vectorisation en direction d'une fin structuratrice de l'intrigue<sup>257</sup>. Ce qui va me permettre de préciser l'analyse et la définition de mon objet, l'événement, cette fois dans une perspective plus phénoménologique.*

Pour résumer l'aspect résolument téléologique de la réflexion de Ricœur, et les grandes lignes de sa théorie, il sera commode de partir d'une définition purement narratologique de l'événement : « 1. le discours narratif c'est le genre de discours dont l'unité minimale, le narratème, (re) présente un événement ; 2. un événement, c'est la comparaison entre deux états d'une seule entité, séparés dans le temps et différant l'un de l'autre par au moins un trait autre que leur situation temporelle<sup>258</sup> ». L'événement est donc le passage d'un état à un autre, qui se « mesure à l'intérieur d'une période ».

Reprenons la synthèse de Jacques Taminiaux à ce sujet<sup>259</sup>. On parle, pour une future naissance, de l'attente d'"un heureux événement". Ce serait la première acception du mot, qui sert alors à désigner « l'issue d'une attente ou d'une gestation », emploi donc orienté vers l'avenir (ce que traduit mieux le mot anglais d'*eventual*). Taminiaux, dans sa perspective phénoménologique, appelle « intentionnalité téléologique » cette façon d'accueillir cet événement en son futur.

Le second emploi « souligne les effets de ce qui est survenu », en désignant ce quelque chose qui, lorsqu'il survient, a des conséquences marquantes sur ceux qu'il concerne. L'événement entre alors dans une catégorie liée à la mémoire, et donc au passé. L'intentionnalité correspondante sera alors dite archéologique.

Enfin le troisième emploi « désigne simplement ce qui arrive à tel moment et en tel lieu », et donc « engage une conscience du temps attentive au seul présent ». A la suite

<sup>256</sup> « Sans vergogne, on force la réalité à fournir une conclusion appropriée à une chaîne d'événements de bout en bout signifiante » (Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », Op. Cit., p. 52).

<sup>257</sup> Voir également Bremond, selon lequel « le narrateur qui veut ordonner la succession chronologique des événements qu'il relate, leur donner un sens, n'a d'autre ressource que de les lier dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin » (« La logique des possibles narratifs », Op. Cit., p. 76).

<sup>258</sup> Didier COSTE, *Narrative as communication*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 36 (Cité et traduit par Peggy KAMUF, « L'autre fiction » in *Modernité, fiction, déconstruction*, revue *Etudes romanesques*, n° 2, *Lettres Modernes*, 1994, pp. 21-32. P. 27).

<sup>259</sup> Jacques TAMINIAUX, « De l'événement artistique », in *Création et événement...*, Op. Cit., pp. 95-107.

de Husserl, Taminiaux qualifie cette dernière d' « attitude naturelle ». Il termine son analyse en précisant qu'il n'y a qu'une intentionnalité qui n'est pas reprise dans l'événement artistique – et c'est précisément la dernière, car « l'événement une fois métamorphosé par l'art n'est jamais un simple fait divers ». Reste à savoir s'il n'est pas possible que l'événement soit envisagé, y compris dans sa présence artistique, autrement qu'en « simple fait divers », dont nous avons vu par ailleurs toute la potentialité romanesque...

On voit en tout cas que l'approche phénoménologique de l'événement est résolument temporelle. C'est également celle de Ricoeur, développée à partir de ses trois Mimésis :

- Mimésis I (la *préfiguration*), « référence à l'amont de la composition [grecque] » : où la Mimésis est aussi « liaison, qui établit précisément le statut de transposition "métaphorique" du champ sémantique par le *muthos* », donc tournée vers l'"avant" du récit, son "amont" ;
- Mimésis II (la *configuration*), « la Mimésis-crétion, qui reste la fonction-pivot », liée au présent du récit ;
- Mimésis III (la *refiguration*) : « l'activité mimétique ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur ». Cette fois on est dans l'ordre de l'"après", de l'"aval" du texte <sup>260</sup> .

*Cette conceptualisation montre bien que Ricoeur envisage toujours le récit comme un ordre syntagmatique des événements en vue d'une fin : « Suivre une histoire, en effet, c'est comprendre les actions, les pensées et les sentiments successifs en tant qu'ils présentent une direction particulière. [...] Dire que nous sommes orientés dans une certaine direction, c'est reconnaître à la "conclusion" une fonction téléologique <sup>261</sup> ».*

Ce modèle me semble propre à caractériser la fin de la narration "classique", où l'attente du lecteur est celle de la résolution conclusive des tensions de l'intrigue, où l'événement final viendrait en quelque sorte "résoudre" les problèmes successifs posés par les différents événements qui constituent l'intrigue : « Habituellement la fin de la fable est représentée par une situation où les conflits sont supprimés et les intérêts réconciliés. [...] une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle le dénouement <sup>262</sup> ». La fin serait donc toujours un happy end. Non seulement Ricoeur fait de ce mode de "dénouement" une caractéristique du roman réaliste <sup>263</sup>, mais il lui semble problématique d'envisager une absence de "résolution" finale, fût-elle ironique : bien que « le critère de

<sup>260</sup> bonne clôture [soit] beaucoup plus difficile à administrer » dans la littérature  
Ricoeur, Temps et récit, I, Op. Cit., pp. 93-94.

<sup>261</sup> Ibid., p. 267 (je souligne). Voir également ces définitions du récit par Greimas : « On entend par récit un discours fermé ayant à la fois une finalité et une fin » ; « Le récit, unité discursive, doit être considéré comme un algorithme, c'est-à-dire comme une succession d'énoncés dont les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orientés vers un but » (Du sens, Seuil, 1970, pp. 260 et 187. Cité par Philippe HAMON, « Clausules », revue Poétique, n° 24, Seuil, 1975, pp. 495-526. Pp. 500 et 506).

<sup>263</sup> « Dans la tradition du roman réaliste, la fin de l'œuvre tend à se confondre avec celle de l'action représentée ; elle tend alors à la mise au repos du système d'interactions qui forme la trame de l'histoire racontée » (Temps et récit, II, Op. Cit., p. 44).

contemporaine, « un saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible ». Même sur ce point, « l'innovation », qui n'est jamais qu'une « réplique à la sédimentation » précédente, s'appuie sur ses codes – ne serait-ce que pour inventer de « nouvelles conventions qui en dérivent par la voie de l'ironie, de la parodie, de la dérision <sup>264</sup> ».

Quoi qu'il en soit, cette organisation du roman "classique", de type cumulatif donc (le roman comme somme des événements qui le composent, somme dont le résultat se situerait, logiquement, à la fin), conduirait l'histoire vers ce dénouement, réclamé par le lecteur, soit dans le sens d'une attente (où la reconnaissance du déjà-vu fonctionnerait, en termes psychanalytiques, comme une économie d'énergie : l'événement est attendu, parce que connu à l'avance), soit dans l'effet de surprise du surgissement de l'inattendu, ce qui se produit fréquemment dans la nouvelle (où la psychanalyse pourrait alors voir une « prime de plaisir » liée à une dépense) <sup>265</sup> .

## Chapitre IV. Conclusion de la première partie :

<sup>262</sup> Tomachevski, «Thématique », Op. Cit., pp. 273-274. Dans une perspective du marxisme le plus pur, Charles GRIVEL (Production de l'intérêt romanesque II, La Haye, Mouton, 1973) y voit le caractère « structurellement conservateur », profondément "réactionnaire", du roman, qui n'est en fait que « perpétuation paisible » des choses. La perturbation introduite par l'événement (« l'extraordinaire ») n'est là que pour confirmer et renforcer l'ordre "naturel" du monde : « L'extraordinaire n'est pas à prendre pour le signe d'un écart réel vis-à-vis de sa base. A travers le spectacle du malheur, le bien signifié s'offre à la lecture. [...] Le roman produit une obscurité dont le résultat est lumière. La feinte qu'il introduit est précisément feinte (ou fictive) et ce qu'il énonce (de négativité) n'est qu'un vrai (positif) retourné » (pp. 87 et 89). Grivel multiplie les formules : le récit « promet l'effacement de la différence, la restitution de la légitimité » (p. 145). « Le malheur du roman n'est lisible que parce qu'il signifie en profondeur acceptation généralisée de la positivité et suppose adéquation du lecteur à celle-ci.[...] Le mal désigne le bien comme le revers de l'événement intéressant qu'il anime » (p. 188). La négation qu'introduit l'événement dans le cours "normal" des choses n'est là que pour fonder la fiction : « Le drame n'est qu'un désordre d'avant le rétablissement et la reproduction de l'ordre », donc « le roman, produit de la différence, est pleinement et uniquement signifiant de l'archétype ». Dans cette dialectique, « l'événement représente à la fois la négation et l'amorce de la tardive confirmation » (p. 194). « Le processus de négation de la figure archétypale élémentaire par le texte romanesque confirme et renforce celle-ci ; l'écart creusé par le drame a lieu afin de mieux revenir à l'affirmation originelle, afin d'y reconduire plus inévitablement le lecteur. [...] sans la négation, l'archétype ne peut guère proposer de lui-même qu'une inefficace, inintéressante redite » (p. 200). « La lutte romanesque agit comme élément de solidification de l'édifice social, comme facteur de réduction aux normes existantes. [...] Le roman en tant que drame constitue une "maladie organisée" de l'archétype : le malheur feint qui s'y joue garantit le "retour à la santé" de celui-ci » (pp. 223-224). Grivel cite Julia Kristeva : « Terminer le roman en tant que récit est un problème rhétorique qui consiste à reprendre l'idéologème clos du signe qui l'a ouvert » (Sèmeiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, 1969, p. 140).

<sup>264</sup> Temps et récit II, Ibid., p. 50. Est-il donc si sûr qu'« une histoire qui ne contiendrait ni surprises, ni coïncidences, ni rencontres, ni reconnaissances ne retiendrait pas notre attention » (Temps et Récit, I, Op. Cit., p. 267) ? On tâchera de répondre à cette question, à partir par exemple de Joyce, Beckett, Sarraute.

<sup>265</sup> Voir sur ces points Hamon («Clausules », Op. Cit., p. 504).

## L'événement d'une vie

*Résumons les caractères de l'événement dans la fiction "classique" que notre analyse nous a permis de découvrir, et qui parfois se conjuguent d'une façon paradoxale.*

On dira d'abord qu'il reste toujours subsumé par le temps (même si la perspective de Lotman en propose une version spatiale, d'ailleurs nullement contradictoire avec ce caractère). Ceci se manifeste de multiples façons : il est contingent (il est accidentel, aléatoire, éphémère), hypothétique (n'acquérant sa signification que de son futur), local (il advient dans une sphère limitée, même si ses conséquences peuvent être très étendues), inattendu (il est alors novateur et surprenant, brisant la continuité linéaire du temps) ou attendu (il ouvre alors au plaisir du connu), singulier (sans répétition).

En second lieu, généralement de l'ordre du récit (même s'il lui arrive de se manifester sous la forme de « sauts paradigmatiques », dans l'ordre du sujet), il est donc narratif (il n'existe que d'être raconté, et il est nécessaire au récit et à sa causalité), humain (toujours vu à travers le prisme d'une conscience humaine), amplificateur (il donne son "volume" à l'œuvre), définissant (le personnage est défini par les événements qu'il subit). Enfin, quelle que soit sa place – soit (rarement) au début du récit, soit (le plus souvent) en son cœur, soit (surtout dans la nouvelle) à sa fin – la fiction se construit, autour de lui, selon une organisation narrative toujours orientée vers une fin.

Reste maintenant à savoir si cet événement, avec ces différents caractères, est consubstantiel à toute écriture fictionnelle. Deux questions se posent : 1°) Existe-t-il des fictions qui se construisent à partir d'un événement dont les caractères seraient tout autres ? 2°) Peut-il exister des écritures (est-il encore possible alors de les appeler des fictions ?) qui se construisent sans événementiel ? La suite de notre recherche tentera de répondre.

Toutefois, ce qui semble être une hésitation de Ricœur va permettre d'amorcer l'analyse. Il y a dans la pensée de l'auteur de Temps et récit comme un flou sur le mot même de sens : entendu comme orientation du récit "classique", celui-ci apparaît alors résolument dirigé vers une fin (terminaison et but de l'aventure racontée et des événements qui la composent), et c'est cette fin qui lui donne son sens (cette fois sa signification), qu'il ne saurait acquérir sans elle (glissement de la signification à l'orientation qui pourrait nous ramener à la dimension spatiale de l'événement de Lotman).

Ce glissement conduit à une question cruciale, et qui rejoint celles posées par la « Nouvelle Histoire » à l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, concernant l'arbitraire de ses choix. Si l'on suppose en effet que la fiction n'est pas envisageable sans une terminaison conclusive, cette "nécessité" ne risque-t-elle pas alors d'être engendrée par la même illusion rétrospective dont on fait bien souvent le reproche aux écritures biographique ou autobiographique ? Ces « irrptions du discontinu dans la performance discursive d'une vie, d'une histoire, d'un individu, d'une culture <sup>266</sup> », que racontent les grands romanciers

"classiques", ne seraient-elles pas le versant fictionnel des travers de certaine écriture, aussi bien autobiographique que biographique ?

Les différentes disciplines psychologiques (psychologie, psychiatrie, psychanalyse) se sont longuement penchées sur ces "travers". A cet égard, les questions, connexes, de la supposée extériorité<sup>267</sup> de l'événement par rapport au sujet, et du "dire" de l'événement biographique, sont, sans doute, capitales dans la possibilité même de l'élaboration et de la structuration d'une biographie, et a fortiori d'une autobiographie.

Le spécialiste qu'est Philippe Lejeune n'a pas manqué de s'interroger sur ces "tournants" d'une vie, ces événements marquants<sup>268</sup> qui l'auraient infléchié dans telle ou telle direction, et autour desquels l'écrivain construit son autobiographie : « comment a-t-on coupé sa vie en deux pour la raconter ? Quel tournant met fin à la jeunesse ? Quelle rupture, quelle révélation ? Certains récits, comme *Les mots* de Sartre, exhibent un tournant (l'enfant apprend à écrire, au sens de « jouer à l'écrivain », c'est la césure médiane) comme pour en masquer un autre (le remariage de sa mère, quasiment effacé, mais qui met fin au récit). [...] tournants qui sont aussi des mirages en partie élaborés dans l'après-coup... ». Le tournant, la césure peuvent être occultés – c'est la page blanche, avec des points de suspension, des Contemplations, ou de *W* ou le Souvenir d'Enfance de Perec. Lejeune conclut son chapitre sur ce thème par une citation significative d'un Guide pour Ecrire son Autobiographie (genre de guides très répandu aux Etats-Unis) : « Ce tournant illustre comment l'autobiographie crée rétrospectivement un mythe personnel à partir d'un incident minime, mais crucial. En réfléchissant à son passé, chacun d'entre nous peut se demander : "Quel jour suis-je vraiment né ?"<sup>269</sup> ». Ici encore, ne reconnaît-on pas, cette fois dans une perspective individuelle, le côté hypothétique de l'événement mis en avant par De Certeau, et les problèmes que pose cet aspect ?

D'une façon plus abrupte, Bourdieu a souligné la construction après-coup qu'opèrent maints biographes : « A la faveur de l'illusion rétrospective qui porte à constituer les événements ultimes en fins des expériences ou des conduites initiales, [...] on admet tacitement que la vie, organisée comme une histoire, se déroule depuis une origine, entendue à la fois comme point de départ mais aussi comme cause première ou, mieux,

<sup>266</sup> Greimas, *Du sens*, II. Cité par Adam, *Le récit*, Op. Cit., p. 68.

<sup>267</sup> Très discutée. Voir par exemple A. TATOSSIAN: « Les événements ne sont pas des choses, ils sont dans le temps et même dans le temps d'un sujet » (« La notion d'événement. De la phénoménologie à la méthode des "life-events" », in *Événement et psychopathologie*, Op. Cit., pp. 49-53. P. 51)

<sup>268</sup> Ce sont les life-events d'une certaine psychiatrie américaine. Michèle LECLERC-OLIVE en a proposé une typologie, dont les quatre catégories pourraient en effet en intégrer une bonne part : « A – L'événement-avènement dont l'archétype pourrait être la naissance. L'événement, ici, inaugure. B – L'événement-rupture-transgression dont l'archétype pourrait être la mort. L'événement brise. C – L'événement-catastrophe dont l'archétype serait le viol. L'événement détruit. D – L'événement-métaphore dont l'archétype pourrait être la maladie, mais qui pourrait être aussi l'œuvre ou la création. L'événement, ici, exprime » (*Le dire de l'événement (biographique)*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 219).

<sup>269</sup> Philippe LEJEUNE, « Le tournant d'une vie », in *Les Brouillons de soi*, Op. Cit., pp. 107-120.



principe générateur, jusqu'à un terme qui est aussi un but<sup>270</sup> ».

N'est-ce pas ainsi que fonctionne la fiction "classique"? Elle se choisit un événement central (« J'avais envie d'empoisonner un moine »), qu'elle va placer au début (rarement), le plus souvent au centre ou à la fin, et autour duquel va s'organiser tout le récit. Il est alors légitime d'affirmer, comme Ricœur, qu'elle est, elle aussi, un récit de vie, configuré en vue d'une fin. Et on soulignera qu'il ne s'agit pas, là non plus, de mettre la fiction en position subalterne, car elle ne se calque pas davantage sur le modèle biographique que sur le modèle de l'histoire. Tout au contraire : si biographie et autobiographie relèvent des mêmes codes que le roman, n'est-ce pas précisément parce qu'elles sont toujours plus ou moins fictionnelles, partant à la quête de ces "tournants de vie", toujours plus ou moins ultérieurement construits, hypothétiques et fictionnels ? Et cette fictionalité de l'écriture bio- ou autobiographique n'ouvre-t-elle pas à une autre forme de vérité ? C'est le même Bourdieu qui écrit : « Virginia Woolf avait conscience du paradoxe, qui ne surprendra que ceux qui ont de la littérature, et de ses voies propres de vérité, une vision simpliste : "I prefer, where truth is important, to write fiction" (The Pargiters). Ou encore : "Fiction here is likely to contain more truth than fact" (Une Chambre à Soi)<sup>271</sup> ». Le modèle est bien plutôt du côté du roman...

La question devient alors : Est-il si sûr que toute fiction ne saurait s'envisager sans une terminaison conclusive ? Pour l'heure, nous ébaucherons une réponse à partir de la confrontation à l'événement majeur de la mort.

Car, pour *final* qu'il soit, c'est bien l'événement dont tous les autres découlent, et dont il paraît entendu qu'il donne son *sens* à la vie. La mort fait événement non pas parce qu'elle est imprévisible (puisqu'on sait qu'elle doit advenir), mais par le moment de sa survenue<sup>272</sup>. Selon Jankélévitch, elle est même le seul événement « qui advient » : « l'impromptu de la mort est, à la lettre, *extemporané* – car cette occurrence de la dernière minute déjoue toute temporalisation ». La mort est la *limite* absolue (avec toute l'ambivalence de ce concept, à la fois en deçà et au-delà de la forme qu'elle englobe). C'est bien elle qui, en permettant en quelque sorte de la *mesurer*, donne sa forme à la vie, qui n'acquiert son sens qu'à son achèvement. La mort a donc bien toujours des effets rétroactifs. Mais, ajoute Jankélévitch, cette « finalité de l'existence humaine » qu'est la

---

<sup>270</sup> Bourdieu, Les règles de l'art, Op. Cit., p. 308. Jean STAROBINSKI dit la même chose : « Pour qui veut le comprendre, le suicide oblige à reconstruire fictivement avec des matériaux désormais finis, une histoire que l'on fera remonter aussi haut que l'on voudra vers l'enfance, mais qui devra nécessairement aboutir au geste destructeur. La fin est désormais connue. Raconter une histoire achevée : il y a là tout ensemble une contrainte et une commodité. La narration est désormais livrée à l'arbitraire d'un narrateur qui, assuré d'aboutir à un événement réel, n'a plus à craindre d'être contredit par celui dont il parle. Cette licence narrative, greffée sur un dénouement obligé, permet d'agencer les hypothèses et les enchaînements de la façon la plus plausible. [...]. (Tant de récits ingénieusement démonstratifs, dans la littérature psychanalytique, savent d'avance à quels événements ils doivent aboutir) » (Trois fureurs, Gallimard, 1974, pp. 13-14 [je souligne]).

<sup>271</sup> La domination masculine, Seuil, 1998, p. 76.

<sup>272</sup> Ce "vous ne savez ni le jour ni l'heure" est vrai d'ailleurs pour d'autres « événements », aussi prévisibles que la mort. A commencer par la naissance...

mort, « nécessairement rétrospective », non seulement ne peut jamais être anticipée (« si vieux qu'on soit, on meurt toujours trop tôt ; [...] il n'y a que des fins prématurées »), mais *reste toujours à venir*<sup>273</sup>.

Ne pourrait-on dire, sur le même modèle, que la configuration fictionnelle n'est jamais achevée, et donc que la terminaison (le "point final") est rarement conclusive, toujours à venir, faisant ici intervenir une *esthétique de la réception* ? Où la continuité que s'acharnerait à mettre en place le roman "classique" pourrait bien ouvrir à une discontinuité plus fondamentale.

La langue arabe distingue deux types d'événement : « *hadath* », « événement comme changement structurant en système ouvert », et « *wakyâ* », « fin, arrêt, clivage ontologique avec le Temps en devenir et donc clôture puis fermeture du système pour le sujet support de ce type d'événements<sup>274</sup> ». Ne sommes-nous pas ici dans l'ordre du « *hadath* » ? N'est-ce pas d'ailleurs ce que Ricœur lui-même a suggéré – et d'abord en se plaçant dans la distinction de *Mimésis II* et *Mimésis III* : « une œuvre peut être *close* quant à sa configuration et *ouverte* quant à la percée qu'elle est susceptible d'exercer dans le monde du lecteur<sup>275</sup> » ? Plus profondément, dans son analyse de sa dimension configurante, il rapproche la fonction téléologique de la conclusion du jugement réfléchissant kantien, entendu comme intégration du divers phénoménal (et donc de l'événementiel) sous la règle du concept<sup>276</sup>. Ricœur semble bien ici tenir compte des avertissements de Kant, qui nous dit que la *nature* téléologique n'est pas de notre ressort (étant de l'ordre du *noumène*) : « Nous introduisons un principe téléologique lorsque nous attribuons de la causalité par rapport à un objet à un concept d'un objet, comme si ce concept se trouvait dans la nature (et non en nous) ». Kant ne dénonce-t-il pas là, d'une certaine façon, les risques de la reconstruction *a posteriori*, dont nous avons dégagé les éléments à partir de la biographie et de l'autobiographie – et telle aussi que De Certeau en a délimité les contours ? On confondrait alors faculté de juger réfléchissante et faculté de juger déterminante : « Cependant on use à bon droit du jugement téléologique, du moins problématiquement, dans l'étude de la nature ; mais ce n'est que pour la soumettre, suivant l'*analogie* avec la causalité finale, aux principes de l'observation et de la recherche, sans prétendre l'*expliquer* par là. Il appartient donc à la faculté de juger réfléchissante et non à la faculté de juger déterminante<sup>277</sup> ».

De même qu'on dit souvent que l'objet de la recherche se tient dans la recherche

<sup>273</sup> Wladimir JANKELEVITCH, *La mort*[1967], Champs Flammarion, 1977, pp. 20 et 119-124. Henri MICHAUX écrit que c'est « l'événement irracontable » : « Ah, s'il pouvait la décrire sa mort, venir l'écrire une heure après et la signer, mais cet événement irracontable le désole plus que les autres. Non, il n'en corrigera pas les dernières épreuves » (« Un peuple et un homme »[1938], Œuvres Complètes I, Pléiade Gallimard, p. 547).

<sup>274</sup> Essedik JEDDI, « Aspects culturels de l'événement », in *Événement et psychopathologie*, Op. Cit., p. 81.

<sup>275</sup> *Temps et récit*, II, Op. Cit., p. 41.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>277</sup> *Critique de la faculté de juger*, Op. Cit., p. 182.

elle-même, ne peut-on affirmer que la quête est, au sens propre, *interminable*, ou que le récit n'a pas de *fin* ? Et tout ceci n'ouvre-t-il pas à la possibilité d'une perception *totalisatrice* (au sens dynamique que Sartre a donné, nous l'avons vu, à ce terme) et, comme telle, plus *ouverte*, de l'œuvre – y compris "classique" ? Prise de conscience qu'ont peut-être eue, comme je voudrais le montrer, certains écrivains "post-darwiniens", et qui permet sans doute une relecture, enrichie, de nos "classiques".

\*\*\*

Post-darwiniens ? Il ne s'agit évidemment pas, on l'aura compris, de la confrontation des romanciers avec la théorie de l'auteur de *l'origine des espèces*, mais de bien autre chose : de rien moins qu'une nouvelle vision du monde.

Pourtant, une telle confrontation a presque eu lieu – au moins de Darwin avec Melville.



## Deuxième partie. Roman de l'évolution et évolution du roman

*Toutes ces époques avaient été séparées par des cataclysmes, dont le dernier est notre déluge. C'était comme une féerie en plusieurs actes, ayant l'homme pour apothéose* **Gustave FLAUBERT**<sup>278</sup>

### Chapitre I. « Natura non facit saltum »

*Comme la sélection naturelle n'agit qu'en accumulant des variations légères, successives et favorables, elle ne peut pas produire des modifications considérables ou subites ; elle ne peut agir qu'à pas lents et courts. Cette théorie rend facile à comprendre l'axiome : Natura non facit saltum, dont chaque nouvelle conquête de la science démontre chaque jour de plus en plus la vérité.* **Charles DARWIN**<sup>279</sup>

<sup>278</sup> Bouvard et Pécuchet[1881], éd. C. Gothot-Mersch, Folio Gallimard, 1979, p. 143.

<sup>279</sup> L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature[1ère parution : 1859, 1ère traduction française : 1860], trad. de l'anglais par E. Barbier, Maspero, 1980, vol. II, p. 555 (Cf. également p. 226).

Notre route, depuis le début, croise les voies de la science biologique. Or n'est-il pas remarquable que celle de Melville, le romancier du Nouveau Monde, et celle de Darwin, le théoricien de l'évolutionnisme, se soient manquées de peu sur les îles Galápagos ?

Au cœur de leur improbable archipel de l'océan Pacifique, les tortues géantes ont failli en effet être les témoins de la rencontre de deux mondes – ces mêmes tortues en quoi se transforme Bouvard, « en démente », lorsqu'il joue au géologiste<sup>280</sup>.

Le 15 septembre 1835, Charles Darwin, jeune passager du *Beagle*, navire d'observation scientifique britannique, débarque aux Galápagos. Il y cherche – et y trouve – confirmation de sa théorie de l'évolution, encore en gestation.

Le 3 janvier 1841, Hermann Melville, jeune marin de l'*Acushnet*, baleinier américain, arrive à son tour dans l'archipel. Il y puise matière à écriture.

Six années qui séparent deux mondes. Il faut lire, en parallèle, *les Îles enchantées*, nouvelles écrites par Melville à la suite de ses séjours de pêche aux Galápagos, et *Le voyage d'un naturaliste*<sup>281</sup>, journal de bord du voyage de Darwin. Même époque, mêmes lieux, et pourtant rien n'est pareil. Le scientifique y reconnaît la généalogie de la vie, son unité profonde, le romancier y lit le désenchantement de cette « évanescence humaine<sup>282</sup> », comme échouée sur ces îlots fantomatiques et fantasmatiques<sup>283</sup>.

On pourrait dire que le futur auteur de *L'origine des espèces* a besoin de l'archipel pour parfaire sa théorie (ce seront les observations sur les becs de pinsons, différents d'une île à l'autre, ce qui confirme la notion de l'adaptation au milieu naturel : celle de la *sélection naturelle*, centrale, est née là), et concevoir l'idée d'une nature « *qui ne fait pas de saut* », foncièrement continuiste.

Melville, quant à lui, va faire éclater ces îles et les réinventer dans des fictions plus ou moins fantastiques, peuplées de héros déçus, nourries de visions de « bramines » juchés sur le dos des énormes tortues qui ont donné leur nom à ces lieux, d'ermites, sortes de « créatures volcaniques », d'empires qui se font aussi vite qu'ils meurent dans le sang... Tout ici est source de fiction, et l'Equateur, qui « hachure » le promontoire

<sup>280</sup> « Bouvard, en démente, courait toujours. Le parapluie polybranches tomba, les pans de sa redingote s'envolaient, le havresac ballottait à son dos. C'était comme une tortue avec des ailes, qui aurait galopé parmi les rochers » (Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., pp. 152-153).

<sup>281</sup> Editions utilisées : *Bartleby*, *Les îles enchantées*, *Le campanile*, trad. de l'anglais (américain) par M. Causse, Postface de Gilles Deleuze, GF Flammarion, 1989 ; *Voyage d'un naturaliste*, de la Terre de Feu aux Galápagos, Maspero/La Découverte, 1979. Cette édition reproduit la première édition française (Reinwald, 1875, sans nom de traducteur).

<sup>282</sup> *Les îles enchantées*[1856], p. 176.

<sup>283</sup> Chez Melville, les Encantadas « font, ou plutôt sont monde, non comme chez Darwin parce que l'unité de la puissance créatrice s'y donne à voir, mais parce que les vies précaires, vacillantes, y sont exposées en suspens, n'ayant d'autre sens que d'être abandonnées » (Anne DERAIL-IMBERT, « Melville, Linné, Darwin : des taxons et des monstres », revue *Etudes anglaises*, n° 1, Didier, 2000, pp. 3-17. Pp. 15-16). Melville a-t-il lu *Le voyage d'un naturaliste* ? En tout cas, parmi les nombreux exergues de *Moby Dick*, entre Bible et chansons de baleinier, on trouve une citation de Darwin...

d'Albermale comme l'événement vient rompre le déroulement « normal » d'une vie, en est l'emblème. On a le sentiment d'être embarqué sur le *Péquod*, le bateau de *Moby Dick*, et d'entrer dans le monde des œuvres de grand souffle du XIXe siècle. Certes, la dimension des textes y est beaucoup plus réduite (ce sont des nouvelles). Mais l'effet en est accru du fait que Melville s'affranchit complètement du discours scientifique, encore greffé sur le récit de la chasse à la baleine dans *Moby Dick* à la façon un peu lourde d'un Jules Verne

284 .

Deux visions du monde s'opposent là, l'une, purement narrative, qui conte des vies entrecoupées, hachées, plus ou moins hasardeuses, qui sont autant d'événements susceptibles d'être racontés <sup>285</sup> – l'autre, scientifique, où la puissance créatrice de la nature s'exprime en son état premier sur ces îles encore vierges de toute influence humaine.

Une partie capitale se joue sur ces îles du bout du monde. Darwin y inaugure sa conception *continuiste* de la vie. Dès lors de nouvelles fictions vont devoir inventer de nouvelles formes narratives capables de raconter cette continuité <sup>286</sup> ... On pourrait presque faire du dernier chapitre des *Îles enchantées* la métaphore de l'agonie du récit traditionnel qui, au contact de la science darwinienne et de son exigence de continuité, petit à petit s'amenuise et meurt doucement, comme « les bureaux de poste » de ces régions, qui « consistent en un pieu flanqué d'une bouteille » dans laquelle on insère les lettres : « Mais il arrive fréquemment que des mois et des mois s'écoulent, que des années entières passent sans qu'aucun récipiendaire se présente. Le pieu pourrit et tombe, offrant au regard un peu réjouissant spectacle <sup>287</sup> ».

« Messages de vie qui courent vers la mort <sup>288</sup> », ces lettres au rebut, qui ne peuvent pas ne pas évoquer le premier métier du scribe Bartleby, ne sont-elles pas aussi les épitaphes dérisoires et abandonnées où l'on serait tenté de lire la vision pessimiste de Melville, qui imagine la déliquescence et l'agonie du récit traditionnel, devenu inutile,

<sup>284</sup> Faut-il pour autant trouver dans le chapitre XXXII de *Moby Dick*, intitulé Cétologie, et qui reprend les taxinomies de Linné et de Cuvier, la même volonté didactique qu'aux classifications de *Vingt mille lieues sous les mers* ? Melville a plutôt en tête l'idée d'un roman total, n'omettant aucun aspect de son sujet (même si par ailleurs ce chapitre se clôt ainsi : « ...et je laisse ma classification cétologique inachevée, comme la grande cathédrale de Cologne fut abandonnée [...]. Dieu me garde de jamais achever quoi que ce soit. Tout ce livre n'est qu'une ébauche, non, l'ébauche d'une ébauche ! » (*Moby Dick*[1851], trad. de l'anglais (américain) par H. Guex-Rolle, Garnier-Flammarion, 1970, p. 181).

<sup>285</sup> « Si les esquisses de Melville ont une structure narrative, elle consiste peut-être dans cette impalpable survenue du vivant sur la roche désolée des îles, animaux d'abord, humains trop humains ensuite... » (Derail-Imbert, Op. Cit., p. 16).

<sup>286</sup> Ce qui en soi doit constituer un problème, à ce qu'il semble : « Et si le discours dominant dans le roman est celui de Cuvier, c'est qu'il n'y a pas de roman sans catastrophisme. On ne peut rien écrire sur une transformation » (Alain BUISINE, discussion, in Jules Verne, Colloque de Cerisy, juillet 1978, 10-18, p. 316). On reviendra, bien sûr, sur cette affirmation, bien rapide...

<sup>287</sup> Les îles enchantées, Op. Cit., p. 177.

<sup>288</sup> Bartleby[1853], Op. Cit., p. 88 (« La rumeur donc voulait que Bartleby eût exercé une fonction subalterne au Bureau des Lettres au Rebut de Washington », p. 87).

perdant petit à petit ses lecteurs ? Comme le « spécimen » de ces épitaphes qui termine *Les îles Enchantées*, ce récit pourrait dire : On « n'voit plus rien par mes fafiots : Me v'la pieuté dans les scories !<sup>289</sup> »

Mais avant d'interroger la position singulière de Melville, il faut revenir sur cet "événement" de l'évolution, et voir en quoi, à l'instar du catastrophisme cuviériste, cet "enfin, Darwin vint" est emblématique d'une nouvelle vision du monde, dont on peut aussi lire les marques dans ces autres branches du savoir : l'histoire (même si, pour celle-ci, c'est avec un certain retard, on le verra) et le roman, et les informe en les transformant. On voudrait, en somme, voir comment la (trop fameuse ?) "crise de la narration" de cette deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle se relie à une crise généralisée de l'idée de continuité du monde.

On pourrait presque en faire un article du *Dictionnaire des idées reçues* : "années 1860 : les dire années charnières du XIX<sup>e</sup> siècle"<sup>290</sup>. Il existe sans doute d'innombrables façons (politiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques...) d'envisager un tel "tournant historique"...

Mais il est un soupçon qu'il convient de dissiper : cette révolution intellectuelle, cette « rupture épistémologique » de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, hypostasiée comme *événement*... N'est-ce pas un retour à une conception obsolète de l'idée même d'événement, datée d'*avant* ce changement de paradigme ? Contradiction d'une réflexion qui utiliserait un outil précisément *dépassé* pour montrer ce dépassement, qui en somme resterait prisonnière du schéma de Lotman, en créant sa propre fiction : où l'événement serait ici le franchissement de la frontière entre narration événementielle et narration non événementielle, dont les héros auraient noms Darwin, Flaubert, Melville... Cela appelle quelques précisions et précautions méthodologiques.

« Rupture épistémologique » ? L'expression est reprise de Bachelard par Thomas Kuhn. On le sait, selon l'épistémologue américain, l'histoire des sciences serait marquée par des changements de *paradigmes*<sup>291</sup>, des « révolutions scientifiques », où tout se transforme, les théories et les pratiques, les questions mêmes qui se posent, les méthodes de leur résolution.

Comme Copernic ou Einstein en leurs temps, Darwin est la figure-phare d'un nouveau paradigme, d'une révolution des modes de penser<sup>292</sup>. Nous ne reprendrons pas les arguments de la première partie, justifiant notre entrée en matière, ici encore, par la biologie : ils sont les mêmes (plus grande lisibilité, explicitation des concepts de base, etc...). De même, redisons que, pas plus que la précédente avec Cuvier<sup>293</sup>, la nouvelle

---

<sup>289</sup> Les îles enchantées, Op. Cit., p. 178. Le pessimisme de Melville est sans doute aussi fortement lié à la réception (ou plutôt à l'absence de réception) de sa propre œuvre...

<sup>290</sup> D'aucuns fixent même une seule date. Voir Yves CHRISTEN : « En cette année 1859, il se passe des choses encore plus importantes : Marx publie sa Contribution à la critique de l'économie politique, Darwin, De l'origine des espèces et Wagner joue pour la première fois Tristan et Isolde. Le XXe siècle vient de naître. Les grandes idéologies qui le secoueront d'une façon parfois terrifiante trouveront dans les événements intellectuels de cette année 1859 leurs racines métapolitiques : une triple révolution, biologique, sociale et artistique vient de s'accomplir » (Marx et Darwin : le grand affrontement, Albin Michel, 1981, p. 13. Ce livre, souvent inutilement polémique, opère néanmoins quelques rapprochements originaux).



---

vision du monde ne "commence" avec Darwin<sup>294</sup>. Ici aussi, l'observation de Pavel<sup>295</sup> demeure on ne peut plus juste. Ce sont les mêmes raisons méthodologiques et épistémologiques qui nous conduisent à dégager de la pensée de l'auteur de *L'origine des espèces* les premiers principes de ce qui apparaît bien comme un nouveau paradigme.

<sup>291</sup> Kuhn a différentes formules pour définir le « paradigme » : « tout ce à quoi adhère un groupe scientifique », l'ensemble de « l'appareil cognitif d'une communauté scientifique », sa « matrice disciplinaire » (La tension essentielle, tradition et changement dans les sciences[1977], trad. de l'anglais (américain) par M. Biezunski et al., Gallimard, 1990, pp. 392, 401, 423). Charles LENAY en donne une définition synthétique : « ensemble de croyances, de théories et de pratiques partagées par une communauté de chercheurs, qui définissent des énigmes pertinentes et bien posées avec des méthodes régulières pour tenter de les résoudre. Dans son sens large, le paradigme définit donc un mode de pensée, une vision du monde partagée, profondément ancrée dans les pratiques individuelles » (Darwin, Les Belles Lettres, coll. « Les figures du savoir », 1999, pp. 56-57). Ce qui est contredit par Isabelle STENGERS : « Un paradigme est, d'abord et avant tout, d'ordre pratique. Ce qui est transmis n'est pas une vision du monde, mais une manière de faire, une manière non seulement de juger les phénomènes, de leur conférer une signification théorique, mais aussi d'intervenir... » (L'invention des sciences modernes[1993], Champs Flammarion, 1994, p. 60).

<sup>292</sup> Kuhn : « Il existe certains épisodes – illustrés, dans leur forme extrême et facilement identifiable, par l'avènement du copernicanisme, du darwinisme ou de l'einsteinianisme – au cours duquel une communauté scientifique abandonne une conception du monde et un cadre de l'activité scientifique consacrés, pour adopter une autre méthode d'approche souvent incompatible avec la première » (Op. Cit., p. 306).

<sup>293</sup> Comme pour Cuvier, on n'a pas manqué de souligner l'influence des formes fictionnelles sur la théorie de Darwin. Selon l'anthropologue américaine Misia Landau (Narratives of Human Evolution, New Haven, Yale University Press, 1991), « le récit darwinien de la "descendance de l'homme" ne serait pas très différent de celui de Peau d'âne ou du Petit Poucet, puisqu'il fait succéder à la situation initiale (la vie arboricole) le départ du héros, puis un changement (la vie terrestre) suivi d'un autre départ (la bipédie), d'une épreuve récompensée par un don (l'encéphalisation), d'où il résulte une transformation (la civilisation), une nouvelle épreuve et un triomphe ». Claudine COHEN, qui cite ce passage, commente : « Si réducteur que soit ce type d'analyse, il a ouvert tout un champ de réflexion critique, qui dénonce la présence d'idées reçues, de lieux communs, de figures narratives stéréotypées, au cœur même des représentations données pour scientifiques de l'origine et du devenir de l'homme. On a insisté aussi sur ce que la préhistoire doit au roman. Le roman raconte l'ascension d'un individu, parti souvent d'une condition modeste pour parvenir, au terme d'un itinéraire jalonné d'embûches, aux plus hautes sphères de la société – ou bien l'histoire d'une rencontre, d'une passion aux prises avec les difficultés de la vie, les obstacles sociaux, le tragique de la mort. A bien des égards, l'histoire des origines et du devenir de l'homme peut être lue comme une sorte de roman d'aventure ou de formation... » (L'homme des origines, Savoirs et fictions en préhistoire, Op. Cit., pp. 19-20).

<sup>294</sup> A ce sujet, voir par exemple GUYENOT (Emile), Les sciences de la vie aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'idée d'évolution, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1957. Par ailleurs, la question de la réception de l'œuvre de Darwin est hors de notre propos. On sait combien les théories de L'origine des espèces ont été l'objet d'âpres discussions dès la parution de l'ouvrage – signes de la nouveauté qu'elles apportaient (Cf. en particulier Darwinisme et société, sous la direction de Patrick TORT, PUF, 1992 ; Yves CONRY, L'introduction du darwinisme en France, Vrin, 1974 ; Daniel BECQUEMONT, Darwin, darwinisme, évolutionnisme, Kimé, 1992).

<sup>295</sup> Voir note 1 p. 11.

## Où l'on voit l'événement quitter le monde

---

Répetons-le, au cœur du changement se trouve la question de la continuité et de la discontinuité. A partir de Darwin, un grand débat s'ouvre en biologie, mais aussi d'une façon beaucoup plus générale, entre les tenants d'une discontinuité essentielle et ceux d'une continuité, tenue pour tout aussi essentielle, du vivant. L'interrogation porte sur l'existence éventuelle de processus continus et graduels de changements dans la nature.

On l'a vu, l'idée d'une série de changements majeurs et discontinus cadrerait tout à fait avec la théorie créationniste, alors dominante. Le XIX<sup>e</sup> siècle reste à cet égard fondamentalement « essentialiste », selon le mot de Karl Popper : le monde est constitué d'un nombre limité d'essences fixes et éternelles, dont on ne perçoit que des images imparfaites et incomplètes (on est encore dans la caverne platonicienne). Dans un tel monde, « toute novation alors ne peut résulter que de l'apparition d'une essence nouvelle, soit par création, soit par transformation brutale (mutation)<sup>296</sup> ». On ne peut "passer" d'une essence à une autre que par un *saut*, aussi bien diachronique que synchronique, car les espèces ont également des limites parfaitement claires et bien définies.

Mais dès lors que l'évolution devient graduelle et continue, il devient impossible de « regrouper les individus en catégories essentiellement homogènes<sup>297</sup> ». Et Darwin et ses successeurs n'auront de cesse de trouver des « intermédiaires », des « chaînons manquants », d'établir des classifications qui sont autant de généalogies, des différences qui rendent caduques les regroupements systématiques et immuables<sup>298</sup> – y compris jusqu'à l'homme : « Si considérable qu'elle soit, la différence entre l'esprit de l'homme et celui des animaux les plus élevés n'est certainement qu'une différence de degré et non d'espèce...<sup>299</sup> ». Darwin fait en somme passer « l'histoire naturelle », qui, loin d'être historique, était en fait une description de la nature et des espèces, dans le registre du temps. Devenant récit, elle entre dans l'histoire.

Dans la première partie, nous avons analysé le paradigme essentialiste ici remis en cause – bien loin, nous l'avons vu, d'être cantonné à la seule sphère scientifique. La *Weltanschauung* qui le sous-tend postulait une intention de la Nature, et s'attachait à trouver, et à prouver, le principe téléologique naturel et les moyens qu'il emploie. C'est ce qui nous a conduit en particulier, dans un cadre plus large que celui d'une théorie

<sup>296</sup> Ernst MAYR, « L'évolution », revue Pour la science, n° 13, novembre 1978, pp. 15-24 (p. 17).

<sup>297</sup> Christen, Marx et Darwin, Op. Cit., p. 118.

<sup>298</sup> Ce qui, dans le langage « nomade » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, se traduit ainsi : « les deux acquis fondamentaux du darwinisme vont dans le sens d'une science des multiplicités : la substitution des populations aux types, et celle des taux ou rapports différentiels aux degrés. Ce sont des acquis nomades, avec des frontières mouvantes de populations ou des variations de multiplicités, avec des coefficients différentiels ou des variations de rapports » (Mille plateaux, Op. Cit., pp. 64-65).

<sup>299</sup> Charles DARWIN, La descendance de l'homme et la sélection sexuelle [1871], trad. de l'anglais par E. Barbier, Reinwald, 1881, p. 136.

"classique" du récit, à revenir sur le caractère lui-même *téléologique* du roman "traditionnel" – c'était aussi le sens de nos considérations à propos de sa *fin*, dans la double acception de ce mot.

Ce qu'on a appelé l'*uniformitarisme*, qui avec Darwin a trouvé son champion, devait affronter tout le système de cette causalité rigide. Selon Cuvier, dont le modèle reste de ce point de vue théologique, nous l'avons vu, les « causes secondes » qui agissent sur le vivant sont subordonnées à une « cause première » qui agit sur la Terre, modelée par une série de catastrophes géologiques : « les causes géologiques (renvoyant directement à un Créateur) soumettent étroitement le vivant à ses conditions d'existence, et il conçoit sa paléontologie comme une preuve de la discontinuité catastrophique de l'histoire de la terre<sup>300</sup> ». Cette théorie des « causes finales », voilà le grand adversaire de Darwin, avec, en arrière-fond philosophico-religieux, la question de la délimitation entre loi naturelle et intervention divine.

Car c'est bien cette quête d'une *intentionnalité* naturelle sur le fond d'une intervention surnaturelle que la théorie darwinienne rend caduque. Elle ne cherche plus un principe de *progrès* mais un principe d'*évolution* (même si Darwin n'emploie guère le mot, à la fortune plus tardive) : c'est la *sélection naturelle* – sans *finalité*<sup>301</sup>, et, en son fondement, aléatoire, « procès ouvert d'essais et d'erreurs<sup>302</sup> », sur le modèle de la métaphore ontogénèse/phylogénèse, systématisée par Haeckel en 1874.

Ce gradualisme<sup>303</sup> est bien le postulat fondamental de l'uniformitarisme darwinien, en particulier parce qu'il lui permet de refuser l'idéologie encore dominante de l'époque, celle donc de la Création des espèces par la Providence divine intervenant directement dans la nature.

Il ne saurait dès lors exister de modèle préordonné de progrès, ni d'échelle des êtres vivants. Ce n'est pas Darwin qui est progressiste, ce seront ses disciples : « Il est absurde de parler d'un animal plus élevé qu'un autre. Nous considérons ceux dont la structure cérébrale est la plus développée comme plus hauts que les autres. Une abeille le serait si

---

<sup>300</sup> Becquemont, Darwin..., Op. Cit., p. 43.

<sup>301</sup> Les résistances suscitées par les théories darwiniennes furent, on le sait, virulentes. Le fait de l'avoir longtemps considéré comme progressiste, justement, ne fut pas la moindre. On peut remarquer que, de ce point de vue, le marxisme naissant reste "dixneuviémiste", s'opposant, lui aussi au nom de l'idée de progrès, aux conceptions darwiniennes. Cf. par exemple, parmi tant d'autres, cette péremptoire affirmation d'Engels, contre l'adage de L'origine des espèces : « Cela ne change rien à la chose que nous trouvions des chaînons intermédiaires entre certains groupes... Ces chaînons intermédiaires ne prouvent qu'une chose : s'il n'y a pas de bond dans la nature, c'est précisément parce que la nature ne se compose que de bonds » (Dialectique de la nature, Editions sociales, 1968, p. 276. Cité par Y. Christen, Op. Cit., pp. 108-109).

<sup>302</sup> P. J. BOWLER, Darwin[1990], trad. de l'anglais par D. Becquemont et F. Grembert, Flammarion, 1994, p. 27.

<sup>303</sup> Selon Stephen .Jay GOULD, « les présupposés sur lesquels se fonde la croyance de Darwin en un rôle exclusif des petites variations, leur rôle continu et cumulatif », constituent « une forme de gradualisme qui s'inscrit parmi les postulats philosophiques de l'uniformitarisme : proportion bien tempérée entre cause et effet, méfiance envers toute forme de discontinuité, origine des espèces par une lente accumulation de petites variations » (Cité par Becquemont, Darwin, Op. Cit., p. 285).

les instincts étaient pris comme critère<sup>304</sup> ».

Il serait donc fini, le temps des catastrophes, des événements, au sens de ruptures, qui viendraient perturber le déroulement du plan – soit divin, soit "naturel" ? Dans notre sphère d'étude, elle serait donc finie, l'ère du roman souverain, du récit s'appuyant sur les événements comme autant d'articulations qui l'organisent ? De multiples lectures de cette "crise" ont été faites. Evoquons-en quelques-unes.

Certaines sont *politiques* : la révolution darwinienne ne saurait se résumer à un affrontement entre science et théologie. Les réflexions sur les « causes secondes » et l'hypothétique « cause première » conduisent tout naturellement à poser la question de la place de l'homme dans la nature, de l'"évolution" des sociétés humaines, du passage de la science à la morale, etc...

Evoquant l'influence supposée des idées de Malthus sur celles de Darwin, on a souvent vu dans le premier un précurseur du « darwinisme social » (acceptation du sort des plus pauvres, principe sélectif de la population, etc...). Mais il semblerait que Darwin lui ait bien plutôt emprunté l'idée de la lutte comme processus créateur par élimination des inaptes à chaque génération<sup>305</sup>.

On a aussi souvent souligné les liens de la pensée darwinienne avec la philosophie économique libérale qui prend son essor à l'ère victorienne. Présenter l'évolution comme un processus régi uniquement par les lois normales de la nature, c'est conforter l'idée que le progrès social est le résultat d'efforts humains individuels, opinion qui est au centre de la philosophie libérale. Si les idées de Darwin ont ainsi pu se répandre, c'est parce qu'elles étaient en phase avec le développement de la bourgeoisie, victorienne en particulier et occidentale en général, glorifiant l'individu et ses mérites, et sa réussite sociale<sup>306</sup>.

D'autres lectures, *anthropologiques*, de la "crise" ont voulu montrer comment la métamorphose s'est accompagnée d'une sorte de désenchantement du monde, puisque l'homme (et l'histoire) y perd sa place<sup>307</sup>.

Ainsi, pour Freud, la théorie darwinienne constitue la deuxième « humiliation du narcissisme humain », après celle, cosmologique, de la révolution copernicienne, et avant celle, psychologique, de la psychanalyse :

---

<sup>304</sup> Carnet B, cité par Bowler, *Ibid.*, p. 109. Sur ce point, la position de Darwin diffère radicalement de celle, beaucoup plus idéaliste et "progressiste" justement, de son disciple Spencer. C'est pourtant par ce dernier que se fit, pour une large part, la pénétration des idées évolutionnistes. On sait que la pensée du biologiste anglais eut une influence considérable en particulier dans le monde anglo-saxon en particulier. Encore une fois, la question n'est pas ici de faire une histoire de la réception du darwinisme, mais d'insister sur ce fait que la continuité se répand comme paradigme. On pourrait montrer combien Spencer est "plus continu" que Comte : il fait naître un nouveau positivisme en Angleterre, très différent du modèle comtien en ce qu'il s'appuie sur un principe rigoureux de continuité dans le temps et l'espace (gradations et non divisibilité comme avec la loi des trois états de Comte). On ne résiste pas au plaisir de citer la fameuse "loi" de Spencer : « L'évolution est un changement à partir d'une homogénéité indéfinie et incohérente vers une hétérogénéité cohérente et définie, à travers des différenciations et des intégrations continues » (Cf. Becquemont, *Op. Cit.*, p. 213).

<sup>305</sup> Sur ce point, voir Bowler, *Op. Cit.*, pp. 112-113.

« L'homme s'éleva, au cours de son évolution culturelle, au rôle de seigneur sur ses semblables de race animale. Mais non content de cette prédominance, il se mit à creuser un abîme entre eux et lui-même. Il leur refusa la raison et s'octroya une âme immortelle, se targua d'une descendance divine qui lui permettait de déchirer tout lien de solidarité avec le monde animal. [...] Nous savons tous que les travaux de Charles Darwin, de ses collaborateurs et de ses prédécesseurs, ont mis fin à cette prétention de l'homme voici un peu plus d'un demi-siècle. L'homme n'est rien d'autre, n'est rien de mieux que l'animal, il est lui-même issu de la série animale, il est apparenté de près à certaines espèces, à d'autres de plus loin. Ses conquêtes extérieures ne sont pas parvenues à effacer les témoignages de cette équivalence qui se manifestent tant dans la conformation de son corps que dans ses dispositions psychiques »<sup>308</sup>

La crise du roman a-t-elle d'autres origines ? Trouve-t-elle d'autres explications ? Quelles solutions vont alors se faire jour<sup>309</sup> ?

On pourrait d'ores et déjà avancer que ce serait par exemple, dans l'ordre du récit romanesque, la prise en compte de toutes les discontinuités, l'insistance donc sur un

<sup>306</sup> Ibid., pp. 193-195. On a pu soutenir le point de vue exactement contraire : « Le roman est de toute évidence le genre privilégié du XIXe siècle en Angleterre car il correspond à la prise de pouvoir de la Bourgeoisie dont l'idéologie mercantile a besoin de stabilité et de prédictibilité pour ses échanges commerciaux et qui trouve dans l'épistémè causaliste une langue stable à souhait (puisque Dieu est censé garantir implicitement les échanges). Darwin va miner cette entreprise idéologique (mercantile et théologique) en introduisant la possibilité de l'aléatoire, et la thermodynamique fera de même en montrant l'inéluctabilité de la perte et de la dégradation » (Annie ESCURET-BERTRAND, « Savoirs et littérature à l'époque victorienne », in *Savoirs et Littérature I*, textes réunis et édités par Daniel Minary, Besançon, Annales Littéraires de L'Université de Franche-Comté, 1997, pp. 13-39).

<sup>307</sup> Le diagnostic est déjà posé par Nietzsche : « chez les Français G. Flaubert, chez les Allemands R. Wagner sont des exemples les plus nets de la métamorphose, entre 1830 et 1850, de la foi romantique dans l'amour et l'avenir, en désir de néant » (Le nihilisme européen, trad. de l'allemand par A. Kremer-Marietti, 10-18, 1976, cité par Françoise GAILLARD, « La révolte contre la révolution (Salammbô, un autre point de vue sur l'histoire) », in *Gustave Flaubert, Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, sous la direction d'A. de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 43-54).

<sup>308</sup> « Une difficulté de la psychanalyse », in *Essais de Psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Idées Gallimard, 1976, pp. 137-147 (pp. 142-143).

<sup>309</sup> Autre interprétation, anthropologique encore, de la crise, à partir des théories de René Girard : le changement d'épistémè fonctionne comme une « crise sacrificielle ». On sait que pour Girard, l'indifférenciation est la racine ultime de la violence. Or le darwinisme, en détruisant sa position, en rendant, au mieux, incertaine la distinction d'avec l'animal, a fait à l'homme une violence (symbolique). Cette abolition des différences, cette continuité généralisée, engendrent une « crise sacrificielle », qui déstabilise les savoirs, qui dérange les usages culturels, qui ouvre "l'ère du soupçon". Voir en particulier *La violence et le sacré*[1972] : « La fin des différences, c'est la force qui maîtrise la faiblesse, le fils qui frappe son père à mort, c'est donc la fin de toute justice humaine, laquelle se définit[...] en termes de différence » (Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 81-82). Chez Girard, c'est le mécanisme victimaire (le transfert de la violence à la victime émissaire, puis sacrificielle) qui dénoue la crise. C'est une des orientations de la lecture que fait Jacques CHESSEX de Flaubert : « Véritable bouc émissaire, selon Girard, de sa condition de victime (le père trop lourd, la famille évidente, la vocation, l'épilepsie et l'intelligence suraiguë, donc morbide, de ces choses), Flaubert cumule les attributs sacrificiels qui condamnent sa Weltanschauung à une saisie catastrophique de son être, et de l'œuvre compensatoire de son être » ( *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991, p. 39).

événementiel ouvrant à une discontinuité la plus forte possible (d'où aussi l'attention au fragmentaire). Il s'agit en somme de parvenir à *refaire de l'homme un événement*. Ce sera une partie de notre thèse.

Le temps d'avant, c'est celui où le discontinu de l'événement, fondement du récit romanesque, se développait à partir d'un Monde conçu comme foncièrement continu et cohérent dans toutes ses parties – et en même temps régulièrement "troué" par ces sortes d'interventions divines que sont les catastrophes. C'est ce Monde comme système qu'imite l'œuvre d'art, et ce que nous avons dit des grandes pensées du XIXe (Hegel, Comte, Marx) corrobore cette idée.

Or la continuité "darwinienne" met en crise cette continuité-là, en la radicalisant. Le XIX<sup>e</sup> siècle serait alors une sorte de lent crescendo vers ce point culminant, ou de decrescendo vers ce point de chute, qui ont nom changement de paradigme, crise sacrificielle, nouvelle formule politique...

### Y a-t-il une « solution de continuité » darwinienne ?

---

Passerait-on donc, d'une façon subite, d'un monde du discontinu à un monde du continu, d'un récit romanesque événementiel à sa pure et simple disparition ?

Certainement pas. Nous l'avons dit : postuler un tel *saut* historique, ce serait encore utiliser les modes de pensée et les visions du monde que le nouveau paradigme a rendus caduques.

La question se pose en ces termes : l'idée d'une « coupure épistémologique », au sens de Bachelard, n'est-elle pas en contradiction avec la nouvelle vision d'un monde continu, qui est sans doute encore, en grande partie, la nôtre<sup>310</sup> ? Le paradoxe (qu'on retrouve dans l'expression « solution de continuité », si souvent mal comprise) n'est pas qu'en la datant précisément, cette hypothèse d'une rupture historicise la théorie darwinienne. Il est plutôt dans le fait qu'elle érige en événement une théorie qui, en privilégiant le continu des transformations, s'attache précisément à rendre vierge de tout événement l'"histoire naturelle". Question à approfondir, tant, nous le verrons, elle a partie liée avec ce qui se passe dans l'écriture romanesque. Ce qui, on l'espère, doit permettre de mieux appréhender l'*évolution* qui s'est produite dans le roman.

D'où provient la contradiction ? Peut-être de l'extension, hasardeuse, des concepts de « révolution paradigmatique » et de « rupture épistémologique » au-delà de la sphère scientifique, à laquelle Kuhn et Bachelard les réfèrent exclusivement. L'erreur viendrait alors de ce qu'on rendrait historiques ces mutations dans les théories scientifiques, alors qu'elles seraient en quelque sorte *transcendantes* par rapport aux conceptions

<sup>310</sup> Le fait que l'un des enjeux majeurs de la nouveauté darwinienne porte sur la question qui nous occupe ici, celle du continu et du discontinu, avec une perspective qui dépasse très largement le cadre purement biologique, a été par exemple fortement souligné par Becquemont : « La plupart des réévaluations [de l'œuvre de Darwin] remettent perpétuellement en cause les notions de continu et de discontinu : continuité et/ou discontinuité des variations, continuité et/ou discontinuité du procès de spéciation [...], rapports difficilement dissociables de ceux que nous établissons, à un niveau plus proprement idéologique, ou tout simplement culturel, entre "naturel" et "social", qui fondent notre vision du monde et demeurent un enjeu permanent » (Op. Cit., p. 6).

générales, en particulier philosophico-religieuses, des époques où elles se produisent.

Il est facile de saisir le pendant de cette "erreur" du côté du roman. Car la revendication d'un transcendantalisme, cette fois de l'art <sup>311</sup>, est aussi fréquente dans cette autre "sphère" du savoir. Quelle meilleure illustration de cette position que celle, extrême, de Forster ? Dans *Aspects du roman*, l'écrivain anglais veut « exorciser ce démon de la chronologie », qui prétend historiciser la littérature. L'auteur de *La route des Indes*, pour « esquiver » ce démon, imagine « tous les romanciers au travail, ensemble, dans une pièce circulaire », et fait alors « dialoguer » Richardson et Henry James, Wells et Dickens, Sterne et Virginia Woolf <sup>312</sup> ...

Cette démarche d'a-temporalisation, qui semble bien s'opposer à notre tentative de repérer une "fracture" historique, est très répandue. On l'illustrera de deux exemples connus, où les théories sont basées sur la distinction de deux modèles, courant tout au long de l'histoire du roman – en fait comme *hors du temps*.

Pour Marthe Robert, qui fonde son analyse sur l'idée du « roman familial » développée par Freud, il n'existe que « deux façons de faire un roman », celle du « Bâtard » et celle de « l'Enfant trouvé », dont les archétypes respectifs sont *Robinson Crusoë* et *Don Quichotte* : « le roman est pris tout entier dans cette dialectique du "oui" au monde et du "non" à la réalité <sup>313</sup> ».

Raymond Queneau, lui, donne des modèles homériques au roman : il y aurait une lignée de *l'Iliade* : « un incident [la colère d'Achille] projette une lueur sur le monde historique qui l'entoure et réciproquement, mais c'est l'incident qui fait l'histoire qui est racontée » ; et une lignée de *l'Odyssée* : « c'est l'histoire d'un individu qui, au cours d'expériences diverses, acquiert une personnalité ou bien affirme et retrouve la sienne, comme Ulysse lui-même qui se retrouve tel quel, plus son "expérience", à la fin de son Odyssée ». Soit donc, dans le second cas, il s'agit « de replacer l'homme, le personnage, dans des événements historiques », soit, dans le premier cas, « de faire de sa vie même un événement historique <sup>314</sup> ».

Et chacun alors de ranger les grands romans dans l'une ou l'autre des catégories proposées...

<sup>311</sup> Sacralisation et irréductibilité (significativement rendues par des formules sur « l'expérience de l'ineffable », « la magie de l'œuvre d'art », etc.) qu'a justement dénoncées Bourdieu (Cf. par exemple l'avant-propos des Règles de l'art, Op. Cit., pp. 9-16). Il est clair que, pas plus que la littérature, la vérité scientifique n'est exempte d'un « conditionnement par les conditions socio-historiques de sa production » (pour employer le langage du sociologue). Comme le dit Michel SERRES (Hermès V, Le passage du Nord-Ouest, Minuit, 1980, p. 120), « pour n'être pas des bêtes, ces gens-là [les savants] ne sont pas des anges »...

<sup>312</sup> *Aspects du roman*, Op. Cit., pp. 19-29. Sur l'autre "bord", Kuhn dit-il autre chose avec cette formule : « Contrairement à l'art, la science détruit son passé » (La tension essentielle..., Op. Cit., p. 457).

<sup>313</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines et origine du roman*[1972], TEL Gallimard, 2000, p. 233.

<sup>314</sup> Raymond QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1963, pp. 57-66. Mais, comme toujours avec Queneau, les choses ne sont pas si simples : Cf. par exemple l'idée de « plagiat par anticipation », empruntée à Borges, ou le fait qu'il reconnaisse que des écrivains comme Joyce ou Gertrude Stein dépassent la double tradition proposée...

## Walter Benjamin, ou la fin de « l'art de raconter »

---

Que ce soit du côté de la science comme de celui de la littérature, aurions-nous donc le tort, en historicisant les pratiques, d'opérer des rapprochements hasardeux ? Je ne le pense pas. Et c'est en particulier à partir de Walter Benjamin que je voudrais le montrer – même si ses parages sont, on le sait, fort ardu d'accès...

Les réflexions sur le XIX<sup>e</sup> siècle de l'auteur de *Sens unique* rajoutent une quatrième « blessure narcissique » à celles de Freud : pour lui aussi l'événement quitte le monde humain.

« L'art de raconter est en voie de se perdre ». Ce fameux constat, souvent lu de façon bien rapide, marquerait un double déclin : le premier serait consubstantiel au roman, le second, plus spécifique au XIX<sup>e</sup> siècle, proviendrait du développement massif de l'information. Benjamin est sans doute l'un de ceux qui a le mieux analysé la crise de la narration au XIX<sup>e</sup> siècle, dans cette double perspective, liée, comme nous allons le voir, aux mutations de la position de l'événement dans la vie humaine. Au centre de ce mouvement est cette dialectique de continu et de discontinu que nous nous efforçons de cerner.

Si, comme le dit Ricoeur à la suite de Benjamin, « il n'y a plus d'expérience à partager <sup>315</sup> », c'est parce que cette expérience « s'inscrit dans une *temporalité* commune à plusieurs générations. Ellesupposedonc une tradition partagée et reprise dans la continuité d'une parole transmise de père en fils ». Or c'est cette tradition partagée, cette continuité, propres aux sociétés traditionnelles (« artisanales », dit Benjamin), qui disparaissent dans le « temps disloqué et entrecoupé du travail dans le capitalisme moderne <sup>316</sup> », où les événements de la vie humaine deviennent intransmissibles.

Comment s'effectuait cette transmission ? L'auteur d'*Enfance berlinoise* introduit ici le concept de *conseil*, dont il donne une définition fondamentalement *narrative* :

« Tout véritable récit présente toujours un aspect utilitaire [qui se présente par une moralité, une recommandation pratique, un proverbe, une règle de vie...]... le narrateur est un homme de bon conseil... Un conseil, en effet, est peut-être moins une réponse à une question que suggestion à propos de la continuation d'une histoire (qui est en train de se développer). Pour qu'on nous le donne, ce conseil, il faut donc que nous commencions par *nous raconter*. Et cela sans tenir compte du fait qu'un homme ne profitera d'un conseil

<sup>315</sup> Ricoeur résume ainsi le propos du penseur allemand : « Peut-être sommes-nous à la fin d'une ère où raconter n'a plus de place parce que, disait Benjamin, les hommes n'ont plus d'expérience à partager. Et il voyait dans le règne de l'information publicitaire le signe de ce retrait sans retour du récit. Peut-être, en effet, sommes-nous les témoins – et les artisans – d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes ». Et l'auteur de *Temps et récit* lui-aussi s'interroge : « Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. [...] Rien donc n'exclut que la métamorphose de l'intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l'histoire racontée une histoire une et complète » (*Temps et récit*, II, Op. Cit., p. 57).

<sup>316</sup> Jeanne-Marie GAGNEBIN, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, 1994, pp. 89-90.



qu'en tant qu'il trouvera les mots pour rendre son cas. »<sup>317</sup>

Nous montrerons plus loin la grande ouverture de cette définition du conseil, et ce qu'elle offre de perspectives à la narration, en lien par exemple avec l'idée d'« œuvre ouverte » développée par Umberto Eco. Contentons-nous pour l'instant de l'analyse du constat de Benjamin, souvent lu comme s'il n'était que pessimiste, sur l'agonie du récit.

C'est bien en tout cas à partir de cette définition que s'explique « l'impossibilité contemporaine de recevoir ou de donner un conseil » : « Le conseil tissé dans l'étoffe d'une vie vécue devient sagesse. L'art de narrer est en déclin parce que l'aspect épique de la vérité, la sagesse, tend à disparaître<sup>318</sup> ». Et Benjamin d'insister sur ce déclin, lié pour lui à l'apparition de la forme romanesque, qui elle-même correspond à la naissance de l'individu solitaire :

**« Le narrateur emprunte la matière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qu'il écoute. Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel... Ecrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en ce qu'elle a de plus riche, par la description de cette richesse, le roman révèle la situation d'un homme qui ne reçoit ni ne donne aucun conseil »<sup>319</sup>**

Si donc « le narrateur est pour nous une réalité lointaine et qui s'éloigne de plus en plus », c'est d'abord parce qu'« il semble que nous ayons perdu une faculté que nous pouvions croire inaliénable, que nous considérons comme la moins menacée : celle d'échanger des expériences<sup>320</sup> ».

Le mouvement qui conduit à cette lente régression de la faculté de raconter est double : d'une part, l'individu devient de plus en plus solitaire, les événements qui jalonnent sa vie sont « sans commune mesure », c'est-à-dire toujours exceptionnels, et comme tels de plus en plus incompréhensibles, ayant de moins en moins valeur d'exemples pour autrui.

D'autre part, et symétriquement, l'avènement de l'ère des masses, de cette « existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation<sup>321</sup> », tend à faire disparaître tout ce qui a pu jusqu'alors faire le fond de l'expérience commune des

---

<sup>317</sup> « Le narrateur »[1936], in Poésie et révolution, Denoël LN, 1971, p. 143 (j'adopte la traduction modifiée de Gagnebin, Ibid., p. 97). Il ne s'agit pas de faire ici une énième lecture détaillée de la pensée de Benjamin. On laissera en particulier de côté le fait, si important pour une analyse juste, que la transmission selon Benjamin est essentiellement orale, et donc que chez lui la notion de récit est liée au verbe beaucoup plus qu'à l'écrit (Pierre MISSAC souligne sa « préférence volontiers affirmée pour le récit en raison de la valeur d'expérience conférée par son caractère oral », Passage de Walter Benjamin, Seuil, 1987, p. 77). On utilisera ici certains de ses concepts, riches d'ouvertures dans notre cadre.

<sup>318</sup> Ibid., p. 143.

<sup>319</sup> Ibid., p. 144.

<sup>320</sup> Ibid., pp. 139-140.

hommes, tous ces menus événements qui jalonnaient la vie quotidienne des petites communautés, comme autant d'expériences transmises de générations en générations<sup>322</sup>

Ainsi donc, à la fois de plus en plus isolé et de plus en plus noyé dans la masse, l'homme perd ses capacités narratives.

Benjamin propose plusieurs pistes explicatives. Observant la convergence de l'éloignement de *l'événement de la mort* de l'expérience quotidienne et la fin programmée du récit, il avance d'abord qu'« au XIX<sup>e</sup> siècle, la société bourgeoise, avec ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, a obtenu un résultat accessoire, qui était peut-être inconsciemment son but principal : permettre aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs congénères<sup>323</sup> ». La poursuite effrénée du nouveau dans les sociétés modernes ne laisse plus de place à une expérience du temps qui fonde l'*autorité* du récit sur celle de l'agonisant :

« C'est surtout chez le mourant qu'on voit prendre forme de réalité transmissible, non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais surtout le contenu même de sa vie, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires.[...] d'un seul coup, dans ses gestes et ses regards, c'est l'inoubliable qui surgit et qui confère, à tout ce qui concerne cet homme, l'autorité dont se revêt, pour les vivants, à l'heure de la mort, jusqu'au plus pauvre diable. *La narration repose sur cette autorité.* »<sup>324</sup>

Il y aurait donc conjonction entre le déclin du récit et l'éloignement de ce qui est le seul événement « qui advient », la mort, selon la formule de Jankélévitch. Benjamin ne pointe-t-il pas là une relation essentielle, qui pourrait bien expliquer et la grande crise romanesque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et les nouveaux narratifs du siècle suivant, qui « passent par l'établissement d'une autre relation, sociale et individuelle, à la mort et au mourir<sup>325</sup> » ? C'est bien, comme nous le verrons, autour de cet événement-là que certains auteurs ultérieurs (Proust, Kafka) ont construit leur œuvre.

Deuxième élément mis en avant par Benjamin : les "progrès" vertigineux de l'*information*<sup>326</sup>. Celle-ci en effet se concentre sur l'explication, au contraire de la

<sup>321</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens »[1939], in Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982, pp. 147-208 (p. 151). La réflexion de Benjamin part de l'opposition entre Erfahrung, l'expérience communautaire qui se communique à travers le récit, et Erlebnis, l'expérience vécue, solitaire, non-communicable.

<sup>322</sup> Il est remarquable qu'un siècle auparavant, Alexis de TOCQUEVILLE fasse à peu près le même constat, à partir de l'avènement de l'homo democraticus : « ...Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur » (De la démocratie en Amérique[1835], t. II, GF Flammarion, 1981, p. 127).

<sup>323</sup> « Le narrateur », Op. Cit., pp. 152-153.

<sup>324</sup> Ibid., p. 152. Je souligne.

<sup>325</sup> Gagnebin, Op.Cit., p. 98.

narration qui, du fait justement de son refus de l'interprétation, est beaucoup plus ouverte :

**« Chaque matin, on nous renseigne sur tout ce qui s'est passé à la surface du globe. Et cependant nous sommes pauvres en histoires surprenantes. Cela tient à ce qu'aucun événement n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications. Autrement dit, à peu près rien de ce qui advient ne profite à la narration. [...] L'information doit apparaître comme plausible. C'est ce qui la rend inconciliable avec l'esprit de la narration. [Dans celle-ci] l'événement n'est pas imposé au lecteur dans ses connexions logiques. C'est à lui d'interpréter la chose comme il l'entend. Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information. »**<sup>327</sup>

Benjamin voit plus qu'une coïncidence entre mort du récit, développement du roman, et prolifération de l'information, et ses propos (« L'information doit apparaître comme plausible », et pour cela l'événement est « imposé au lecteur dans ses connexions logiques ») s'appliquent de manière exemplaire au roman réaliste<sup>328</sup>, et en particulier à son indistinction du logique et du chronologique, à son application systématique du « post hoc ergo propter hoc ».

Pour Benjamin la crise de la littérature vient de l'écart qui s'agrandit entre « les événements de notre vie intérieure [qui] ne possèdent point par nature ce caractère inéluctablement privé », qui sont donc, dans leur essence même, communicables, et ce qu'en fait l'organe moderne de « communication », le journal :

**« Les chances diminuent de voir les événements extérieurs s'assimiler à notre expérience. Le journal représente un des nombreux indices d'un tel amoindrissement [de l'expérience], devenue "inhospitalière et aveuglante", depuis qu'elle est propre à l'époque de la grande industrie. [...] Si la presse avait eu pour dessein de permettre au lecteur d'incorporer à sa propre expérience les informations qu'elle lui fournit, elle serait loin du compte. Mais c'est tout le contraire qu'elle veut, et qu'elle obtient. Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur »**<sup>329</sup>

Une « cloison étanche » est ainsi dressée entre l'expérience et l'information<sup>330</sup>. Les événements que "transmet" l'information moderne n'ont plus aucun lien avec l'expérience du lecteur, et lui apparaissent comme entièrement détachés de sa vie – à cause de l'absence de toute possibilité d'échange, à cause de l'absence de tout caractère de

<sup>326</sup> « Si l'art de raconter est devenu chose rare, cela tient sans doute aux progrès de l'information... Avec les progrès de la presse – devenue l'un des instruments essentiels du grand capitalisme à l'époque où la bourgeoisie eut achevé d'imposer sa puissance – on a vu s'élever au premier rang une forme de communication qui [...], tout aussi étrangère à la narration, est pour elle beaucoup plus dangereuse que le roman, que par ailleurs elle met en crise » (« Le narrateur », Op. Cit., p. 145).

<sup>327</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>328</sup> Soulignons que Benjamin « ne prétend nullement que le roman fait son apparition dans l'histoire de la littérature occidentale au moment où le récit devient impossible (la floraison du roman se trouve alors seulement stimulée) » (Missac, Op. Cit., p. 39).

<sup>329</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », Op. Cit., pp. 153-154.

proximité vécue entre interlocuteurs : « *A la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement*, il l'incorpore dans la vie même de celui qui raconte, pour le communiquer, comme sa propre expérience, à celui qui écoute. Ainsi le narrateur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile<sup>331</sup> ».

D'une part donc, l'information veut transmettre au lecteur « le pur en-soi de l'événement », d'autre part elle le lui impose « dans ses connexions logiques ». Ce qui n'est pas contradictoire. L'événement, dans l'ère de l'information, c'est une bulle, fermée sur elle-même, et tous les tenants et les aboutissants de l'événement font partie de cette bulle que l'information nous transmet, totale et entière, sans qu'aucun élément de notre vie puisse s'y incorporer, sans que nous puissions nous l'*approprier* en aucune façon<sup>332</sup>. Où l'on voit que c'est toujours à travers une certaine *expérience durable*<sup>333</sup> que l'événement peut s'intégrer dans un véritable récit lié à la vie humaine. La notion de *choc*, explicitant l'*éphémérité* de l'événement dans la civilisation moderne, est au cœur de la réflexion de Benjamin. On reparlera de l'idée de « choc comme principe poétique », de « l'expérience vécue du choc<sup>334</sup> ».

Mais revenons sur les raisons du déclin du récit. Outre la disparition de l'expérience de la mort et l'avènement de l'ère de l'information, il y aurait une troisième raison à ce déclin, englobant les deux autres, et qui va nous permettre de retrouver la question de la continuité.

Selon Benjamin, une violence, traumatique pour « le tout petit corps de l'homme », se développe de façon consubstantielle avec le capitalisme et l'urbanisation, la « massification ». Les exemples qu'il choisit sont particulièrement significatifs : ces victimes des « expériences économiques de l'inflation », ces peuples opprimés par des

<sup>330</sup> « Lorsque l'information se substitue à l'ancienne relation, lorsque elle-même cède la place à la sensation, ce double processus reflète la dégradation croissante de l'expérience. Toutes ces formes, chacune à leur manière, se détachent du récit, qui est une des formes les plus anciennes de communication » (Ibid., p. 154).

<sup>331</sup> Ibid., p. 154. Je souligne.

<sup>332</sup> Claude ROMANO écrit : « L'explication et le commentaire, qui triomphent dans le journalisme, désignent précisément ces modes de comprendre qui ne sont pas à la mesure de l'événement en son événementialité, qui ne l'appréhendent pas comme origine d'un sens, mais comme maillon dans un tissu causal, et le dégradent, par conséquent, en simple fait intramondain.[...] L'événement que communique l'information n'offre que l'"expérience" purement frontale du choc, sans recul possible, "expérience" catastrophique qui est censée nous bouleverser, mais nous bouleverse, en vérité, d'autant moins que l'événement se soustrait ici à toute ex-pér-i-ence au sens propre » (L'événement et le monde, PUF, coll. "Epiméthée", 1999, pp. 277-279). Les pages 272 à 284 de l'essai de Romano constituent une vigoureuse reprise de la position de Benjamin.

<sup>333</sup> Benjamin distingue « expérience ponctuelle » et « expérience durable », la première correspondant plutôt à l'événement en-soi, incommunicable, éphémère, de l'ère de l'information, la seconde à celui, transmissible, de l'ère du récit (au sujet de l'expérience chez Benjamin, voir en particulier Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire, Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Y. Hersant, Payot, 1989, pp. 19-82, et Ralf ZSCHACHLITZ, « Epiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin, Berne, Peter Lang., 2000, pp. 147-247).

<sup>334</sup> Zentralpark[1938-1939], in Charles Baudelaire..., Op. Cit., p. 228. « Sur quelques thèmes baudelairiens », Op. Cit., p. 207.

gouvernants cyniques, ces habitants des villes en état de siège ou de blocus économique, jusqu'à ces combattants de la Grande Guerre, revenant « muets du front » – pour Benjamin tous sont « plus pauvres d'expérience communicable<sup>335</sup> ».

Il y aurait donc un profond déclin de la continuité temporelle, verticale en quelque sorte, fondée sur le conseil et l'expérience, qui se transmettent de générations en générations. Une nouvelle forme de continuité naîtrait alors, horizontale, spatiale, celle de la *masse*, liée à l'urbanisation. Les repères temporels constitués par les événements, la mémoire des choses, se perdraient. Pour mieux appréhender ce processus, Benjamin s'appuie sur son fameux concept d'*aura*<sup>336</sup>.

L'*aura* d'un objet, c'est « l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui », c'est ce qui en fait son unicité, sa singularité, son irréductible nouveauté, cet « "ici" où l'imparfait devient événement<sup>337</sup> ». Le XIX<sup>e</sup> siècle de Benjamin est cette ère des masses, indistinctes, dans lesquelles se perd l'*aura* des choses, et en particulier celle de l'œuvre d'art, noyée dans l'artificielle causalité de l'information.

C'est qu'il y a au XIX<sup>e</sup> siècle une crise générale de la *perception*<sup>338</sup>. En particulier, le « beau », entendu comme regard rendu par les choses à celui que l'on porte sur elles, comme pouvoir de répondre à notre regard, presque comme une relation intersubjective, ne trouve plus sa place dans les « reproductions techniques<sup>339</sup> » :

**« Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. C'est là une des sources de la poésie. Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour porter son regard au loin ; ainsi éveillé, le regard de la nature rêve et entraîne le poète dans sa rêverie. Les mots eux-mêmes peuvent avoir leur aura »<sup>340</sup>**

Et Benjamin de citer Proust : « Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que

<sup>335</sup> Ibid., p. 140. Jean GREISCH commente : « à chaque fois, l'expérience est synonyme d'un traumatisme, beaucoup trop violent pour pouvoir se dire » (Paul Ricœur, *l'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 196). Certes, pour Benjamin, l'expérience traumatique la plus forte est bien celle de la Grande Guerre. Il reste que son analyse du XIX<sup>e</sup> siècle le conduit à voir dans l'avènement conjoint de la technique, du capitalisme et de la massification le point focal (je ne dis pas, à dessein, l'origine) de la dégradation de l'expérience.

<sup>336</sup> On pourrait gloser à l'infini, semble-t-il, sur ce concept. Comme l'écrit Missac, « malgré l'abondance des exégèses la discussion n'est pas close où s'affrontent ceux qui [...] limitent l'*aura* à un effet d'éloignement et ceux qui [...] veulent la nuancer en la dialectisant » (Op. Cit., p. 95). Je n'entre pas à mon tour dans ce débat, me limitant à la définition, intéressante par ses résonances proustiennes, des « thèmes baudelairiens ».

<sup>337</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », Op. Cit., pp. 196 et note de J. Lacoste, p. 271.

<sup>338</sup> « ...la crise liée à la reproduction des œuvres d'art n'est qu'un aspect d'une crise plus générale, qui concerne la perception elle-même » (Ibid., p. 198).

<sup>339</sup> C'est ce qui est développé dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Poésie et révolution*, Op. Cit., pp. 171-210.

les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent... que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant tant de siècles<sup>341</sup> ».

Pour Benjamin, l'œuvre d'art ne devient telle, n'acquiert ce statut, que par la postérité, qui la transforme en événement<sup>342</sup>. Or l'âge des foules et de la masse, l'âge de la reproduction de masse – en particulier photographique – conduit à un déclin rapide de cette aura<sup>343</sup>. Déclin symbolisé par l'invisibilité des étoiles dans le ciel des grandes villes (et en ce sens, Baudelaire est bien l'archétype de la modernité, lui qui « a banni les étoiles de son monde<sup>344</sup> ») :

**« La grande ville ne connaît pas de véritable crépuscule. En tout cas, l'éclairage artificiel la prive de la transition vers la nuit. C'est aussi la raison pour laquelle, dans le ciel de la grande ville, les étoiles s'effacent ; ce que l'on remarque le moins, c'est le moment où elles apparaissent. La métaphore du sublime chez Kant : "la loi morale en moi et le ciel étoilé au-dessus de ma tête" ne pourrait pas avoir été conçue par un habitant des grandes villes »<sup>345</sup>**

La perte de la continuité historique (transgénérationnelle) est aussi perte d'un point de vue spatial, de la communion avec le cosmos. Les deux continuités darwiniennes, diachronique (l'homme est d'origine animale) et synchronique (il n'y a qu'une différence de degrés entre l'homme et les animaux actuels) n'ont pas un caractère *vécu*, elles sont de l'ordre d'une vérité scientifique, désincarnée. Elles ont donc pour conséquence, chez Benjamin, cette discontinuité, cette dislocation de l'historicité humaine et cette perte du contact avec la nature qui caractérisent l'homme des masses : déstabilisation généralisée, blessures narcissiques difficilement réparables...

C'est la pression capitaliste de la production marchande et du marché qui transforme les nouveautés qu'elle crée en « fantasmagories », qu'on pourrait définir comme des

<sup>340</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Op. Cit.*, pp. 199-200. Voir également « Zentralpark » : « « Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse » (*Op. Cit.*, p. 227).

<sup>341</sup> Le temps retrouvé, in *A la recherche du temps perdu*, III, Pléiade Gallimard, 1969, p. 884.

<sup>342</sup> « A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence où elle se trouve. C'est à cette présence unique pourtant, et à elle seule, que se trouve liée toute son histoire... A l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Age n'était pas encore "authentique" ; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au XXe siècle » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Op. Cit.*, pp. 174-175).

<sup>343</sup> « Si l'on admet que les images surgies de la mémoire involontaire se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que, dans le phénomène qu'on peut appeler "le déclin de l'aura", la photographie aura joué un rôle décisif » (« Sur quelques thèmes baudelairiens », *Op. Cit.*, pp. 199).

<sup>344</sup> « Zentralpark », *Op. Cit.*, p. 227.

<sup>345</sup> *Paris, capitale du XIX e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Cerf, 1989, pp. 357-358. Cité par Stéphane MOSES, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Seuil, 1992, pp. 116-117.*

sortes d'icônes ayant perdu leur beauté auratique – ce qui n'est pas nécessairement synonyme d'une dégradation dans l'esprit de Benjamin <sup>346</sup>. Certes, les développements de l'ère industrielle et de la civilisation de masses ont fait perdre aux choses, aux objets, aux actes mêmes, leur caractère d'événements, c'est-à-dire leur *aura*, leur possibilité de s'intégrer dans un récit, avec toutes leurs dimensions d'imprévu, de surprise, de non explication... Mais la *fantasmagorie* (les fameux « passages » parisiens en sont le modèle, ces lieux où « l'art entre au service du commerçant <sup>347</sup> ») est ambivalente : elle exprime la modernité, et à cet égard revêt un caractère positif, mais en même temps l'entoure d'un halo de rêve, qu'il convient de dissiper <sup>348</sup>. Et c'est la nouvelle esthétique engendrée par ce « choc », une esthétique de la *fulguration*, au sens alchimique du terme <sup>349</sup>, qui va le permettre en définitive. Avec cet événement-là, ce *choc*, pourra commencer une nouvelle ère du roman... Mais il est encore un peu tôt pour en parler.

### Pour une dialectique du continu et du discontinu

---

Nous étions partis de l'hypothèse d'un changement d'*épistémè*. Le bouleversement esthétique que Benjamin analyse s'intègre à l'intérieur de ce changement, beaucoup plus large, et son caractère assez précisément *daté* contredit la prétention à l'intemporalité des vérités scientifiques.

C'est d'ailleurs la position de Kuhn, qui n'est pas soupçonnable d'un quelconque *apriorisme* scientifique. S'opposant en cela à la conception *normative* de Popper, qui veut imposer à la scientificité un critère de vérité a-temporel (la fameuse *falsifiabilité*), il préconise en effet de prendre en compte les « impératifs socio-psychologiques <sup>350</sup> » qui conditionnent les découvertes scientifiques.

Cette position a de fortes conséquences pour notre objet. Si en effet la nature ne fait

<sup>346</sup> Même si une « étrange aura de nostalgie baigne pour le philosophe allemand l'idée de *Erfahrung* », comme l'écrit avec raison Dominique RABATE (« Figures de l'après-coup », Op. Cit., p. 222), la pensée de Benjamin n'est pas réductible à une simple dénonciation du progrès industriel et à la nostalgie d'un âge d'or du récit. Pour Benjamin, les nouveautés techniques qui se développent au XIXe siècle sont en effet grosses de possibilités multiples, de nouvelles organisations sociales susceptibles de rapprocher les hommes, « sont autant de formes virtuelles de vie nouvelle, de possibilités utopiques, de promesses annonçant une nouvelle organisation sociale et une nouvelle relation avec la nature » (Jean LACOSTE, « "Une fantasmagorie infernale" : Le XIXe siècle de Walter Benjamin », in *L'invention du XIXe siècle, II, Le XIXe siècle au miroir du XXe siècle*, Klincksieck et Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 207-214. P. 211).

<sup>347</sup> Cité par Gérard RAULET, *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Aubier, 1997, p. 93.

<sup>348</sup> La fantasmagorie « est tendue en arrière autant qu'en avant. Elle exprime tout autant la nouvelle civilisation que les résistances auxquelles se heurte cette dernière » (Lacoste, Op. Cit., p. 87).

<sup>349</sup> C'est ce sens qu'on trouve par exemple dans *Enfance berlinoise*[1933] (Voir *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Les lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 53). Lacoste, en note, définit la fulguration comme « l'instant où, dans la coupelle, l'argent se sépare du plomb argentifère. Un éclair indique qu'il ne reste que de l'argent pur ».

pas de saut (Darwin), la connaissance humaine, elle, ne fonctionne que par « ruptures épistémologiques » (Bachelard). Le "saut" dans la connaissance qui s'inaugure avec Darwin (et donc, nous avons commencé à le voir à la lecture de Benjamin, avec de nouvelles conceptions littéraires et artistiques, beaucoup plus *sceptiques*) transfère la *continuité* dans l'ordre de la nature (c'est l'idée d'évolution) et, *simultanément*, transfère la *discontinuité* dans l'ordre de la science (comme constitutive de son propre savoir).

Michel Serres, autre grand "passeur" des savoirs dans la lignée d'un Bachelard, va permettre d'explicitier davantage la démarche. L'auteur des *Hermès* dresse une typologie générale de l'histoire des sciences, qui en dégage deux modes principaux. La première, totalisante et cumulative, suit l'ordre chronologique. La seconde, celle que Bachelard appelle « l'histoire sanctionnée », est un point de vue organisateur à partir de la dernière en date des vérités scientifiques.

C'est cette deuxième forme d'histoire qu'on a ici en vue. Elle fonctionne comme un filtre, « où l'invention scientifique définit des précurseurs, des accélérations, des ralentissements, des déchirures, des retours, mille origines et oublis<sup>351</sup> ». L'an-historicité y devient pan-historicité : « Qu'il y ait une histoire des idéalités anhistoriques ne peut se comprendre que si l'on conçoit une *pan-historicité*, une temporalité complexe, finement fibrée et feuilletée<sup>352</sup> ». Et c'est à partir de cette pan-historicité que Serres, en utilisant les concepts de *structure* (dessin formel, dépourvu de contenu) et de *modèle* (concrétisation, dans un espace ou dans un contenu spécifique, d'une structure), repère des connexions – entre les constructions romanesques d'un Zola et un modèle thermodynamique, entre *L'homme sans qualités* et l'univers cybernétique, entre *Béatrix* de Balzac et une certaine algèbre booléenne, entre l'ensemble des branches du savoir scientifique enfin et les « Jouvences » d'un Jules Verne<sup>353</sup>. Les liaisons qu'ici nous tentons d'établir (entre la biologie darwinienne et les bouleversements du roman) entrent pour une part dans ce cadre...

Et à cet égard il n'y a pas rupture entre le versant scientifique et le côté artistique : la

<sup>350</sup> « L'explication du progrès scientifique sera, en dernière analyse, psychologique ou sociologique. C'est-à-dire qu'elle devra être une description d'un système de valeurs, une idéologie, en même temps qu'une analyse des institutions grâce auxquelles le système se transmet et se renforce » (Kuhn, Op. Cit., pp. 387 et 390). Il est remarquable que, postulant que le culturel prend le pas sur le naturel, on renverse ainsi l'ordre traditionnel : les sciences humaines deviennent hiérarchiquement premières par rapport aux sciences "dures", dans une conception relativiste de la science.

<sup>351</sup> Alberto GUALANDI, Le problème de la vérité scientifique dans la philosophie française contemporaine, L'Harmattan, 1998, p. 151. Bachelard voit le côté dynamique de la recherche scientifique (et donc ses ruptures) dans le mouvement lié aux idées d'approximation et de degré de précision, qui évoluent au rythme des découvertes scientifiques.

<sup>352</sup> Michel SERRES, *Hermès I*, La communication, Minuit, 1979, p. 94.

<sup>353</sup> Voir *Feux et signaux de brume*. Zola (Minuit, 1975), et *Hermès V*, *Le passage du Nord-Ouest* (Minuit, 1980), *Jouvences sur Jules Verne* (Minuit, 1974). A chaque fois, le but est de « voir comment s'établit le voisinage vibrant et difficile entre cet espace immédiat parcouru en tout sens, le lieu du savoir traversé sans qu'il soit rien omis, et cette autre cartographie d'une terre inconnue » qu'est la littérature (*Jouvences...*, p. 17).



prétention au transcendantal y est tout aussi problématique. D'aussi fins analystes que Marthe Robert et Raymond Queneau ne pouvaient d'ailleurs pas ne pas relativiser l'an-historicité de leurs modèles, et tous deux signalent bien que certaines pratiques romanesques du XX<sup>e</sup> siècle ne peuvent trouver place dans ceux-ci. Queneau citait Joyce et Gertrude Stein, dont l'œuvre échappe à la dualité Iliade-Odyssée. Marthe Robert conclut ainsi son *Roman des origines...* : « Pour la première fois depuis que Don Quichotte et Robinson l'ont lancé sur ses voies aventureuses, le roman est donc libre de s'écrire entièrement en marge [de cette problématique]<sup>354</sup> ».

Une œuvre romanesque se construit à la jointure d'une expérience verticale, qui prend en compte tout l'héritage des années et des siècles antérieurs, et d'une expérience horizontale, qui intègre tout le "capital culturel" de l'époque de son écriture. Si l'on refuse, à juste titre, l'idée d'un *progrès* dans les arts, on doit se garder de la remplacer par celle d'une *évolution*... Dès lors, si le rapprochement et la comparaison d'œuvres éloignées dans le temps ou dans l'espace conservent toutes leurs légitimités, cela ne signifie pas que la quête des conditions historiques et le repérage de certains changements de paradigmes en soient pour autant invalidés.

Mais si donc ni la scientificité, ni les disciplines artistiques (et donc particulièrement pour nous le roman) ne sauraient être pensées d'une façon an-historique, reste à préciser les enjeux de ce changement de *Weltanschauung*, caractérisé par le passage d'un monde du discontinu à un monde du continu, et dont Darwin est la figure sur le versant scientifique.

Auparavant, répétons qu'en accord avec « l'histoire sanctionnée » de Bachelard et Serres, qu'il ne saurait être question de dater précisément de 1859 (parution de *L'origine des espèces*) l'apparition de ce paradigme du "continu". Rappelons cette vérité : il n'est pas plus juste de croire à la disparition de l'"ancien" paradigme (nous verrons comment l'événementiel "traditionnel" a d'ailleurs très majoritairement subsisté dans la littérature romanesque du XX<sup>e</sup> siècle) que de croire que le "nouveau" est "sans histoire". La conscience de l'ancienneté de cette problématique du continu et du discontinu<sup>355</sup> nous prévient de la naïveté de croire à un surgissement *ex nihilo* dans cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. N'omettons jamais enfin que ce "saut" paradigmatique est fondamentalement dialectique : de même que le premier paradigme n'est pas fait que de discontinu, le second n'est pas fait que de continu.

Nanti de tous ces avertissements, muni de toutes ces précautions, on peut maintenant avancer que la révolution darwinienne a pour cadre général cette prégnance de la continuité. On peut notamment en repérer les effets aussi bien, nous l'avons dit, dans la réception de *L'origine des espèces*, ou dans cette version "extrême" de la

<sup>354</sup> Entretiens avec G. Charbonnier, Op. Cit., pp. 61-62. Roman des origines et origine du roman, Op. Cit., p. 363.

<sup>355</sup> Qui traverse toute la pensée occidentale : de la question posée par Aristote dans Les parties des animaux (un organisme continu est-il séparable en unités discontinues ?) au calcul infinitésimal et à la combinatoire de Leibniz, s'attachant à résoudre l'aporie des relations entre la continuité du divin et la discontinuité des monades, jusqu'à l'angoisse kierkegaardienne face à l'instant pensé comme discontinuité essentielle du temps, la philosophie et la science n'ont cessé de se heurter au problème des relations entre deux concepts difficilement isolables l'un de l'autre.

continuité qu'est l'"élan vital"<sup>356</sup> de Bergson – que dans les déviations du "darwinisme social", affirmant une continuité radicale entre l'évolution biologique et celle des sociétés humaines, justification pseudo-scientifique de tous les eugénismes<sup>357</sup>.

Dans la littérature romanesque, comment cela se manifeste-t-il ? Quels sont les effets de cette continuité, les symptômes de la crise qu'elle marque, les nouvelles formes qu'elle suscite et dont aussi bien elle est issue ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles on va maintenant se confronter.

## Chapitre II. De Flaubert au naturalisme

***Chez Scott, Balzac ou Tolstoï, nous sommes informés sur des événements qui, en tant que tels, ont une importance due au destin des personnages qui y participent, au rôle que jouent, dans la vie de la société, des personnages dont l'existence humaine est richement épanouie. Nous assistons à des événements auxquels les personnages des romans participent activement. Nous vivons ces événements.***

***Chez Flaubert et Zola les personnages eux-mêmes ne sont que les spectateurs, plus ou moins intéressés, des événements. C'est pourquoi ceux-ci deviennent, pour le lecteur, un tableau, ou plutôt une succession de tableaux. Nous observons ces événements. Georg LUKACS<sup>358</sup>***

### 1°) Flaubert : rien n'est événement, l'événement n'est rien

---

<sup>356</sup> Le "continuisme" est une constante de la philosophie bergsonienne, dont nous aurons à reparler à propos de Proust. Selon l'auteur de *La pensée et le mouvement* [1934], la science ne saurait rendre compte du vivant, parce qu'elle découpe et immobilise, se plaçant ainsi hors temps, alors que la vie est un processus qui en son essence est continu : « ... la durée intérieure, toute pure, continuité qui n'est ni unité ni multiplicité, et qui ne rentre dans aucun de nos cadres. Que la science positive se fût désintéressée de cette durée, rien de plus naturel, pensions-nous : sa fonction est précisément peut-être de nous composer un monde où nous puissions, pour la commodité de l'action, escamoter les effets du temps ». (PUF, 1946, p. 4). Même Spencer n'est pas assez "continuiste" : « Mais comment la philosophie de Spencer, doctrine d'évolution, faite pour suivre le réel dans sa mobilité, son progrès, sa maturation intérieure, avait-elle pu fermer les yeux à ce qui est le changement même ? » (Op. Cit., p. 5).

<sup>357</sup> Il est également remarquable que certains grands interprètes modernes de la pensée de Darwin, s'opposant aux thèses du darwinisme social, s'appuient sur des arguments continuistes. Ainsi selon Patrick Tort, Darwin voit l'application du principe de la sélection naturelle à l'évolution humaine comme le paradoxe d'une évolution qui nie son propre principe, puisqu'elle parvient chez l'homme à l'idée morale, dont le fondement est le refus de l'élimination du plus faible et du mal adapté (où l'on voit que Darwin n'est pas que malthusien). Et Tort, revendiquant bien la double continuité historico-évolutionniste et spécifique (des espèces entre elles), prend l'image du fameux ruban de Moebius, qui n'a qu'une face : il n'y a pas continuité simple entre la nature et l'homme, mais plutôt torsion, sans discontinuité (Voir « L'effet réversif de l'évolution. Fondements de l'anthropologie darwinienne », in *Darwinisme et société*, Op. Cit., pp. 13-46).

<sup>358</sup> *Problèmes du réalisme, Op. Cit., pp. 135-136.*

**Au fond de son âme, cependant, Emma attendait un événement.[...] Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais pour elle rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! Gustave FLAUBERT<sup>359</sup>**

On l'a dit et répété, Flaubert occupe ici une position de charnière. Est-il du côté de la continuité ou de la discontinuité, de l'événement ou de sa remise en cause radicale ? A lire le discours critique à ce sujet, on serait bien en peine de répondre de façon définitive.

On pourrait d'ailleurs ainsi transcrire le fameux incipit des *Caractères*<sup>360</sup> : « tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de cent ans qu'il y a des critiques de Flaubert, et qui pensent ». Ne resterait alors plus qu'à copier ce qui a déjà été dit, entrant à son tour dans la fin *interminable* de *Bouvard et Pécuchet* ? Même le roman s'est emparé de l'auteur de *Madame Bovary*... Dans *Le perroquet de Flaubert*, Braithwaite, le héros de Julian Barnes, complète le *Dictionnaire des idées reçues*. Article *Flaubert* : « L'ermite de Croisset. Le premier romancier moderne. Le père du réalisme. Le boucher du romantisme. Le pont qui relie Balzac à Joyce. Le précurseur de Proust. L'ours dans sa tanière. Le bourgeois bourgeoisophobe<sup>361</sup> ».

Ecrire à nouveau sur Flaubert, c'est donc forcément accepter le risque de ne pas échapper aux clichés, aux *idées reçues*<sup>362</sup> qui ne cessent de fleurir autour de son nom... Flaubert serait-il, comme le marxisme, la psychanalyse, l'astrologie pour Karl Popper, de ces systèmes "totalitaires" qui vous enferment dans leur théorie sans qu'on en puisse mais ? *Bouvard et Pécuchet* n'a-t-il pas rendu illusoire, car forcément redondant, tout savoir ?

Et pourtant, dès lors qu'on travaille à repérer les grands novateurs du roman moderne, comment éviter l'incursion dans la « Flaubertie » ? Mais il faudrait d'abord se demander dans quel continent on veut pénétrer... Celui, aux parages si fréquentés, d'un certain "nouveau roman" ou d'un certain Genette<sup>363</sup>, qu'on opposerait au Flaubert plus "classique" de Mario Vargas Llosa ou d'un autre Genette<sup>364</sup> ? Tous les romans ont fait l'objet de ces deux types de lecture.

Pour chaque œuvre de Flaubert, remâchant tout ce qu'on en a écrit, on pourrait s'amuser à faire, à la façon des collages de citations du "second volume" de *Bouvard et Pécuchet*, des rapprochements contradictoires d'opinions critiques, allant de la démonstration d'une absence évidente d'événements à leur omniprésence, tout aussi

---

<sup>359</sup> *Madame Bovary*[1856], Lausanne, Ed. Rencontre, 1964, p. 99 et 100.

<sup>360</sup> L'ouvrage de La Bruyère fut un des livres de chevet de Flaubert. On remarquera que, dès 1870, Lautréamont avait inversé la sentence : « Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes... » (Poésies II, in Œuvres complètes, José Corti, 1973, p. 395).

<sup>361</sup> Julian BARNES, *Le perroquet de Flaubert*[1985], trad. de l'anglais par J. Guiloineau, Stock, 1986, p. 190.

<sup>362</sup> On sait que le *Dictionnaire des idées reçues* fut conçu de telle façon qu'« une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent » (cité par exemple par Albert THIBAUDET, *Gustave Flaubert*[1935], TEL Gallimard, 1982, p.204).

évidente. Jouons ce jeu – seulement avec *Madame Bovary*, et (presque) au hasard :  
**« Dans Madame Bovary il se passe autant de choses que dans un roman d'aventures – mariages, adultères, bals, voyages, promenades, escroqueries, maladies, spectacles, un suicide... » « La narration, dans Madame Bovary, se réduit effectivement à peu de chose : un mariage, un déménagement, une naissance. L'adultère n'est plus une péripétie romanesque. »**<sup>365</sup>

Quel titre privilégier d'ailleurs ? *La tentation de saint Antoine*, comme Joyce ou Foucault ? *Madame Bovary*, comme James ou Sartre ? *L'éducation sentimentale*, comme Kafka ou Bourdieu ? *Bouvard et Pécuchet*, comme Robbe-Grillet, Borges, ou Barthes ?

Depuis, au moins, Henry James<sup>366</sup>, on a commenté la "posture" de Flaubert, et les voies qu'elle a ouvertes à la littérature (travail sur le "point de vue" du narrateur, obsessionnelle position d'un écrivain dont la vie ne se comprend qu'en rapport avec sa "vocation", etc.) ... Et en même temps, on a aussi montré que l'auteur de *Madame Bovary* reste, du point de vue narratif, dans une certaine tradition "événementielle", et dans celle d'un certain réalisme pour le rapport à la "Nature"<sup>367</sup>.

Mais cette dualité de Flaubert, inhérente à sa position de charnière, n'est-elle pas aussi liée à son évolution propre ? Ce qui va nous occuper, c'est ce côté paradoxal du

<sup>363</sup> « Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait » (Nathalie SARRAUTE, *Flaubert le précurseur*[1965], Gallimard, 1986, pp. 88-89. « Ce Flaubert du "nouveau roman", celui que, dans les années 60, on saluait comme un précurseur de la littérature "objective" et "sans attaches", l'apôtre du "livre sur rien", le Flaubert d'Alain Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute et de Jean Ricardou » est, en 1980, « un peu vieilli », selon Bernard PINGAUD (« Les Flaubert », revue *L'Arc*, n° 79, 1980, pp. 1-2). Parlant de « dégoût du récit », Gérard GENETTE écrit que « Flaubert est le premier à contester profondément, quoique sourdement, la fonction narrative, jusqu'alors essentielle au roman. Secousse presque imperceptible, mais décisive » (« Silences de Flaubert », *Figures* I[1966], Points Seuil, 1976, pp. 223-243, note 2, p. 243).

<sup>364</sup> Mario VARGAS LLOSA voit dans la lecture « étroite » que Nathalie Sarraute fait des déclarations de Flaubert une illustration de la phrase de Borges sur l'écrivain qui "créé" ses précurseurs. Citant une lettre à Louise Colet : « Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement » (26 juin 1853), il commente : « Flaubert fut parfaitement lucide sur la fonction de l'anecdote dans la narration et il considéra même que l'efficacité de la prose (ce qui pour lui voulait dire sa beauté) dépendait exclusivement d'elle » (*L'orgie perpétuelle* (Flaubert et « *Madame Bovary* »)[1975], trad. de l'espagnol (Pérou) par A. Bensoussan, Gallimard, 1978, pp. 43-44). Quant à Genette, dans la Présentation du volume *Travail de Flaubert*, il souligne « l'accentuation[...] souvent artificielle des événements et des actions », ainsi qu'une certaine forme d'« académisme » de style dans *Madame Bovary* (Points Seuil, 1983, p. 7).

<sup>365</sup> Vargas Llosa, *Op. Cit.*, p. 17. Colette BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1992, p. 118. Ou : « **Le plus beau dans son roman, ... ce n'est pas l'événement, qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise... Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile** » (Jean ROUSSET, « *Madame Bovary ou le Livre sur rien* », *Forme et signification*, Corti, 1986, p. 133. Cité par Genette, « *Silences de Flaubert* », *Op. Cit.*, p. 243).

<sup>366</sup> « L'essentiel [fut] qu'il soit né et ait vécu littéraire, et que cette essence littéraire ait été son statut pour ainsi dire exclusif, et accablant » (« Gustave Flaubert »[1902], in *L'Art de la Fiction*, trad. de l'anglais par M. Zéraffa, Klincksieck, 1978, p. 153).

"moment flaubertien", qui balance entre une pratique narrative encore tributaire de certaines conventions concernant "l'événementiel", et le dénigrement de cette pratique, son atténuation progressive, qui "s'achève" dans l'impossible contradiction de l'écriture infinie de *Bouvard et Pécuchet*, s'éliminant elle-même dans la copie répétitive.

En la reliant à une certaine philosophie nihiliste de l'histoire <sup>368</sup>, on verra la manière dont s'opèrent progressivement une remise en cause, puis un déplacement de la position de l'événement dans la fiction. Alors le fameux « Madame Bovary, c'est moi » deviendra plus incertain : « au fond de son âme », Emma attend toujours des événements, mais Flaubert, lui, n'a pas toujours couru après ceux-ci...

C'est dès la première version de *La tentation de saint Antoine*, ce livre qui restera l'œuvre de toute sa vie, que Flaubert affirme sa préoccupation première du « style ». Déjà, ses amis reprochaient à Flaubert son manque d'attention à l'anecdote. Il faut relire le fameux récit par Du Camp de la séance de lecture de 1849 : « Nous ne comprenions pas, nous ne devinions pas où il voulait arriver, et, en réalité, il n'arrivait nulle part... Tu procèdes par expansion ; un sujet t'entraîne à un autre, et tu finis par oublier ton point de départ... Tu te noies, *tu noies tes personnages, tu noies l'événement*, tu noies le lecteur, et ton œuvre est noyée <sup>369</sup> ». Si Flaubert noie ainsi l'événement, c'est à cause de son lyrisme, « fond même de sa nature <sup>370</sup> », disent Du Camp et Bouilhet.

Il est vrai que la première *Tentation* est une œuvre qui « manque de plan <sup>371</sup> ». Pour cause d'excès de lyrisme ? Ce fond d'absence annoncerait plutôt d'autres formes de récits. De la double "nature" de Flaubert <sup>372</sup>, Foucault ou Butor, par exemple, retiennent ce qui, avec *Bouvard et Pécuchet*, réapparaîtra au premier plan : la minimisation de l'événement, au niveau de *l'histoire*, et surtout son transfert dans l'ordre de la *narration* et, plus généralement, de ce que Flaubert appelle le *style* : « A partir de la seconde version

<sup>367</sup> De nombreux débats du XIXe siècle (querelle des "Anciens", tenants de l'art comme imitation de la Nature et des "Modernes" romantiques ; discussions sur l'étranger (quand on imite l'Antiquité idéale, on imite l'étranger) et le propre, opposition de l'Historien et du Poète (qui prend les mots pour eux-mêmes et non en tant que traducteurs d'une autre réalité)), sont centrés sur cette question de la *Darstellung*, issue de l'idéalisme et du romantisme allemands (à ce sujet, voir Tzvetan TODOROV, *Théories du Symbole*, Seuil, coll. « Poétique », 1977, chap. 6). De ce point de vue, Auerbach a bien montré que Flaubert s'insère dans la tradition réaliste de Stendhal et Balzac, dont les « deux traits essentiels » sont d'une part la « prise au sérieux des événements réels de la vie quotidienne », d'autre part l'immersion de ces événements dans l'histoire contemporaine (*Mimésis...*, Op. Cit., p. 481).

<sup>368</sup> Sur laquelle Nietzsche ne s'est d'ailleurs pas trompé, on l'a vu (Cf. note 3, p. 101).

<sup>369</sup> Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, cité in *La tentation de saint Antoine*, Conard, 1910, pp. 668-669 (je souligne). A remarquer qu'une même "noyade" menace le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* : « Il est possible que je m'y noie, mais si je m'en tire, le globe terrestre ne sera pas digne de me porter » (cité par Roger KEMPF, *Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Grasset, 1990, p. 41).

<sup>370</sup> « Du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer » (Ibid.). Et Bouilhet de proposer à Flaubert "l'histoire Delamare", point de départ de *Madame Bovary*. On continue à débattre sur cette paternité des deux amis...

<sup>371</sup> Lettre du 1er février 1852 (à Louise Colet).

[de la *Tentation*] nous avons l'écriture châtiée, la correction qui s'enfonce dans le texte... Il nous faut suivre non seulement le *quoi*, mais le *comment*<sup>373</sup> ». L'attention se déplace. Sont mises en avant la *surface* du langage, la *main* de l'écrivain.

C'est également l'inauguration d'une littérature qui se construit sur « l'espace des livres existants ». Dans son article sur la *Tentation*, Foucault rapproche Flaubert et Manet : « Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée. Ils écrivent, ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui fut peint, à ce qui fut écrit... Chaque tableau appartient désormais à la grande surface quadrillée de la peinture ; chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit<sup>374</sup> ». Ce qui en effet change avec *La tentation* comme avec *Le déjeuner sur l'herbe* ou *l'Olympia*, c'est ce sur quoi s'appuie l'œuvre : il ne s'agit plus simplement de raconter une histoire, il s'agit de se poser en relation avec toute la peinture, toute la littérature antérieures. Comme le sera plus tard, de façon encore plus démesurée, *Bouvard et Pécuchet*, *La tentation* est une encyclopédie des savoirs et des lectures – ici encore cachés, puis devenus explicites, dans leurs proliférations multiformes, dans la dernière œuvre de Flaubert.

Ce qui ici déjà fait événement, veut faire événement, c'est la somme de tous les savoirs, de toutes les connaissances humaines qui seront tournés en dérision dans *Bouvard et Pécuchet*. Avec *La tentation*, c'est le christianisme, dans la personne d'Antoine, aux prises avec la Bible, et avec toutes les gloses, toutes les hérésies, tous les fantasmes, toutes les perversions qu'elle a suscités. D'entrée, le saint raconte qu'après avoir été instruit dans la connaissance des Ecritures par le « bon vieillard Didyme », il dut affronter les hérétiques, les « sectateurs de Manès, de Valentin, de Basilide, d'Arius », les « extravagances de la Gnose », avec pour seul viatique Le Livre Saint... La scène du livre, c'est l'immense bibliothèque "religieuse" qui s'est construite autour du dogme, contre le dogme, et à laquelle Antoine est sans cesse confronté.

Les événements qui s'y déroulent, les tentations, ne sont alors pas autre chose que cette « série d'éléments de langage » que Flaubert puise dans la mémoire chrétienne, en une « redite du déjà dit ». Flaubert est peut-être ainsi le premier écrivain du *livre*<sup>375</sup>, dans le triple registre de Ricœur : du côté de la première *Mimésis*, parce qu'il s'enfonce dans cet océan de documentation et de lectures si caractéristique de sa manière – du côté de

<sup>372</sup> « Il y a en moi deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit » (Lettre à Louise Colet, 1852, cité in *La tentation*, Op. Cit., p. 672).

<sup>373</sup> Michel BUTOR, *Improvisations sur Flaubert*, La Différence, 1984, p. 33.

<sup>374</sup> « La bibliothèque fantastique » [1967], in *Travail de Flaubert*, Op. Cit., pp. 103-122 (p. 107). Même parallèle chez Bourdieu (voir *Les règles de l'art*, Op. Cit., notamment pp. 162, 172, 178-179).

<sup>375</sup> Et le Quichotte, dira-t-on ? Mais le mode ironique de Cervantès, sa façon de tourner en dérision la lecture sont très éloignés du sérieux de la *Tentation* – qu'a souligné Foucault : « La *Tentation* se rapporte sur le mode sérieux à l'immense domaine de l'imprimé : elle prend place dans l'institution reconnue de l'écriture. C'est moins un livre nouveau qu'une œuvre qui s'étend sur l'espace des livres existants » (Op. Cit., p. 106).

la deuxième *Mimésis* : Antoine est tout entier occupé à ses rencontres et confrontations avec les lectures hérétiques du Livre Saint et les visions fantasmagoriques qu'elles ont suscitées – du côté de *Mimésis III* enfin, parce que ce genre de livres ne requiert plus une simple lecture « chemin de fer », mais une « lecture de ruminant<sup>376</sup> »...

Peut-être est-on déjà dans le trop fameux « rien » de Flaubert ... Peut-être, en donnant à la préposition *sur* son sens « géométrique », ce « rien » est-il la base absente sur laquelle va s'ériger l'œuvre, qui va « surgir dans et sur le vide<sup>377</sup> ». Ou peut-être s'agit-il encore de la position de l'auteur, qui se doit d'être réduit à « rien ».

Une des formes de ce retrait est ce fameux « style indirect libre » analysé par Proust et Thibaudet, qui brouille les frontières et "situe" l'auteur, le narrateur, le personnage à des places qui rapidement deviennent indistinctes<sup>378</sup>.

L'imprécision du locuteur dans le discours indirect libre marque donc ce recul du narrateur, et plus largement cette volonté d'effacement de l'auteur, qui ne se veut plus que le *copiste* des pensées, voire du monologue intérieur des personnages – ce qui pourrait être une lecture de *Bouvard et Pécuchet*. Si alors subsistent encore des événements, cette indétermination du regard porté sur eux les rendra d'autant plus indécis et curieusement en retrait du récit. « Effet d'immobilisation », « mouvement statique », « staticité indéfiniment prolongée », les formules sont multiples...<sup>379</sup>

Par delà la revendication théorique, il y a là sans doute une composante essentielle du *goût* de Flaubert. Ce plaisir trouvé à la prolifération descriptive, si contraire par exemple au tempérament de Stendhal<sup>380</sup>, est d'ailleurs bien ce qui lui avait été reproché

<sup>376</sup> Butor, Op. Cit., p. 33. « L'acte de lecture doit se faire dans une noble paresse », écrit aussi l'auteur de *La modification*...

<sup>377</sup> C'est la lecture de Chessex : « Ici je veux revenir à la lettre du 16 janvier 1871 : la lettre du livre sur rien, et donner à la préposition sur son sens exactement géométrique... Un livre sur rien. Que veut dire ici le mot sur ? se dit de ce qui est écrit, gravé, imprimé à la surface de quelque chose. C'est ce que je pensais. Un livre sur rien, un livre, pèse Flaubert, sans attache extérieure, un livre qui surgit dans et sur le vide » (Op. Cit., pp. 17-18).

<sup>378</sup> « Par un mécanisme extrêmement subtil et qui commence seulement à être démonté, l'auteur qui copie (contrairement à Balzac) reste en quelque sorte irrepérable, dans la mesure où Flaubert ne donne jamais à lire d'une façon certaine s'il se rend lui-même définitivement extérieur au discours qu'il "emprunte" », écrit Roland BARTHES (« La division des langages » [1973], Œuvres complètes, t. II, Seuil, 1994, p. 1610).

<sup>379</sup> La première est de Genette (« Silences de Flaubert », Op. Cit., p. 234), la seconde de Vargas Llosa : « L'histoire bouge mais n'avance pas, elle tourne sur elle-même, elle est répétition », et cela a pour effet de « relativiser le récit, [de] lui imprimer une incertitude spéciale, une nature un peu mystérieuse, et [de] suggérer une idée de permanence en mouvement, de mouvement statique » (*L'orgie perpétuelle*, Op. Cit., pp. 168 et 172. On peut remarquer que, parmi les quatre temps que l'écrivain péruvien décèle dans *Madame Bovary*, le temps « circulaire » semble anticiper les événements « itératifs » dont Genette a fait la théorie dans *Figures III*, à partir de *La Recherche*...). La dernière formule est d'Auerbach : « ... l'essence des événements de la vie quotidienne ne réside pas, pour Flaubert, dans des actions et des passions tumultueuses, dans des individus et des forces démoniques, mais dans une staticité indéfiniment prolongée dont le mouvement superficiel n'est qu'une agitation vide » (*Mimésis*..., Op. Cit., p. 486). Voir encore Chessex : « Le récit des autres progresse. Le texte de Flaubert n'avance pas, il se déplace » (*Flaubert*, Op. Cit., p. 14).

par ses deux amis, lors de la lecture de la *Tentation*. Comme l'écrit Genette, « l'abondance des descriptions ne répond pas seulement chez Flaubert, comme chez Balzac par exemple, à des nécessités d'ordre dramatique, mais d'abord à ce qu'il nomme lui-même *l'amour de la contemplation* (à Mme Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857)...[Le] plus souvent la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on, à la suspendre et à l'éloigner<sup>381</sup> ».

L'écriture de Flaubert renverse progressivement la hiérarchie du récit "classique", où nous avons vu la description demeurer, modestement, *l'ancilla narrationis*... L'événementiel subsiste, car Flaubert reste tributaire de certaines exigences narratives "reçues", mais il voit son importance se limiter, s'atténuer, jusqu'à se subordonner au descriptif.

Sans doute s'agit-il d'une des spécificités du regard que Flaubert porte sur le monde. Les objets *s'humanisent* (la casquette de Charles le révèle bien plus que ses actes ou ses paroles ; la description des allées et venues du fiacre emportant Emma et son amant transforme, comme le dit Vargas Llosa, l'absence de regard sur ce qui se passe à l'intérieur de la voiture en « une présence brûlante<sup>382</sup> ») en même temps que les hommes se "chosifient"<sup>383</sup>. Dans les scènes du bal, des comices, de la noce, Flaubert détache les descriptions des particularités physiques des personnages de leur individualité :

**« Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de près ; quelques-uns qui s'étaient levés dès avant l'aube, n'ayant pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonales sous le nez, ou, le long des mâchoires, des pelures d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avait enflammées le grand air pendant la route, ce qui marbrait un peu de plaques roses toutes ces grosses faces blanches épanouies. »<sup>384</sup>**

C'est cette tendance propre de Flaubert (« J'ai à faire une narration ; or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse<sup>385</sup> ») qui le conduit à cette indistinction des ordres (animal, humain, monde des objets), si reconnaissable, si caractéristique de sa manière,

<sup>380</sup> « J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par là, mais moi j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans » (Souvenirs d'Egotisme[1832], Folio Gallimard, 1983, p. 76).

<sup>381</sup> « Silences de Flaubert », Op. Cit., p. 234. Je souligne. Voir également Geneviève BOLLEME : « Alors que jusqu'ici la description n'entrait dans le récit que pour le soutenir, le rendre plus véridique, alors que son rôle était seulement épisodique, elle devient pour lui l'expérience unique par laquelle il semble possible d'exprimer les mouvements de la vie. C'est la description qui est le récit parce qu'elle est analyse et expression des sentiments que les choses symbolisent ou supportent, se confondant avec eux et eux avec elles » (citée par Vargas Llosa, L'orgie perpétuelle, Op. Cit., p. 221).

<sup>382</sup> Ibid., p. 129.

<sup>383</sup> « Les choses ont autant de vie que les hommes », note Proust (« A propos du style de Flaubert »[1920], cité par Jeanne BEM, « Pour connaître Flaubert », revue L'Arc n° 79, Op. Cit., p. 90).

<sup>384</sup> *Madame Bovary, Op. Cit., p. 61.*



transpirant à chaque page de la *Correspondance*.

Cette disposition n'a sans doute pas toujours été consciente <sup>386</sup>, et Flaubert a pu souligner « avec quelle peine et quelle laborieuse obstination il est parvenu à ses convictions <sup>387</sup> ». Ce sont ces mêmes désirs, plus ou moins secrets et inavoués, qui vont le conduire à cette inatteignable extrémité de *Bouvard et Pécuchet*, où on le verra, à travers le thème de la copie, pousser jusqu'à ses ultimes conséquences le renversement des priorités dans le récit, qui se produira cette fois non seulement au niveau de la narration, *mais aussi à celui de l'histoire*.

Mais avant d'en finir (ou plutôt de n'en pas finir) là, Flaubert doit encore se battre avec la langue. Auerbach a montré comment, dans *Madame Bovary*, s'opère le déplacement en direction du langage. Si le réalisme du livre emprunte à celui de Balzac ou Stendhal pour les événements qu'il met en scène, il lui est radicalement différent sur un point essentiel. Contrairement en effet à ses devanciers qui n'hésitent pas à intervenir pour « nous dire ce qu'ils pensent de leurs personnages et des événements qu'ils racontent », Flaubert, faisant en cela preuve d'« une profonde confiance en la vérité de la langue[...], pense que *la vérité de l'événement se révèle dans son expression linguistique* <sup>388</sup> ». Première apparition, peut-être, de l'idée que l'événement est, avant tout, d'essence langagière.

Mais on voit bien que cette affirmation d'une foi absolue en la vérité de la langue, pour fonctionner, doit s'accompagner d'une foi tout aussi forte en son adéquation au monde. En son fond, cette question est celle du réalisme.

Dans un premier temps, Flaubert semble faire preuve de ce "cratylisme" <sup>389</sup> assez caractéristique d'une certaine vision du Monde du XIX<sup>e</sup> siècle : il proclame la continuité et la proximité du langage et du monde. Le fait que le récit de la *Genèse* et la discontinuité événementielle restent au fondement de cette *Weltanschauung* ne contredit pas cette confiance dans les pouvoirs du langage : il est possible, quels que soient par ailleurs les *accidents* qui en perturbent l'ordonnement, de dire le monde – ce qui est bien l'objet de toute littérature réaliste.

Nous avons dit que c'est dans et par son évolution même que Flaubert apparaît

<sup>385</sup> A Louise Colet, 2 mai 1852, à propos de la scène du bal de Madame Bovary.

<sup>386</sup> « De Bovary à Pécuchet, Flaubert n'a cessé d'écrire des romans, tout en refusant – sans le savoir, mais de tout son être – les exigences du discours romanesque » (Genette, « Silences de Flaubert », Op. Cit., p. 243).

<sup>387</sup> Cité par Auerbach, Op. Cit., p. 483.

<sup>388</sup> « Le rôle de l'auteur se borne à sélectionner les événements et les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement et totalement de lui-même, ainsi que les individus qui y prennent part » (Mimésis..., Op. Cit., pp. 481-482). A rapprocher des multiples affirmations des lettres à Louise Colet à propos du retrait de l'auteur. Par exemple : « Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre un seul mouvement, ni une seule réflexion de l'auteur » (8 février 1852).

<sup>389</sup> Voir Gérard GENETTE, *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Seuil, 1976.

comme une figure charnière. Sa "confiance" est encore parfaitement visible dans "l'académisme" de *Madame Bovary*, où le langage montre sa capacité à prendre en compte l'événement.

Mais lequel ? Car la ténuité des événements <sup>390</sup> qui y sont représentés va de pair avec l'insignifiance des personnages. Contrairement aux héros romantiques, qui sont *événements* en et par eux-mêmes, dans leur excès (Quasimodo, Ivanhoé, Champavert...), ceux de Flaubert sont mesquins, médiocres, sans qualités – sans événements. Humanité de « morpions <sup>391</sup> », dit-il.

Et il va plus loin, en supprimant la narration de l'événement lui-même, comme dans la fameuse scène du fiacre, technique allusive qui sera reprise et amplifiée par Faulkner. Ce n'est plus l'événement lui-même qui importe, mais tout ce qui en constitue les entours :

**« ...il me semble que la vie en elle-même est un peu ça. Un coup dure une minute et a été souhaité pendant des mois ! Nos passions sont comme les volcans : elles grondent toujours, mais l'éruption n'est qu'intermittente. » <sup>392</sup>**

Flaubert progresse dans sa "théorie" narrative, si l'on veut, mais sur le fond d'un doute de plus en plus radical : il ne faut pas se laisser *prendre aux mots*, aux "grands" mots (Révolution, Valeurs...). Sa vision de l'Histoire va tendre vers le nihilisme : l'événement romanesque tendait à s'amenuiser, et l'événement historique va subir le même sort – mais cette fois en raison d'une "philosophie de l'histoire" singulièrement désenchantée... Si les marques du caractère de Frédéric dans *L'éducation sentimentale* en sont bien le signe (son impuissance, sa velléité, son inaccomplissement...), c'est sans doute dans *Salammô* que ce nihilisme s'exprime de la façon la plus nette.

Françoise Gaillard <sup>393</sup> a montré que c'est avec sa fiction carthaginoise que Flaubert se délivre de « la croyance en la rationalité de l'ordre historique », qu'elle soit socialiste (émancipation de l'humanité par la révolution), ou bourgeoise (défense des valeurs "éternelles"). C'est l'intérêt seul qui gouverne non seulement les actes des hommes, mais les justifications historiques elles-mêmes. Flaubert n'est pas un révolutionnaire, il devient un *révolté*.

L'événement perd sa dimension intégratoire dans le vaste mouvement de l'Histoire, qui était la caractéristique tant des philosophies que de l'écriture de l'Histoire au XIX<sup>e</sup> siècle. Le *finalisme* est un leurre, fait pour tromper le peuple. Il n'y a plus de structure englobante pour l'événement, et le héros de *L'éducation sentimentale* sera « immergé dans la discontinuité des choses ». Le « regard a perdu son altitude », il est désillusionné.

D'où cette écriture au ras du monde, cette absence de point de vue, si

<sup>390</sup> Parfois même absents, aux dires mêmes de Flaubert : « J'ai ainsi cinquante pages, d'affilée, où il n'y a pas un événement, c'est le tableau continu d'une vie bourgeoise et d'un amour inactif » (A Louise Colet, 15 janvier 1853).

<sup>391</sup> « Mais la Société n'est-elle pas l'infini tissu de toutes ces petites choses, de ces finasseries, de ces hypocrisies, de ces misères ? L'humanité pullule ainsi sur le globe, comme une sale poignée de morpions sur une vaste motte » (à Louise Colet, 25-26 juin 1853).

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> In « La révolte contre la révolution (Salammô, un autre point de vue sur l'histoire) », Op. Cit..

caractéristique. D'où aussi le problème de l'auteur de *Salammbô* : « ce qui m'embête à trouver dans mon roman, c'est l'élément psychologique, à savoir la façon de sentir<sup>394</sup> ». Il pourrait difficilement en être autrement, puisque « L'Histoire s'étant définalisée, il est normal que ses acteurs se soient du même coup "dépsychologisés". On ne sait pas plus ce qui les meut, que ce qui agit les forces barbares qui s'affrontent sur le vaste champ de bataille qu'est devenue la République de Carthage<sup>395</sup> ».

C'est l'*agôn*, le jeu des forces antagonistes, le combat et la lutte liée aux circonstances, qui est la seule vérité de l'Histoire. Elle n'est pas orientée, n'a pas de *sens* : « elle est contenue tout entière dans le "faire" du moment, et ce "faire" est tout ce qui est à comprendre et à connaître d'elle<sup>396</sup> ». Dans ce double éloignement (temporel : l'antiquité ; spatial : l'Orient carthaginois), elle n'a aucun lien avec notre présent, n'est même pas présente à elle-même.

Plus de finalisme, donc plus non plus de progrès historique. On touche sans doute là à ce qui constitue le fond de l'invincible attirance de Flaubert vers le descriptif. Ses plaintes constantes contre le manque de progression de son œuvre (« Je travaille comme quinze bœufs », « Je bûche mon Carthage comme un nègre »...) peuvent aussi s'expliquer par l'écart qu'il ne cesse de voir entre le « monde moderne », qui attend de lui un roman de facture traditionnelle, avec des événements bien insérés dans le cadre d'une fiction historique développant les "leçons de l'Histoire", – et ses convictions profondes, sa vision de l'histoire comme soumise aux seules contraintes d'un "ordre naturel" où la loi du plus fort n'a pas de limites<sup>397</sup>. On comprend sa farouche opposition au Hugo des *Misérables*, auquel il reproche de plier son récit à des convictions « catholico-socialistes » ou « philosophico-évangéliques », de n'avoir su être en véritable position d'« observation » par rapport à son « bien beau sujet » : « Des explications énormes données sur des choses en dehors du sujet et rien sur les choses qui sont indispensables au sujet ». En somme, Hugo s'est fourvoyé parce que l'idéologie est passée avant l'art : « La postérité ne lui pardonnera pas, à celui-là, d'avoir voulu être un penseur, malgré sa nature. Où la rage de la prose philosophique l'a-t-elle conduit ?<sup>398</sup> »

Il n'y a donc pas de mouvement en avant de l'histoire. S'il y a évolution, au sens darwinien, c'est simplement que le principe moteur de celle-ci (la sélection naturelle) s'applique tout aussi bien au prétendu devenir historique : « En sortant de l'économie

<sup>394</sup> A Sainte-Beuve (23-24 décembre 1862), qui reprochait précisément à Flaubert de ne pas s'être concentré sur le « duel de Rome et Carthage... dans leur querelle acharnée, toute la civilisation future est déjà en jeu ; la vôtre elle-même en dépend » (cité par Gaillard, *Ibid.*, p. 49), montrant combien il restait prisonnier des schémas finalistes de l'Histoire...

<sup>395</sup> F. Gaillard, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>397</sup> « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre » (cité in *Journal des Goncourt*, 17 mars 1861).

<sup>398</sup> A Mme Roger des Genettes, juillet 1862.

finaliste, l'histoire, avec *Salammbô*, entre dans l'ordre de la nature, son moteur se transforme en un vitalisme quasi darwinien, et sa loi est d'airain : "vae victis", malheur aux vaincus !<sup>399</sup> »

La violence de "l'ordre naturel", de la sélection du plus fort, est la seule loi historique, et aucun psychologisme n'a de sens.

Ce pourrait encore être une signification de la formule du « livre sur rien » : il s'agirait, à partir de la dénonciation de la vanité de toute idéologie progressiste, de dire l'absence de sens de l'Histoire, et, simultanément, de dire la beauté de cette absence : « car l'écriture, ou l'art, pour parler comme Flaubert, ont cette supériorité sur l'opinion, qu'ils inversent le néant idéologique des valeurs en valeur esthétique du néant<sup>400</sup> ».

Le dégoût de « la vie moderne » avait conduit Flaubert à l'Antiquité et à Carthage. Les événements n'y trouvaient pas d'autre sens que celui de l'application de la dure loi naturelle – ce qui pouvait encore s'expliquer par la dureté des mœurs antiques.

Avec *L'éducation sentimentale*, Flaubert retourne à cette vie moderne et aux événements contemporains. La staticité du récit qui était déjà perceptible dans certaines scènes de *Madame Bovary*, la négation du sens de l'Histoire de *Salammbô* sont ici amplifiées. Qu'est-ce qui est au centre de *L'éducation* ? Un non-événement : la vacuité, l'impuissance de Frédéric. L'événement qui consisterait pour lui, nouveau Rastignac, à faire son chemin dans le monde n'a finalement pas lieu, ce qui confirme la vanité de la croyance à la saisie d'un prétendu progrès de l'Histoire.

C'est par un singulier traitement de l'événementiel que s'exprime cette vacuité, par ce qui apparaît à l'auteur comme un « échec ». On sait que l'image de la pyramide est celle que Flaubert emploie le plus souvent, pour parler de l'architecture d'un livre : « Les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant de grands blocs l'un par dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur ». Or le défaut de construction est justement le grief auquel il s'attend pour *L'éducation* (« il y manque la fausseté de la perspective ») : « A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, *faire la pyramide*, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature !<sup>401</sup> ».

Cet "échec" attendu de *L'éducation* souligne l'absence quasi complète d'événements marquants dans le roman<sup>402</sup>, qui relève de cette nouvelle forme de réalisme évoquée par Auerbach – celle-là même que les naturalistes reprendront à leur compte.

<sup>399</sup> Gaillard, Op. Cit., p. 51.

<sup>400</sup> Ibid., p. 44.

<sup>401</sup> A. E. Feydeau, nov.-déc. 1857. A. J. K. Huysmans, février-mars 1879, puis à Mme Roger des Genettes, octobre 1879. Même image dans cette déclaration à Henri Céard : « C'est un livre condamné, mon bon ami, parce qu'il ne fait pas ça : et joignant ses mains longues et élégantes dans leur robustesse, il simula une construction en pyramide » (Roger DESCHARMES et René DUMESNIL, *Autour de Flaubert*, Mercure de France, 1912, p. 48). Ou encore : « Les plus indulgents trouvent que je n'ai fait que des tableaux, et que la composition, le dessin manquent absolument » (A. G. Sand, 7 décembre 1869).

Une lecture à la manière de Lotman montrera cette nouveauté dans le traitement de l'événementiel. Car Flaubert a produit là un texte « sans sujet », c'est-à-dire, dans la terminologie de *La structure du texte artistique*<sup>403</sup>, « sans événements ». Alvaro de Toro, dans une étude comparée du *Père Goriot* et de *L'éducation*, écrit que « la différence fondamentale entre Balzac et Flaubert réside dans le fait que l'un produit des textes événementiels tandis que l'autre produit des textes à tendance non événementielle ou même non-événementiels<sup>404</sup> ».

Les héros de Balzac en effet franchissent les barrières sociales, Rastignac dans le sens ascensionnel, Goriot dans l'autre sens, comme pour une descente aux enfers. Comme Balzac, Flaubert commence par poser différentes frontières : entre vie bourgeoise et vie artistique, conservatisme politique et esprit révolutionnaire, amours conjugales et extra-conjugales, romantiques et libertines. Mais c'est là qu'on mesure ce qui distingue Frédéric des héros balzaciens : malgré ses tentatives répétées, il est incapable d'effectuer le passage d'un domaine à un autre. Demeurant ainsi dans son impuissance essentielle, Frédéric ne franchit jamais cette frontière générale entre passivité et activité, qui structure tout le roman<sup>405</sup>.

Contrairement à ce qui se passait dans le roman réaliste où, nous l'avons vu, le héros est défini par les événements qu'il subit, c'est ici le personnage qui commande la fiction. Mais non pas parce qu'il est fort, bien au contraire. Tout se passe en effet comme si c'était l'incapacité première de Frédéric qui contraignait le romancier à ouvrir d'autres voies à la fiction romanesque : puisque Frédéric s'avère incapable d'*agir*, le roman ne peut plus se suffire de « la narration d'une histoire actantiellement constituée ». Il va dès lors lui falloir « transplanter les événements dans le domaine de la conscience<sup>406</sup> » –

<sup>402</sup> « Les faits, le drame manquent un peu » (A Melle Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864) ; « Voilà bien ce qu'il y a d'atroce dans ce bouquin. Pas de Scène Capitale, pas de morceau, pas même de métaphores, car la moindre broderie emporterait la trame » (27 janvier 1867) ; « il n'y a pas progression d'effet » (A Huysmans, février-mars 1879) ; « Si vous découvrez chez le héros de ce roman où il ne se passe rien, désespérément, quelques traits d'esprit qui vous ressemblent, ne vous en étonnez pas outre mesure » (dédicace à Félicien Marbeuf, citée par Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans Œuvres*, Hazan, 1997, p. 67). Gisèle SEGINGER, par exemple, commente : « L'éducation sentimentale ne se fonde pas sur une conception événementielle de l'histoire. Les repères historiques ne sont pas explicitement donnés.[...] De plus, Flaubert choisit les événements plus pour leur impact émotionnel que pour leur importance historique. [...] L'éducation sentimentale est un récit déceptif qui montre l'inutilité de tout. Dans cette histoire d'une révolution avortée, il n'est pas d'avènement, donc pas d'événement majeur » (Flaubert, *une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2000, pp. 86-88).

<sup>403</sup> Op. Cit., pp. 331-332.

<sup>404</sup> « En guise d'introduction : Flaubert, précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien : Le père Goriot et L'éducation sentimentale », in Gustave Flaubert, *Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Op. Cit., pp. 9-30 (p. 27).

<sup>405</sup> De Toro : « aucune de ces frontières n'est franchie par Frédéric, et c'est à ce niveau que L'éducation sentimentale est sans sujet/sans événement » (Ibid., p. 28).

<sup>406</sup> Ibid., p. 28.

transfert qui ne peut se faire sans un changement de la nature même des événements – et donc des fictions qui les prennent en compte<sup>407</sup>.

Une double transgression est à l'œuvre : au niveau de l'histoire, où l'incapacité du personnage principal, son *impuissance*, font que les événements perdent de leur consistance et de leur réalité. Au niveau de la narration, car le scepticisme radical de Flaubert vis à vis de l'Histoire (pour ne pas dire plus), pose clairement le problème de l'importance historique des événements. Surtout, l'intérêt qu'il pouvait y avoir à les raconter disparaît.

Où l'on voit qu'à tout point de vue se pose la question de la place de l'événement dans l'économie narrative<sup>408</sup> : le roman va se construire, non plus sur l'exceptionnel, le rare, l'extraordinaire, mais sur le banal, le commun, le continu. Plus rien n'émerge de la grisaille du quotidien.

Cette continuité inopérante et répétitive de la vie, du quotidien, ne peut être prise en compte que par une narration dont les coupes dans le quotidien sont parfaitement arbitraires, sans nécessité. D'où cette impression, mélangée, de continu banal de la vie et de discontinuité de la narration qui, loin d'être contradictoires, sont les deux faces d'une même philosophie nihiliste de l'histoire<sup>409</sup> : « Il n'y a pas d'événement dans la vie profane : la révolution de février, les combats de juin 1848 sont des divertissements au regard de celui qui connaît une autre vérité ». Et si « le discontinu est le véritable mode de perception et d'existence », c'est bien parce que rien ne paraît nécessaire ni digne d'être mis en avant ou en exergue. Le temps est « réitératif et enlisant<sup>410</sup> », et l'on passe de l'attente au souvenir, sans qu'entre-temps il y ait eu accomplissement.

<sup>407</sup> De Toro voit l'évolution ultérieure du roman européen « s'orienter logiquement » vers la narration à la 1ère personne, « forme narrative la plus répandue au XXe siècle », dont les développements proustiens « arriveront à leur comble avec le nouveau roman et le groupe Tel Quel » (Ibid., p. 28). On voit en effet quelle littérature est héritière de ce changement radical de perspective (Proust, Joyce, Woolf, Sarraute...).

<sup>408</sup> « Il faut croire qu'un sens peut se dégager du monde pour faire d'un événement le point focal d'un récit : si le monde est vain, tout y acquiert une importance égale, et rien ne compte plus que le passage... L'éducation sentimentale est le roman de la monotonie et de l'illusion », écrit ainsi Jean ROUDAUT (« Les temps de L'éducation sentimentale », in Ce qui nous revient, Gallimard, 1980, pp. 321-335. P. 322).

<sup>409</sup> Dont il nous semble qu'on retrouve parfois des échos chez Tolstoï. Dans Guerre et Paix se trouve contestée l'interprétation historique des événements : contre une conception volontariste de l'histoire, le personnage de Napoléon apparaît ridicule et dépassé par les événements qu'il croit diriger (démystification du "grand homme"). Une sorte de vitalisme, tel est peut-être la seule vérité de l'Histoire, le peuple est le mieux à même de la comprendre comme de la faire, par ses instincts et son mouvement propre (voir le personnage de Bezoukhov, et surtout celui du paysan Platon Karataïev, qui enseignera finalement au premier l'acceptation de la vie, et une conception presque stoïcienne de la soumission aux événements). Dans Anna Karénine, c'est le personnage de Constantin Lévine qui est chargé d'exprimer cette philosophie de la "modestie" (terme qui pourrait s'appliquer à Frédéric Moreau), dont le désenchantement et le doute ne sont pas que de simples moments anecdotiques du roman, mais paraissent bien traduire un certain pessimisme de Tolstoï...

<sup>410</sup> Roudaut, Op. Cit., pp. 325 et 328.

Du coup, le véritable événement de *L'éducation*, c'est sans doute celui qui se déroule dans la conscience du personnage. Mais attention : il ne faut pas pour autant transformer Flaubert en maître d'un nouveau psychologisme, ce qui serait faire retour à un finalisme contre lequel, on l'a vu, il s'est constamment élevé. Il s'agit bien plus de transcrire des sensations : « La contemplation de cette femme [Mme Arnoux] l'énervait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister<sup>411</sup> ».

Le "style" de Flaubert manifeste ce scepticisme historique, comme Proust l'a montré<sup>412</sup>. Le héros, impuissant, est pris en charge par une écriture de plus en plus impuissante à dire le (prétendu) événementiel factuel, de plus en plus ouverte à la prolifération descriptive. Les deux apparitions de Mme Arnoux, au début et à la fin du livre, sont significatives à cet égard, marquant une évolution lisible dans le mode d'écriture lui-même. Du « ce fut comme une apparition » initial à la rencontre du début du chapitre VI de la troisième partie, on a tant analysé les effets de suspens de ces fameuses scènes, l'impersonnalité du « ce fut », l'importance des blancs graphiques, etc., qu'il est sans doute inutile d'y revenir ici<sup>413</sup>.

Flaubert se moque non seulement de l'utopie d'un prétendu sens du monde, mais aussi des modes narratifs les plus éculés, fondés sur la primauté d'un événementiel devenu parfaitement illusoire. Car l'idée reçue se dissimule aussi dans les manières de raconter, sous la forme de traits stylistiques conventionnels. Il faut donc s'attaquer aussi à ces clichés d'écriture. Et pour cela, quels meilleurs moyens que de les subvertir dans leur utilisation même ?

Ajoutons que ces nouveaux modes d'utilisation des procédés narratifs ne sont pas seulement faits pour contrer les « idées reçues » – y compris donc celles qui sont d'ordre formel (prévalence de l'événementiel, ménagement de l'effet de suspense, cohérence d'une intrigue clairement lisible...). Ils sont aussi la marque de ce que Bourdieu appelle un nouveau « formalisme réaliste », initié par Baudelaire dans la poésie, par Flaubert dans le roman, par Manet dans la peinture. L'énorme travail d'écriture de l'auteur de *L'éducation* n'est pas seulement justifié par un souci esthétique de lutte contre les assonances ou les répétitions, « c'est dans et par le travail de la forme que s'effectue l'évocation de ce réel

---

<sup>411</sup> *L'éducation sentimentale*, Op. Cit., p. 68. Suivent deux paragraphes qui détaillent cette « manière générale de sentir », où tous les sens de Frédéric sont informés par sa passion : « Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle... ».

<sup>412</sup> Notamment à propos de l'usage de l'imparfait par Flaubert, « si nouveau dans la littérature », et qui fait qu'à *L'éducation sentimentale* « on pourrait appliquer cette phrase de la quatrième page du livre lui-même : "Et l'ennui vaguement répandu semblait rendre l'aspect des personnages plus insignifiant encore" » (« A propos du style de Flaubert »[1920], in *Chroniques*, Gallimard, 1949, pp. 193-211. Note 1, p. 199).

<sup>413</sup> Parmi les plus récentes lectures, celle de Claude Romano, qui analyse « le pur "se produire", l'"il y a" de la rencontre », « l'événement de l'anonyme apparoir » (*L'événement et le monde*, Op. Cit., pp. 172-173), et celle d'Emmanuel BOISSET, qui se demande si « l'événementialité » ne vient pas de « la fragmentation du texte » lui-même par les blancs graphiques (« L'événement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », in *Que se passe-t-il ?*, Op. Cit., pp. 74-75).

plus réel que les apparences sensibles livrées à la simple description réaliste ». Un tel « mysticisme du langage <sup>414</sup> » permet d'atteindre à une « représentation intensifiée du réel », qui s'écarte des conventions et des représentations ordinaires et traditionnelles.

Le morcellement de *L'éducation sentimentale* (l'absence de la « pyramide ») résulte de l'abandon d'une perspective unifiante, rassurante. Il s'agit bien d'une nouvelle vision du monde, désenchantée, qui se manifeste au moins autant dans ces « asyndètes généralisées <sup>415</sup> », ces parataxes, ces absences de liaisons, que dans l'histoire et le caractère de Frédéric lui-même. « La chose la plus belle de *L'éducation sentimentale* ce n'est pas une phrase mais un blanc » : Proust fait ici référence au chapitre VI de la 3<sup>ème</sup> partie. Ces changements de temps, ces sauts chronologiques, « Flaubert le premier les débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique <sup>416</sup> ».

Théodore de Banville, l'un des premiers, a perçu dans toute son acuité la forme que prend ce désenchantement, et résume bien l'impression générale qui se dégage de *L'éducation* : « Il devait, dans *L'éducation sentimentale*, montrer par avance ce qui n'existera que dans bien longtemps, le roman non romancé, triste, indécis, mystérieux comme la vie elle-même, et se contentant de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques <sup>417</sup> ». Roman non romancé ? On n'est pas loin de la « tranche de vie » naturaliste...

## 2°) Du naturalisme

---

Dans cette voie du naturalisme par laquelle tout le roman occidental est passée, on rencontre aussi toutes les indécisions, toutes les timidités, mais aussi toutes les audaces... On a déjà observée certaine rhétorique du récit à l'œuvre dans la nouvelle en particulier, chez Maupassant ou Tchekhov. Il faut approfondir la question, tant est singulière la place de l'événement dans la théorie et la pratique naturalistes – les deux choses ne se recoupant pas toujours, on le sait bien.

Avec le naturalisme, on est à la croisée des chemins frayés, dans la science par Darwin, dans la littérature par Flaubert, ou encore « au confluent d'Hugo et de Balzac <sup>418</sup> ». S'appuyant d'un côté sur les nouvelles théories biologiques (hérédité, lutte pour la vie),

<sup>414</sup> Bourdieu retrouve la formule d'Auerbach précédemment citée : « profonde confiance en la vérité de la langue » (voir *Les règles de l'art*, Op. Cit., pp. 182-185).

<sup>415</sup> « Flaubert : une manière de couper, de trouer le discours sans le rendre insensé. Certes, la rhétorique connaît les ruptures de construction (anacoluthes) et les ruptures de subordination (asyndètes) ; mais pour la première fois avec Flaubert, la rupture n'est plus exceptionnelle, sporadique, brillante, sertie dans la matière vile d'un énoncé courant : il n'y a plus de langue en deçà de ces figures ; une asyndète généralisée saisit toute l'énonciation... » (Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 18).

<sup>416</sup> « A propos du style de Flaubert », Op. Cit., pp. 205-206.

<sup>417</sup> [1880], cité par Genette, « Silences de Flaubert », Op. Cit., p. 243.



de l'autre sur les modèles absolutisés de *Madame Bovary*, puis de *L'éducation sentimentale*, Zola, ceux qui l'ont accompagné et suivi, ceux qu'il a influencés –, tous contestent la place prédominante de l'événement dans le roman. Ce qui ne les empêche guère, c'est là leur paradoxe, de le glisser d'une façon ou de l'autre dans leurs propres fictions.

Mais évitons d'être trop réducteur. Quoi de commun en effet entre Zola et Dostoïevski, Giovanni Verga l'italien et Theodor Fontane l'allemand, Maupassant et Jens Peter Jacobsen le danois, Ibsen et le portugais Eça de Queiroz, Tchekhov et Hamsun, Huysmans et Perez-Galdos ? Qu'est-ce donc qui rapproche *Germinie Lacerteux* de *The red badge of courage* de Stephen Crane ou des *Buddenbrook* de Thomas Mann, pour prendre des œuvres qui "encadrent" le naturalisme en ces "extrémités", et pour autant qu'un tel balisage soit effectivement recevable<sup>419</sup> ? Les *incipit* de ces derniers romans, peut-être, peuvent nous donner à réfléchir – tous trois, singulièrement, *in medias res* :

**- « Sauvée ! vous voilà donc sauvée, mademoiselle, fit avec un cri de joie la bonne qui venait de fermer la porte sur le médecin, et, se précipitant vers le lit où était couchée sa maîtresse, elle se mit avec une frénésie de bonheur et une furie de caresses à embrasser, par-dessus les couvertures, le pauvre corps tout maigre de la vieille femme, tout petit dans le lit trop grand comme un corps d'enfant. » - « Le froid se retirait à regret de la terre, et les brouillards en se levant démasquèrent l'armée au repos, éparpillée sur les collines. » - « – Quel est le sens de ces paroles... de ces paroles... ? – Eh, v'là bien le diable ; c'est la question, ma très chère demoiselle ! »<sup>420</sup>**

Qu'on veuille bien se souvenir de nos remarques à propos de l'accentuation du début dans le roman dix-neuviémiste dominant : elle y est rare, voire inexistante<sup>421</sup>. Tandis que l'*in medias res* initial était fort répandu auparavant – en particulier dans le genre épique, dont il est presque une marque de fabrique<sup>422</sup>. Pourquoi y a-t-il retour de cette forme d'entrée dans la fiction ? Et pourquoi nous faire pénétrer ainsi d'emblée dans l'événement ?

<sup>418</sup> C'est Sandoz, le romancier de L'œuvre[1886], qui « se lamentait d'être né » à et de ce confluent (Livre de Poche, 1959, p. 57).

<sup>419</sup> Tous ces écrivains sont cités dans la somme de Yves CHEVREL, *Le naturalisme*, PUF, 1982 (avec, encore, Tolstoï, Strindberg, George Moore, Gerhard Hauptmann...). C'est aussi lui qui propose ce balisage (Ibid., pp. 39-47). Le roman des frères Goncourt est paru en 1865, *The red badge of courage* date de 1895 et les *Buddenbrook* de 1901.

<sup>420</sup> *Edmond et Jules de GONCOURT, Germinie Lacerteux*[1864], 10/18, 1979, p. 29. *Stephen CRANE, L'insigne du courage, sans nom de trad., Paris-Genève, Slatkine, 1996, p. 31. Thomas MANN, Les Buddenbrook, points Seuil, 1981, p. 9.*

<sup>421</sup> Sauf erreur, on n'en trouve qu'une seule véritable occurrence chez Balzac, avec l'incipit du Colonel Chabert (« Allons ! encore notre vieux carrick ! »), vite rattrapé par le paragraphe qui suit immédiatement cette phrase initiale, dont le commentaire descriptif et informatif est, lui, très balzacien.

<sup>422</sup> Rappelons cette remarque de Genette : « On sait que ce début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des topoï formels du genre épique » (Figures III, Op. Cit., p. 79).

**« Il ne faut pas se laisser dominer par l'accidentel <sup>423</sup> »**

On dirait qu'il y a là contradiction, et on ne pourra pas répondre d'emblée à ces questions... Car le problème, lancinant, du naturalisme, demeurera celui-là : comment intéresser les lecteurs à une histoire d'où tout *extraordinaire* <sup>424</sup>, tout *événement*, doivent être bannis ?

Dès l'élaboration de la nouvelle doctrine donc, on préconise d'exclure l'exceptionnel. Le thème est largement développé par Zola, on le sait, dans *Le Roman expérimental*. Et voici Huysmans : « Selon moi, la littérature a eu le tort jusqu'ici de ne s'occuper que des exceptions ». Et plus encore, Maupassant : « Dans le roman tels que le comprennent nos aînés, on recherchait les exceptions, les fantaisies de l'existence, les aventures rares et compliquées.[...] Du roman tel qu'on le comprend aujourd'hui, on cherche à bannir les exceptions <sup>425</sup> ».

On « tue le héros », qui n'est plus qu'« un état de fait <sup>426</sup> », on supprime l'intrigue, on « ne met donc plus son intérêt dans l'ingéniosité d'une fable bien inventée et développée selon certaines règles. L'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier, qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du nœud, ni du dénouement... <sup>427</sup> »

On désacralise aussi l'image romantique de l'écrivain : « L'ancienne inspiration, qui en quinze nuits de fièvre créait un roman, est aujourd'hui un moyen de travail désuet et faux <sup>428</sup> »... A tous les niveaux, on reprend la vulgate selon Zola : le nouveau roman sera "scientifique", "expérimental" <sup>429</sup>, ou ne sera pas. Tout cela est bien connu <sup>430</sup>.

Une première question se pose alors, en amont, du côté de la Mimesis I de Ricœur :

<sup>423</sup> LAUTREAMONT, *Poésies II*, in *Œuvres complètes*, Op. Cit., p. 384.

<sup>424</sup> Au sens de Charles Grivel. Par exemple, parmi tant d'autres formules : « Un roman sans extraordinaire est un faux roman » (Production de l'intérêt romanesque, Op. Cit., p. 75).

<sup>425</sup> Joris-Karl HUYSMANS, « Emile Zola et L'Assommoir », *L'Actualité*, mars-avril 1877 (cité par René-Pierre COLIN, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson (Charente), Du Lérot éditeur, 1991, p. 135). Guy de MAUPASSANT, « Les bas-fonds », *Le Gaulois*, 28 juillet 1882 (cité par Colette BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Op. Cit., p.25).

<sup>426</sup> La première formule est de Zola lui-même : « Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses » (« Gustave Flaubert »[1875], in Emile ZOLA, *Le roman naturaliste*, anthologie établie et présentée par Henri MITTERAND, Livre de Poche, 2000, p. 54). La seconde se trouve dans *Mystères*[1892], roman de Knut HAMSUN, dont le personnage se définit ainsi : « Lorsqu'on lui demandait qui il était, il répondait simplement : "Je suis un état de fait" » (trad. du norvégien par I. Guilhon, Livre de Poche, 1978, p. 150). Le (non) héros de ce roman a de singulières similitudes avec le "Grand Escroc" de Melville...

<sup>427</sup> Zola, *Le roman expérimental*, cité in *Le roman naturaliste*, Op. Cit., p. 109. Ou ceci : « Le premier caractère du roman naturaliste est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. [...] Toute invention extraordinaire est donc bannie. [...] Même toute intrigue manque, si simple qu'elle soit. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers ; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi » (*Les romanciers naturalistes*, Ibid., pp. 53-54).

d'où viennent-elles, ces idées nouvelles, qui inclinent toutes à réduire comme une peau de chagrin la position de l'événement dans la fiction ? C'est tout naturellement Zola qui nous servira de fil conducteur.

Il y a une première série d'explications, d'ordre politico-économique. On pourrait, en les infléchissant un peu, reprendre ici les analyses de Benjamin. On a vu que selon l'auteur de *Sens unique* l'avènement du capitalisme moderne et son corrélat, l'ère des masses, conduisent à l'appauvrissement de l'expérience et au dépérissement de la transmission intergénérationnelle. Ce qui engendre une solitude sans cesse accentuée de l'individu, devenu incapable d'exemplarité pour autrui.

Zola fait – presque – la même lecture de cette crise. Comme Benjamin, il constate les ravages engendrés par l'accélération de l'expansion industrielle. Parmi ceux-ci, il s'intéresse en particulier à la disparition de l'artisanat, des ateliers, des petites fabriques, bref de tout ce qui était source de "lien social" dans les quartiers des grandes villes. L'anonymat accompagne le développement des grandes entreprises, et l'asservissement de l'ouvrier à la machine.

Une scène de *L'Assommoir* est symptomatique de cet étouffement du travail artisanal par le capitalisme triomphant – de l'épuisement de la figure mythologique de l'artisan par la machine, dépersonnalisante.

Héros homériques, en effet, que Goujet, dit "Gueule-d'Or", et Bec-Salé, dit "Boit-sans-Soif", dans leur défi : il s'agit de forger, à la seule force des bras, de gigantesques boulons. Les accents deviennent grandioses, le ton épique. Armés de "Dédèle" et "Fifine", leurs masses, les deux Vulcains sont des géants :

« Petit, desséché, avec sa barbe de bouc et ses yeux de loup, luisant sous sa tignasse mal peignée, [Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif] se cassait à chaque volée du marteau, sautait du sol comme emporté par son élan. [...] Quand [Gueule-d'Or] prenait son élan, on voyait ses muscles se gonfler, des montagnes de chair roulant et durcissant sous la peau ; ses épaules, sa poitrine, son cou enflait ; il faisait de la clarté autour de lui, il devenait, beau, tout-puissant, comme un Bon Dieu. »

---

<sup>428</sup> Eça de QUEIROZ, cité par Kely BASILIO, « Zola et son impact : naissance d'un romancier, Eça de Queiroz », in Zola sans frontières, sous la dir. d'A. Dezalay, actes du colloque International de Strasbourg (mai 1994), Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, pp. 166-176 (p. 175).

<sup>429</sup> Déjà, les frères Goncourt, dans la préface de Germinie Lacerteux : « Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être une forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposée les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises » (Op. Cit., p. 24).

<sup>430</sup> Nos références variées, choisies dans toutes les littératures européennes, permettent de mesurer la cohérence théorique autour d'un modèle bien résumé, par exemple, par Alain GUEDJ : « le roman naturaliste se caractérise par la disparition du personnage problématique (le "héros"), par la réduction du champ des possibles romanesques (le "drame" du héros), et par l'effacement du narrateur (impersonnalité de l' "auteur") » (« L'offensive naturaliste », Histoire littéraire de la France, Editions Sociales, 1977, p. 246).

Mais cette mythologie est, comme les héros, appelée à mourir. Goujet conduit Gervaise, l'Hélène de ce combat de Titans, dans le hangar attenant. Là, en douze heures, une machine forge des centaines de ces mêmes boulons « avec une aisance tranquille de géante ». La conclusion est claire : « un jour, bien sûr, la machine tuerait l'ouvrier<sup>431</sup> ».

L'industrialisation triomphe, l'artisan disparaît. Ce n'est plus tout à fait la perspective de Benjamin : il ne s'agit pas de la solitude de plus en plus grande de l'individu, mais de sa dévoration par la gueule gigantesque de l'ogre capitaliste. Inexorablement, il se dissout dans l'anonymat des usines, comme les quartiers populaires sont progressivement défaits dans les béances des travaux haussmanniens<sup>432</sup>.

Toute cette histoire a son pendant romanesque. Car le personnage, le héros, dont l'ouvrage, les défis, les combats gardent encore un aspect mythologique, doit cependant disparaître dans l'absence du "romanesque", dans l'anonymat de la "moyenne". Et le récit, épique, de la joute des deux forgerons s'oppose à celui, réaliste, qui décrit l'atelier des machines et leur fonctionnement.

Autre image de cet écrasement de l'individu, cette fois par l'Etat centraliste, chez Giovanni Verga, principal représentant du "vérisme", la version italienne du naturalisme. Dans *Les Malavoglia*, il montre le petit peuple sicilien qui, depuis des temps immémoriaux, vit des produits de la pêche, de quelques cultures, de menus commerces, brutalement saisi dans les bouleversements de la nation italienne en gestation. L'Etat naissant impose ses lois qu'on ne comprend pas, et qui dérèglent toute l'organisation traditionnelle des villages. Le nouvel horizon politique qui se déploie, l'avènement de la nouvelle bourgeoisie qui l'accompagne, balayent la famille des Malavoglia. Comme chez Zola, ses membres sombrent dans la misère et ses démons, l'alcool, la prostitution, la maladie, la mort prématurée :

« Il ne voulait rien faire, lui ! Que lui importaient la barque et la maison ? Une autre mauvaise année viendrait ensuite, un autre choléra, un autre malheur, qui mangeraient la maison et la barque, et on recommencerait à faire comme les fourmis. [...] Au moins voulait-il comprendre : pourquoi devrait-il y avoir dans le monde des gens qui ont la vie belle sans rien faire, qui naissent coiffés, et d'autres qui n'ont rien et tirent la charrette avec leurs dents toute leur vie ? »<sup>433</sup>

Raconter l'histoire grandiose et pleine de péripéties de "colosses" n'est donc plus d'actualité. On doit seulement rendre compte de la banalité du quotidien :

« On veut faire, pour ainsi dire, *une moyenne des événements humains*. [...] *La vie a des écarts que le romancier doit éviter de choisir*... Ainsi les accidents sont fréquents. Les chemins de fer broient les voyageurs, la mer en engloutit, les cheminées écrasent les

---

<sup>431</sup> Emile ZOLA, *L'Assommoir*[1877], Livre de Poche, 1966, pp. 190-194.

<sup>432</sup> Car l'expansion est aussi spatiale : les anciens quartiers « s'ouvraient de toutes parts au grand air. [...] Mais, parmi les maisons neuves, bien des masures branlantes restaient debout [...]. Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie » (Ibid., p. 459).

<sup>433</sup> Giovanni VERGA, *Les Malavoglia*[1881], trad. de l'italien par M. Darmon, Folio Gallimard, 1997, p.278.

passants pendant les coups de vent. Or quel romancier de la nouvelle école oserait, au milieu d'un récit, supprimer par un de ces accidents imprévus, un de ses personnages principaux ? La vie de chaque homme étant considérée comme un roman, chaque fois qu'un homme meurt de cette manière, c'est cependant un roman que la nature interrompt brusquement. »<sup>434</sup>

A l'individu, il n'arrive plus rien de ce qui en faisait un héros, il ne lui arrive plus rien – que l'ère industrielle, triomphante et dévoreuse. Les "événements" (méritent-ils encore ce nom ?) qui adviennent aux personnages des romans ne relèvent plus de l'extraordinaire, les "scènes" balzaciennes sont prohibées, le récit fait du surplace<sup>435</sup>.

C'est précisément le grief de Georg Lukacs à l'encontre de Zola et de ses épigones lorsqu'il s'inquiète de la disparition de l'événement dans la fiction romanesque. Bien dans la ligne d'une certaine orthodoxie marxiste, sa position de principe est sans surprise : l'œuvre d'art a pour rôle d'éduquer les foules, et une intention didactique doit donc toujours régir sa forme. Le récit se doit donc d'être *téléologique*, une nécessité interne l'orientant vers sa *fin*, voulue et pensée par le romancier comme instructive<sup>436</sup>. Fin du roman à comprendre dans ses deux sens : la clôture du roman est aussi son couronnement.

Et Lukacs de préconiser une « mise à distance des événements racontés » : l'art du romancier consiste à organiser son récit de telle façon qu'il transmette au lecteur sa vision du monde, sa *Weltanschauung*<sup>437</sup>. Le texte bien construit (celui par exemple de Scott, de Balzac, de Tolstoï) est *vectorisé*, présentant la suite des événements par rapport à cette *fin* du récit. Les choses alors, et leur description, lui sont subordonnées, « médiatisant les relations humaines » et revêtant seulement ainsi « une signification littéraire et poétique » – ce qui se résume dans la formule déjà citée : « le récit structure, la description nivelle<sup>438</sup> ».

<sup>434</sup> Maupassant, Les Bas-Fonds, Op. Cit., p. 25.

<sup>435</sup> Guedj écrit : « ...la liquidation des "scènes" et du "drame" balzaciens a les mêmes vertus démystificatrices que la liquidation du personnage. [...] Le "récit" naturaliste ne progresse pas, il réitère inlassablement ses prémices ; sa "conclusion" ne dénoue pas, c'est une sommation itérative » (Op. Cit., pp. 246-247).

<sup>436</sup> D'où cet autre reproche de Lukacs : il n'y a pas chez Zola de personnages "positifs", de ces héros qui encouragent la classe ouvrière à faire progresser le monde, par la lutte des classes, vers la "dictature du prolétariat" (Cf. Problèmes du réalisme, Op. Cit., pp. 163-166). Poussée à l'extrême, on sait vers quoi a conduit cette théorie : au « réalisme socialiste » – c'est-à-dire à l'absence de l'art...

<sup>437</sup> « Sans conception du monde on ne peut faire un récit correct ni bâtir une composition épique correcte, structurée, diversifiée et exhaustive » (Ibid., p. 162).

<sup>438</sup> Ibid., pp. 155 et 147. Lukacs définit ainsi "l'horizon d'attente" du lecteur d'une fiction bien construite : « L'omniscience de l'auteur met le lecteur en sécurité, lui fournit un foyer au sein de l'univers poétique. Bien qu'il ne sache pas lui-même plus les événements à l'avance, il a pourtant l'intuition assez précise de la direction que les événements vont prendre à coup sûr, en raison de leur logique interne, en raison de la nécessité interne des personnages » (p. 148).

Or Zola, en usant et abusant, arbitrairement, de la description, rendrait problématique l'orientation générale de son récit. Ses descriptions sont autant de morceaux de bravoure indépendants les uns des autres. Presque interchangeables, elles peuvent être placées à n'importe quel endroit du "récit" sans que cela contrarie la lecture ni la compréhension du roman. Elles sont donc superflues<sup>439</sup>.

Il n'y a pas non plus de progression "logique" vers une fin de l'histoire. Lukacs oppose le chapitre XI de *Nana* (le Grand Prix hippique) au chapitre XXV de la II<sup>e</sup> partie d'*Anna Karénine* (la course de chevaux à laquelle participe Vronski). Chez Zola, rien ne se passe. Chez Tolstoï se produit un événement essentiel à la suite du récit : la chute de Vronski. Dans *Nana*, « les événements de la course ne sont reliés à l'action que fort lâchement, on peut facilement les imaginer en dehors de l'action ». Dans *Anna Karénine*, « la course de chevaux est le nœud d'un grand drame », et la chute de Vronski « constitue le tournant de la vie d'Anna<sup>440</sup> ».

A ces critiques de Lukacs, que rétorquerait Zola ? En premier lieu que sa visée principale, c'est de transmettre et de communiquer un savoir sur le monde contemporain : « D'abord, ce mot de description est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le terme "roman", qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est pas notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer<sup>441</sup> ». Au delà de la mise entre parenthèses de la progression logique de l'intrigue, il faut donc reconnaître dans cette prolifération descriptive, dans ce "devenir immobile" de tant de passages des *Rougon-Macquart*, une permanente tendance à l'*actualisation*<sup>442</sup>.

Ce qui s'oppose à l'avancée temporelle du récit. On a souvent souligné le peu de place que tient le temps dans les romans de Zola. De l'événement qui malgré tout se produit, il n'est que l'enveloppe extérieure<sup>443</sup>. Les Parques, ces fileuses du temps qui passe, n'ont plus leur mot à dire. On est dans un temps qui ne construit pas, un temps

<sup>439</sup> Par exemple, à propos de la description du théâtre dans *Nana* : « Du point de vue littéraire, une telle description est parfaitement superflue » (Ibid., p. 155).

<sup>440</sup> Ibid., pp. 130-131.

<sup>441</sup> Le roman expérimental, Œuvres Complètes, t. 32, Genève, Le Cercle du Bibliophile, 1973, p. 1299.

<sup>442</sup> Henri MITTERAND écrit par exemple : « ... la description naturaliste, répondant à un cahier des charges didactique qui tend à lui faire concurrencer l'encyclopédie, se justifie par une "cybernétique" narrative qui ménage fréquemment dans le texte romanesque des temps et des espaces d'arrêt, d'attente, de rencontres, de contemplations, d'exposés, où s'emmagasine et se redistribue le savoir sur les êtres et sur les choses » (Zola et le naturalisme, PUF, Que sais-je ?, 1989, p. 106).

<sup>443</sup> Le temps « ne se voit pas dans l'épaisseur de l'événement : il en est l'enveloppe, la forme extérieure, indifférente aux circonstances et commandé par elles ; il n'en est pas l'étoffe, il n'en produit pas la matière. Le temps n'est rien, hormis ce qui s'y passe et qui se fait sans lui » (Alain de LATTRE, *Le réalisme selon Zola*, Op. Cit., p. 246). De même, Sylvie THOREL-CAILLETEAU : « Le temps selon Zola est donc à la fois immobile et vide, dans la mesure où il ne délimite jamais, ou presque, la possibilité d'une transformation, d'un devenir ou même d'un événement » (La pertinence réaliste. Zola, Honoré Champion, 2001, p. 102).

non vécu : ce sont les événements qui font "avancer" le récit – événements dont on verra la position singulière, elle aussi. Alain de Lattre écrit : « Le temps, dans le fond, ne fait rien à l'affaire : il est lié à un ordre qui le précède ou, ce qui est la même chose, à certains événements qui décident, une fois pour toutes, de ce qui suivra<sup>444</sup> ». Dans cette sorte de présent perpétuel des récits de Zola, contrairement à ce qu'écrit Lukacs, la description est alors moins nivellante que structurante<sup>445</sup>. Elle conduit le récit, qui se définirait plutôt comme description d'une condition – ouvrière par exemple.

C'est que le récit n'oublie jamais que « le roman naturaliste est singulièrement une enquête sur la nature, les êtres et les choses<sup>446</sup> ». Et même si Zola a toujours besoin d'événements, généralement pour marquer les débuts d'un processus (la chute de Coupeau inaugure la déchéance de son couple avec Gervaise), ces événements, lorsqu'ils surviennent, n'excluent pas le descriptif : on a droit à une description détaillée du travail du zingueur, au bord de son toit. Le souci narratif ne contredit pas l'ambition descriptive, bien au contraire.

Faut-il alors voir dans cette prédominance du côté descriptif une volonté, plus ou moins manifeste, de rupture avec ce qui constituait les ressorts principaux du roman, balzacien par exemple ? Avec cette conjonction de la causalité et de la consécution dont nous avons dégagé les principes, et qu'on peut d'ailleurs reconnaître sous le propos, aux fortes connotations idéologiques, de Lukacs<sup>447</sup> ? Foin du *post hoc, ergo propter hoc* ?

Pas si sûr. Car on voit bien que quelque chose demeure. Zola lui-même parle d'une « fureur de description » pas toujours justifiée... Comme pour Flaubert, le grand modèle, il y a là aussi, à ne pas omettre, un *goût*, une idiosyncrasie. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour négliger la motivation théorique ou la dénigrer, comme on le fait trop souvent. L'auteur du *Roman expérimental* s'est largement expliqué sur sa méthode, qui n'est pas qu'une posture, et ses romans portent aussi la marque de ses théories.

Zola s'est d'abord targué d'une intention "scientifique", basée sur la définition de l'être humain par son *milieu*, qui d'une certaine façon rappelle Balzac :

**« ...nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'être ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province. [...] Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme »<sup>448</sup>**

Le romancier naturaliste ne cède donc « presque jamais au seul besoin de décrire ; cela

---

<sup>444</sup> Ibid., p. 248.

<sup>445</sup> Ainsi que l'écrit S. Thorel-Cailleteau (Op. Cit., pp. 47 et 115), répondant sans le nommer à Lukacs. Elle ajoute : « elle n'est pas cette dérive infinie qu'on pouvait croire, mais synthèse de l'œuvre, principe d'organisation » (p. 59).

<sup>446</sup> Zola, Le roman naturaliste, Op. Cit., p. 109.

<sup>447</sup> « Seule la liaison avec la pratique, seul l'enchaînement compliqué des différentes actions et épreuves des hommes peuvent révéler quelles choses, quelles institutions, etc., ont substantiellement influencé leur destinée et où et quand cette influence s'est produite » (Problèmes du réalisme, Op. Cit., p. 147).

se complique toujours en [lui] d'intentions symphoniques et humaines<sup>449</sup> ».

Volonté didactique derrière ces justifications "scientifiques", à la manière d'un Jules Verne, quand la description tombe bien artificiellement au sein de l'action romanesque? C'est ce que laisse entendre Lukacs. Mais c'est oublier que cette visée didactique, certes présente<sup>450</sup>, ne supprime pas le rôle nécessaire, central, de la description quant au *rythme* de l'œuvre, quant à sa structure qu'on dira musicale. Elle est donc indissociable de la forme même de l'œuvre, et fonctionne de manière dialectique avec la part événementielle du récit.

Mais poursuivons notre enquête sur l'architecture intellectuelle de cette vision du monde, cette fois en explorant le pôle scientifique. Car, « bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible », dit encore Sandoz<sup>451</sup>. C'est aussi pour des raisons scientifiques qu'on veut réduire la place de l'événement dans la fiction.

Le ton est d'ailleurs souvent à la limite du scientisme – en témoignent nombre des "pensées" du *Docteur Pascal* :

**« C'était une clarté terrible que la science jetait sur le monde, l'analyse descendait dans toutes les plaies humaines pour en étaler l'horreur. [...] Malgré tout, c'était un cri de santé, d'espoir en l'avenir. Il parlait en bienfaiteur qui, du moment où l'hérédité faisait le monde, voulait en fixer les lois pour disposer d'elle, et refaire un monde heureux. »**<sup>452</sup>

A nouveau, parmi les adversaires du naturalisme, Lukacs est en première ligne, qui reproche cette fois à Zola de ne donner aux actions de ses personnages que des causes d'origine biologique ou physiologique<sup>453</sup>.

On sait en effet l'importance de l'ouvrage de Darwin, des théories sur l'hérédité du docteur Lucas<sup>454</sup>, des idées de Claude Bernard, dans l'élaboration des nouvelles "méthodes" romanesques. Influence qui ne s'exerce pas seulement dans le choix des thèmes, ni, si l'on suit Lukacs, dans le déterminisme biologique qui rive les personnages à leur destinée : la science contemporaine pèse, et sans doute davantage encore, sur les procédures narratives elles-mêmes. Elle est à l'époque une science du continu, du non

---

<sup>448</sup> *Le roman expérimental, cité par Sylvie Thorel-Cailleteau, La pertinence réaliste, Op. Cit., p. 47.*

<sup>449</sup> *Le roman expérimental*, GF Flammarion, 2000, p. 235. Yves Chevrel fait un commentaire éclairant sur ces questions (*Le naturalisme, Op. Cit.*, pp. 84-85).

<sup>450</sup> Par exemple : « Les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai... Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la haute leçon du réel » (*Le roman expérimental, cité in le roman naturaliste, Op. Cit.*, pp. 78-79).

<sup>451</sup> L'œuvre, *Op. Cit.*, p. 55. Voir, à la même époque, Lautréamont, qui cherche les « lois » de la poésie, « la géométrie par excellence » (*Poésies, Op. Cit.*, p. 372), qui écrit la fameuse ode aux mathématiques du chant Deuxième de Maldoror...

<sup>452</sup> *Le docteur Pascal [1893], Lausanne, Editions Rencontre, 1961, p. 179.*

<sup>454</sup> Dont l'énorme *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* date de 1850.



événementiel. A son image, les techniques narratives vont vouloir dire le continu de l'expérience humaine, trouver aux actions humaines des raisons "scientifiques", minimiser la place de l'inattendu, de l'événement dans le roman – sans toutefois parvenir à en faire complètement l'économie<sup>455</sup>.

A l'époque de son apogée, on a pu dire que le roman naturaliste développait une sorte de « darwinisme littéraire ». C'est le titre d'un article du *Télégraphe*, en mai 1885, qui se poursuit ainsi :

**« Je t'aime parce que tu es fort ! Ouvrez les livres de M. Emile Zola, c'est le cri féminin qui retentit dans son œuvre tout entier depuis *Thérèse Raquin* jusqu'au *Bonheur des Dames*. Force et conquête, ce sont aussi les deux immuables substantifs que le lecteur rencontre presque dans tous les chapitres de *Bel-Ami* ».**

Or, selon l'auteur de l'article, les romanciers qui font cette lecture de la doctrine darwinienne se trompent :

**« Quand Darwin écrit que l'existence est au plus fort, il entend par là que l'existence appartient au mieux organisé. Quand il parle du combat pour la vie, il entend parler seulement d'une lutte pour le maintien des perfections d'une espèce, et non pas du combat égoïste d'un individu soutenant ses médiocres intérêts personnels. [...] Sa théorie, exacte quand il s'agit d'une conception historique de la formation de l'homme sur la terre, devient fausse dès qu'on en fait une théorie d'action et qu'on prétend en trouver la pratique et le contrôle dans les événements de la vie quotidienne et l'établir en règle absolue pour la conduite des choses contingentes. [...] Le roman contemporain, dupé par les termes et insuffisamment éclairé sur les systèmes, révolté justement contre le faux spiritualisme, par une réaction aussi erronée que les erreurs qu'il combat, ramène l'homme à une psychologie rudimentaire, à une intelligence presque cellulaire, et, par crainte de trop l'élever, le rabaisse outrageusement jusqu'à lui faire réintégrer l'animal. »**<sup>456</sup>

Certes, ce point de vue est contemporain du naturalisme triomphant, et on peut penser qu'il force le trait polémique. Pourtant, il y a bien là une contradiction – presque doctrinale. Car si le naturalisme refuse l'héroïsation<sup>457</sup>, de ces cyniques qui luttent pour leurs « seuls intérêts personnels », comme le suggère l'auteur de l'article, cette idéalisation de la force

<sup>453</sup> « ...chez Zola la vie se développe presque sans structure tant qu'elle est, selon sa conception, socialement normale. Toutes les manifestations de la vie humaine sont alors les produits normaux du milieu social. Mais des forces toutes différentes, totalement hétérogènes, agissent aussi. Ainsi, par exemple, l'hérédité, qui agit sur la pensée et l'affectivité humaines selon des lois tenant de la fatalité et qui produit les catastrophes qui interrompent le flux normal de la vie. Que l'on pense à l'alcoolisme héréditaire d'Etienne Lantier dans *Germinal*, qui provoque diverses explosions et catastrophes soudaines, lesquelles ne sont nullement en rapport organique avec le caractère d'Etienne ni figurées comme telles par Zola.[...] Partout les lois normales, non structurées, du milieu, demeurent sans lien avec les catastrophes subites provoquées par l'hérédité. De toute évidence, il ne s'agit pas ici d'un reflet correct et profond de la réalité objective, mais d'un affadissement et d'une distorsion des lois de celle-ci, apparue sous l'influence des préjugés apologétiques sur la conception du monde des écrivains de cette période » (Problèmes du réalisme, Op. Cit., p. 142).

<sup>455</sup> En tout cas chez Zola. Sur ce point, d'autres, on le verra, ont poussé plus loin les recherches et les audaces.

<sup>456</sup> Cité par Colin, Op. Cit., pp. 148-149, qui précise que l'auteur de cet article est sans doute Jean Céard.

vitale brute ne fait-elle pas malgré tout des héros ?

Il est bien vrai que nombre des personnages naturalistes illustrent la loi du plus fort. Mais cette simple "force", ils la subissent beaucoup plus qu'ils ne l'utilisent à leur profit en contrôlant les effets. On connaît les "anti-héros" du naturalisme, ces soldats anonymes de la Guerre de Sécession, « animaux écorchés et couverts de sueur dans la chaleur et l'angoisse de la guerre <sup>458</sup> », ces ouvriers broyés par le capitalisme triomphant, ces prostituées écrasées par la misère...

Zola s'explique, toujours dans *Le roman expérimental* : le romancier naturaliste est *déterministe*, pas fataliste. La différence ? On la trouve chez Claude Bernard : « Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée ». Zola le répète, il est possible d'agir sur le *milieu* : « du moment où nous pouvons agir, et où nous agissons sur le déterminisme des phénomènes, en modifiant les milieux par exemple, nous ne sommes pas des fatalistes <sup>459</sup> ». A l'exemple du docteur Pascal, qui a retiré sa nièce Clotilde de son milieu, à l'hérédité si chargée :

**« Jadis, lorsque, toute petite, l'enlevant à un milieu exécrationnel, il l'avait prise avec lui, il avait sûrement cédé à son bon cœur, mais sans doute aussi était-il désireux de tenter sur elle l'expérience de savoir comment elle pousserait dans un milieu autre, tout de vérité et de tendresse. C'était, chez lui, une préoccupation constante, une théorie ancienne, qu'il aurait voulu expérimenter en grand : la culture par le milieu, la guérison même, l'être amélioré et sauvé, au physique et au moral. [...] elle eut la sensation nette du long travail qui s'était opéré en elle. Pascal corrigeait son hérédité, et elle revivait la lente évolution, la lutte entre la réelle et la chimérique. » <sup>460</sup>**

D'où vient donc ce déterminisme, capable d'agir sur le *milieu*, au sens biologique du terme ? D'abord du darwinisme, sans aucun doute, et, rejoignant la première sphère que nous avons étudiée, d'une politique qui l'épouse <sup>461</sup>.

L'autre influence scientifique majeure, c'est donc bien sûr celle de Claude Bernard. Il

<sup>457</sup> A titre d'exemple : « ... Un homme illustre ! Combien y a-t-il d'hommes illustres dans le monde ? [...] Et tous ces hommes illustres se balancent sur une planète qui, comparée à Sirius, n'est pas plus grande que le dos d'une puce. [...] et on laisse les hommes illustres écrire des livres pour la promotion de l'adoration des hommes illustres ![...] Je vais abattre toutes vos stupides croyances sur les hommes illustres. [...] Je méprise l'homme illustre dans sa loge, à mes yeux il n'est qu'un guignol, les lèvres se pincent de dégoût lorsque je vois sa poitrine enflée et sa mine arrogante » (Hamsun, *Mystères*, Op. Cit., pp. 263-267).

<sup>458</sup> Crane, *L'insigne du courage*, Op. Cit., p. 280.

<sup>459</sup> Zola, *Le roman naturaliste*, Op. Cit., p. 97. On reviendra sur cette distinction, car c'est sur son fond que le roman naturaliste va s'éloigner du tragique, compris comme survenue, non maîtrisable puisque conduite par des instances supérieures (dieux, fatum...), d'événements néfastes dans la vie des personnages.

<sup>460</sup> *Le docteur Pascal*, Op. Cit., pp. 437-438.

<sup>461</sup> Voir à ce sujet les riches analyses de de Lattre dans *Le réalisme selon Zola* (Op. Cit.), particulièrement pp. 117 à 141.

s'agit de prendre pour modèle les sciences exactes – ce que précisément, se détachant de sa définition comme d'un *art*, cherche à faire la médecine de l'époque, en particulier avec l'auteur de *l'Introduction à la médecine expérimentale*. La littérature peut-elle à son tour opérer la même mutation ?

En fait, la position de Zola à l'égard de ces modèles scientifiques est assez ambiguë. Car sa scientificité, revendiquée, ne le met pas à l'abri d'une vision réductrice, et de la science, et de la littérature.

La référence à Claude Bernard joue chez Zola un rôle similaire à celui de la théorie évolutionniste chez Spencer : comme une métaphore qui piègerait celui qui la déploie. Qu'en est-il chez l'évolutionniste anglais ? Il fait d'abord une analogie entre la nature et la société dans leurs fonctionnements respectifs (l'organisme social est comparable à l'organisme biologique). Puis il se laisse prendre par ce qui est bel et bien une métaphore jusqu'à appliquer le principe de sélection naturelle évolutionniste, tel qu'il agit au sein de la nature, au fonctionnement de la société, ouvrant ainsi la voie à toutes les dérives que l'on connaît (eugénisme, sélection raciale, etc.)<sup>462</sup>.

La pirouette plus ou moins consciente de Zola fonctionne de la même façon. N'est-il pas à son tour saisi par le démon de l'analogie, lorsqu'il rapproche la méthode expérimentale de Claude Bernard et le roman naturaliste pour finir par affirmer que rien ne les différencie ? Un roman scientifique décrivant l'âme humaine, dénué de surprise, telle est l'ambition du naturalisme.

A l'époque, la distinction pour nous familière entre sciences "dures" et sciences humaines, n'est pas encore faite – et pour cause, puisque les secondes sont en train de naître, calquant leurs méthodes sur celles des sciences exactes. Zola, sans le savoir, contribue à cette naissance : son objectif est bel et bien *sociologique* (il veut faire « l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire »). Le naturalisme est donc d'abord une *méthode*, qui veut « résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société<sup>463</sup> ». Scientifiquement, c'est-à-dire sans qu'accidents imprévus, événements inattendus, ne soient susceptibles de justifier ou d'expliquer ce comportement, ni ne viennent interférer dans l'analyse, la déranger : « au lieu d'imaginer une aventure, de la compliquer, de ménager des coups de théâtre qui, de scène en scène, la conduisent à une conclusion finale, on prend simplement dans la vie l'histoire d'un être ou d'un groupe d'êtres, dont on enregistre les actes fidèlement. L'œuvre devient un procès-verbal, rien de plus...<sup>464</sup> ».

<sup>462</sup> Ce qui, disons-le en passant, confirme l'argument de Hume selon lequel les croyances dans les lois et les théories ne sont bien souvent rien d'autre que des habitudes psychologiques. De la même façon, Claude COSTE montre que la métaphore du "récit", cette fois appliquée à la musique, piège bien des commentateurs : « La métaphore du "récit" trahit, en particulier, le désir d'écriture qui porte l'essayiste ou le romancier. Appelée par une musique d'une violente expressivité, l'écrivain projette dans la partition une structure verbale imaginaire qu'il cherche à habiter par les mots de son propre commentaire » (Les malheurs d'Orphée. Musique et littérature au XXe siècle, L'Improviste, 2003, pp. 38-39).

<sup>463</sup> Préface à *La fortune des Rougon*. Le roman expérimental, Op. Cit., p. 73.

<sup>464</sup> Ibid., p. 109. C'est là que Zola développe ses idées sur l'impersonnalité du roman, si souvent reprises.

Dans cette vision scientifique syncrétique, évolution et hérédité se rejoignent. Ainsi l'animalité brute qui caractérise tant de personnages de Zola est imputée à une évolution qui transmet de générations en générations largement autant les tares que les vertus.

Où l'on voit que l'hérédité, l'autre grande théorie biologique annexée par le naturalisme, contribue elle aussi à réduire encore le pouvoir de contrôle du héros sur son propre destin, l'autonomie de son action. L'hérédité, c'est la traduction de l'évolution à l'échelle de l'espèce, de la "race". Alors l'événement, lorsqu'il surgit, va être la plupart du temps la conséquence d'« une fêlure héréditaire »... C'est Jacques Lantier, la « bête humaine », qui vit « dans cette angoisse d'un homme poussé à des actes où sa volonté n'était pour rien, et dont la cause en lui avait disparu <sup>465</sup> ». Le héros n'a pas le pouvoir de modifier la courbe de son destin, ni de surmonter les catastrophes qui le déterminent... C'est l'Etienne Lantier de *Germinal*, prisonnier de son alcoolisme héréditaire.

Les rapports de l'hérédité et du milieu (il y a deux axes : l'un, vertical, *génétique* – celui de la *nature*, du temps ; l'autre, horizontal, est celui du social, et ces deux axes sont des déterminations auxquelles on n'échappe pas), la lutte pour la vie, la part biologique dans l'humain, l'ordre naturel qui s'impose à tous... On peut résumer tout cela par cette formule : la société humaine est le milieu biologique de l'espèce humaine. Ce qui fait de la sphère politique la variante humaine de la lutte pour la vie, à l'image de la révolte d'un Etienne Lantier ; cette vie dont le fleuve nous submerge, tel Jacques Lantier, débordé par des folies et des fureurs qu'il ignore ; ce fleuve qui à travers nous poursuit son infini cours :

**« La vie poursuivait son cours, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini. Au risque de faire des monstres, il fallait bien qu'elle créât puisque, malgré les malades et les fous qu'elle crée, elle ne se lasse pas de créer, avec l'espoir sans doute que les bien portants et les sages viendront un jour. La vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré ! la vie où nous nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes ! » <sup>466</sup>**

Voilà pourquoi on a pu dire que rien ne se passe dans nombre de romans naturalistes, et peut-être plus largement que le roman naturaliste est un roman sans événement. Comme l'écrit Alain de Lattre, « les dimensions[...] qui écrasent le personnage sont tellement démesurées qu'il disparaît sous ce qui lui en revient <sup>467</sup> ».

Il y a pourtant des événements accidentels. Mais l'accident, bien loin d'être inattendu, ne peut qu'arriver, comme une conséquence logique, inéluctable, des conditions de vie :

<sup>465</sup> « Cela venait-il donc de si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes ? » (La bête humaine[1890], Lausanne, éd. Rencontre, 1961, pp. 98). Deleuze a longuement commenté le fonctionnement de cette « fêlure », qui « ne transmet rien sauf elle-même », ce qui est tout « le paradoxe de cette hérédité confondue avec son véhicule ou son moyen » (Logique du sens[1969], Minuit, 1977, p. 373).

<sup>466</sup> **C'est l'hymne à la vie qui clôt Le docteur Pascal – et le cycle des Rougon-Macquart (Ibid., p. 451).**

<sup>467</sup> Le réalisme selon Zola, Op. Cit., p. 148.

Jeanlin, lorsqu'il est enseveli dans la mine, les Malavoglia, lorsque sombre leur barque, *la Providence*, Effi Briest<sup>468</sup>, lorsqu'elle "tombe" dans l'adultère – tous plient sous le poids du déterminisme qui les enclôt, et dont l'accident qui survient n'est que l'un des symptômes. Coupeau, lorsqu'il tombe du toit, c'est un déterminisme social, Jacques Lantier, lorsqu'il se jette sur les femmes, c'est un déterminisme organique. Tôt ou tard, l'ouvrier ne peut que subir l'accident qui va le priver de revenus, et l'enfoncer rapidement dans la misère et l'alcool. Alors lucides sont les femmes, Gervaise, la Maheude, qui voient ce néant qui les saisit, dont elles crèvent à petit feu, enserrées par ces forces oppressantes, contraignantes – forces qui sont en même temps la toute-puissance de la vie.

Car la lutte pour la vie revêt un double caractère. D'un côté, elle « fait l'âpreté des sentiments et la violence des passions » : c'est « la figure de l'individu ». De l'autre « elle prescrit à celui-ci sa place dans la société : il est cloué dans un espace défini – comme Gervaise à l'intérieur de son faubourg, Saccard dans la spéculation et le paysan dans sa terre ». Où le physiologique, vertical, individuel, et le sociologique, horizontal, collectif, se rejoignent et se traduisent en termes de puissances, de forces, d'obsessions mortifères, pour que la vie se poursuive, coûte que coûte. La société est une sorte de « nature dénaturée<sup>469</sup> », qui a subi une « double distorsion », d'abord en déplaçant la loi de la sélection naturelle du niveau de l'individu à celui de classes qui n'ont pas de fondement naturel, ensuite en imposant une « sélection négative » basée sur le profit.

Dans un premier temps, on peut donc affirmer que le naturalisme a toujours cherché à minimiser la place de l'événement dans ses constructions romanesques – et d'abord à cause de sa "vision du monde" : le déterminisme assigne à chacun sa place dans la société, et chacun ne peut guère espérer transformer ses conditions de vie. L'événement qui pourrait surgir du choc des volontés et des intérêts n'aura pas lieu : on subit son destin, si proche de celui de son voisin. Comme le dit Chevrel, nombreuses œuvres naturalistes sont construites selon « une structure destinée à étudier la transformation différentielle d'individus proches les uns des autres<sup>470</sup> ». Pur darwinisme que cette vision du monde, qui veut, le plus possible, gommer toutes les discontinuités possibles.

Transformations différentielles, en effet : malgré la violence des souffrances subies, il n'y a que très peu de heurts et d'imprévus. Si le destin de tant de personnages naturalistes se ressemble, n'est-ce pas que les "conditions nécessaires" qui les déterminent (le poids de l'hérédité, marque de la continuité dans le temps, le poids de la position occupée au sein de la société, cette même marque dans l'espace du social) sont, au moins, parallèles, et qu'il n'y a dès lors que des différences de degré, et non de nature, entre eux ? Une telle exigence de continuité impose de réduire d'autant la part de la surprise, de l'événement dans le roman.

D'où encore le rejet naturaliste du tragique. Les dieux ont quitté le monde, et l'homme

---

<sup>468</sup> Theodor FONTANE, *Effi Briest*[1894].

<sup>469</sup> De Lattre, *Op. Cit.*, pp. 155 et 157.

<sup>470</sup> *Le naturalisme*, *Op. Cit.*, p. 35.

moderne est seul, loin de cette transcendance qui transformait la vie en destin. On sait que le tragique, en tout cas dans l'interprétation qui prévalait au moins depuis Hegel, se fondait sur le conflit entre deux causalités de l'événement qui advient : une causalité humaine, qui rendait humain, trop humain, cet événement, et une causalité transcendantale, celle des dieux, du destin, etc., qui le rend inexplicable, d'un ordre qui nous dépasse<sup>471</sup>. Le tragique, c'était cette confrontation où les événements étaient autant de catastrophes que les dieux faisaient surgir dans la vie des hommes : « Tel est le sort que les dieux ont filé pour les pauvres mortels [...]. Deux jarres reposent sur le sol de la maison de Zeus, pleines de tous les dons qu'il veut nous accorder : l'une de maux et l'autre de faveurs<sup>472</sup> ». Mais les Moires qui tissaient la toile du destin des hommes ont quitté la scène, *Ananké* s'est éloignée...

La liberté de l'homme en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle se heurte aux déterminations sociales, à celles issues de l'hérédité, hérédité qui peut plonger ses racines jusque dans une animalité ancestrale, comme chez Jacques Lantier. Les deux influences, celle du milieu et celle de la "nature", conjuguent ainsi leurs effets pour imposer aux êtres un déterminisme qui ne laisse guère de place à la surprise, ni à l'initiative individuelle – ne serait-ce que d'une utopique révolte contre des dieux qui nous ont abandonnés. On est écrasé par une fatalité "organique", où le déterminisme d'origine biologique remplace le destin, fondement du tragique. Les faits eux-mêmes, « la succession fatale des événements », sont soumis à ce déterminisme : « Ils se sentirent tellement poussés, écrasés, attachés ensemble par les faits, qu'ils eurent conscience que toute révolte serait ridicule », et « ils finirent par comprendre que les faits n'avaient pas besoin d'eux<sup>473</sup> ». Il n'existe plus de forces agissant sur l'homme qui ne soient identifiables (ce qui n'est pas dire maîtrisables), car ces forces ne sont plus celles, d'ordre divin, de la tragédie classique.

Sans directement les nommer, Nietzsche a fustigé dans *La naissance de la tragédie* ce refus du tragique par les écrivains naturalistes, à travers la figure de Socrate, leur père à tous, « vrai mystagogue de la science [...], type d'une forme d'existence inconnue auparavant : le type de *l'homme théorique* », celui qui a « cette croyance inébranlable que la pensée, guidée par la causalité, descend aux ultimes abîmes de l'être ». Et c'est par Platon qu'a été transmis à toute la postérité « le modèle d'une forme d'art nouvelle, le *roman* », dans lequel la poésie n'est plus que la servante de la philosophie dialectique. Ainsi la vision tragique serait niée par la volonté de savoir et de connaissance qui est au fondement de l'art naturaliste – cet "art" que Nietzsche condamne si fortement<sup>474</sup>.

La vision scientifique du monde des écrivains naturalistes supprime ce qui est l'essence du conflit tragique selon Hegel : la confrontation aux volontés et aux désirs plus

<sup>471</sup> « L'homme est soumis [...] à des "forces supérieures", à quoi il est poreux, qui opèrent à la fois en lui et hors de lui, qui le traversent » C'est ainsi que Jules MONNEROT définit le destin tragique, « ce vainqueur qui n'est pas un personnage » (Les lois du tragique, PUF, 1969, pp. 39 et 49).

<sup>472</sup> Iliade, XXIV, trad. M. Meunier, Livre de Poche, p. 584.

<sup>473</sup> Thérèse Raquin [1867], Livre de Poche, 1991, pp. 241-242, 246.

ou moins tyranniques des dieux. L'"explication" mythique des vicissitudes de la vie et des événements qui la bouleversent n'est plus de mise. Dans *L'Assommoir*, la mort du mythe était présentée sur le mode du regret. Dans *Nana*, un stade supplémentaire est atteint. Zola, écrit Chevrel, y « met en scène la déchéance du mythe », sur l'unique mode de la dérision<sup>475</sup> :

**« Ce carnaval des dieux, l'Olympe traînée dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouée, semblèrent un régal exquis. [...] on piétinait sur la légende, on cassait les antiques images. Jupiter avait une bonne tête, Mars était tapé. La royauté devenait une farce, et l'armée, une rigolade »**<sup>476</sup>

C'en est bien fini de tout modèle idéal préétabli, le Destin n'impose plus ses lois, l'Olympe est renversée, ridiculisée, le fatalisme cède le pas au déterminisme – celui du milieu et de l'hérédité. Les héros sont bien seuls...

Difficile décidément de conserver l'événement, ce point nodal du roman qui, venant bouleverser leur vie, déclenchait toute la cascade des péripéties romanesques. On n'est plus dans l'exceptionnel, et le héros qui s'affronte avec ses seules forces aux puissances divines, et en tire toute sa gloire – ce héros-là est mort. Ce qui a deux conséquences. Du côté des "événements" d'abord : on va s'intéresser à ce qui est le moins frappant, le moins surprenant, le plus banal, bref le moins apte à être ainsi nommé. Pour reprendre une formule de Jakobson, on s'arrête sur « l'inessentiel » et on le transforme en « essentiel »<sup>477</sup>.

<sup>474</sup> Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*[1871], trad. de l'allemand par G. Bianquis, Idées Gallimard, 1978, pp. 102 et 96. « Je crains qu'avec notre culte actuel du naturel et du réel, nous ne soyons parvenus aux antipodes de tout idéalisme, je veux dire dans un domaine où il n'y a plus que des musées de figures de cire » (Ibid., p. 54). On est proche des accents baudelairiens (Cf. note 3 ci-dessous).

<sup>475</sup> D'autres romanciers naturalistes se sont attaqués, sur le même mode, au mythe christique, comme le portugais Eça de Queiroz dans *La relique*[1887], ou Jens Peter Jacobsen dans « La peste à Bergame »[1881].

<sup>476</sup> *Nana*[1880], Lausanne, éd. Rencontre, 1969, p. 47. *Déjà auparavant, la caricature façon Offenbach s'était développée : « Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité et la mythologie, et a craché dessus. Et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène, qui perdit Troie, et la brûlante Sapho, cette patronne des hystériques, et tous enfin nous apparurent dans une laideur bouffonne qui rappelait ces vieilles carcasses d'acteurs classiques qui prennent une prise de tabac dans les coulisses »* (Charles BAUDELAIRE, « L'Ecole païenne »[1852], *Œuvres Complètes, Op. Cit.*, p. 460). *A propos de ce « retour de l'Olympe », la position de Baudelaire n'est pas sans ambiguïté : d'un côté il le raille (« depuis quelque temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses, et j'en souffre beaucoup ; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées », p. 459), de l'autre il regrette que ce retour ne se fasse que du côté du vaudeville, de la dérision, de la parodie. Car cela disjoint le couple nécessaire de l'art et du sacré, et le « goût immodéré de la forme », la « passion frénétique du beau » qui en sont la conséquence, perdent cette dimension essentielle que seules la religion et la philosophie peuvent procurer à l'art. Notre époque est la fille de cette problématique (l'art pur, la forme pure, de l'écriture de l'aventure à l'aventure de l'écriture, etc.). Roberto CALASSO fait une pénétrante analyse du texte de Baudelaire dans le chapitre I de *La littérature et les dieux*[2001], trad. de l'italien par J.-P. Manganaro, Gallimard, 2002, pp. 11-30.*

<sup>477</sup> Roman JAKOBSON, « Du réalisme artistique »[1921], in *Théorie de la littérature, Op. Cit.*, pp. 98-108.

Mais il n'y a pas que les mythes qui sont tournés en dérision. La parodie contrefait aussi les modes traditionnels de représentation de l'événement fictionnel. Voici une plaisante page de *Misericordia*, de l'écrivain espagnol Benigno Perez-Galdos :

**« Comme la vieille discoureuse terminait sa péroraison, survint un événement inouï, phénoménal, qui ne saurait être comparé qu'à la foudre tombant au milieu de la communauté mendicante ou à l'explosion d'une bombe, tant il sema la stupeur et l'épouvante dans le groupe de la misère. Les plus anciens ne se souvenaient de rien de semblable ; les nouveaux ne se rendaient pas compte de ce qui arrivait. Tous restaient muets, perplexes, comme anéantis. Que se passait-il, en somme ? Rien : don Carlos Moreno Trujillo, qui toute sa vie, – depuis que le monde est monde –, sortait invariablement par la calle d'Atocha ... eh bien ![...] était rentré dans l'église pour en ressortir par la calle de las Huertas, fait singulier, absurde, qui équivalait à une marche arrière du soleil dans sa course »**<sup>478</sup>

La caricature des procédés traditionnels de la narration est poussée jusqu'à l'outrance dans ce roman des bas-fonds madrilènes, où un fait parfaitement anodin devient un événement « inouï, phénoménal ».

Reste, et c'est aussi le signe de la position paradoxale, voire intenable, du récit naturaliste sur cette question, que ce pseudo-événement, rendu encore plus dérisoire par la manière d'en rendre compte, est au centre même du roman, et sert de déclencheur à la fiction qui ici commence...

Autre façon encore de réduire l'importance de l'événement central autour duquel se construit la fiction : le mettre en avant, dès le titre. Disparaît ainsi, pour une très large part, le "suspens" issu du surgissement inattendu de cet événement. Eça de Queiroz use de ce procédé dans *La relique*[1887]<sup>479</sup>. La substitution des paquets qui contiennent, l'un, des objets religieux que le héros destine à sa tante (et surtout la couronne d'épines fictive qu'il a "inventée" à Jérusalem) pour, se la conciliant, acquérir son immense héritage, l'autre, la chemise de nuit d'une prostituée rencontrée à Alexandrie sur le chemin de Jérusalem (relique pour lui autrement plus précieuse que la première) – cette substitution est presque annoncée par le titre, qui met l'accent sur l'objet central du roman. On s'y attend donc, elle devient évidente dès que le héros transporte dans ses bagages ses deux paquets, si semblables d'aspect, si opposés de contenus. Et la scène mélodramatique où la tante ouvre religieusement le paquet qui ne lui est pas destiné ne comporte aucune surprise. Dérision qui nie l'événement romanesque, selon un procédé de mise en avant qui ressemble à celui de Perez-Galdos ? Sans doute – mais là aussi, comme l'écrivain espagnol, Eça de Queiroz construit tout son roman autour de cet événement que d'un

---

<sup>478</sup> Benigno PEREZ-GALDOS, *Misericordia*[1897], traduit de l'espagnol par H. Clouard, Joëlle Losfeld, 1995, pp. 25-26. Cet écrivain (1843-1920), curieusement méconnu en France, est le meilleur représentant de la veine naturaliste espagnole. Son grand roman, *Fortunata et Jacinta*, dresse un tableau saisissant de la Madrid du XIXe siècle, dans le milieu bourgeois et dans le milieu populaire. *Tristana*, le film de Luis Buñuel, est inspiré de l'une de ses œuvres.

<sup>479</sup> Eça de Queiroz (1845-1900) subit très tôt l'influence de Flaubert. Il séjourna en France, où il se lia d'amitié avec Zola (l'un de ses romans s'intitule *Le crime de l'abbé Amaro*, et on peut remarquer que le seul roman de Zola qui a pour titre l'événement central du récit est *La faute de l'abbé Mouret*, postérieur à celui de Queiroz... Dans quel sens a eu lieu l'influence ? ).



autre côté il rabaisse...

Façons de nous dire que l'événement romanesque a de moins en moins d'importance... Du côté des personnages aussi, le refus de l'exceptionnel n'est pas sans conséquence. Leur position face à ce qui leur advient change du tout au tout. C'est Zola lui-même qui le dit : désormais « les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages <sup>480</sup> ». Y aurait-il là quelque chose qui, rapidement lu, ressemblerait à l'idée sartrienne de l'événement définissant : les événements sont dans l'essence même des personnages, comme faisant partie de leur détermination propre ? Non, car si on peut encore écrire que le personnage n'est défini que par ce qui lui advient, c'est dans un tout autre sens que dans le réalisme balzacien : les événements qui lui arrivent l'écrasent, pèsent de tout leur poids sur lui, sans que la révolte trouve d'adversaire contre lequel se dresser (sans donc que le tragique puisse se développer), et sont inscrits de toute éternité dans sa "nature", tant héréditaire que sociale. Dans les romans de Zola, comme l'écrit Claude Duchet, on assiste à « une dissolution du personnage dans ce qui lui vient <sup>481</sup> ». C'est Gervaise, dans *L'Assommoir*, c'est Renée, dans *La curée*, c'est Jacques Lantier, dans *La bête humaine*. C'est presque déjà Thérèse et Laurent, les deux criminels de *Thérèse Raquin* – presque, car ils sont encore, un peu <sup>482</sup>, *agents* du drame.

Voilà qui rejoint le fameux côté « tranche de vie », acte de foi de tout écrivain naturaliste. Le roman comme simple découpage entre un avant et un après, sans discontinuité ni rupture : rien d'extraordinaire ne se passe, ni avant, ni pendant, ni après le moment du "récit". Et ce qui se passe dans ce moment même n'est ni plus terrible, ni plus extraordinaire, ni plus exceptionnel que ce qui a pu se produire dans la vie antérieure des personnages, que les faits de leur futur. On connaît les formules de Zola : « c'est un lambeau d'existence, quelques années de la vie d'un homme ou d'une femme, qui a tenté le romancier », qui a pour unique ambition de « donner au lecteur un lambeau de la vie humaine <sup>483</sup> ».

Dès l'entame il s'agit de marquer cette continuité avec l'"avant" du récit. L'incipit naturaliste le plus pur consisterait, « non pas à révéler un fait extraordinaire, mais à pointer ce qui, dans l'ordinaire, retient l'attention de l'écrivain <sup>484</sup> ». Il se doit donc d'être le

<sup>480</sup> Le roman expérimental, Op. Cit., p. 214.

<sup>481</sup> Nana, Introduction, édition Garnier-Flammarion, 1984, p. 21.

<sup>482</sup> Un peu seulement, car déjà « tout semblait inconscient dans cette florissante nature de brute ; il obéissait à des instincts, il se laissait conduire par les volontés de son organisme » (Thérèse Raquin, Op. Cit., p. 68). Voir la célèbre déclaration de la Préface : « Dans Thérèse Raquin, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair »).

<sup>483</sup> Le Roman naturaliste, Op. Cit., pp. 67 et 75. Chevrel résume : « Le texte naturaliste est bien un morceau de fiction découpée dans du réel » (Le naturalisme, Op. Cit., p. 147).

<sup>484</sup> Chevrel, Op. Cit., p. 134. Où « l'extraordinaire [n'est plus] écart par rapport à une norme », mais « analyse cruelle d'une normalité ».

plus banal, le moins écrit possible. Modèle exemplaire, Tchekhov, dont les ouvertures, pour la plupart, se limitent à une simple indication temporelle : « Par un bel après-midi de printemps... », « Par une sombre nuit d'automne... », « Il était midi... », « La nuit de Noël... », « Un certain jour... », « Un jour de la semaine du carnaval... », « Le soir du lundi de Pâques... », « Par un beau soir... », « Il n'était pas plus de six heures du soir... », « C'était la veille de Noël... », « Une heure du matin... »<sup>485</sup>.

Traduction du principe darwinien de continuité dans l'ordre narratif que cette esthétique du fragment ? On pourrait en effet le dire, puisqu'à l'opposé absolu de celle des romantiques allemands (le fameux « fragment clos sur lui-même comme un hérisson » de Schlegel<sup>486</sup>), elle souligne que le récit qui débute n'est que le prolongement d'une histoire qui a déjà commencé, bien avant, que le récit qui s'achève va se poursuivre, bien après. L'élan de la vie, dans sa marche puissante et ininterrompue, traverse le roman. Avec aussi, on peut le souligner, un effet connexe d'atomisation, puisqu'on opère des coupes dans la réalité : c'est aussi cela, le côté « tranche de vie » du récit naturaliste.

On dira bien que les romanciers naturalistes sont écrivains de "l'instantané" – en entendant le terme dans son sens photographique : le romancier tire un cliché, prend un "instantané" qui s'insère tout naturellement dans la vie des personnages. Mais il faut se garder d'entendre, dans l'adjectif, l'adverbe : "instantanément" signifierait plutôt l'immédiateté de l'événement qui surgit, ce qui est loin du propos naturaliste – en tout cas de celui de Zola.

Ajoutons que cette théorie de l'instantané, de ce « morceau de vie coupé en pleine étoffe<sup>487</sup> » peut rendre compte d'autres pratiques narratives, très différentes de celles de Tchekhov. Privilégiant l'effet de surprise dès l'entrée en matière, on veut cette fois jeter directement le lecteur dans un récit sans préliminaire. Voilà qu'on retrouve *l'in medias res*.

Foin cette fois des explications préparatoires à l'action, des descriptions de son cadre, de ses circonstances temporelles, lois presque obligées du roman lorsqu'il s'agissait d'aménager l'entrée en fiction. Ainsi, au nom d'une même science, appuyée sur un même principe de continuité, on va rencontrer des œuvres naturalistes qui débutent « en pente douce » (Tchekhov, Zola souvent), et d'autres qui commencent *in medias res*<sup>488</sup>. Pur et simple découpage dans la "réalité" alors, sans ménagement pour les habitudes du lecteur.

Mais comment peut-on introduire d'emblée dans l'événement, si on refuse précisément toute rupture dans la vie des personnages ? Telle était notre question initiale

---

<sup>485</sup> Titres des nouvelles en français : Le juge d'instruction, Le pari, Le renseignement, Le point d'exclamation, La lecture, Le triomphe du vainqueur, Le mystère, La mort d'un fonctionnaire, Le corbeau, Le cordonnier et le malin esprit, Un homme extraordinaire (in Anton TCHEKHOV, Œuvres Complètes, t. VII : Le moine noir, trad. du russe par D. Roche, Plon, 1928).

<sup>486</sup> « Pareil à une œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (fragments de L'Athenaeum[1798-1800], trad. de l'allemand et commentés par Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand, Seuil, 1978, p. 126).

<sup>487</sup> Zola, cité par Colin, Op. Cit., p. 9.

à propos du naturalisme. Car cette entrée en matière se fait *ex abrupto*, mais se pense le contraire, à travers une continuité proclamée de la vie. L'*in medias res* naturaliste est anti événementiel – donc paradoxal : faisant apparemment entrer de plein pied dans l'action et l'événement, mais comme en même temps la théorie les récuse tous deux<sup>489</sup> ... C'est qu'il ne saurait jamais être trop banal, le roman naturaliste<sup>490</sup>.

Que veulent donc les adeptes de cette forme d'*in medias res*<sup>491</sup>, à la pente abrupte? Nous faire pénétrer dans un monde qui a déjà commencé et ne fait que se poursuivre sous nos yeux. Réduire au maximum la distance qui sépare le lecteur du récit<sup>492</sup>. Faire entrer « dans une continuité déjà en train<sup>493</sup> », dans une "évolution" toujours déjà commencée. La justification est la même – pour des techniques narratives opposées : le récit naturaliste est un épisode, une coupe opérée au sein d'une histoire dans laquelle on nous introduit, soit « en pente douce », soit sans médiation, "verticalement", pourrait-on dire<sup>494</sup>.

Y aurait-t-il donc chez certains auteurs une conscience plus aiguë du hiatus entre la négation de l'événement, justifiée par cette vision de la vie des individus comme conduite par un principe évolutif (l'œuvre comme « procès-verbal, rien de plus », où il ne s'agit plus

<sup>488</sup> Voir les romans des Goncourt et certains de Zola (La faute de l'abbé Mouret). Selon Del Lungo, même le début de Madame Bovary est « presque à la limite de l'*in medias res*. [...]Si l'incipit de Madame Bovary rentre donc globalement dans la catégorie du début progressif,[...] son attaque dynamique pourrait constituer une première "contestation" des modèles statiques du réalisme ». Il s'agirait d'« un véritable tournant dans la transformation des formes du début, qui aboutit au large emploi de l'ouverture *in medias res*, surtout à partir du naturalisme » (L'incipit romanesque, Op. Cit., pp. 186-188).

<sup>489</sup> Jacques DUBOIS expose ainsi le dilemme naturaliste : en son début « le texte réaliste rencontre deux exigences difficilement conciliables. D'un côté, il se doit de mettre la fiction en train, d'en instaurer l'appareil (sujet, personnage, décor, instance narrative...). De l'autre, il vise à produire les garanties de l'authenticité de son dire, en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif de son geste initial » (« Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », Poétique n° 16, 1973, p. 491).

<sup>490</sup> « Hélas ! non, le roman naturaliste n'est pas banal ; il ne l'est pas assez », déplore Zola (Le roman expérimental, Op. Cit., p. 256).

<sup>491</sup> D'autres *in medias res* naturalistes encore – en se cantonnant au domaine français : « La femme allait-elle être condamnée à mort ? » (La fille Elisa[1877], Edmond de GONCOURT) ; « Leurs cigares charbonnaient et puaien comme des fumerons » (En ménage[1881], Joris-Karl HUYSMANS) ; « "Zut !" s'écria tout à coup le père Roland... » (Pierre et Jean[1884], Guy de MAUPASSANT)...

<sup>492</sup> C'est ce que Dubois appelle une « perspective ouverte » (Les romanciers de l'instantané, Op. Cit., p. 88).

<sup>493</sup> « Répondant à l'avance aux questions "qui?" et "où?", l'incipit naturaliste s'efforce aussi de devancer l'interrogation "quand?" en insérant le récit dans une continuité déjà en train » (Chevrel, Op. Cit., p. 130).

<sup>494</sup> Del Lungo cite Italo Calvino : « Comme la vie est un tissu continu, et comme tout début est arbitraire, il est alors parfaitement légitime de commencer la narration *in medias res*, à un moment quelconque, comme commencent à le faire Tourgueniev, Tolstoï, Maupassant » (L'incipit romanesque, Op. Cit., p. 190).

« d'imaginer une aventure, de la compliquer, de ménager des coups de théâtre »), et ce début *en rupture*, événementiel s'il en est, *in medias res* ? Peut-être est-ce bien la perception de cette tension qui a conduit certains à éviter ce type d'ouvertures.

Le maître, Zola, ne s'y est guère risqué<sup>495</sup>. Pour l'essentiel, ses *incipit* soulignent la durée de l'action qui certes commence – mais à être racontée, car son début est bien antérieur au récit<sup>496</sup>.

D'une façon plus large, on expliquera par ces mêmes raisons le mouvement qui traverse toute l'œuvre de Zola, le souffle de vie qui l'emporte. Cadre de ses récits, la société capitaliste naissante du Second Empire porte en elle le germe de sa propre dissolution. C'est la violence qu'elle fait à l'ordre naturel qui permet d'affirmer que la vie reprendra le dessus, imposera encore et toujours sa nouveauté et la force de ses lois à la société.

Toutes ces certitudes empêchent le Zola conteur de vraiment s'effacer. Quoi qu'il puisse en avoir, dans ces récits l'événement demeure : il n'est pas le "raconteur d'histoires" qu'il est *en sus* de ses convictions politiques et philosophiques, ce sont bien plutôt elles qui fondent et servent son talent de romancier et la puissance de son génie.

Sa position est singulière, et vaut la peine qu'on y revienne. Car comme d'autres, ailleurs (Eça de Queiroz, Perez-Galdos...), Zola est trop prodigieusement conteur, sa "nature" épique est trop forte, pour « se priver de l'intérêt majeur que constitue l'événement dans un récit<sup>497</sup> ». Mais il est conscient de cette contradiction entre l'événement, nécessaire à la progression du récit, et la théorie naturaliste qui s'attache à décrire l'existence dans sa plus parfaite banalité. Aussi déploie-t-il des trésors de stratégie, faits d'évitements, de dissimulations, de procédés inavouables au regard de ses positions de principe...

Certes, les événements les plus repérables, ceux qui constituent les véritables

<sup>495</sup> Même si Gérard GENETTE indexe le changement du paradigme, de la focalisation initiale du récit, d'un point de vue externe à un point de vue interne, sur les noms génériques de Balzac et Zola. Les longues préparations contextuelles du premier seraient remplacées par les entrées abruptes du second, « jetant le lecteur en pleine action » (Nouveau discours du récit, Op. Cit., p. 46). Chez Zola, l'*in medias res* initial reste bel et bien exceptionnel.

<sup>496</sup> Chevrel (Op. Cit., p. 131) a analysé ces procédés dans Les Rougon-Macquart : imparfaits ou plus-que-parfaits « de durée », adverbe « encore », usage de l'article défini pour désigner un objet ou un lieu que le lecteur est ainsi amené à distinguer sans savoir pourquoi..., tous procédés « qui visent à introduire le lecteur dans un procès dont le moment initial n'est pas donné ».

<sup>497</sup> Chantal PIERRE-GNASSOUNOU écrit : Zola est « trop romancier dans l'âme, trop "romantique" », pour négliger la progression narrative, pour « se priver de l'intérêt majeur que constitue l'événement dans un récit » (« Le texte naturaliste à l'épreuve de l'événement », in Événement et prose narrative III, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, pp. 11-38. P. 16). H. Mitterrand : « Zola est un conteur-né, prodigieux agenceur de personnages et de situations imaginés » (Zola, Le roman naturaliste, Op. Cit., Introduction, pp. 9-10). Ailleurs Mitterrand parle de l'extrême « fiabilité de ses mécanismes narratifs », qui le différencient des autres écrivains naturalistes (« Programme et préconstruit génétiques : Le dossier de L'Assommoir », in Essais de critique génétique, Flammarion, coll. "Textes et Manuscrits", 1979, pp. 193-226. P. 210). Deleuze enfin a analysé, sur fond de « fêlure », les particularités de l'épos chez Zola, « le dieu épique pour l'histoire des instincts, la condition qui rend possible une histoire des instincts » (Logique du sens, Op. Cit., p. 385).

tournants de l'action romanesque, peuvent être justifiés par les théories "scientifiques" : la chute de Coupeau dans *L'Assommoir*, on l'expliquera, nous l'avons dit, par cette fatalité sociale qui voue l'ouvrier à l'accident, du fait même des conditions de travail (cadences imposées, dangerosité du métier, etc. : ce thème est au cœur de *Germinal*), on expliquera les agressions de Jacques Lantier par son hérédité, etc.

Pourtant ces événements, cohérents donc en apparence avec la théorie naturaliste, sont au moins autant là parce qu'ils sont nécessaires à l'économie générale du récit – ouvrant une ère nouvelle pour les personnages (début de la descente aux enfers de Gervaise, par exemple). Leur présence ne se justifie pas seulement par la science et l'idéologie, elle est en outre dictée par des considérations et des contraintes d'ordre purement narratif, qui concernent la progression de l'action<sup>498</sup>. Et ce, même si l'on peut soutenir, là encore, que cette exigence de progrès du récit, avançant vers sa fin, lui donnant un *sens* (signification et direction), peut se lire comme la traduction narrative de la conception biologique évolutionniste de la société et de l'individu, caractéristique du naturalisme (où la mort de Gervaise doit aussi avoir lieu parce que la classe ouvrière reste sous la domination contraignante du capitalisme triomphant).

On peut en tout cas aisément montrer les procédés tout à fait classiques de "suspens" qu'utilise Zola pour annoncer l'événement. Vue à travers les personnages, la chute de Coupeau est annoncée, différée, dramatisée – bref événementialisée<sup>499</sup> :

**« Coupeau s'accroupissait, s'allongeait, trouvant toujours son équilibre, assis d'une fesse, perché sur la pointe d'un pied, retenu par un doigt. Il avait un sacré aplomb, un toupet du tonnerre, familier, bravant le danger. [Gervaise] se tut, craignant un cri de la petite. Malgré elle, toute pâle, elle regardait. [...] Gervaise, muette, la gorge étranglée par l'angoisse, avait serré les mains, les élevait d'un geste machinal de supplication. [...] Le zingueur voulut se pencher, mais son pied glissa. Alors, brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent, il roula, descendit la pente légère de la toiture, sans pouvoir se rattraper. "Nom de Dieu !", dit-il d'une voix étouffée. Et il tomba. »**<sup>500</sup>

Certes, le roman ne « ménage aucune surprise<sup>501</sup> », selon le vœu de Zola, puisque cette chute est dans l'ordre des choses, de leur déterminisme. Reste que cette façon de mettre

<sup>498</sup> Mitterand a montré que le schéma quinaire de Larivaille se trouve parfaitement illustré dans *L'Assommoir*, pour lequel il ajoute : « Visiblement, s'[y] actualise une forme narrative panchronique, qui préimpose ses lois et ses grilles, celles de la fiction, à la prétendue représentation du réel social contemporain. Le récit préexiste à l'histoire, et il n'est pas au pouvoir de Zola – prisonnier en cela des cadres sémiotiques de son espace culturel – de briser ce déterminisme » (« Programme et préconstruit génétiques », *Op. Cit.*, pp. 193-226. P. 222).

<sup>499</sup> Voici ce qu'écrit Jean-Pierre LEDUC-ADINE : « La chute de Coupeau [est] conçue comme une véritable scène dramatique, par la mise en place d'une véritable conscience dramatique, par l'élaboration d'un espace scénique et d'une mise en scène du destin et de la fatalité, éléments qui relèvent essentiellement, du point de vue générique, du dramatique, du mélodramatique même, beaucoup plus que du romanesque » (« Tentation, fonction et construction du mélodrame dans *L'Assommoir* : un fait-divers, Lalie Bijard ou "la petite mère" », in *Zola sans frontières*, *Op. Cit.*, pp. 73-83. Note 11, p. 83). Observation fort juste, à condition de préciser que le "romanesque" dont il est ici question est bien celui prôné par la théorie naturaliste...

<sup>500</sup> *L'Assommoir*, *Op. Cit.*, pp. 131-133.

en scène le drame qui se noue use à l'envi de toutes les ficelles romanesques destinées à maintenir le lecteur en haleine (passages à la ligne répétés, adverbos marquant la soudaineté, phrases dignes d'un roman populaire, gestes mêmes de Gervaise, du plus pur mélodramatique...). De ce point de vue, Zola est un romancier "classique"...

Il déploie même de nombreux stratagèmes pour, malgré tout, introduire des événements dans son récit. Mais sa façon est détournée, comme coupable, puisque le texte naturaliste, théoriquement, doit partir de "la nature" – et y demeurer : « on part du point de vue que la nature suffit : il faut l'accepter sans la modifier ni la rogner en rien <sup>502</sup>

» ... Chantal Pierre-Gnassounou a mis en évidence chez Zola différents modes de neutralisation et de dissimulation de l'événement destinés à « contrer l'emprise de l'événement s'exerçant sur le texte naturaliste ». Cela commence par la « fictionalisation » et la « décontextualisation <sup>503</sup> » : La « faute » de l'abbé Mouret ne se produit que dans une perte du sens du réel, loin du principe de réalité qui prévaut en régime naturaliste : le prêtre ne commet son acte transgressif que lors d'un intermède onirique dont il perd par la suite tout souvenir, et l'acte n'apparaît bien vite que comme une illusion.

Cela peut se faire également par la « dédramatisation ». C'est ainsi que l'adultère, par exemple, n'a pas du tout la valeur dramatique que lui accordent le roman-feuilleton ou le mélodrame, il est parfaitement plat. De même, Chantal Pierre-Gnassounou remarque que dans les ébauches préparatoires de *L'Assommoir*, Zola, attiré par le mélodrame, mais retenu par la norme naturaliste, « oscille sans cesse entre deux scénarios : la mort de l'héroïne comme événement ou comme non-événement ». Autre exemple, l'inceste de *La curée* devient très vite « une banale transaction financière <sup>504</sup> ». L'aspect improbable de l'événement est constamment minimisé par le déficit d'informations que l'on délivre à son sujet, contrairement au précepte naturaliste du "tout dire".

On voit que les ellipses du récit chez Zola en marquent souvent les points sensibles, où le romancier cherche à escamoter l'événement, pourtant nécessaire à la progression du récit (c'est encore la mort de Georges Hugon dans *Nana*, la faute originelle de tante Dide, nulle part jamais vraiment racontée, partout présente pourtant, par l'hérédité de ses conséquences ).

Zola réintroduit donc souvent l'événement dont il semble garder la nostalgie, par des voies détournées, de biais. Par exemple encore sous la forme d'intertextes : les romans qu'on lit, les mélodrames qu'on va voir, ou même qu'on chante comme dans *L'Assommoir* (« Orpheline on l'avait perdue, / Et sa voix n'était entendue / Que des grands arbres et du

<sup>501</sup> Les romanciers naturalistes, Op. Cit., p. 53.

<sup>502</sup> Le roman expérimental, Op. Cit., p. 215.

<sup>503</sup> « Le texte naturaliste à l'épreuve de l'événement », Op. Cit., p. 16. Voir p. 20 : « L'événement constitue une véritable épreuve pour le texte naturaliste : épreuve au sens d'un péril qu'il faut surmonter, mais aussi épreuve au sens de test ». Ainsi « le texte naturaliste s'applique à fictionaliser l'événement et de ce fait à le décontextualiser. L'événement est donc toujours plus ou moins situé hors contexte, c'est-à-dire dans un temps et un espace où les contraintes du réel ont été abolies ».

<sup>504</sup> Ibid., pp. 25 et 26.

vent »), les faits divers sur lesquels on se précipite dans les journaux – tous ces « succédanés d'événements<sup>505</sup> », parfaitement secondaires par rapport au récit principal, servent néanmoins à *accentuer* le récit, montrant souvent par anticipation la destinée future des personnages.

Le fait divers a plusieurs fonctions dans *Les Rougon-Macquart*. Il peut agir à la façon d'un "effet de réel", illustrant, par exemple, sa place si importante dans la littérature journalistique du Second Empire. Mais il sert aussi à montrer combien le texte naturaliste veut s'éloigner de ce type de littérature. Une scène de *L'Assommoir* est significative à cet égard, lorsque le retour de Lantier s'annonce : « Virginie parut ; elle avait encore vu Lantier. [...] Alors Gervaise n'osa plus sortir ; d'autant plus que la concierge et la couturière l'effrayaient beaucoup en racontant des histoires terribles, des hommes attendant des femmes avec des couteaux et des pistolets cachés sous la redingote. Dame, oui ! on lisait ça tous les jours dans les journaux<sup>506</sup> ». Mais on sait que le mélodrame n'aura pas lieu, et que la cohabitation de Lantier et de Coupeau se passera sans heurt. Le récit – ouf ! – reste naturaliste, le drame est à côté de l'histoire, dans les faits divers qui n'ont pas lieu, déjouant l'attente du lecteur.

Et pourtant donc, le fait-divers journalistique, et le mélodrame qui en est la version théâtrale, attirent, aussi, et le récit de l'événement dans ces formes primitives est décidément bien tentant. Particulièrement significative de l'attitude si ambivalente de Zola, retenu, contraint par ses propres théories, est, dans *L'Assommoir*, l'histoire de Lalie Bijard. Inspiré d'un fait divers lu dans *L'Événement* (ce même journal populaire lu par le père Cézanne), cet épisode est formalisé dans le roman avec tous les codes et situations du mélodrame. Opposition manichéenne de l'innocence et de la vertu (Lalie) avec le vice et la dépravation (son père). *Topos* (au sens d'un *lieu commun* du mélodrame Second Empire) de la fête interrompue par l'entrée du père (quand Lalie invente le jeu du vent et de M. Mardi). Autres "lieux communs" : la porte, élément essentiel pour l'entrée mélodramatique du méchant, l'espace clos de la chambre, d'où il est impossible à la vertu de s'échapper<sup>507</sup> ... Tout cet épisode est harmonieusement intégré, du point de vue du récit, dans la descente aux enfers de Gervaise, comme une sorte d'envers : Lalie sert d'exemple de vertu à Gervaise, et chacune des scènes avec Lalie renvoie à l'histoire de Gervaise, montrant l'abrutissement et la violence générés par l'alcool, chez le père de Lalie, chez Coupeau puis Gervaise. Le mélodrame violent que Gervaise ne vit pas, c'est la petite et vertueuse Lalie qui le vit, qui en meurt...

C'est ainsi que, malgré mais sans doute autant grâce à tous ces moyens détournés, Zola renoue avec un certain récit épique, une dimension tragique du récit, contre la vulgate naturaliste de reproduction pure et simple de la réalité. Ces marges, où il multiplie les faits divers, les mélodrames, les anecdotes plus ou moins sordides, bref l'événement dans sa violence la plus brute, – ces marges donnent au récit central un cadre qui le

---

<sup>505</sup> L'Assommoir, Op. Cit., pp. 256-259. Pierre-Gnassounou, Op. Cit., p. 34.

<sup>506</sup> L'Assommoir, Op. Cit., p. 225.

<sup>507</sup> J.-P. Leduc-Adine a analysé cet épisode dans l'article cité.

dramatise. Car en définitive ces procédés s'intègrent dans ceux que Zola met en œuvre pour donner malgré tout un aspect épique à ses récits. Sortes de contrepoints, ils participent de l'*amplification* qui rend son œuvre si reconnaissable, et qui est justement la caractéristique de la forme épique. Par eux, par elle, Zola montre certes l'extrême dénuement de la condition ouvrière, et même plus généralement de la condition humaine – mais aussi ce qui en fait la beauté et la grandeur.

Dès lors c'est un nouveau tragique qui peut apparaître, réactivant les vieux mythes, à travers la nouvelle forme scientifique que leur donne Zola<sup>508</sup>. Et c'est maintenant dans le cœur de l'homme, où, selon le mot d'Alain de Lattre, « l'espace de la science est transporté », que se tient le conflit tragique : il montre l'homme, prisonnier des lois de l'hérédité, confronté à la misère de ce déterminisme, il montre la beauté de sa révolte, condamnée d'avance parce que la place qui lui est assigné au sein de l'espace social, cet autre organisme dont les lois n'ont pas une autorité moindre, est inamovible et interchangeable. Ce ne sont plus les dieux qui oppriment l'homme, « l'homme devient tragique au-dedans de lui-même, écrit de Lattre, il n'attend plus des dieux l'ombre de ce qu'il est ; il est sa propre nuit, sans appel et sans voix<sup>509</sup> ». La nouvelle forme de fatalité qui pèse sur les personnages n'est plus transcendante mais immanente, elle agit dans le sein même de l'homme, tant comme individu que comme élément de la société. Le tragique chez Zola naît de cet écrasement humain par des conditions qui ne sont plus dictées par les dieux, mais définies par la science : l'hérédité, l'imprégnation, la lutte pour la vie, conditions sans doute encore plus implacables que celles qui venaient des dieux, parce qu'à celles-ci, au moins, on pouvait adresser le cri de sa révolte...

Zola construit son œuvre dans cette tension : contrairement à ce qui est souvent dit<sup>510</sup>, jamais il ne renie la théorie, la « méthode expérimentale », et, simultanément, jamais il ne renonce aux procédés narratifs, à ce qu'il pense être les contraintes de tout récit. D'où le rejet de l'événement le plus caricatural (mélodrames, faits divers) dans les marges, en annexe – ce qui en même temps permet de le conserver, servant alors aussi bien d'illustration que de repoussoir pour le récit principal. D'où encore la persistance d'événements centraux, véritables embrayeurs du récit principal, amenés selon les codes et procédés du roman "classique" – mais toutefois justifiés par la "science" (l'hérédité, « l'inévitable déchéance du milieu<sup>511</sup> », l'"imprégnation"...).

Et ces événements centraux sont enfin des métaphores de ce qui arrive ou va arriver aux personnages : dans *L'Assommoir* encore, la chute de Coupeau, point initial de sa

---

<sup>508</sup> Mitterand écrit : « nul n'a mieux associé, au XIXe siècle, les modèles scientifiques et la création mythique : mythes de fondation, mythes du sexe (Nana réincarnant par exemple un type unique qui apparaît dans toutes les mythologies et qui a pour nom Dalila, Circé, Salomé ou Eve, symboles de la féminité, fascinante et perverse), mythes de la révolution, mythes du feu et du sang, de la nausée et du salut... » (« Introduction », *Le roman naturaliste*, Op. Cit., p. 10).

<sup>509</sup> Le réalisme selon Zola, Op. Cit., p. 65.

<sup>510</sup> Déjà par Henry JAMES : « La doctrine de M. Zola lui-même, si maigre prise à la lettre, peut s'avérer féconde dans la mesure où il s'en écarte dans la pratique romanesque » (« Robert Louis Stevenson »[1887], in Henry James-Robert Louis Stevenson. Une amitié littéraire, trad. de l'anglais par M. Durif et prés. par M. Le Bris, Lagrasse, Verdier, 1987, p. 163).



déchéance et de celle de Gervaise, l'annonce en la métaphorisant. Le retour de Lantier, qui marque l'accélération de cette déchéance, c'est à la fois l'image des théories de l'hérédité et de l'imprégnation. C'est la tare qui, un temps disparue, sautant une génération, reparaît, et c'est Gervaise, condamnée à rester toujours la femme de Lantier parce que c'est lui qui le premier l'a possédée<sup>512</sup>.

\*\*\*

Voies périlleuses, paris difficiles à tenir, on le voit. Comment concilier la scientificité et ce mal nécessaire, l'événement, qui impose sa loi à l'avancement du récit ? Comment échapper au "motif", au sens pictural du mot ? D'où ces ambiguïtés, ces contournements... Sans doute expliquent-ils les multiples pistes qui, à la suite du naturalisme, ont été explorées. Toutes cherchent à échapper au dilemme, toutes cherchent à dépasser – à déplacer – l'alternative.

Certains, poussant la "logique" naturaliste jusqu'en ses derniers retranchements, penseront que le réel est devenu inatteignable. Ils vont dès lors élaborer une œuvre romanesque où la place de l'événement est tellement réduite qu'on se demandera ce qui encore en subsiste, avant de constater qu'il est resté au cœur de la fiction, mais d'une façon complètement nouvelle. Le réalisme a changé de nature, l'événement va devenir intérieur, et c'est dans l'instant de la plus extrême subjectivité qu'on renouera avec le monde. On fera démarrer ce "courant" avec Jens Peter Jacobsen, qui a inspiré, en Europe centrale, toute une génération d'écrivains majeurs, de Stefan Zweig à Hugo Von Hofmannsthal et Thomas Mann, de Robert Musil à Hermann Broch. On étudiera en particulier les deux derniers, dont l'expérimentation fut assez extrême, jusqu'à l'avènement singulier de ce qu'on a pu appelé le « roman-essai ». Dans ce "flux", on comprendra encore le « stream of consciousness » de Virginia Woolf, les épiphanies de Joyce, les « éclairs de perception immédiats et fortuits » de Proust (selon le mot de Beckett<sup>513</sup>).

D'autres ont balisé d'autres chemins. Dans *L'homme révolté*, Camus renvoie dos à dos le roman « réaliste » et le roman « rose (ou noir) », « édifiant » : « Que l'événement asservisse le créateur ou que le créateur prétende nier l'événement tout entier, et la création s'abaisse donc aux formes dégradées de l'art nihiliste.[...] Soit qu'il cède au vertige de l'abstraction et de l'obscurité formelle, soit qu'il fasse appel au fouet du réalisme le plus cru et le plus naïf, l'art moderne, dans sa quasi-totalité, est un art de tyrans et d'esclaves, non de créateurs<sup>514</sup> ». On reconnaîtra là deux autres voies

<sup>511</sup> Dans *Le docteur Pascal*, le héros éponyme montre à sa nièce Clotilde les dossiers qu'il a constitués sur leur propre famille pour étayer ses théories sur l'hérédité. Le résumé de *L'Assommoir* décrit Gervaise « coulant avec son mari dans l'inévitable déchéance du milieu » (Op. Cit., p. 166).

<sup>512</sup> De même Nana, quoique fille de Coupeau, ressemblera davantage à Lantier parce que son retour a été le signe de la chute de ses parents.

<sup>513</sup> Samuel BECKETT, *Proust*[1931], trad. de l'anglais par E. Fournier, Minuit, 1990, p. 47.

<sup>514</sup> *L'homme révolté*[1951], Idées Gallimard, 1963, p. 323.

romanesques, issues du naturalisme : l'une, celle d'un supposé formalisme, qu'on fera émerger à la fois du thème de la copie (*Bartleby* et *Bouvard et Pécuchet*, bien sûr...) et d'un Maupassant peut-être inattendu dans ces parages, où l'événement sera (presque) rejeté, et qui va conduire à des œuvres solitaires et singulières (Kafka, Nathalie Sarraute, Beckett).

L'autre a paradoxalement conduit à la littérature la plus événementielle qui soit : roman d'aventure, prolifération de péripéties, fureur de catastrophes. Seconde voie qui, du message naturaliste, va pour l'essentiel garder le souci de la plus grande proximité à la réalité. On pense ici en particulier à Jack London, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad. Ce qui va conduire, là aussi à un nouveau réalisme, qu'on pourrait presque dire hyperréaliste, dont on suivra la trace, particulièrement et en commençant avec Melville, dans le mythe de la *Frontier* qui hante la littérature américaine.

## Troisième partie. De l'événement aventureux (ou : quel ennui qu'une vie sans ennuis !)

*– J'ai des ennuis. Et ben moi j'ai pas d'ennuis. Alors je m'ennuie* Jean  
GREMILLON

*Mes romans ont cherché, avant tout, à tuer l'aventure, dans le roman* Gustave  
FLAUBERT

*« Un roman ? Une aventure, quoi »* J.M.G. LE CLEZIO

*Depuis James Joyce déjà, nous savons que la plus grande aventure de notre vie est  
l'absence d'aventures* Milan KUNDERA<sup>515</sup>

### Chapitre I. Sus au naturalisme !

<sup>515</sup> *Remorques(1930-1940), film de Jean Grémillon, dialogues de Jacques Prévert. Le propos de Flaubert est rapporté dans le Journal des Goncourt (7 septembre 1895). Le livre des fuites[1969], Gallimard, coll. « Le Chemin », 1985, p. 54. Le livre du rire et de l'oubli, [1978], trad. du tchèque par F. Kérel, Gallimard, 1979, p. 107.*

**la nécessité de l'événement frappant Robert Louis STEVENSON**<sup>516</sup>

« Nietzsche avait raison [...]. Le monde appartient aux forts, à ceux qui allient la force à la noblesse d'âme, qui ne se vautrent pas dans les mares croupies des compromissions [...]. Le monde appartient à la grande brute racée, [...], aux vrais aristocrates ». C'est Martin Eden, le héros de Jack London, qui parle. L'aventurier, c'est donc ce "surhomme" qui part à la rencontre des événements, qui les suscite pour mieux les vaincre et affirmer ainsi sa puissance individuelle, grâce à laquelle, pense-t-il, il sera en mesure de "dominer le monde"<sup>517</sup>. Pas moins.

Le roman d'aventures marque le retour, triomphal, de l'événement dans la fiction romanesque. On fait généralement commencer son histoire en 1882, avec la publication de *L'île au trésor*, deux ans après *Ainsi parlait Zarathoustra*. Et depuis, on nous répète, à l'envi, que l'aventure est l'essence du roman – de la fiction en général<sup>518</sup>.

Et de l'aventure l'événement est l'essence : il faut que cela bouge, que de l'inattendu toujours surgisse, sous peine de mourir – d'ennui. Car c'est bien lui, le grand ennemi : « Les Anglais d'aujourd'hui, je ne sais trop pourquoi, ont tendance à mépriser l'événement [...]. On trouve habile d'écrire un roman sans histoire du tout, ou du moins la plus ennuyeuse possible<sup>519</sup> ». Et s'il n'y avait que les Anglais... Que dire de la lourdeur des récits naturalistes ! Stevenson encore évoque ce « marché aux viandes à la française, dont se délecte une sensualité sans retour<sup>520</sup> », ajoutant qu'il « ne donnerai(t) pas un chapitre du vieux Dumas[...] contre tout le bouillonnement des Zolas ». Vraiment, elle est très indigeste, cette prolifération de « détails », cette « avalanche de faits » et de « prouesses techniques » qui « dégénère rapidement, quand elle est suivie comme un principe, en un simple feu de joie de ficelles littéraires<sup>521</sup> ».

Autre romancier rangé sous la bannière de l'aventure, Joseph Conrad tient le même

<sup>516</sup> « À bâtons rompus sur le roman » [1882], in *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 212.

<sup>517</sup> Jack LONDON, Martin Eden [1909], trad. de l'anglais par C. Cendrée, 10-18, 1974, pp. 350 et 147 : « ...la véritable aventure infidèle et capricieuse – guide féroce, formidable dans ses punitions et formidable dans ses récompenses, [...] celle qui conduit, parmi les ignobles contacts, aux sommets magnifiques et à la domination du monde ».

<sup>518</sup> « L'aventure est l'essence de la fiction » (Jean-Yves TADIE, *Le roman d'aventures*, PUF, coll. « Ecriture », 1982, p. 5). « Ainsi on peut dire, en donnant à cette expression une valeur allégorique, qu'en tout livre il se passe quelque chose : le récit d'aventure est l'image même de l'œuvre littéraire, car tout livre constitue par rapport à certaines de ses données initiales un événement, une surprise » (Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Op. Cit., p. 53). « Qu'on le veuille ou non, en effet, l'aventure est l'essence même de la fiction » (Le Bris, Préface, in Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 22). « L'aventure n'est alors qu'un nom commun pour l'extraordinaire paraissant nécessairement comme événement dans le récit » (Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, I, Op. Cit., p. 74).

<sup>519</sup> Stevenson, « A bâtons rompus sur le roman », in *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 211.

<sup>520</sup> Lettre de R. L. Stevenson à Robert Alan Stevenson, octobre 1883 (citée par Le Bris, Introduction, Henry James-Robert Louis Stevenson. *Une amitié littéraire*, Op. Cit., p. 23). Même son de cloche chez son ami Henry James, dont l'esthétique est pourtant si éloignée, qui parle des pages « assommantes et imparfaites » de *La bête humaine* (lettre à Stevenson, 28 avril 1890, p. 206).

genre de propos. C'en est assez de tous les « dogmes entravants » et autres credos : fussent-ils romantique, réaliste, naturaliste, ce sont toujours des « formules absurdes visant à prescrire telle ou telle méthode technique ou de conception ». Et d'attaquer plus particulièrement la vulgarité de l'auteur de *Crime et châtiment* (non sans qu'on soupçonne, en arrière-fond, la vieille rancœur polonaise contre l'envahissant voisin russe) : « Je ne sais pas ce que Dostoïevski représente ou révèle mais je sais qu'il est trop russe pour moi. Cela sonne comme des criaileries féroces venues des temps préhistoriques<sup>522</sup> ».

Décidément, ces états du marché naturaliste sur lesquels sont exposées les « viandes » du malheur du peuple ne sont guère faits pour attirer le chaland, sombres histoires de prostituées, forcément condamnées à la déchéance, d'ouvriers, bien entendu ivrognes, de criminels, nécessairement exaltés – le tout au nom d'une omniprésente théorie.

On ne peut que s'ennuyer ferme à ces récits. Trop proliférants pour l'un, trop entravés pour l'autre ? Le grief est en réalité le même : l'excès de théorie les contraint, les enferme, les étouffe. Visant la vie, on la manque – par trop d'idéologie. Conrad parle cette fois de Maupassant : ce qui sauve l'auteur de *Miss Harriett*, ce qui fait son « honnêteté » et sa « vertu artistique », c'est qu'« il n'est jamais ennuyeux<sup>523</sup> ». Traduisons : il n'est jamais contraint par le dogme naturaliste. Et c'est là affaire au moins autant d'éthique que d'esthétique. Risquer d'ennuyer, voilà bien l'impardonnable péché.

Telle est l'opinion qui se répand sur les œuvres naturalistes, puis symbolistes<sup>524</sup>. S'écrivant à partir d'une théorie, pesante, d'une idéologie, engluante, d'une esthétique réaliste beaucoup trop prosaïque, elles manqueraient du même coup l'essentiel. Et c'est bien la proximité par rapport à la réalité quotidienne qu'on dénigre, ce qui explique qu'on verra un Stevenson se réclamer du plus grand irréalisme possible.

L'erreur (la faute) est dans l'air du temps, et l'histoire positiviste de l'époque la commet tout autant : « Les hommes de science nous disent que toutes les aventures des marins sur la mer, toute cette contremarche des tribus et des races qui confond la vieille histoire dans sa poussière et dans sa rumeur, que tout cela est né d'une chose aussi

---

<sup>521</sup> Stevenson, lettre citée par Tadié, s. d., *Le roman d'aventures*, Op. Cit., p. 146, et « Une note sur le réalisme »[1883], in *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 224.

<sup>522</sup> Respectivement : Joseph CONRAD, « Livres », in *Propos sur les lettres*, Op. Cit., pp. 18 et 21 ; cité par Jean-Jacques MAYOUX, Préface, *Au cœur des ténèbres*[1899], trad. de l'anglais par Mayoux, GF Flammarion, 2004, p. 61.

<sup>523</sup> « Guy de Maupassant »[1904], in *Propos sur les Lettres*, Ibid., pp. 94-95.

<sup>524</sup> On pourrait encore citer Jack London. Dans « The Terrible and the Tragic in Fiction »[1903], il parle du « caractère éphémère des récits légers à la mode » : « Si nous mettons de côté l'histoire d'horreur, une histoire peut-elle être vraiment excellente, si son thème est tout, sauf tragique ou terrible ? Les lieux communs charmants de la vie peuvent-ils être transposés autrement qu'en des histoires charmantes et banales ? Il semblerait que non » (in *Mille fois mort*, trad. de l'anglais (américain) par F. Postif, U.G.E., coll. « Les maîtres de l'étrange et de la peur », 1981, p. 193). Certes, London vise plutôt ici le post-symbolisme qui sévit dans les magazines de la côte Ouest, mais le reproche est le même.

simple que les lois de l'offre et de la demande et d'un certain instinct naturel pour la vie à bon marché ». Quelle « triste et pitoyable explication » ! Ces « tribus qui vinrent du Nord et de l'Est » n'étaient pas constituées de « colons », mais de « pèlerins[...], attirés par l'influence magnétique du Sud et de l'Ouest.[...] Leurs cœurs battaient pour quelque chose de plus noble, cette anxiété divine, ce vieux trouble persistant de l'humanité, qui fit la grandeur de ses exploits et la misère de ses chutes, celle qui ouvrit les ailes d'Icare, qui lança Colomb dans la désolation de l'Atlantique, inspirait et soutenait ces barbares dans leur marche impérieuse<sup>525</sup> ». Le ton est lyrique, qui proclame haut et fort cette vérité : ce ne sont pas les marchands, ces gagne-petits, qui font l'Histoire, mais les aventuriers, ceux qui osent quitter les langueurs du quotidien. L'histoire aussi est affaire de héros.

Les attaques se multiplient – même de l'intérieur de "l'école naturaliste". Le 18 août 1887, cinq disciples de Zola publient dans *Le Figaro* une lettre ouverte où ils se désolidarisent du maître. Ils retrouvent les accents de Stevenson pour dénoncer la vulgarité de *La terre*, dernier roman publié de Zola, auquel ils reprochent « une documentation de pacotille, une "enflure hugolique", une ignorance médicale et scientifique totale, une observation superficielle, le rabâchage de vieux clichés, une recherche systématique de la pornographie<sup>526</sup> ».

En 1891, l'un des signataires, J.-H. Rosny, le futur auteur de *La guerre du feu*, anticipant les réserves de Conrad, s'élève contre « l'étroitesse des formules » du naturalisme. A la même date, Huysmans, qui a pourtant affiché sa prédilection pour les aspects les plus sordides de la vie (des *Sœurs Vatard* à *A vau-l'eau*), affûte ses flèches de polémiste pour, du naturalisme, dénigrer « le lourd badigeon de son gros style », « l'immondice de ses idées ». Les « viandes » de Stevenson deviennent sous sa plume « les buanderies de la chair », produites par ce déjà vieil « herniaire du sentiment », ce « bandagiste d'âme » au « vocabulaire de latrines et d'hospices<sup>527</sup> »...

N'y aurait-il que la narration qui soit en cause, y aurait-il seulement là querelle de romanciers, comme l'histoire de la littérature en connaît tant ? L'enjeu est tout autre. On se met à statuer le héros comme celui qui ose se confronter à l'événement, aller à sa rencontre. Et ce serait sans idéologie, comme on a pu le dire un peu vite<sup>528</sup> ? Mais cette primauté accordée sans réserve à l'événement devenu le révélateur du héros, seul capable de surmonter la difficulté qui surgit, en est bien une, et un tel mythe de l'homme fort a même pu conduire aux inquiétantes dérives que l'on sait. Et il n'est sans doute pas facile de se déprendre de cette mystique, même pour les plus lucides : « Je me plains du manque d'aventure, même s'il ne dépend pas de moi ; ce n'est peut-être pas tellement parce que j'aime l'aventure, mais, tranquille, outre l'ennui inhérent à l'absence du changement j'éprouve un sentiment de culpabilité. Car j'ai toujours cru profondément

<sup>525</sup> Robert Louis STEVENSON, *Will du moulin* [1878], trad. de l'anglais par M. Schwob, Allia, 1992, p. 8.

<sup>526</sup> Raimond, *La crise du roman*, Op. Cit., p. 25 et suiv.

<sup>527</sup> Là-bas[1891], Livre de poche, 1994, pp. 9-10.

<sup>528</sup> Voir par exemple Isabelle GUILLAUME, *Le roman d'aventures depuis "L'île au trésor"*, L'Harmattan, 1999, p. 191.

qu'un homme était responsable de sa destinée. Comme on est beau ou laid, par exemple ; donc aimable ou haïssable. Il y a là toute une mystique qu'il faudrait déraciner  
529 »...

Cette mystique, qui stigmatise le quotidien, un peu vite opposé à l'aventure, est en effet singulière. On fait deux griefs au naturalisme : d'une part donc, c'est son auscultation des hommes, le sondage des reins et des cœurs au jour le jour qu'on réprouve. Tout ce que Mac Orlan, disciple français du maître Stevenson, a appelé « cet esprit médical et graveleux<sup>530</sup> » : faux réalisme, nous dit-on.

La deuxième faute, elle, est carrément impardonnable : les récits naturalistes génèrent l'ennui, cet ennui qui sourd du morne quotidien, du lent écoulement des jours – celui-là même qu'ils ont pour ambition de narrer dans leurs "tranches de vie". Le syllogisme est imparable : les naturalistes sont ennuyeux, parce qu'il ne se passe rien dans leurs récits<sup>531</sup>. Et pourquoi ne s'y passe-t-il rien ? Parce qu'ils racontent le quotidien et sa triste "viande"<sup>532</sup>. Leur forme est ennuyeuse parce que leur fond l'est. Le quotidien secrète un ennui *mortel*, de cette mort à petit feu des jours qui s'ajoutent aux jours. Le quotidien tue l'initiative individuelle, le quotidien, répétitif, étouffe la créativité.

Doit-on alors voir le roman d'aventures comme suite logique au naturalisme desséchant, selon un classique mouvement de balancier ? Sans doute y a-t-il de cela. Les années charnières des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles marquent bien l'avènement du grand roman d'aventures, où le héros se confond avec l'action, avec le mouvement perpétuel des événements qui doivent s'enchaîner de façon soutenue et continuée.

Il s'agit de revenir à la "simplicité" d'une fiction où l'événement, exacerbé, occupe la première position. Le naturalisme s'était trompé de cible. À vouloir dire "la vie", à vouloir éliminer le soi-disant artifice de l'événement, on tombe, au pire, dans le sordide si l'on est naturaliste, au mieux, dans la banalité si l'on devient symboliste. Bref, on manque ce qui fait l'essentiel de la fiction. Il importe de retrouver une certaine immédiateté narrative – dont la forme archétypale est le roman d'aventures. Il importe de revenir au plaisir simple du récit, où les bergères peuvent épouser des princes : « Les évasions de l'aventure servent à pathétiser, à dramatiser, à passionner une existence trop bien réglée par les fatalités économiques et sociales et par les compartimentages de la vie urbaine<sup>533</sup> ».

<sup>529</sup> Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme*[1934], 1er avril 1932 (Miroir de l'Afrique, Quarto Gallimard, 1995, p. 392).

<sup>530</sup> Pierre MAC ORLAN, *Petit Manuel du parfait aventurier*, La Sirène, 1920, p. 8.

<sup>531</sup> Raimond voit dans *L'éducation sentimentale* les prémisses de ce naturalisme (« le roman de Flaubert donne l'impression de ce qui se passe dans la vie, où il ne se passe rien, où c'est la vie qui passe »). Il cite *À vau-l'eau*, dont le titre « exprime bien cette absence d'énergie, de ressort, d'élan qui caractérise beaucoup de personnages de roman dans les dernières décennies du XIXe siècle », et *Une vie* : « on ne saurait trouver d'intrigue à proprement parler ; ce sont les gestes et les faits de tous les jours » (*La crise du roman*, Op. Cit., pp. 84-85).

<sup>532</sup> « La chair est triste, hélas », dira Mallarmé... Et Baudelaire fera de l'Ennui, avec la majuscule, ce dieu tutélaire qui ouvre Les fleurs du mal (« C'est l'Ennui ![...] Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, /– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » ...)

Multiplions les obstacles sur le chemin des héros. Qu'ils sautent d'un événement à l'autre. Plus ils rencontrent d'"ennuis", moins ils s'ennuient – et le lecteur les suit. Telle est cette « nécessité de l'événement frappant » qui fait dire à Stevenson : « ce n'est pas le personnage mais l'événement qui nous arrache à notre réserve. Quelque chose se passe que nous avons désiré pour nous-mêmes... Alors nous oublions les personnages, alors nous écartons le héros, alors nous plongeons dans le récit ».

Darwin a mal été lu – ou du moins on n'a pas su en tirer toute la force romanesque. Le type de récits qu'on requiert maintenant, où l'événementiel est surdimensionné, sera plus immédiat, plus *primitif*. Voilà pourquoi Stevenson peut identifier le saisissement du lecteur au ravissement de l'enfant dans le jeu<sup>534</sup>. Et London va plus loin : il assimile notre souhait, plus ou moins honteux, d'histoires « terribles ou tragiques », aux peurs de nos aïeux : « la peur plonge des racines profondes dans l'espèce humaine. Elle est apparue au début du monde, elle était l'émotion prédominante dans le monde primitif. Pour cette raison, elle reste aujourd'hui la plus solidement ancrée dans toutes les émotions ». Celui qui parle en nous, n'est-ce pas alors « le sauvage qui s'est endormi, mais qui n'est jamais mort, depuis le temps où les hommes habitaient les bords des rivières, s'accroupissaient devant les feux de camp ?<sup>535</sup> » Voilà pourquoi la seule fiction qui vaille ne peut être faite d'autre chose que de terrible<sup>536</sup>, d'extraordinaire, d'aventures – d'événements. Elle se doit de solliciter des émotions enfantines, d'exciter d'ancestraux instincts...

Oui, la continuité darwinienne est aussi passée par là. Mais on l'a lue tout autrement. Les naturalistes y lisaient le poids de l'atavisme et de l'hérédité. À l'inverse, pourquoi le créateur de la théorie de l'Evolution, puis son épigone Spencer, sont-ils si importants pour les écrivains de l'aventure ? Parce que le culte du héros aventurier rejoint une certaine tendance de l'évolutionnisme qui, dans la sélection naturelle, reconnaît la loi du plus fort<sup>537</sup>.

On va préférer maintenant le thème de la lutte pour la vie, et inventer le roman qui la dit. Secondaires deviennent les aspects psychologiques du héros, qui pourtant revient en force – cette fois comme celui qui est capable d'affronter les coups du destin et de les vaincre. Le héros devient l'aventurier<sup>538</sup> – l'homme sans *caractères*, au sens où sa spécification individuelle est réduite au minimum<sup>539</sup>. Selon la formule déjà citée de Tadié, « quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement<sup>540</sup> ». En 1924,

<sup>533</sup> Wladimir JANKELEVITCH, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier Montaigne, 1963, p. 42.

<sup>534</sup> « À bâtons rompus sur le roman », Op. Cit., pp. 212 et 216.

<sup>535</sup> « The Terrible and the Tragic in Fiction », Op. Cit., pp. 191-192.

<sup>536</sup> Ce que Tadié affine ainsi : « A lire l'aventure, on en connaît surtout le plaisir, et la peur n'est qu'un jeu.[...] Tout, dans la narration, est organisé en fonction du lecteur » (*Le roman d'aventures*, Op. Cit., p. 7).

<sup>537</sup> Il est à remarquer que le titre complet de l'ouvrage de Darwin est : *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life...* Comme le dit avec humour le narrateur de *Galápagos*[1985], roman de Kurt VONNEGUT, « aucun autre volume n'avait encore à ce point aidé les humains aux opinions pourtant bien volatiles à distinguer entre échec et réussite » (trad. de l'anglais (américain) par R. Pépin, Grasset, « Cahiers Rouges », 1987, p. 22).



Edmond Jaloux a parfaitement saisi cette spécificité du personnage de Stevenson ou de London : il n'est « qu'un individu d'une trempe extraordinaire qui part pour avoir des péripéties et qui croit le plus souvent qu'elles poussent tout naturellement dans certaines régions, comme le palmier en Orient.[...] Dans *L'île au trésor*, dans *Le reflux*, les événements n'arrivent que par le désir des héros de rencontrer ces événements ; ils ne leur sont pas imposés, – sinon par le caprice de l'auteur<sup>541</sup> ».

Les romanciers de l'aventure veulent raconter la force qui va. Qu'est-il alors de plus approprié pour cela que des récits préhistoriques ? Et c'est ainsi qu'on va réentendre les « criaileries » de Dostoïevski, et beaucoup plus fort, et beaucoup plus directement, dans *Docteur Jekyll et Mister Hyde* et *Olalla*<sup>542</sup> (Stevenson), dans *Avant Adam* et *Quand le monde était jeune* (London), dans *La guerre du feu* (Rosny), voire dans *L'éternel Adam* (Jules Verne) ou *Au cœur des ténèbres* (Conrad). Les émotions sont ancestrales ? Mettons en scène des hommes primitifs, ou dont l'aspect préhistorique (leur côté Hyde, si peu "caché"...) s'est conservé sous le vernis de la civilisation. C'est le James Ward de *Quand le monde était jeune*, ce riche businessman qui court la nuit déchirer des animaux à pleines dents. C'est le Kurtz de Conrad, qui s'enfonce au cœur des ténèbres de l'âme

<sup>538</sup> Dans son livre magistral, Sylvain VENAYRE « pose en principe que l'aventure est d'abord une représentation, dont la mise en forme est historiquement datée ». Il pointe ce moment où héros et aventurier deviennent deux mots synonymes : « l'imaginaire de l'aventure a connu, au tournant des XIXe et XXe siècles, un profond bouleversement. Alors seulement l'aventure est devenue ce qu'elle est encore aujourd'hui : une valeur extraordinairement positive, qui ennoblit tout ce qu'elle touche, un rêve susceptible de dessiner les grandes orientations d'une existence, de décider d'un destin. Alors seulement s'est effacée l'imperméable frontière qui jusque-là avait distingué les héros des aventuriers » (La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940, Aubier, coll. « Historique », 2002, pp. 13 et 17).

<sup>539</sup> Mikhaïl BAKHTINE écrit : « Le sujet d'aventures ne s'appuie pas sur des situations existantes et stables – familiales, sociales, biographiques, – il se déploie en dépit d'elles » (Problèmes de la poétique de Dostoïevski[1929/1963], trad. du russe par M. Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, pp. 122-123).

<sup>540</sup> « Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles. [...] Quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement ; raconté, il devient roman, mais de sorte que "quelqu'un" dépende de "quelque chose", et non l'inverse, qui mène au roman psychologique » (Le roman d'aventures, Op. Cit., p. 5).

<sup>541</sup> « Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais », Hommage à Joseph Conrad 1857-1924, La Nouvelle Revue Française, n° 135, 1er décembre 1924, p. 714.

<sup>542</sup> Cette nouvelle de 1885 confronte et syncrétise l'anthropologie darwinienne, appliquée à la "race", et le discours chrétien : à la fin de la nouvelle, Olalla, qui, comme certains héros de Zola, se sent prisonnière de son hérité tarée, relie son passé familial et le péché originel : « Nous avons tous à supporter et à expier un passé qui ne fut pas le nôtre » (Olalla, in Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde et autres nouvelles, trad. de l'anglais par T. Varlet, 10/18, 1978, p. 317). Il faut donc protéger l'humanité par l'abstinence. Quand on a des tares familiales, procréer est indigne. Est-on si loin de l'eugénisme ? (Voir Laurent LEPALUDIER, « La nature humaine, paradigme incertain dans Olalla de Stevenson », in R.L. Stevenson & A. Conan Doyle, Aventures de la fiction, Actes du colloque de Cerisy de septembre 2000, sous la dir. de G. Menegaldo & J.-P. Naugrette, Terre de Brume, Rennes, 2003, pp. 231-244, p. 239).

humaine comme de la jungle où il règne sur son peuple d'esclaves fanatisés. Remonter le fleuve c'est ici, littéralement, prendre le temps à rebrousse-poil, retourner aux âges farouches d'avant les débuts de l'Histoire<sup>543</sup> ...

La théorie de Darwin, on la prend ici au pied de la lettre, l'évolution, on la comprend comme mue par la loi du plus fort. Dans *Un steak*, les deux boxeurs de London illustrent ce thème de la lutte pour la vie : « Et il en arrivait toujours et toujours davantage – une jeunesse avide et irrésistible – et ces jeunes éliminaient les vieux, devenant vieux eux-mêmes et dégringolant la pente, tandis que derrière eux se pressait la jeunesse éternelle[...], une jeunesse qui ne peut que gagner et qui ne meurt jamais<sup>544</sup> ». Encore plus fort, Loup Larsen, le surhomme nietzschéen du *Loup des mers*, justifie son cynisme et sa cruauté par des théories tout droit issues de Darwin et surtout de Spencer. Pour lui, la vie est « une fermentation qui dure » : « Durant ce temps, les gros, pour se nourrir, mangent les petits. Les forts, pour conserver leur force, dévorent les faibles. Ceux qui ont plus de chance sont plus gros que les autres et vivent plus longtemps. Un point c'est tout.[...] Pourquoi suis-je le plus fort ? Parce que je suis un plus gros morceau de ferment que vous<sup>545</sup> ».

Il s'agit toujours de vaincre. De cette lutte, sujet habituel et obligé du roman d'aventures, sans doute pourrait-on d'ailleurs donner une taxinomie aussi formalisée que celle qu'a donnée Propp pour le conte folklorique : guerre entre deux camps (*L'île au trésor*, *Nostramo*, *La Maison à vapeur*) ou entre un individu solitaire et un groupe (*Au cœur des ténèbres*, *Lord Jim*, *Le loup des mers*, *Croc Blanc*), conflit entre deux héros (*Le maître de Ballantrae* et son frère, *Michel Strogoff* et Ivan Ogareff) ou entre deux personnalités contradictoires au sein d'une même personne (*Docteur Jekyll et Mister Hyde*, *Quand le monde était jeune*), résistance d'individus exceptionnels contre des éléments contraires (*Typhon*, *Le nègre du Narcisse*)... On en oublie certainement, mais les possibilités ne sont pas illimitées pour faire cette "description d'un combat", – en fait cette chasse à l'ennui qui n'ose pas dire son nom.

Or ce malaise ordinaire, d'autres romanciers, plus tard, l'ont pris pour thème central de leurs œuvres. Et c'est dès leur titre que leurs œuvres le disent : de *La nausée* (Sartre)

<sup>543</sup> « La remontée du fleuve est donc une accession à la vérité, l'espace symbolise le temps », écrit Tzvetan TODOROV, qui parle de « récit gnoséologique » et cite *Au cœur des ténèbres* : « Remonter le fleuve, c'était se reporter, pour ainsi dire, aux premiers âges du monde... Nous voyageons dans la nuit des premiers âges » (« Connaissance du vide », in *Figures du vide*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 11, Gallimard, printemps 1975, pp. 145-154. P. 146).

<sup>544</sup> *Un steak* [1909], trad. de l'anglais (américain) par B. Hoepffner, Mille et une nuits, 1993, p. 23.

<sup>545</sup> Jack LONDON, *Le loup des mers*[1904], trad. de l'anglais (américain) par L. Postif et P. Gruyer, 10-18, 1990, pp. 86-88. Ou ceci : « La vie ? Elle n'a aucune valeur. Rien n'est meilleur marché ici-bas. Et, si elle ne se dévorait pas elle-même, jusqu'à ce que les plus forts subsistent seuls, il n'y aurait pas, sur notre globe, assez de terre et d'eau pour la contenir.[...] Il n'y a qu'un droit [...], celui de la force. Le faible a tort uniquement parce qu'il est faible. C'est tant pis pour lui. Il est bon et profitable au contraire d'être fort » (pp. 107-108). La référence à Spencer est explicite dans *Martin Eden* : « il se rendait compte, comme jamais auparavant, de la façon solide et large dont il comprenait la vie et les choses de la vie – grâce à Herbert Spencer[...]. Oui, c'est à Spencer qu'il devait la clé de la vie : l'évolution » (*Martin Eden*, Op. Cit., p 346).

à *L'ennui* (Moravia), de *L'étranger* (Camus) à *L'homme qui dort* (Perec), du *Livre des fuites* (Le Clézio) aux *Absences du capitaine Cook* (Eric Chevillard)<sup>546</sup>.

Voici donc, à notre droite, les Stevenson, les Conrad, les London, ces romanciers pour qui l'aventure est l'essence de la fiction. Eux, ils auraient retrouvé les ressorts événementiels du roman. De la théorie darwinienne, ils retiendraient surtout la loi du plus fort. Ils mettraient directement en scène dans leurs fictions le thème préhistorique, évolutionniste. Il y a du Mister Hyde en eux...

A notre gauche, sur le côté Jekyll<sup>547</sup>, voici ces romanciers de l'ennui, dont les récits s'élaborent autour de ce que les premiers considéraient comme l'antidote absolue à la fiction : le fil (gris ?) des jours, le (morne ?) quotidien. Ont-ils donc voulu écrire des « livres assommants » ? Certes pas. Ils ont pensé que l'on pouvait, selon le mot de Malcolm Lowry, « employer l'ennui comme technique<sup>548</sup> ». Eux n'ont pas écrit de récits préhistoriques, mais ils ont peut-être tiré de la théorie darwinienne ce mode narratif de la continuité qui s'applique si bien au rythme du quotidien (alanguissant ?).

Les uns ont mis le continu darwinien dans les histoires qu'ils racontent : l'atavisme, la mort violente, l'événement qui rompt la monotonie de la vie sur laquelle il se détache tel un récif solitaire et altier. Les autres cherchent à exprimer cette continuité même de la vie, sur laquelle rien ne se détache, et que rien ne saurait réduire – si tant est que cela fût souhaitable.

Les "arguments" des uns et des autres sont de nature aussi bien métaphysique que narrative. A notre tour, transformons-nous en explorateurs pour saisir les enjeux. Et pour ce faire, empruntons certains chemins, ou pour mieux dire ornières, du *Voyage au bout de la nuit*.

Car vis-à-vis du naturalisme, la position de Céline est ambivalente. A Zola, il reconnaît le mérite d'avoir su montrer la déchéance du peuple, épuisé par les soucis du quotidien<sup>549</sup>. Les naturalistes, pouvaient se permettre de tels tableaux d'où est absente l'aventure individuelle. Forts de leur « foi sociale » en la science et au progrès, ils pouvaient, selon Céline, encore croire à une rédemption du peuple, à sa capacité de

<sup>546</sup> Il est remarquable que les grands mélancoliques du XIXe siècle (Leopardi, Schopenhauer...) n'écrivent pas de romans. Oblomov[1859], le grand oisif de Gontcharov, reste solitaire...

<sup>547</sup> « Deux démons se sont toujours penchés sur le berceau de l'Aventure : la peur et l'ennui », écrit Mac Orlan (Préface au Cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde et autres nouvelles, Op. Cit., p. 10). Le premier, c'est Hyde, bien sûr. Le deuxième « s'appelle Jekyll, démon de la pureté médiocre et monotone ». Entre ces deux « larves » on devine le choix de Mac Orlan...

<sup>548</sup> « et certes, mon intention n'était pas d'écrire un livre assommant. Je ne crois pas qu'un seul auteur, fût-il le plus grincheux des hommes, eût jamais le propos délibéré d'assommer son lecteur, bien qu'on puisse, ainsi qu'on l'a dit, employer l'ennui comme technique » (Au-dessous du volcan[1947], trad. de l'anglais par S. Spriel, Folio Gallimard, 1983, Préface, p. 28). Le consul de Lowry n'est-il pas d'ailleurs, lui aussi, une sorte d'anti-héros de l'ennui, dont l'enfer (« le nom de ce pays est enfer », p. 87) évoque parfois celui de Céline ?

<sup>549</sup> « Hommage à Zola »[1933], in *Le style contre les idées*, Bruxelles, éditions Complexe, 1987, pp. 107-116. Les citations ci-dessous sont extraites de cette conférence.

conquête de son propre destin, à son contrôle sur les événements qui lui adviennent.

Mais ce temps est révolu : « Notre Coupeau, à nous, ne boit plus tout à fait autant que le premier. Il a reçu de l'instruction... Il délire bien davantage.[...] Depuis Zola, le cauchemar qui entourait l'homme, non seulement s'est précisé, mais il est devenu officiel ». A cette mort lente qui l'étouffe et dont les institutions elles-mêmes maintenant participent, l'homme n'a quasiment plus le pouvoir d'échapper. L'heure n'est plus guère à l'espoir d'un mouvement novateur, d'un événement salutaire. Que reste-t-il donc à raconter ? Les échecs de toutes les vaines tentatives individuelles pour fuir cette misérable condition humaine, réduite à l'immobilité et à l'inertie.

N'est-ce donc pas dans l'entre-deux que se tient Céline<sup>550</sup>, tant du simple point de vue chronologique que narratif ? Chez lui en effet on cherche l'aventure, de manière rageuse, on rêve d'être de son côté, du côté des héros positifs et virils qui arrivent forcément à leurs fins. Mais toujours elle échoue, toujours elle se décompose par la "force" de l'ennui. La force ? Le mot peut paraître paradoxal : les mots qui disent l'ennui sont plutôt construits avec l'a privatif (aboulie, ataraxie, a-dynamisme...), il y aurait plutôt absence de force – sinon peut-être celle d'inertie. Mais "force de l'ennui", la formule convient si bien au cynisme désenchanté et désespéré de Bardamu...

Là aussi le voyage se veut aventure : « ...Et je me précipitai rempli de crainte et d'émotion vers d'autres aventures », dit par exemple Bardamu lors de son séjour new-yorkais. Mais hélas, le voyage n'est en fait qu'un « petit vertige pour couillons<sup>551</sup> ». Avec Céline, l'aventure ne peut que rater. Du coup les représentations dégradées dans lesquelles se complaît l'auteur de *Mort à crédit*, n'en font que mieux ressortir celles qui sous-tendent le roman d'aventures : la décomposition du monde (dont les envers sont la précision et la netteté du trait), l'immobilité du quotidien, le récit du présent (à l'opposé : celui de l'avenir), l'enfermement – dans la ville, le bateau, le moi (en face, le monde ouvert des aventuriers), et surtout la relation à la mort (certaines expressions sont significatives : il faut supprimer les *temps morts*, *tuer le temps* pour éviter de *mourir d'ennui*...).

## Chapitre II. La décomposition du monde

La hargne morbide de Céline s'exerce d'abord à l'encontre de cette mollesse généralisée, de ce « manque de tenue<sup>552</sup> » du monde. Ça ne fait que se déliter, et cette

<sup>550</sup> Et peut-être, parfois, Conrad, on va le voir...

<sup>551</sup> Voyage au bout de la nuit[1932], Folio Gallimard, 1992, p. 274. Mac Orlan dit la même chose, en termes plus choisis : « les voyages, comme la guerre, ne valent rien à être pratiqués. Il ne faut jamais jouer un rôle actif dans ces sortes de distractions, car les détails fastidieux finissent par submerger la beauté véritable de l'action » (Manuel..., Op. Cit., p. 46). Et Mac Orlan cite plusieurs de ces "détails" (mal de mer, bagages...) et surtout : « ennui, dégoût ».

<sup>552</sup> L'expression est de Jean-Pierre RICHARD : « la grande maladie du corps célinien, et prenons ici le corps comme une figure du monde même, c'est l'incertitude interne, le manque de tenue » (Nausée de Céline, Montpellier, Fata Morgana, 1991, p. 8).

déliquescence gagne toutes les figures : la "nature", qui pour être décomposante, peut aussi se décomposer, tout comme la ville, le moi, le corps<sup>553</sup> .

Chez Céline corps et monde pourrissent, interchangeableables. Ils fuient en liquide, ils dégoulinent, fangeux. La jungle est le lieu par excellence de cette vacuité, où l'on moisit dans l'inaction, où l'absence d'événements abrutit. "Etat : néant"<sup>554</sup> , que celui où les hommes, ces « sacs à larves », « fondent pire que du beurre ». Même la roche n'est plus aux lendemains de pluie que « flasque mélasse ». L'informe est partout, le mou fondamental du quotidien, des choses. Les frontières s'effacent, tout fond dans tout, gagné par un marécageux et lent envahissement qui vient on ne sait d'où ni de quoi : « Elles sont autres quand on les retrouve les choses, elles possèdent, on dirait, plus de force pour aller en nous plus tristement, plus profondément encore, plus doucement qu'autrefois, se fondre dans cette espèce de mort qui se fait lentement en nous, gentiment, jour à jour, lâchement devant laquelle chaque jour on s'entraîne à se défendre un peu moins que la veille ». Le mal peut être vraiment dit viscéral, au sens propre : notre intérieur, ce sur-place qui pourrit, est constamment dévoré par les asticots, et « tout le ridicule piteux de notre puérite et tragique nature se déboutonne pour ainsi dire devant l'Eternité<sup>555</sup> ».

Comment échapper à cette amollissante mort, à cette mort par amollissement, qu'on retrouve partout ? Car même la ville se dissout dans ses marches improbables, sa banlieue, « grand abandon mou qui entoure la ville, là où le mensonge de son luxe vient suinter et finir en pourriture ». Les frontières de la ville sont ce terrain vague aux contours imprécis, « ce quartier qui va perdre ses boutiques au long des rues et même ses couleurs l'une après l'autre et finir comme ça en bistrotts précaires juste aux limites de l'octroi. Quand on est pas pressé, on se perd facilement dans ces rues-là, dérouté qu'on est d'abord par la tristesse et par le trop d'indifférence de l'endroit. Si on avait un peu d'argent on prendrait un taxi tout de suite pour s'échapper tellement qu'on s'ennuie<sup>556</sup> ».

<sup>553</sup> C'était déjà chez Conrad : « nous avons pénétré dans des rivières, d'où nous sommes ressortis : des courants de mort vivante, dont les rives se faisaient pourriture boueuse[...]. Un sentiment diffus de stupeur oppressive et vague grandissait en moi. C'était comme un pèlerinage lassant parmi des débuts de cauchemar ». L'animé et l'inanimé deviennent indistincts : « je rencontrai une chaudière vautrée dans l'herbe[...] et aussi un wagonnet de modèle réduit qui gisait là sur le dos, les roues en l'air. L'engin semblait aussi mort que la carcasse d'une bête » (Au cœur des ténèbres, Op. Cit., pp. 101-103). Comme le Céline du Voyage, MALRAUX va reprendre ces accents. Les jungles asiatiques de La voie royale sont proches de celles, africaines, du Cœur des ténèbres : « Depuis quatre jours, la forêt... décomposition de l'esprit dans cette lumière d'aquarium, d'une épaisseur d'eau ». Au milieu de cette liquéfaction torpide, « décomposée par les siècles, la Voie ne montrait sa présence que par ses masses minérales pourries[...] Claude sombrait comme dans une maladie dans cette fermentation où les formes se gonflaient, s'allongeaient, pourrissaient hors du monde dans lequel l'homme compte... » (La Voie royale[1930], Genève, Cercle du Bibliophile, s.d., pp. 133-134).

<sup>554</sup> « Comme dans cette désolation s'il avait fallu imaginer des événements, ils eussent été trop invraisemblables, le milieu ne s'y prêtait pas, le sergent Alcide préparait d'avance beaucoup d'états "Néant" que Grappa signait sans retard et que le Papaoutah remportait ponctuellement au Gouverneur Général. Entre les lagunes d'alentour et dans le tréfonds forestier quelques peuplades moisies, décimées, abruties par le tripanosome et la misère chronique... » (Voyage au bout de la nuit, Op. Cit., pp. 195-196).

<sup>555</sup> Ibid., pp. 153, 226, 366, 427.

Tout est perméable, l'enveloppe du corps, l'enveloppe des choses, les événements perdent toute consistance, se dissolvent dans le flux des jours. Tout s'interpénètre, la vermine toujours gagne. Il n'y a plus de dehors, plus de dedans. Dès qu'une aventure naît, elle meurt aussitôt, se décompose, mortel est l'ennui. Le moteur narratif a des ratés, des pannes, le récit se délite, *rate* – s'achève (?) dans la fin du langage lui-même, du « qu'on n'en parle plus », derniers mots du *Voyage*, au « plus rien existe » de la fin de *Rigodon*, à ces pointillés où meurent et pourrissent les exclamations et imprécations du docteur Destouches. Vraiment « elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux<sup>557</sup> »... C'est la vision de Céline, hallucinatoire, paranoïde<sup>558</sup>.

Loin d'un tel extrémisme, des philosophes ont analysé la dialectique de l'aventure et du quotidien, du mouvement et de l'immobilité. Un Jankélévitch, par exemple, a décrit cet ennui dissolvant du quotidien, cette « manière d'être commune et platement quotidienne » : elle est « comme une espèce de bourre cotonneuse qui amortit tous les chocs, émousse tous les angles, estompe tous les contours, détend tous les ressorts, l'ennui apporte partout la confusion, le flou et la torpeur<sup>559</sup> ». Dans l'ennui, la froide coupe de l'événement ne peut plus rien séparer, les séparations sont devenues flasques, molles, indistinctes.

Par opposition, la voici précisément, cette coupe franche, jusque dans le style, chez Stevenson : netteté, précision, tranchant du maître. Ici c'est l'écriture de l'exactitude, de la concision, du pur événement. Et peu importe que l'intrigue soit plus ou moins bien ficelée. Ce qui compte c'est que toujours l'événement fasse rebondir l'intérêt. Il s'agit, sans cesse, d'*aller de l'avant*<sup>560</sup>, du côté de l'histoire comme de celui du récit. Sautons d'une aventure à l'autre. Le bateau peut bien s'échouer, comme dans *L'île au trésor*, le récit, lui, jamais ne doit le faire.

Dès lors tout ce qui pourrait nuire à la progression de l'aventure, ralentir le récit (descriptions, commentaires, etc.) est de trop : « Le style et les idées, les personnages et les dialogues » sont autant d'« obstacles à écarter », au profit des seuls événements, que le lecteur cherche comme le cochon les truffes, l'expression est de Stevenson. Et

<sup>556</sup> Ibid., pp. 125, 468-469.

<sup>557</sup> Ibid., p. 426.

<sup>558</sup> L'emblème devenu central de ce délire anti-déliquescence, c'est le Juif, le « perméable », le « décomposé », le « nativement pourri », écrit Richard (Nausée de Céline, Op. Cit., p. 43). Le Juif est à la fois hostile et flaccide, et hostile parce que flaccide. L'extrême paradoxe de Céline, irréconciliable, c'est que, vomissant tous les clichés et les faux-semblants, il invente une écriture nouvelle, hors de tous les sentiers battus, mais pour mieux retomber et se vautrer dans les idées reçues et les lieux communs les plus éculés, les "on dit" les plus nauséabonds ....

<sup>559</sup> L'aventure, l'ennui, le sérieux, Op. Cit., p. 125.

<sup>560</sup> Selon Jorge Luis BORGES, Stevenson « se fichait un peu de ses intrigues. Il savait qu'il pourrait toujours se débrouiller avec elles, et même en faire n'importe quoi. Il se contentait d'aller de l'avant » (« A propos de Stevenson », trad. de l'espagnol par J. Deleuze, Stevenson, Cahier de l'Herne, 1995, p. 234). Le Bris commente : « Stevenson travaillait par enchaînement d'images, en modifiant sans cesse le fil de son intrigue – un peu comme si elle se révélait à lui progressivement » (note p. 253).

d'enfoncer le clou : « Tel événement doit se dérouler dans tel endroit, tel autre événement doit suivre nécessairement, et tous les événements qui composent le récit doivent s'y répondre comme des notes de musique.[...] Comparées à cela, toutes les autres expressions en littérature, à l'exception du lyrisme pur et de la philosophie, sont de nature bâtarde, d'exécution facile et faibles de résultat<sup>561</sup> ». La profession de foi narrative est fort claire : plus de détours, fini les *temps morts*. Dans l'aventure selon Stevenson, il n'y a jamais d'échec, car de toute façon le récit avance. Certains personnages ne parviennent pas à leurs fins ? Là n'est pas la question. Long John Silver ne conquiert pas le trésor, et alors ? Du moment que la narration a continué d'avancer, à un rythme effréné, scandée par les événements comme autant de « notes de musique », jusqu'au dénouement. La remarque de Tadié est juste : « c'est l'aventure qui fait la preuve du héros ». On passe des tristes « viandes » naturalistes à un roman qui débite de l'événement « comme le charcutier de la charcuterie<sup>562</sup> »...

Avec Jack London, le registre est le même. L'auteur de *Croc-Blanc* oppose l'"artiste", celui qui en fait trop, et l'"artisan" des lettres : « Puisqu'il s'agit de fiction, le lecteur n'a que faire de tes dissertations sur le sujet, de tes remarques, de tes connaissances en tant que telles, de tes réflexions et des tes idées sur la question – *mais mets tout cela qui est toi dans les récits, dans les histoires, tout en t'éliminant toi-même, et cela sera ça, l'atmosphère, c'est toi, comprends-tu, toi ! toi ! toi !*<sup>563</sup> ».

Telle est donc la vulgate du romancier d'aventures : ne jamais suspendre le récit, ne jamais l'alourdir de considérations générales ou d'impressions inutiles. Sans trop le savoir, une nouvelle rhétorique naît, dont il n'est pas sûr qu'elle soit moins contraignante que celle du naturalisme.

Ce nouveau *credo*, une série d'articles de Jacques Rivière, de mai à juillet 1913, en fait le tour, qui fit un certain bruit dans le Landerneau littéraire, notamment français. Selon le directeur de la *N.R.F.*, le symbolisme avait éteint les derniers feux naturalistes sous un formalisme et un idéalisme de plus en plus stériles. Le XIX<sup>e</sup> siècle s'était achevé « sur l'obscurité et l'ennui » engendrés par tous ces "ismes". Mais c'en est assez de ces œuvres où « l'auteur suspend son récit et s'installe dans une sorte d'émotion, dans un milieu d'ondes et de frémissements ». Fort heureusement, « quelque chose a bougé », « nous avons changé d'âme ». Voici qu'« un petit vent aigre a soufflé tout à coup », venu d'Angleterre : « Dans l'œuvre qu'enfin vous me présenterez, je veux ne plus trouver trace des plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni de vos élans et *n'avoir affaire qu'à des événements* ». Voilà le grand retour de ceux-ci, de ces « rencontres, visites, montées et descentes d'escaliers, incidents de trottoir, hasards de coins de rue »

<sup>561</sup> « À bâtons rompus sur le roman », Op. Cit., pp. 205 et 210.

<sup>562</sup> Tadié, Le roman d'aventures, Op. Cit., pp. 12 et 7 : « l'aventurier produit de l'aventure comme le charcutier de la charcuterie ».

<sup>563</sup> Lettre à Cloudesley, citée in Simone CHAMBON et Anne WICKE, Jack London, entre chien et loup, Belin, 2001, p. 29. C'est London qui souligne, ajoutant : « L'atmosphère est toujours synonyme de l'élimination de l'artiste, ce qui signifie que l'atmosphère, c'est l'artiste ; et quand il n'y a pas d'atmosphère et que l'artiste est toujours là, cela veut simplement dire que la machine se met à grincer et que le lecteur l'entend ».

qui sont la forme même du roman, qui sont l'espace où se déploie une liberté enfin désentravée : « A droite – ou bien est-ce à gauche ? – un événement nous épie, prêt à sauter sur nous. Tant pis ! Tant mieux ! L'espace est libre de tous côtés !<sup>564</sup> ». C'était déjà le ton de Stevenson, lorsqu'il prodiguait ses conseils au jeune Marcel Schwob : « Vous avez encore à nous donner quelque chose de plus grande allure ;[...] quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés et les trivialités du langage, non chanté ainsi qu'une berceuse à peine articulée<sup>565</sup> ».

Une nouvelle ère s'ouvre, celle du « plaisir d'être au milieu des événements,[du] plaisir d'être au milieu des hommes. *Plaisir d'abord d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive*. Les symbolistes ne le connaissaient pas ; la moindre aventure leur paraissait un déshonneur ; ils se croyaient compromis s'ils se trouvaient pris dans quelque incident de la rue ». Pour le nouveau romancier, « le roman qu'il écrira sera tout entier en acte », c'est-à-dire qu'il ne doit plus être composé que d'actions. Au contraire du symboliste, toujours tourné vers le passé et « en état de mémoire », l'écrivain nouveau, « sera, lui, en état d'aventure », tourné vers « l'avenir, l'ouverture sur les choses inconnues<sup>566</sup> ».

Il ne faut plus se laisser emporter par le verbe – qu'on identifie au verbiage. Ne doit demeurer que l'enchaînement des événements : « M. Stevenson, comme ses personnages, a un grand don pour le silence. Il s'en tient invariablement à son histoire, et ne s'en laisse pas détourner pour discuter de visions de la vie ou de théorie de l'univers ». C'est le talent reconnu de l'auteur de *L'île au trésor* que cette « curieuse faculté à dire dans l'espace le plus réduit ces quelques mots seulement qui impriment la marque dans l'esprit du lecteur<sup>567</sup> ». Assez de remplissage<sup>568</sup> donc, tenons-nous en à l'essentiel. Et l'essentiel c'est, à tout prix, d'avancer, histoire et récit mêlés : « Le mouvement même de la phrase est le mouvement d'un homme allant quelque part et généralement luttant contre quelque chose ». Tous insistent sur la netteté des contours, les arêtes vives du style de Stevenson, ses « phrases courtes et coupantes », qui usent de très peu de mots, mais si exacts, si précis : « Ce mot d'anguleux appartient au caractère aigu de ses gestes verbaux, autant qu'aux sabres d'abordage et couperets de ses pirates de carton<sup>569</sup> ». Il

<sup>564</sup> Jacques RIVIERE, *Le roman d'aventure*, Postface d'Alain Clerval, Ed. des Syrtes, 2000 (pp. 7, 22, 26, 52, 54, 53, 28). Je souligne.

<sup>565</sup> R.-L. STEVENSON, lettre à Marcel Schwob (7 juillet 1894), in SCHWOB/STEVENSON, *Correspondances*, trad. de l'anglais par M. Roland, Allia, 1992, p. 53. Partiellement citée par Rivière, *Ibid.*, p. 53.

<sup>566</sup> Rivière, *Op. Cit.*, pp. 54, 26-27, 32, 55, 66. Je souligne.

<sup>567</sup> Arthur CONAN DOYLE, « Les méthodes de M. Stevenson en littérature »[1889], trad. de l'anglais par J. Deleuze, *Cahier de l'Herne Stevenson*, *Op. Cit.*, pp. 299 et 300. Marcel SCHWOB parle lui aussi des « silences du récit » chez Stevenson (« Robert Louis Stevenson », in *Stevenson, Will du moulin*, *Op. Cit.*, p. 81. L'étude de Schwob a d'abord paru dans *Spicilège* en 1896).

<sup>568</sup> Borges : « Vous n'en trouverez jamais, de remplissage, chez Stevenson » (*Op. Cit.*, p. 236).

<sup>569</sup> Gilbert Keith CHESTERTON, *Robert Louis Stevenson*[1927], trad. M. Le Péchoux, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, pp. 84 et 83. Schwob parle du « contraste entre l'ordinaire des moyens et l'extraordinaire de la chose signifiée » (*Op. Cit.*, pp. 86-87).



convient de toujours coller à l'événement, au plus près, d'épouser le bruit et la fureur de l'action, d'aller au plus court.

Chez Conrad, une telle vertu se nomme *sobriété*. Ce serait l'une des valeurs communes au métier de la mer, dont la vocation s'est imposée à lui contre toute la tradition et la volonté familiales, et à celui d'écrivain. Le marin Korzeniowski-Conrad des *Souvenirs personnels* est fier que tous ses certificats portent la mention : « Parfaitement sobre ». Le qualificatif peut s'entendre pour "l'autre vie" : « je me suis efforcé d'être un travailleur sobre toute ma vie – toutes mes deux vies ». La posture est morale<sup>570</sup>, qui sous-tend la forme même des récits de Conrad : « Il est plus d'un genre d'ivresse. Même devant les rêveries les plus séduisantes, je suis demeuré soucieux de cette sobriété de la vie intérieure, de cet ascétisme du sentiment, qui seuls permettent d'exprimer sans honte la forme nue de la vérité telle qu'on la conçoit, telle qu'on la sent<sup>571</sup> ». Et, la suite est logique, il ne faut jamais se laisser emporter par la passion, une imagination trop débridée : « le danger, c'est que l'écrivain devienne la victime de sa propre exagération ». L'émotion sans contrainte, le transport incontrôlé, tels sont les ennemis de l'écrivain qui se veut authentique : « un historien des cœurs n'est pas un historien des émotions ». Position éthique qui devient une position esthétique : le roman, cette recherche de la vérité, réclame « cette maîtrise du rire et des larmes qu'on dit être la réussite suprême de la littérature d'imagination », maîtrise qui requiert celle du *son*, qui « a toujours eu plus de pouvoir que le sens ». Il est donc nécessaire de trouver « l'accent juste », la bonne « manière<sup>572</sup> ». Là encore, Conrad évoque sa double vocation : « peut-être ma formation de marin a-t-elle agi sur une disposition naturelle[...], mais le fait est que j'ai positivement horreur de perdre, ne fût-ce que pendant un instant d'émotion, cette pleine possession de moi-même, qui est la première condition pour bien servir. Et j'ai transporté cette idée – bien servir – de ma première existence à ma seconde. Moi qui n'ai jamais cherché dans l'acte d'écrire autre chose qu'une forme du beau, j'ai transporté cet article de foi du pont des navires à l'espace plus restreint de ma table de travail<sup>573</sup> ». Comme chez Stevenson donc, c'est l'intelligence qui prime, le contrôle de l'écriture – ce qui n'est bien sûr nullement une remise en cause de l'imaginaire. Ce serait même le contraire, comme on le

<sup>570</sup> Ce qui là encore est cohérent avec la vie en mer, à laquelle « l'absolue franchise de ses exigences et la simplicité de son but confèrent une beauté morale élémentaire » (Le compagnon secret[1910], trad. de l'anglais par G. Jean-Aubry, Œuvres III, Pléiade Gallimard, 1987, p. 1066).

<sup>571</sup> Souvenirs personnels, Œuvres III, Op. Cit., pp. 956-957.

<sup>572</sup> « L'accent juste. C'est très important. La vaste capacité des poumons, les cordes vocales tonnantes ou tendres[...] Donnez-moi le mot juste et l'accent juste, et je remuerai le monde.[...] Il y a la manière. La manière dans le rire, dans les pleurs, dans l'ironie, dans l'indignation, dans l'enthousiasme, dans le jugement – et même dans l'amour » (Ibid., pp. 859-860 et 866). Voir la Préface, programmatique, au Nègre du "Narcisse"[1897] : « ...c'est seulement en apportant un soin inlassable, sans jamais se décourager, au tour et à la sonorité des phrases, que l'on peut approcher la plasticité, la couleur et que la lumière de la suggestivité magique peut jouer, l'espace d'un instant fugace, à la commune surface des mots... » (trad. de l'anglais par M.-H. Sabard, L'Ecole des Lettres, 1998, p. 12).

<sup>573</sup> Souvenirs personnels, Op. Cit., pp. 865 et 864.

verra dans la manière dont Conrad distingue *imagination* et *invention*.

Et c'est ainsi que sobriété du récit et sobriété de l'expression allant de pair, il convient de ne pas traîner en route<sup>574</sup>.

On est loin du naturalisme, et du réalisme victorien qui souvent s'en inspire. Qu'on lise l'évocation des récits de Thackeray par Chesterton. Certes, écrit-il, la satire y est féroce, mais la répétition, la lenteur du récit, « bien que parfois ennuyeuse, est d'une certaine manière convaincante, je pourrais même dire réconfortante. Cela vient du sentiment confortable d'aise sociale qui était une marque de l'Angleterre de cette brève période de succès mercantile, ou du moins de cette partie d'Angleterre qui se composait de marchands qui avaient réussi ». Et c'est vrai qu'elle est pour le moins remarquable, cette conjonction entre l'uniformisation du récit naturaliste, aux règles de construction très strictes, et la standardisation du produit industriel dans l'industrie capitaliste naissante.

En tous les cas, c'est contre ce double ennui, d'une vie de labeur ingrate et d'une littérature trop codifiée, que se dressent les romanciers de l'aventure. Eux veulent marcher, et vite. Face à la logorrhée naturaliste et victorienne, Stevenson a légué à la postérité « l'importante impulsion vers un choix verbal plus étroit et plus vigilant », impulsion sur laquelle Chesterton ne manque pas d'ironiser avec tendresse : c'est bien d'un écossais, cette « économie verbale[...], si frugale que ses personnages sont presque maigres<sup>575</sup> ». Que connaît-on de ceux-ci ? Bien peu de choses en effet, et l'analyse psychologique en particulier est réduite à sa plus simple expression. Primauté absolue est accordée à l'événement, qui prend maintenant le nom générique d'aventure<sup>576</sup>, et qui, toujours, s'oppose à la grisaille du quotidien.

## Chapitre III. L'immobilité

***Quand les événements arrivent dans l'existence solitaire de Robinson Crusoé sur son île[...], cela dérange mon plaisir de lecteur, cela m'ennuie. Le charme puissant***

<sup>574</sup> Ce qui n'est pas forcément contradictoire avec certaines longueurs. Rivière appelle de ses vœux « un roman où rien ne puisse arriver à être inutile, où l'action, comme dans un milieu saturé[...] éclate à la fois en vingt endroits différents et ne puisse être racontée tout entière qu'au prix de mille embarras et de mille recommencements ». C'est qu'« un événement ou un personnage imaginés commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent », d'où la nécessité d'une infinité de détails : « un chiffre dont les lignes innombrables sont entrelacées suivant une nécessité obscure : et plus il est complexe, plus il est évident » (Le roman d'aventure, Op. Cit., pp. 59 et 61).

<sup>575</sup> Chesterton, Op. Cit., pp. 103, 109, 104.

<sup>576</sup> On pourrait s'interroger sur cette propension à ériger en valeur la rapidité, la succession précipitée des événements, la « vitesse pour traverser les jours », pour reprendre le beau titre de Pierre Péju[1979]. Cette concision, cette économie, cette rapidité ne peuvent-elles parfois engendrer une certaine monotonie, ne peuvent-elles être source d'un certain ennui, elles aussi ? Où, retournement de valeurs, la rapidité s'égarerait dans les méandres de la lassitude. Où la prégnance de l'action conduit à la prolifération de l'événementiel et, peut-être parfois pour le lecteur, à l'ennui de la répétition...

**de ce livre est rompu. Ce charme est celui, précisément, d'une quotidienneté sans événements Roland BARTHES<sup>577</sup>**

Ce temps du quotidien, immobile, passéiste, s'oppose au temps de l'aventure, obstinément tourné vers le futur. Mais qu'est-ce donc que le "quotidien" ? Ce serait ce qui, *d'un même mouvement*, assimile vie au jour le jour et tâches répétitives, tiédeur d'une vie sans relief. « Il faut choisir, dit le Roquentin de Sartre, vivre ou raconter », et il ajoute : « quand on vit, il n'arrive rien.[...]Les jours s'ajoutent aux jours, sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone ». Comment se sortir de cet engluement ? Par le récit : « Voici ce que j'ai pensé : pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter<sup>578</sup> ». Telle est la leçon sartrienne : pour échapper à l'immobilité, à l'absurde entassement des jours, il faut pénétrer dans l'aventure – et c'est la narration qui le permet.

C'est que l'immobilité, elle aussi, est décomposante : « à mesure qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous ». Le temps du quotidien est non seulement enfermant, mais aussi dénaturant. De l'absence de mouvement ne peut naître que de l'ennui, comme lors du voyage de Bardamu vers l'Afrique, où « les passagers croupissaient », ou sur le paquebot qui le conduit vers l'Amérique : « Il faut dire qu'il est incroyable cet ennui du bord, cosmique pour parler franchement. Il recouvre la mer, et le bateau, et les cieux<sup>579</sup> ».

Il ne faudrait pas croire que les aventuriers ignorent cette sorte de durée molle, n'en éprouvent jamais les effets alanguissants. Tous disent le sentiment d'ennui et d'écoeurement dont ils sont saisis lorsqu'un moment d'accalmie vient rompre le rythme événementiel de l'aventure. Ce peut être, sur l'un de ces bateaux encore qui si souvent les emportent, ces périodes de calme plat que la mer, pourtant si pourvoyeuse d'événements<sup>580</sup>, parfois réserve : « La vie à bord du *Hollandais-Volant* devenait d'une platitude dans l'ignominie bien propre à me rendre plus mélancolique que ma nature m'y portait<sup>581</sup> ».

Ce peut être aussi, on l'a vu, l'engourdissement, la moite torpeur secrétée,

---

<sup>577</sup> *Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), prés. par C. Coste, Seuil/IMEC, coll. « Traces Ecrites », 2002, p. 123.*

<sup>578</sup> La nausée, Op. Cit., p. 57.

<sup>579</sup> Céline, Voyage..., Op. Cit., pp. 316, 148, 156. A la même époque, Michel Leiris éprouve aussi cet ennui du bord : « On a vite fait de se perdre dans la nuit des temps quand on met les pieds sur un paquebot » (L'Afrique fantôme, Op. Cit., p. 353).

<sup>580</sup> Ce qui d'ailleurs gêne Conrad. La qualification de "roman de mer" qu'on attribue à certaines de ses œuvres en obère selon lui la lecture : « La nature de mon écriture court le risque d'être obscurcie par la nature de mon matériau » (lettre à Robert Curle, citée par Jacques BERTHOUD, Joseph Conrad au cœur de l'œuvre, trad. de l'anglais par M. Desforges, Critérim, 1992, p. 10).

<sup>581</sup> Pierre MAC ORLAN, Les clients du Bon Chien Jaune[1926], Folio Junior Gallimard, 1998, p. 81. Le bateau est pourtant une des « pierres de touche » de l'imagination aventurière, avec « la mer, le soldat, le matelot, un cabaret » (Manuel de l'aventurier, Op. Cit., p. 37)...

sournoisement, par la forêt tropicale : « ... la fatigue, la lassitude, un dégoût de créature exténuée le pénétraient. Se coucher... Après tant d'efforts, la forêt reprenait sa puissance de prison. Dépendance, abandon de la volonté, de la chair même<sup>582</sup> ». Si l'aventure est mouvement à la rencontre de l'événement, l'immobilité est alors absence de chance d'une telle rencontre.

On observera toutefois, dans le cas plus précis de Conrad, que sa répulsion à l'égard de tels moments, de telles situations, est mêlée. Ses marins à lui, comme en écho à leur condition sur les navires, paraissent *vacants* lorsqu'ils foulent la terre ferme : « Tout mon être baignait profondément dans l'indolence du marin éloigné de la mer, théâtre de ses interminables labeurs et de sa servitude incessante<sup>583</sup> ». Mais c'est surtout dans *L'agent secret*, ce roman aux résonances souvent très naturalistes<sup>584</sup>, que cette vacance qu'on dira "terrestre" transparait. Dans ce roman règne une obsédante atmosphère d'amorphe lenteur, où l'événement se dissout dans l'élément liquide qui baigne le récit. Par un singulier retournement, cet élément, majeur pour l'aventure quand il s'agit de la mer, devient ici ce qui littéralement décompose la ville et ses habitants. Ceinte de ses brumes et brouillards<sup>585</sup>, Londres y est cette « immensité de vase graisseuse et de plâtre mouillé, parsemée de lampadaires et enveloppée, accablée, pénétrée, étouffée et suffoquée par les ténèbres d'une humide nuit londonienne, qui se compose de suie et de gouttes d'eau », où sortir dans la rue est « comme une plongée dans un aquarium vaseux dont on eût laissé l'eau s'échapper<sup>586</sup> ». Ces métaphores traduisent la propension, très victorienne, à éviter le risque, à rechercher la quiétude engourdissante d'un quotidien sans éclat, qui conduit finalement à une sorte de déliquescence généralisée. On est bien loin d'un Marlow, d'un Kurz ou d'un James Wait, le nègre du *Narcisse* – tous héros dont les lieux de vie, jungle ou mer, sont propices à l'aventure, à la pure rencontre de l'événement, le sel de la vie.

<sup>582</sup> Malraux, *La voie royale*, Op. Cit., p. 165.

<sup>583</sup> *Souvenirs personnels*, Op. Cit., p. 926.

<sup>584</sup> Winnie Verloc, lorsqu'elle tue son mari, coupable à ses yeux du meurtre de son frère, devient une "bête humaine", qui retrouve « tout l'héritage de son ascendance immémoriale et obscure, toute la férocité primitive de l'âge des cavernes et toute la fureur nerveuse et déséquilibrée de l'âge des buvettes » (Joseph CONRAD, *L'agent secret*[1907], trad. de l'anglais par S. Monod, Folio Gallimard, 2000, p. 346). L'anarchiste Ossipon use des théories « scientifiques » de la crâniologie de Lombroso pour étudier et contempler « cette femme, sœur d'un dégénéré et dégénérée elle-même » (p. 386). On est, presque, dans Zola.

<sup>585</sup> Dans « L'aventure par métaphores dans Typhoon et The secret agent de Joseph Conrad » (in Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures, sous la dir. de D. Mellier et L. Ruiz, E.N.S. Ed., Fontenay/Saint-Cloud, 1995, pp. 301-319), Nathalie MARTINIERE oppose *L'agent secret*, roman de la « liquéfaction métaphorique de la ville », et Typhoon, celui de « la pétrification de la mer » (prolifération des images terrestres, verticalité de la mer en furie, mur d'eau, la mer comme une montagne, etc.). Resterait à savoir si, dans ce dernier cas, ce n'est pas l'image presque toujours verticale de la mer de Conrad qui entre en jeu. Un exemple, parmi beaucoup d'autres : « et droit devant nous, les forêts disparurent devant la crête bleu sombre de la mer » (Lord Jim[1900], trad. de l'anglais par P. Néel, Livre de Poche, 1964, p. 399). Un peu comme dans une peinture chinoise...

<sup>586</sup> *L'agent secret*, Op. Cit., pp. 211 et 208.

A l'opposé, mais pourrait-il en être autrement dans ce Londres liquide et pourrissant, Verloc, agent double à la vie de boutiquier subvenant modestement aux besoins de sa famille, n'a vraiment rien d'un James Bond. Cet "agent", guère agissant, subit les événements qui lui échoient, et son "tempérament" est bien incapable de leur conférer une quelconque signification.

On est loin aussi d'un Lord Jim, qui rêve l'aventure au moins autant qu'il la vit. Verloc aspire à la vie la moins aventureuse possible – jusqu'à ce que Wladimir, le diplomate, le contraigne à une action qui misérablement échoue et finit dans le sang. Bien peu de choses se passent dans *L'agent secret*. Cela va de pair avec le conservatisme ambiant et le renoncement à savoir des protagonistes, leur propension « à ne pas remarquer la face intérieure des choses <sup>587</sup> », avec l'inertie généralisée, la passivité et l'aveuglement volontaire de la société victorienne <sup>588</sup>. Seuls pourraient émerger de cette grisaille des aventuriers, mais aucun ne parcourt *L'agent secret*. Peut-être parce que le récit reste enfermé dans une ville ?

Cette espèce de répulsion sourdement mêlée d'attirance vers l'immobilité paraît bien être une tendance assez générale dans les récits de Conrad. Tadié a fort justement remarqué que chez l'auteur de *Lord Jim* l'aventure met du temps à se mettre en branle : « d'abord rien ne se passe. Pas de début *in medias res*.[...] Tout commence par le contraire de l'aventure, l'attente vaine, qui tourne à l'absurde <sup>589</sup> », comme au début de *La ligne d'ombre*, comme l'interminable remontée du Congo dans *Au cœur des ténèbres*. Tout se passe en fait comme si l'aventure réclamait la mise en place d'une certaine tension pour finir par éclater. Même dans ses romans les plus "exotiques", les plus susceptibles d'être dits "d'aventures", Conrad n'a cessé de décrire ce perpétuel balancement, cette valse-hésitation entre immobilité et mouvement. Dès son passage dans les locaux belges de la Compagnie qui va l'envoyer au Congo, Marlow éprouve « un sentiment d'insolite », comme une prescience de la vanité du futur déplacement. Cette impression (à ne pas confondre avec l'irréalisme revendiqué des romanciers de l'aventure) va poursuivre le narrateur tout au long de son voyage. Oscillant sans cesse comme le bateau sur la vague, elle penchera tantôt du côté de l'immobilité, tantôt du côté du mouvement, l'un comme l'autre perçus tantôt comme une vertu, tantôt comme un défaut. Pour le Razoumov de *Sous les yeux de l'Occident* par exemple, « les trivialités de l'existence quotidienne étaient la meilleure protection de l'âme.[...] L'exceptionnel ne pouvait rien contre les mille faits matériels, qui font de chaque jour la répétition des jours précédents ». On est bien loin de l'esprit d'aventure, et lorsque l'événement surgit, avec son risque, ce qui ici rassure, c'est l'éternel retour du quotidien <sup>590</sup> ...

<sup>587</sup> *L'agent secret*, Op. Cit., p. 217. Où transparait en même temps le scepticisme politique de Conrad – qu'ailleurs il exprime plus directement : « Les institutions politiques, inventées par la sagesse de quelques-uns ou l'ignorance du plus grand nombre, sont incapables d'assurer le bonheur de l'humanité » (« Anatole France »[1904], in *Propos sur les lettres*, Op. Cit., p. 104).

<sup>588</sup> Berthoud : « Dans *l'agent secret*, la "normalité" est l'habitude très tôt acquise de regarder sans voir. Le conservatisme qui garde aux hommes leur stabilité le fait en les rendant aveugles » (Op. Cit., p. 201).

<sup>589</sup> *Le roman d'aventures*, Op. Cit., p. 172.

Mais il est rare que les choses soient aussi claires. La plupart du temps, le sentiment de l'irréalité des choses reste fluctuant. Il arrive que le balancement des flots donne un sens aux choses : « la voix de la houle perçue de temps à autre était un plaisir positif, comme le langage d'un frère. C'était quelque chose de naturel, cela avait une raison, un sens ». Mais bien vite l'impression retombe : « un moment, j'avais le sentiment d'appartenir encore à un monde de faits normaux ; mais il ne durait guère. Quelque chose survenait pour le chasser ». La vision de la « vitalité sauvage », de « l' énergie intense de mouvement » des payeurs noirs d'*Au cœur des ténèbres* qui s'approchent du bateau procure d'abord un sentiment positif de force brute. Mais aussitôt, une "action" des blancs survient, frappée d'absurdité et de nullité : voici que les français tirent des coups de canon vers le rivage, « et rien n'arrivait. Rien ne pouvait arriver. L'action avait quelque chose de fou, le spectacle un air de bouffonnerie lugubre ». Les sentiments « diffus de stupeur oppressive et vague » sont alors à l'unisson de la vision de la jungle. Et voici que le voyage devient « comme un pèlerinage lassant parmi des débuts de cauchemar », les habitants de ces contrées, comme engendrés par elles, sont saisis du « démon flasque, faux, à l'œil faiblard, de la sottise rapace et sans pitié<sup>591</sup> ». Comme plus tard avec Céline, l'ennui prend ici la figure diabolique de ce qui jusqu'au tréfonds décompose.

Le "véritable" roman d'aventures, lui, ne s'embarrasse guère de ces subtilités, de ces atermoiements. Il tranche : du présent qui dure l'ennui est l'essence. Et il affirme que ce présent-là « échappe à toute narration », comme le dit encore Jankélévitch : « Rien à raconter ni à dérouler : ni anecdotes, ni faits divers notables, ni succession d'incidents variés : il n'arrive rien, rien qui offre la moindre prise à nos descriptions.[...] cette histoire sans événements est aussitôt finie que commencée, et elle est donc *inénarrable*<sup>592</sup> ». Oui, l'objet des écrivains réalistes et naturalistes, ce quotidien « insipide et oiseux » qu'évoque Borgès<sup>593</sup>, est irracontable. Car son « temps », trop confus, trop indéterminé, trop « stationnaire et doucement vaporeux », est celui « du désordre ». Jankélévitch prend les exemples du « colossal dimanche matin des *Possédés* » et de « la matinée gigantesque d'Illia Ilitch Oblomov », où ce présent « énorme, amorphe, invertébré<sup>594</sup> », ce présent de l'ennui apparaît comme proprement interminable. Temps qui reste vide, envahi, oui, mais par l'absence. Si des événements s'y produisent, ils demeurent frappés de nullité, ne nous atteignent pas. Aucune narration ne saurait donc les dire, et si les

<sup>590</sup> *Au cœur des ténèbres*, Op. Cit., pp. 95-96. Sous les yeux de l'Occident[1910], trad. P. Néel, GF-Flammarion, 1991, p. 98. Voilà pourquoi Razoumov avoue préférer l'Evolution, et même cette Eternité que rejette le terroriste Haldin (« je me l'imagine comme une chose morte et grise... Il n'y aurait plus d'inattendu, n'est-ce pas ? » p. 103), à la Révolution (p. 110). Vraiment, Haldin « est un fou », pense Razoumov...

<sup>591</sup> *Au cœur des ténèbres*, Op. Cit., pp. 100-104.

<sup>592</sup> *L'aventure...*, Op. Cit., p. 119. Je souligne.

<sup>593</sup> A propos de certains chapitres de Proust (Préface[1940] à Adolfo BIOY CASARES, *L'invention de Morel*, trad. de l'espagnol par A. Pierhal, 10/18, 1976, p. 8).

<sup>594</sup> Op. Cit., pp. 125-127.

romans de Gontcharov et Dostoïevski tournent autour de l'ennui, ils ne le pénètrent pas vraiment.

Certes, les naturalistes ont fourni l'explication : si ce présent est si lourd, c'est que le passé pèse de tout son poids sur lui. La force du destin (sous ses divers noms, hérités des thèses darwiniennes : hérédité, atavisme, évolution) écrase les personnages, leur ôtant toute possibilité d'échapper à son emprise. Mais combien il est ennuyeux de raconter cela ! – et même impossible, disent les romanciers de l'aventure. Et de lire cela donc, pensent-ils, à peine tout bas...

Ils expriment sans cesse cette aversion pour l'immobilité, forcément à l'opposé des préoccupations de leurs héros. Voyez même Conrad, confronté à la lenteur qui s'achève en immobilité, en oisiveté : « quand le mouvement eut lieu – ce mouvement qui nous fit descendre le fleuve d'environ un mille et demi pour être amarrés à un quai bien plus boueux et minable – c'est vraiment alors que la désolation de la solitude devint notre lot. C'était une stagnation totale et silencieuse ; car, comme nous avions mis le navire en parfait état de prendre la mer, comme il gelait ferme et que les jours étaient courts, nous étions absolument oisifs<sup>595</sup> ». Voyez surtout les héros de Stevenson. C'est Will du Moulin qui, avant de vivre (enfin !) des aventures, est « comme un homme dans une préexistence crépusculaire et informe et tendant avec amour les mains vers la vie colorée et bruyante<sup>596</sup> ». C'est Jim Hawkins, retranché avec ses compagnons dans le vieux fort assiégé par les pirates de *L'île au trésor*, et que ces circonstances contraignent à l'inaction, source de nausée : « Tout le temps que je passai à nettoyer le blockhaus et à laver la vaisselle du dîner, ce dégoût et ce désir ne firent que croître...<sup>597</sup> ». N'est-il est pas significatif qu'ici ménage et vaisselle suscitent le sentiment de rejet ? Vraiment, ce sont les activités les plus "quotidiennes" qui suscitent le dégoût<sup>598</sup> ...

Il y aurait donc identité parfaite entre absence d'événements et ennui, cet autre nom de l'immobilité. Bouger, c'est rencontrer des événements. D'où il découle que rester immobile, c'est n'en pas rencontrer – donc s'ennuyer.

Le syllogisme semble imparable, et l'équivalence entre absence d'événements et ennui n'est pas sujette à discussion. L'ennui, c'est, définitivement, cet autre nom de l'inaction, de la lenteur qui s'achève en immobilité, de la clôture, de la morbidité du quotidien. A rester dans un tel état, l'aventurier est en danger de mort lente par inaction<sup>599</sup>, assimilée à l'immobilisme. Elle est, en fait, un crime, comme une sorte d'acte à l'envers, forcément condamnable.

En fait – et en droit. Le concept juridique de non-assistance à personne en danger

---

<sup>595</sup> Souvenirs personnels, Op. Cit., pp. 876-877. En fait, pour Conrad, on l'a vu, écrivains et marins : même combat. Même « lutte contre la puissance du Créateur », pour « la seule conquête de la longitude » pour les seconds, « pour une liasse de pages », « obscur et discutable butin » pour les premiers (p. 947). Décidément, ce n'est pas le but qui compte, mais bien le mouvement de l'aventure...

<sup>596</sup> Will du moulin, Op. Cit., p. 9.

<sup>597</sup> Robert Louis STEVENSON, *L'île au trésor* [1882], trad. A. Bay, Livre de Poche, 1986, p. 163. Le désir dont il s'agit est d'escapade, que Jim va mettre à exécution dès la fin de la phrase...

naît à la même époque<sup>600</sup>, et le rapprochement n'est pas sans intérêt : c'est nouveau, on condamne maintenant le non-agir, qui peut donc faire juridiquement événement. On met en avant le fait qu'une action aurait dû être accomplie, qu'une action possible, et souhaitable, se tient sous l'inaction. Ne pas agir, c'est agir négativement en quelque sorte, comme en creux. Ne pourrait-on dire que le romancier qui écrit un récit dénué de toute "aventure" est coupable de non-assistance à lecteur en danger d'ennui ? Ou est-ce le héros de roman qui n'agit pas qu'on accusera ? Refuser son lot d'événements, ralentir l'action jusqu'à l'arrêt total : de tels non-actes sont condamnables, sans appel aux yeux d'un Stevenson par exemple.

Pourtant la justice les prend en compte, les voit même comme des événements. Comment s'étonner alors que de nouvelles narrations s'attachent à les dire ? C'est en premier lieu que, même lorsque le modèle est apparemment celui développé par les tenants du roman d'aventures (« Monsieur, j'ai cru qu'on pouvait définir l'aventure : un événement qui sort de l'ordinaire, sans être forcément extraordinaire »), cela ne "marche" pas toujours comme on le voudrait. L'incapacité à l'aventure est pour Roquentin comme la signature du raté : « J'aime ce sentiment d'aventure, il n'y a peut-être rien au monde à quoi je tiens tant.[Mais] il vient quand il veut ; il repart si vite et comme je suis sec quand il est reparti ! me fait-il ces courtes visites ironiques pour me montrer que j'ai manqué ma vie ? » Mais c'est alors cette incapacité que le roman de Sartre prend pour sujet<sup>601</sup>.

Dans *Le livre des fuites* de J.M.G. Le Clézio, la figure de cette action qui peut parfois

<sup>598</sup> Sont également visées ici des activités censément féminines...C'est ici l'occasion de noter l'absence quasi totale d'héroïnes dans les romans d'aventures. Jankélévitch n'hésite pas à écrire : « Plus que chez l'aventurier, il y a chez l'"aventurière" quelque chose qui est contre nature » (Op. Cit., p. 35). Est-ce donc que pour ces écrivains l'univers féminin se réduit aux tâches quotidiennes ? Parlera-t-on d'un machisme ? Peut-être cette absence féminine provient-elle du fait que le roman d'aventures est issu du roman pour la jeunesse de la deuxième moitié du XIXe siècle, très largement destiné à l'éducation des garçons, d'où les valeurs "viriles" qu'il privilégie. C'est l'hypothèse de Venayre : « le désir d'aventures s'accorde à des valeurs [Goût du risque, vie au grand air, exaltation des activités physiques, expériences formatrices dont témoignent les cicatrices visibles ...] qu'il semble utile d'inculquer aux jeunes garçons. Car c'est bien d'eux qu'il s'agit – la littérature d'aventures, en effet, ne s'adresse pas aux filles » (La gloire de l'aventure, Op. Cit., p. 77 et suiv.). Le manuel de Mac Orlan le dit crûment : « La femme doit occuper dans un roman d'aventure la place qu'occupe un poisson volant desséché et pendu au plafond, dans un petit bar à matelot, sur les quais de la Tamise » (Op. Cit., p. 36).

<sup>599</sup> Tout comme l'écrivain, cet autre aventurier : « Sans doute suis-je contraint, inconsciemment contraint, d'écrire maintenant volume après volume, comme, dans les années passées, j'étais contraint de prendre la mer traversée après traversée. Il faut que les pages se suivent comme les lieues se suivaient autrefois... » (Conrad, Souvenirs personnels, Op. Cit., p. 882).

<sup>600</sup> A propos, soulignons-le, de la séquestrée de Poitiers, cas sur lequel Gide se penchera (La séquestrée de Poitiers[1930]). Voir Jean-François LAE, « Les beaux récits de la jurisprudence. Qu'est-ce qu'un événement pour la jurisprudence ? », in Récit et connaissance, Op. Cit., pp. 29-46.

<sup>601</sup> Sartre, La nausée, Op. Cit., pp. 77 et 53. C'est ainsi que La nausée met en avant une nouvelle catégorie d'événements. Ils deviennent, écrit Benoît DENIS, « un pur surgissement, qui vaut avant tout pour la force d'indétermination qu'il recèle et qui lui permet d'échapper au finalisme de l'aventure au sens classique du terme » (« "Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur", Événement et roman chez Jean-Paul Sartre », Que se passe-t-il ?, Op. Cit., pp. 215-216).



se résoudre en non-action se complexifie encore davantage. Là aussi pourtant, le modèle est revendiqué : on est dans un "roman d'aventures" – c'est du moins ce qui est indiqué sur la page de couverture. Et les procédés y sont bien, comme ces « un jour,... », ces « une autre fois... » qui sont l'attaque des chapitres. Et le mouvement y est bien supposé permettre la rencontre d'événements. « Jeune Homme Hogan » ("J.H.H."), le héros, nous le dit, à satiété : « le mouvement m'a pris un jour, et son ivresse n'est pas près de finir » ; « J'avance, vite, plus vite, avec effort, je me propulse sur la route inconnue, je bouge, je traverse l'air, je file droit vers d'autres régions qui vont s'ouvrir à leur tour.[...] Il faut bouger, coûte que coûte.[...] Il faut arpenter, dévorer les paysages ».

Mais cette fuite perpétuelle est sans fin, à tous les sens du terme. Le mouvement de "J.H.H." est absurde, parce que jamais il ne conduit à un but. Il ne fait pas "avancer" et finit par se confondre avec l'immobilité : « J'ai fui pour retrouver le monde. Je me suis précipité dans ma course, pour rattraper le temps en action. Mais j'ai vu que le monde fuyait plus vite que moi ». Tout s'échappe. Les événements que l'on rencontre perdent de leur signification, finissent par perdre même toute incarnation, toute réalité. Ce jusqu'au-boutisme n'a, littéralement, pas de *bout*, et le livre "s'achève" ainsi : « Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin./ (A suivre.)<sup>602</sup> ». Sans terme, "J.H.H." est saisi du sentiment de l'inutilité et de la vanité de toute action, de tout déplacement, de tout voyage.

Plus récemment encore, *Les absences du capitaine Cook* d'Eric Chevillard fait lui aussi semblant d'être un roman d'aventures. Mais c'est pour mieux en subvertir les procédés, jouer avec ses limites. Le délit d'inaction est ici à son comble. Qu'on en juge. Du navigateur et de son navire ("The Adventure", précisément...), il n'est quasiment jamais question. Le roman s'attache à des lieux où il n'est jamais allé (d'où le titre), à des personnages improbables et hautement fantaisistes<sup>603</sup>. Toujours, « ce qui devait arriver dérivait » (annonce du chapitre XXXI). Et lorsqu'il lit de tels en-têtes, imités d'un modèle qui vient au moins de Cervantès : « Qui relance opportunément l'action. Steppes, toundras, pampas, cordillères. Verroterie. Curare, curaçao, curry. Toucans, calaos, jubirus. Véritable expédition. On propose à notre homme d'apprendre à surmonter son vertige, il refuse, arguant avec raison que surmonter son vertige : ce serait l'effroi redoublé<sup>604</sup> », le lecteur "sensé" se prend à espérer : ce sont là, enfin, promesses de péripéties, d'événements, d'aventures, de suspense. Mais il doit déchanter, car la narration n'a guère de rapport avec sa bande-annonce, et on n'y trouve ni steppes ni verroterie, ni curry ni jubirus... C'est ainsi que le "récit" (les guillemets ne sont pas de trop...) défait de façon jubilatoire tous les codes du roman d'aventures, et singulièrement ce qui en fait le fond : l'accumulation des péripéties et des événements :

**« Il y eut des fuites, des vols, des bagarres entre membres de l'expédition, des maladies, dix-sept matelots périrent du scorbut. La pépie eut raison des volailles. Un pontonnier s'abîma dans un canyon.[...] Un essieu se brisa. Une autre carriole**

<sup>602</sup> Le Clézio, *Le livre des fuites*, Op. Cit., pp. 109, 86-87, 267, 285.

<sup>603</sup> Comme un ermite qui par distraction se noie dans le désert...

<sup>604</sup> *Les absences du capitaine Cook*, Minuit, 2001, p. 117.

***s'enlisa.[...] La radio cessa d'émettre. La gangrène se mit dans la plaie (on amputa). Des bandes de pillards attaquèrent le convoi. L'hélice soudain se grippa.[...] Le récit de ces mésaventures donnerait presque matière à un livre. Oui, à condition d'y introduire un certain nombre de péripéties, d'imaginer une série d'épisodes dramatiques pour rythmer l'ensemble et entretenir l'intérêt, un naufrage par exemple, ou une avalanche, on pourrait sans doute en tirer quelque chose. Mais qui lit encore de nos jours ? »***<sup>605</sup>

Et oui, qui lit encore de nos jours, mon bon monsieur ? Les romanciers d'aventures et leur thuriféraires nous disent : si vous voulez que "les gens" lisent, offrez leur des récits pleins de mouvement, qui trouveront forcément leur (bon) lecteur. Chevillard, lui (ou son narrateur ?), s'en invente un autre, de lecteur, pour lequel un roman est "bon" lorsqu'il est plein d'« anges » : « Sous ce nom d'ange, notre homme entend tout ce qui dans un livre n'est pas nécessaire à l'action, tout ce qui d'une certaine façon l'entraverait plutôt ». Un ange<sup>606</sup>, c'est aussi bien un personnage qu'« une question déplacée », « une allusion obscure » qu'« une association d'idée incongrue » ou « une évocation hors de propos, qui détournent le cours du récit ou tout au moins le ralentissent ». On est aux antipodes des préceptes d'un Stevenson. Il s'agit ici de toujours retarder la lecture : « Lirait-on un livre alors pour en finir au plus vite avec lui ? En ce cas, les livres qui offrent le moins de résistance (ceux où l'on n'est jamais arrêtés par des anges), que dès lors on lit d'une traite ou qu'on ne lâche pas, que l'on dévore[...] sont des livres que l'on a en réalité hâte d'avoir terminés. Cette impatience ne saurait être une manifestation de plaisir.[...] Pourquoi ne pas se l'avouer ? Les anges nous manquent. Ce sont eux seuls qui comptent, et non les personnages grotesques de la fiction et leurs efforts pathétiques pour nous ressembler ». Les meilleurs livres sont ceux dont la lecture se fait ainsi vagabonde, paresseuse. Indéfinie, à la lettre, tant les anges qui y passent ne cessent de détourner le cours du récit : « nos livres favoris sont ceux où ils abondent : ce sont ces livres dans lesquels par leur faute on n'avance pas, desquels on ne se sort pas, on ne voit pas le bout et dont on prolonge indéfiniment la lecture en l'interrompant souvent, longtemps, nos vrais livres de chevet, ce sont ceux-là, la preuve : on ne peut se résoudre à les finir. On choisit donc de vivre dedans, avec les anges, ange soi-même<sup>607</sup> ». Les voici, si éloignés des péripéties traditionnelles, les événements de ces livres, ces "créatures" digressives, inutiles au "bon" déroulement de l'action. Les voici les véritables romans d'aventures, ceux qui emportent le lecteur dans leurs sinuosités et leurs méandres, finissant par le transformer en un des "personnages" d'une "action" qui n'a pas de fin, dans tous les sens du terme. Les voici ces justes "récits dont vous êtes le héros"...

<sup>605</sup> *Ibid.*, pp. 120-121. *D'autres fois le narrateur/écrivain s'interroge : « Mais serait-il raisonnable de placer par exemple une femme avide d'aventure sur sa route[...] ? Du coup cette aventurière répudiée vieillira seule et rien ne lui arrivera qui mériterait d'être ici relaté »* (pp. 70-71).

<sup>606</sup> Le nom de ces "êtres" de papier est presque toujours suggéré par les sonorités des mots eux-mêmes (« Pose ton manteau et mange, Jo, dit-elle au grand gitan en gilet orange qui jouait non sans enjouement L'Ange de feu de Prokofiev... », etc., pp. 230-231). Ils auraient aussi bien pu s'appeler marteaux s'ils étaient apparus à un autre moment du "récit" : « Marthe au contraire du flemmard Thomas démarre tôt » (p. 234).

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 232-234.

Et déjà lorsque, de 1949 à 1967, avec *Aventures* (le titre français, choisi par l'auteur lui-même, joue sur le sens du mot dans l'expression : "il a eu une aventure"), Italo Calvino écrit une série d'« histoires qui racontent comment un couple ne se rencontre pas », n'est-il pas, à l'instar des naturalistes, lui aussi impardonnable ? Là aussi l'absence d'actions est au cœur de ces nouvelles à la manière de Tchekhov ou de Maupassant. Elles sont en effet presque toutes l'histoire d'un ratage, d'un événement qui n'a pas lieu, d'une action qui aurait pu se faire mais dans laquelle le "héros" renonce à s'engager, et qui la fait échouer. Comme l'écrit encore Calvino, elles décrivent un « itinéraire vers le silence<sup>608</sup> ». L'aventure ici, c'est précisément qu'il n'y en a pas, ou plutôt c'est celle qui, comme la guerre de Troie, n'aura pas lieu, c'est que rien ne bouge<sup>609</sup> ...

## Chapitre IV. L'enfermement

Cette immobilité, maladie qui hante les écrivains de l'aventure aussi bien que les aventuriers, est le plus souvent subie : quand on vous enclôt, vous ne pouvez plus bouger. L'enfermement, voilà ce qui va le plus contrecarrer l'avancée.

Il peut être lié aux lieux : c'est la jungle, le bateau, on l'a vu. C'est aussi, souvent, la ville<sup>610</sup> – cette Londres de *L'agent secret*, crépusculaire, enserrée dans un brouillard poisseux et stérilisant. Ou ce New-York de Céline, « abominable système de contraintes, en briques, en couloirs, en verrous, en guichets, une torture architecturale gigantesque, inexpiable ». Ou encore la maison : « Dans les maisons, rien de bon. Dès qu'une porte se referme sur un homme, il commence à sentir tout de suite et tout ce qu'il emporte sent aussi. Il se démode sur place, corps et âme. Il pourrit. S'ils puent, les hommes, c'est bien fait pour nous. Fallait qu'on s'en occupe ! Fallait les sortir, les expulser, les exposer. Tous les trucs qui puent sont dans la chambre et à se pomponner et puent quand même<sup>611</sup> ». Décidément, un peu partout on étouffe, asphyxié par ses propres miasmes.

Tel est bien le problème essentiel. Car le pire de tous, celui auquel on ne saurait échapper, c'est l'enfermement en soi-même, dans cette espèce de sac de chair contenue par une peau flasque où tout dépérit, tout pourrit. Être incarcéré dans les limites de son propre corps, voilà la malédiction humaine. Dans ses *Souvenirs Personnels*, Conrad cite Anatole France : « Nous ne pouvons parler que de nous-mêmes », parce que « nous sommes enfermés dans notre propre personne comme dans une prison perpétuelle<sup>612</sup> ».

---

<sup>608</sup> Italo CALVINO, *Aventures*[1958], trad. de l'italien par M. Javion et J.-P. Manganaro, Points Seuil, 1991, Introduction de l'auteur, pp. 14-15.

<sup>609</sup> Comme dans *La modification* de Michel BUTOR, roman (de la même époque) d'une rencontre qui n'a pas lieu.

<sup>610</sup> « On ne peut même pas dire que c'est désordre ce quartier-là, c'est plutôt comme une prison, presque bien tenue, une prison qui n'a pas besoin de portes » (Céline, *Voyage...*, Op. Cit., pp. 468-469).

<sup>611</sup> (Pléiade V, 205). Ibid., p. 451.

Dino, le héros d'Alberto Moravia, ne dit pas autre chose : « Surtout je souffrais d'une espèce de paralysie de toutes mes facultés : muet, apathique et renfermé, il me semblait être muré en moi-même comme dans une prison hermétique et étouffante ». A cuire ainsi dans son propre jus, on risque la mort, on « s'empoisonne, cloisonné entre son jus acide et sa chemise en cellulo <sup>613</sup> ».

Cette obturation du moi, voilà ce qui empêche tout événement d'être dit, tout événement de surgir, de surprendre la personne – de la faire vivre.

Du coup l'aventure se définit comme ce qui permet d'échapper à cet incommensurable ennui de l'enfermement en soi-même. Fort logiquement, on part à la quête d'un ailleurs, pourvu qu'il soit le plus éloigné possible. C'est dans ces contrées où « l'impossible recule devant l'énergie indomptable de l'homme <sup>614</sup> » qu'on a le plus de chance d'échapper à « l'éternel zéro <sup>615</sup> » du moi (occidental, bien sûr <sup>616</sup> ...).

Rassurons-nous donc, ces quelques moments de lucidité où le héros peut avoir conscience que, où qu'il aille, il ne crévera jamais la bulle de son individu, – ces rares instants sont fugaces, simples pauses, signes de ponctuation comme autant d'occasions de rebondir, comme autant de prétextes à nouveaux rebondissements dans le récit. Et si ces péripéties tardent quelque peu, reste toujours la "solution" de l'imaginaire pour "quitter" l'enveloppe corporelle <sup>617</sup>.

En 1876, Stevenson écrit un article sur « le sens de la marche <sup>618</sup> », qui file la

<sup>612</sup> Op. Cit., p. 944 et note 1, p. 1442. La citation d'Anatole France est tirée de *La Vie littéraire*..

<sup>613</sup> Alberto MORAVIA, *L'ennui*[1960], trad. de l'italien par C. Poncet, GF Flammarion, 2003, pp. 59 et 28. Voir aussi p. 64 : « l'aspect principal de l'ennui était l'impossibilité pratique de rester en face de moi-même, seules personne au monde d'autre part, de laquelle je ne pouvais me défaire d'aucune façon ». On pourrait citer aussi Thomas Wolfe : « captifs de cette indissoluble prison de l'être, nous ne nous en évadons jamais, quels que soient les bras qui nous étreignent, la bouche qui nous embrasse, le cœur qui nous émeut. Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais » (*L'ange exilé*[1929], trad. de l'anglais (américain) par J. Michelet, Livre de Poche, 1989, p. 61).

<sup>614</sup> Conrad, *Souvenirs personnels*, Op. Cit., p. 854.

<sup>615</sup> Pour Kierkegaard, ce manque d'infini « enferme le moi dans le fini », de telle sorte qu'« au lieu d'un moi, il ne devient qu'un chiffre, qu'un être humain de plus, qu'une répétition de plus d'un éternel zéro » (*Traité du désespoir*[1849], trad. du danois par K. Ferlov et J.J. Gateau, Idées Gallimard, 1980, p. 90).

<sup>616</sup> Toute l'ambiguïté du roman d'aventures gît peut-être dans cette tension entre les valeurs de la civilisation occidentale et l'attrait pour le monde sauvage, primitif, inexploré... (voir Alain-Michel BOYER, préface à *Poétiques du roman d'aventures*, sous la dir. d'A.-M. Boyer et D. Couégnas, Université de Nantes, éd. Cécile Defaut, 2004, coll. « Horizons Comparatistes »).

<sup>617</sup> Comme au début du chapitre 7 de *L'île au trésor*, où Jim nous raconte : « et pour moi, je restai au château[...]. J'étais comme un prisonnier ; mais hanté de rêves de mer, d'étranges îles et d'aventures » (Op. Cit., p. 61). Et son imagination construit tous les scénarios possibles sur l'île – sauf, bien sûr, le bon (« rien dans mes songes ne fut aussi étrange, ni aussi tragique, que nos véritables aventures »).

<sup>618</sup> Cf. *L'esprit d'aventure*, trad. de l'anglais par I. Py Balibar, Phébus, coll. « D'ailleurs », 1994, pp. 137-145.

métaphore : grâce à l'imagination qui ouvre les portes, à la façon de la marche la vie est une aventure. Et comme celle-ci est la forme de la fiction<sup>619</sup>, elle doit devenir la forme même de la vie. Stevenson conclut ainsi : « Que cela ait été sage ou stupide, le trajet du lendemain vous emmènera, corps et âme, vers quelque hameau de l'infini ». En avant donc, la cohorte des aventuriers,

**« nous qui avançons sans relâche à la poursuite de nos chimères et ne nous octroyons qu'à contrecœur, en pionniers infatigables et aventureux, le temps du repos.[...] Ô pieds inlassables, qui voyagez sans savoir où vous allez.[...] Vous ne connaissez guère votre félicité ; car voyager avec l'espérance au cœur est plus précieux que d'arriver, et la réussite authentique réside dans la peine qu'on se donne<sup>620</sup> »**

Poursuivons nos rêves, suivons ce « démon de l'absolu » qui toujours nous enjoint d'avancer ! Et peu importe la destination, et peu importe le pourquoi<sup>621</sup> ...

« Hameau de l'infini », « démon de l'absolu »... On voit bien qu'à travers cette remise en cause de l'étroitesse du moi ce sont les limites mêmes du réel qui sont en cause. Et c'est le désœuvrement qui empêche la saisie de ce qui constitue le "vrai" réel, celui de grand large : « Mon oisiveté de passager, mon isolement parmi tous ces hommes avec qui je n'avais aucun point de contact, la mer huileuse et languide, l'uniformité sombre de la côte, semblaient me tenir à distance de la vérité des choses, dans les rets d'une illusion lugubre et absurde<sup>622</sup> ».

Or c'est précisément à décrire cette illusion que toute l'œuvre de Moravia est consacrée – et singulièrement *L'ennui*. Ce titre même la désigne, d'une façon générique : « l'ennui est au fond le manque de rapports avec les choses », qui vous transforme en « une sorte de débris informe, d'être mutilé<sup>623</sup> ». Et Dino de préciser : « L'ennui pour moi est véritablement une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité.[...] Mon ennui pourrait être défini une maladie des objets consistant en une flétrissure ou une perte de vitalité presque subites ». Les écrivains de l'aventure imputeraient, on s'en doute,

<sup>619</sup> La formule est de Rivière : « Contrairement à ce que l'on imagine trop souvent, l'aventure est la forme du roman, non sa matière » (Op. Cit., p. 22). Voir Mac Orlan : « Le sujet d'un roman d'aventures a moins d'importance que la forme » (Manuel, Op. Cit., p. 67).

<sup>620</sup> Stevenson, « *El Dorado* » [1878], in *L'esprit d'aventure*, Op. Cit., pp. 35-38 (p. 38). Mais, nous prévient Jankélévitch, « comme la marche elle-même n'est qu'une sorte de chute perpétuellement ajournée, ainsi le divertissement, qui est l'ennui suspendu[...], se débat sur son radeau de liège dans l'immensité océanique du néant de l'ennui » (*L'aventure...*, Op. Cit., p. 113).

<sup>621</sup> Rivière : « pas de flèche pour indiquer où va l'œuvre » (Le roman d'aventures, Op. Cit., p. 68). Le démon de l'absolu, d'André MALRAUX, écrit dans les années 1940 et consacré à la figure archétypale de T.E. Lawrence, est une œuvre posthume (voir Œuvres complètes, II, 1996, Pléiade Gallimard).

<sup>622</sup> Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Op. Cit., p. 100.

<sup>623</sup> Moravia, *L'ennui*, Op. Cit., p. 64. Voir également, p. 57 : « l'ennui qui est l'absence de rapports avec les choses », ou p. 174, etc.

cette non-coïncidence fatale avec le réel, cette incapacité à l'appréhender, au désœuvrement du personnage de Moravia, à son désengagement. Pourtant on ne peut pas lui reprocher de ne pas tout tenter. Plus dynamique même que le Meursault de Camus, dont le détachement paraît bien sans faille et sans remède<sup>624</sup>, Dino n'a de cesse de provoquer un événement qui le désengluie enfin de lui-même. Son père, atteint de « dromomanie », de la « manie du mouvement », avait, croit-il, ainsi résolu le problème<sup>625</sup>. Mais pour Dino, qui se risque aussi aux voyages, la solution "aventurière" ne fonctionne pas.

Il s'essaie alors à la rencontre des femmes, à la violence de la possession. Mais rien à faire, les gens, les choses restent inaccessibles, « je suis ici et eux sont là ». La situation qu'il a provoquée se retourne même contre lui, étalant son aspect illusoire, dérisoire : « En somme, je la possédais d'autant moins que je la prenais plus souvent parce que, en la prenant, je gaspillais l'énergie dont j'aurais eu besoin pour la posséder véritablement, d'une manière que pourtant je ne parvenais pas à m'imaginer, pour le moment du moins<sup>626</sup> ». Rien ne marche pour le héros de Moravia.

Pour ceux de Céline non plus. Et pourtant Dieu sait qu'ils en rêvent, comme leur créateur, de cette glorieuse aventure à la Stevenson, à la London, qui amplifie la vie, lui donne enfin ses vraies dimensions. Eux aussi sont atteints de cette « bougeotte maniaque » dont parle Jean-Pierre Richard. Aller ailleurs, toujours, « anywhere out of the world », au bout de la nuit, pour fuir « une durée trop immobilement vécue<sup>627</sup> ». Mais dans cette fuite, "je" m'accompagne toujours, et finalement « les aventures m'ennuient<sup>628</sup> », elles aussi...

Que faire alors ? Partir dans l'autre sens, comme "l'homme qui dort" de Perec, qui, loin de fuir l'ennui, le pénètre jusque dans ses derniers retranchements, le travaillant, le cultivant, l'entretenant, dans l'espoir d'atteindre à une sorte de nirvana, à ce complet dessaisissement du monde que le héros toujours vaincu de Moravia s'acharne au contraire à repousser ? Mais celui de Perec lui aussi échoue : « Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise[...]. Tu n'es plus l'inaccessible, le limpide, le transparent. Tu as peur, tu attends<sup>629</sup> ». Cette tentative d'*absence*, complète, d'un total détachement à l'égard du moindre événement n'était-elle pas elle aussi prométhéenne ? Car ce moment final du livre de Perec, où se marque le

<sup>624</sup> L'écriture de Camus elle-même se veut détachée, étrangère, ce que n'est pas celle de Moravia.

<sup>625</sup> « Mon père avait aussi, il est vrai, souffert de l'ennui, mais chez lui cette souffrance s'était résolue en un vagabondage heureux à travers le monde » (Ibid., p. 60).

<sup>626</sup> Ibid., pp. 174, 201. Voir p. 252 : « C'est ainsi que je m'acharnais à rechercher dans la possession physique, que je savais pourtant illusoire, cette possession réelle dont j'avais un besoin si désespéré ».

<sup>627</sup> Nausée de Céline, Op. Cit., pp. 11-12.

<sup>628</sup> Le Clézio, Le livre des fuites, Op. Cit., p. 167.

<sup>629</sup> Georges PEREC, Un homme qui dort [1967], Denoël, 1982, p. 163.

retour des émotions et des sensations, pourtant vécu comme un échec par "l'homme qui dort", constitue en fait l'événement principal, l'acmé, du roman.

Faudrait-il donc définitivement comprendre que le réel n'existe que lorsqu'il se passe quelque chose, lorsqu'il y a quelque chose à êtreindre ? On voit que même des héros qui "s'ennuient" pourraient nous le laisser croire... jusqu'à Oblomov, le grand ancêtre, qui, fuyant sans cesse le réel, les « événements qui troublent sa vie », se réfugie dans l'imaginaire, ce qui lui permet de réduire ces événements à « des dimensions microscopiques<sup>630</sup> ». Mais décidément rien n'est simple, et les valeurs se mélangent, ou s'inversent : L'événement ici, c'est le réel, et l'imaginaire le repos...

Cela clarifierait-il les choses de rapprocher le roman d'aventures de l'histoire de type événementiel, en concluant que tous deux se veulent les plus proches possibles du réel, donc les plus "réalistes" ? Ce primat radical accordé par l'un et par l'autre aux événements traduirait la meilleure proximité au réel défini comme l'espace où ceux-ci se déploieraient. Alors ? Le roman d'aventures, aussi réaliste que l'histoire événementielle – selon ce que cette dernière revendique ?

Mais non, ce n'est encore pas la bonne équation pour nos aventuriers – et leurs scribes. Voici comment Conrad définit le roman : « qu'est-ce qu'un roman, sinon une croyance en l'existence de nos semblables, assez forte pour prendre la forme d'une vie imaginaire plus claire que la réalité et dont la vraisemblance accumulée dans des épisodes choisis humilie l'orgueil de l'histoire fondée sur des documents<sup>631</sup> ». Diable ! Le réel, ce n'est donc pas l'événementiel ? Non, c'en est même le contraire...

Et en effet on nous répète (jusqu'à *la nausée*...) qu'il faut, à tout prix, fuir la réalité – autre nom cette fois de la monotonie répétitive, de la routine. Le roman d'aventures est une littérature d'évasion du réel, et ce n'est pas seulement vrai du point de vue du lecteur. Même si son pessimisme viscéral lui fait dire en définitive que symboles et rêves, eux aussi, seront traqués par la dictature de la loi et de l'ordre, sclérosante, paralysante, Céline lui-même veut y croire : « La réalité aujourd'hui ne serait permise à personne. A nous donc les symboles et les rêves !<sup>632</sup> »

Les écrivains de l'aventure ne cessent de se prévaloir d'un tel irréalisme<sup>633</sup> – toujours au nom de la même injonction : échapper à tout prix à l'ennui, du lecteur comme du héros. Puisque le temps vécu est par trop lent, inactif, créons de toutes pièces un temps qui va vite, un temps accéléré, un temps en mouvement. L'aventurier, figure centrale de ce temps, ne fuit pas les événements et le danger (au contraire, bien sûr), il fuit l'immobilité,

---

<sup>630</sup> Ivan GONTCHAROV, Oblomov[1859], trad. du russe par L Jurgenson, Libro Livres de Poche/L'Age d'Homme, pp. 135-137.

<sup>631</sup> Souvenirs personnels, Op. Cit., p. 879.

<sup>632</sup> « Hommage à Zola », Op. Cit., p. 108.

<sup>633</sup> Borges également, qui s'oppose à l'affirmation d'Ortega y Gasset selon laquelle il est « très difficile, aujourd'hui, d'inventer une aventure capable d'intéresser notre sensibilité supérieure » : « Le roman d'aventures ne se propose pas comme une transcription de la réalité. Il est un ouvrage artificiel... » (Préface à L'invention de Morel, Op. Cit., p. 8). Mais l'auteur de L'Aleph, si admiratif pourtant du talent de Stevenson, a-t-il écrit une seule œuvre qui relève du genre "récit d'aventures"... ?

la prison du quotidien. Le tragique infiniment lent des fictions naturalistes doit faire place au tragique foudroyant du roman d'aventures. Le héros devient cet "Argonaute" qui doit « hâter le cours des événements[...] en un hymne de joie aventureuse ». Loin de l'effrayer, l'imminence du danger « le stimule comme un tonique<sup>634</sup> ».

La monstrueuse durée de la vie, l'immense fleuve du quotidien ne sont pas seulement sclérosants, ils sont de toute façon impossibles à rendre. Inutile donc de le tenter. Les préceptes formulés par Stevenson sont on ne peut plus clairs. Contre ceux de James, il affirme le nécessaire "ancrage" dans l'irréalité de la littérature fictionnelle, qui permet de mieux se concentrer sur l'événement :

**« Aucun art ne peut rivaliser avec la vie.[...] La littérature ne rend que très sèchement cette richesse d'événements, de contraintes morales, de vice, de vertu, d'action, d'extase et de douleur dont elle fourmille.[...] La vie est monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante ; une œuvre d'art, en comparaison, est nette, limitée, autonome, rationnelle, fluide et émasculée.[...] Le roman – qui est une œuvre d'art – existe non par ses ressemblances avec la vie, inévitables et matérielles comme une chaussure est faite de cuir, mais par son incommensurable différence avec elle, différence délibérée et significative, constitutive de la méthode et du sens de l'œuvre. »<sup>635</sup>**

C'est donc l'image frappante qui prime, qu'il faut privilégier. Et elle ne serait faite de réel que comme la chaussure l'est de cuir ? Ajoutons alors que les événements, à leur tour, sont le "cuir", le matériau dont sont faites les fictions. Ils atteignent ainsi à une sorte d'hyperréalité : le détail événementiel y est tellement mis en avant qu'il confine au fantastique, qu'il finit par s'éjecter du réel dans lequel il est néanmoins puisé. L'aventure est toujours dans l'excès<sup>636</sup>. Une telle "invraisemblance" hyperréaliste ne prend-elle pas un peu les couleurs de la « réalité forcée » du roman américain tel que le voit Camus<sup>637</sup> ? Une filiation se met peut-être en place, qu'on tâchera d'approfondir...

Dans ce monde fantastique, l'aventurier idéal est « passif », n'hésite pas à dire Mac Orlan. C'est qu'il vit l'aventure sur le mode, seul juste donc, de l'imaginaire : « Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de

---

<sup>634</sup> Robert Louis STEVENSON, Les trafiquants d'épaves[1892], trad. de l'anglais par A.-M. Hertz, Bibliothèque Mondiale, 1957, t. 1, pp. 208-209 et 219.

<sup>635</sup> « Une humble remontrance », *Op. Cit.*, pp. 234-236. Chesterton remarque : « il y a quelque chose de presque irréel dans le réalisme rapide de Stevenson » (*Robert Louis Stevenson, Op. Cit.*, p. 102), et Schwob : « le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et c'est par là qu'il est tout puissant » (*Essais sur Stevenson, Op. Cit.*, p. 83). Schwob ajoute : « Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination », « ses images sont plus fortes que des images réelles », et cet « irréel est la quintessence de la réalité » (pp. 83-84).

<sup>636</sup> Rivière : « L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. [...] Chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent, [...] les événements qu'il raconte, les sentiments qu'il décrit, débordent ceux du chapitre précédent » (*Op. Cit.*, p. 66).

<sup>637</sup> Camus parle de « la ténuité absurde que le roman américain donne à ses personnages », où « la réalité est en quelque sorte forcée » (*L'homme révolté, Op. Cit.*, p. 324).



celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination<sup>638</sup> ». Conrad est sur le même registre lorsqu'il affirme que « le réalisme en art n'approchera jamais de la réalité », ou lorsqu'il évoque Don Quichotte, ce « saint patron de toutes les vies gâchées ou sauvées par la grâce irrésistible de l'imagination<sup>639</sup> ».

Mais on se gardera de généraliser. Comme toujours, la position de l'auteur de *Lord Jim* est plus complexe. Si le romancier "crée du héros"<sup>640</sup>, il se doit aussi de poser des balises destinées à contenir les débordements de son imaginaire. Chez Conrad le réel, le "cuir" de Stevenson, cette simple matière dont devrait être faite la fiction, conserve toute sa place. Il y joue le rôle de garde-fous : « chez le romancier, la première vertu est la compréhension exacte des limites tracées par la réalité de son temps au jeu de son invention ». C'est le sens de la fameuse formule : « l'imagination, non l'invention, est la maîtresse suprême de l'art comme de la vie<sup>641</sup> ». Décidément, pour Conrad, la littérature n'est pas que fuite du réel, elle ne doit pas seulement « être absorbante et voluptueuse », se contentant de nous « arracher à nous-mêmes », comme le veut Stevenson<sup>642</sup>.

Conrad se réclamait d'une certaine *sobriété*. Comment alors expliquer que, même au plus fort de l'événement dramatique (le naufrage de *Typhon*), il multiplie métaphores et comparaisons, comme si le récit brut de l'aventure ne suffisait pas à rendre compte de la tension dramatique<sup>643</sup>, « comme si l'aventure n'était pas dans l'action, ou comme si elle nécessitait le truchement des images pour s'exprimer dans toute son ampleur<sup>644</sup> » ?

En fait, la position de Conrad est ici assez proche de celle d'Henry James<sup>645</sup>, qui récuse la distinction entre *novel* et *romance* : « Le roman (*novel*) et l'histoire romanesque (*romance*), le roman d'action et le roman de caractères : ces séparations me semblent

<sup>638</sup> Manuel, Op. Cit., p. 11.

<sup>639</sup> Lettre à Bennett, citée par Mayoux, Préface, Au cœur des ténèbres, Op. Cit., p. 75, et Souvenirs personnels, Op. Cit., p. 903. De toute façon, lit-on dans *Lord Jim*, « le langage des faits [est] si souvent plus énigmatique que les plus subtils arrangements des mots » (Op. Cit., p. 408).

<sup>640</sup> « Le Roman avait élu en Jim un de ses héros », et Marlow, le narrateur, parle ainsi de ce héros : « Je voyais cette vie commencée dans un humble milieu, cette existence riche de généreux enthousiasmes, d'amitiés, d'amour, de guerre, de tous les éléments exaltés du roman » (*Lord Jim*, Op. Cit., pp. 337 et 260).

<sup>641</sup> Ibid., pp. 944 et 887.

<sup>642</sup> Stevenson, « A bâtons rompus sur le roman », Op. Cit., p. 205.

<sup>643</sup> Berthoud écrit même que, dans *Le nègre du "Narcisse"* et *Au cœur des ténèbres*, son style est parfois « surchargé et trop travaillé », « grandiloquent », voire « ampoulé ». Mais, ajoutant un peu facilement qu'il s'agit là des quelques maladroites d'un écrivain dont l'anglais n'est pas la langue natale, il conclut : « quels que soient leurs occasionnels défauts d'expression, *Le nègre du "Narcisse"* et *Au cœur des ténèbres* se singularisent par leur extraordinaire urgence. Un fol enthousiasme pour la découverte passe par l'écriture ; une excitation intense accorde les épisodes successifs » (Op. Cit., pp. 39-42).

<sup>644</sup> Martinière, « L'aventure par métaphores dans *Typhoon* et *The secret agent* de J. Conrad », Op. Cit., p. 301.

avoir été faites par des critiques et des lecteurs pour leur propre commodité[...] ; mais elles présentent peu de réalité et d'intérêt pour le créateur ». De quoi, demande James, "doit" donc traiter le roman ? D'aventures ? Mais « pourquoi d'aventures plutôt que de lunettes vertes ? » Pourquoi une « fiction sans aventure » serait-elle donc chose impossible ? « Pourquoi sans aventure plutôt que sans mariage ou célibat ou accouchement ou choléra ou hydropathie ou jansénisme ? Cela me semble ramener le roman au malheureux petit rôle d'objet artificiel et ingénieux – l'amputer de son vaste et libre caractère, d'être en infinies et subtiles correspondances avec la vie <sup>646</sup> », ces mêmes correspondances que nie Stevenson, on le verra...

Pour Conrad comme pour James, jamais le *romance* (la littérature d'imagination) ne doit définitivement prendre l'ascendant sur le *novel* (la littérature réaliste). En affirmant même sa « piété envers toutes choses humaines », Conrad entend « rendre justice à la réalité d'un monde qui existe au-delà du moi <sup>647</sup> ». C'est moins l'aventure qui l'intéresse que ce qui s'y manifeste, ce qu'elle révèle : « ce ne sont pas les événements eux-mêmes sur lesquels j'insiste, mais l'effet qu'ils font sur les personnages <sup>648</sup> ». Voilà pourquoi, par exemple, la quête de Kurtz par Marlow est à la fois un récit de voyage, une autobiographie, une réflexion sur le colonialisme <sup>649</sup> – et une réflexion sur la fiction romanesque où roman d'aventures et récit réaliste s'entremêlent. Voilà pourquoi il lui arrive de multiplier les métaphores pour mieux rendre compte d'un événement qui, pour être dit, nécessite d'excéder les limites de l'univers dans lequel il se produit (métaphores terrestres pour la tempête de *Typhoon*, métaphores maritimes pour la ville de Londres et le meurtre de Verloc, comme on l'a vu dans *L'agent secret* <sup>650</sup>), et de déplacer sa description dans un autre espace, ce qui permet de grossir le trait. Pour "donner à voir", il faut, en bref, que « l'appel d'un tempérament [...] confère aux événements passagers leur véritable signification et crée l'atmosphère morale et émotionnelle du lieu et du moment

<sup>645</sup> Même si par ailleurs leurs univers sont radicalement différents, Conrad le pense lui-même : « Les sensations fortes les plus violentes d'un roman de cape et d'épée, du roman de bout de vergue et de pique d'abordage [...] sont égalées [...] par les tâches prescrites et les difficultés présentées au sens de la vérité, de la nécessité – avant tout, de la conduite – des hommes et des femmes créés par M. Henry James » (« Henry James », in *Propos sur la littérature*, Op. Cit., p. 34).

<sup>646</sup> « L'art de la fiction », in Henry James – Robert Louis Stevenson. *Une amitié littéraire*, Op. Cit., pp. 88-89, 95.

<sup>647</sup> Berthoud, Op. Cit., p. 18. Voir *Souvenirs personnels*: « L'expression exacte, par l'imagination, de souvenirs authentiques servira peut-être dignement cet esprit de piété envers toutes choses humaines, lequel consacre les créations d'un conteur et les émotions de l'homme qui reçoit ce qu'il a vécu » (Op. Cit., p. 888). Ou encore : « C'est dans la pratique impartiale de la vie que la promesse de perfection pour son art, si elle existe quelque part, peut être trouvée » (« Livres », *Propos sur les Lettres*, Op. Cit., pp. 18 et 21).

<sup>648</sup> *Typhon*, Préface, citée par Tadié, *Le roman d'aventures*, Op. Cit., p. 173.

<sup>649</sup> Cette dernière lecture est celle d'Hanna ARENDT dans le chapitre III, intitulé « Race et bureaucratie », de *L'impérialisme (Les origines du totalitarisme, t. II)*[1951].

<sup>650</sup> Martinière : chez Conrad, « l'aventure et ses trésors se cachent dans le processus de métaphorisation. [...] L'aventure est avant tout narrative, c'est l'aventure d'une conscience qui voit et donne à voir » (Op. Cit., p. 318).

<sup>651</sup> ».

Tout ceci explique la façon dont Conrad construit très généralement ses récits – y compris ses *Souvenirs personnels*. Il procède par d'incessants allers et retours temporels et spatiaux, par association d'idées, d'images, une analogie, même très éloignée, engendrant à chaque instant le déplacement. Sa pensée fonctionne sur ce mode de l'analogie, la métaphore est sa figure de style privilégiée. Pour Stevenson, le voyage permet de se rendre dans des lieux propices à la rencontre des événements. Pour Conrad, le voyage se fait aussi, et peut-être surtout, dans cet espace empli de correspondances qu'il convient de débusquer.

A joutons que cela prend la plupart du temps une dimension tragique. Chez l'auteur de *Fortune*, et peut-être pourrait-on là encore reconnaître une certaine filiation avec les naturalistes, l'événement advient presque toujours selon une fatalité irrépessible <sup>652</sup>. Si vous cherchez l'aventure, vous n'avez guère de chance de la rencontrer. « Nulle aventure n'advient jamais à qui la cherche », lit-on dans *Le miroir de la mer*. A contrario, à qui ne la cherche pas, elle échoit sans qu'on n'en puisse mais. Dans *Sous les yeux de l'Occident*, c'est parce que le terroriste révolutionnaire Haldin se réfugie chez Razoumov que le destin de ce dernier s'en trouve bouleversé, qu'il est ensuite poursuivi par la malédiction. Décidément, « l'événement est la forme ponctuelle et inévitable que prend la forme du destin <sup>653</sup> ».

Jusque dans sa manière de présenter sa vocation d'écrivain, Conrad invoque cette fatalité : une invitation à dîner chez celui qui deviendra Almayer dans la fiction, telle est la circonstance tout à fait banale, l'« événement tout à fait inexplicable » qui déclenche l'écriture du premier roman, alors même, ajoute-t-il, qu'il était dans « l'ignorance, et l'absence fatale d'une prescience capable de contrebalancer ces données impérieuses du problème <sup>654</sup> ».

Ce n'est donc pas vraiment "à l'aventure" que les héros de Conrad s'embarquent "pour" l'aventure. Celui qui « part à la conquête de la terre », conquête qui « n'est pas une jolie chose quand on la regarde de trop près », n'est racheté que parce qu'il part au nom d'« une idée qui la soutienne ; pas un prétexte sentimental mais une idée ; et une foi désintéressée en cette idée – quelque chose à ériger, devant quoi s'incliner, à quoi offrir un sacrifice <sup>655</sup> ». L'aventure, on la sollicite d'une certaine façon, mais jamais seulement

---

<sup>651</sup> Le nègre du "Narcisse", Préface, Op. Cit., p. 12.

<sup>652</sup> Ses héros « ne sont pas faits pour l'aventure [...]. Ils ont des aventures à leur corps défendant », écrit Jaloux (« Joseph Conrad... », Op. Cit., p. 715). C'est à juste titre que Mayoux fait de Conrad l'un des précurseurs de Faulkner, en particulier par sa façon de faire peser sur les hommes le poids d'une fatalité infinie (Lord Jim est écrasé par « la puissance d'une effroyable destinée », *Vivants Piliers*, Op. Cit., p. 411).

<sup>653</sup> *Le miroir de la mer*, cité par Tadié, *Le roman d'aventures*, Op. Cit., p. 172. *La flèche d'or*, *ibid.*, p. 175.

<sup>654</sup> *Souvenirs personnels*, Op. Cit., pp. 937-939.

<sup>655</sup> *Au cœur des ténèbres*, Op. Cit., p. 89.

pour elle-même, jamais seulement dans l'espoir d'une rencontre avec les événements. Et voici comment le destin, toujours, conduit ailleurs – ce qui fait son exotisme.

## Chapitre V. La mort

***Peut-être la mort sera-t-elle notre plus grande et plus dangereuse aventure, car ce n'est pas sans raison que l'aventurier est constamment en quête de ses lisières flamboyantes Ernst JUNGER***

***Accepter même de perdre ma mort m'a fait choisir ma vie André MALRAUX<sup>656</sup>***

Cette fatalité du destin, Nostromo, le héros de Conrad, la connaît, ô combien. Il n'a en effet d'autre choix que de se faire tuer par le père de celle qu'il aime. Nostromo ("nostro uomo"), le "capataz de cargadores" (contremaître des débardeurs), a tous les caractères de l'aventurier classique : il est à la fois « imprévoyant et généreux, prodigue de ses dons, d'une vanité virile, avec le sentiment confus de sa grandeur, son dévouement fidèle et quelque chose de désespéré aussi bien que d'éperdu dans ses élans ». Il accomplit tous les exploits : sauver le futur président du Costaguana, préserver le trésor de la mine Gould. D'héroïques chevauchées jalonnent ses combats.

Mais sa vie ne s'arrête pas là. Dépositaire du trésor, il devient le capitaine Fidanza. Alors, changeant de nom, il pénètre dans un autre monde, celui de la lenteur : « Il faudra que je m'enrichisse très lentement », dit-il. Ce qu'il va faire, dissimulant l'or sur une île, allant au gré des besoins prélever quelques lingots. Et voilà que cette lenteur se met à le "hanter", à l'obséder – jusqu'à sa mort, stupide, qui n'est pas du tout celle dont il a rêvé. Telle est la punition de celui qui a quitté le monde de l'aventure.

Lorsque la mort survient en effet pour l'aventurier, elle se doit d'être grandiose, à l'image de la vie. Toutes deux se répondent. Par un permanent effet de miroir, la vie n'est tout entière que fréquentation de la mort. Et c'est finalement cette proximité permanente qui est la véritable vocation de l'aventurier. Il doit sans cesse « se coller sur le dos la malédiction de la mort<sup>657</sup> », pareille à une chimère baudelairienne.

Un lieu commun voudrait que l'aventurier accomplisse ses exploits "au mépris du danger", au mépris de la mort<sup>658</sup>. Or c'est exactement le contraire : il a besoin de la mort, de sa proximité, de sa familiarité pour éprouver la vie, pour donner « une forme à sa vie ». Si la mort n'est pas là qui rôde, où est l'aventure ? Il faut prendre la mort comme limite, comme frontière à frôler – en faisant en même temps tout pour l'éviter. Comme le "professeur" de *L'agent secret* qui se promène sans cesse avec des explosifs chargés,

<sup>656</sup> *Le cœur aventureux*[1929], cité par Venayre, *L'esprit de l'aventure*, Op. Cit., p. 219. *La voie royale*, Op. Cit., p. 208.

<sup>657</sup> Joseph CONRAD, Nostromo[1904], trad. de l'anglais par P. Le Moal, Folio Gallimard, 2004, « Note de l'auteur », p. 44, et pp. 472 et 266.

<sup>658</sup> Voir par exemple Mac Orlan, *Petit Manuel...*, Op. Cit., p. 67.

l'aventurier « ne se fie qu'à la mort <sup>659</sup> ». La confrontation avec cet événement majeur, avec ce danger suprême, définit l'action aventurière. L'instinct de mort n'en est-il pas le moteur final ?

A l'opposé, la peur de la mort peut être paralysante, figeant toute énergie, conduisant à l'immobilisme, « mort vivante du névropathe » pour Henry Miller <sup>660</sup>. Pour que cesse cette mort lente du quotidien <sup>661</sup>, l'événement de la mort doit être constamment réinventé. Où l'on voit que l'attitude du "véritable" aventurier est le contraire du mépris face à ce point limite dont on fréquente les entours : au plus près, mais, si possible, en s'en sortant toujours <sup>662</sup>.

C'est bien la relation au temps qui différencie les deux sortes de mort. L'aventure est un futur toujours à atteindre, un instant à vivre, une surprise, un événement, dont le point suprême, ultime, est la mort. Elle est toujours dans l'avenir, celui-ci d'autant plus pressenti qu'on frôlera davantage celle-là. Et l'avenir n'est pas le réel, ni accompli (cela, c'est le passé) ni en train d'être vécu (le présent). A la façon de Robert Musil, Jankélévitch lie l'aventure au possible, qui n'est pas assuré de devenir réel : « l'aventure porte la désinence du futur », futur qui est « l'empire énigmatique des possibles et [qui] dépend de ma liberté ; le possible n'est-il pas ce qui peut être ainsi ou autrement, et qui sera ceci ou cela selon mon courage, selon les risques que je consentirai à courir, selon ma bonne ou ma mauvaise chance ? » L'ouverture est la plus grande possible, voilà ce qui précisément séduit l'aventurier : « L'aventure ne subit-elle pas l'attrait de l'infini ? Je sais *que*, et je ne sais pas *quoi*. L'avenir est un *je-ne-sais-quoi* ». Et Jankélévitch de distinguer *avènement* et *événement*, *advenit* et *evenit* <sup>663</sup> : « l'aventure est l'*avènement* de l'*événement*.[...] L'événement n'est qu'une date sur le calendrier, mais l'avènement se devine comme l'"avent" d'un mystère.[...] L'avènement est l'instant en instance : non plus l'actualité *en train de se faire*, ni *au fur et à mesure* qu'elle se fait, mais encore *sur le point de se faire*.[...] Telle est l'aventure-minute, la minuscule aventure de la minute prochaine... <sup>664</sup> ».

». C'est cette fréquence, ce rythme, cette vivacité de l'instant immédiatement à venir,

<sup>659</sup> Conrad, L'agent secret, Op.Cit., p. 114.

<sup>660</sup> « Le névropathe[...] n'a qu'une certitude : la mort, et la terreur que lui inspire cette peu agréable certitude l'immobilise dans une mort vivante plus horrible, mille fois plus, que celle-là qu'il imagine sans la connaître » (Sexus[1948], trad. G. Belmont, Buchet/Chastel, 1969, p. 448).

<sup>661</sup> Dont on trouve l'expression ultime dans l'univers concentrationnaire, où d'emblée on connaît l'issue. David ROUSSET évoque ainsi « le morne inéluctable des jours », la « désagrégeante monotonie du quotidien », « le vide hallucinant des jours sans espoir » (Les jours de notre mort[1947], Ramsay, 1988, pp. 95, 244, 324). Je reviendrai sur ce thème.

<sup>662</sup> Toujours lucide, Conrad n'est pas dupe : « J'ai remarqué que la majorité des amoureux de l'aventure prennent extrêmement soin de leur peau ; la preuve en est que nombre d'entre eux atteignent souvent un âge avancé » (« Bien joué ! »[1918], trad. M. Desforges, in En dehors de la littérature, Critérim, 1992, p. 124).

<sup>663</sup> Toute une chaîne sémantique relie d'ailleurs l'éventualité, l'événement, l'avènement, l'avenir, l'aventure... Un article d'Emmanuel BOISSET (« Eventail historique du mot Evénement », Séminaire « Littérature et événement », Université de Rennes II, février 2003) fait un point étymologique.

avec son lot de surprise et d'imprévu qui *advient* sur le fond toujours possible de la mort, qui caractérise l'aventure. « Pas d'autre vie que celle de l'instant », lit-on encore chez Thomas Wolfe<sup>665</sup>. Et seul l'événement, à son ouverture, est susceptible d'ouvrir ainsi aux potentialités du futur, car on ne sait jamais quelles en seront les conséquences – ou les inconséquences<sup>666</sup>.

A l'opposé des héros de Céline, dont la vitalité est toujours en défaut, dont la couardise est aussi jouissance de sa propre ignominie et de sa propre bassesse<sup>667</sup>, les aventuriers affirment leur vitalité et leur virilité en osant s'approcher au plus près de l'abîme de la mort. Et les Nostromo, les Kurtz, les Henry Durriss de Durrissdeer (*Le maître de Ballantrae*), les Martin Eden, tous ces modernes Prométhées, tous ces "plus forts", sont aussi foncièrement solitaires – par choix. C'est seul qu'on affronte l'événement, c'est seul surtout qu'on frôle la mort, on n'est vainqueur que seul : « Quant à moi, je suis individualiste. Je crois que la course est gagnée par le plus rapide, que la vie est au plus fort. Voilà la leçon que m'a apprise la biologie, ou que je crois avoir apprise<sup>668</sup> ». Tous ces misérables qui sont incapables de s'élever au-dessus de la masse sont coupables de cette incapacité même. La faiblesse est un péché.

L'aventurier ne peut être qu'égotiste – égoïste. Il n'y a pas d'aventure collective<sup>669</sup>. La guerre en est le meilleur contre-exemple, où chaque individu est pris dans cette quotidienne boucherie qui le dépasse<sup>670</sup>. Le héros de l'aventure s'occupe d'abord de son

<sup>664</sup> Jankélévitch, L'aventure, l'ennui, le sérieux, Op. Cit., pp. 10-12. Voir p. 47 : « Nous décrivions l'aventure comme un remède à l'ennui : en précipitant et passionnant le rythme de la futurition, l'aventure nous fabrique une histoire riche d'événements, de nouveautés et de conjonctures inouïes ».

<sup>665</sup> L'ange exilé, Op. Cit., p. 756.

<sup>666</sup> GIDE, commentant Conrad, a cette formule : « Car ce qui tire le plus à conséquence, ce sont précisément les inconséquences d'une vie » (23 février 1930, Journal 1889-1939, Pléiade Gallimard, 1948, p. 971). « Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. A aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction », écrit encore Rivière (« le roman d'aventures », Op. Cit., p. 66).

<sup>667</sup> Le héros de Céline est un "salaud" sartrien, il est celui qui refuse de s'affronter à "l'être-pour-la-mort", celui qui, par mauvaise foi ou par manque de courage, se dissimule le caractère gratuit et injustifiable de l'existence. Plutôt donc que d'aborder l'événement de la mort de manière frontale, il use de subterfuges et de croyances vaines qui tendent toujours à réduire sa vérité (il est intéressant de remarquer que le terme dérive du francique *salu* = terne. Où l'étymologie vient corroborer le thème de la fadeur du quotidien, à laquelle finalement le "salaud" célien ne parvient pas à échapper...).

<sup>668</sup> Martin Eden, Op. Cit., p. 290.

<sup>669</sup> « C'est en quoi nous l'apprécions, l'aventure n'est pas collective. Elle est individuelle et demande une grande liberté de pensée sinon d'action » (Mac Orlan, Manuel, Op. Cit., p. 65).

<sup>670</sup> Comme Céline l'a abondamment montré. Ou Mac Orlan : « La guerre pouvait être considérée comme une aventure. Nous savons tous ce qu'elle a donné quand nous fûmes à même de la réaliser.[...] Les aventures modernes sont chimiques, explosives et stupidement collectives » (Ibid., p. 11).

destin individuel, se préoccupe de construire sa propre légende<sup>671</sup>. Les événements qu'il poursuit sont à sa mesure, uniques.

Dans le *Nostromo* de Conrad, on retrouvera bien de ces traits. Mais toujours avec les nuances propres à l'écrivain polono-anglais. Chez lui, l'aventure n'est pas seulement le fait d'individus "égotistes" qui refuseraient pour eux-mêmes la mort lente du quotidien au nom de l'image qu'ils cherchent à (se) forger d'eux-mêmes. Elle se veut toujours altruiste<sup>672</sup>. Voici par exemple comment Conrad explique la vocation maritime des britanniques : l'aventure sur les mers et la discipline sur un bateau permettent à « l'esprit de service » qui est leur « principale caractéristique » de trouver sa meilleure expression : « cet ensemble flottant d'individus qui luttent pour gagner leur vie loin des yeux de l'humanité avait choisi la mer aveuglément, accidentellement.[Cette] tradition est vite devenu un esprit.[...] Les nuages d'égoïsme avide, les subtiles dialectiques de la révolte ou de la peur peuvent l'obscurcir pendant un temps, mais en vérité elle reste un souverain immortel investi du pouvoir d'honneur et de honte ». C'est que la navigation de grand large « commande l'unité dans un corps de travailleurs engagés à une occupation autour de laquelle chacun dépend de l'autre<sup>673</sup> ». La solidarité est ici vitale, obligatoire dans la vie en mer, il n'est donc pas étonnant que les anglais s'y soient complus – et Conrad.

Mais il fait figure d'exception<sup>674</sup>. Affronter la mort à plusieurs n'est pas la vocation des héros de récits d'aventure. Deux formes de morts – et, donc, de vies – sont bien antagonistes : d'un côté celle, misérable, des "assis", dirait Rimbaud, de l'autre celle, grandiose, de l'aventurier, qui meurt dans le feu de l'action, "les bottes aux pieds", rêve du cow-boy. D'un côté, la mort-tumeur, tiède, de l'autre la disparition brutale dans un geste héroïque : « Etre tué, disparaître, peu lui importait : il ne tenait guère à lui-même, et il aurait trouvé son combat, à défaut de victoire. Mais accepter vivant la vanité de son existence, comme un cancer, vivre avec cette tiédeur de mort dans la main...<sup>675</sup> ». Stevenson évoque ainsi les "privileges de la mort gracieuse" de l'aventurier :

***« Renoncer à tous les problèmes que pose la vie en se réfugiant dans un salon à température constante – comme si ce n'était pas cent fois mourir et pendant dix ans de suite ! Comme si ce n'était pas mourir, et sans même les privilèges de la mort ! Comme si ce n'était pas mourir en étant, malgré tout, le spectateurs patients de notre évolution pitoyable ![...] Il vaut mieux vivre et en finir une fois pour toutes que de mourir à petit feu dans une chambre de malade.[...] La vie ne s'achève-t-elle pas avec plus de grâce quand le corps est projeté du haut d'un***

---

<sup>671</sup> Purs anarchistes, les aventuriers, comme on le dit parfois ? Peut-être, mais alors de cet anarchisme individualiste à la façon de Stirner, où « l'unique et sa propriété » sont la règle : les institutions, je n'en veux pas pour moi-même, car elles me contraignent. Pour les autres, peu m'importe...

<sup>672</sup> Mayoux écrit : « Conrad a mis en accusation [...] sa rêverie romanesque d'adolescent, son goût de l'aventure pour elle-même [...]. De l'aventure même, pour le dénoncer, il a tôt isolé le ressort essentiel qui est la subjectivité égotiste, refermée sur elle-même... » (Au cœur des ténèbres, « Préface », Op. Cit., p. 69).

<sup>673</sup> « Bien joué ! », Op. Cit., pp. 117-118.

<sup>675</sup> Malraux, *La voie royale*, Op. Cit., p. 83. Voir p. 35 : « ...l'homme décomposé par son espoir, trompé comme par une tumeur ».

***précipice dans une gerbe d'écume, que lorsque, pitoyable, elle s'enlise peu à peu jusqu'à son terme dans des deltas sableux ? »***<sup>676</sup>

Il y aurait, selon le beau titre de Pierre Michon, des "vies minuscules". Il est, aussi, des morts minuscules. Constamment, le roman d'aventures oppose ses héros aux faibles, aux malades, dont l'apparition au sein du récit est fugitive, et qui disparaissent dans la mort aussi vite qu'ils s'y sont glissés – aussi vite du point de vue du récit, pas du point de vue de l'histoire. Comme leur mort, leur vie est à petit feu, c'est « la farce atroce de durer » de Céline<sup>677</sup>. La relation à la mort constitue bien le critère différentiel entre le "héros" d'aventure et les autres.

C'est pourquoi aussi les thèmes du vieillissement et de la maladie sont des contrepoints à l'aventure. Ils sont en effet synonymes de lenteur. Le père de Jim, dans *l'île au trésor*, peut servir d'emblème : à peine apparu disparaissant du récit, il meurt dès les premières pages. Malade antérieurement au début du roman (« mon pauvre père était déjà gravement malade »), il n'a pas sa place dans la fiction aventureuse. Trop effacé, même sa mort manque d'éclat (elle est expédiée en cinq lignes)<sup>678</sup>. La maladie, c'est le symptôme central de cette lèpre du quotidien qui ronge les organismes, qui conduit à une mort en tout point indigne de l'aventurier : « La déchéance. Ce qui pèse sur moi c'est, – comment dire ? ma condition d'homme : que je vieillisse, que cette chose atroce : le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement... Le temps, voilà<sup>679</sup> ».

<sup>674</sup> Qu'on le compare avec Jack London, qui construit sa vie comme une aventure, qui en fait la trame même de tous ses textes, fictionnels, autobiographiques, essayistes. Il s'agit toujours de vivre des situations exceptionnelles, de raconter des histoires et des événements à la mesure des héros prométhéens qu'on imagine. Mais voilà par ailleurs un écrivain converti au socialisme à la suite de son enquête sur la misère ouvrière dans l'East End londonien (*Le peuple des Abysses*[1903]), sans pour autant renier sa vocation d'aventurier – et l'individualisme qui va avec ( ce qui le pousse jusqu'à un racisme déclaré : « En tant qu'évolutionniste croyant à la sélection naturelle, ayant à moitié foi dans la loi de Malthus sur la population et tenant compte d'une myriade d'autres facteurs, je ne puis que saluer comme inéluctable la sujétion par les blancs des noirs et autres races brunes » ; « Le socialisme n'est pas un système idéal conçu par l'homme dans le dessein d'assurer le bonheur de tout ce qui vit, ni celui de tous les hommes ; il est destiné à assurer le bonheur de certaines races apparentées. [Les apôtres du socialisme] sont de simples instruments qui travaillent aveuglément à l'amélioration de ces races apparentées au détriment de ces races inférieures qu'ils traitent fraternellement. C'est la loi, ils l'ignorent peut-être, mais cela ne saurait changer la logique des événements » (lettres à Cloudesley Johns, 17 avril et 24 juin 1899, citées par Marianne DEBOUZY, *La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain 1875-1915, Lettres Modernes Minard, 1968, pp. 346-347*). Position difficilement tenable, dont London se sort en généralisant : ce serait un trait essentiel du génie américain que d'être toujours épris du risque et de l'aventure, quelle que soit l'adversité. D'où son attrait pour ceux que la société rejette à ses frontières, « clochards, chômeurs, inadaptés, asociaux de toute sorte ». Ce sont eux qui préparent l'avenir radieux. London s'est rêvé chef révolutionnaire – ce fut encore une forme d'individualisme, teinté ici d'un certain romantisme (il passe d'un individualisme aventurier à un individualisme plus militant, et ce « grâce aux analogies darwiniennes qu'il établissait entre le caractère primitif de l'existence des pionniers, la lutte de l'homme contre l'homme qui aboutissait à la domination des plus faibles par les plus forts dans "l'enfer social", et la primitivité de la vie animale. Les registres étaient différents, mais l'instrument était le même », écrit encore Debouzy, *Op. Cit.*, p. 359)). Il peut dire : Martin Eden, cet autodidacte à la poursuite du succès, ce révolté contre le conformisme, c'est moi.

<sup>676</sup> « *Aes triplex* »[1878], in *L'esprit d'aventure, Op. Cit.*, pp. 23-32.

<sup>677</sup> Voyage..., *Op. Cit.*, p. 427.



Cette mort par *épuisement* est celle des "ouvriers", ou plutôt des esclaves noirs abandonnés d'*Au cœur des ténèbres*, presque indiscernables de la nature dans laquelle ils sont littéralement en train de se fondre, de fondre : « Des formes noires étaient accroupies, prostrées, assises entre les arbres, appuyées aux troncs, cramponnées au sol, à demi surgissantes, à demi estompées dans l'obscur lumière[...]. Ils mouraient lentement – c'était bien clair. Ce n'étaient[...] rien que des ombres noires de maladie et de famine, gisant confusément dans la pénombre verdâtre.[...] Ces formes moribondes étaient libres comme l'air, et presque autant insubstantielles<sup>680</sup> ».

Dans cette échelle de valeurs, l'aventure se place donc à l'exact opposé de la maladie, synonyme de mort lente. Il est significatif de voir Bardamu retrouver le « goût de l'aventure<sup>681</sup> » dès lors que sa température retombe à 37° : « Ainsi passèrent des jours et des jours, je reprenais un peu de santé, mais au fur et à mesure que je perdais mon délire et ma fièvre dans ce confort, le goût de l'aventure et des nouvelles imprudences me revint impérieux<sup>682</sup> ».

Chez les "purs" aventuriers de Stevenson ou London, nul malade ne dure bien longtemps, aucun signe positif n'affecte l'affection. On oppose à cette faiblesse le côté toujours affirmatif, la puissante vitalité du héros. On marque sa prédilection, partout, toujours, pour la force, la santé, l'énergie. Dès la première page de *L'île au trésor*, trois mots qui disent tout suffisent à la description du vieux pirate : « un homme grand, fort, puissant ».

Dans un texte autobiographique où il met sans cesse en avant sa vigueur, sa jeunesse, sa santé, London expose complaisamment le regard que d'autres lui portent : « Sans doute représentais-je pour lui le mystère, le romanesque, l'aventure, tout

<sup>678</sup> Jean-Pierre NAUGRETTE le désigne comme « quelqu'un d'effacé à l'avance » (Le moi et le monde chez Robert Louis Stevenson, Thèse de troisième cycle, Paris III, 1982, pp. 17-19, cité par I. Guillaume, Op. Cit. p. 53). I. Guillaume commente : « L'opposition entre les deux personnages masculins présents au début du récit de *Treasure Island* s'organise plutôt en fonction d'une ligne de partage entre le temps du quotidien et celui des aventures. C'est le caractère effacé du père et son lien trop étroit avec l'univers de la maladie qui l'amène à être évacué à l'avance de la fiction ».

<sup>679</sup> Malraux, *La voie royale*, Op. Cit., pp. 205-206.

<sup>680</sup> *Au cœur des ténèbres*, Op. Cit., pp. 105-106.

<sup>681</sup> qualifié quand même de banal, Céline reste fidèle à lui-même...

<sup>682</sup> *Voyage...*, Op. Cit., p. 244. Certes, chez Céline, la maladie ne manque pas entièrement d'attraits, puisqu'elle pare le quotidien de toutes les couleurs des visions hallucinées provoquées par le délire : « j'en arrivais à ne plus prendre de quinine pour bien laisser la fièvre me cacher la vie. On se saoule avec ce qu'on a » (p. 224). Ainsi donc, à l'encontre de ce que nous disions, la maladie serait elle aussi une aventure, un événement, permettant à l'écœurante banalité des jours de disparaître dans les brumes de la fièvre : « tout fondait en bouillie de camelotes, d'espérances et de comptes et dans la fièvre aussi, moite elle aussi » (p. 226). Mais quel attrait vicieux est-ce là que celui de la décomposition, pauvre simulacre de l'aventure ? Que la santé revienne donc !, finit par crier Bardamu. Pourtant le retour de la santé n'est pas non plus une garantie. Il ramène d'autres fantasmes, de disparition, de dissolution dans l'étouffant quotidien. Vite alors, qu'il se passe quelque chose, que « les événements se précipitent » (p. 245) pour relancer l'aventure. Ainsi va la frénésie cyclothymique de Céline...

ce qui était refusé à la faible lueur de vie qui vacillait en lui ». On joue l'aventure contre la maladie. Un peu plus loin (« Les deux braves demoiselles, au teint blanc et rose et aux boucles grises, n'avaient jamais contemplé le visage rayonnant de l'aventure <sup>683</sup> ») c'est la vieillesse qui est antinomique de l'aventure. C'est qu'elle est trop proche de ce genre de mort que l'on redoute tant, de cette fin par amenuisement de la vie.

Dans *L'homme qui dort*, Georges Perec prend à contre-pied ces valeurs, la mobilité, la force, la quête de l'événement auquel on veut se confronter comme à une épreuve. Son personnage observe, dans les jardins du Luxembourg, « un vieillard momifié, immobile », qui « regarde devant lui, dans le vide, pendant des heures » : « il a sur les autres êtres humains ce privilège de pouvoir rester immobile comme une statue, pendant des heures et des heures, sans efforts apparents » Les qualités ici admirées (« tu l'admires. Tu cherches son secret <sup>684</sup> ») sont la vie « végétale », la vie « annulée », l'absence de mouvement...

Mais il est vrai que Perec n'écrit pas à la grande époque du roman d'aventures. N'y a-t-il alors que coïncidence de dates ? Toujours est-il que le sociologue allemand Georg Simmel construit le système des valeurs aventureuses en plein dans cet âge d'or <sup>685</sup>. Il affirme notamment que l'aventure est « par excellence la forme de vie qui convient le moins à la vieillesse », car son « principe d'accentuation » est « étranger » à cette dernière : la vieillesse est faite de « contenus de vie », l'aventure est un « processus de vie ». La dynamique de la vie, relié au côté « subjectif » de la jeunesse, est remplacée par « l'objectivité » de la vieillesse, qui vit dans la « contemplation ». Dans la première, on vit dans l'événement, dans la seconde, on ne vit, ou plutôt on ne survit, que dans son souvenir – on y meurt en s'effaçant.

Il faudra donc toujours exalter l'activité physique, gage de bonne santé et de vigueur, et, bien sûr, le "dehors", parce que c'est à l'air pur que l'événement se rencontre : « avec cette vie au grand air, sur ce sol salubre, sous cette zone tempérée, travaillant de la tête et de la main, ils ne pouvaient croire que la maladie dût jamais les atteindre <sup>686</sup> ». Alors, lorsqu'on surprend Stevenson à faire l'*Apologie des oisifs*, ce n'est pas du tout ce qu'on pourrait croire. Sa posture est rousseauiste, qui appelle à préférer l'école de la vie extérieure, si pleine d'aventures en puissance, si grosse d'événements possibles, aux

<sup>683</sup> « The road », texte autobiographique cité par S. Chambon et A. Wicke, Jack London, entre chien et loup, Op. Cit., p. 78. Les deux auteurs commentent : « en mettant ainsi l'accent sur ces deux notions de vigueur et de jeunesse, London est bien l'un des colporteurs du discours dominant américain. Ces qualités alliées à un goût pour l'aventure, à un talent pour la narration et pour l'écriture, lui permettent de sortir du rang. Car, une fois encore, il s'agit bien de cela : occuper dans un groupe donné une position centrale, voire exceptionnelle ». Virilité, santé, solitude, force... Selon certains, le roman d'aventures ne véhiculerait pas d'idéologie...

<sup>684</sup> Un homme qui dort, Op. Cit., pp. 70-71.

<sup>685</sup> Sa Philosophie de l'aventure fait partie de l'ensemble intitulé Philosophie de la modernité, publié en Allemagne dans les premières années du XXe siècle (édition utilisée : La philosophie de l'aventure, trad. de l'allemand par A. Guillaïn, L'Arche, 2002, pp. 82-84).

<sup>686</sup> Jules VERNE, L'île mystérieuse[1875], cité par S. Venayre, Op. Cit., p. 80.

pesanteurs de l'enseignement traditionnel, confiné dans les salles d'études <sup>687</sup>. L'esprit est bien le même que dans l'article sur la marche : « le paysage au cours d'une randonnée pédestre est parfaitement accessoire. Celui qui est vraiment de la confrérie ne voyage pas en quête de pittoresque, mais de certains états d'âme vivifiants ». Ailleurs Stevenson fait référence à Walt Whitman, qui évoque « le sentiment plein de gaieté et de fraîcheur de la route <sup>688</sup> ».

Le grand air est donc toujours synonyme de santé, de bien-être... A l'inverse, la maladie a partie liée avec l'enfermement, la lenteur, l'immobilité – et surtout, suprême horreur, avec ce type de mort hésitante, ajournée pourrait-on dire, qui est l'opposé de l'aventure. S'il est bien vrai que « la mort est le précieux épice de l'aventure <sup>689</sup> », on aura compris que n'importe quelle mort ne saurait convenir. Elle se doit de faire événement, et seule est "bonne" celle en "héros".

Mais ce "goût du risque" (la formule n'est qu'une autre manière de dire le souhait de la proximité à la mort), ne se veut pas seulement un moyen de pimenter une vie par trop fade en elle-même. La vie n'a pas besoin d'un tel "supplément" pour valoir la peine d'être vécue : « il ne s'agit pas de vivre dangereusement. Les toréadors ne me plaisent guère. Ce n'est pas le danger que j'aime. Je sais ce que j'aime. C'est la vie <sup>690</sup> ». "Frôler la mort" donc, faire d'elle l'horizon prochain, toujours touché, jamais atteint, cela s'appelle "réussir sa vie", revenir à la "vraie vie", à la "vie primitive", au plus près de "la Nature". Ce n'est donc pas par un simple effet de mode qu'on a écrit tant de récits préhistoriques à la grande époque du roman d'aventures, tant de nouvelles mettant en scène des personnages dont le "fond préhistorique" ressurgit, dont les atavismes ancestraux ont subsisté. La mort violente, conclusion obligatoire de la vie au grand air de ces ères anciennes, rôdait, si attirante, pensait-on...

Mais alors, dira-t-on, si une telle mort violente, subite, est préférée à celle, infiniment lente, du quotidien ou de la maladie, le suicide ne devrait-il pas pleinement correspondre au souhait de l'aventurier ? Ce serait bien mal le comprendre : se suicider, c'est mépriser et refuser autant la vie que la mort. Or l'événement de la mort (la mort comme événement), c'est celui que tous les coups de boutoir de la vie aventureuse font

<sup>687</sup> Voir Robert Louis STEVENSON, Une apologie des oisifs[1877], trad. de l'anglais par L. Dor et M. Fitzsimons, Allia, 2004. (« Notre oisif[...] a passé beaucoup de temps en plein air, et l'on ne saurait rien imaginer de plus salutaire tant pour le corps que pour l'esprit », p. 16).

<sup>688</sup> « Le sens de la marche », Op. Cit., p. 137. La citation de Whitman se trouve dans « L'appel des routes »[1873], in Voyages avec un âne dans les Cévennes, trad. de l'anglais par L. Bocquet et J. Parsons, 10/18, 1977, p. 234. A l'exact opposé, chez un ROBBE-GRILLET, la marche est le contraire de l'aventure : le héros des Gommès « marche vers un avenir inévitable et parfait », « il marche et il enroule au fur et à mesure la ligne ininterrompue de son propre passage,[...] un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame, même les plus fortuits... » (Les gommès[1953], 10-18, 1968, p. 52).

<sup>689</sup> Jankélévitch, L'aventure, l'ennui, le sérieux, Op. Cit., p. 23.

<sup>690</sup> Sylvain Venayre, qui cite ce passage du Terre des hommes de Saint-Exupéry, commente : « Le risque mortel n'augmente pas l'intensité de la vie ; il permet de lui redonner son éclat que la civilisation, dans sa marche triomphante, aurait mis sous le boisseau » (Op. Cit., pp. 82-83).

approcher, font respecter. Et la réciproque fonctionne tout aussi bien : la vie doit (re)devenir événement, séduction, et pour ce faire, elle a besoin de retrouver ce compagnonnage avec la mort qu'elle n'aurait jamais dû perdre<sup>691</sup>. L'une et l'autre, finalement, sont les deux faces d'une même glorification de l'intensité de la vie.

Le suicide est un déni de ces deux faces. Le Perken de Malraux est fondé à répondre ainsi à la question de Claude : « – Vous n'avez jamais songé à vous tuer ? – Ce n'est pas pour mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre ». Le Marlow de Conrad lui non plus n'entend rien à la psychologie du suicide : « Non, ce qui était lâche, c'était l'idée d'en finir. Voilà ce que j'entends par manque de courage ». Quant au terroriste Chen de *La condition humaine*, il proclame : « lancer des bombes, même de la façon la plus dangereuse, c'était l'aventure ; la résolution de mourir, c'était autre chose ; le contraire peut-être<sup>692</sup> ».

Dans son face à face avec la mort, dans sa relation intime avec elle, l'aventurier se dresse contre elle comme on lutte avec l'ange. C'est un révolté au sens de Camus : « L'insurrection humaine, dans ses formes élevées et tragiques, n'est et ne peut être qu'une longue protestation contre la mort, une accusation enragée de cette condition régie par la peine de mort généralisée<sup>693</sup> ». C'est celui qui, au plus haut point, refuse la mort – à condition de préciser que c'est la mort sous forme de lente déchéance qu'en réalité il refuse (la mort doit être une « coupe franche », selon le mot de Chesterton<sup>694</sup>). Et, conséquence logique de ce refus, c'est la proximité la plus forte possible avec une mort qu'on pourrait qualifier de brusque qui est recherchée : « S'intéresser profondément aux hasards de notre existence, apprécier intensément la texture variée de l'expérience humaine, conduit plutôt un homme à mépriser les précautions et à risquer sa vie pour un rien.[...] nous aimons trop la vie pour avoir le loisir de nourrir la peur de la mort<sup>695</sup> ». La mort, c'est réellement l'amie-ennemie intime de l'aventurier, c'est l'événement ultime que toujours il *chasse* – dans les deux sens du mot : il la poursuit dans le même temps qu'il la repousse. Il ne fait que transgresser des frontières : c'est ainsi qu'on peut définir le danger qu'il court, qu'il recherche – et tous ces passages sont autant de "défis" à la mort. Tel est le destin de ce « somnambule, en lutte avec le rêve même qui le pousse à errer dans des endroits périlleux<sup>696</sup> ». Son destin... sa malédiction ?

<sup>691</sup> « – Vous ne connaissez pas l'exaltation qui sort de l'absurdité de la vie, lorsqu'on est en face de la mort comme d'une femme dé... Il fit le geste d'arracher. – déshabillée. Nue, tout à coup... » (Malraux, *La voie royale*, Op. Cit., p. 209).

<sup>692</sup> Respectivement: Malraux, *Ibid.*. Joseph CONRAD, *Fortune* [1913], trad. de l'anglais par P. Neel, 10/18, 1994, p. 212. Malraux, *La condition humaine*, Cité par Venayre, Op. Cit., p. 85. Et pourquoi même Langlois, le « roi sans divertissement » de Giono, finit-il par se suicider ? Parce que sa chasse au criminel, puis au loup, est terminée, qu'il est tombé dans le quotidien du mariage, du cigare après le repas, etc...

<sup>693</sup> L'homme révolté, Op. Cit., p. 127.

<sup>694</sup> Stevenson « avait un penchant pour la coupe franche. Il ne commit jamais un meurtre sans que ce fût un travail propre et net » (Robert Louis Stevenson, Op. Cit., p. 27).

<sup>695</sup> Stevenson, *Aes triplex*, Op. Cit., p. 31.(

Simmel définit l'aventure comme forme extérieure au courant de la vie, ce qui traduit bien la dualité sans cesse exprimée par les aventuriers et leurs scribes : « Lorsque de deux choses vécues, dont les contenus ne sont guère différents, l'une est éprouvée comme étant une "aventure", tandis que l'autre ne l'est pas, c'est dans la différence du rapport vis-à-vis de la totalité de la vie qu'il faut en chercher la cause ». Cet ensemble de la vie, c'est « le résultat de la participation des contenus de la vie à un processus de vie unique qui circulerait en quelque sorte à travers eux ». Et c'est alors à ce « courant », ce flux de la vie, que l'aventure s'oppose, s'isolant de lui : « Car par le terme aventure nous tenons toujours à désigner un événement qui est aussi bien au-delà de l'événement purement brutal dont le sens nous reste extérieur, qu'il l'est de la série vitale et continue dans laquelle chaque chaînon contribue à donner au chaînon qui le suit un sens global ». D'un côté donc, le courant de la vie, ce "cancer" dont parlent les personnages de Malraux, de l'autre, l'événement de l'aventure. D'un côté, l'écoulement du temps, qu'« on ne voit guère », pense Roquentin. D'un côté cet « état mitoyen entre la veille et le sommeil », cette « convulsion d'ennui qu'on appelle : le bâillement », selon les expressions d'un Michelet. De l'autre, ces instants où on vit intensément « l'irréversibilité du temps », où « on a l'impression qu'on peut faire ce qu'on veut » : c'est cela, « le sentiment de l'aventure<sup>697</sup> ».

Simmel ajoute que l'aventure est *organique* : loin que le flux de la vie lui impose sa loi, c'est elle qui de l'intérieur détermine sa propre forme, de manière autonome. Détachée de l'avant et de l'après, sans lien causal avec eux, elle a son temps propre : « le fait qu'un événement isolé et dû au hasard puisse impliquer un sens et une nécessité détermine la notion d'aventure, dans son opposition avec toutes les parties de la vie que le destin place dans sa périphérie ». Roquentin dit aussi cet isolement de l'événement aventureux : « Quelque chose commence pour finir : l'aventure ne se laisse pas mettre de rallonge ; elle n'a de sens que par sa mort<sup>698</sup> ». L'événement aventureux est alors ce « point d'intersection du moment de sécurité et du moment d'insécurité » dont l'aventurier a besoin pour "vivre". Homme de pari, il a besoin de cette « harcelante préméditation de l'inconnu », selon la belle formule de Malraux<sup>699</sup>. Il se comporte toujours *comme si* cet événement qui doit survenir, qui est espéré, avait un sens : « L'aventurier se comporte vis-à-vis de l'irrationnel dans la vie comme nous nous comportons d'ordinaire vis-à-vis de ce qui est calculable à l'avance.[...] Bien que les obscurités du sort ne soient pas plus transparentes pour lui que pour les autres, il se conduit comme si elles l'étaient<sup>700</sup> ». La mort, devenue événement, est alors pour l'aventurier cette faucheuse dont le jeu qui consiste à la frôler redonne tout son éclat et toute son intensité à la vie<sup>701</sup>. Frôler la mort,

<sup>696</sup> Conrad, Sous les yeux de l'Occident, Op. Cit., p. 360.

<sup>697</sup> Simmel, Op. Cit., p. 75. Jules MICHELET, La sorcière[1862], GF Flammarion, 2002, p. 57. Sartre, La nausée, Op. Cit., p. 78.

<sup>698</sup> Simmel, Ibid., p. 75, Sartre, ibid., p. 55.

<sup>699</sup> La voie royale, Op. Cit., p. 82.

<sup>700</sup> Simmel, Op. Cit., pp. 78-79.

oui, tout en luttant de toutes ses forces pour l'éviter, rechercher à tout prix ces discontinuités que créent les événements, l'inattendu, pour mieux tenter, au risque de l'absurde, de donner un sens à l'irrationnel, tel est le destin ultime de l'aventurier...

Et, faut-il le préciser, c'est la fiction qui est la mieux à même de faire émerger « ces instants virtuels immergés dans le continuum de l'intervalle <sup>702</sup> ». C'est elle, parce que sa vocation est d'isoler, dans le flux de la vie, ces événements *typiques* qui sont supposés lui donner son sens en « en organisant la succession vers une fin », pour reprendre les expressions de Stevenson <sup>703</sup>. C'est la leçon que reçoit, en même temps qu'il la donne, Lord Jim : lorsqu'il a abandonné le *Patna*, il a scellé son futur *sans le savoir*. Ou, davantage, Jim Hawkins : s'évadant du fort de *L'île au trésor*, il ignore que c'est ce qui va permettre de sauver ses compagnons, auxquels pourtant il a désobéi.

A contrario les écrivains de l'ennui disent l'absence de tout événement, c'est-à-dire la vie au jour le jour en son "continuum" infini et sans relief. La vie au jour le jour ? La mort lente donc, la *Mort à crédit* de Céline. Eux "racontent" cette maladie qui vous ronge, la durée, qui « sombre dans l'hypnose de l'ennui quand elle est privée de la ferme charpente des événements <sup>704</sup> ». Deux conceptions du temps s'affrontent, résumées ainsi par Jünger :

**« Ce que l'horloge signifie pour chacun de nous en particulier peut varier à l'infini. Il est évident que c'est le joueur, avant tout, qui reconnaît en elle une roue de loterie. C'est pourquoi les heures, elles aussi, sont riches pour lui de gains imprévus, de coups du sort – changements, voyages, heures du berger, aventures de toutes sortes. L'autre extrême est incarné par ce type d'hommes qui**

<sup>701</sup> « Par l'intensité de ces tensions, l'événement ordinaire devient une aventure. Celle-ci n'est, à vrai dire, qu'un morceau de la vie parmi d'autres morceaux, mais elle appartient à ces formes, qui ont au-delà de leur simple participation à la vie et de la contingence de leurs contenus, la force secrète de faire sentir pour un instant la somme entière de la vie comme accumulée en elle » (Simmel, Op. Cit., p. 87).

<sup>702</sup> Jankélévitch, Op. Cit., p. 47.

<sup>703</sup> La littérature « s'occupe, et est destinée à s'occuper, moins de rendre des histoires vraies que de les rendre typiques ; moins de décrire les caractéristiques de chaque fait que, les rassemblant, d'en organiser la succession vers une fin » (« Une humble remontrance », Op. Cit., pp. 231-245. P. 235). Le Bris commente : « la philosophie de l'aventure chère à Stevenson, vaut tout autant pour la vie que pour la littérature : c'est même la tension entre ces deux exigences, si inquiétante aux yeux de James, qui est, chez Stevenson, proprement créatrice. Ce qui caractérise en effet l'événement aventureux, et que schématise l'intrigue d'un récit, est qu'il peut s'isoler du flux de l'existence. Bien sûr, ce flux ne s'interrompt pas pour autant, et passe à travers lui, mais il lui résiste, comme s'il possédait en lui-même un sens propre[...]. Et c'est lorsque nous éprouvons, dans un même mouvement, que cet événement s'isole de la totalité de la vie, et pourtant s'y rapporte, dans son écart même, comme s'il en délivrait une signification cachée, que "nous entrons en aventure". Car l'événement, comme le roman, a un commencement, et une fin, il ne dépend ni d'un avant, ni d'un après – et c'est cette place même, qu'il vient occuper presque de force dans le flux de l'existence, ce temps, ces limites qui déterminent de l'extérieur son sens interne. En cela, soutient Stevenson, il y a une relation profonde, une homologie formelle, entre le roman et l'aventure, entre l'écrivain et l'aventurier – non une "contradiction" comme le pensait Henry James » (Introduction, Henry James-Robert Louis Stevenson. Une amitié littéraire, Op. Cit., pp. 71-72).

<sup>704</sup> Jankélévitch, L'aventure..., Op. Cit., p. 117.

**veulent voir dans l'horloge uniquement un chronomètre. Cependant ils ressemblent encore à des joueurs qui se contenteraient d'un gain modique mais sûr. »**<sup>705</sup>

Les seconds, ces "petits joueurs", thésaurisent les minutes. Ils transforment l'événement de la mort, son instant, en durée, en « timidité inquiète<sup>706</sup> ». Comme pour *L'homme qui dort* de Perec, la vie est une sorte de nuit où l'on rêve que « le sommeil est une mort lente qui te gagne, une anesthésie douce et terrible à la fois » : « tu ne connais que ta propre évidence : celle de ta vie qui continue, de ta respiration, de ton pas, de ton vieillissement ». C'est la mort endurée (en-durée), c'est la "mort d'ennui", qui a la triste figure du continu, car « l'ennui a priori traîne après soi l'ennui a posteriori, comme l'échec va à l'échec<sup>707</sup> ». Pour le héros de Perec et plus généralement pour tous les "gagne-petit" de son espèce, « il y a mille manières de tuer le temps et aucune ne ressemble à l'autre, mais elles se valent toutes, mille façons de ne rien attendre<sup>708</sup> ».

Ces vrais joueurs que sont les héros-aventuriers veulent eux aussi "tuer le temps", mais d'une tout autre manière. L'expression doit ici s'entendre au sens littéral : c'est la durée qu'il faut tuer, le lent écoulement des jours – et pour cela remplissons-le, de toutes les ruptures, de tous les événements. Tuer le temps ? C'est éliminer de la vie les "temps morts", faire en sorte qu'elle soit *pleine* – d'action, la plus intense possible. Pour que la perception du temps qui passe ne nous lasse, entrons dans le rythme effréné des événements. Et que fait la mort dans ce cadre ?

Pour encore mieux le comprendre, faisons un dernier détour, platonicien. Pour démontrer l'immortalité de l'âme, l'auteur du *Phédon* construit un parallèle entre les états veille/sommeil et les états vie/mort. Un verbe actif définit à chaque fois le passage de l'un à l'autre : s'endormir, mourir. Et de même que dans le premier cas le processus est réversible (on se réveille), il l'est dans le deuxième (d'où l'immortalité et la métempsychose). A chaque fois donc, il s'agit d'une action (s'endormir/se réveiller, mourir/s'immortaliser).

De ce point de vue le héros-aventurier n'est certes pas platonicien. Il ne meurt pas : il vit – ou il est mort. Il est dans un état ou dans l'autre, mais le processus du passage ne le concerne pas. Ce *temps mort*, cette non-action qui consisterait à mourir ne le concerne pas. Ce passage de frontière qu'est la mort est pour lui immédiat. C'est de cette même façon que Jankélévitch oppose le « transitif » de l'ennui au « substantif », au « focal » de l'aventure : « l'ennui est coextensif à l'intervalle ; la toile d'araignée de l'ennui tapisse la continuation dans toute sa longueur, meuble tout l'entredeux des instants. Pour employer ici la terminologie de William James : il n'y a plus, dans l'ennui, que des états "transitifs" ;

<sup>705</sup> Jünger, *Le cœur aventureux*, Op. Cit., p. 227 (cité par Venayre, Op. Cit., p. 249).

<sup>706</sup> C'est Gombrowicz qui emploie l'expression, inversant, lui aussi, les valeurs aventurières : « Quelqu'un a dit que la vie, c'est la hardiesse ; non, la hardiesse est une mort lente ; et la vie est justement une timidité inquiète » (« Dans l'escalier de service »[1929], Bakakai, trad. du polonais par G. Sédar, Folio Gallimard, 1990, p. 156).

<sup>707</sup> Jankélévitch, *L'aventure...*, Op. Cit., p. 76. IL ajoute que l'ennui « est la cause de ses propres causes » (p. 100).

<sup>708</sup> *Un homme qui dort*, Op. Cit., pp. 148, 108, 62.

les états "substantifs" et les objets "focaux" s'estompent dans le brouillard <sup>709</sup> ». Et lorsque, dans *L'île au trésor*, Stevenson oppose la position de Jim Hawkins et de ses compagnons, perchés dans leur fortin, et celle des pirates, qui « campent dans un marécage », on retrouve tout le système d'oppositions que l'on a vu se mettre en place : d'un côté, l'action, les événements bénéfiques, « l'air sain », de l'autre les miasmes et brumes malsaines de ces « marais pestilentiels » qui donnent la malaria, qui forcent à l'inaction, conduisent à la mort lente et sans gloire de la maladie <sup>710</sup> . Les romanciers de l'aventure sont du côté des vainqueurs – même s'ils échouent, bien sûr : ce n'est pas le but qui compte, c'est la rencontre frontale avec l'événement "focal" qui s'oppose au "transitif" de la vie.

C'est précisément dans ce brouillard que se tient le personnage de Perec. Il est en quête de tous les temps morts, de tous les *passages à vide*, il *entre en inaction* comme on entre en religion ou en analyse. Mais parler de volonté à son propos, est-ce bien approprié ? En quête ? Aventurier de l'absence alors ? Surtout pas, ce serait encore l'*enfermer* dans la mythologie de l'action (ce qui serait peut-être le seul enfermement qu'il refuserait...) : « Ce qui te trouble, ce qui t'émeut, ce qui te fait peur, ce n'est pas la soudaineté de ta métamorphose, c'est au contraire, justement, le sentiment vague et lourd que ce n'en est pas une, que rien n'a changé, que tu as toujours été ainsi <sup>711</sup> ». Ainsi l'immobilité, l'inaction, l'absence d'événements requièrent peut-être une ascèse, mais surtout sont probablement idiosyncrasiques. Il n'est pas donné à tout le monde de savoir s'ennuyer – et surtout pas aux héros-aventuriers, chacun partant à la découverte de son Amérique...

De son Amérique ? Il n'est dès lors pas étonnant que nombre d'écrivains de l'Amérique réelle, des Etats-Unis, aient à voir avec cette lignée du roman d'aventures. Et on va voir que la thèse n'est pas si restrictive...

---

<sup>709</sup> L'aventure, l'ennui, le sérieux, Op. Cit., pp. 70-71.

<sup>710</sup> Voir *L'île au trésor*, Op. Cit., par exemple p. 221.

<sup>711</sup> Un homme qui dort, Op. Cit., pp. 30-31.



## Quatrième partie. L'Amérique, roman

*En route vers l'Ouest !* John HAWKES

*Aller vers l'Ouest était affaire de futur* Thomas PYNCHON

*Des familles qui avaient jusque là vécu sur un lopin de terre[...] avaient maintenant tout l'Ouest comme champ de pérégrinations* John STEINBECK

*Jeune homme, allez à l'Ouest* John DOS PASSOS<sup>712</sup>

### Chapitre I. Le roman du « Nouveau Monde »

*Mais les événements quotidiens de la vie ne pouvant, de par la nature des choses, aller tous dans le même sens comme les pavillons dans les vents alizés et n'étant pas susceptibles d'une interprétation unique...* Hermann MELVILLE<sup>713</sup>

<sup>712</sup> *Aventures dans le commerce des peaux en Alaska*[1985], trad. de l'anglais (américain) par M. Doury, Seuil, 1986, p. 9. *Mason & Dixon*[1997], trad. de l'anglais (américain) par C. Claro et B. Matthieussent, Seuil, 2001, p. 496. *Les raisins de la colère* [1939], trad. de l'anglais (américain) par M. Duhamel et M.-E. Coindreau, Folio Gallimard, 1979, p. 393. *42e parallèle*[1930], trad. de l'anglais (américain) par N. Guterman, Gallimard, 1951, p. 95.

<sup>713</sup> *Le grand escroc*[1856], trad. de l'anglais (américain) par H. Thomas, Points Seuil, 1984, p. 101.

Le roman d'aventures s'était inventé en réaction aux diktats et contraintes naturalistes. De même, le roman américain s'est d'abord construit « contre » – dans son cas la littérature européenne – et surtout anglaise.

Déjà les trappeurs et les mohicans de Cooper avaient tracé les premières pistes, vite suivis par les héros de Washington Irving en quête d'identité. Mais c'est finalement Melville qui va apparaître comme le plus important de ces pionniers.

Faisons-en notre premier nocher vers le « Nouveau Monde », faisons un nouveau détour à travers l'archipel Melville. La position de l'auteur de *Moby Dick* est ici presque à l'opposé de celle d'un Flaubert. Alors que celui-ci doit écrire avec et contre tout le poids d'une immense tradition, qu'il doit dépasser et dont on sait combien elle lui pèse, l'essentiel de l'effort de Melville va se faire dans un tout autre sens : lui doit créer, inventer une tradition dans et pour un monde nouveau – d'où son exploration de multiples possibilités narratives.

On se souvient du contraste flagrant entre les textes de Darwin et de Melville à propos de leurs voyages respectifs et rapprochés aux Galápagos. L'un y poursuivait des visées scientifiques, l'autre en faisait des terres où le romanesque pouvait s'épanouir. On va s'apercevoir maintenant que des rapprochements sont possibles entre l'auteur de *L'origine des espèces* et celui des *Encantadas*. Car une même exigence de continuité court sous les visions du monde, si distinctes, une même problématique de la continuité et de la rupture.

Pour Darwin, on l'a rappelé, la civilisation provient du retournement de la sélection naturelle contre ses propres effets éliminatoires : pas de rupture, car les conduites sont électives et ont été sélectionnées. Mais pas non plus de continuité simple, car la sélection naturelle s'est en quelque sorte retournée contre son propre principe<sup>714</sup> : on passe d'un avantage biologique à un avantage social.

Or, de même que Darwin s'est ainsi attaché à déconstruire les discontinuités homme/animal, hominidé/civilisé, proposant à chaque fois des constructions nouvelles, de même Melville, déplorant une discontinuité, une rupture, pour lui tout aussi essentielles, entre le langage et le monde, s'est consacré à la reconquête et à la refondation de cette continuité perdue. Embarquons avec lui à bord de ce *Péquod*, en partance pour des contrées encore sans cartes... Après avoir parcouru cet ancien monde dont on s'est éloigné au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, abordons aux rives du "nouveau monde" qui, simultanément, naît Outre-Atlantique.

Ce « Nouveau Monde », c'est celui de la nation américaine, qui installe les valeurs qui sont encore en grande partie les siennes aujourd'hui. Et c'est d'abord à travers une lecture de Melville attentive aux formes inédites de récit qu'il inaugure, dans lesquelles l'événement devient, à tout le moins, *problématique*, que nous allons rencontrer ces nouveautés.

L'hymne au « Nouveau Monde » et à sa modernité détachée de toute influence, Melville en est d'abord un des chantres. Dans *Hawthorne et ses mousses*, essai qu'il rédige dans l'enthousiasme et l'exaltation de sa récente rencontre avec l'auteur de *La*

<sup>714</sup> C'est ce que Tort appelle « l'effet de rupture sans rupture » (art. cité, in *Darwinisme et société*, Op. Cit., p. 15).

*lettre écarlate*, il se livre à une ardente, et quelque peu naïve, défense et illustration de la littérature américaine. Etant celle de la grande nation de l'avenir, cette littérature ne doit pas s'abaisser à se comparer à la littérature européenne et, singulièrement, anglaise :

**« Non que le génie américain ait besoin de protection pour se répandre, car cette substance d'espèce explosive se répandrait quand bien même on la visserait dans un étau : elle le ferait éclater, l'étau fût-il de triple acier... nous nous préparons activement à jouir de cette suprématie politique parmi les nations qui nous attend prophétiquement à la fin du présent siècle... ces écrivains qui respirent en toute chose l'esprit démocratique, sans entraves, du christianisme, lequel esprit mène pratiquement le monde à cette heure, tout en étant mené par nous-mêmes – nous Américains »**<sup>715</sup>

Le phare américain éclairant le monde, la terre américaine, lieu de toutes les aventures, de tant de rencontres possibles avec l'inattendu, l'événement... On entre là dans certains des thèmes dominants de la littérature du « Nouveau Monde ».

Mais cela ne va pas sans heurts, et l'on ne saurait s'arrêter à cette seule lecture de Melville, à ses déclarations un peu candides. Car il a, en particulier, une conscience aiguë de la crise langagière que d'éminents témoins (Tocqueville, Emerson) ont également perçue : dans cette Amérique encore si proche des pionniers, le contact des mots et des choses se perdrait très rapidement...

Tocqueville fait ce constat dès 1830. Un des chapitres de *La démocratie en Amérique* montre que le désordre social qui règne dans le nouveau continent s'accompagne d'une forte dégradation de la langue anglaise, et se conjugue avec elle. La confusion sociale est d'abord un désordre linguistique : le parler américain tendrait en effet à brouiller le sens propre et clair des mots, en particulier par son abus de l'usage métaphorique<sup>716</sup>.

Emerson, le chantre du transcendantalisme, cette philosophie panthéiste dont l'influence fut si décisive sur la pensée et la littérature américaines, fait quant à lui un parallèle entre corruption du langage et crise monétaire : « La corruption de l'homme

<sup>715</sup> « D'où viens-tu Hawthorne ? », in *Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants, suivi de Hawthorne et ses mousses*, trad. de l'anglais (américain) par P. Leyris, Gallimard, 1986, pp. 238-240. Plus tard, Virginia Woolf reconnaîtra ce trait de l'écrivain américain, qui veut s'affranchir de toute la tradition anglaise : « le premier pas à franchir pour être américain : ne pas être anglais. Le premier pas dans l'éducation d'un écrivain américain est de repousser toute l'armée des mots anglais » (« La fiction américaine »[1924], in *Entre les livres. Essais sur la littérature russe et anglo-américaine*, trad. de l'anglais par J. Pavans, La Différence, 1990, pp. 37-53. Pp. 39-40).

<sup>716</sup> Dans l'ère "démocratique" à l'américaine, la circulation accélérée des idées et des personnes, la disparition des classes sociales dans la société en train de se construire sont à l'origine de cette dégradation linguistique : « Le génie des peuples démocratiques ne se manifeste pas seulement dans le grand nombre de nouveaux mots qu'ils mettent en usage, mais encore dans la nature des idées que ces nouveaux mots représentent.[...] On ne rencontre guère d'expressions qui, par leur nature, semblent vulgaires, et d'autres qui paraissent distinguées.[...] Quand les hommes, n'étant plus tenus à leur place, se voient et se communiquent sans cesse, que les castes sont détruites et que les classes se renouvellent, se confondent, tous les mots de la langue se mêlent » (« Comment la démocratie américaine a modifié la langue anglaise » (De la démocratie en Amérique II, Op. Cit., pp. 84-87). C'est peut-être ce que Deleuze appelle « la vocation schizophrénique de la littérature américaine, de faire filer ainsi la langue anglaise, à force de dérives, de déviations, de détaxes ou de surtaxes, par opposition à la syntaxe standard » (« Bartleby ou la formule », Postface à *Bartleby*, Op. Cit., pp. 175-177).

entraîne la corruption du langage [...], on pervertit les anciens mots pour leur faire représenter des choses qui ne sont pas ; on fait usage d'une monnaie-papier qui n'est plus garantie par des lingots en caisse ». Et il appelle au retour des mots vers les choses, telles que Dieu nous les transmet : « Mais les sages transpercent cet idiome pourri et fixent à nouveau les mots aux choses visibles <sup>717</sup> ».

L'œuvre de Melville, à travers toutes ses *ambiguïtés* dans la place qu'elle accorde à l'événement, est parfaitement représentative de cette difficulté propre à la littérature américaine – à la nation américaine ?

Certes, on pourrait se contenter par exemple de lire dans tel passage de *Mardi* une *mise en abîme* de l'œuvre, à travers *Kostanza*, texte mystérieux du non moins mystérieux écrivain antique Lombardo :

**« Mais, Babbalanja, le Kostanza manque de cohésion il est désordonné, sans liens, tout en épisodes. – Comme Mardi lui-même, Majesté. Rien que des épisodes : vallées et montagnes, rivières divaguant, lianes qui se promènent partout, galets et diamants, épines et fleurs, forêts et fourrés et çà et là marais et marécages. » <sup>718</sup>**

Certes, on pourrait se limiter à reconnaître là la concentration de l'écrivain sur les événements créateurs de la fiction – ou encore l'aveu de la difficulté, plus propre à Melville, à organiser ses romans suivant une intrigue linéaire et rigoureusement organisée...

Mais il nous semble qu'il y a là autre chose, et qui est un des grands thèmes de l'auteur de *Moby Dick* : la mise au jour d'une incohérence centrale du monde, incohérence qui constitue le véritable événement que Melville s'acharne à dire, et d'où naît sa fiction <sup>719</sup>. C'est qu'il s'agit, toujours, de ne pas tricher <sup>720</sup> : la vérité ne saurait apparaître si l'on ne fait que "fictionnaliser", de façon artificielle. Alors, rétablir ce contact, le plus immédiat possible, entre la langue et le monde, c'est accepter aussi de dire

<sup>717</sup> Cité par Michel IMBERT, « Lettres de créance », in Melville, revue Europe, n° 744, août 1991, pp. 55-68 (p. 55). Emerson fut l'un des premiers à appeler à une littérature « authentiquement américaine » – à la manière de Melville (dans son essai sur La nature, Bible des transcendentalistes, qui date de 1836).

<sup>718</sup> *Mardi*[1849], trad. de l'anglais (américain) par R. Celli, Gallimard, 1969, p. 561.

<sup>719</sup> Jean-Jacques MAYOUX parle de cette « ambiguïté du réel » (p. 67), véritablement fondatrice de la fiction chez Melville : « Il n'est pas de problème plus débattu et rebattu que celui de la signification [de Moby Dick]. Faux problème à mon sens, car ce sens doit rester mystérieux. Le cachalot blanc est la figuration des ambiguïtés insondables de l'univers » (Vivants piliers, Maurice Nadeau, 1985, p. 74). De même Jean LAUDE évoque « l'inintelligibilité du monde » dont Mardi se fait l'écho (« Les îles fortunées », revue L'Arc n° 41 : Melville, 1970, pp. 2-12. P. 11).

<sup>720</sup> Cette exigence d'authenticité est une marque essentielle de la personnalité de Melville, dans tous les domaines. Voici ce qu'en dit Hawthorne : « C'est étrange de le voir s'obstiner – il s'y obstine depuis que je le connais et sans doute cela durait-il déjà depuis longtemps – à errer à l'aventure dans ce désert [de la conviction religieuse], aussi monotone et déprimant que les dunes de sable au milieu desquelles nous étions assis. Il ne peut trouver la foi, ni trouver le bonheur dans son absence de foi ; et il est trop honnête et trop courageux pour ne pas essayer de faire l'un ou l'autre » (extraits du Journal d'Hawthorne, in Le grand escroc, Op. Cit., p. V).

l'incohérence de ce dernier.

Ce vertigineux roman des faux-semblants qu'est *The confidence-man*<sup>721</sup> a pour seul "fil conducteur" le *Fidèle*, bateau qui descend le Mississipi. L'ouvrage est "focalisé" sur un centre toujours fuyant, toujours insaisissable : le « héros » (les guillemets sont ici ô combien nécessaires) en est un mystérieux personnage, dont il est impossible de démêler la véritable identité sous les innombrables masques qu'il utilise pour escroquer les gens embarqués avec lui (il est tour à tour nègre cul-de-jatte, vendeur d'actions fictives, quêteur pour une société de bienfaisance, membre d'une société de philosophie, docteur herboriste prescripteur de simples, etc.). C'est peut-être dans ce livre inachevé, sans véritable événement au sens traditionnel, que Melville dévoile le plus clairement sa conception du roman :

**« On peut prétendre, il est vrai, qu'il n'est rien à quoi un auteur de romans doit plus soigneusement veiller [...] que l'unité du caractère dans la description des personnages. [...] Mais n'est-ce pas un fait que, dans la vie réelle, un caractère cohérent est un rara avis ? [...] Le roman où chaque personnage peut, en raison de sa cohérence, être saisi d'un seul coup d'œil, soit ne montre qu'une part du personnage, en la donnant pour l'ensemble, soit trahit profondément la réalité ; cependant que l'auteur qui dessine un personnage aussi contradictoire dans ses diverses parties, selon le jugement vulgaire, qu'une chauve-souris, et aussi différent de soi-même, en ses divers moments, que le papillon l'est de la chenille à qui il succède, peut, ce faisant, non pas trahir, mais traduire fidèlement les faits »**<sup>722</sup>

Le personnage psychologique n'a donc pas de sens, parce qu'il n'existe pas dans la réalité. Le réalisme véritable, c'est de présenter « un naturel désentravé, jubilant, en fait métamorphosé<sup>723</sup> ». Puisque la vie ne saurait avoir de signification simple et uniforme, le roman doit, lui aussi, rendre compte des brusques et inexplicables virages et événements qui se produisent en elle, comme des actions inexplicables des personnages. Ce qui permet à Melville, par une jolie pirouette, de justifier les incohérences de ses fictions : « Il faut une sagacité peu commune chez un lecteur pour discerner sans se tromper, dans un roman, entre les incohérences de la conception et celles de la vie en tant que telle<sup>724</sup> ».

C'est donc cette suspension du sens que le langage du roman se doit de dire. Comme le *confidence-man*, qui toujours se dérobe, le sens des événements est toujours

<sup>721</sup> Le titre français (Le grand escroc) manque l'ambiguïté fondamentale, là encore, du livre : l'escroquerie se fonde sur la confiance (the confidence). Philippe JAWORSKI propose « L'homme à la confiance » (Melville, le désert et l'empire, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986, p. 20).

<sup>722</sup> *Le grand escroc, Op. Cit., pp. 107-108. Ce chapitre XIV est magistralement commenté par le romancier québécois Victor-Lévy BEAULIEU dans Monsieur Melville (Flammarion, 1980, pp. 374-375).*

<sup>723</sup> Ibid., p. 289. Ce qu'on a appelé le réalisme magique de la littérature latino-américaine est peut-être héritier des conceptions de Melville. Voici par exemple, et comme en écho, la profession de foi qu'on peut lire dans Le monde hallucinant[1968], grand roman du cubain Reinaldo ARENAS : « Ce qu'on appelle réalisme est pour moi à l'exact opposé de la réalité, car en essayant de soumettre la réalité, de la fourrer dans des cases, de la voir sous un seul angle (celui qui reçoit le label "réaliste"), il cesse logiquement de la percevoir dans sa complétude » (trad. de l'espagnol (cubain) par D. Coste, Mille et une Nuits, 2002, p. 282).

fuyant. Cette impossibilité essentielle conduit la fiction aux frontières du silence, dans lequel on va voir s'installer un Bartleby : « La moitié en sera passé sous silence. Que les deux événements sans nom qui surprisent Hunilla sur cette île demeurent entre elle et Dieu <sup>725</sup> ». C'est encore pourquoi, à toute question triviale sur le sens de sa quête, Achab ne peut que renvoyer à cette « muraille » dressée devant lui, où tout sens est toujours en instance de disparition :

**« Il te faut atteindre une couche plus profonde.[...] Ecoute encore... une couche plus profonde... Homme ! toutes choses visibles ne sont que des masques de carton-pâte. Mais dans chaque événement... dans l'acte vivant, le fait indubitable... quelque chose d'inconnu mais doué de raison porte, sous le masque dépourvu de raison, la forme d'un visage.[...] La baleine blanche est cette muraille dressée devant moi. Parfois je crois qu'il n'y a rien derrière.[...] Et c'est ce qui échappe à ma compréhension que je hais par dessus tout. » <sup>726</sup>**

Dans un premier temps, on peut considérer que Melville se tient dans cette sphère, tel Achab qui s'acharne à revenir à cette « couche plus profonde », au supposé sens premier des choses – et en particulier à celui de la baleine blanche. Il s'agit de retrouver le contact immédiat avec les choses et les événements qui composent le monde, par delà la métaphore, déjà forme de travestissement du langage <sup>727</sup> .

On voit bien qu'un tel souci d'authenticité a pour composante l'exigence de revenir à une relation beaucoup plus directe à la réalité. Et ce désir d'immédiateté ouvre une voie cardinale à la littérature, exploitée, parfois jusqu'à l'outrance, par un certain roman américain – voie que l'auteur de *Moby Dick* inaugure, nous semble-t-il : par son appel à une littérature américaine détachée de tout modèle (et en lien avec un expansionnisme déclaré), par sa volonté d'authenticité, de retour à une adhésion immédiate du langage à ce qu'il désigne...

<sup>724</sup> Le grand escroc, Op. Cit., p. 108. Melville termine son chapitre programmatique par une ultime dérobade : « Mais c'est assez s'étendre sur ce qui peut servir d'excuse à tout ce qui, dans le personnage du marchand, a semblé peut-être déplacé ou obscur ; il ne nous reste donc plus qu'à retourner à notre comédie, ou plutôt, à passer de la comédie de la pensée à celle de l'action » (p. 111).

<sup>725</sup> Les îles enchantées, Op. Cit., p. 151. Voir Le grand escroc : « Sans aucun doute, des événements, des événements terribles se sont produits, doivent s'être produits, mais les puissances qui sont dans la nature ont veillé à ce qu'ils ne soient jamais divulgués » (Ibid., p. 238).

<sup>726</sup> *Moby Dick*, Op. Cit., p. 199. Régis DURAND commente : « *Moby Dick*, ce serait cette fiction en constant déséquilibre, toujours à la poursuite d'un objet ou d'une vérité qui se transforment alors même qu'on tente de s'en approcher ; un livre qui tenterait de saisir cette fuite, cet écart, cette déclinaison, toujours déjà là dès qu'on parle, dès qu'on écrit » (Melville, *signes et métaphores, Cahiers Cistre Essais, n° 9, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 119*).

<sup>727</sup> Peut-être est-ce pour cela que celles de Melville, dont l'ironie n'efface pas la poésie, sont parfois tout à fait inattendues : « L'inconnu était un homme d'aspect plus qu'engageant. Il se tenait là à l'écart et tranquille, et cependant sa seule vue avait détourné l'homme en gris de son histoire, un peu comme un orme en pleine feuille, par la grâce de sa silhouette, seul dans une prairie, séduit le moissonneur de midi, qui laisse tomber là ses gerbes, et vient lui demander l'aumône de son ombre » (Le grand escroc, Op. Cit., p. 57).

Mais il faut aussitôt souligner que, chez Melville, cette quête est inséparable d'un doute profond quant à la possibilité même d'atteindre à une telle immédiateté. Ce qui n'est pas la moindre des "ambiguïtés" de l'auteur de *Moby Dick*. Au cœur de ce souhait de dire l'incohérence du monde se glisse un doute, radical : le langage a-t-il la capacité de retrouver ce contact direct aux choses que Melville, de toutes ses forces, recherche ? Un tel doute est particulièrement manifeste dans l'ironie désabusée, presque cynique, du *Grand escroc*, et plus encore dans les questions désespérément sans réponse de *Bartleby*.

On est proche ici, sur le versant romanesque, de la réflexion d'un Darwin. Pour l'auteur de *L'origine des espèces* en effet, le langage a été créé par la civilisation, et en même temps qu'elle. Il est donc issu de l'évolution. Mais ensuite le langage et la civilisation se sont opposés au processus évolutif (puisque accéder à la civilisation, c'est précisément refuser l'élimination du plus faible normalement "prévue" par ce processus). Ils se sont retournés contre ce qui les a engendrés, initiant par là même ce mouvement de séparation de l'homme et du monde que déplore Melville.

Dès lors, la voie qu'un certain type de fictions va suivre sera celle de la poursuite, éperdue, d'une authenticité originale, d'un événement pris à son commencement, c'est-à-dire *dans le langage lui-même* – comme *avant*, si l'on veut, la séparation. Non plus perçus comme des réalités du monde, les événements deviennent des faits de langage, et ce sont ces événements de langage que le romancier veut maintenant traquer. Et le soupçon entoure non seulement le roman "classique", dans sa prétention à dire le monde tel qu'il est (du réalisme au naturalisme), mais aussi celui qui pourtant inaugure de nouvelles formes, en particulier en Amérique, mais dont la prétention *est la même*, et qui n'est, comme le dit Melville, que simple fabrication de cordages neufs à l'aide de vieux bouts de ficelle :

**« A la mer, les matelots sont sans cesse occupés à congérer, limander et fourrer les cordages, à garnir, entretenir et réparer de mille façons les haubans et étais innombrables.[...] La matière première est fournie par des bouts de vieux cordages qu'on étoupe et dont on tire les fils pour les tordre à nouveau, faisant ainsi du neuf, à la manière dont sont faits la plupart des ouvrages littéraires. »**<sup>728</sup>

C'est dans *Bartleby*, on le verra, que cette problématique centrée sur le langage et ses carences est le plus fortement marqué. Mais on peut déjà la repérer fréquemment ailleurs, éparse, dans l'œuvre de Melville.

A un premier niveau chez le marin Billy Budd, prisonnier de son bégaiement, et qui mourra de son infirmité. Dans la scène centrale du roman éponyme, son incapacité à *dire* le pousse à commettre l'irréparable : il frappe le sous-officier Claggart qui l'a faussement dénoncé. Où l'événement (le coup de poing), qui va engendrer la chaîne des conséquences dramatiques conduisant pour finir à la pendaison du héros, naît d'une impuissance, encore ici simplement *physiologique*, du langage :

**« "Parle, gabier ! dit à l'homme paralysé le capitaine Vere,[...] parle ! Défends-toi !" Cet appel ne suscita chez Billy qu'une étrange gesticulation muette et un gargouillement étranglé ; la stupeur causée par l'accusation assenée si**

<sup>728</sup> *Redburn ou sa première croisière*[1849], trad. de l'anglais (américain) par A. Guerne, Gallimard, 1976, p. 146.

**soudain à sa jeune inexpérience, et peut-être aussi l'horreur que lui inspiraient les yeux de son accusateur mettant à jour son défaut d'élocution latent et l'intensifiant sur le moment au point de lui lier convulsivement la langue... »**<sup>729</sup>

*Deuxième moment dans l'histoire d'Hunilla la robinsonne, héroïne des Iles enchantées tout aussi improbable que la Yillah de Mardi. Abandonnée sur l'île Norfolk avec deux compagnons d'infortune qui finissent par mourir sous ses yeux, dans un premier temps elle s'acharne à la recherche du temps perdu, « mais le calcul s'avéra impossible. Quel était le jour, quel était le mois, elle ne le pouvait dire. Dans le labyrinthe du temps, Hunilla s'était entièrement perdue ». Puis c'est la narration elle-même qui se met à faire défaut. Écoutons le narrateur/écrivain :*

**« Contre ma volonté, le silence ici descend sur moi. Qui sait si la nature n'impose pas le secret à ceux qui ont eu connaissance de certaines choses.[...] Si certains livres sont interdits parce qu'on les tient pour perniciox, que dire des faits plus perniciox encore que les fantasmes d'un esprit délirant ? [...] Les événements, non pas les livres, voilà ce qu'il faudrait interdire. »**

Ce n'est donc pas le récit qui est perniciox, mais l'événement. Et c'est pourquoi Hunilla, digne sœur de Bartleby, fait des réponses aussi incertaines aux questions du capitaine, qui lui demande pourquoi elle a cessé de marquer les jours :

**« Il y eut encore d'autres jours, bien d'autres jours. Pourquoi avez-vous cessé de les marquer, Hunilla ? – Épargnez-moi cette question, Señor. – Et, dans l'intervalle, aucun autre navire ne passa-t-il devant l'île ? – Si, Señor, mais... – Vous ne répondez-pas ; mais quoi, Hunilla ? – Épargnez-moi cette question, Señor. – Vous avez vu des navires passer au large ; vous leur avez fait signe ; ils ont poursuivi leur route... est-ce bien cela, Hunilla ? – Qu'il en soit, Señor, comme vous l'avez dit. » [Et le narrateur termine] : « Mais non, je ne ferai pas de ce récit une arme effilée dont les esprits cyniques ne manqueraient pas de se servir pour confirmer leur thèse »**<sup>730</sup>

Où l'on voit que Melville incline vers un récit où les événements ont de moins en moins de part. Le récit est-il impossible parce qu'ils sont indicibles, parce que le croisement de l'événement et de son dire est impossible ? Ou le récit devient-il, dans une formulation à la façon de Maurice Blanchot, celui de l'événement inouï de cette impossibilité ?

Melville occupe bel et bien une position charnière dans l'histoire de la fiction américaine. Si d'un côté il inaugure cette problématique de l'événement, dans toute sa pureté aventurière et dans toute l'immédiateté de son dire impossible, de l'autre il ne s'affranchit pas vraiment des canons narratifs de la littérature européenne de son époque : la centration du récit sur un thème événementiel récurrent (souvent, bien sûr, péripéties de navigation : *Moby Dick*, *Omoo*, *Taipei*, *Mardi*, *Redburn*, *La vareuse blanche*, *Benito Cereno*...), l'organisation générale de la narration en un crescendo dramatique qui

<sup>729</sup> *Billy Budd, marin* (première publication: 1924), trad. de l'anglais (américain) par A. Guerne, Gallimard, 1980, p. 114. L'incapacité à dire de *Billy Budd* est ici mortelle. Dans *Mardi*, elle n'engendre encore que des regrets : « [l'œuvre], simple copie, pauvre gribouillage de ce qu'il portait au dedans de lui et qu'il ne pouvait, malgré tous ses efforts, exprimer complètement » (Op. Cit., p. 566).

<sup>730</sup> *Les îles enchantées*, Op. Cit., pp. 148-151.



culmine dans l'événement central et attendu du roman (la rencontre de la baleine blanche dans *Moby Dick*, la chute à la mer dans *La vareuse blanche*), la progression mélodramatique de *Pierre ou les ambiguïtés* (abandon, meurtre, suicide...), la quête initiatique de Taji à la poursuite de la mystérieuse Yillah dans l'archipel-monde de *Mardi*<sup>731</sup>, initiée par un double événement : désertion de Taji, meurtre d'un prêtre... Bien qu'il faille s'éloigner des façons de raconter de l'Ancien Monde, on en conserve quand même la plupart des codes. On est aventurier, certes, mais tant que cela du côté du mode narratif ?

\*\*\*

Ainsi ira la littérature romanesque américaine, oscillant sans cesse entre deux pôles : d'un côté, on réécrit le récit pionnier, celui des origines nationales, où l'événement était à tous les coins de forêt, de désert. De l'autre, on est saisi d'un doute radical concernant la capacité du langage à interpréter correctement ces événements, à les transcrire dans toute leur pureté originelle.

Sur le premier pôle, il est intéressant de suivre le périple d'un autre passeur vers l'Amérique – cette fois vrai héros d'un roman pourtant non-américain, de Stevenson.

A l'entame des *Trafiquants d'épaves*, le jeune écossais Loudon Dodd débarque à Paris, la tête pleine des rêves de gloire artistique et de réussite sociale typiques d'un monde encore balzacien : « chaque individu a son côté romanesque ; pour moi c'était la pratique des beaux-arts, la vie des étudiants du Quartier Latin, et le monde de Paris tel qu'il a été décrit par ce sorcier cynique, l'auteur de *la Comédie Humaine*<sup>732</sup> ». Lousteau et Rastignac l'accompagnent, Maxime de Trailles le guide, les *Scènes de la vie de Bohême* de Murger sont son bréviaire...

Mais ses espoirs sont très vite déçus, et il est rapidement réduit à la misère : « ...et je subis la réalité, que j'avais tant de plaisir à connaître à la lecture des aventures de Lousteau, de Lucien, de Rodolphe ou de Schaunard<sup>733</sup> ». Simultanément, les péripéties de l'action s'amenuisent. Ainsi échoue l'ambition de Loudon... Et aussi celle de Stevenson, qui fut, peut-être, d'écrire une fiction réaliste, de nouvelles *Illusions perdues*, centrée sur la description d'un milieu et de l'événement constitué par la réussite sociale d'un héros.

Finalement le goût naturel de l'auteur de *L'île au trésor* pour le récit d'aventures n'a-t-il pas très vite repris le dessus ? Car il est de fait que Loudon ne reste pas très longtemps dans une situation difficile, et se métamorphose rapidement en aventurier. Au plus profond de sa déchéance, il fait la rencontre de Jim Pinkerton, jeune américain qui, de retour au pays, l'invite à le rejoindre pour « exploiter les ressources de cet Etat quasiment vierge ». L'Ouest américain, c'est l'endroit idéal pour l'aventure, le lieu du

<sup>731</sup> « pour le peuple de l'archipel la carte de Mardi était la carte du monde » (Mardi, Op. Cit., p. 168).

<sup>732</sup> Les trafiquants d'épaves 1, Op. Cit., p. 52.

<sup>733</sup> Ibid., p. 85. Rodolphe est un personnage des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, et Schaunard des *Scènes de la vie de bohême*[1851], d'Henri Murger.

possible – c'est-à-dire où *n'importe quel événement est possible*. Loudon franchit le pas – et l'Atlantique, et c'en est dès lors fini des lenteurs et atermoiements de la première partie du roman. Le récit adopte le rythme de croisière maintenant bien connu, retrouve la facture du roman d'aventures tel que Stevenson en a lui-même fixé les lois : péripéties qui s'enchaînent sans temps morts, rencontres inattendues, figures obligées (traîtres et fourbes, pirates, hommes sans foi ni loi, etc...). Dans cette atmosphère, c'est très vite que Loudon Dodd, l'euro péen, se sent devenir américain : « C'était moi, maintenant, l'Argonaute, qui devait hâter le cours des événements, concevoir et réaliser, s'il le fallait au péril de ma vie.[...]Et tandis que nous virions sous l'ombre nuageuse du Tamalpais, pour franchir les passes mugissantes de la baie, le sang yankee chantait en mes veines, en un hymne de joie aventureuse ». Et c'est ainsi que la prophétie de Pinkerton, faite peu après sa première rencontre parisienne avec Dodd, se réalise : « Il faut bâtir un type d'homme, c'est notre tâche à tous ; nous tous avons le devoir de réaliser le Type Américain ! Loudon, c'est l'espoir du monde <sup>734</sup> ».

Les Etats-Unis sont donc le lieu par excellence de l'aventure. C'est une part de la littérature américaine, marquée par cette idéologie de l'aventure, de l'événement comme toujours possible, toujours souhaitable, que je voudrais examiner ici. S'il n'est pas réductible à cette seule figure, bien sûr, le héros de roman américain est bien souvent un aventurier, et presque professionnel. Il en a tous les traits – plus quelques spécificités, issues en particulier de la figure canonique du pionnier <sup>735</sup> .

Stevenson, qui a longuement voyagé et séjourné aux Etats-Unis, qui en a épousé une ressortissante, a parfaitement perçu ce caractère véritablement fondateur du Nouveau Monde : dans l'aventure à l'américaine, bien plus que temporel, l'événement est *spatial*. Il est moins une fracture dans l'ordre du temps qu'obstacle sur la piste du pionnier.

C'est là que l'idée de *frontière* va prendre toute son importance dans la mythologie américaine : la frontière, c'est-à-dire ce qui en même temps divise et relie. En découle toute une problématique identitaire, du même (ce qui est de "notre côté") et de l'autre (au delà de la frontière, c'est l'adversaire, voire l'ennemi). Ces confins de "notre monde" sont le lieu improbable de la confrontation au "non-moi", à l'ailleurs, de la rencontre de l'étrange, de l'étranger. Est alors, au plus haut point, événement cette rencontre <sup>736</sup> .

La frontière, c'est donc autant la limite qu'il faut atteindre que l'obstacle qu'il faut franchir. L'élaboration, puis le dépassement d'une telle frontière, plus ou moins réelle, plus ou moins mythique <sup>737</sup> , sont au fondement de l'imaginaire américain, et, partant, de certains aspects marquants de la littérature américaine au moins depuis Fenimore Cooper

<sup>734</sup> Ibid., p. 97, pp. 208-209, p. 64.

<sup>735</sup> Dans *La prairie perdue. Histoire du roman américain* (Seuil, coll. « Pierres vives », 1966), Jacques CABAU développe l'idée que le roman américain est très généralement de l'ordre du roman, du roman d'action, de la « poésie des événements », selon l'expression de Stevenson lui-même (Essais..., Op. Cit., p. 207).

<sup>737</sup> « untrue or mythological », selon l'historien américain Alun MUNSLOW (« Writing history : Frederick Jackson Turner and the deconstruction of American history », in *Writing and America*, Edited by G. Cologne-Brookes, N. Sammells and D. Timms, Longman, London and New-York, 1996, pp. 176-194. P. 177).

<sup>738</sup> . Et même quand on touche au "bout", il reste la solution de l'évasion imaginaire. Alors, "atteinte", la frontière ne disparaît pas, bien au contraire, car se renforce son côté mythique <sup>739</sup> . Selon Georg Simmel, « la frontière n'est pas un fait spatial avec des effets sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale <sup>740</sup> ». Dans la littérature américaine, la Frontière imbrique de manière presque indiscernable les deux caractéristiques : devenue mythique, son incontestable part sociologique continue à prendre des formes spatiales. Et combien de héros allons-nous voir se déplacer sans cesse, errer, émigrer...

« L'Amérique est le mythe vivant du monde », écrit le romancier contemporain Don DeLillo <sup>741</sup> . Et en effet, elle est bien l'événement de la rencontre de deux mondes – celui

<sup>736</sup> D'où découlent les définitions par Lotman, déjà rencontrées, de l'événement romanesque comme franchissement d'une frontière, et du héros comme celui qui ose ce franchissement, cette transgression : « Toute culture commence par diviser le monde en "mon" espace interne et "leur" espace externe.[...] La notion de frontière est ambivalente : elle sépare et unifie tout à la fois. Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës. La frontière est bilingue et polyglotte.[...] C'est une membrane filtrante. Puisque la frontière fait nécessairement partie de la sémiosphère et qu'il ne peut y avoir de "nous" si "eux" n'existent pas, une culture ne crée pas seulement son propre type d'organisation interne, mais aussi son propre mode de "désorganisation" externe. En ce sens nous pouvons dire que le "barbare" est créé par la civilisation, et qu'il a besoin d'elle autant que celle-ci a besoin de lui » (Iouri LOTMAN, « La notion de frontière », in La sémiosphère[1966], trad. du russe par A. Ledenko, Presses Universitaires de Limoges, 1999, pp. 21-39. Pp. 21, 30, 38). On relèvera par ailleurs que le titre de l'un des ouvrages de la philosophe Sylviane AGACINSKI est L'événement de l'autre (Galilée, 1996). « J'envisage toujours quelque chose d'autre... d'autre que l'événement présent, s'entend. La terreur, c'est l'obsession de l'autre », dit un des personnages des Ambassadeurs de James ([1903], trad. de l'anglais (américain) par G. Belmont, 10-18, 2000, p. 37).

<sup>738</sup> « Avec Cooper, la frontier, en entrant dans les lettres, devint le grand mythe américain, le facteur le plus important de la psychologie comme de la politique américaines.[...] La frontier, ce sont les terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, l'image de la civilisation pastorale idyllique par opposition à l'univers urbain. C'est la caution de pureté qui lave l'Amérique de ses péchés, du capitalisme, de l'industrialisation, de ses villes inhumaines. C'est la Terre promise, où l'absence de clôture et l'immensité même proclament la bonté, la générosité et la liberté des grands hommes blancs.[...] C'est l'image rêvée que se fait de lui-même ce pays né de l'âge de raison, né de l'idéal d'une société parfaite, de toutes les utopies dont est fait l'optimisme américain » (Cabau, La prairie perdue, Op. Cit., pp. 18-19).

<sup>739</sup> On a pu dire que ce caractère mythique provient déjà du concept lui-même. La frontière serait indéfinissable parce que sa définition ne peut que se retourner sur elle-même : « nous ne pouvons pas ne pas invoquer, dans toute tentative de définition du concept de frontière, le concept même qu'il s'agissait de définir : définir le concept (ou le terme) de frontière revient à lui tracer (ou découvrir) des frontières (des termes, précisément). Il n'y a pas de concept sans frontière ou sans frontières, donc il ne peut y avoir de concept de frontière. La frontière n'est pas un concept, parce que tout concept a une (ou plusieurs) frontières » (Geoffrey BENNINGTON, « La frontière infranchissable », in Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida, Actes du Colloque de Cerisy de juillet 1992, Galilée, 1994, pp 69-81. P. 69)

<sup>740</sup> Georg SIMMEL, Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation[1908], trad. de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller, PUF, 1999, p. 607 (cité par Michel WARSCHAWSKI, Sur la frontière, Stock, 2002, p. 10). Warschawski précise que « le faux ami anglais frontier n'exprime pas une limite, mais au contraire, un espace ouvert, prêt à être conquis » (p. 11), ce qui est bien sa définition américaine...

de ces grands espaces parcourus et fréquentés par d'improbables sauvages qu'on a appelés indiens par erreur, celui de ces européens qui n'ont eu de cesse de les conquérir. L'Amérique fut, et demeure, une *invention*, des premiers émigrants jusqu'à aujourd'hui. Thomas Wolfe écrivait en 1940 que « la véritable découverte de l'Amérique est devant nous ». Et il ajoutait : « notre Amérique est ici et maintenant et nous fait signe et cette glorieuse incertitude n'est pas seulement notre vivant espoir mais le rêve que nous devons réaliser ». Ce pays, "Nouveau Monde" il est, nouveau monde il reste, « non pour avoir été découvert comme nouveau mais parce qu'il est ou sera de nouveau celui du premier âge, l'âge d'or<sup>742</sup> ». Chacun ne cesse d'inventer l'Amérique – d'où ce lien essentiel que le continent américain tout entier garde avec le roman, genre de l'invention s'il en est.

Innombrables sont donc les romans américains qui réécrivent l'histoire des origines de la Nation. *Mason & Dixon*, de Thomas Pynchon, est l'un des plus récents. Dans les Etats-Unis encore balbutiants des années soixante du XVIII<sup>e</sup> siècle, Mason, l'astronome, et Dixon, le géomètre, sont chargés par la *Royal Society* de Londres de tracer la ligne frontière des deux futurs états du Maryland et de la Pennsylvanie (un siècle plus tard cette limite marquera la séparation entre le Sud esclavagiste et le Nord abolitionniste). Et l'astronomes'interroge ainsi :

**« L'Angleterre, lorsqu'elle dort, rêve-t-elle ? L'Amérique est-elle son rêve ? [...] faisant Office de Dépotoir des Espoirs subjunctifs, de tout ce qui peut-être est encore vrai, Paradis Terrestre, Fontaine de Jouvence, Empire du Prêtre Jean, Royaume du Christ, toujours situé derrière le Couchant, en sûreté jusqu'à ce qu'à l'Ouest le Territoire suivant ait été visité et étudié, mesuré et arraisonné... »<sup>743</sup>**

Les Etats-Unis sont ce lieu de tous les possibles, cet endroit du monde où la rencontre de l'événement est à tous les coins de rues, à tous les carrefours, dans tous les déserts inviolés, dans toutes les forêts inexplorées. Et il est singulier que, dès l'entrée de *L'Amérique*, le roman de Kafka (qui, remarquons-le, n'a jamais mis les pieds outre Atlantique...), on respire cet air de liberté qui semble indissociable du Nouveau Monde. Aucune Loi n'a cours ici, aucune Transcendance ne domine, « l'univers de *L'Amérique* est un monde ouvert, [...] un pur espace, un pur avenir<sup>744</sup> ». En Amérique, espace et avenir tendent ainsi à se confondre, toute personne qui aborde ce pays est un pionnier qui part à la découverte de nouvelles terres, vierges. Chaque lendemain se doit d'être découverte d'un inattendu. Aux yeux éblouis de Rossmann, le héros de *L'Amérique*, la statue de la Liberté brandit, non un flambeau comme dans la réalité, mais une épée, qu'on pourrait

<sup>741</sup> Les noms[1982], trad. de l'anglais (américain) par M. Véron, Actes Sud, 1999, p. 404.

<sup>742</sup> You Can't Go Home Again[1940], trad. et cité par Elyane DEZON-JONES, Proust et l'Amérique : La fiction américaine à la recherche du temps perdu, Nizet, 1982, p. 167. Carlos FUENTES, Terra Nostra[1975-1977], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Folio Gallimard, 2 vol., 1999 (vol. 2, p. 272).

<sup>743</sup> Thomas PYNCHON, *Mason & Dixon*, Op. Cit., p. 346.

<sup>744</sup> François RICARD, « L'Amérique ou la rupture. Méditation sur un roman de Franz Kafka », in Le Messager Européen, n° 2, P.O.L., 1988, pp. 133-148 (p. 141).

croire s'être levée « à l'instant même », et « l'air libre soufflait autour de ce grand corps <sup>745</sup> ». L'entrée dans le port de New-York, c'est le seuil d'un monde où réel et imaginaire « cessent d'être perçus contradictoirement », comme la "surréalité" de Breton. C'est la passe du lieu par excellence où « l'événement devient une valeur », selon l'expression de Malraux <sup>746</sup>, ce qui définit exactement la vision du monde de l'aventurier.

Autre caractère essentiel de l'aventure qu'on retrouve, ô combien, dans les rêves et projets des hommes d'outre Atlantique, et donc leurs romanciers, cette tension vers le futur dont parlait Jankélévitch : « [Les nord-américains] ne se définissent pas, comme les autres peuples, par leur origine, mais par ce qu'ils seront.[...] Leur pierre d'édification fut le futur, territoire encore plus inconnu et inexploré que la terre américaine où ils s'installèrent <sup>747</sup> ». Ce que le Gatsby de Fitzgerald exprime à sa manière, magnifique : « Gatsby croyait en la lumière verte, l'extatique avenir qui d'année en année recule devant nous. Il nous a échappé ? Qu'importe ! Demain nous courrons plus vite, nos bras s'étendront plus loin... Et un beau matin... C'est ainsi que nous avançons, barques luttant contre un courant qui nous rejette sans cesse vers le passé <sup>748</sup> ».

Dans cet aspect de la littérature américaine auquel nous nous limitons ici, l'imaginaire spatial, indéfectiblement lié à la notion de frontière, conjugue une nostalgie persistante de ce passé révolu depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où la *Frontier* pouvait encore être un but, une destination *spatialement* possible tant que le Pacifique n'avait pas encore été atteint, où donc l'événement pouvait toujours survenir – et une projection perpétuelle vers le futur, cette éternelle frontière, *lieu* toujours ouvert, lieu où tout peut arriver. Kafka a tout saisi de cette idiosyncrasie américaine : son héros, quittant New-York, « choisit une direction quelconque et se mit en route », comme tel personnage de Kerouac : « Mais pourquoi penser à ça quand toute la beauté du monde s'offre à vous et que toutes sortes d'événements imprévus sont en attente, qui vous surprendront et qui, du seul fait qu'ils se produiront, vous rendront heureux de vivre <sup>749</sup> ».

Tel est le biais par lequel nous voudrions faire pénétrer dans la littérature américaine,

<sup>745</sup> Franz KAFKA, L'Amérique[1912-1914], trad. A. Vialatte, Gallimard, 1980, p. 9.

<sup>746</sup> « Pour que l'Aventurier s'établisse en ces confins du réel, du rêve, de l'errance et de l'histoire où nous le voyons, il fallait d'abord que le réel devînt capable de la suggestion possédée jusque-là par l'imaginaire seul. Il fallut que l'événement devînt une valeur. Pendant des siècles, l'événement, même le plus singulier ou le plus prestigieux, par cela seul qu'il était réel, fut privé de la force poétique ou romanesque, de la puissance transfiguratrice qui lui donne tant d'action sur nous » (Le démon de l'absolu, Op. Cit., p. 823. Cité par A.-M. Boyer, Préface, in Poétiques du roman d'aventures, Op. Cit., p. 19).

<sup>747</sup> Octavio PAZ, « Art et identité : Les Hispano-américains des Etats-Unis », trad. de l'espagnol (Mexique) par B. Martinez, Le Messager européen n° 2, P.O.L., 1988, pp. 81-105. P. 92).

<sup>748</sup> Francis SCOTT FITZGERALD, Gatsby le magnifique[1925], trad. de l'anglais (américain) par V. Liona, Livre de Poche, 1980, p. 223.

<sup>749</sup> L'Amérique, Op. Cit., p. 84 (Ricard commente : « l'unique règle de l'action est ici d'agir, de se mouvoir, [...] de s'enfoncer sans cesse dans le futur », « L'Amérique de Kafka... », Op. Cit., p. 143). Jack KEROUAC, Sur la route[1957], trad. de l'anglais (américain) par J. Houbart, Folio Gallimard, 2004, p. 191.

en analysant cette tension vers le futur, vers l'inattendu, le mouvement, qui se perpétue jusque chez les écrivains américains les plus récents, les DeLillo, les Boyle, les Pynchon, les Auster...

Déjà Virginia Woolf, cherchant ce qui caractérisait le romancier américain de son temps, lui reconnaissait le mérite « d'arriver avec fraîcheur dans le monde, d'imprimer un angle nouveau à la lumière ». On voit bien que c'est un homme de ce Nouveau Monde « dominé par les instincts plus que par les idées », « où les sens s'épanouissent », où l'aventure est partout possible, où « les courses de chevaux font battre très fort le cœur des petits garçons <sup>750</sup> ». Du mouvement, de la spontanéité, voilà bien les préceptes américains.

A pays neuf, langage nouveau, qui commence, langage de pionnier, inaugural – mais qu'en même temps tout le monde peut employer. Ce monde est plein de mouvement, « partout les garçons et les filles [y] rêvent de voyages et d'aventures » ? Son langage a les mêmes attributs : « Les Américains sont en train de faire ce qu'ont fait les Elisabéthains – ils fabriquent des mots nouveaux. Ils adaptent instinctivement le langage à leurs besoins.[...] Et il n'est pas besoin d'une grande clairvoyance pour prédire que quand les mots sont fabriqués, une littérature en surgit. Déjà nous entendons les premiers grincements et les premières dissonances, la musique étranglée et difficile du prélude ». Tels sont les moyens de pallier l'écart entre le langage et le monde qui hantait Melville. On réinvente les mots anglais, on les traduit dans la langue de cette ère démocratique où tout le monde se met à parler de la même façon, sans distinction de classes sociales. Et c'est ainsi, dit encore Virginia Woolf, que le romancier américain « doit apprendre à écrire comme il parle aux hommes dans les bars de Chicago, aux hommes dans les usines d'Indiana <sup>751</sup> ».

Et c'est dès les premières lignes des récits que le résultat tangible de cet apprentissage se manifeste. Elle est finie, cette époque où l'on pouvait prendre son temps pour entrer dans la fiction, où l'on aménageait des "pentes douces" au lecteur, où l'incipit arrondissait les angles, où, au seuil de l'univers fictionnel qu'il convenait de franchir progressivement, on usait de toute la gamme des élégances pour la description détaillée de ses circonstances. Foin de toutes ces fioritures, de ces tergiversations, de ces attermoissements ! Comme le roman d'aventures, le roman américain accélère. On n'a plus de temps à perdre.

## Chapitre II. Un art naissant, un art d'un pays nouveau. L'incipit *in medias res*

<sup>750</sup> « La fiction américaine »[1924], in *Entre les livres*, Op. Cit., pp. 37-53 (pp. 41-42). Elle parle plus précisément ici de Sherwood Anderson.

<sup>751</sup> *Ibid.*, pp. 42 et 51-52.

**...une convention qui pèse sur les débuts en laissant croire qu'elle n'en est pas une**  
**Edward SAÏD**<sup>752</sup>

Naît une nouvelle rhétorique – très vite devenue tout aussi prégnante que la précédente. On reconnaîtra le premier de ses modes opératoires dans la forme, si reconnaissable, des incipit, où sont supprimées toutes les "précautions" à l'ouverture, toutes ces médiations destinée à préparer l'entrée du lecteur dans le champ de la fiction<sup>753</sup>. Commence le règne, presque sans partage, du début *in medias res*.

On pourrait trouver de multiples raisons à ce changement de paradigmes. On en retiendra trois : volonté et exigence de rapidité ; besoin constant de mobilité ; enfin et surtout, des motifs d'ordre idéologique et religieux, en lien avec l'importance qu'a pris le concept de *Frontier* dans la pensée et l'imaginaire américains.

Reprenons chacune de ces explications, pour en mesurer les formes narratives.

## Rapidité

Tout d'abord, l'ère de l'urgence est née dans le roman. Cela aussi, Tocqueville l'avait saisi : les américains « n'ayant qu'un temps fort court à donner aux lettres », il leur faut des « livres qu'on se procure sans peine, qui se lisent vite, qui n'exigent point des recherches savantes pour être compris.[...] Il leur faut surtout de l'inattendu et du nouveau.[...] Ils ont besoin d'émotions vives et rapides, de clartés soudaines, de vérités ou d'erreurs brillantes *qui les tirent à l'instant d'eux-mêmes et les introduisent tout à coup, et comme par violence, au milieu du sujet*<sup>754</sup> ». Ne s'agit-il pas là d'une définition très exacte du début *in medias res* à l'américaine, qui précipite le lecteur au cœur de l'événement ? On donne la première place à celui-ci, avec tout son caractère inattendu. Sur ce point précis également, la fiction romanesque revendique l'absence de tradition, se veut "auto-fondatrice". L'événement est là, immédiatement, dans sa brutalité initiale. Pêle-mêle, comme il est de mise, et à différentes dates, voici quelques exemples :

<sup>752</sup> *Débuts : intention et méthode, cité par Jakob LOTHE, « The problem of narrative beginnings : Joseph Conrad's Heart of Darkness and Francis Ford Coppola's Apocalypse Now », in Joseph Conrad 2 : « Heart of Darkness », une leçon de ténèbres, Textes réunis et présentés par J. Paccaud-Huguet, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2002, pp. 35-58 (p. 37. Trad. A. Pédrón).*

<sup>753</sup> Sur ce point, Melville reste "classique". Ses incipit restent très largement dans la tradition réaliste. A titres d'exemples, voici, dans la traduction de P. Leyris, ceux de Benito Cereno[1852] et de Pierre ou les ambiguïtés[1856] : « En l'an 1799, le capitaine Amasa Delano, de Duxbery, Massachusetts, commandant un navire de fort tonnage équipé pour la chasse au phoque et le commerce général, mouillait avec une cargaison de prix dans le port de Santa-Maria, petite île désertique et inhabitée, située vers l'extrémité méridionale du Chili... » « Il est d'étranges matins d'été à la campagne par lesquels le citadin de passage qui marche de bonne heure à travers champs reste frappé de surprise devant l'hypnose du monde vert et doré. Pas une fleur ne bouge ; les arbres oublient de se balancer ; l'herbe même semble avoir cessé de pousser ; et la Nature tout entière, comme consciente soudain de son propre profond mystère et ne trouvant pour s'en garder que le silence, sombre dans ce repos indescriptible et merveilleux... » Ne dirait-on pas l'ouverture, "so british", d'un roman de George Eliot ?

<sup>754</sup> De la démocratie en Amérique, t. II, Op. Cit., pp. 73-74. Je souligne.

**« Un hurlement traverse le ciel. Ce n'est pas la première fois, mais rien de comparable à ce qui se passe maintenant./ Trop tard. L'Evacuation se poursuit, mais c'est du théâtre. » « Un ours noir se promène en liberté dans les allées de Hyde Park. Nouvelles de l'explorateur Peary. DEMANDE AUX ORGANISATIONS OUVRIERES DE CESSER LA GREVE. Mort d'Oscar Wilde l'écrivain autrefois célèbre meurt de pauvreté à Paris. Farouche combat avec des malfaiteurs. » « Il fut un temps où Robert Cohn était champion de boxe, poids moyen, à l'université de Princeton. N'allez pas croire que je me laisse impressionner par un titre de boxe, mais, pour Cohn, la valeur en était énorme » « Même Camilla avait aimé les mascarades, celles qui sont sans danger, où l'on peut laisser tomber le masque à ce moment critique où il se prend pour la réalité. Mais le cortège escaladant la colline étrangère, entre deux rangées de cyprès, poussé par le chant monotone du prêtre et retardé par des arrêts aux quatorze stations du chemin de croix (sans parler du char funéraire qui la portait, un véhicule pareil à une confiserie baroque, tiré par un cheval blanc), aurait eu de quoi affecter son âme timide, si celle-ci avait été visible » « A travers la barrière, entre les vrilles des plantes, je pouvais les voir frapper. Ils s'avançaient vers le drapeau, et je les suivais le long de la barrière. Luster cherchait quelque chose dans l'herbe, près de l'arbre à fleurs. Ils ont enlevé le drapeau et ils ont frappé » « Ce doit être un jeudi soir que je la rencontrai pour la première fois – au dancing. J'arrivai au bureau, le lendemain matin, ayant dormi une ou deux heures. J'avais l'air d'un somnambule. La journée passa comme un rêve » « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue fait trois petits bonds le long du palais pour venir, à trois, cogner contre les dents. Lo. Li. Ta. » « Ils étaient affalés autour du comptoir et sur les chaises. Une nuit de plus. Encore une nuit à n'en plus finir, chez le Grec, un troquet minable ouvert toute la nuit à côté de la base militaire de Brooklyn » « Le 124 était habillé de malveillance. Imprégné de la malédiction d'un bébé. Les femmes de la maison le savaient, et les enfants aussi. » « Je partis donc lentement vers le nord, traversant des douzaines de printemps différents, voyageant à travers ses frondaisons nouvelles, m'arrêtant çà et là pour l'attendre et rassembler mon courage. » <sup>755</sup>**

A lire cette juxtaposition d'incipit, le lecteur moderne est-il bousculé ? C'est peu probable, tant cette forme d'entrée en matière est devenue le paradigme dominant du roman occidental <sup>756</sup>.

Dans cette nouvelle façon de commencer, « le texte est écrit de telle manière que le lecteur éprouve l'impression de surprendre, tel un témoin fortuit, des événements qui ne le concernent pas ». Sans ménagement narratif, sans tenir compte non plus de l'ordre chronologique, le lecteur est jeté dans une histoire déjà commencée. Et l'effet dramatique est accentué du fait que cette ouverture, qui suppose connu un monde dont le lecteur

---

<sup>755</sup> Dans l'ordre : Thomas PYNCHON, *L'Arc-en-ciel de la gravité*[1973], trad. M. Doury, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988. John DOS PASSOS, *42e Parallèle*, Op. Cit.. Ernest HEMINGWAY, *Le soleil se lève aussi*[1926], trad. M.E. Coindreau, Livre de Poche, 1957. William GADDIS, *Les reconnaissances*[1955], trad. J. Lambert, Gallimard, 1973. William FAULKNER, *le bruit et la fureur*[1929], trad. M.E. Coindreau, Livre de Poche, 1971. Henry MILLER, *Sexus*, Op. Cit.. Vladimir NABOKOV, *Lolita*[1955], trad. E.H. Kahane, Folio Gallimard, 1979. Hubert SELBY, *Last Exit to Brooklyn*[1964], trad. J. Colza, Albin Michel, 1971. Toni MORRISON, *Beloved*[1987], trad. H. Chabrier et S. Rué, 10/18, 1999. Jim HARRISON, *Faux soleil*[1984], trad. B. Matthieuussent, 10/18, 1988.



ignore tout, rend énigmatique l'histoire dans laquelle on le plonge comme par effraction : « le concept d'*in medias res*, surtout dans le roman moderne, ne doit pas seulement être lié à l'ordre des événements narrés, mais aussi à l'intensité "dramatique" du début <sup>757</sup> ».

Cette nouvelle rhétorique serait-elle une reprise de la "tranche de vie" des naturalistes, qui voulait elle aussi nous faire entrer dans une histoire en plein déroulement ? Non, et la différence est de taille, car on ne s'intéresse pas ici à la banalité du quotidien. Ce serait même tout le contraire : on ne veut être que dans l'ère (le temps) de l'aventure.

Ou plus exactement, on l'a dit, dans son aire (son espace). Car cette exigence de rapidité épouse les avancées technologiques, qui réduisent les distances : par exemple, le téléphone de Graham Bell et le phonographe de Thomas Edison, qui ont réduit le chemin de la bouche à l'oreille. Progrès accélérés des sciences et des techniques, besoin croissant et souci de plus en plus fort de célérité, dans tous les domaines, y compris celui de la fiction : tout cela va de pair. Comme le reste, l'entrée dans la fiction doit être la plus rapide possible, la plus immédiate.

Et cette vélocité de l'ère "démocratique" épouse le boom simultané des magazines. A la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le journal devient un des éléments essentiels de la vie américaine. Voilà pourquoi Martin Eden, le héros de Jack London, rêve d'écrire « le genre de choses qui plairait forcément aux magazines ». Voilà pourquoi nombre de romanciers donnent tant de place à ceux-ci, de Dos Passos, qui entrecoupe son 42<sup>e</sup> *parallèle* d'extraits de presse, à William Gaddis, qui dans *Gothique Charpentier* montre que l'immédiateté est le trait essentiel de « la pensée du journal <sup>758</sup> ».

Simultanément (et fort logiquement) on assiste à l'essor de cette autre figure typiquement américaine, l'écrivain-journaliste : de Mark Twain et Jack London à Hemingway, de Norman Mailer et Truman Capote à Tom Wolfe <sup>759</sup> ... Soumis qu'il est aux contraintes des gazettes, qui réclament des textes « vite faits, vite lus », la place dont dispose l'écrivain-journaliste à l'intérieur de leur espace est restreinte. Le genre de la

<sup>756</sup> Une étude plus poussée des avatars de l'*in medias res* moderne conduirait peut-être à l'hypothèse que, au moins autant que du naturalisme, sa forme "américaine" serait issue de quelques grandes œuvres européennes – Sénilité de Svevo[1898], Le procès de Kafka[1915], Ulysse de Joyce[1921], Les faux-monnayeurs de Gide[1925], La promenade au phare de V. Woolf[1927]. L'incipit *in medias res* a sans doute fait la traversée atlantique dans les deux sens à plusieurs reprises, au gré des pérégrinations des écrivains, des influences... Genette voit dans ce changement de paradigme un changement dans la focalisation initiale du récit, d'un point de vue externe à un point de vue interne. On passerait des longues préparations et de la contextualisation de Balzac à l'absence de préliminaires de l'*in medias res* moderne, que Zola inaugurerait. On a vu toutefois combien ce dernier reste timide en la matière... (Nouveau discours du récit, Op. Cit., p. 46).

<sup>757</sup> Del Lungo, L'incipit romanesque..., Op. Cit., pp. 102 et 113.

<sup>758</sup> Martin Eden, Op. Cit., p. 346 ; *Gothique Charpentier*[1985], trad. de l'anglais (américain) par M. Cholodenko, Christian Bourgois, 1988, p. 268. Dans la même veine, le vendeur de journaux devient une figure de la rue américaine. Knut HAMSUN, lors d'un voyage en 1887, remarque cet « élément culturel indispensable » (La vie culturelle de l'Amérique. De la vie de l'esprit dans l'Amérique moderne, trad. du norvégien par D. Bernard-Folliot et A.-P. Guihlon, Langres, Cafe-Clima, 1985, p. 25). Et Thomas Wolfe décrit longuement la vie de l'un d'eux dans le premier de ses romans-fleuves, *Look homeward*, Angel[ 1929] (L'ange exilé, Op. Cit.).

"short story", de la nouvelle, devient prédominant<sup>760</sup>. L'urgence journalistique impose ses lois à l'écriture fictionnelle. Les restrictions imposées par le format ne permettent pas les fioritures. D'où l'entrée de plein pied dans l'action, et dans une action tout de suite dramatisée, centrée sur un personnage principal. Il faut privilégier le détail frappant, l'image qui accroche<sup>761</sup>. Pour faire un peu de "médiologie", à la façon de Régis Debray, on dira que l'idéologie (l'apologie de la rapidité, l'individualisme forcené) naît aussi des exigences et des contraintes techniques, ou plutôt naît avec elles<sup>762</sup>...

Que peut alors "raconter" le journaliste-écrivain – l'écrivain-journaliste ? Uniquement des événements : jamais le journal « n'annonce un livre, une œuvre d'art ou un spectacle, car il sait que les gens veulent des accidents de chemin de fer et des triples meurtres », écrit encore Hamsun<sup>763</sup>. Comme l'écrit Gilles Lapouge dans sa préface aux récits de l'écrivain norvégien, les journalistes américains, « au lieu de faire de la philosophie, comme les journalistes européens, *ne connaissent que l'événement*. Ils rapportent la vie toute crue, nue, et ils le font à toute allure.[...] C'est un art énergique, plein de puissance, et qui donne écho à l'énorme charivari qu'est un art qui, cent ans plus tard, servira de modèle au monde entier<sup>764</sup> ».

Hamsun a parfaitement saisi le phénomène, tant dans ses origines, liées au roman d'aventures<sup>765</sup>, que dans ses conséquences : « en dépit de ses profondes carences, la

<sup>759</sup> « Les seuls auteurs que je reconnaisse pour Américains sont des journalistes ». De qui, cette remarque ? De Tocqueville, encore (De la démocratie en Amérique, II, Op. Cit., p. 70).

<sup>760</sup> Marc CHENETIER, constatant un retour en force de la nouvelle dans la littérature américaine depuis la fin des années 1970, l'explique notamment par la « longueur adéquate au rythme de l'existence contemporaine et à la consommation rapide d'une population qui n'aurait plus le temps de lire des romans », le « genre adapté à une époque faite de périodes d'attention plus brèves... » (Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours, Seuil, 1989, p. 81). A un siècle de distance les choses ont-elles vraiment changé ?

<sup>761</sup> Chambon et Wicke ont montré combien ces contraintes ont servi le génie propre d'un London par exemple, malgré ses récriminations (London entre chien et loup, Op. Cit., p. 111).

<sup>762</sup> Les réflexions de Debray sur les temps "modernes" trouvent ici des échos : « "Maintenant tout est maintenant" veut dire : le présent nous a capturés, et nous traite en otages. Je ne prends plus mon temps, je suis pris par lui.[...] L'événementialisation du temps est une déhistorisation du temps. Il n'y a plus de mise en situation et en perspective de mes circonstances lorsqu'il est devenu non seulement prestigieux mais matériellement possible de "vivre avec son temps", d' "être à jour", de "coller à l'événement" » (Cours de médiologie générale[1991], Folio Gallimard, 2001, p. 384). Qui est premier ? La question est oiseuse : cette "stratégie d'incipit", tout autant qu'elle provient des changements technologiques, participe à part entière de leur production, et Morhange nous paraît bien prudent : « son apparition manifeste, et a peut-être même contribué à produire, un changement historique important... » (« Incipit narratifs... », Op. Cit., p. 404). La remarque de Pavel déjà citée demeure pertinente...

<sup>763</sup> Op. Cit., p. 51. Voir Gaddis : « C'est ça qui a le prix Pulitzer et ça ne parle pas d'art, ça ne parle pas de littérature, ça ne parle de rien de durable, c'est la pensée du journal, ce qui est ici aujourd'hui et vous emballez le poisson avec demain » (Gothique Charpentier, Op. Cit., p. 268).

<sup>764</sup> Gilles LAPOUGE, Préface à Hamsun, La vie culturelle de l'Amérique, Op. Cit., p. 12.

presse est la manifestation intellectuelle la plus sérieuse et la plus authentique du peuple américain ; par son audace, par son réalisme violent, elle est, en outre, littérairement parlant, la plus moderne ». La fiction américaine va se trouver transformée par le journalisme et la littérature des gazettes – renouvelant aussi bien les modes d'écriture que les thèmes : « Quoiqu'elle recouvre, la presse américaine est le poème de la vie par comparaison avec la littérature ; elle est la soupape du tumulte américain ; tous les jours entre dans l'oreille de quelqu'un qui lit l'histoire de la vie des gens qui travaillent, des gens qui souffrent, des gens qui tombent, des gens qui meurent<sup>766</sup> ».

Le modèle canonique est alors Mark Twain, bien sûr, cette « ligne majeure de la littérature américaine<sup>767</sup> ». Sans insister sur la place qu'occupe l'auteur de *Huckleberry Finn* dans la culture des Etats-Unis<sup>768</sup>, on rappellera simplement sa formation journalistique. Comme l'écrit Marc Saporta, « peut-être est-ce dans l'exercice du journalisme que tant de romanciers américains ont appris l'art de la "nouvelle" ». Ainsi Mark Twain, dont « la plupart des romans ressemblent à de longues nouvelles : *Le prince et le pauvre*[1882] n'y fait pas exception, qui rapporte avant tout l'événement<sup>769</sup> ».

Plus question de tourner autour du pot, donc, concentrez-vous sur l'événement, « faites court », « commencez par une attaque vigoureuse », tels sont les conseils prodigués à Hemingway par son rédacteur en chef<sup>770</sup>. Après la figure tutélaire de Mark Twain, celle de l'auteur de *Pour qui sonne le glas* est devenue presque aussi archétypale. Dès les années 1920, et singulièrement dans *Le soleil se lève aussi* (dont le héros/narrateur est justement écrivain-journaliste), Hemingway met au point son écriture : « un style elliptique, une rhétorique de l'esquive, où l'on enregistre, sans les brusquer, les images, tandis que le vrai sujet, qui n'est autre que la peur, est tenu hors les murs de ce rempart et ne se laisse deviner que dans les interstices et les silences<sup>771</sup> ». Le vocabulaire est très précis, concret, la vieille psychologie est bannie, remplacée par le

<sup>765</sup> Hamsun parle de cette « presse singulière, clameur de toute la bande de pirates noircis de poudre dont elle est le rejeton » (Ibid., p. 42).

<sup>766</sup> Hamsun, Ibid., pp. 51 et 56.

<sup>767</sup> L'expression est encore d'Hamsun, Ibid., p. 59.

<sup>768</sup> Citons juste Hemingway : « Toute la littérature américaine moderne descend d'un livre de Mark Twain intitulé *Huckleberry Finn*. C'est le meilleur livre qu nous ayons eu. Tout ce qui s'est écrit en Amérique vient de là. Il n'y avait rien avant. Il n'y a rien eu d'aussi bon depuis » (cité par J. Cabau, Op. Cit., p. 142).

<sup>769</sup> Marc SAPORTA, Histoire du roman américain, Seghers, coll. « L'archipel », 1970, p. 80.

<sup>770</sup> Cité par Saporta (Ibid., p. 284), qui ajoute : « c'est dans les magazines que Bret Harte ou Stephen Crane avaient, par un mouvement naturel et presque insensible, transféré leurs écrits, de la page des informations à celle du feuilleton ou de la short story.[...] Et la plupart des écrivains américains n'ont-ils pas, dès leurs années scolaires et universitaires, collaboré à ces innombrables journaux que publient presque tous les établissements d'enseignement américains ? »

<sup>771</sup> Pierre-Yves PETILLON, Histoire de la littérature américaine 1939-1989, Fayard, 2003, p. 50.

récit direct de l'événement, de l'anecdote. Au lecteur de deviner les sentiments des protagonistes : « Elle se retourna rapidement et pénétra dans l'hôtel. Le chauffeur me conduisit à mon appartement. Je lui donnai vingt francs. Il toucha sa casquette et dit : "Bonne nuit, monsieur" et il partit. Je sonnai. La porte s'ouvrit. Je montai et me couchai <sup>772</sup> ». A-t-on compris combien la séparation qui précède cette scène est déchirante ? Style "journalistique" s'il en est : encore et toujours, au cœur du récit est l'événement, brut, pas de médiation initiale, pas d'explication consécutive.

Concentration sur l'événementiel, rapidité de la fiction romanesque vont donc de pair avec les développements techniques. C'est la première explication. La seconde est le constant besoin de mobilité, le dynamisme furieux et volontariste.

### Mobilité

---

C'est une banalité de le dire, vitesse et mouvement sont caractéristiques de la vie américaine, cette "dromosphère", selon le mot de Paul Virilio. Frénétique besoin de nouveau, poursuite incessante de l'inattendu, prolifération événementielle : cette irrésistible propension à bouger est aussi, tout naturellement, une des formes que prend la fiction américaine.

Gertrude Stein ne s'y est pas trompée, intitulant l'un de ses livres *Histoire géographique de l'Amérique*. Répétons-le, en ce pays l'imaginaire est d'abord spatial, du fait qu'« aux Etats-Unis il y a plus d'espace où personne ne se trouve que d'espace où se trouve quelqu'un. C'est ce qui fait que l'Amérique est ce qu'elle est <sup>773</sup> ». Alors l'appel de la forêt, c'est avant tout celui de l'espace, des grands espaces, où on ne saurait trouver de havre stable, définitif <sup>774</sup>. Tocqueville lui aussi fait de cette mobilité une constante de l'esprit "démocratique" des américains : « à chaque instant ils diffèrent d'eux-mêmes ; car ils changent sans cesse de place, de sentiments et de fortune <sup>775</sup> ». Le rôle des hommes au sein de la société subit de constantes modifications. Il n'est jamais parfaitement déterminé et définitivement fixé, les repères deviennent flous. Cette déperdition ne rend plus nécessaire de saisir tous ses tenants et aboutissants pour entrer de plein pied dans l'événement. Bougeons, donc, puisque telle est la loi tyrannique de la vie : « La terre, à l'infini, les bois, les champs, les collines, la prairie, les déserts, les montagnes, la côte fuyant sous ses yeux, le sol qui se dérobe à ses yeux dans les gares,[...] tout cela était

<sup>772</sup> Le soleil se lève aussi, Op. Cit., pp. 72-73.

<sup>773</sup> Gertrude STEIN, L'histoire géographique de l'Amérique ou La relation de la nature humaine avec l'esprit humain, trad. de l'anglais (américain) par G.-G. Lemaire, Bourgois, 1978, p. 8.

<sup>774</sup> La théorie de la frontière de Turner, que nous évoquerons bientôt, se fonde sur cette vision géographique : « le facteur du temps dans l'histoire américaine est insignifiant quand on le compare avec les facteurs de l'espace et de l'évolution sociale » (F.J. Turner, cité par Alun Munslow, « Writing history », Op. Cit., p. 193, ma traduction). Sylvain Venayre écrit de même que « cette propension à bouger en permanence peut être lue comme symptôme d'une relation problématique à l'espace américain, à l'impossible ancrage dans cette terre constamment idéalisée » (La gloire de l'aventure, Op. Cit., p. 151).

<sup>775</sup> De la démocratie en Amérique, II, Op. Cit., p. 73.

parcouru de la vie infinie <sup>776</sup> ».

La Nation américaine n'a pas de racines ? Qu'à cela ne tienne, créons-en de mythiques. Le nomadisme en fait partie. Ainsi Mark Twain : « Nous descendons des Arabes vagabonds du désert et d'innombrables siècles de progrès vers la civilisation n'ont pas réussi à déraciner chez nous l'instinct nomade ». Et Thomas Wolfe : « la fièvre des voyages possède les Américains, qui sont de la race des nomades ». Ou encore London, ce « professionnel de la route », qui se veut de la glorieuse confrérie des « aristocrates du rail », dont se réclameront aussi les « anges vagabonds » et les « clochards célestes » de Kerouac. Décidément, il s'agit toujours d'une « histoire d'évasion et d'errance » <sup>777</sup>.

Dans cette « maladie de l'espace », dans cet art de la « fuite active », dans ce « devenir géographique », cette « déterritorialisation positive », Gilles Deleuze voit quant à lui une « supériorité de la littérature anglaise-américaine <sup>778</sup> ». Supérieurs ou non, ce sont en tout cas des hommes de la route que ces écrivains. Sur cette route, lieu par excellence du déplacement, du mouvement, on part à la rencontre de l'événement, de l'aventure, avec l'espoir de multiplier ainsi les chances de rencontres.

Il s'agit donc, toujours, d'accélérer. Mais on pense souvent, à tort, qu'il n'est qu'une façon de le faire : en raccourcissant le temps du déplacement. Or les écrivains américains en privilégient une autre, en jouant sur l'espace : ils allongent le déplacement pour un temps fixé. Voyez les arpenteurs des contrées américaines de Kerouac, Dean surtout, ce nouvel Attila, cet « Ange de feu » dans sa « vieille guimbarde, son char d'où jaillissaient des milliers d'étincelles et de flammes », « qui embrasait tout sur son parcours, qui se frayait même sa propre route et passait même à travers le maïs, les villes, anéantissait les ponts, asséchait les fleuves », « seul au volant de son éternité et la route filait droit comme une flèche <sup>779</sup> ».

<sup>776</sup> Wolfe, *L'ange exilé*, Op. Cit., p. 117.

<sup>777</sup> A la dure[1872], trad. de l'anglais (américain) par E. Barrault, 2 vol., t. I, Payot, 1990, p. 219. Wolfe, *L'ange exilé*, Op. Cit., p. 757. London, *The road*, cité par Chambon et Wicke, Op. Cit., p. 78. Wolfe, Op. Cit., p. 762 (le roman de Wolfe raconte « la marche aveugle et hésitante d'une âme vers la liberté et l'isolement »). Pétilion a montré combien cette errance à l'américaine a pu marquer aussi la littérature française. Il cite, comme héritiers de Whitman, Rimbaud (« Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas »), Laforgue (« Allons, allons, et hallali !... Oh ! là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe »), le Ménélaque de Gide (« A dix-huit ans, je partis sur les routes, sans but, usant ma fièvre vagabonde »)... (*Histoire de la littérature américaine*, Op. Cit., p. 15).

<sup>778</sup> « Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée.[...] La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique » (Gilles DELEUZE, *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977, pp. 47-48. Voir également, avec Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Op. Cit., notamment pp. 228-229). « Maladie de l'espace », l'expression est de Jules Romains : « Toute cette civilisation [a] une maladie de l'espace, très complexe dans ses effets » (cité par Maurice-Edgar COINDREAU, *Aperçus de littérature américaine*, Gallimard, 1946, p. 50).

<sup>779</sup> Kerouac, *Sur la route*, Op. Cit., pp. 366 et 396.

Dès l'incipit, on est au cœur de cette mythologie spatiale, où il s'agit d'atteindre, puis de franchir une frontière. Si l'on suit la typologie de Del Lungo, on serait passé de l'incipit statique du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle à un incipit dynamique, d'une rhétorique de la médiation à une rhétorique de l'omission et de l'évidence<sup>780</sup>. Le franchissement par le lecteur de ce qui est aussi une frontière, celle qui délimite monde réel et monde fictionnel, doit désormais se faire, comme pour tous les actes de la vie réelle, sur le mode de la rapidité, de l'inattendu, de la mobilité. Immédiate doit être la plongée. Le pacte fictionnel est asséné, franchir la frontière de la fiction est déjà un événement en soi, avec son lot de surprises... Mais nous parlions de mythologie. Le terme est approprié, et notamment parce que la religion y a sa part. Dans notre quête des causes du grand retour de l'aventure et de l'événement dans un certain roman américain, après les explications technologiques (l'urgence), après l'explication par la vision spatiale du monde (le mouvement), reste à considérer les motifs plus directement idéologiques et religieux.

### Mythologie

---

On touche là à un élément essentiel – y compris de la pratique d'écriture d'Outre-Atlantique. Pour une très large part, l'homme américain est toujours "à la conquête du Far West", contrée incertaine, toujours lointaine, à l'image de la *Frontière*. La fiction américaine, le nourrissant, simultanément se nourrit de ce mythe.

Mythe qui a des fondements religieux, c'est la troisième explication à la diffusion généralisée de l'incipit *in medias res*. Reprenons rapidement les thèses de Max Weber sur "l'esprit du capitalisme". Pour le sociologue, il y aurait conjonction entre celui-ci et l'épanouissement personnel que prône l'éthique protestante : réussir dans ses projets, c'est s'assurer que l'on est bien du côté des élus, puisque Dieu favorise nos entreprises<sup>781</sup>. Et c'est ainsi que le modèle culturel anglo-saxon, protestant, fondé sur des relations *sans médiation* entre l'homme et Dieu, l'homme et la société, etc., a supplanté le modèle latin et catholique, où ces relations sont *médiatisées* par les grandes institutions historiques, Eglise et Etat en particulier. Dans le premier, la relation à Dieu est directe, dans le second, le prêtre et toute la hiérarchie ecclésiastique servent d'intercesseurs ; de même, dans l'ordre économique et politique, les relations entre acteurs du marché de libre concurrence sont directes, celles du monde "romain" sont médiatisées par une administration centralisée.

La même chose se produit dans la relation du lecteur à l'univers du récit. Elle devient *immédiate*, « directe et *privée*, [...] débarrassée de la présence encombrante de ce tiers que constitue le narrateur et, à travers lui, de la présence évaluatrice de la communauté<sup>782</sup> ». Dans ce "nouveau monde", le personnage devient ce héros qui accepte la rencontre

<sup>780</sup> L'incipit romanesque, Op. Cit., pp. 145, 400 à 402.

<sup>781</sup> Par ailleurs on tient peut-être là une autre explication à l'exigence de mobilité. Dans L'éthique protestante..., Weber montre notamment que « ce qui est condamnable, ce n'est pas l'acquisition de richesses, mais le repos dans la possession mais la jouissance des biens avec ses conséquences comme l'oisiveté, la tentation de la chair, etc. » (Julien FREUND, Sociologie de Max Weber, PUF, coll. SUP, 1968, p. 181). Et c'est ainsi que le travail concourt à la gloire de Dieu...

directe avec Dieu, la confrontation directe aux événements et épreuves qu'il nous impose, d'abord dans ce monde encore vierge de la Frontière, ensuite dans la jungle des villes.

Jauss nous l'avait expliqué, le saut brutal de l'*in medias res*, pénétration immédiate au cœur de l'événement, est aussi un retour au mythe originaire. Ce qui s'applique parfaitement à cet aspect de la littérature américaine que nous cherchons à cerner : dès l'ouverture du récit, on entre dans ce nouvel Eden que sont les contrées encore sauvages de l'Ouest, et le mythe se régénère sans cesse, à chaque fois repeint de couleurs neuves.

Comme dans le roman d'aventures, l'événement est l'obstacle à surmonter, la frontière à franchir. Et le héros, c'est celui qui surmonte ces obstacles, qui franchit ces frontières, toujours, bien sûr, dans l'urgence. Tout s'imbrique. L'exigence de rapidité, que les développements des techniques n'ont fait qu'accélérer, se trouvait déjà en germe dans les fondements de la société démocratique américaine telle que l'avait vue Tocqueville, qui sur ce point est un précurseur de Benjamin.

On se souvient que, dans les réflexions du penseur allemand, l'avènement du capitalisme moderne et son corrélat, l'ère des masses, ont conduit à l'appauvrissement de l'expérience et au dépérissement de toute transmission intergénérationnelle. D'où provient que les sociétés modernes, et ici au premier chef la société américaine, n'assignent plus aux individus une place précise, clairement définie<sup>783</sup>. La mobilité est de mise.

Un tel mouvement perpétuel a deux conséquences. D'une part l'individu est de plus en plus isolé, et les événements qui jalonnent sa vie deviennent de plus en plus incommunicables et incompréhensibles pour autrui (la valeur d'exemple a tendance à disparaître). D'autre part et symétriquement, l'avènement de l'ère des masses, de cette « existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation », tend à faire disparaître tout ce qui jusqu'alors faisait le fond de l'expérience commune des hommes, tous ces menus événements qui jalonnaient la vie quotidienne des petites communautés, comme autant de connaissances transmises de générations en générations<sup>784</sup>.

Il y a donc, au XIX<sup>e</sup> siècle finissant, un profond déclin de la continuité temporelle, verticale en quelque sorte, fondée sur le conseil et l'expérience. Une nouvelle forme de continuité naît alors, horizontale, spatiale, celle de la masse, liée à l'urbanisation. Les repères temporels constitués par les événements, la mémoire des choses, se perdent.

Cette impasse grandissante de la transmission inter-générationnelle de l'expérience a

---

<sup>782</sup> Jean-Luc Morhange évoque ainsi, en passant, ce schéma dans une note de son article (« Incipit narratifs... », Op. Cit., note 61, p. 410).

<sup>783</sup> « Les membres de ces sociétés ne reçoivent que des indications assez vagues sur le rôle qui leur est proposé et se trouvent même souvent amenés ou forcés à changer entièrement de rôle », écrit Morhange (« Incipit narratif... », Op. Cit., p. 405).

<sup>784</sup> Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Op. Cit., p. 151. Voir le constat de Tocqueville à propos de l'avènement de l'homo democraticus : « ...Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur » (De la démocratie en Amérique, t. II, Op. Cit., p. 127).

engendré de nouvelles formes de récits, essentiellement d'évasion, vite lus, vite écrits, vite oubliés, dont l'efficacité se mesure à la rapidité de leur mise en œuvre, à la vitesse et à la multiplicité de leurs événements, gages de l'efficacité de leur action sur le lecteur.

On est bien au cœur du "modèle" culturel américain – avec son risque. Car nombre de ses romanciers sont pris dans le même dilemme que Melville, dans une contradiction irrépressible : récusant tout passé, toute tradition, tout héritage, ils ne cessent cependant de chercher dans la mythologie fondatrice de la Frontière une hypothétique réponse à la question du sens<sup>785</sup>. Premier point : comment régénérer le mythe de la Frontière et les événements qu'elle suscite, trame même des récits ? Et on va voir l'événement romanesque devenir le passage de la frontière, ou plus précisément celle-ci devenir le "lieu" par excellence où peut avoir lieu l'événement – et notamment celui de la rencontre de l'autre. Second point : comment trouver la clé interprétative de tout ce qui arrive aux abords de la frontière ? On va voir que la confrontation à l'inattendu et à la nouveauté suscite toutes les tentatives d'explication.

## Chapitre III. De la frontière comme événement

***Devenir un être neuf. Le drame qui sous-tend l'histoire de l'Amérique, il suffit de se lever et en route ! avec l'énergie et la cruauté de cette quête enivrante Philip ROTH***

***Nous les Américains nous cherchons toujours la frontière, toujours vers l'Ouest, telle est l'origine de notre énergie et de notre optimisme, il y aura toujours une nouvelle frontière à conquérir, nous la recherchons joyeusement à l'intérieur du continent américain, tristement au-dehors, et terrorisés quand il n'y en a plus ni là ni là : comment, il n'y a plus d'ailleurs ? Carlos FUENTES<sup>786</sup>***

### Le héros du "Go West!"

---

Fût-elle rêvée ou vécue, tant de romanciers américains ont traités de cette quête : après les grands ancêtres, Fenimore Cooper, Washington Irving, Mark Twain, Hermann Melville, Jack London, de Willa Cather à Jack Kerouac, de John Steinbeck à Don DeLillo (*Americana*), de Frederick Prokosch (*America my Wilderness*) à Thomas Pynchon (*Mason and Dixon*), de John Hawkes (*Adventures in the Alaska Skin Trade*) à Russel Banks (*Continental Drift*), de Cormac McCarthy (*Méridien de sang*) à Annie Dillard (*The Living*),

<sup>785</sup> C'est que la frontière marque aussi un point de non-retour. En la dépassant, on pénètre dans un univers qui est pur décor, pur dehors, croyance naïve aux mirages. Pour les nord-américains, écrit Octavio PAZ, « vivre veut dire : se dépasser, rompre les normes, aller jusqu'au bout. Jusqu'au bout... mais de quoi ? » (*Le labyrinthe de la solitude*[1950], trad. de l'espagnol (Mexique) par J.-C. Lambert, Gallimard, 1990, p. 26). La question en effet mérite d'être posée (l'énigmatique voyageur du Livre des fuites de Le Clézio se la pose, lui aussi : il faut « aimer ce pays » lointain, mais « lointain de quoi ? » (Op. Cit., p. 140)).

<sup>786</sup> *La tache*, Op. Cit., p. 420. *Christophe et son œuf*[1987], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Folio Gallimard, 1993, pp. 301-302.



de T.C. Boyle (outre *Tortilla curtain*, il y a *The descent of man*, épopée darwinienne, et *Water Music*, sur les périples de Mungo Park des sources à l'embouchure du Niger), à Paul Auster (*Moon Palace*)... combien sont-ils à réécrire le roman de la Frontière ?

Il est temps d'esquisser la généalogie de celle-ci. La *frontier*, ce fut d'abord celle qui figurait la limite de la "civilisation", dans son avancée vers l'Ouest. A Chicago, le 12 juillet 1893, elle fut le thème, d'une conférence qui a fait date de Frederick Jackson Turner, intitulée *The significance of the frontier in American history*. Voici ce qu'avancait l'historien : « ce que la Méditerranée fut pour les Grecs, brisant les liens de l'habitude, offrant de nouvelles expériences, suscitant de nouvelles institutions et de nouvelles activités, tout cela et bien davantage, la Frontière, toujours refoulée, l'a été pour les Etats-Unis ». A la fois de peuplement et de colonisation, elle n'a cessé d'avaloir les terres du continent dans sa marche vers le Pacifique. Limite extérieure de cette progression, elle est « au point de rencontre entre le primitif et la civilisation<sup>787</sup> ».

A la suite de Turner, nombre d'analystes ont observé que cette quête ininterrompue de la Frontière, où se fait le contact entre les forces "civilisatrices" et le monde sauvage, le "wilderness" (cette rencontre qui va constituer l'événement central des "romans de la frontière"), que ce besoin d'expansion constituent l'essence de la mentalité américaine et de ses institutions, de leur capacité d'adaptation aux changements<sup>788</sup>. On ajoutera ici : et de ses productions culturelles – en particulier romanesques, pour une part non négligeable<sup>789</sup>.

*America my wilderness*[1972] en est un bon exemple. L'ultime roman de Frederic Prokosch est empreint d'un nostalgique mysticisme des origines, lorsque existait une relation directe avec les divinités. Un événement pour le jeune Pancho Krauss, le héros, c'est la rencontre, toujours inattendue, d'une nouvelle créature, humaine ou animale (la différence n'est parfois pas immédiate), qui semble représenter un stade de l'évolution : un musicien bossu, un entomologiste dérangé et un peu vampire, des adolescents au corps d'éphèbe ou des géants noirs qui le sodomisent, un « masturbateur autodidacte », un vieux marionnettiste dont les poupées s'animent au crépuscule, un vieil érudit, une naine cruelle, un magicien un peu illuminé, un lion qui tombe amoureux de lui ...

<sup>787</sup> Frederick Jackson TURNER, cité par Saporta, Histoire du roman américain, Op. Cit., p. 10. La frontière dans l'histoire des Etats-Unis, trad. de l'anglais (américain) par A. Rambert, PUF, 1963, pp.1 et 3. Selon la définition du bureau de recensement américain, la zone de la Frontière est celle qui comporte une densité inférieure ou égale à deux habitants au mille carré – sans bien sûr que ce décompte prenne en compte d'éventuels indigènes... (voir Daniel ROYOT, Jean-Loup BOURGET, Jean-Pierre MARTIN, Histoire de la culture américaine, PUF, 1993, chap. V, « L'espace américain : Frontière et aires culturelles », pp. 175-211).

<sup>788</sup> Turner : « ce qui fait l'originalité des institutions américaines, c'est[...] ce besoin d'adaptation aux changements qui se produisent chez un peuple en pleine expansion – qu'il s'agisse des changements impliqués par la traversée d'un continent, la conquête d'un désert ou la transformation, à chaque stade de cette marche en avant, de conditions économiques et politiques rudimentaires en une vie urbaine complexe » (Op. Cit., p. 3).

<sup>789</sup> Faisant de Turner un précurseur de Michel Foucault, Munslow écrit que pour lui l'espace est une expérience vécue, ce qui signifie qu'il est socialement produit, informant les activités sociales, l'idéologie, la culture, et c'est à l'intérieur de ce cadre qu'alors se déploie l'événement (« Writing history », Op. Cit., pp. 176-194).

« Chacun de ces millions de corpuscules appartient à l'histoire et se mêle à l'éternel flot de l'histoire, emportant avec lui l'énigme de cette histoire ». Ainsi va l'errance, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de Pancho, au gré d'amours improbables et de rencontres de hasard, à la « quête fiévreuse d'une Amérique secrète ». Chaque nouvelle rencontre se fait « un jour », « un soir », la périodicité est vague et incertaine, le déplacement hasardeux, même si la dominante générale reste « A l'Ouest !<sup>790</sup> ». Le héros refait dans l'autre sens, en accéléré et sous une forme spatiale, le trajet de l'évolution darwinienne, coloré d'histoires bibliques, si fréquentes dans les "romans de la route". Les pérégrinations de Pancho, nouvel Huck Finn, le conduisent dans des paysages à peine sortis de l'état sauvage (fleuves en crue, montagnes enneigées, grottes mystérieuses, déserts arides, forêts profondes, « cañons insondables, prairies immenses, cataractes plongeant dans le vide », etc.), dans des manoirs hantés par d'improbables spectres. L'avancée vers l'Ouest est une remontée vers ces temps où l'homme et l'animal étaient peu ou prou de la même espèce, où les objets et les choses étaient vivantes... Et Pancho finit par trouver la grotte mystérieuse où subsiste le Paradis Terrestre, emplie « de guirlandes de fruits et de fleurs », et dans laquelle il a la vision adamique d'un homme et d'une femme enlacés<sup>791</sup>.

On le voit, la vision de Prokosch est édénique, rêvée – c'est là un caractère central de l'"idéologie" de la Frontière à l'américaine. Un Turner, se voulant "scientifique", rêve-t-il moins, lui qui, dans l'expansion vers l'Ouest, lit tout autant la réplique accélérée du processus de la sélection naturelle (et quoi de plus normal que cette accélération pour un peuple dont on a vu l'exigence de vitesse et de mobilité ?) ? Lui aussi ramène l'évolution darwinienne aux quelques années et à l'espace de la conquête de l'Ouest : « les Etats-Unis sont une longue page de l'histoire du monde. Et si nous lisons cette page d'Ouest en Est nous y trouvons inscrite toute l'évolution de la société ». Et Turner de reconstituer les stades de l'avancée "civilisatrice" vers l'Ouest<sup>792</sup>, où chaque étape illustre cette loi du plus fort qui serait le moteur de l'évolution : « La frontière indienne, en tant que facteur de cristallisation [économique et sociale], a joué un rôle important dans notre histoire », à cause en particulier du danger commun qui soudait les énergies, soit pour parvenir à une paix, soit pour écraser et coloniser les régions indiennes. Puis le fermier, ensuite, « était incontestablement attiré par les terres à bon marché que l'on trouvait sur la frontière ». Et voilà comment, « par l'effet de cette faim de terres et de la soif de liberté, la frontière ne cessa de progresser » vers l'Ouest<sup>793</sup>.

Cette vision du monde reste pleinement d'actualité – au moins sur un point : ici se

<sup>790</sup> « – Où voulez-vous aller ? – A l'Ouest, répondit Pancho. – L'Ouest, c'est un grand et vaste mot, dit le conducteur. – Enfin, n'importe où.[...] Nos deux types nous ont dirigés vers l'ouest. Tu as cherché des fantômes et j'ai cherché des miracles. C'est d'une évidence parfaite. Nous étions forcés d'aboutir en Californie » (Frederic PROKOSCH, *Ma sauvage Amérique*, trad. de l'anglais (américain) par M. Sibon, Phébus Libretto, 2004, pp. 122 et 268).

<sup>791</sup> Prokosch, *Ma sauvage Amérique*, Op. Cit., pp. 237, 32, 48, 121, 251-252.

<sup>792</sup> Ce qui en Europe a pris des siècles, en Amérique se fait en quelques décennies. Il y a d'abord la vie nomade de l'Indien, du chasseur, du trappeur : on est encore à l'ère préhistorique. Puis vient le marchand, certes encore itinérant, mais déjà « véritable pionnier de la civilisation ». La sédentarisation commence avec l'arrivée des cultivateurs et des éleveurs (les ranchs), puis l'évolution atteint son stade ultime, actuel, avec l'industrialisation et les villes.

crée une grande mythologie romanesque américaine. Le narrateur de *Galápagos*, roman de Kurt Vonnegut dont l'action se déroule en 10001986, fait ainsi cette remarque : « il y a un million d'années de ça, des tas et des tas de gens croyaient encore que seuls les mieux adaptés pouvaient survivre<sup>794</sup> ». Le héros à l'américaine illustre à merveille cette loi : il est, par définition, celui qui vainc, celui qui n'a pas peur d'aller à la rencontre de l'imprévu, de l'inattendu, de l'événement – même, et peut-être surtout, lorsqu'il est contraire. Car il est toujours l'occasion d'affirmer sa force et son courage. Comme dans le roman d'aventures, l'évolutionnisme dans sa version américaine est fondé sur cette loi du plus fort, qui se transfère sans solution de continuité au capitaine d'industrie et à l'entrepreneur capitaliste, héros plus "modernes".

Le grand écrivain mexicain (on est de l'autre côté de la *frontier*...) Carlos Fuentes fait dire aux enfants et petits-enfants américanisés d'un vieux paralytique de son pays : « Il y aura toujours des gens idiots et des gens intelligents. Toujours des forts et des faibles. Qui mange qui ? La richesse bien acquise n'a pas à être partagée avec des fainéants. Celui qui est pauvre, c'est parce qu'il le veut bien. Il n'y a pas de classes dominantes. Il n'y a que des individus supérieurs<sup>795</sup> ». Est-il même digne d'être un héros de roman, cet ancêtre grabataire dont l'immobilité (forcée) est une tare supplémentaire ? La loi est parfaitement réversible, tautologique même : le plus fort, c'est celui qui gagne, qui franchit les obstacles, et celui qui gagne, c'est le plus fort – le tout sous la bénédiction de Dieu.

C'est de ce darwinisme "spencérien" que va émerger la figure emblématique du héros américain, qui doit trouver dans la proximité la plus immédiate de la *frontier* ces *ennuis*, ces événements propres à lui donner son statut, puisqu'il qu'il a le courage de les affronter, et la force de les vaincre.

Plus il y en a, plus il récolte des galons de héros. L'espèce de "fureur" événementielle de maints romans américains est dans cette logique-là : où l'événement ne sert qu'à confirmer la vérité du processus continu du progrès, auquel « les plus aptes<sup>796</sup> » donnent son mouvement, et qui finit toujours par triompher de l'aléatoire de la vie. Voilà pourquoi aussi on est pressé de pénétrer au cœur de l'événement (c'est l'*in medias res*), voilà

<sup>793</sup> Turner, Op. Cit., pp. 9-19. Il faut toutefois préciser que les conceptions de Turner ont fait par la suite l'objet de nombreuses critiques. Voici ce qu'écrit par exemple Owen Lattimore, dans *Studies in Frontier History*[1962] : « Dans une large mesure, alors que Turner pensait avoir vu ce que la frontière a fait de la société, en réalité il a vu ce que la société a fait de la frontière » (cité par Anthony EASTHOPE, « The two narratives of the Western », *Writing and America*, Longman, London/New-York, 1996, p. 98. Ma traduction). Certes, Turner retourne le principe selon lequel les forces économiques et sociales déterminent l'Ouest américain en affirmant que c'est l'environnement de la frontière qui détermine l'action individuelle. Reste, dit Easthope, que c'est bien la forme d'idéologie de Turner qui est à la base du western (p. 100). J'ajoute à nouveau : et d'un certain type de romans.

<sup>794</sup> Kurt Vonnegut, *Galápagos*, Op. Cit., p. 148. Ce roman décrit la façon dont quelques passagers de la croisière du Bahia de Darwin parviennent à survivre à l'apocalypse économique et nucléaire qui a ravagé le monde en 1986. Ils seront les ancêtres de la nouvelle humanité qui va naître sur les îles chères à l'auteur de *L'origine des espèces*. Où l'on voit que, même en 10001986, la théorie darwinienne reste à l'ordre du jour, Vonnegut, à l'entrée du livre, « rappelant à ses lecteurs que plusieurs de [ses] personnages devront, à brève échéance, affronter le dernier test de force et d'astuce à la Darwin » (p. 27)...

<sup>795</sup> *La frontière de verre*[1995], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Gallimard, 1999, p. 118.

pourquoi l'événement est donné, brut, multiplié, à tout instant – parfois même au-delà de toute préoccupation de logique causale ou d'avancée narrative<sup>797</sup>.

Les *Motel Chronicles* de Sam Shepard, courts récits au style ramassé, en sont un bon exemple, qui disent l'événement, seul, rencontré au hasard de l'errance sur les routes de l'Ouest :

**« Il y a un papillon mort, une Danaïde, sur le trottoir d'Ozona. La brise le pousse par-ci par-là. Ils ont explosé à longueur de journée contre mon pare-brise, laissant des traînées roses et dorées sur le verre. J'en ai vu un tomber verticalement du ciel et s'abîmer sur le goudron de la Route n° 10 Est. Ça doit être leur moment de l'année pour mourir »**<sup>798</sup>.

Dérisoire, dira-t-on, la mort d'un papillon ? Pas si sûr : les héros de Shepard, là encore, voyagent à travers les plaines de l'Ouest, en camion, en voiture, à pied, à la poursuite de leurs rêves, et n'importe quelle rencontre prend la dimension d'un événement capital, toute hiérarchie devenue caduque. Et c'est du déplacement que naissent les événements – et les récits, comme pour ces deux hommes qui roulent « trente-deux heures de suite, la nuit comprise » : « Un vent de folie s'est emparé des deux hommes. Ils ont traversé cette mer intérieure où on se plaint du manque de sommeil et ont abouti à une sorte de transe extatique. Leur corps a rendu l'âme et ils se sont mis à raconter des histoires, mélangeant comme ça passé et présent<sup>799</sup> ». Passé et présent confondus, le temps est supprimé, ou plutôt il est métamorphosé en espace, d'où surgit la narration, au gré des rencontres, au gré des événements comme autant d'entraves sur la route où l'on continue néanmoins d'avancer, toujours...

Dans sa marche vers l'Ouest, dans sa quête du dieu-soleil à son couchant, cédant « à un vaste courant d'Ouestification », le héros solitaire à l'américaine, se souvenant peut-être des héros solaires de l'Antiquité, refait à sa manière les combats de la lumière contre les forces maléfiques de l'obscurité, contre « les puissances sataniques des ténèbres<sup>800</sup> ».

Turner l'avait dit, l'individualisme est une des caractéristiques essentielles de ce

<sup>796</sup> La formule est de Turner, qui, avant beaucoup d'autres, voit dans l'individualisme le fondement de la démocratie américaine : « l'idéal démocratique [et] l'idéal pionnier de l'individualisme concurrentiel et créateur [...] sont essentiels et représentent ce qu'il y a de meilleur dans l'apport américain à l'histoire et au progrès...[...] Ce qui est nécessaire, c'est la multiplication des stimulants et la possibilité, pour les plus aptes, d'entreprendre toujours de nouvelles réalisations » (Op. Cit., pp. 269-270).

<sup>797</sup> Gertrude STEIN y voit l'un des caractères du roman policier – ou roman noir, si emblématique de ce que nous avançons ici, et si important dans la culture américaine (Voir « Pourquoi j'aime les romans policiers »[1937], in *Lectures en Amérique*, trad. de l'anglais (américain) par C. Grimal, Christian Bourgois, 1978, pp. 229-236). Dans son introduction, Claude Grimal précise que G. Stein aimait particulièrement dans les romans policiers d'E. Wallace et de D. Hammett « l'abondance des événements qui dans leur foisonnement sont loin d'écrire une "histoire", mais qui s'offrent bruts sans faire avancer l'action, sans expliquer les personnages, débarrassés de considérations générales et de développements » (pp. 24-25).

<sup>798</sup> Sam SHEPARD, *Motel Chronicles*[1982], trad. de l'anglais (américain) par P. Joris, Christian Bourgois, 1985, p. 64. Une phrase de ce recueil est à l'origine de *Paris Texas*, le film de Wim Wenders.

<sup>799</sup> Ibid., p. 95.

héros<sup>801</sup>, sa solitude étant le gage de sa force et de son courage face aux événements : « Née de la géographie, fortifiée par l'histoire, confirmée par la philosophie, la confiance en soi-même fut élevée à la hauteur d'une croyance philosophique et, avec le temps, l'individualisme devient synonyme d'Américanisme ». Il est issu de la conjonction de la version américaine du darwinisme avec une théologie<sup>802</sup>. Car le puritanisme conduit tout droit à cet individualisme, qui s'explique à la fois par les conditions de vie des exilés luttant seuls contre la nature hostile, par la forme de salut par soi-même que prône la religion protestante, dans une relation immédiate avec Dieu, et par l'acquisition de biens matériels comme un des aspects de la vocation de l'homme.

C'est sur ce terreau qu'émergent alors tout naturellement ces figures de héros, qu'on a déjà rencontré, « seigneurs et maîtres, belliqueux, nobles primitifs, bêtes blondes si chères à Nietzsche<sup>803</sup> ». Le philosophe du surhomme, de nouveau ? Mais alors complètement relu à l'aune d'une théologie très individualiste (ou très individualisante), et d'un darwinisme à la sauce spencérienne. Où l'on voit qu'attaché à l'esprit de la Frontière, l'individualisme de celui qui possède la capacité de s'affronter à l'événement, et dont le prolongement "naturel" s'appelle la liberté d'entreprise, n'est pas dénué d'ambiguïté<sup>804</sup>.

<sup>800</sup> « Mais sous la Lune,[...] les basses-terres leur semblent un rêve, un Envoûtement, la façon dont elles renvoient la Lumière, – qui ne finirait par croire à l'Ouest Eternel ? Avec une puissance qui emporte tout ? Les hommes sont attirés par elles, les femmes aussi, qui laissent là leur ouvrage, – comme si tous cédaient à un vaste courant d'Ouestification. [...] quelque chose qui vous prend et vous attire toujours là-bas » (Thomas PYNCHON, *Mason & Dixon*, Op. Cit., p. 666). Voir Kerouac : « ...quand je sens tout ce pays brut rouler en bloc son étonnante panse géante jusqu'à la côte Ouest et toute cette route qui y va, tous ces gens qui rêvent dans son immensité... » (Sur la route, Op. Cit., p. 436).

<sup>801</sup> Il est individualiste – et très généralement masculin pendant longtemps, comme dans le roman d'aventures. Il vit et meurt seul et sans femme. « La virilité – cet autre grand mythe américain », écrit Cabau (*La prairie perdue*, Op. Cit., p. 20). Qu'on pense à Hemingway, bien sûr...

<sup>802</sup> L'essayiste américain Henry S. COMMAGER (*The American Mind*[1950]) est cité par Marianne Debouzy (*La genèse de l'esprit de révolte...*, Op. Cit., p. 42), qui précise que l'idéologie de la classe dominante (celle des affaires) des années 1870-1900 est « caractérisée par l'alliance de concepts théologico-politiques de l'individualisme traditionnel et des concepts sociaux dérivés de la nouvelle science darwinienne ». On y trouve « les éléments traditionnels de l'individualisme américain durcis, renforcés », le « retour offensif d'une certaine forme de puritanisme religieux et social dans les années 1885-1890 », et « l'influence prédominante du darwinisme, la tentative de transplanter et d'adapter les concepts de cette théorie scientifique en terrain économique-politique » (Ibid., p. 40).

<sup>803</sup> London, *The road*, cité par Chambon et Wicke, Op. Cit., p. 78.

<sup>804</sup> Daniel ROYOT écrit : « Entreprise de la liberté ou exercice de la liberté d'entreprise, l'esprit de la frontière se reflète dans ses héros avec un flou équivoque. L'individualisme forcené peut se donner l'alibi du mythe arcadien » (« Frontière et typologie culturelle », in *Frontière et frontières dans le monde anglo-saxon*, publié par le Centre d'Etudes des Relations Interculturelles, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, pp. 119-126, p. 125). Même type de réflexion chez O. Paz : « A cause de leurs origines (le puritain parle avec Dieu et avec lui-même, mais non avec autrui), à cause, surtout, de leur puissance, les Nord-Américains font merveille dans le monologue : ils sont éloquents et connaissent aussi la valeur du silence. Mais la conversation n'est pas leur fort. Ils ne savent ni écouter ni répliquer » (*Le labyrinthe de la solitude*, Op. Cit., pp. 185-186).

Et c'est ainsi que le mythe de la Frontière informe une part non négligeable de l'écriture romanesque aux Etats-Unis. Tout un courant s'est ainsi développé, concentré sur l'événementiel, l'objectif étant d'obtenir une *efficacité narrative* comparable à celle que le cinéma hollywoodien, multipliant les péripéties, a de plus en plus privilégiée<sup>805</sup>.

Aux risques, peut-être, de la *saturation* et de l'insignifiance. Aux risques, d'un côté, d'un "formatage" pouvant conduire à une uniformisation des productions romanesques<sup>806</sup>, de l'autre d'un renversement complet de l'effet attendu, car cette extrême mobilité de la narration, qui sans cesse rebondit sur de l'inattendu, confine progressivement à l'immobilité. Où l'excès de l'événementiel mène à un récit qui, à privilégier la mobilité dans une volonté constamment renouvelée de suspens, devient presque uniforme, plat. La machine à événement tourne à plein – à vide ? L'effet de surprise s'érousse, l'événementiel perd de son éclat, fait *grise mine*, proche de la « béance du sens<sup>807</sup> ».

### La frontière sud. Boyle contre Fuentes

---

Je le redis : je n'envisage ici qu'un aspect de la littérature américaine<sup>808</sup>. Pour étayer le propos, faisons l'analyse en parallèle, et seulement de ce point de vue, deux romans exactement contemporains : *The tortilla curtain*, de T. Coraghessan Boyle<sup>809</sup>, et

<sup>805</sup> Les creative schools des universités américaines, dont nombre de romanciers sont issus, prônent très généralement ce genre de littérature. Plus que cause d'uniformité, elles sont une des conséquences les plus visibles de cette idéologie : il s'agit de maintenir l'efficacité des récits, et de donner aux futurs auteurs les méthodes (on ne dira pas les recettes...) à cet effet. Citons, à titre d'exemple, John Irving, dont les romans multiplient les coups de théâtre, enchevêtrant les intrigues avec virtuosité. Se retournant sur sa propre pratique, dans *Le Monde selon Garp* et *L'Hôtel New Hampshire*, il met justement en scène telle de ces écoles. Elles s'appuient souvent sur les célèbres manuels de méthodologie pratique de Robert Penn Warren. Les fictions de ce dernier, dès *Les fous du Roi*[1946], appliquent ces théories, jusqu'à *Un Endroit où Aller*[1977], qui pour la sursaturation événementielle, n'a rien à envier aux récits d'Irving. Dans sa "Lecture" de ce dernier roman (trad. de l'anglais (américain) par A.-M. Soulac, Arles, Babel Actes-Sud, 1991), Raymond Las Vergnas parle du « tour catapulteux des récits de Warren, où, après des débuts parfois lents, les péripéties se précipitent en si grand nombre qu'on a pu qualifier son œuvre de mélange de feuilleton de cape et d'épée et de tragédie grecque », où « les cataclysmes se déchaînent et s'enchaînent » (pp. 598-599). De même, à propos du *Monde selon Garp*[1978], Pétilion écrit que « brusquement, un rouage en entraîne un autre, la machine s'emballe, et ça part : le feu d'artifice. Tout se précipite, et c'est la carambole. La rocambolesque carambole » (*Histoire de la littérature américaine*, Op. Cit., p. 614).

<sup>806</sup> Ce que Chénétier n'a pas manqué de signaler : « cette osmose profonde entre monde "académique" [des writing seminars universitaires] et écriture a coloré bien des productions, thématiquement[...], ou indirectement, en favorisant une certaine qualité de forme, style ou stratégies narratives » (*Au-delà du soupçon*, Op. Cit., p. 81).

<sup>807</sup> L'expression est de François Ricard, « L'Amérique ou la rupture », Op. Cit., p. 39.

<sup>808</sup> Je m'en voudrais de prêter le flanc au reproche que fait Brémond à Propp : celui de définir une forme (celle du conte) en faisant mine de retrouver ses traits dans les exemples qui ont précisément servi à constituer le corpus étudié... (*Logique du récit*, Op. Cit., pp. 11 à 47).

<sup>809</sup> 1995. Version française : *América*, trad. de l'anglais (américain) par R. Pépin, Grasset, 1997.

*La frontière de verre*, de Carlos Fuentes. Pourquoi un tel choix ? Parce que les deux écrivains reprennent à leur manière le thème de la Frontière – celle, bien réelle cette fois, qui sépare les Etats-Unis et le Mexique. Tous deux en font l'événement central et fondateur de leur récit. Chacun d'eux se tient de son côté de la frontière<sup>810</sup>, qui dans leur roman est l'endroit improbable, presque inaccessible, toujours recherché, de l'événement. Mêmes lieux, et aussi mêmes personnages : ces immigrés mexicains qui tentent coûte que coûte de franchir les barrières de l'Eldorado pour proposer leurs bras et gagner ainsi de quoi survivre... Ils nourrissent de tels espoirs que parvenir à atteindre l'autre côté devient un événement gigantesque – mais qui tourne bien vite au désenchantement.

Les histoires sont donc bien les mêmes, dans les deux romans. Mais quelle différence dans les récits... Ne parlons pas seulement de talent. La fracture est beaucoup plus essentielle, qui distingue d'ailleurs plus généralement le roman latino-américain de celui du puissant voisin du Nord. Rappelons rapidement les fondements culturels et historiques de cette fracture.

La *frontière* américano-mexicaine n'est pas seulement spatiale. On aurait par exemple bien du mal à retrouver, sur son versant sud, le sens épique que Turner donne au concept de frontière, coloré de cette puissance vitale qui se combine avec les valeurs humanistes de la démocratie, les valeurs religieuses de rédemption par l'épreuve, le darwinisme spencérien privilégiant les "meilleurs". C'est une force qui va de l'avant, « comme la ligne idéale de la Frontière elle-même ». Du côté Nord, la guerre de 1846-1848 contre le Mexique a signifié, comme lors de la conquête de l'Ouest, l'avancée de la frontière, l'expansion territoriale, l'acquisition et l'exploitation de nouvelles terres<sup>811</sup>. Ce fut, là encore, le terrain de l'aventure individuelle, de la rencontre de l'événement, qu'un John Steinbeck par exemple a traduit ainsi : « Jadis, la Californie appartenait au Mexique et ses terres aux Mexicains ; mais une horde d'Américains dépenaillés et avides submergea le pays.[...] Une vie facile sur une terre d'abondance avait affaibli les Mexicains. Ils n'étaient pas en état de résister, n'étant mus par rien de comparable au désir effréné de posséder de la terre qui animait les Américains<sup>812</sup> ».

Mais on ne doit jamais oublier que dans le mot de "frontière", il y a cette autre chose que dit la formule de Pascal (« vérité en-deçà des Pyrénées, erreur au-delà »), cela « qui fait que deux mondes qui se côtoient, se refusent et se repoussent ». Loin d'être seulement géographique, la frontière mexico-américaine est aussi culturelle<sup>813</sup>. Sur son

<sup>810</sup> Même si *La frontière de verre* tourne autour du Rio Grande/Rio Bravo, du côté du Texas donc, alors qu'Amérique se passe en Californie, l'essentiel n'est pas là : c'est bien la frontière américano-mexicaine qui est le lieu commun central des deux romans.

<sup>811</sup> 1 M. Debouzy écrit que la guerre hispano-américaine « présenta, pour beaucoup d'américains, les caractères de la grande aventure à l'échelle de la nation. Après la conquête de l'Ouest, l'imagination populaire acceptait volontiers l'idée que l'Amérique se lançât à la conquête du monde » (*La genèse de l'esprit de révolte ...*, Op. Cit., p. 346). Voir Daniel ROYOT : « Dans l'esprit des expansionnistes du Sud comme de l'Est, la guerre du Mexique apparut en 1846 comme une œuvre civilisatrice qui engageait les Etats-Unis à conquérir l'ensemble du continent au nom d'un messianisme que traduisait la formule du "Destin Manifeste" » (in *Histoire de la culture américaine*, Op. Cit., p. 176).

<sup>812</sup> *Les raisins de la colère*, Op. Cit., p. 323.

versant sud cette fois, du côté des vaincus, aucune valeur pionnière ne lui est associée<sup>814</sup>. Au contraire, elle représente pour les mexicains la perte d'une grande partie du territoire du pays, une tache à l'honneur national, loin d'être effacée plus d'un siècle et demi après. Même dans leurs rêves, la frontière reste « une énorme plaie sanglante ». On est à l'opposé de l'image de « Destin Manifeste, dicté par le Dieu protestant à sa nouvelle Race Elue pour soumettre une race inférieure, une république anarchique, une caricature de nation qui doit de l'argent à tout le monde...<sup>815</sup> »

On aura compris que Fuentes se focalise sur cette fracture culturelle. L'incompréhension est permanente, dissimulée dans le langage lui-même<sup>816</sup> : « Glissant le long des murs de l'Amérique, Dionisio accordait volontiers à un seul pays le nom de tout un continent, il était prêt à sacrifier ce nom sans nom, cette localisation fantasmatique, "les Etats-Unis d'Amérique", ce qui équivalait à s'appeler[...] "l'ivrogne du coin" ou[...] se réduisait à une simple indication telle que "Troisième étage à droite", par rapport à des noms dotés d'une situation, d'une histoire, d'un héritage – Mexique, Argentine, Brésil, Pérou, Nicaragua<sup>817</sup> ... » D'un côté, le pays sans nom, sans situation, sans passé, toujours rêvé, toujours fantasmé. De l'autre, des pays chargés d'un lourd passé qui les ancrent en des lieux pétrifiés par tant d'histoire, et d'histoires... On comprend que franchir une telle frontière géographique ne saurait effacer d'un seul coup les frontières culturelles...

Tout le désenchantement des immigrants mexicains vient de là. A son ami l'étudiant "Lord Jim"<sup>818</sup>, Juan le mexicain de *La frontière de verre* raconte le prestigieux passé de

<sup>813</sup> Selon l'historien américain Donald Meinig, la guerre de conquête de 1846-1848 a tracé « une ligne de démarcation délimitant ce qui est devenu l'une des principales frontières culturelles du monde » (cité par William G. ROBBINS, « L'émergence de la nouvelle histoire », in *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les "valeurs" de la Frontière*, revue *Autrement*, H.S. n° 71, octobre 1993, pp. 55-70. P. 64).

<sup>814</sup> Comme l'écrit David Weber, autre historien américain, « au Mexique, on ne trouve aucun équivalent à l'idéal américain de la vie de pionnier. Il n'existe pas le moindre mythe de la frontière à partir duquel un Turner local pourrait bâtir un édifice intellectuel crédible » (cité par W. Robbins, *Ibid.*, p. 64).

<sup>815</sup> Carlos Fuentes, *La frontière de verre*, Op. Cit., pp. 267 et 277.

<sup>816</sup> Même le vocabulaire qui sert à désigner cette frontière américano-mexicaine est révélateur. Aux Etats-Unis, si la boundary (borne, limite) est la frontière canadienne, celle du Mexique est une border. Or, selon l'historien Raul Fernandez, l'usage généralisé des termes border et border town (ville frontière) « s'accompagne de connotations négatives qui suggèrent l'instabilité et l'hostilité » » (Cf. W. Robbins, Op. Cit., p. 66).

<sup>817</sup> *La frontière de verre*, Op. Cit., p. 77. De la même façon, dans *Frontière ou Tableaux d'Amérique*, roman du québécois Noël AUDET (Montréal, XYZ éditeur, 2003, p.217), lorsque le douanier lui dit qu'« elle est indigne d'entrer en Amérique », Maria Moreno, la mexicaine, se rebelle : « Elle a envie de leur crier des injures, de leur dire qu'ils ont usurpé à leur seul usage le nom d'Américains, comme des prétentieux ». Ne commets-je pas, moi aussi, le même abus de langage, parlant du roman "américain" ? Simple commodité, peut-être, mais qui n'en est pas moins révélatrice...

<sup>818</sup> N'est-il pas singulièrement révélateur que le surnom du héros américain soit justement tiré d'un roman d'aventures ?



la Cité universitaire de Mexico dont il est issu : « Cela provoqua un rire nerveux chez Lord Jim ; c'était la première fois que Juan s'éloignait de son ami dans un temps, non seulement aussi reculé, mais peut-être interdit, honni de l'âme anglo-saxonne ». Le hiatus s'introduit entre celui qui vient d'une nation sur laquelle pèse tout un long passé historique, et l'autre, né dans ce pays où le passé est proscrit au nom de la farouche tension vers le futur. Comment « les successeurs de Forrest Gump » pourraient-ils comprendre cela, comment pourraient-ils comprendre « qu'il avait fallu des générations et des générations de nonnes, de grands-mères, de nourrices et de vieilles filles pour qu'une ville mexicaine, Puebla, offre à elle seule plus de huit cent recettes de desserts, œuvre de la patience, de la tradition, de l'amour et de la sagesse ? Comment auraient-ils compris, eux dont le suprême raffinement consistait à croire que la vie est comme une boîte de chocolats, une variété préfabriquée, un destin protestant déguisé en libre arbitre ?<sup>819</sup> » *Un destin protestant déguisé en libre arbitre*, la formule est heureuse pour dire ce mélange de puritanisme et de liberté qui caractérise l'esprit pionnier...

Les américains de Boyle justement, restent, dans l'âme, de ces pionniers. Ils méprisent ces « graisseurs (*greasers*) », ces « dos mouillés (*wet backs*)<sup>820</sup> » qui envahissent les places de "leurs" villes californiennes... A la frontière entre les deux pays, ils n'ont de cesse d'en ajouter de nouvelles, destinées à les séparer, à isoler ces "chicanos" si proches de ces coyotes voleurs et dévoreurs de leurs animaux domestiques : on multiplie les contrôles, on renforce la surveillance, on surélève les murs d'enceinte des résidences et des propriétés, véritables forteresses, on recrute des milices privées avec chiens de garde et vigiles armés, etc<sup>821</sup> ...

Pourtant l'événement de la rencontre impossible des deux mondes, soigneusement éludé, et même évité comme un malheur, ne peut pas ne pas se produire. Et la catastrophe survient – aux deux extrémités du roman de Boyle. Au tout début, elle prend la forme d'un *accident* (de la circulation) : la puissante voiture de Delaney l'américain heurte violemment « le petit homme au teint basané ». Bien sûr, celui qui vit dans un univers organisé cherche à rationaliser, à trouver la place de l'événement dans ce monde connu : « Plus tard, "accident dans un monde d'accidents", voire "collision de deux forces contraires", il tenta de tout réduire à des termes abstraits ». Mais rien à faire, l'événement est réfractaire, « c'était à lui, humaniste libéral,[...] que c'était arrivé, et ça le secouait jusqu'aux tréfonds ».

La deuxième rencontre, à la fin du livre, est encore plus "catastrophique", puisqu'elle se fait sur le fond de l'inondation qui envahit la contrée californienne. Delaney, l'"humaniste libéral", est entre-temps devenu une sorte de fou sanguinaire qui veut à tout

<sup>819</sup> La frontière de verre, Op. Cit., pp. 50 et 72.

<sup>820</sup> « Imagine toutes les histoire idiotes qu'on lit sur le Mexique[...] et toute cette merde dont on emmerde les graisseurs et apparentés... » (Kerouac, Sur la route, Op. Cit., p. 393). « Putain de wetbacks! grogna Jack... » (Boyle, America, Op. Cit., p. 281). « Salvador Ayala[...] se transforma en "dos mouillé", c'est-à-dire en clandestin qui traverse le fleuve de nuit et se fait cueillir de l'autre côté par la police des frontières » (Fuentes, La frontière de verre, Op. Cit., p. 244).

<sup>821</sup> Comment ne pas penser ici au Mur que veut ériger le président Bush le long de la frontière mexicaine...

prix abattre Candido, le mexicain qu'il avait renversé. Car il est s'est persuadé que celui-ci a pour unique but de détruire sa vie bien ordonnée, de corrompre ses valeurs humanistes. Et voilà que ce même Candido le sauve de la noyade dans une ultime scène, très "politically correct" : « Noires, les eaux l'entouraient de tous côtés, il y en avait plus qu'il ne pouvait voir.[...] Mais lorsqu'il vit le visage blanc surgir du tourbillon et la main blanche qui, là, s'accrochait aux tuiles, il tendit la sienne et l'attrapa <sup>822</sup> ».

Certes, l'empathie de l'auteur à l'égard des "chicanos" est évidente et sincère. Inversant les valeurs de la *frontier* représentés par les personnages de Delaney et de sa femme Kyra, le roman de Boyle choisit pour véritables héros ces "wet back" qui osent franchir la frontière américaine.

Mais c'est aussi un mode d'écriture que cette idéologie de la frontière, et Boyle s'y laisse prendre. Il use de toutes les ficelles narratives qui restent profondément attachées à cette idéologie : son récit se veut efficace, le suspense est savamment ménagé, effets de surprise et rebondissements inattendus sont constants. Accidents de la circulation, incendies, viols, inondations... toute la gamme des événements catastrophiques y passe.

Non que Boyle méconnaisse les bouleversements qu'a connu le roman au cours du XX<sup>e</sup> siècle : il sait pratiquer la rupture de ton <sup>823</sup>, le saut dans la focalisation – tous procédés devenus courants jusque dans le roman populaire. Et pourtant, même cette alternance des points de vue d'un chapitre à l'autre a pour but de maintenir l'intérêt immédiat du lecteur. On est vraiment dans un récit "à l'américaine", avec tous les procédés et tics d'écriture maintenant aisément reconnaissables – à commencer par ces débuts de chapitres systématiquement *in medias res*. Si ce type d'entrée en matière crée un "horizon d'attente", nul doute que cette attente n'est jamais déçue...

Au point que si Boyle nous ménage sans cesse des effets de surprise, ils finissent par ne plus surprendre. On sait très vite, par exemple, que lorsque Candido et sa compagne América commencent à remonter la pente, à sortir de leur misérable condition, de nouveaux événements dramatiques ne peuvent que surgir <sup>824</sup>. On les attend, et ils arrivent, avec une régularité métronomique. Dans « l'ordre du roman d'aventures », dit Tadié, « il n'y a pas de question sans réponse, pas de problème sans solution, pas d'attente sans événement ;[...] et réciproquement, pas de réponse sans nouvelle

<sup>822</sup> América, Op. Cit., pp. 13 et 344.

<sup>823</sup> Ou le clin d'œil au lecteur, comme pour dire : je ne suis pas dupe de mes procédés d'écriture, je sais qu'on ne peut plus écrire en toute innocence. Ainsi dans *Water Music*[1981] : « A ce stade de l'histoire des mœurs, il était considéré de rigueur pour une héroïne de perdre connaissance face à des événements si soudains et dévastateurs » (cité par M. Chénétier, Op. Cit., pp. 288-289. Voir la trad. de R. Pépin, Phébus Libretto, 2001, p. 261) Chénétier écrit : « La conscience de soi et de l'activité littéraire use volontiers de gestes narratifs ironiques, recourt à des clin d'œil destinés à populariser la distance qu'il est devenu presque naturel de mettre entre soi et des modes d'écriture considérés comme périmés » (p. 102). Périmés certes, mais que le détour de l'ironie permet encore d'utiliser...

<sup>824</sup> Selon Rivière, l'émotion due au roman d'aventures proviendrait de cette attente de quelque chose, « qui va arriver, qui est à a fois absolument inconnu et absolument inévitable » (Le roman d'aventures, Op. Cit., p. 74). Peut-être le risque est-il alors que l'inévitable prenne le pas sur l'inconnu...

question, pas de solution sans problème, pas d'événement sans attente, jusqu'à la clôture du récit<sup>825</sup> ». *América* est bien alors un roman d'aventures – jusqu'à l'excès, jusqu'aux *frontières* de la saturation, voire de la platitude.

C'est ce qui en fait un roman paradoxalement très *continu* : chaque événement est clairement là pour faire avancer le récit vers ce dénouement en forme de "happy end", moment symétrique de celui qui ouvre le roman, où s'opère l'inversion des rôles entre celui qui devrait être le héros et son envers mexicain. La frontière, pour Boyle, reste ce lieu qui permet à un récit "haletant" de déployer ses séductions... Mais si le héros n'est plus l'américain, l'histoire et sa narration, elles, ne changent pas vraiment de nature. Elles conservent leurs caractères essentiels, de vitesse, de mobilité, d'avancement accéléré. On garde cette idée : pour qu'un récit "fonctionne", il faut sans cesse qu'on y bouge, il faut toujours qu'il bouge. Ainsi, tant du point de vue de l'histoire (multiplicité événementielle) que du point de vue narratif (procédés d'écriture, *in medias res*, mobilité énonciative, etc.), le roman de Boyle, qui pensait remettre en cause les valeurs traditionnelles de la Nation américaine et de sa littérature, y reste en fait très fidèle.

Il a encore une autre caractéristique de cette littérature, sans doute moins directement issue du roman d'aventures. Celui-ci se "contentait" de multiplier les événements, les aventures, sans pour autant proposer une lecture symbolique du monde<sup>826</sup>. Dans le roman américain au contraire, il n'est pas rare que la force de l'idéologie et de la religion impose de donner à tout prix un sens aux événements, d'une manière parfois obsessionnelle (et même presque paranoïaque, comme cela se verra avec Thomas Pynchon, voire Don DeLillo). D'où la multiplication (là encore...) des possibilités de lectures symboliques<sup>827</sup>, destinées à compenser les dangers de « béance du sens ».

Le roman de Boyle ne déroge pas à cette "règle". Il fourmille d'indices. A commencer par le nom de l'héroïne mexicaine, lourdement significatif : *América*, c'est à la fois le rêve de l'Amérique et la désillusion qui l'accompagne. La route, parcourue par les puissantes voitures des gringos<sup>828</sup>, est un autre élément doté d'une très forte charge symbolique :

**« enfin il sortit des buissons et fut sur la route où, déferlement insensé de feux rouges qui se poursuivaient, les voitures des gringos lui passaient devant – mais où se ruiaient-ils donc ? Et pourquoi ? Pour se faire du pognon, c'était sûrement ça. Pour se construire leurs tours de bureaux en verre et ajouter des chiffres et des chiffres sur leurs petits écrans de télé tout noirs, pour s'enrichir... voilà, c'était pour ça qu'ils se ruiaient. Pour ça qu'ils avaient des bagnoles, des habits et**

<sup>825</sup> Le roman d'aventures, Op. Cit., p. 8.

<sup>826</sup> Sauf avec Conrad bien sûr, on l'a vu, si à part...

<sup>827</sup> On a supprimé le psychologisme, mais c'est le symbolisme qui le remplace. Cabau écrit que le roman américain, « moins soucieux de réalité et de vraisemblance, [...] s'intéresse moins aux caractères qu'à l'action, qui est plus agitée, plus libre. [...] Des événements surprenants, voire surnaturels, peuvent s'y produire. La pesanteur du réalisme n'y retient jamais la fiction. En revanche, les événements et les objets y prennent souvent une valeur symbolique » (La prairie perdue, Op. Cit., p. 17).

<sup>828</sup> On en donne la marque : c'est la leçon d'Hemingway... Celle de Delaney est immatriculée PILGRIM, en souvenir des premiers colons venus d'Angleterre : le côté "pionnier" n'est pas l'oublié du symbolisme...

**de l'argent alors que les Mexicains n'en avaient pas. »<sup>829</sup>**

La route devient maintenant une frontière. Pour les uns c'est le lieu de la vitesse et du mouvement. Ils l'avalent au volant de leurs 4x4 le plus rapidement possible, dans leur course effrénée à la richesse, à cette frontière du toujours plus qu'il faut sans cesse tenter de franchir. Les autres la suivent à pied, en boitillant, ce qui encore ralentit leur pas. Ils la traversent au péril de leur vie, puis vacants, inactifs, ils attendent sur la place l'employeur hypothétique qui viendra piocher dans cette main d'œuvre à bon marché. Pour les "wet backs", la route, c'est le lieu de l'immobilité. L'abondance y passe, et l'on tente d'en récolter les quelques miettes nécessaires à la simple survie. Tel est le modeste événement que l'on poursuit...

En apparence, le roman de Fuentes développe les mêmes thèmes, avec les mêmes charges symboliques. Comme dans celui de Boyle, il apparaît impossible que les deux mondes se rejoignent. On le voit bien dans "La frontière de verre", la nouvelle-titre. Un ouvrier mexicain est embauché pour nettoyer les carreaux au dernier étage d'un immeuble new-yorkais. De l'autre côté de la vitre, une businesswoman au « pas ferme, élégant, personnel » est soudain saisie de mélancolie... « Lui et elle, séparés par la frontière de verre » sont irrésistiblement attirés l'un vers l'autre : « il approcha ses lèvres de la vitre. Elle n'hésita pas à faire de même. Les lèvres s'unirent à travers la vitre. Ils fermèrent les yeux tous les deux. Elle ne les rouvrit pas avant quelques minutes. Quand elle retrouva la vue, il avait disparu<sup>830</sup> ». Chacun finalement restera de son côté, la femme dans l'univers des affaires et de la richesse, dans son bureau bien chauffé, lui dans la misère et les petits emplois, dans la neige et le vent...

Oui, les deux mondes, mexicain et américain, ne peuvent même se rencontrer – ce que chacun des deux romans illustre, au niveau de l'histoire. Mais c'est vrai aussi du point de vue de la narration. Car c'est au moins autant dans la forme du récit de Fuentes que l'on mesure la véritable distance des deux mondes.

Longue, infinie, l'Histoire du Mexique, sa relation à ses origines, tant indiennes qu'espagnoles, donnent toute sa force à la vision du monde de ses habitants. Dans *Le labyrinthe de la solitude*, Octavio Paz décrit l'identité mexicaine dans toute l'ampleur de ses racines et de ses mythologies fondatrices<sup>831</sup>. Composées des passés indiens et coloniaux, elles se mélangent de manière indéfectible avec les rancœurs et les asymétries vis-à-vis du puissant voisin du Nord<sup>832</sup>. Cette manière de solliciter toute

<sup>829</sup> *América, Op. Cit., p. 97.*

<sup>830</sup> La frontière de verre, Op. Cit., pp. 203-210.

<sup>831</sup> D'autres écrivains, non mexicains, ont su donner des images saisissantes de ces mythologies : D.H. Lawrence (Le serpent à plumes), M. Lowry (Au-dessous du volcan), J.M.G. Le Clézio, Antonin Artaud....

<sup>832</sup> L'essai de Paz est une longue réflexion sur ce qui fait la spécificité du "mexicain", en regard et en opposition à l'"américain". Il écrit notamment : « L'histoire du Mexique est celle de l'homme qui cherche sa filiation, son origine.[...] Il semble que le monde soit, pour les Américains, quelque chose qui peut être perfectionné ; pour nous quelque chose qui peut être rédimé. Ils sont modernes. Nous,[...] nous croyons que le péché et la mort constituent le fond de la nature humaine... Les Etats-Unis ne nous écoutent ni ne nous regardent : ils marchent et, en marchant, ils s'emparent de nos terres et nous écrasent. » (Op. Cit., pp. 21, 25, 185).

l'histoire du monde pour raconter celle de son pays<sup>833</sup>, Fuentes la met en œuvre d'une façon vertigineuse – en particulier dans *Terra Nostra*, roman qui brasse époques, lieux, personnages historiques. Et il fait de cet autre aspect de la culture mexicaine qu'est la confrontation avec le Nord le thème central de chacune des neuf nouvelles de *La frontière de verre*.

Les différences entre ce roman et celui de Boyle sautent aux yeux. La rencontre des deux *mondes*, qui sont aussi ceux des deux romanciers, montre, jusque dans la forme même des récits, qu'ils sont irréconciliables. L'événement de cette rencontre, finalement, paraît bien improbable.

C'est déjà dans la *vitesse* des récits par rapport aux événements racontés que l'écart est perceptible. Paradoxalement, si chez Boyle on va très vite, le récit de l'événement peut être plus long que l'événement lui-même. Dans la typologie de Gérard Genette<sup>834</sup> on se situerait souvent du côté de la scène, là où le temps du récit (TR) est égal au temps de l'histoire (TH), voire de la pause, où TR est infiniment plus grand que TH. Paradoxalement, l'histoire va vite, qui multiplie les péripéties, mais pas toujours le récit, qui démultiplie les péripéties, pourrait-on dire... L'abondance d'événements chez Boyle ne les empêche pas d'être détaillés. C'est ainsi que l'auteur marque l'importance qu'il leur accorde : ce sont eux et bien eux, et leur multiplicité, et leur rapidité, qui sont au cœur du récit.

Boyle écrit une seule histoire, dont la gradation vers une fin qui apparaît au fil du récit de plus en plus inéluctable, est jalonnée d'effets de surprise et de catastrophes dont la narration est amplement développée. L'ampleur de Fuentes est d'une tout autre nature, qui sollicite toute l'histoire mexicaine pour raconter celle de ses "wet backs"... Contrairement à celui de Boyle, *La frontière de verre* est un roman très discontinu, par là même toujours très surprenant, y compris dans ses modes d'écriture. Constitué de neuf "nouvelles", sa construction est très complexe. Les personnages peuvent se retrouver d'un récit à l'autre, l'écriture elle-même adopte tous les registres, du monologue intérieur joycien (« Le trait de l'oubli ») aux poèmes (en italiques dans « Rio Grande, Rio Bravo »), du langage parlé (« Malintzin des ateliers ») au récit à la deuxième personne à la manière de *La modification* de Butor (« Le pari »)...

Fuentes use de tous ces modes d'écriture pour mieux cerner la réalité de cet événement problématique que serait la rencontre des deux univers. Même le paysage exprime ce choc des visions du monde : chez Fuentes les campagnes américaines sont *pleines* – de panneaux publicitaires, de promesses de richesses. Dionisio, « égaré dans [ce] labyrinthe de la consommation », traduit l'incorrigible traumatisme, la perpétuelle humiliation qu'est pour tout mexicain ce paysage du Texas ou de l'Arizona, qui « n'existerait pas si les Yankees ne nous avaient pas dépouillé de ces territoires. Aux

<sup>833</sup> Manière qui paraît typiquement latino-américaine. Qu'on songe à *Cent ans de solitude*, du colombien Gabriel Garcia Marquez, à *La guerre de la fin du monde* du péruvien Mario Vargas Llosa, au *Diadorim* du brésilien João Guimarães-Rosa, aux romans du colombien Alvaro Mutis, aux romans des îles caraïbes (*Le monde halluciné* du cubain Reinaldo Arenas, *Paradiso* du cubain José Lezama Lima, *Tout-monde* d'Edouard Glissant)...

<sup>834</sup> Voir *Figures III*, Op. Cit., pp. 129-130,

mains des Mexicains, tout cela ne serait qu'une vaste friche.[...] Un vaste désert, il n'y aurait qu'un grand désert de la Californie au Texas ». D'un côté le « pays qui possède tout », de l'autre celui « qui ne possède rien <sup>835</sup> »...

C'est ainsi que des deux côtés la frontière reste un rêve. Au nord perdure celui, mythique, de la Frontière à la façon de Turner : elle demeure ce lieu, plus ou moins réel, plus ou moins imaginaire, où l'événement à tout moment peut surgir. Ce « bout de l'Amérique » qu'est la frontière mexicaine est une « frontière magique » : « Nous avons enfin trouvé la terre magique au bout de la route et jamais nous n'avions imaginé le pouvoir de cette magie », tout y devient possible, comme de rencontrer au détour de la route qui « filait droit comme une flèche » « le fantôme d'un vieux bandit de Tombstone galopant dans l'inconnu son exil solitaire <sup>836</sup> ». Les "routards" de Kerouac ne sont pas déçus – même si, cela va de soi, ils ne tardent pas à repartir vers le Nord, leur seule Amérique...

Au sud du Rio Grande, le rêve n'a pas du tout les mêmes couleurs. « La ligne invisible de la frontière et de ses promesses », c'est une limite en même temps qu'un espoir. Les Etats-Unis sont à la fois cette frontière mythique et l'au delà de cette frontière, où il faut « être toujours disponible pour le hasard », pour l'événement de la richesse : « à elle reviendrait tout l'argent, tout le pouvoir, pour le moment elle ne voyait que le désert nu, mais sa vie pourrait ressembler à cette ville enchantée de l'autre côté de la frontière, des tours dorées, des palais de verre... ». Alors empruntons « la route droite, cette ligne ininterrompue jusqu'à la frontière où elle brisait le verre illusoire de la séparation, la membrane invisible entre le Mexique et les Etats-Unis, pour poursuivre son chemin sur les autoroutes du Nord jusqu'à la cité enchantée, la tentation du désert, illuminée, scintillante... <sup>837</sup> ». Mais bien sûr, presque toujours, l'illusion s'abîme dans une sordide réalité faite de misère et de déchéance. L'événement tant attendu, la traversée de la frontière, a bien eu lieu, mais le rêve tourne au cauchemar et, bien souvent, conduit à la mort.

Et l'événement ultime de la mort justement, cette ultime frontière qui les résume toutes, les synthétise toutes, lui non plus n'a pas le même sens des deux côtés. Voici, dans *La frontière de verre*, « Le trait de l'oubli » :

**« Il est mort. C'est pour ça qu'il est né. Pour ça que nous l'avons fait, aimé, élevé, que nous lui avons appris à marcher. Pour qu'il meure. Pas pour qu'il passe comme si de rien n'était. Non. Nous l'avons élevé pour qu'il meure. Comme ça, avec tous ses mots.[...] Une voix me parvient d'un côté de la ligne, qui me dit : "Tu es en train de passer." Une autre vient de l'autre côté et me dit : "Tu es mort." La première voix, celle du côté qui n'est pas le mien, qui se trouve derrière moi, parle en anglais : "He passed away", dit-elle. L'autre, devant moi, parle l'espagnol : "Ya se murio." » <sup>838</sup>**

La fable est transparente : même s'ils ont besoin de la mort pour donner un parfum

<sup>835</sup> La frontière de verre, Op. Cit., pp. 97-99.

<sup>836</sup> Kerouac, Sur la route, Op. Cit., pp. 386 à 396.

<sup>837</sup> La frontière de verre, Op. Cit., pp. 71, 24, 27, 33.

d'aventure à leur vie (« he passed away », la mort est en train de passer, mais juste à côté), les américains restent toujours en deçà de la mort, ils n'en veulent rien connaître, ils font "comme si de rien n'était". Ils ont besoin de ce frisson qu'engendre la proximité de la mort pour *augmenter* la vie. Dans cette aire l'événement est aventure – tout en faisant comme si la mort n'existait pas, tout en cachant au maximum les entours.

Au Mexique, l'événement de la mort fait partie du quotidien, au même titre et même davantage que n'importe quel autre événement. Comme dans le fameux roman du mythique écrivain Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, tout entier hanté par "l'omniprésente absence" du héros éponyme, tournant autour de son cadavre jamais directement visible<sup>839</sup>, toute la culture du pays tourne autour de la mort et des manifestations de l'au-delà. Culte de la mort qui n'est en rien morbide, qui est même, dit expressément Octavio Paz, « un culte de la vie<sup>840</sup> ».

Chez Fuentes, voyez Miss Amy, l'américaine, qui interroge sa bonne mexicaine : « D'après ce que j'entends, vous passez l'année entière à faire la fête, de saint en saint et de martyr en martyr... Pourquoi y a-t-il tant de saints au Mexique ? » Et voici la réponse de Josefina : « Pourquoi y a-t-il tant de milliardaires aux Etats-Unis ?<sup>841</sup> » Ce qui est *sanctifié* dans l'Amérique protestante, c'est la réussite sociale, qui ne saurait concerner que des gens *vivants*. Au Mexique, catholique, les saints sont glorifiés parce que gens vertueux, mais surtout *morts*.

Redisons-le, l'événement que le héros américain sans cesse poursuit, c'est celui qui doit lui permettre de montrer ses capacités et sa force. Il est moins dans ce qui advient que dans la façon dont le héros dépasse l'obstacle qui se dresse sur la route où l'on part à *tombeau ouvert* (comme si la mort était vaincue) à la rencontre des épreuves. Les surmonter, c'est « ferrer le *it* », selon le mot de Kerouac, en cet instant splendide où « le temps s'arrête », où se « remplit le vide de l'espace<sup>842</sup> ». L'écriture de Kerouac elle-même prend cette voie, se précipite, saisie par les riffs endiablés, les rythmes effrénés de cette course à travers le pays<sup>843</sup>.

<sup>838</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>839</sup> Juan RULFO, *Pedro Paramo*[1955], trad. de l'espagnol (Mexique) par R. Lescot, Imaginaire Gallimard, 2000.

<sup>840</sup> « ...les Américains désirent utiliser la réalité, plutôt que la connaître. Dans certains cas, comme par exemple la mort, non seulement ils n'en veulent rien savoir, mais visiblement, ils évitent son idée.[...]La contemplation de l'horreur, sa familiarité, la complaisance pour elle, constituent au contraire un des traits les plus notables du caractère mexicain.[...] Notre culte de la mort est un culte de la vie, de la même façon que l'amour, qui est faim de vie, est désir de mort » (Le labyrinthe de la solitude, Op. Cit., pp. 23-24).

<sup>841</sup> La frontière de verre, Op. Cit., p. 177.

<sup>842</sup> Sur la route, Op. Cit., p. 292.

<sup>843</sup> Chénétier écrit, à propos de *Sur la route* : « l'écriture, réputée "tapée au kilomètre" dans une sorte de transe narrative sur un rouleau de papier journal, transcrit les crépitements d'une aventure ; elle se fait aventure elle-même » (Op. Cit., p. 40).

A l'inverse, le Mexique de Fuentes est « pris dans un vertige d'événements imprévus, inexplicables, comme si le pays entier avait vidé ses tripes, était sorti de ses gonds, se fuyant lui-même, s'échappant à grands cris et coups de feu de la prison de l'ordre, des prévisions, de l'institutionnalité ». C'est le pays de l'échec, où tout, toujours, tourne mal, où l'on tombe, « vaincu par le chaos », où l'on voit « des cadavres, des hommes assassinés, des fonctionnaires malhonnêtes, des intrigues sans fin, incompréhensibles, des luttes à mort pour le pouvoir, l'argent, les femmes, les affaires...Mort, misère, tragédie <sup>844</sup> ».

L'événement y serait donc toujours de l'ordre du tragique ? Oui, en n'ayant pas peur de faire référence à Sophocle ou Eschyle – et ce contre l'ironie de Fuentes lui-même : « qu'est-ce qui peut me sauver de cette espèce de *capitis diminutio* qu'implique le fait d'être "latino-américain", c'est-à-dire un homme qui convertit en mélodrame tout ce qu'il touche : la tragédie lui a été interdite et même ses pires douleurs n'échappent pas à la vaste catégorie du cirque du désastre ? » On n'est pas obligé de le suivre – ou alors en ajoutant que dans le roman latino-américain l'événement mélodramatique parvient presque toujours à avoir les couleurs, la grandeur, la beauté de la tragédie, cette « restauration de l'aube de l'être », pour reprendre la belle formule de *Terra Nostra*...

Les rêves des « dos mouillés » qui traversent le Rio Grande/Rio Bravo ont la même grandeur que ceux du "périgrin" de ce dernier roman, parti à l'aventure sur la « route saline entre les abondantes moissons de notre mère bienveillante, la terre », vers « le précipice du monde, la cataracte de l'océan, l'inconnu dont on ne savait qu'une chose : qu'il promettait la mort à ceux qui transgressaient la ligne interdite de l'au-delà ». Lui aussi, avec le vieillard qui est son guide, est en route vers « la terre libre qui nous attend de l'autre côté <sup>845</sup> ».

Décidément, même au Mexique, on ne sort pas du rêve de l'Amérique – mais il s'agit alors de cette « terre baptisée par les migrations : Amérique,[...] s'étendant de l'Alaska à la Patagonie »... Tel est l'ultime rêve : « est-il encore temps de nous voir et de nous accepter tels que nous sommes réellement, Yankees et Mexicains, voués à vivre ensemble à la frontière de ce fleuve jusqu'à ce que le monde se lasse, ferme les yeux et se tire une balle en confondant la mort et le sommeil ? <sup>846</sup> ». L'événement d'une telle rencontre est-il définitivement utopique ? Et quelle sera l'avenir de ces deux littératures ? Celle du Mexique, et plus généralement de l'Amérique latine, pourra-t-elle continuer à nous offrir des écrivains dont l'ampleur des histoires, la richesse de l'écriture saura résister au "formatage" de la culture du puissant voisin ?

## A la frontière ouest : le Pacifique

---

<sup>844</sup> La frontière de verre, Op. Cit., p. 199.

<sup>845</sup> Une certaine parenté[1980], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, 1981, p. 202. *Terra Nostra*, Op. Cit., t. II, p. 289. T. I, pp. 543 et 544.

<sup>846</sup> La frontière de verre, Op. Cit., pp. 246, 284.



Formatage... Depuis que la "frontière" Pacifique a été touchée, la littérature nord-américaine aurait-elle piétiné ? Arrivée à ce "bout" elle se serait retournée sur elle-même, comme si elle se heurtait à cette fin hégélienne de l'Histoire que matérialiserait la côte californienne. La *frontier* est une notion d'essence terrienne. Elle délimite un territoire qui la limite en retour. Cette circularité du concept empêche qu'il (ou elle) puisse s'étendre à l'infini, contrairement au temps et à l'imaginaire. Enfermé dans l'espace qu'en même temps il enserme, le mythe de la frontière finirait donc par tourner à vide, la kyrielle d'événements qu'il engendre finirait par apparaître répétitif ou redondant...

Kundera suggère que c'est là un trait spécifique de ce mythe : « la répétition n'est que l'une des manières de rendre la frontière visible <sup>847</sup> ». "L'écrivain voyageur" suisse Nicolas Bouvier n'a alors peut-être pas tort d'être quelque peu désenchanté : « Sur les plages de Malibu, de Venice, de Santa Monica, j'ai bien compris que le mythe de l'Ouest, le "Westward-Ho" qui est à l'Amérique ce qu'Eschyle est à la tragédie grecque, était dilué dans les vagues énormes et grises, et froides. Que c'en était fini de l'Ouest : aucun Californien allant à Guam ou aux Philippines ne dira "I go West". Sur les plages du Pacifique, l'Ouest s'enroule sur lui-même comme une vague heurtant la plage <sup>848</sup> ». Ce n'est plus *un barrage contre le Pacifique*, comme dans l'Extrême-Orient de Marguerite Duras : à son autre extrémité, ce serait l'océan qui deviendrait le barrage renvoyant les mêmes vagues d'aventures, les mêmes rouleaux d'événements ramenés sur le rivage du livre par "le ressassement éternel" des mêmes thèmes...

A savoir si *Gothique Charpentier*, le roman de William Gaddis, n'a pas raison de montrer le côté inquiétant de la figure du héros sauveur du monde, dont l'un des persistants avatars est le prêcheur halluciné... La fable de Gaddis est-elle transposable à la littérature américaine, envahie de ces productions formatées où l'événement succède à l'événement, sans temps mort, pour que le lecteur n'ait pas le temps de souffler, de prendre son temps ? Ce même Gaddis n'utilise justement pas les armes de ceux qu'il combat : pas de récit moins "haletant", moins "palpitant", que *Gothique Charpentier*, si *éloigné* du lieu commun du héros toujours destiné à susciter, puis à surmonter les obstacles comme autant d'événements. Ici les obstacles, dérisoires, ce sont par exemple ces incessantes sonneries du téléphone dont la stridence perce les rêves, et qui « fracassent le soleil <sup>849</sup> »...

En ce sens, les Candido et América de Boyle ne sont-ils pas américains, n'ont-ils pas déjà mérité dès le début du roman leur statut de citoyens des Etats-Unis, par la forme même du récit de leurs aventures ? Ils sont à l'opposé des personnages de Gaddis, comme ce vieux balayeur qui hante les pages de *Gothique Charpentier* : fatigués, inutiles,

<sup>847</sup> Milan KUNDERA, *Le livre du rire et de l'oubli*, Op. Cit., p. 249. Mais il est vrai que pour son personnage « la frontière est constamment avec nous, indépendamment du temps et de notre âge, bien qu'elle soit plus ou moins visible selon les circonstances ». La répéter, comme semblent le faire, parfois, les américains, c'est alors effectivement la rendre, au cœur de leur vision du monde, visible, ô combien, ...

<sup>848</sup> Nicolas BOUVIER, *Le hibou et la baleine*, Genève, éditions Zoé, 2003, p. 31.

<sup>849</sup> Gaddis, *Gothique charpentier*, Op. Cit., p. 43.

ceux-ci glissent dans la fiction en s'effaçant, à peine visibles<sup>850</sup>. Les seuls événements qu'ils rencontrent sont ces feuilles que l'automne détache des arbres et qu'ils ont pour tâche de ramasser, métaphores parfaites de leur passage fugace dans le récit...

Les américains en auront-ils un jour fini avec la frontière ? En 1960, dans son fameux discours-programme destiné à lancer la conquête de l'Espace (le cosmos cette fois, puisque l'aventure terrestre paraît avoir sillonné tout le sien), le président Kennedy parlait de « New Frontier ». Jacques Cabau terminait son étude de 1966 en évoquant les nouvelles formes que revêt la quête de la frontière – cette fois dans les contrées inexplorées de l'espace intérieur, ou du conflit du légal et de l'illégal : drogue (Burroughs, Selby, le premier Boyle), mysticisme (Annie Dillard), psychanalyse (Philip Roth)<sup>851</sup> ... Décidément, le rêve américain continue de fonctionner, et même lorsque la Prairie est "perdue", « même sous la forme parodique et dégradée que lui donne Arthur Miller dans *The Misfits*, ce rêve, cinquante ans plus tard, n'est-il pas toujours indéradicable ?<sup>852</sup> » Cette dernière déclaration de Turner semble pleinement d'actualité pour la littérature américaine :

**« L'intellectuel américain doit à la frontière ses traits les plus marquants : [...]. Une tournure d'esprit pratique et inventive, prompt à trouver des expédients ; [...]. Une énergie inlassable ; un individualisme foncier au service du bien et du mal, et avec tout cela la vivacité et l'exubérance que donne la liberté.[...] Il serait imprudent de prétendre que la vie américaine a perdu [son] caractère expansionniste. Le mouvement l'a toujours caractérisée ; et à moins que celui-ci n'ait aucun effet sur la formation d'un peuple, l'énergie américaine aura toujours besoin d'un champ d'action accru<sup>853</sup> »**

La littérature américaine serait-elle donc entièrement soluble dans les valeurs de la Frontière<sup>854</sup> ?

Pourtant voici la conclusion de Nicolas Bouvier : « Cette vague qui s'enroule, c'est Hollywood, John Ford, John Huston : tous les westerns sont une façon de revivre ce qu'on ne peut plus vivre. Ce mythe mort, et le cinéma qui est né sur cette côte réaniment de vieux fantômes dont l'Amérique a encore besoin<sup>855</sup> ». Mais alors, si le mythe est mort,

<sup>850</sup> « ...debout là observant l'arrivée matinale du vieil homme dehors au coin, balai dans une main et la pelle aplatie dans l'autre comme venant au rapport... » (Ibid., p. 202).

<sup>851</sup> Cette plasticité de la théorie de la Frontière lui permet de « s'appliquer à une multitude d'événements et de développements de l'histoire américaine, de la période coloniale à l'époque de Franklin D. Roosevelt et même jusqu'à nos jours. Cette théorie analyse comment le caractère américain s'est orienté dans certaines directions : pourquoi les Américains sont impatientes, énergiques, matérialistes, possessifs, etc. Cela explique aussi l'enthousiasme avec lequel ils se sont lancés dans l'exploration de l'espace » (Wilbur JACOBS, « Frederick Jackson Turner : la théorie de la Frontière », in *Le mythe de l'Ouest.*, Autrement, Op. Cit., pp. 19-26. P. 20).

<sup>852</sup> Bernard POLI, 1875-1917. *Mythes de la frontière et de la ville*, Armand Colin, coll. U2, 1972, p. 238.

<sup>853</sup> Turner, *La frontière...*, Op. Cit., pp. 45 et 32. Voir également ceci : « L'humour, l'intrépidité et l'énergie des pionniers, comme leurs pires vices, ont marqué d'une façon durable la littérature, la langue et le tempérament américains » (note 2, p. 28).

vive le mythe ! Comme il est dit dans *L'homme qui tua Liberty Valance*, le western de John Ford [1961], « quand la légende entre dans les faits, il faut diffuser la légende ». Lorsqu'en 1893 Turner prononce sa conférence, l'expansion territoriale s'est achevée sur la côte Pacifique, mais cela ne marque pas, bien au contraire, la fin de la quête de la Frontière. Lorsque Loudon, le héros de Stevenson, arrive « sur les bords extrêmes de cette côte occidentale », cela ne signe pas l'arrêt de mort de ses rêves. San Francisco, qui « garde les portes du Pacifique », devient pour lui « le port d'accès vers un autre monde, vers une époque antérieure de l'histoire de l'homme ». Face à « l'immense Pacifique », il s' imagine comme le successeur du légionnaire romain à la conquête du monde : « malgré l'espace et le temps qui nous séparaient,[...] j'étais l'héritier de cet homme et tout semblable à lui : nous nous tenions tous deux à la limite de l'Empire Romain (ou, comme nous disons maintenant, de la civilisation Occidentale), plongeant nos regards vers des régions encore non "romanisées"<sup>856</sup> ». Où l'on voit que la fin de la "Frontier", au sens terrien, lui ajoute, sur fond de nostalgie de cette épopée de la Conquête, une dimension imaginaire qui se manifeste dans la multiplication des possibilités événementielles<sup>857</sup>. C'est dans ce registre que vont s'illustrer certains romanciers majeurs.

Comme Paul Auster. Marco Stanley Fogg, le personnage central de *Moon Palace*, quitte New-York et, après un long périple à travers l'espace américain, parvient lui aussi aux rives du Pacifique (« J'étais arrivé au bout du monde, et au-delà ne se trouvaient que de l'air et des vagues, un vide qui s'étendait sans obstacle jusqu'aux rives de la Chine »). Mais il est loin de croire qu'il a atteint le bout du chemin, bien au contraire : « C'est ici que je commence, c'est ici que débute ma vie<sup>858</sup> ». Pour lui comme pour le Loudon de Stevenson, le Pacifique est l'espace de toutes les aventures possibles, de toutes les régénérations.

<sup>854</sup> Il serait aisé de trouver des contre-exemples, bien sûr – comme Henry James, dont toute l'œuvre se construit sur un refus radical de l'espace américain. Sophie BRIDIER écrit que James, dans la nouvelle le coin plaisant, s'oppose au « lexique de la grandeur, de l'élévation, de l'ascension qui représente[...] l'idéologie de l'empire capitaliste étasunien » (« Espace et écriture aux Etats-Unis : Le coin plaisant de Henry James et Bartleby de Hermann Melville », in *Américana*, textes réunis par B. Terramorsi, Publication du Centre de Recherche Littéraires et Historiques de l'Université de La Réunion, L'Harmattan, 1994, pp. 133-158 (p. 142). Chez James, tout se passe dans le confinement des salons à l'atmosphère victorienne (Washington square, Un portrait de femme). Ou alors, fuyant la vacuité de l'espace américain, ses héros traversent l'Atlantique à contresens des pionniers, à la rencontre de personnages déjà proustiens (Les ambassadeurs)... Mais cette exception ne confirme-t-elle pas la règle, si c'est en quittant l'Amérique que l'on peut écrire autre chose que du roman américain. Que l'on peut... car il y a des contre-exemples au contre-exemple de James : Henry Miller, Hemingway... Je me garderai de proposer des lectures définitives, voire totalitaires...

<sup>855</sup> Le hibou et la baleine, Op. Cit., p. 31.

<sup>856</sup> Stevenson, Les trafiquants d'épaves, Op. Cit., p. 144.

<sup>857</sup> Comme l'écrit Royot, « après 1890, la Frontière appartient désormais au patrimoine culturel et prend valeur mythique » (Histoire de la culture américaine, Op. Cit., p. 191).

<sup>858</sup> *Moon Palace*[1989], trad. de l'anglais (américain) par C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1990, p. 364.

De même, dans le roman de Kurt Vonnegut déjà cité, c'est fort normalement au cœur du Pacifique, dans les Galápagos, ces îles si chères à Darwin, que l'humanité va survivre, malgré ses chances infimes : « Nombre d'événements qui devaient avoir des tas de répercussions un million d'années plus tard étaient donc en train de se dérouler dans un tout petit endroit de la planète<sup>859</sup> ».

Les côtes pacifiques ne sont donc pas le bout du monde, et n'éteignent pas les rêves qui accompagnaient la marche vers la Californie. Lorsque les chômeurs des *Raisins de la colère* entament la leur, les pas dans ceux de leurs ancêtres pionniers, ne poursuivent-ils pas les mêmes mirages de richesse, de terres vierges à exploiter, d'or à découvrir<sup>860</sup> ? Le cheminement vers ces contrées où « le printemps est merveilleux », où « les vallées sont des mers odorantes d'arbres en fleurs, aux eaux blanches et roses », prend des allures d'exode vers la Terre Promise, vers « ces vastes et bibliques régions du monde » qui sont aussi au « bout de la route<sup>861</sup> » des personnages de Kerouac. Plus l'épopée de la Frontière s'éloigne dans le temps, plus son caractère mythique, capable de lancer les gens sur les routes d'une hypothétique fortune, se renforce : « ...le soleil se leva derrière eux, et alors... brusquement, ils découvrirent à leurs pieds l'immense vallée.[...] Les vignobles, les vergers, la grande vallée plate, verte et resplendissante, les longues files d'arbres fruitiers et les fermes. Et Pa dit : – Dieu Tout-Puissant ![...] J'aurais jamais cru que ça pouvait exister, un pays aussi beau<sup>862</sup> ». Les héros de Steinbeck, même (ou plutôt surtout) en pleine crise sociale, sont toujours en quête de "La perle", cette fortune qu'à l'Ouest on va forcément faire : « on aura une petite ferme. On aura une vache, et peut-être bien un cochon et des poulets...<sup>863</sup> »

Pour devenir de plus en plus imaginaire, la frontière ne perd pas son caractère spatial. Il s'agit, toujours, de se déplacer, au plus vite, d'aller vers un par-delà qui revêt de multiples formes. On a déjà évoqué la plus courante, celle qui paraît donner comme un "ton" général à nombre de fictions nord-américaines : ces événements qui se bousculent en un incessant tourbillon, comme dans le roman de Boyle.

<sup>859</sup> Galápagos, Op. Cit., p. 134. Vonnegut s'amuse à concentrer sur des événements microscopiques, comme sur la partie étroite d'un sablier, l'évolution dont va émerger l'humanité nouvelle : « Les événements et circonstances cruciaux qui, à mon avis, présidèrent à la survie miraculeuse de l'humanité jusqu'à nos jours, j'en ai maintenant pratiquement fait le tour [vers la fin du roman]. Il m'en souvient comme de clés aux formes bizarres et qui, toutes, auraient fermé des tas de portes pour n'ouvrir que la dernière – celle du bonheur parfait » (p. 260).

<sup>860</sup> A propos du roman de Steinbeck, Cabau écrit même : « Plus les Etats-Unis se civilisent, s'urbanisent, se centralisent, plus le mythe de la frontière se charge de significations, de protestations nouvelles contre l'oppression, l'injustice et la misère » (La prairie perdue, Op. Cit., p. 21).

<sup>861</sup> Kerouac, Sur la route, Op. Cit., p. 423.

<sup>862</sup> John STEINBECK, Les raisins de la colère, Op. Cit., pp. 483 et 316-317.

<sup>863</sup> Des souris et des hommes, cité par Cabau, Op. Cit., p. 31, qui écrit encore que Steinbeck « reprend, en pleine crise, le mythe optimiste de la frontière : avoir un petit ranch à soi, là-bas, dans l'Ouest ».

## La frontière nord : l'Alaska de Hawkes

Une autre façon de revivifier le mythe, c'est de ressusciter certains événements tout droit issus des visions des pionniers, telle la rencontre de ce « vieux cheval blanc qui galopait dans la plaine<sup>864</sup> » venu, au moins, de Melville. Il croise la route des "anges vagabonds" de Kerouac : « Je vis alors une apparition : un cheval sauvage, blanc comme un spectre, venait au trot sur la route[...]. Le cheval était blanc comme neige et géant et presque phosphorescent... ».

Ou bien la chasse à l'ours, reprise des récits de trappeurs façon Fenimore Cooper. Déjà sujet de la nouvelle éponyme de Faulkner<sup>865</sup>, l'épisode est au cœur d'*Aventures dans le commerce des peaux en Alaska*, roman de John Hawkes. Dans « cette dernière frontière de l'aventure » qu'est l'état le plus septentrional des Etats-Unis<sup>866</sup>, où « seuls peuvent survivre les plus robustes, les plus braves, les plus intelligents », la rencontre avec l'ours kodiak prend des allures de légende, puisque « chaque homme d'Alaska – un vrai – est en lui-même une légende ». « L'oncle Jake », père de Sunny, la narratrice, abat « Son Abomination, le plus gros ours d'Alaska que Johnson eût jamais vu ». Une bonne vingtaine de pages sont nécessaires au héros du combat pour narrer ses exploits (là encore, on le voit, TR est supérieur ou égal à TH...). Plus loin dans le roman, c'est Martha Washington, l'arrogante féministe, qui arbore les cicatrices de la lutte qu'elle a menée durant une nuit entière contre une ourse qu'elle a fini par abattre de son "357-Magnum"<sup>867</sup>.

John Hawkes est d'ailleurs un cas intéressant. Voilà un écrivain qui est passé d'une contestation généralisée du roman et de ses codes<sup>868</sup> à *Aventures...*, où il renoue avec un style romanesque beaucoup plus traditionnel, qui privilégie l'événement "sensationnel".

<sup>864</sup> T.S. Eliot, cité par Pétilion, *La grand-route*, Op. Cit., p. 54. Pour Melville : « Le Cheval Blanc de la Prairie est célèbre dans nos annales de l'Ouest et dans les traditions indiennes[...]. Il était le Xerxès élu d'immenses troupes de chevaux sauvages dont les pâturages n'avaient alors d'autres limites que les Montagnes Rocheuses et les Alleghanies. Flamboyant à leur tête, il les conduisait vers l'ouest, comme l'étoile choisie, chaque soir, dirige les phalanges de lumière.[...] Dans ce monde, non encore déchu, de l'Ouest, son apparition impériale, archangélique, récréait, aux yeux des vieux trappeurs et des chasseurs, la gloire des premiers âges lorsque Adam s'avavançait dans sa divine majesté, le front haut, sans peur, semblable au puissant coursier... » (*Moby Dick*, Op. Cit., p. 224). La citation de Kerouac vient de *Sur la route*, Op. Cit., p. 417.

<sup>865</sup> « Il avait seize ans. Pendant six ans, il avait écouté parler les hommes.[...]Ce qu'ils disaient de la brousse, des grands bois[...]. Ce qu'ils disaient des hommes, ni blancs, ni noirs, ni rouges, mais des hommes, des chasseurs[...]. La plus belle de toutes les vies... Dans son idée, ils s'en allaient non pas chasser l'ours et le daim, mais ils se rendaient à un rendez-vous annuel avec l'ours qu'ils n'avaient pas même l'intention de tuer » (« L'ours »[1941], in *Descends Moïse*, trad. de l'anglais (américain) par R.-N. Raimbault, Imaginaire Gallimard, 1995, p. 163).

<sup>866</sup> La nouvelle Frontière est ici le Nord – comme pour les canadiens : « Le Nord est familier au public lecteur anglophone qui le considère comme la région par excellence de l'aventure et du défi » (Jack WARWICK, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne française*[1972], cité par Jean-Michel LACROIX, « Le Canada, pays des frontières ou pays sans frontières ? », in *Frontière et frontières dans le monde anglophone*, Op. Cit., pp. 163-171. P. 164). Lacroix ajoute : « au Québec, notre Ouest, c'est le Nord ».

Puisque les grandes plaines américaines ne sont plus lieux d'aventure, ses héros, ou plutôt ses héroïnes, partent la chercher dans l'« Alaska des rêves ». On trouve donc dans le récit de Hawkes tous les ingrédients du roman d'aventures – jusque dans ses effets stylistiques. A titre d'exemples, citons ces courtes prolepses qui annoncent les moments de drame intense : « Le jour est arrivé. Inévitablement. Le jeudi 3 octobre 1935 », ou, plus loin : « Et le jour arriva. Inexorablement ».

Hawkes marque fortement qu'il a trouvé là les dernières contrées propices à l'événement. C'était l'île pour Stevenson, la jungle africaine pour Conrad, asiatique pour Malraux. Cette fois, c'est le Grand Nord – sur les pas de London... L'aventure fait en quelque manière partie de la définition de ces lieux « d'où peut jaillir tout à coup le génie de l'inattendu ».

Autre élément caractéristique du roman d'aventures qui se retrouve dans *Aventures...* : la relation complexe et ambiguë à l'événement de la mort. « Ici, la mort, on l'empoigne à bras-le-corps », elle ne peut être que grandiose, se draper des figures de la légende : « la mort, ici, ce n'est pas la même chose que dans l'est,[...]elle] est grande et formidable comme le Territoire lui-même ». Jusqu'au point où on se dit : « jamais je ne m'en tirerais pour raconter mon aventure », mais bien sûr, nous le savons, on ne meurt pas, ce serait la disparition de l'aventure, et de son récit...

Il faut encore relever l'absence de préoccupation "réaliste" de Hawkes, qui pourrait parfaitement contresigner certaines déclarations de Stevenson<sup>869</sup>. Citons le chapitre où Sunny décrit les visions qu'elle a de son père mort, « roi dans son tombeau » qui l'interpelle du fond d'une crevasse où « le soleil a formé une catacombe de verre ».

Quelle nouveauté y a-t-il finalement dans le roman de Hawkes ? Faut-il se fier au titre, et le lire comme un roman d'aventures classique ? Pas tout à fait. Car ces espaces désolés, battus des vents, balayés de tempêtes de neige, deviennent le lieu d'une découverte essentielle : « la dernière frontière, c'est la femme, et non pas l'Alaska ». En définitive, puisque selon la géographie terrestre tout est découvert, reste à en parcourir une autre, dont tous les continents sont loin d'être explorés, celle du sexe. Ce serait l'ultime aventure que de découvrir ce que cache ce « mot amusant, gentil comme un serpent vert tout raide dans la bouche », quels événements s'y dissimulent. Voilà le nouveau « cœur de l'inattendu », qui maintenant vous « jette au bord de la falaise<sup>870</sup> ».

---

<sup>867</sup> Aventures dans le commerce des peaux en Alaska, Op. Cit., pp. 54, 215, 338, 96, 371-378. Et quand Irving paraît se moquer de cette prédilection en introduisant l'animal comme spectacle de foire dans presque tous ses romans, n'est-ce pas peut-être pour enjoindre à ses collègues écrivains de cesser de massacrer la pauvre bête ? Comme un plaidoyer pour la Liberté pour les ours, titre de l'un de ses romans[1990], comme une reprise d'un incipit de Dos Passos : « Un ours noir se promène en liberté dans les allées de Hyde Park » (42e parallèle)...

<sup>868</sup> « Je me suis mis à écrire de la fiction, persuadé que les vrais ennemis du roman étaient l'intrigue, le personnage, le décor et le thème » (cité par Lazare BITOUN et Claude GRIMAL, *Le roman américain après 1945*, Nathan Université, 2000, p. 109).

<sup>869</sup> Est-ce de Stevenson, cette profession de foi : « Seule l'imagination a de l'importance et le langage est son canal.[...] La réalité que l'écrivain discernerait avant de commencer d'écrire ne m'intéresse pas. Je n'ai aucune confiance en ceux qui croient savoir ce qu'est la réalité » ? Non, de Hawkes (cité par Chénétier, *Au-delà du soupçon*, Op. Cit., pp. 51-52).

Et une part non négligeable du livre est consacré aux exploits de Sunny qui, de son père, a hérité la faculté de raconter ses « aventures » (les guillemets soulignant dans son cas leur caractère sexuel) dans « le plus fameux bordel du Grand Nord » qu'elle a créé de ses mains – et de sa féminité. S'inventer de nouvelles frontières, en lien avec celle plus traditionnelle de l'aventure, voilà un moyen de rejouer la partition de la Frontière...

## La ville et ses frontières

Celle-ci séparait la "civilisation" et les espaces vierges de la conquête. Que la ville ait pu elle aussi jouer le rôle de frontière, est-ce alors paradoxal ? Car on peut « déménager sans fin d'un secteur à un autre de ces villes interminables » qui quadrillent le pays, ou « glisser d'une ville à l'autre le long des routes », comme Jules Romains le fait remarquer<sup>871</sup>.

C'est ce que font les héros de Kerouac, ceux aussi d'*Americana*, le premier roman de Don DeLillo. Ou encore Humbert-Humbert, le personnage du *Lolita* de Wladimir Nabokov, dans son errance absurde de motels en motels, d'abord dans le "bon sens", vers l'Ouest, avec la nymphette (« ce fut alors que commença notre grand voyage à travers l'Amérique »), puis dans l'autre sens, à sa poursuite, après son enlèvement (« C'était sur ce parcours, donc, que je devais chercher les traces du traître, et je me lançais sur la piste<sup>872</sup> »). Le déplacement est d'abord « le meilleur palliatif que connaisse Humbert-Humbert à ses maux<sup>873</sup> ». N'oublions pas que Nabokov, vrai caméléon, est un perpétuel migrant, son nomadisme se faisant aussi bien à travers les pays (Russie, Allemagne, France, Etats-Unis, Suisse) que les cultures et les langues (russe, anglais, français). C'est ce recul qui lui permet sans doute de réussir une si belle satire du nomadisme de la Frontière – même s'il se veut « écrivain américain<sup>874</sup> ». Nabokov ne traduit-il pas, sur le mode ironique, la poursuite effrénée, presque désespérée, de l'événement qui mettrait un terme à la quête ? Ce serait ici le mirage de la jeunesse éternelle incarnée dans la figure définitivement inaccessible de la nymphette. La posséder vraiment, tel est l'événement sans cesse poursuivi, toujours repoussé, comme pour le héros de *L'ennui* de Moravia...

D'autres écrivains ont opté pour la première des "solutions" de Jules Romains, celle

<sup>870</sup> Aventures dans le commerce des peaux, Op. Cit., pp. 67, 433, 296, 407, 238, 216, 215, 438, 15, 17, 29-30.

<sup>871</sup> Cité par M.-E. Coindreau, Aperçus..., Op. Cit., p. 51.

<sup>872</sup> Lolita, Op. Cit., pp. 229 et 394.

<sup>873</sup> Alain ROBBE-GRILLET, « La notion d'itinéraire dans Lolita », revue L'Arc n° 99 : Nabokov, 1964, p. 35. Voir également l'article d'Edmond BERNHARD, « La thématique échiéquienne de Lolita », pp. 37-45.

<sup>874</sup> « Des considérations de perspective et de profondeur m'ont amené à édifier un certain nombre de décors américains.[...] Si j'ai choisi les motels américains plutôt que les hôtels suisses ou les auberges anglaises, c'est uniquement parce que je me considère comme un écrivain américain » (« A propos de Lolita », Postface, Lolita, Op. Cit., p. 501). Ces remarques ont certainement une part de vérité, même s'il ne faut jamais en négliger une autre, d'ironie, bien sûr, avec Nabokov...

qui consiste à « déménager sans fin d'un secteur à un autre de ces villes interminables », celle de l'errance dans cet autre désert qu'est la ville, dans cet « espace global – et globalisant – que constitue la ville étasunienne <sup>875</sup> », et on peut évoquer Hemingway, Henry Miller, Dos Passos (*Manhattan Transfer*), Hubert Selby (*Last Exit to Brooklyn*), Jérôme Charyn (*The catfish man/Poisson-chat*).

Une première hypothèse pourrait être avancée pour expliquer cette persistance des valeurs de la Frontière au sein même de l'espace urbain <sup>876</sup>. Puisque celui, horizontal, de la Frontière, de la prairie et de ses « brins d'herbe » est complètement exploré, quadrillé, balisé, attaquons-nous à la verticalité incarnée par la ville, espérant trouver dans cette nouvelle dimension l'événement, si nécessaire à la vie. Henry Miller l'écrit explicitement : « Brique sur brique, honnêtement, en bon maçon, j'avais conscience d'un événement ; quelque chose était en train, de se passer dans l'ordre vertical – fini les brins d'herbe ; ce qui montait avait une structure et un plan <sup>877</sup> ». Les gratte-ciel sont l'emblème de cette montée à l'assaut du ciel, et la conquête de l'Ouest a pu devenir, d'une façon métonymique, ce galop vertical qu'est le rêve d'ascension vers les sommets de la hiérarchie des affaires, vers ces bureaux situés aux derniers étages des immeubles et des tours, derrière les "frontières de verre" de Fuentes <sup>878</sup>. L'esprit conquérant est très loin d'avoir disparu, les Etats-Unis restent le lieu de tous les possibles – et en particulier de celui de la fortune à partir de rien, du self-made man. C'est maintenant dans cette ascension qu'on part maintenant à la rencontre des événements <sup>879</sup> ... La traduction "verticale" de la Frontière garde nombre de ses caractéristiques, et notamment cette dimension spatiale de la "réussite".

Les origines, ambivalentes, de la ville américaine fournissent une autre explication. Nées d'un exil, forcé la plupart du temps par la misère, les premières cités devaient lutter contre les dangers et les tentations du *wilderness* environnant, mais aussi résister à l'inclination inverse vers le repli, l'enfermement, la sclérose. Se voulant forteresses de pureté contre les risques de "déroute" du monde sans foi ni loi de l'Ouest, contre les risques d'erreurs de bifurcations, elles sont aussi ces lieux profanes où la "perdition"

<sup>875</sup> S. Bridier, « Espace et écriture aux Etats-Unis... », Op. Cit., pp. 133-134.

<sup>876</sup> On peut noter que dès 1920, Charles Austin Beard reproche à Turner d'avoir négligé l'importance des grands centres urbains, qui seraient les seuls vrais creusets de l'Amérique par les conflits qui s'y jouent entre travail et capital (cité par Jacobs, « Frederick Jackson Turner : la théorie de la Frontière », Op. Cit., pp. 19-26. P. 23).

<sup>877</sup> Sexus, Op. Cit., p. 38. Certes, l'"érection" dont il s'agit a aussi chez Miller un tout autre sens... Il n'en demeure pas moins un des écrivains majeurs de l'errance dans la mégapole américaine.

<sup>878</sup> Ce rêve n'est évidemment pas celui des personnages de Miller. Mais le leur, qui est d'accéder à une position, une situation d'artiste calquée sur celle, largement fantasmée, d'un Rimbaud, en est-il finalement si éloigné ?

<sup>879</sup> Poli écrit : « les Américains trouveraient, et avaient même déjà trouvé, d'autres façons de manifester leur esprit pionnier, et, pour nous en tenir à l'homme de l'Ouest, celui-ci avait devant lui tout le domaine de l'expansion industrielle et commerciale du pays. Le héros de la conquête de l'Ouest pouvait devenir le "capitaine d'industrie" » (Mythes de la frontière et de la ville, Op. Cit., p. 78). Le Babbitt de Sinclair Lewis montre exemplairement les tares cachées sous la bonne conscience de ce "capitaine"...



toujours guette<sup>880</sup>. S'échapper alors de ces cités nouvelles, c'est retrouver la pureté des origines dans le désert, où la rencontre de l'événement peut se faire dans toute la nudité de son surgissement, loin de son *dévolement* dans les pseudo-aventures dissolues de la ville, et sans non plus qu'il disparaisse dans le repli sur soi frileux et craintif.

Il y a là, en germe, deux des pôles majeurs de la fiction américaine. D'un côté, le déplacement, qui permet d'ordonner le chaos<sup>881</sup>. De l'autre, l'enfermement sur soi-même : trop vive est la conscience qu'il est vain d'espérer échapper à l'entropie du monde. D'un côté le *settlement*, le hameau, la colonie de « l'enraciné dans les terres historiées et cadastrées », la vie immobile, où plus rien n'arrive ; de l'autre le *shift*, le mouvant, le *wilderness* du migrant, de celui qui « improvise hors des sentiers battus de la coutume<sup>882</sup> », de l'aventurier qui prend le risque de l'événement...

La ville du roman américain conserve bien souvent ce caractère dual. Pour beaucoup d'écrivains de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle apparaît d'abord comme symptomatique de la crise de croissance d'une nation qui s'est industrialisée sans avoir le temps de créer sa mythologie urbaine<sup>883</sup>. Toutefois, cet écart n'efface pas tout à fait le rêve d'une nouvelle frontière à conquérir. La poussée en avant, le « go West ! » fondamental ne sont jamais définitivement oubliés. L'explosion urbaine, dans toutes ses composantes, n'est pas perçue de façon seulement négative, elle est aussi synonyme de mobilité et de mouvement.

De cette énergie New York est bien sûr le paradigme. Il faut lire les descriptions qu'en fait DeLillo dans *Outremonde*, roman-fleuve si à l'image de l'immense métropole. Elle y est peu à peu submergée, gagnée par les millions de tonnes de ses déchets – ce qui n'empêche pas les entrepreneurs de spéculer sur ces gigantesques décharges, ni les fleurs de pousser sur ce fumier qui envahit l'espace urbain, ni les enfants d'y vivre et d'y sublimer leur quotidien en devenant de nouveaux dieux (un jeune taggeur devient ainsi la coqueluche des galeristes "branchés", on traque les prestations presque immatérielles d'une petite danseuse des rues, etc.). Fuentes a alors raison de voir New York sans

<sup>880</sup> Dans son article sur Paul Auster, Nathalie COCHOY fait jouer ces deux termes de déroute et de perte, « le déplacement fondateur de l'emplacement, l'exil bâtisseur du refuge. C'est parce qu'elles incarnaient la perte que l'on devait échapper aux cités, mais c'est pour conjurer la déroute que l'on devait s'y abriter » (« Moon Palace, ou l'écriture de la frontière », in « Moon Palace », Paul Auster, ouvrage collectif, Ellipses, 1996, pp. 11-22. Note 3, p. 11).

<sup>881</sup> On verra que c'est la « ligne » de Pynchon.

<sup>882</sup> Cf. Pétilion, *La grand-route*, Op. Cit., pp. 45 et 47. Pétilion résume ainsi l'opposition des deux attitudes : « Arracher, par un trajet dans l'espace, une forme au chaos ou bien, au contraire, s'enfouir dans le sommeil et glisser dans la dislocation entropique, c'est toute la fiction américaine qui de Whitman à Pynchon oscille entre ces deux pôles » (p. 81).

<sup>883</sup> Nous verrons plus loin la façon dont le *Bartleby* de Melville subvertit la littérature de son époque en se concentrant sur la question du langage, Sophie BRIDIER montre par ailleurs que la nouvelle de Melville inverse les valeurs spatiales américaines, faisant « du centre ville [de New-York] et du centre de l'Empire américain la périphérie de son espace » (p. ???), faisant du lieu où le parasite *Bartleby* s'enferme le local qui s'oppose radicalement à l'espace « Yankee »... (« Espace et écriture aux Etats-Unis : Le coin plaisant de Henry James et *Bartleby* de Hermann Melville », in *Américana*, textes réunis par B. Terramorsi, Publication du Centre de Recherche Littéraires et Historiques de l'Université de La Réunion, L'Harmattan, 1994, p. 144).

cesse se construire « à partir de sa [propre] désintégration, son destin inévitable de cité de tous, énergique, inlassable, brutale, meurtrière<sup>884</sup> »...

*Moon Palace*, de Paul Auster, tisse un lien particulièrement fort entre l'histoire des pionniers et la métropole new-yorkaise. L'espace américain y est concentré dans l'"enclos" de Central Park. Marco (comme Polo) Stanley (comme le découvreur de l'Afrique) Fogg (comme Phileas) hérite de son oncle une bibliothèque de 1492 (bien sûr...) livres, pour la plupart récits de voyages. Enfermé dans son appartement il en entreprend la lecture, et son "périple immobile" l'isole de plus en plus du reste du monde. Il approche ainsi de l'extrême frontière, touche aux rives de l'ultime événement : la mort<sup>885</sup>. C'est le récit d'une sorte de dernier voyage, jusqu'à cette limite, asymptotique à la mort, où temps et espace viennent à se confondre. Lieu de l'aventure suprême, on ne saurait aller plus loin.

Et voilà que ce bout du voyage prend peu à peu la forme, là encore, d'une marche vers l'Ouest. Auster en multiplie les balises, bien avant le périple effectif vers la Californie : Fogg fréquente le West End Bar, il voit plusieurs fois *Le tour du monde en quatre-vingt jours*... Mis en abîme, on retrouve le roman de la frontière, "nanti" de ses conventions, à plusieurs reprises. C'est le vieux pionnier Effing, qui dans le temps a fait la route, et qui raconte ses aventures dans l'Ouest. C'est *Le sang de Képler*, roman que lit Fogg, dont le héros quitte Long Island, à New-York, en poursuivant le soleil couchant pour « découvrir un pays de merveilles, un monde de beauté sauvage et de couleurs féroces, un territoire aux proportions si monumentales que même la plus petite pierre y porte la marque de l'infini ».

Mais surtout, à force de s'isoler dans ses lectures, M.S. Fogg est réduit à l'état de clochard. Refaisant alors à sa manière le parcours des transcendentalistes du XIX<sup>e</sup> siècle (Thoreau, Emerson), il vit maintenant dans Central Park, « cet immense espace inhabité », ce lieu où « je possédais un seuil, une frontière, un moyen de distinguer le dedans du dehors<sup>886</sup> ». On assiste alors à la métamorphose de ce qui fut une réserve en « une version microscopique du *wilderness*, des terres sauvages, enclavée au cœur de la ville<sup>887</sup> ». Ces terres "vierges" de Central Park sont à l'image exacte du lointain Ouest, où l'événement partout guette et rôde. Ici l'imprévu est au détour de chaque sentier : dans cet espace régénérateur« intervenaient les événements miraculeux. Ils tombaient toujours du ciel. Je ne pouvais les prévoir, et une fois qu'ils avaient lieu, je ne pouvais en aucune manière compter sur leur répétition ». De quels événements s'agit-il ? Ils ne seront pas liées à la nature, puisqu'elle est ici complètement domestiquée. Ce seront des rencontres, heureuses, dangereuses parfois, généreuses, en tout cas toujours inattendues.

<sup>884</sup> La frontière de verre, Op. Cit., p. 200.

<sup>885</sup> « Il veut survivre, écrit Pétillon, mais d'une survie qui l'amène à la "lisière" de la mort, à l'extrême bord de la falaise » (Histoire de la littérature américaine, Op. Cit., p. 725).

<sup>886</sup> Moon Palace, Op. Cit., pp. 303, 75, 78.

<sup>887</sup> Pétillon, Op. Cit., p. 726.

Pour finir, c'est le départ de Fogg lui-même : « Le lendemain matin, je compris que le hasard m'avait entraîné dans la bonne direction. J'étais parti vers l'Ouest, et maintenant que j'étais en chemin, je me sentais plus calme, plus maître de moi <sup>888</sup> ». Le héros retrouve sa vocation pionnière – et avec elle la sérénité. Dorénavant, comme cela doit être, l'événement n'advient plus dans le temps, mais dans l'espace. L'un se résorbe dans l'autre, la vision géographique du monde abolit la durée :

**« ...quand j'arrivais enfin dans l'Utah[...] je n'étais pas seulement impressionné par la géographie, je m'apercevais aussi que l'immensité, le vide de ce pays avaient commencé à affecter ma notion du temps. Le présent paraissait devenu sans conséquence, les minutes et les heures trop infimes pour être mesurées en ce lieu, et du moment que l'on ouvrait les yeux au spectacle environnant, on était obligé de penser en termes de siècles, de réaliser qu'un millier d'années ne compte pas plus qu'un battement d'horloge » <sup>889</sup>**

A la fin du périple, la côte Pacifique offre ses promesses de félicité, de renaissance : « Je marchai sans interruption, je marchai vers le Pacifique, porté par un sentiment de bonheur croissant. Une fois que j'aurais atteint l'extrémité du continent, j'étais certain qu'une question importante trouverait sa solution. Je n'avais aucune idée de ce qu'était cette question, mais la réponse avait déjà commencé à prendre forme dans mes pas, et il me suffisait de continuer à marcher pour savoir que je m'étais laissé en arrière, que je n'étais plus la personne que j'avais un jour été <sup>890</sup> ». Atteindre la Frontière, c'est acquérir une conscience, une compréhension du monde et des événements qui prend un caractère définitif. C'est une sorte de révélation presque mystique.

L'herméneutique, qui va prendre chez DeLillo le nom à l'origine ironique de "diétrologie", trouve ici son terme, la réponse ultime à toutes ses questions. Car on cherche toujours une explication définitive. C'est aussi, cela, le sens de la quête, de Pynchon à DeLillo et Faulkner, sur lesquels nous allons maintenant revenir.

## Chapitre IV. De l'interprétation des événements

***Qu'est qui fait que les choses se passent comme elles se passent ? Ce qui sous-tend l'anarchie des événements qui s'enchaînent ? Philip ROTH***

***Et si l'histoire du monde elle-même, ainsi que les événements de notre vie dans ce monde, étaient aussi agités, arbitraires et aussi fondamentalement incohérents que certaines séquences d'épisodes dans une partie de la fiction américaine contemporaine ? Annie DILLARD <sup>891</sup>***

Comment régénérer le mythe de la frontière, redonnant ainsi un caractère d'événement à

<sup>888</sup> Moon Palace, Op. Cit., pp. 80, 359.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>890</sup> *Ibid.*, pp. 363-364.

son franchissement, nous demandions-nous ? On a vu quelques réponses : en rajeunissant certains thèmes (le cheval blanc, la chasse à l'ours), en suivant à nouveau la piste du soleil couchant comme une remontée du chemin de l'évolution (Prokosch), en faisant de la ville l'espace des possibles.

Il existe encore une autre voie, qui consiste à concentrer l'espace du *wilderness*, à le "réduire" aux dimensions d'un terrain de base-ball<sup>892</sup>. C'est ce que fait Don DeLillo avec *Outremonde*, roman foisonnant, tout entier orienté par la recherche d'une réponse définitive à la question du sens.

Ramener l'histoire de l'Amérique à l'aire de ce jeu, c'est encore faire œuvre civilisatrice : ne s'agit-il pas d'une tentative de rationalisation de l'espace ? En réduisant celui-ci aux lignes qui sur le terrain délimitent les zones, on le quadrille, on l'explique : on donne une grille de lecture des événements. Cet espace en réduction est alors une métaphore de la "diétrologie", cette "science" des choses cachées chère à DeLillo.

Le base-ball permet à l'auteur d'*Outremonde* de proposer une technique d'interprétation du monde : comme l'aire de jeu par les lignes qui la parcourent, l'événement et la réalité sont décomposés en points (l'idée vient peut-être du Nouveau Roman français), et la métaphore photographique ici s'impose : « J'ai examiné un million de photos parce que c'est la théorie des points de la réalité, que toute connaissance est accessible si vous analysez les points<sup>893</sup> ». Cette technique, un mot inventé dans l'Italie des années 1970-1980 la définit<sup>894</sup> : « Il y a un mot en italien. Dietrologia. Ça signifie la science de ce qui est derrière quelque chose. Un événement suspect. La science de ce qui est derrière un événement.[...] la science des forces obscures. Pour ce qu'il y a derrière un événement ». DeLillo donne une connotation positive au mot italien : il s'agit d'aller au-delà du mystère, de le percer. *Outremonde* (*Underworld* en anglais, ce qui est en-dessous, ce qui est caché précisément : on est bien dans "l'ère du soupçon"), « récit qui vit dans les espaces du déroulement officiel du jeu », tourne alors sans cesse, « diétrologiquement », autour de la quête de la balle « frappée en tomahawk<sup>895</sup> » par

<sup>891</sup> *La tache, Op. Cit., p. 259. Living by fiction[1982], cité par Chénétier, Au-delà du soupçon, Op. Cit., p. 162. Précisons qu'Annie Dillard est l'auteur notamment de The living (Les vivants), roman de la frontière, s'il en est...*

<sup>892</sup> On sait la place qu'occupe le base-ball dans la culture des Etats-Unis – et dans son roman. Outre DeLillo, on peut citer Philip Roth, Robert Coover, Donald Barthelme (A ce sujet, voir Pierre-Yves PETILLON, *La grand-route, espace et écriture en Amérique*, Seuil, 1979, p. 111), John Irving...

<sup>893</sup> *Outremonde[1997]*, trad. de l'anglais (américain) par M. Véron, Arles, Actes-Sud Babel, 2003, p. 190. Le danger, assumé par DeLillo, est alors de multiplier, de démultiplier l'événement – et c'est le crime en série qui trouve ici son mode de communication : « C'est un crime fait pour être filmé au hasard et passé aussitôt.[...] Filmer et passer renforce et compresse l'événement. Cela fait miroiter le besoin de recommencer » (p. 173).

<sup>894</sup> L'origine du mot reste peu claire. La presse italienne de droite de l'époque l'utilisait pour ironiser sur la tendance de l'extrême gauche à voir derrière tous les événements de ces années-là (meurtres, enlèvements, attentats, etc.) un complot du pouvoir (ce qui, paradoxe, ne s'est pas toujours avéré faux...). La diétrologie est alors la connaissance de ce qu'"on" nous cache. Le mot a également été attribué à Leonardo Sciascia, à Umberto Eco. On ne prête qu'aux riches...

Bobby Thomson lors du match des Giants contre les Dodgers du 3 octobre 1951.

Ainsi, à partir d'un événement inaugural d'apparence secondaire, un récit d'une ampleur immense déploie la multiplicité de ses thèmes et de ses héros, évitant l'écueil de la réduction. Le roman balaye tout l'espace étasunien, des grandes plaines de l'Arizona aux gigantesques décharges de Los Angeles, Chicago ou New York. On y reconnaît à maintes reprises ce lyrisme de la route si caractéristique de la littérature américaine (« Je conduisais une Lexus dans le bruissement du vent », « la poussière poudrait le capot et le pare-brise et le soleil semblait presque sur eux »). Le mot italien *lontanzana* (= « distance ou éloignement, bien sûr ») est un mot clé du livre, qu'illustre l'exploration de ces « espaces blancs sur la carte » que sont "la Poche", au Sud du Nouveau-Mexique, où l'on étudie des événements secrets (explosions de bombes thermonucléaires par exemple), ou cette autre base mystérieuse du Kazakhstan de l'épilogue, où se pratiquent d'autres expériences atomiques<sup>896</sup>. Cette culture permanente du secret, de l'événement qu'"on" nous cache, permet à la diérogologie de donner toute sa mesure, et aux balises que le terrain de base-ball a données au roman de revenir périodiquement, avec la réapparition régulière de la fameuse balle du match-événement initial.

L'aire du jeu de base-ball comme métaphore de l'espace du *wilderness*, comme grille de lecture possible... Pynchon, lui, en cherche d'autres. Et pour ce faire, il n'hésite pas à situer le récit de son dernier roman, *Mason & Dixon*, à l'époque héroïque, entreprenant de réécrire carrément l'histoire des pionniers. Cette fois il nous plonge dans le passé pour restituer à la conquête de l'espace américain toute sa force et toute sa dimension presque cosmique. Nous allons explorer de manière plus approfondie l'univers de Pynchon, car il est un éminent représentant de ce courant, si important dans la littérature américaine, dont l'obsession est d'atteindre à une totalité compréhensive de la réalité et des événements qui la composent. Avec *Mason & Dixon*, cette obsession prend la forme d'un retour aux temps historiques de la conquête.

On pourrait presque qualifier cette dernière œuvre de roman historique, puisqu'elle a pour ambition première de restituer l'Amérique coloniale d'avant l'Indépendance. De quoi s'agit-il précisément ? De l'épopée pionnière de ces deux « Aventuriers Américains, lancés sur la Mer du Futur comme autant de mines flottantes », ces deux scientifiques dont le nom restera à jamais attaché à cette « Ligne de partage large de vingt-quatre pieds au cœur d'une région sauvage, en direction de l'Ouest, afin de séparer deux droits de propriété accordés quand le Monde était encore féodal, mais que la Guerre d'Indépendance devait invalider huit ans plus tard<sup>897</sup> ».

L'ambition historique de Pynchon est d'abord de retrouver les modes de pensée de l'époque envisagée. Cela passe notamment par la réinvention de la langue écrite du XVIIIe siècle, en imaginant les tics et procédés d'écriture qu'auraient pu utiliser Mason et Dixon, les deux héros<sup>898</sup> – et leur scribe, le pasteur Cherrycoke. Le récit est constamment

<sup>895</sup> Outremonde, Op. Cit., pp. 302-303, 29, 45.

<sup>896</sup> Ibid., pp. 69, 493, 297, 439.

<sup>897</sup> Mason & Dixon, Op. Cit., pp. 229 et 11.

nourri des connaissances autant que des superstitions du temps. Face à n'importe quel événement qui surgit et qui a « tout d'une aberration dans leur existence », comment réagissent-ils ? Par une attitude typique du siècle des Lumières : le rationalisme leur permet de « réduire à la Certitude » cet événement inattendu, en opérant « un choix parmi une profuse quantité de Destins possibles, dont le nombre diminue régulièrement chaque fois qu'un choix est effectué, jusqu'à se trouver "réduit" aux événements qui nous arrivent bel et bien, à mesure que nous les traversons, dans un Temps irréversible, – exactement comme une lentille, oui, qui reçoit toute la lumière de quelque vaste Etendue céleste et qui la réduit à un seul point<sup>899</sup> ». Il faut à tout prix trouver un sens à l'événement, et la "réduction" rationaliste est là pour conduire, à coup sûr, à la vérité.

Le mode général du récit est épique, qui met sur le même pied un certain réalisme et, par exemple, la liberté d'un canard automate de Vaucanson qui traverse périodiquement le paysage et la vie des personnages à des vitesses fulgurantes. L'épopée permet de telles invraisemblances...

En même temps, les thèmes sont intemporels. Ainsi Pynchon revient, lui aussi, sur celui de la frontière – et pas seulement d'une façon métaphorique. Car cette ligne que sont chargés de tracer ses deux héros matérialise la frontière comme lieu où va se produire, de façon répétée, la rencontre de l'événement et de l'inattendu. C'est en la balisant, coûte que coûte, que Mason et Dixon sont confrontés à toutes les difficultés. Et cette ligne, toujours à franchir, toujours à dépasser, s'avance, là encore, plein ouest.

Dans cette exploration de l'un des grands mythes fondateurs des Etats-Unis, Pynchon revient donc aux grands thèmes de l'espace, du voyage, sources perpétuelles d'événements, c'est-à-dire de romanesque – géographique puisque c'est du déplacement que naissent ces événements et ce romanesque. L'unidimensionnel de la ligne<sup>900</sup> à tracer sur le sol vierge des régions qu'on traverse, c'est aussi celui de « la loi de la narration classique », de ce « fameux "fil du récit" » rythmé par les péripéties de l'"action", qu'un Robert Musil avait, en son temps, jugé obsolète<sup>901</sup>. Mason et Dixon se heurtent sans cesse à toutes sortes d'obstacles naturels (dont on a vu comment ils pouvaient les "réduire") : forêts insondables, rivières infranchissables, montagnes inaccessibles – ou

<sup>898</sup> Exemple : l'usage immodéré des majuscules, typique de la littérature anglaise de l'époque : « D'une éminence, ils peuvent désormais aviser leur Couloir, qui divisent les vertes Vapeurs de la Végétation recouvrant le sol.[...], les hautains Nuages Américains voguant dans le ciel... » (Ibid., p. 608).

<sup>899</sup> Ibid., pp. 48, 180, 49-50.

<sup>900</sup> Certes, les quatre directions terrestres sont omniprésentes dans le livre, puisque la Frontière, cette avancée de l'Est vers l'Ouest, se double ici du traçage d'une ligne qui sépare le Nord et le Sud. Il n'empêche que le roman reste constamment "orienté" ("occidenté" serait un terme plus approprié) par la ligne droite qu'il s'agit de tracer entre Pennsylvanie et Maryland.

<sup>901</sup> «...la loi de la narration classique ! De cet ordre simple qui permet de dire : "Quand cela se fut passé, ceci se produisit ! C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux "fil du récit" justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie » (L'homme sans qualités[1922-1942], trad. P. Jaccottet, 2 vol., Seuil, t. II, 1979, p. 775).

humains : pionniers et trappeurs de ces contrées, qui bien souvent sont aussi sauvages qu'elles, indiens au comportement toujours mystérieux, ouvriers bûcherons dont les réactions sont imprévisibles, etc. Certes, tout comme le récit, ils sont appelés par la force des choses et des gens à faire de multiples détours. Mais ils en reviennent toujours à leur tracé rectiligne. Comme le récit là encore, ils continuent à tracer leur ligne droite, au nom précisément de cette croyance, rationaliste autant que mystique, au « Destin manifeste » des conquérants de l'Ouest américain.

« J'étais une fois de plus de retour en Amérique, dit le Révérend Cherrycoke, découvrant malgré tout que je ne pouvais en rester éloigné, car j'espérais que les Miracles puissent encore s'y produire,[...] que toutes les Fictions désirables nécessaires à l'enfance d'une espèce puissent encore devenir vraies...<sup>902</sup> ». L'Amérique, lieu de toutes les "Fictions", c'est cet endroit où la fiction peut devenir vraie : belle définition de l'aventure, où les aventures sont rêvées avant de les vivre, inventées avant qu'elles ne surgissent...

Avec *Mason & Dixon*, Pynchon revient à l'unidimensionnalité du voyage. Le roman suit la ligne droite que tracent les deux héros, et, passée l'adaptation initiale au parti-pris d'écriture, la fiction apparaît somme toute assez formatée.

De ce point de vue, il est intéressant de comparer ce roman aux autres du même auteur – et surtout à *Gravity's rainbow*, si multidimensionnel, irisé de tous les feux de l'arc-en-ciel du titre, sans cesse nouveau, toujours surprenant, plein d'illuminations. Ici les déplacements ne sont guère linéaires. Les lieux, et les voyages qui les parcourent, ne sont plus de simples "réservoirs" d'événements, mais constituent la substance même du récit<sup>903</sup>. Les personnages errent dans une Europe ravagée par la guerre, l'espace est parcouru par les fusées V2 lancées de l'Allemagne contre l'Angleterre, dont la trajectoire parabolique, de plus en plus proche de la verticale absolue, finit par annuler l'écart entre point de départ et point de chute. Et c'est finalement cet espace géographique lui-même qui devient l'événement central du livre, ce sont certains points de cet espace de plus en plus fragmenté, disloqué, qui en constituent les véritables événements.

Le roman se cristallise en effet autour de points de concentration infinie (« rien qu'un point de l'espace, le point exact où doit cesser la combustion, jamais lancé, et qui ne retomberait jamais »), à l'image de cette « Zone » de Dora, où « tout se mélange, tout devient ambigu et lointain, rien n'a plus de nom ». Dora, où les esclaves du système concentrationnaire nazi étaient chargés d'assembler les V2, Dora, dont l'entrée est précisément en forme de parabole – Dora est un lieu parfaitement *schizophrénique* : « Il est étrange de ne trouver ici aucun des éléments géométriques qu'on s'attendait à y

---

<sup>902</sup> Mason & Dixon, Op. Cit., p. 353.

<sup>903</sup> C'est ce qu'entend démontrer Claire LARSONNEUR : « Le voyage dans Gravity's Rainbow n'est pas le pré-texte du récit mais sa substance, il y joue le rôle d'un modèle heuristique et non d'un "réservoir" à effets de réel » (« Prendre le voyage à contre-pied : Les détours de Pynchon », Voyageurs et voyages, Actes du Colloque de mars 1997 du Groupe de Recherche et d'Etudes Nord-Américaines, Publications de l'Université de Provence, 1999, pp. 67-76, p. 68). Mieux, « l'espace auquel se réfère le roman n'est ni continu, ni préexistant mais fragmenté, mobile, en perpétuelle recomposition », ce qui induit « un univers eschatologique, pétri de signes, dévolu à une interprétation impossible, [...] sériel, non linéaire, où seule la répétition a du sensé » (pp. 71-72).

voir,[...] cette Rocket-City éblouissante semble systématiquement éviter la symétrie, elle accepte la complexité, introduit la terreur ». L'espace dans *L'arc-en-ciel de la gravité* est ainsi constamment sectionné et découpé en tranches infinitésimales, à l'image du calcul des surfaces dans une intégrale de Riemann – ce qui lui donne une mobilité interne de tous ses éléments. Il devient discontinu avant d'être recomposé par le récit : les « pérégrinations » du héros sont décomposées en « *Delta x* et *Delta y* », comme l'Analyse mathématique permet de « diviser la trajectoire d'un boulet de canon à partir de la ligne de site et de la ligne de tir, *Delta x* et *Delta y*, pour les réduire de plus en plus, jusqu'à devenir asymptotes, comme une armée de nains galopant dans un escalier, et comme ils se ratatinaient, le bruit de leur galop s'éteignait, pour se perdre en un son continu ».

Dans une telle étendue, fragmentée, les événements sont ces bouts d'espace qui se rencontrent, ces éléments de réalité qui se télescopent (« comme des signaux pour les voyageurs égarés, des formes se répètent sans cesse, formes de la Zone, qu'il perçoit mais qu'il se refuse à interpréter »), et encore ces tropes langagiers qui rapprochent deux réalités parfois très éloignées. Par exemple, la parabole, la figure de rhétorique, est aussi la forme géométrique qui relie les points d'impact des fusées et les lieux des exploits sexuels de Tyrone Slothrop.

Se retrouve encore la route de l'Ouest américain, parcourue ici par l'ancêtre William Slothrop (« il partit de Boston, en direction de l'Ouest en 1634 ou 35 »), accompagné de ses cochons qu'il vend au hasard des rencontres. Elle aussi se transforme en « une parabole [du] principe de l'action et de la réaction[qui] commençait à se faire sentir<sup>904</sup> ». N'en déplaise à Newton, au demeurant pas encore né, les temps aussi se télescopent... Espace infiniment ouvert, texte infiniment ouvert que *L'arc-en-ciel de la gravité*, où les événements prennent toutes les formes, surgissent dans tous les espaces...

Oui, de ce point de vue, *Mason & Dixon* opère un net retour en arrière, et dans l'écriture, et dans les thèmes. Celui de la frontière, rapidement évoqué dans *L'arc-en-ciel*, refait surface (refait "ligne" serait plus approprié pour ce récit beaucoup plus linéaire). L'idéologie pionnière qui va avec, revient au premier plan. Il y a cette ligne à créer, à inventer (entre nord et sud, Maryland et Pennsylvanie). De l'espace complexe et multidimensionnel de *L'arc-en-ciel...*, dont la parabole est la figure, décomposée en une infinité de parties, on passe à la ligne droite de *Mason & Dixon*, unidimensionnelle.

Toutefois, malgré toutes leurs différences, les deux romans ont au moins un point commun : ils ne cessent de tourner autour de ce qui demeure la question essentielle pour Pynchon : existe-t-il une clé d'interprétation définitive des événements du monde, des événements de nos vies ?

Pynchon paraît persuadé que l'Amérique a trahi son destin. William, l'ancêtre du Slothrop de *L'arc-en-ciel...* préconisait dans son épître *Du Prétérit* une vie terrienne simple et heureuse au milieu des indiens, avec eux « partageant le même don de vie ». Là était sans doute la bonne voie, de l'hédonisme et de la soumission enchantée aux promesses du nouvel Eden... Mais cette voie fut condamnée par les « Elus de Boston », à tel point que « personne ne sait comment William s'y prit pour ne pas être brûlé sur le

---

<sup>904</sup> Thomas PYNCHON, *L'arc-en-ciel de la gravité*[1973], trad. de l'anglais (américain) par M. Doury, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988, pp. 301-302, 297, 567, 562, 549.



bûcher des hérétiques ». La secte des puritains a triomphé, et sa lecture des événements, qui n'arrivent que comme confirmations des prophéties bibliques. Pour eux tout est déjà écrit, et tout arrive donc selon ce que Le Livre annonce. Leur mission est dès lors évidente, et ils ont apporté dans leurs bagages la confiscation des terres indiennes, leur exploitation effrénée, la course au profit... William « représentait-il un embranchement que l'Amérique n'avait pas suivi ? Et si l'hérésie slothropienne avait eu le temps de prendre corps et de prospérer ? », s'interroge le narrateur de Pynchon<sup>905</sup>.

L'Amérique aurait mieux fait d'emprunter ce chemin. A un certain moment elle s'est trompée de route, et la conquête de l'Ouest aux visées "civilisatrices" n'a en fait été qu'une vaste entreprise de colonisation meurtrière et cruelle. On peut même soupçonner, aux risques de sombrer dans un vertige paranoïaque, qu'un mystérieux complot est à l'origine de ce détournement. L'obsessionnelle volonté de comprendre les événements, de les intégrer dans une causalité explicative, peut conduire à croire qu'il y a, en dessous des choses, une volonté mystérieuse, sans doute plus ou moins diabolique – d'où les multiples interprétations du moindre événement qui peut survenir.

Diétrologie galopante... Dans *V.*, le premier roman de Pynchon, Herbert Stencil part dans une quête infinie de cette mystérieuse *V.*, entrevue au détour d'une phrase du journal intime de son père<sup>906</sup>. Or il semble bien qu'"on" s'acharne à lui dissimuler la véritable signification de cette lettre. Est-ce le V de la Victoire ? Est-ce une femme, Vierge ou Vénus ? La *V<sup>e</sup>* symphonie ? Le nom d'une rate qui hante les égouts new-yorkais ? D'autres incarnations sont encore envisagées, chaque fois plus incertaines, chaque fois plus désincarnées, comme si *V.* était le symbole de la déshumanisation du monde, comme si de mystérieux fanatiques détournaient Stencil de l'ultime révélation dès qu'il approche du but... L'événement a-t-il un sens qu'"on" nous dissimule ? "On" ?

*V.* conjugue la quête don quichottesque du sens des événements, qui s'apparente à l'avancée vers la Frontière, et l'acharnement à déchiffrer les signes et symboles dont ne peut manquer d'être constitué le monde de part en part. Toute l'œuvre de Pynchon balance ainsi entre la poursuite d'un sens, malgré tous les obstacles que "les puritains", ainsi qu'ils les nomment, dressent sur ce chemin de la vérité, et le sentiment désespéré que l'absence de sens a déjà gagné, que les événements du monde surgissent sans cohérence<sup>907</sup>. Et s'il multiplie les péripéties et les événements, c'est à la fois pour signifier que le monde, dans sa dérive entropique, est de plus en plus gagné par le chaos, et que nous sommes aussi responsables de cet état de fait, car nous avons manqué – et nous manquons encore – les bonnes bifurcations. Mais en même temps, se demande-t-il, l'entropie n'est-elle pas aussi ce qui peut permettre au monde d'échapper à la version

<sup>905</sup> L'arc-en-ciel de la gravité, Op. Cit., pp. 549-550.

<sup>906</sup> Tout le livre, et la quête dont il rend compte, sont donc issus de cette seule phrase : « Il y a plus derrière *V.* et dans *V.* qu'aucun de nous n'a jamais soupçonné. Non pas qui, mais quoi, – qu'est-ce qu'elle est ? Dieu veuille que je ne sois jamais appelé à donner réponse à cette question, que ce soit ici ou dans un rapport officiel ». Stencil est alors mu « par la nécessité de débucher *V* » (*V.*[1963], trad. de l'anglais (américain) par M. Danzas, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1985, pp. 56-57).

<sup>907</sup> Ce qui est la définition de l'entropie. Entropy est justement le titre d'une nouvelle de Pynchon de 1960.

biblique des puritains, ouvrant la perspective d'une autre version, d'une autre herméneutique cachée ?

Décidément, on est toujours à la frontière de la paranoïa chez Pynchon. Sur ce point *Vente à la criée du lot 49* est explicite. Œdipa Mass, l'héroïne, part à la poursuite d'un réseau postal clandestin, le "Tristero", dont elle découvre partout l'emblème (un cor postal). Devant son omniprésence obsédante elle en vient à se demander s'il reste des possibilités d'invention et de liberté en Amérique, des moyens d'aller à la rencontre de l'aventure, de s'ouvrir à l'éventualité de l'événement :

**« Derrière ces rues en forme de hiéroglyphes, il y avait soit un sens transcendantal, soit tout simplement la terre,[...] soit une fraction de la beauté terrible de la vérité, soit un spectre.[...] Car, ou il existait un Tristero derrière l'apparence de cet héritage que constituait l'Amérique, ou bien il y avait juste l'Amérique. Et alors, s'il y avait seulement l'Amérique, la seule façon pour Œdipa de continuer à vivre en y ayant sa place, c'était de faire franchement demi-tour et de s'enfoncer, étrangère, au creux de son sillon, dans la paranoïa »**<sup>908</sup>

Mais cette version du complot est sans cesse, elle aussi, démentie par les faits, les signes d'un tel complot sont si multiformes qu'ils en viennent à perdre toute pertinence, à se perdre dans l'insignifiance... Et c'est là que Pynchon marque ses regrets : l'Amérique était porteuse d'une mission, encore visible et susceptible de réalisation à l'époque pionnière de Mason et Dixon. Les deux héros sont encore à la croisée des chemins. Certes, ils se trompent lorsqu'ils s'obstinent à fixer un unique sens aux événements qui surgissent, à les "réduire" par leur rationalisme<sup>909</sup>, mais ils sont encore "vierges", peuvent encore réagir en suivant leurs passions, leurs affects. « Rêvant d'une Amérique, dont le nom est autre, dont il n'existe aucune carte », il leur arrive fréquemment de prendre le voyage vers l'Ouest comme « un Voyage de retour vers l'Innocence,— approchant, comme d'une limite, l'innocence des animaux », ou comme « un Roman en Musique, dont le héros au lieu d'avancer sur la route, d'une aventure à la suivante, sans nulle fin en vue, subit plutôt quelque Catastrophe avant de retourner à son point de départ<sup>910</sup> ». Et le roman s'avance ainsi, au gré d'une certaine liberté, proche sans doute aux yeux de Pynchon de celle des pionniers.

Et aussi de certains personnages de Faulkner...

<sup>908</sup> *Vente à la criée du lot 49*[1966], trad. de l'anglais (américain) par M. Doury, Points Seuil, 1989, p. 210-211.

<sup>909</sup> Ou lorsque, autre version du complot, ils voient l'Amérique comme le continent caché de la Tradition Juive. La ligne qu'ils doivent tracer pourrait alors être, « d'Est en Ouest, comme une Ligne de Texte inscrite sur une page de la Torah sacrée,[...] une copie, ici-bas réduite au Pantographe, d'Événements de la Sphère Supérieure ». Mais voilà encore un mauvais chemin, qui conduit à l'Âge de « la corruption et [de] la paralysie de l'ancienne Magie. Promoteurs, courtiers en Capitaux, assureurs, camelots à l'échelle globale, entrepreneurs et charlatans, – tels sont les derniers pauvres héritiers ineptes et déçus d'un Savoir qu'ils ne peuvent plus jamais utiliser, sinon au service de la Cupidité » (Mason & Dixon, Op. Cit., pp. 483-484).

<sup>910</sup> Ibid., pp. 751, 455, 265.

## Chapitre V. Faulkner ou l'événement toujours différé, l'herméneutique toujours en défaut

***Nous ne savons pas ce qui se passe dans ses œuvres mais nous savons que ce qui s'y passe est terrible* Jorge Luis BORGES**

***Brigitte n'engendre pas les faits, les faits lui tombent dessus* Elfriede JELINEK<sup>911</sup>**

Car une première lecture de Faulkner pourrait consolider nos hypothèses sur cet esprit pionnier qui hante la littérature américaine. En effet ses romans eux aussi racontent bien souvent un déplacement, un voyage (*Tandis que j'agonise*, *Lumière d'août*, *Les palmiers sauvages...*), ses fictions elles aussi voient derrière les événements une vérité dont on cherche à démêler les secrets, une interprétation dont on s'acharne à saisir les codes.

Rien de neuf alors avec le grand écrivain sudiste ? Bien sûr que si : il installe une sorte de dialectique entre les événements et leur(s) interprétation(s) unique – dialectique qui se situe au cœur même de son écriture, qui lui donne sa forme, si contournée. En fait, chez Faulkner il est fort rare que l'événement apparaisse directement, et encore plus rare qu'il soit raconté et décrit dans tous ses détails. Le récit ne cesse de tourner autour de lui, et c'est à travers toutes ces interprétations, fussent-elles erronées, qu'une réponse à la question : de quoi s'agit-il ? finit par arriver. L'événement s'appréhende à travers les cercles concentriques des multiples lectures qui en sont faites. Jamais vraiment là, jamais de face, jamais brut, il est toujours construit.

Il est pareil au forçat des *Palmiers sauvages*, ce nouvel Adam que la crue du Mississippi a libéré contre son gré, et qui erre sur le fleuve sans savoir où l'inondation le conduira. Comme lui, l'événement flotte sur toutes ces interprétations, épave subsistant d'un naufrage. Quel naufrage ? Justement celui de l'esprit des pionniers, de l'idéal de la frontière, voilà ce que nous voudrions montrer. Chez Faulkner on croit d'abord pénétrer à nouveau dans ce système de valeurs, mais c'est en fait à un retournement complet qu'on assiste. Ce n'est plus le mouvement qui est mis en avant et magnifié, c'est l'immobilité. Ce ne sont plus les pionniers qui "comprennent", ce sont tous ceux qui ne sont pas de leur monde : les femmes, les idiots, les indiens, les "nègres"... Il va de soi qu'en sont complètement transformées la définition et la pratique de l'événement romanesque.

De prime abord, on pourrait penser que l'omniscience du narrateur, ou celle du personnage qui "monologue", reprend quelque peu de ses droits. La prolifération paradigmatique des interprétations n'est pas, comme cela se verra chez un Proust par exemple, l'expression d'un doute ou d'une incertitude. Bien au contraire : le lecteur, trop naïf sans doute, éprouve sans cesse le sentiment que narrateur, et auteur, doivent inlassablement redresser ses erreurs : il est si prompt à se fourvoyer dans de fausses

<sup>911</sup> Borges est cité par Roger BOZETTO, « Faulkner nouvelliste : un conteur d'histoire », *Faulkner*, revue *Europe* n° 753-754, 1992, pp. 98-109 (p. 98). E. Jelinek, *Les amantes*(1975), trad. de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, *Points Seuil*, 2003, p. 148.

explications, dûment énoncées, dûment dénoncées.

Eclairons ce point à partir des catégories de Ricœur. Dans le registre narratif de *Mimésis II* d'abord (la configuration), on dira que la narration de l'événement, pour capital qu'il soit, est toujours différée, voire carrément absente du texte (dans cette perspective, les figures du *voyeur* et du *voyant* prendront une place centrale). Ensuite, du côté du lecteur (registre de *Mimésis III*, la refiguration), l'interprétation de ces événements toujours présents-absents est donc toujours infléchie, déviée, redressée. Enfin, du côté de *Mimésis I* (la préfiguration), nous montrerons que ces deux aspects proviennent du poids du Destin chez Faulkner. Et c'est ainsi que la "marche en avant" de l'histoire, analysée plus haut comme si caractéristique de la fiction américaine, se trouve ici constamment entravée. Le récit de Faulkner n'avance guère.

Il est donc très rare qu'un événement soit "directement" narré. Cet écart perpétuel entre l'événement et sa "lecture" (à la fois au sens premier du terme et au sens d'une herméneutique) passe par de multiples procédés rhétoriques qui minent la narration et sapent le réalisme en renforçant le sentiment d'irréalité<sup>912</sup>. Le lecteur est constamment déstabilisé, *détourné* par toute une série de figures de style, que je détaille, de la plus "douce" à la plus forte.

Le premier de ces procédés est sans doute le plus fréquent : ces *as though*, ces *as if* (« comme si », « on eût dit », etc.), si visibles. Quelques occurrences (je souligne) :

**« Ça a été comme ça. Ils sont tombés dedans, toute la famille, revenus à la côte d'où était venu le premier Sutpen[...], faisant la culbute jusque dans le Tidewater simplement en vertu de l'altitude, de l'élévation et de la pesanteur, comme si la faible prise que la famille avait eue sur la montagne[...] avait lâché tout à coup... » (Absalon, Absalon !). « On dirait qu'il les soulève et les laisse retomber au fond d'un puits invisible, le son s'éteignant sans s'éloigner, comme si tout mouvement risquait de le chasser de l'air ambiant en résonances successives » (Tandis que j'agonise. Il s'agit des planches que Cash prépare pour le cercueil d'Addie). « Et c'est chaque fois l'explosion tournoyante, l'envol du beffroi, comme si l'heure, au lieu d'ajouter simplement une nouvelle particule infinitésimale à la longue progression qui, depuis la Genèse, déroule sa monotonie, avait ébranlé l'air vierge avec le premier et violent ding-dong du Temps et de la Condamnation sans appel » (Requiem pour une Nonne, à propos des oiseaux qui nichent dans le beffroi du tribunal de Jefferson). « ...et le docteur se remit en marche, non pour répondre au nouvel appel, lui qui n'avait eu aucun pressentiment, mais comme si les coups répétés avaient simplement coïncidé avec le retour de la vieille impasse où il se débattait depuis quatre jours, mystifié, tâtonnant, pensant, remâchant ses pensées ; comme si un instinct peut-être le remettait en marche, le corps seul, pas l'esprit » (Les palmiers sauvages, au début du roman, lorsque Harry frappe à la porte du médecin)<sup>913</sup>.**

Ce dernier exemple montre l'ambiguïté, ou la perversité, du procédé : il nie ce qu'il affirme

<sup>912</sup> Celui-ci est souvent évoqué. Par exemple par Stanley D. WOODWORTH, à propos de « l'atmosphère » d'un « passage faulknerien » quelconque : « le lecteur, ne sachant pas d'une ligne à l'autre à quoi s'attendre, ne trouvant pas un enchaînement normal de références connues et parallèles, liées les une aux autres, trouve dans le passage un air désincarné, irréel, halluciné » (« Problèmes de traduction des romans américains contemporains », *Revue des Lettres Modernes* 40-42, Hiver 1958-59, p. 579).

à propos de la "lecture" de l'événement relaté. Au delà du comparatif "comme" qui indique une simple ressemblance, les "comme si" de Faulkner sont en même temps des "non pas" (car ce qui y est développé est donné comme faux) et des "mais" (où il est suggéré que l'interprétation qui suit le "comme si" est la seule vraie). Il n'est certes pas vrai que « l'heure avait ébranlé l'air vierge », et pourtant c'est cette irréalité qui est mise en avant et développée, au rebours des certitudes du lecteur<sup>914</sup>.

Le deuxième procédé est plus péremptoire, voire comminatoire : les *not only... but* (« non seulement..., mais encore ») :

**« C'est à partir de ce jour-là que j'ai compris que Dieu est non seulement un gentleman de bonne composition mais qu'il est également originaire du Kentucky » (Le Bruit et la Fureur, monologue de Quentin) « Car non seulement il n'avait pas perdu son innocence, mais il n'avait pas encore découvert qu'il était innocent » (Absalon, Absalon !) « et non seulement Drusilla ne manifestait ni honte ni remords, mais elle allait jusqu'à faire semblant de ne pas comprendre ce que tante Louisa voulait dire » (Les Invaincus. Bel exemple de ces négations qui se multiplie chez Faulkner. En voici un autre, dans Tandis que j'agonise : « Je ne sais pas ce que je suis. Je ne sais pas si je suis ou non. Jewel sait qu'il est, parce qu'il ne sait pas qu'il ne sait pas s'il est ou non. Il ne peut pas faire le vide en lui-même pour pouvoir dormir, parce qu'il n'est pas ce qu'il est et qu'il est ce qu'il n'est pas ») « C'est donc cela que tu n'as jamais pu lui pardonner ?[...] le fait que non seulement elle n'en a pas souffert mais qu'elle y a trouvé du plaisir,[...] le fait que tu as été contraint de perdre non seulement ton indépendance de célibataire, mais ton amour-propre d'homme attaché à la chasteté de sa femme » (Requiem pour une Nonne, Stevens, à Gowan à propos du séjour de Temple dans un bordel)<sup>915</sup>.**

Ces « non seulement...mais », empreints de condescendance, signifient que l'interprétation simpliste (celle du lecteur ou d'un personnage), si elle peut être admise, est par trop minimaliste. Là encore, la seule véritable, la "bonne", qui contient d'ailleurs la première, est inattendue. Disons-le à la manière de Faulkner : non seulement elle est inattendue, mais bien souvent elle fait peur, ce qui peut expliquer qu'on n'ose la formuler... Edouard Glissant : « le *non seulement...*, *mais* qui intervient assez souvent et qui a fait pencher cette parole sur tant d'abîmes. Non seulement ce que vous voyez, mais ce que vous avez envie, et tout autant peur, de ne pas voir.[...] Non seulement le réel le plus misérable, mais le tourment qui approfondit cette misère et lui confère sa grandeur ». Et l'auteur de *Faulkner, Mississipi* de conclure : « Ce principe d'écriture "problématise" le

<sup>913</sup> *Absalon, Absalon !*[1936], *Œuvres Romanesques II, Pléiade Gallimard, 1955, p. 798. Tandis que j'agonise*[1930], *Œuvres Romanesques I, Pléiade Gallimard, 1977, p. 946. Requiem pour une nonne*[1951], *Gallimard, 1980, p. 58. Les palmiers sauvages*[1939], *Gallimard, 1952, p. 17. Trad. de R.-N. Rimbault pour le premier, de M.-E. Coindreau pour les autres.*

<sup>914</sup> Cette posture, qui nie immédiatement ce qu'elle vient d'affirmer, se retrouvera dans la figure de l'épanorthose qui caractérise l'écriture de Beckett.

<sup>915</sup> *Le Bruit et la Fureur*[1929], *trad. Coindreau, O.R. I, p. 427. Absalon, Absalon !, p. 803. Les Invaincus*[1938], *trad. Coindreau, O.R. II., p. 1084, Tandis que J'Agonise, Op. Cit., p. 950. Requiem, Op. Cit., p. 84.*

réel, permet[...] d'en élargir le possible <sup>916</sup> ». Faulkner nous conduit ainsi vers sa vision du monde, certes fondamentalement tragique par son sens de l' « irréparable », selon le mot de Malraux <sup>917</sup>, mais elle n'en est pas moins ouverte (il s'avèrera que cette malédiction originaire n'est pas simple nécessité).

Le dernier procédé enfin est carrément dilatoire : le *not... but*. Glissant a également souligné ces « *non pas..., mais* », ces « *peut-être (que)..., mais* » qui sont « les utilisations les plus fréquentes de ce suspens d'écriture qui dédouble le réel, *en inverse parfois la logique* <sup>918</sup> », qui déstabilise son appréhension :

**« ce n'est pas qu'elle eût essayé d'exister d'une certaine manière pendant ces cinq années, mais c'est que lui-même n'avait commencé à exister qu'à la naissance de cette fille, tous deux étant liés irrévocablement à partir de cette heure et pour toujours, non par l'amour, mais par une fidélité implacable » (Le Hameau, à propos de la femme de Houston) « ils continuaient à ne jamais se quereller parce qu'elle refusait de s'y prêter, et cela non par suite d'une patience réelle ou feinte, ni parce qu'elle même était accablée, effrayée, mais simplement parce que[...] elle savait qu'il était indispensable que l'un des deux gardât son sang-froid... » (Les palmiers sauvages) « On dirait qu'ils nous touchent, non par le sens de la vision, mais comme le jet d'une lance d'arrosage, le jet au moment où il frappe, aussi dissocié du tuyau que s'il n'en était jamais sorti » (Tandis que j'agonise, à propos des yeux d'Addie, la mourante) « La maison ne semblait pas se rapprocher : elle était simplement suspendue en avant de nous, flottante et croissant lentement de volume, comme dans un rêve » (Les Invaincus) Jackson, dans L'Appendice Compson, est ce « Grand Dieu Blanc avec une épée », qui place au dessus de tout, « non l'honneur de sa femme, mais le principe selon lequel l'honneur devait être défendu, qu'il existât ou non, parce que cette défense le faisait exister même s'il n'existait pas » « cette indéniable odeur de nègres » dont le petit garçon de L'intrus n'a « jamais une seule fois réfléchi, ni examiné, si, par hasard, cette odeur était, en réalité, non pas celle d'une race, non pas même positivement celle de la pauvreté, mais peut-être celle d'une condition, une idée, une croyance, une acceptation passive par eux-mêmes de l'idée que, par le fait d'être des nègres, ils n'étaient pas censés avoir le goût de se laver convenablement ni souvent... » « Il lui semble que la semaine qui se termine a fui, semblable à un torrent, que la semaine suivante, celle qui va commencer demain, est l'abîme, que maintenant, sur le rebord de la cataracte, le torrent fait entendre un cri unique, sonore, austère, non pour se justifier, mais pour lancer un dernier adieu avant la chute, pour saluer une dernière fois, non pas un dieu, mais l'homme enfermé dans sa cellule grillée, si près qu'il peut entendre, non**

<sup>916</sup> Faulkner, Mississippi, Stock, 1996, pp. 282-284. Dans son roman, Tout-monde, Glissant parle encore de « cette sorte de suspens » que ces « non pas seulement, mais » de Faulkner « enseignent », ruses de romancier qui permettent « de présenter un quidam sans en brosser vraiment le portrait, [...] pour dérouter le lecteur »... Les personnages caribéens de Glissant, quant à eux, détournent la formule en un « assuré pas peut-être »... (Tout-monde[1993], Folio Gallimard, 2002, pp. 193, 195, 521).

<sup>917</sup> Dans sa fameuse préface à Sanctuaire.

<sup>918</sup> Faulkner, Mississippi, Op. Cit.. Je souligne.

**seulement cette église, mais les deux autres temples qui dresseront eux aussi une croix pour sa crucifixion » (Lumière d'Août)<sup>919</sup>. Dans cette dernière citation, on rencontre le thème majeur du temps, flot vertical qui nous emporte, pareil au « Old Man » des Palmiers sauvages, forme même du Destin<sup>920</sup> ...**

Bien sûr, il n'y a pas là qu'effets de style. Bien souvent, dans ces figures<sup>921</sup> où s'effectuent des sortes de "sauts" dans la focalisation, la prise en compte du discours passe d'un personnage à l'autre, l'interprétation qui est niée peut être celle du personnage dont il est question, ou celle de son entourage, ou celle du lecteur. Celle qui est présentée comme vraie peut à son tour être celle du personnage principal, ou celle du narrateur omniscient... Ou de l'auteur ? La question reste la plupart du temps ouverte...

En tout cas, si on a pu dire qu'« elles ne relèvent pas du discours logique, mais de la rhétorique<sup>922</sup> », ces constructions n'en ont pas moins pour fond une interrogation radicale sur la causalité des actions humaines. Ce que le dernier procédé, qui contient tous les précédents par le côté inattendu de l'interprétation proposée (mieux : imposée), illustre particulièrement. Pareils aux "parce que quoi ?" des enfants qui remplacent un "pourquoi ?", ces « curieux *Because*, [ces] *Parce que* qui sont les articulations typiques des romans de Faulkner<sup>923</sup> » sollicitent une réponse qui ait la forme, là aussi singulière et paradoxale, d'une certitude non apodictique. A la question du sens que pose de façon obsessionnelle un Thomas Pynchon, au problème ontologique, ils ripostent brutalement : « Pourquoi ? –Parce que »<sup>924</sup>.

<sup>919</sup> *Le Hameau*[1940], trad. R. Hilleret, Gallimard, 1973, pp. 230-231. *Les Palmiers Sauvages*, Op. Cit., pp. 213-214 et 239. *Tandis que j'Agonise*, Op. Cit., p. 925. *Les Invaincus*, Op. Cit., p. 961. *L'appendice Compson*, O.R. I, p. 634. *L'Intrus*[1948], trad. Raimbault, Livre de Poche, 1970, p. 16. *Lumière d'Août*[1932], trad. Coindreau, Folio Gallimard, 1996, p. 400.

<sup>920</sup> *Dans tous ces exemples, la rectification de l'erreur d'interprétation de l'événement est destinée au lecteur. Il arrive cependant que le destinataire soit un personnage. Ainsi dans Pylône : « ...elle se cramponnait au montant du panneau intérieur et se retournait pour regarder Shumann avec une expression qui, il devait s'en rendre compte plus tard, n'était pas du tout la peur de la mort, mais, au contraire, le refus farouche et maintenant insensé de le perdre, lui, [...] ». De même, un personnage agit autrement que ce à quoi un autre s'attend : « il s'aperçut qu'elle s'attaquait avec un aveugle acharnement non pas à la courroie qu'il avait en travers de ses cuisses mais à la braguette de son pantalon... » (*Pylône*[1935], trad. Raimbault, O.R. II, pp. 518-519).*

<sup>921</sup> Qui apparaissent aussi dans les lettres : « J'ai toujours écrit sur l'honneur, la vérité, la considération, la capacité à supporter la douleur et l'infortune et l'injustice et à supporter encore, en incarnant tout cela dans des individus qui croyaient en ces principes et les observaient non dans l'espoir d'une récompense mais pour l'amour de la vertu, non pas même parce que ces principes sont admirables en eux-mêmes, mais afin de pouvoir vivre et mourir en paix avec soi-même quand l'heure vient de mourir » (Correspondance Malcolm Cawley-William Faulkner, trad. R. Hilleret, Gallimard, 1970, p. 180).

<sup>922</sup> André BLEIKASTEN, *As I Lay Dying* (in William Faulkner, avec François PITAVY et Michel GRESSET, Armand Colin, Coll. U, 1970, p. 174).

<sup>923</sup> Mayoux, *Vivants piliers*, Op. Cit., p. 165.

<sup>924</sup> Sur ce point, cf. Michel GRESSET, « Le "Parce que" chez Faulkner et le "Donc" chez Beckett », *Revue des Lettres Modernes*, n° 19, novembre 1961, pp. 124-138.

Dans *Lumière d'Août*, une première "explication" est donnée à cette explication qui n'en est pas une : « L'homme sait si peu de choses sur son prochain. A nos yeux, hommes et femmes agissent toujours pour les mêmes motifs qui nous pousseraient nous-mêmes si nous étions assez fous pour agir comme eux<sup>925</sup> ». L'incommunicabilité entre les individus, l'incompréhension mutuelle, l'impossibilité de saisir les motifs des actions d'autrui contraignent celui qui "parle"<sup>926</sup> à *imaginer* les raisons, forcément inappropriées, forcément *déplacées*, qui pousseraient son "interlocuteur" (et le lecteur) à agir de la même façon que lui face à l'événement. Elles l'obligent ensuite à dire les vrais moteurs de ces actions. Le problème est que ces derniers sont très généralement incompréhensibles, ou plutôt inexplicables.

Et pourtant tous s'acharment à la trouver, cette "explication" (les guillemets restent de mise), comme Addie la mourante de *Tandis que j'agonise* : « je pensais combien les mots s'élèvent tout droits, en une ligne mince, rapides et anodins, alors que les actions rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent, si bien qu'au bout d'un certain temps, les deux lignes sont trop éloignées l'une de l'autre pour qu'une même personne puisse être à cheval sur les deux. Je pensais que péché, amour, peur, tout cela n'était que des sons que les gens qui n'ont jamais péché, ni aimé ni craint, emploient pour ce qu'ils n'ont jamais eu et ne pourront jamais avoir, à moins qu'ils n'oublient les mots ». Ou comme le vieillard d'*Absalon* : « la langue (ce fil ténu et fragile, dit grand-père, au moyen duquel les petits coins superficiels, les bords de vies humaines secrètes et solitaires peuvent être rapprochés un instant de temps à autre avant qu'ils ne se renfoncent dans les ténèbres...) <sup>927</sup> ». L'agonisante Addie, le grand-père d'*Absalon*... Comme si l'approche de la mort donnait une lucidité nouvelle sur la fragilité des mots... Tout le travail de l'écrivain, jamais achevé, toujours recommencé, consiste à réduire la fracture, à projeter cette ligne, verticale, paradigmatique, de mots et d'interprétations, sur le paysage horizontal, syntagmatique, des actions et des événements<sup>928</sup>. C'est contre cet "incurable retard des mots" que s'acharment ses négations et dénégations. Et c'est pourquoi il étire dans l'espace de la page ces « non pas... mais », ces « comme si... », qui toujours aspirent à rejointoyer les événements et leur dire, qui tentent de renouer les fils sans cesse défaits du langage. Jankélévitch voit dans l'acte poétique « un perpétuel va-et-vient entre le rayonnement du sens et le contrecoup des signes<sup>929</sup> ». Voilà une belle définition de

<sup>925</sup> *Lumière d'Août*, Op. Cit., p. 36.

<sup>926</sup> Quelle que soit par ailleurs l'instance narrative : l'"auteur", le narrateur, le personnage qui "raconte" (*Absalon*), le personnage théâtral (*Requiem*), celui qui "monologue" (*Le bruit et la fureur*, *Tandis que j'agonise*).

<sup>927</sup> *Tandis que j'agonise*, Op. Cit., pp. 1012-1013. *Absalon...*, Op. Cit., p. 823.

<sup>928</sup> Les conceptions spatiales de la métaphore de Roman Jakobson seraient ici opératoires (« projection du principe de l'équivalence de l'axe de la sélection (l'axe paradigmatique) sur l'axe de la combinaison (l'axe syntagmatique)» (Voir *Questions de poétique*[1949], Seuil, coll. « poétique », 1973).

<sup>929</sup> Wladimir JANKELEVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I – La manière et l'occasion*[1980], Points Seuil, 1988, pp. 115-116.



l'écriture même de Faulkner. Ses négations sont aussi des affirmations. Elles nous disent : voilà où le récit aurait pu aller, voilà où il aurait pu vous conduire, mais voilà aussi où il ne va pas.

Dans les romans de Faulkner, les événements disparaissent sous les couches interprétatives qui se superposent et ne cessent de se corriger les unes les autres. On pourrait dire plus précisément que leur mode d'"apparition" est justement dans ces superpositions qui les cachent, qui en dessinent les contours. Les événements chez Faulkner sont des « apparitions disparaissantes », selon une autre formule de Jankélévitch<sup>930</sup>.

Pynchon craignait que l'Amérique ait manqué la bifurcation historique juste. Avec Faulkner, ce qui importe avant tout, c'est que le destinataire ne rate pas la bonne voie aux multiples embranchements. Il n'y a plus seulement une unique erreur historique, il y a à tout instant des croisements où on risque d'être *dérouté* vers de fausses interprétations des événements qui adviennent, omniprésents bien que toujours cachés. Le narrateur doit sans cesse nous remettre sur la bonne piste, nous pauvres lecteurs, beaucoup moins sûrs du chemin qu'une Lena Grove, qui dans *Lumière d'août* marche à la recherche de Lucas Burch, inlassable, sans question. Nous, incorrigibles lecteurs, beaucoup plus hésitants sur le but qu'un Anse Bundren, qui dans *Tandis que j'agonise* ne cesse de répéter : « J'ai lui donné ma parole. Elle avait mis ça dans son idée<sup>931</sup> ».

Et c'est ainsi qu'un événement n'existe qu'à travers les visions qu'on en a. C'est ce qui pourrait s'appeler le "réalisme subjectif" de Faulkner : « Les associations sont subjectives, c'est-à-dire qu'elles se passent dans la tête de Benjy et non dans l'œil du lecteur », dit l'auteur lui-même dans une lettre. Voilà bien la difficulté. Comment saisir les motivations des personnages, comprendre leurs réactions face à l'événement qui leur arrive ? Il y a deux empêchements majeurs : d'une part, l'incommunicabilité fondamentale entre les êtres qu'on a lue dans *Lumière d'Août* (« l'homme sait si peu de choses sur son prochain »...), d'autre part l'incapacité des « grands mots », du « fil ténu » du langage, à rendre compte des actions humaines.

Voilà pourquoi notre interprétation immédiate est à tout coup erronée, pourquoi il est nécessaire de faire « constamment appel à un grand nombre de mots négatifs qui, niant constamment l'impression première, tentent de saisir ce qui est au-delà de l'accidentel et du passager ». D'où en même temps le sentiment d'un écart incommensurable entre la "pauvreté" des personnages et même de ce qui leur arrive et la multiplicité, l'amplitude des mots qui s'acharnent à les dire. Comme si les hommes ne pouvaient « contenir les mots chargés de les évoquer<sup>932</sup> ». Les mots sont des vêtements beaucoup trop larges...

Beaucoup trop larges ? Ils les rendent pourtant immenses, ces héros, comme les

<sup>930</sup> Nombre de ses analyses font songer à Faulkner, qui a cette « finesse infinitésimale [...] nécessaire pour capter un événement qui advient dans le temps et qui est une apparition disparaissante » (Ibid., p. 125).

<sup>931</sup> Même si le but véritable d'Anse n'est pas tant d'enterrer sa femme Addie à Jefferson quoi qu'il lui en coûte, que de s'y « faire mettre ces dents » (Tandis que j'agonise, Op. Cit., pp. 969 et 967).

<sup>932</sup> Lettre à J.B. Meriwether, in O.R. I, p. 1248. Pitavy, Light in August, in William Faulkner, Op. Cit., p. 260.

événements, qu'on ignore « mais dont on devine qu'ils sont terribles », selon le mot de Borges. A la fatale extériorité du lecteur Faulkner s'attaque par ces constructions en spirale où se répètent à tout niveau les dénégations : non, lecteur, l'interprétation que tu fais n'est pas la bonne, ou, au mieux, elle n'est que partielle, fragmentaire. A ton tour, pénètre dans l'œuvre pour *saisir* les événements qu'elle *surcharge*, descends dans le gouffre de l'inattendu. Véritable travail de création que la lecture de Faulkner, on l'a souvent dit.

Mais alors, glissant de *Mimésis III* à *Mimésis I*, n'est-il pas légitime de se demander si toute interprétation n'est pas toujours déjà fautive ? N'est-il pas présomptueux d'explorer ce puits au fond duquel on espère trouver le fin mot du mystère des personnages, de leurs actes, des événements qui leur adviennent ? Y rencontrera-t-on la vérité ? Cette foule d'explications, cette multitude de "parce que" ne répondent-ils pas à une question qui n'existe pas ? Pareils à la rose des mystiques, ils sont *sans pourquoi*. Comme Eula : « C'était comme si, même dans sa petite enfance, elle savait qu'il n'y avait pas d'endroit où elle désirât aller, rien de neuf ou de nouveau au bout d'aucune progression, qu'un endroit ressemblait à un autre, n'importe où et partout ». Cette jeune fille enflamme pourtant toute la gent mâle du comté, qui se presse à sa porte, se bat pour sa conquête. Mais elle reste là, « simplement assise, et immobile, sans penser même, apparemment<sup>933</sup> ». Comme toujours, le doute subsiste ("comme si", "apparemment") – ce qui ne fait que rajouter un tour supplémentaire à la spirale de l'incertitude. A ce premier niveau, le présent des événements et des actions reste *problématique*.

La causalité des actions ne l'est pas moins. Si l'interprétation première est à rejeter, celles qu'on nous propose ne rassurent pas davantage. Elles sont trop inattendues, trop en porte à faux avec les certitudes mêmes des personnages, dont le comportement pourtant n'est guère hésitant : soit apathiques, soit agissant selon un "cela va de soi" sans question, à la façon du Lucas Beauchamp de *L'Intrus*.

Osons quand même descendre plus bas dans le gouffre. Ces deux premiers niveaux de compréhension paraissent ne conduire nulle part ? Il faut alors entrer dans ce qui fait le fond de la vision de Faulkner, du côté de *Mimésis I*.

Nous pénétrons dans l'univers de la malédiction. Comme le forçat des *Palmiers sauvages* par le Mississippi, les personnages sont ballottés par le fleuve du destin. Les fourmis humaines (l'image se trouve dans *Requiem*) sont écrasées par le poids infini de la fatalité. Mais dire cela ce n'est pas dire grand-chose... Si singulière est la façon dont le récit de Faulkner, cette machine à incertitudes, *évite* l'événement. Formulons les choses ainsi : face aux événements dont ils sont les jouets, il y a dans l'attitude des personnages comme une sorte de "mobilité immobile" qui les enferme. Mais aussitôt, de nouveau, les questions surgissent : s'agit-il là d'une simple soumission au destin contre lequel il est de toute façon inutile de lutter ? d'une incompréhension radicale de ce qui se passe tant cela dépasse l'entendement des "bouseux" de Faulkner ? Ou, plus noblement, adoptent-ils une position stoïcienne face aux inconséquences des dieux ?

Et qu'est-ce qui est différé : ces mêmes événements, racontés sans jamais vraiment

---

<sup>933</sup> Le Hameau, Op. Cit., pp. 110 et 112.

l'être, ou "seulement" leur narration ? Dans les fictions de Faulkner *il arrive* des événements. Mais ils ne sont pas décrits. Leur survenue, pour certaine qu'elle soit dans l'inéluctable du temps, est sans cesse différée<sup>934</sup>. Ou peut-être est-ce leur narration. De toute façon l'ellipse est constante, et la valse des questions sans fin. Voilà bien le paradoxe irréprouvable : le lecteur a la tête pleine de ces tournures péremptoires, de ces « non seulement, mais », ces « non pas, mais », de ces négations qui se veulent autant d'affirmations sur la bonne interprétation, sur la bonne lecture, mais qui ne font que susciter les interrogations, les "peut-être" qui ici se multiplient, et dont on se doute qu'ils ne rencontreront jamais une réponse assurée...

Il n'y a pas de *nœud* dans ces histoires, et c'est la vision du temps de Faulkner qui les rend si étranges. D'une part son présent est "sans avenir", d'autre part il est surchargé d'un passé irrachetable. Sartre écrit, à propos du *Bruit et la Fureur* : « rien n'advient, l'histoire ne se déroule pas.[...]Rien n'arrive, tout est arrivé.[...] L'homme est la somme de ses propres malheurs<sup>935</sup> ». Les événements ne sont pas directement là car le temps (la conscience qu'en ont les personnages) n'existe qu'au passé, dont toute l'intemporalité pèse sur le présent. Bien qu'indiqué très tôt dans *Sanctuaire*, le récit du viol est constamment différé, et il faudra attendre le procès de Goodwin pour que nous soient, à peine, révélées ses circonstances, avec l'exposition au tribunal de l'épi de maïs maculé<sup>936</sup>.

Les personnages de Faulkner sont aux antipodes du héros américain, toujours parti à la poursuite des événements, dans une quête sans fin<sup>937</sup>. Eux les subissent, incapables de "coller au présent", et c'est cette impossibilité qui donne sa forme à la narration. Voilà pourquoi c'est toujours en retard qu'on « apprend tout ce qui est arrivé », passant toujours à côté : « Faulkner traite l'événement par défaut, le décrit en creux, le suggérant par un faisceau d'allusions, d'indices plutôt et d'informations lacunaires plutôt que de le désigner nommément », écrit André Bleikasten<sup>938</sup>.

Mais loin d'en minimiser l'importance, ce renversement radical de la narration comme

<sup>934</sup> « Mon intention n'était pas d'indiquer les différentes dates des événements, mais seulement de permettre au lecteur d'anticiper une association, tout en laissant le souvenir postuler sa propre date » (Lettre à Meriwether, O.R. I, pp. 1250-1251). Pauvre lecteur, bien avancé par ce genre de déclarations...

<sup>935</sup> Jean-Paul SARTRE, « La Temporalité chez Faulkner »[1939], in *Situations I*, Gallimard, 1972, pp. 65 à 75. Ou encore, à propos de Sartoris : « Faulkner nous déçoit encore : il décrit rarement les Actes[...], ne les nomme pas, n'en parle pas » (« Sartoris »[1938], *Ibid.*, p. 9).

<sup>936</sup> Jean POUILLON écrit : le passé « est derrière chaque présent chronologique pour se faire signifier par lui et pour le ressaisir aussitôt (le présent devient passé et Temple devient cette fille déjà violée que nous n'avons qu'à peine vu être violée) » (*Temps et roman*, Gallimard, 1946, p. 243).

<sup>937</sup> Rare exception, le colonel John Sartoris, héros sudiste de la guerre de Sécession, vrai héros à l'américaine, dont la quête des événements ne s'arrête pas avec la fin du conflit. On remarquera simplement que s'il est bien le personnage central de *L'invaincu*, il n'est "présent" que de façon détournée, à travers ces voyeurs que sont son fils Bayard et Ringo, son compagnon.

<sup>938</sup> *Parcours de Faulkner*, Ophrys, 1982, p. 232.

récit d'événements augmente leur pouvoir de fascination : « L'œuvre de Faulkner m'a toujours paru être ainsi : une révélation différée qui engendre sa technique, non pas d'élucidation, mais, en fin de compte, d'amasement d'un mystère et d'enroulement d'un vertige – accélérés plutôt que résolus par cette folle vertu du diffère et du dévoilement – autour d'un lieu qu'il lui faut signifier<sup>939</sup> ». N'est décrit que l'avant et l'après de l'événement : c'est dans le futur, donc en retard, toujours trop tard, qu'on mesure son caractère de fatalité. Le mystère ne cesse de s'épaissir, sont démultipliés entours et alentours de l'événement, tout ce qui normalement devrait en éclairer toutes les composantes, les causes, les conséquences – et l'effet est inverse...

La surprise du récit de Faulkner est ainsi à double détente :

– Du côté de *Mimésis I*, contre cette idée que l'homme, quelles que soient ses limitations, est doté d'un certain pouvoir sur le monde, donc d'un avenir à sa portée. Si le temps faulknerien n'est pas sous l'emprise d'une nécessité qui détermine les événements (car il reste contingent), l'accomplissement du destin n'en a pas moins lieu, et peu importe la taille des événements qui le portent. Aucune hiérarchie ne les ordonne<sup>940</sup>, et les actions humaines n'y changent rien. Cet écart entre les événements et leur insignifiance, leur constante interprétation par le poids de la malédiction inaugurale, littéralement *déboussolent* la lecture. Aucune causalité rassurante ne fonctionne, toutes sont constamment déjouées, le lien entre une action et sa motivation devient incertain. Comme seule "explication" il ne reste que le destin.

– Du côté des personnages (*Mimésis II*), la surprise n'est pas moindre. Elle est cette fois dans l'advenue *malgré tout* de ce à quoi ils s'attendent. On reste ahuri que l'inéluctable s'accomplisse, même pour quelque chose d'anodin (mais qu'est-il d'anodin dans un tel monde?) : à l'arrivée de la pluie, annoncée pourtant par des éclairs et de gros nuages, « notre père lève la tête, la mâchoire pendante[...]. Derrière son visage ahuri de surprise, comme hors du temps, il songe à cet ultime outrage ». La surprise, c'est cette arrivée effective du « cela devait arriver », cet accomplissement du destin. « Il va m'arriver quelque chose » dit d'abord Temple, puis « Je vous avais bien dit que cela arriverait<sup>941</sup> ».

Cet ébahissement, on le dirait presque animal. Et les termes qui le qualifient servent aussi bien à dire ces autres comportements (autres, vraiment ?) : l'apathie, l'immobilité contemplative, presque mystique<sup>942</sup>. Extase qui prend deux visages : celui des *voyeurs*

<sup>939</sup> Glissant, Faulkner, Mississippi, Op. Cit., p. 20. Voir Bleikasten : « s'il lui faut renoncer à surprendre l'événement dans la soudaineté de sa venue, [Faulkner] aura du moins réussi à capter la rumeur de son approche et les échos de sa venue » (Ibid.).

<sup>940</sup> A propos de Tandis que j'agonise, Carson McCullers écrit : « l'immensité des désastres [qui frappent la famille Bundren] n'est pas plus appuyée que les petits événements sans importance » (citée par Michel GRESSET, O.R. I, Notice, p. 1529)

<sup>941</sup> Tandis que j'agonise, O.R. I, p. 947. Sanctuaire, trad. Raimbault et H. Delbove, O.R. I, p. 728-729.

<sup>942</sup> Pierre BERGOUNIOUX écrit : « Ce qu'enregistrent les personnages de l'événement est strictement défini par le degré même où ils y sont engagés, la perception qu'ils en ont, limitée par les passions qui les affectent, le trouble, l'exaspération ou la folie » (Jusqu'à Faulkner, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2002, p. 120).

d'abord, dont le regard creuse un nouvel écart encore par rapport à l'événement, tout comme s'il n'était pas directement vécu. Celui des *voyants* ensuite, marginaux tout aussi omniprésents (femmes, idiots, fous, noirs, indiens), dont l'« immobilité dynamique <sup>943</sup> » ralentit puis arrête le temps lui-même, écrasé sous son propre poids.

Les *voyeurs* se retrouvent partout <sup>944</sup>, et ce n'est bien sûr pas fortuit. Chez Faulkner, ce n'est pas l'événement qui est vu, mais celui qui le regarde. Impuissant à en changer le cours, il observe complaisamment les autres emportés par le flot du destin. Ce regard fasciné (particulièrement abject chez Popeye) auquel on ne peut échapper (voilà pourquoi après *Sanctuaire*, il y a *Requiem pour une Nonne*), n'est d'abord que celui du spectateur, du simple « sujet percevant » de Sartre <sup>945</sup>. C'est cette attitude purement passive qui est d'abord détaillée, bien plus que l'objet regardé.

Mais les proliférations imaginatives des voyeurs supplantent très rapidement la simple perception, et l'événement, bien que toujours aussi peu *visible* dans le récit, sert néanmoins de point d'ancrage à ces débordements fantasmatiques. Et voilà comment la fameuse scène initiale de *Sanctuaire* se construit, à travers les regards croisés de Popeye et d'Horace Benbow, à travers le miroir de la source, dont les « mille reflets brisés <sup>946</sup> » sont le symbole de tout le roman.

C'est autour de ce jeu de regardants/regardés que sans cesse tourne le récit, fasciné comme l'est Darl par les yeux de son demi-frère Jewel (*Tandis que j'agonise*). Bien qu'au cœur de tout cela, l'événement est enfoui sous les couches narratives qui s'en rapprochent, s'en détournent, sinuent autour de ce point focal toujours là, jamais là. Décrire les spectateurs, dire leurs images mentales plutôt que le spectacle, éloigne de l'événement – resserre sur lui. Absent du *récit*, il est omniprésent dans l'*histoire*.

Il en est de même du côté des *voyants*. On pourrait croire qu'eux sont susceptibles d'appréhender le sens des événements présents-absents. Pourtant, là non plus, cela ne fonctionne pas. Faulkner affirme bien que la vie n'est que mouvement et la mort immobilité, mais il ajoute : « le but de tout artiste est d'arrêter le mouvement, qui est la vie, par des moyens artificiels et de l'immobiliser <sup>947</sup> ». L'artiste serait-il un voyant à la manière de Rimbaud ? Certes pas. L'artiste et le voyant de Faulkner ont tous deux le regard de

<sup>943</sup> Tandis que j'agonise, O.R. I, p. 947. Cette hébétude lasse un Gide : « Lumière d'août, de Faulkner. J'espérais pouvoir admirer bien davantage. Certaines pages sont d'un grand livre ; perdu dans la manière et le procédé. Faulkner reste trop instamment conscient de l'inconscience de ses personnages, qu'il ne se lasse pas d'exposer et de faire valoir. Quelle monotone insistance il y met ! » (Journal, 4 avril 1936, Op. Cit., p. 1249).

<sup>944</sup> Michel GRESSET en dresse la liste : « George Farr et Robert Saunders dans Monnaie de Singe ; Fairchild et Talliaferro dans Moustiques ; Byron Snopes dans Sartoris ; Quentin Compson dans Le Bruit et la Fureur ; Darl dans Tandis que j'agonise ; Popeye dans Sanctuaire ; Joe Christmas dans Lumière d'Août ; le reporter dans Pylône ; Henry Sutpen dans Absalon, Absalon ! ; Lump Snopes dans Le Hameau ; Montgomery Ward Snopes dans Les Larrons –et j'en passe ! » (Faulkner ou la Fascination, Klincksieck, 1982, pp. 144-145).

<sup>945</sup> L'Être et le Néant, cité par Gresset, Ibid., p. 146.

<sup>946</sup> Sanctuaire, Op. Cit., pp. 653-657.

Méduse : ils paralysent ce qu'ils voient en même temps qu'ils font piétiner le récit. Et voici la lente cohorte de ces personnages à l'infinie patience dont l'apathie donne la sensation d'un vide insondable de pensée.

Première catégorie de voyants, les femmes sont au cœur de cette « implacable fatalité [qui] secoue désespérément les pantins<sup>948</sup> » à elles soumis. Un déterminisme proprement *physiologique* les condamne dès avant leur naissance, comme Quentin, la fille de Caddy : « Orpheline de père neuf mois avant sa naissance, sans nom à sa naissance et déjà condamnée à rester non mariée à partir de l'instant où l'œuf en se divisant détermina son sexe<sup>949</sup> ». Ou Judith Sutpen : « condamnée à être veuve avant d'être mariée », poétiquement décrite comme ces jeunes filles « demeurant en un nébuleux suspens, étranges et imprévisibles, leurs formes mêmes fluides, subtiles et immatérielles, non point portées par quelque quête mais simplement en attente, parasites, puissantes et sereines ». Elles sont d'une sérénité presque ataraxique, ces gardiennes de la fatalité, ces déesses incompréhensibles aux hommes, liées aux forces naturelles dont, contrairement à eux, elles possèdent une connaissance *organique* et de toute éternité. Voici encore Eula Varner, dont Faulkner lui-même dit qu'« elle était plus grande que la vie. C'était un anachronisme, elle n'avait pas sa place là ; ce petit hameau ne pouvait pas la contenir et, quand elle est allée à Jefferson, Jefferson ne pouvait pas la contenir non plus.[...] elle était trop grande pour ce monde-ci ». Et dans *Le hameau* : « elle semblait plutôt vivre dans un monde prolifique dans lequel défilaient ses jours, comme si elle écoutait, derrière une vitre insonore, dans un morne hébètement, avec une sagesse blasée fondée sur la prescience de sa maturité féminine, se développer ses propres organes ». C'est dans ceux-ci que mûrit puis s'écoule le flot menstruel, « ordures périodiques entre deux lunes en suspens<sup>950</sup> », assimilé au flot du Temps qui nous emporte inexorablement, comme le Mississipi, l'"Old Man" des *Palmiers sauvages*.

La femme est ainsi la gardienne inflexible du « poids de l'éternel *était* de l'homme ». Narcissa Benbow de *Sartoris*, contemplant le portrait de John, frère défunt de son mari Bayard, « comprenait comme elle ne l'avait encore jamais fait l'aveugle tragédie des destinées humaines.[...]Et, comme si elle avait déjà pu discerner, debout à côté de sa chaise, aux aguets dans l'attente de son heure, la sombre figure de cette fatalité qu'elle

<sup>947</sup> Romanciers au Travail, Gallimard, 1967, p. 18 (cité par M. Gresset, Op. Cit., p. 138). La fin de la phrase précise que l'écrivain immobilise ainsi la vie « de telle sorte que, cent ans plus tard, quand un inconnu la regardera, il se remettra en marche puisqu'il est la vie ». Est-ce parce que nous ne sommes pas encore cent ans plus tard que nous ne voyons guère que l'immobilité ici ?

<sup>948</sup> Coindreau, Aperçus de Littérature Américaine, Op. Cit., p. 24. Bleikasten parle du « double geste de célébration et d'exorcisme qui[...] n'a cessé de marquer [la] représentation du féminin » dans toute l'œuvre de Faulkner (Parcours de Faulkner, Op.Cit., p. 306). Karl E. ZINK montre comment la femme y est « associée à la terre implacable et immémoriale » (« La Femme et la Terre Immémoriale », Revue des Lettres Modernes n° 27-29, 1957, pp. 131-153).

<sup>949</sup> Dans *Le Bruit et la Fureur* (cité par Roger ASSELINÉAU, « Faulkner, Moraliste et Puritain », Revue des Lettres Modernes n° 40-42, hiver 1958-59, pp. 231-249. P. 240).

<sup>950</sup> Absalon, Absalon !, Op. Cit., p. 664. Faulkner à l'Université, Conférences à l'Université de Virginie, Gallimard, 1964, p. 43. *Le Hameau*, Op. Cit., p. 111. *Le Bruit et la Fureur*, Op. Cit., p.461.

avait encourue <sup>951</sup> ». Lorsque l'événement survient, forcément malheureux, la femme saisit, sans question, dans son corps même, sa fatalité.

Les idiots et les fous, deuxième catégorie de voyants, ne perçoivent pas moins cette fatalité. "Animés" d'une vie quasi réflexe, ils demeurent d'une insondable immobilité, comme absents face aux événements qui les accablent. Eux aussi sont une matérialisation du Temps qui emprisonne. Ils ne vivent que dans le présent (« pour cet idiot [il s'agit du Benjy du *Bruit et la fureur*], le temps n'était pas une durée, c'était un instant, il n'y avait ni hier ni demain, pour lui tout se réduit à ce moment, à maintenant <sup>952</sup> »), ce qui n'empêche pas leur conscience de l'inéluctable d'être suraiguisée, du fait de leur perception purement sensitive des événements : c'est ainsi que Benjy se souvient du jour où Caddy a cessé de « sentir comme les arbres » – c'est-à-dire, même s'il ne le sait pas, a perdu sa virginité.

Leur voyance ne se sert pas des mots : « C'est arrivé à ce moment-là et à ce moment-là j'ai vu Darl et il savait. Il m'a dit qu'il savait sans se servir de mots, tout comme s'il m'avait dit que maman se mourait sans se servir de mots <sup>953</sup> ». Ils ne disent pas l'événement, mais ils se le transmettent à travers ce que Faulkner nomme cette "surperception" <sup>954</sup>, immédiate et profonde, qu'ils ont des forces de la nature.

Les "nègres", troisième catégorie de voyants, ont la même. Eux aussi sont les éternels jouets du destin, tel Joe Christmas de *Lumière d'Août*, enfermé dans la fatalité de son sang noir, telle Nancy de *Requiem pour une Nonne*, « une putain, une droguée, sans rédemption possible, damnée avant sa naissance, et dont la seule raison de vivre était sa chance de finir sur l'échafaud <sup>955</sup> ».

Mais ils n'en sont pas seulement victimes, ils sont aussi les instruments de ce destin, créant eux-mêmes, par une fatalité irrépessible, l'événement à venir : Nancy, en se condamnant par son geste infanticide, contraint du même coup Temple à retomber dans la tragédie de son passé. Tout se passe dès lors comme si leur force d'inertie leur ouvrait les voies du véritable savoir sur la destinée humaine. Voilà comment même des figures passagères de noirs, à peine entrevues sur un quai de gare, ont ce caractère d'inépuisable sérénité, d'immobile vacuité, que procure la vraie connaissance : « Le train décrivit une courbe.[...] et c'est ainsi qu'ils disparurent, doucement enveloppés dans cet air de misère, de patience hors-temps, de sérénité statique... ». Ils ont la connaissance, de façon immémoriale : « les nègres savent, ils savent des choses <sup>956</sup> ».

<sup>951</sup> Requiem pour une Nonne, Op.Cit., p. 233. Sartoris, Pléiade I, pp. 325-326.

<sup>952</sup> Lions in the Garden, Interviews, cité par A. Bleikasten, Op. Cit., p. 75.

<sup>953</sup> Tandis que j'agonise, Op. Cit., p. 914.

<sup>954</sup> « Qui peut dire quel degré de "surperception" un fou peut avoir ? », Faulkner à l'université, Op. Cit., p. 123.

<sup>955</sup> Requiem pour une Nonne, Op. Cit., p. 138.

<sup>956</sup> Le Bruit et la Fureur, Op. Cit., p. 424. L'invaincu, Gallimard, 1996, p. 12.

S'ils sont *sûrs*, de cette sorte de savoir qu'on pourrait presque dire enfantin, c'est qu'ils portent dans leur chair cette malédiction qui a corrompu tout le Sud : l'esclavage. « Ils enduraient », dit *L'Appendice Compson* à propos de Dilsey<sup>957</sup>. Ce qui est dire à la fois : ils ont souffert, et ils ont duré. Comme Dilsey précisément, qui tient à elle seule « dans sa vieille main usée la barre de ce navire à la dérive qu'est la maison Compson<sup>958</sup> », presque sereine, jamais abattue par les catastrophes dont elle sait de toute éternité qu'elles doivent advenir.

Les indiens sont la dernière catégorie de voyants – depuis le grand ancêtre, Ikkemotubbe, dont le surnom français "Du Homme" s'est transformé en *Doom*, qui est le véritable nom de la fatalité faulknerienne<sup>959</sup>. C'est lui qui a mis en marche le destin de ce bout de terre du futur comté de Yoknapatawpha en le cédant à l'homme blanc<sup>960</sup>. Et c'est justement parce qu'ils ont ainsi commencé l'Histoire que les Chickasaw se désintéressent complètement des événements. Tout était déjà inscrit dans cet instant inaugural de l'abandon de la terre ancestrale. Cet événement initial qui contient tout le reste, tout ce qui va suivre, n'en rend que plus dérisoire les actions que tente l'homme blanc pour orienter et infléchir le flot de l'«Old Man». Ce ne sont là que vaines gesticulations, mouvements insensés.

Absurdes pensées aussi...Tous ces voyants de Faulkner, ces personnages "secondaires", n'éprouvent pas ce besoin de penser. Ils ont toujours déjà compris que les événements adviennent sans que l'homme n'en puisse mais, de toute éternité pourrait-on dire : les femmes, parce qu'organiquement liées aux forces naturelles, les nègres, comme victimes de la malédiction originelle de l'esclavage, les idiots et les fous, parce que nantis des pouvoirs spéciaux des visionnaires, les indiens, en enclenchant le destin par la vente de la terre primitive<sup>961</sup>.

Et ils n'agissent pas non plus car, tout comme la pensée, l'action est une forme de révolte contre ce destin, de résistance aux événements, forcément maléfiques, qu'il charrie dans son flux. Ce sont bien eux, les véritables *savants*, et si vaine est l'agitation

<sup>957</sup> O.R. I, p. 650. Dans *Tout-monde*, Edouard Glissant, racontant l'horreur du voyage en bateau des esclaves à travers l'Atlantique, écrit « qu'ils s'étaient retirés dans leur corps tout simplement, parce qu'ils duraient, pour voir où tout ça mènerait » (Op. Cit., p. 106). Une même malédiction poursuit les membres d'une famille à travers les générations dans *Beloved*[1987], de Toni MORRISON, roman qui doit beaucoup à Faulkner.

<sup>958</sup> Maurice Edgar COINDREAU, Préface, *Le Bruit et la Fureur*, Livre de Poche, 1971, p. 12.

<sup>959</sup> « ...what faced us was doom, not destiny, since only destiny is clumsy, inefficient, procrastinative, while doom never is » (Parabole, cité par Asselineau, Op. Cit., p. 240). Voir également le « We are damned and doomed » prononcé par Temple à la fin de *Requiem*.

<sup>960</sup> Selon *Requiem pour une nonne*, *L'appendice Compson* et plusieurs nouvelles (Feuilles Rouges et *Un Juste* dans *Treize Histoires*[1931] ; *Chevalerie Rustique* dans *Histoires Diverses*[1934] ; *L'Ours*[1942]).

<sup>961</sup> Faulkner, écrit très justement Bergounioux, « revient à l'origine, c'est-à-dire à ce que font, sentent, pensent ceux qui vivent de l'autre côté de la mince cloison de planches, à la confusion essentielle, préhistorique, pourrait-on dire, que la narration, l'histoire ont niée, oubliée » (Jusqu'à Faulkner, Op. Cit., p. 121).



des hommes blancs : « Les blancs on ne les comprend pas. Ils sont comme des enfants, il faut les manier avec précaution parce qu'on ne sait jamais ce qu'ils vont faire l'instant d'après<sup>962</sup> ».

La formule de Sartre est juste : chez Faulkner tout fonctionne selon une « rationalité inverse<sup>963</sup> ». Si *le temps* est au cœur de son œuvre, c'est selon une dialectique de l'horizontal et du vertical qui ne suit pas la figuration classique. Le temps se représente habituellement sur une ligne droite, horizontale, dont le point-zéro est le présent. Un signe négatif affecte le passé, un signe positif le futur. Ce qui fait avancer les individus est alors cette positivité qui marque le futur, espoir d'une vie meilleure, ici-bas ou dans l'au-delà des doctrines sotériologiques.

Faulkner renverse ce schéma. Il a une vision verticale du temps : tout le poids du passé, placé au-dessus du présent, appuie sur lui et encore davantage sur l'avenir, placé au bas de l'échelle. Chez Faulkner, toujours "l'heure est grave", au sens où le temps y est une force de *gravité*. Ce qui est donné comme seul réel, c'est le passé. Loin d'être affecté du signe positif de l'espoir (jamais personne n'"attend un heureux événement"), l'événement, même hypothétique, ne fait que sortir d'un tel passé. Il est toujours comme déjà advenu, et donc écrasant.

Quelle autre "solution" alors que l'immobilité ? C'est ce que l'homme (il faut entendre : le pionnier, le blanc, le mâle) est incapable de comprendre. Lui veut avancer, coûte que coûte. Il s'acharne – dans le vide. Dieu pourtant « voulait que les hommes restent tranquilles, comme les arbres ou les pieds de maïs. Parce que si ç'avait été Son idée que l'homme soit toujours en mouvement, toujours prêt à s'en aller ailleurs, est ce qu'Il ne l'aurait point fait allongé sur son ventre, comme un serpent ? » L'horizontalité est bien la dimension où se déploie cette inutile mobilité. Quelle leçon Faulkner ne donne-t-il pas à l'esprit pionnier des Amériques ! La marche en avant dans les grands espaces de l'Ouest, la quête de la Frontière, combien ces choses sont vaines quand tout le poids vertical des événements, passés ou futurs (mais quelle différence, en réalité, puisque tout vient des premiers ?) plombe cette agitation : « Quand [Dieu] veut que les choses soient toujours en mouvement, Il les fait allongées, comme une route ou un cheval ou une charrette, mais quand Il veut que les choses restent tranquilles, Il les fait en hauteur, comme un arbre ou un homme<sup>964</sup> ». Cet homme blanc qui pousse son cheval, qui poursuit sa route vers l'Ouest, n'a rien compris.

L'homme debout, chez Faulkner, c'est celui qui ne bouge pas. Non que sa position redressée lui donne la grandeur de celui qui ose affronter le destin. Non, cette immobilité marque la véritable connaissance : celle de la vanité de tout effort face à ce Destin majuscule<sup>965</sup>. Forme même que prend ce *fatum*, l'événement perd ici sa fonction d' "embrayeur" de la fiction. Il n'apparaît (si le terme est approprié) et ne se devine qu'à travers toutes ces procédures d'évitement, de détournement et d'effacement, de

<sup>962</sup> Pauvres Indiens !, in *Histoires Diverses*, Op. Cit., p. 205.

<sup>963</sup> Sartre, cité par M. Gresset, article cité, p. 131.

<sup>964</sup> Tandis que j'Agonise, Op. Cit., pp. 919-920.

correction et de différé que nous avons décrites, et qui passent en dernière instance par ces personnages immobiles qui peuplent l'œuvre de Faulkner.

Dans ses « non...mais », ses « non seulement...mais », le premier terme de l'alternative, celui qui est nié ou au moins minimisé, est le plus banal, le plus attendu. Or c'est pratiquement toujours celui où l'action est interprétée comme tournée vers le futur, où l'on verrait le personnage agir *en vue d'une fin* – mû en somme par le même esprit d'aventure que les pionniers. Le deuxième terme, celui privilégié et présenté comme vrai, est toujours lié à ce passé où le futur est déjà inscrit. L'homme n'est ainsi plus que « la somme de son passé » : « tous leurs ancêtres, leur arrière-plan, c'est une partie d'eux-mêmes à tout moment.[...] un personnage dans une histoire, à chaque instant de l'action, n'est pas exactement ce qu'il est alors, il est tout ce qui l'a fait<sup>966</sup> ».

\*\*\*

Il y aurait ainsi une manière de lire *Le bruit et la fureur*<sup>967</sup>. Les trois premières parties (les monologues des trois frères de Caddy) seraient des « non seulement » : elles plongent le lecteur au cœur des sensations et des perceptions des Compson qui tous trois poursuivent éperdument un événement à jamais inaccessible, un objet impossible (Benjy, l'idiot, veut retrouver la tendresse perdue de sa sœur, Quentin, le deuxième frère, court au suicide en rêvant d'inceste avec elle, et le troisième, Jason, part à la poursuite de sa nièce Quentin dont il a découvert l'inconduite). La quatrième partie, celle de l'interprétation, celle de « Faulkner<sup>968</sup> », serait alors celle du « mais ». Elle pourrait être affectée à Dilsey, la servante noire, qui sait combien toute cette agitation est vaine. Qui *sait* tout court : sa sérénité est le signe de sa connaissance infinie de l'inutilité de la lutte.

Mais nous, lecteurs, qu'avons-nous finalement lu ? Des événements romanesques ? Rien n'est moins sûr, tant les récits de Faulkner les esquivent, évitent le schématisme de certains "romans de la frontière" qui les multiplient. Aurions-nous mieux compris le monde ? Comment le savoir ? Mais en tout cas, nous aurons compris qu'il ne saurait y avoir d'interprétations trop simplistes, et donc qu'il faut, inlassablement, passer les nôtres au crible de la critique. Telle serait peut-être une des leçons à tirer du romanesque faulknerien.

Une dernière fois avec Faulkner, la question de l'interprétation des événements, qui hante la littérature américaine, resurgit. Elle découle d'une certaine façon, j'ai essayé de

---

<sup>965</sup> Qui prend souvent la forme de Dieu, ou de tel nom qu'on lui octroie : « Cosmic Joker » (Les palmiers sauvages), « Arbitre », « Architect » (Descends Moïse), « Stage Manager » (Absalon, Absalon !), joueur d'échecs d'un jeu démodé, joué avec des pions façonnés trop tard, à l'image d'un vieux modèle périmé dont le Joueur lui-même commence à se lasser » (Sartoris, Op. Cit., p. 347)...

<sup>966</sup> Faulkner à l'université, Op. Cit., p. 96.

<sup>967</sup> Présenté par Faulkner comme son plus bel échec (Faulkner à l'université, Op. Cit., p.76).

<sup>968</sup> « J'ai terminé cette histoire une première fois et ce n'était pas ce que je voulais. Alors je l'ai réécrite et ç'a été Quentin et ce n'était pas ça non plus. Je l'ai réécrite à nouveau, et ç'a été Jason, ce n'était pas ça ; alors j'ai essayé de laisser Faulkner le faire et ça n'a pas marché non plus » (Ibid., p. 90).

le montrer, des problématiques ouvertes par le naturalisme.

D'autres écrivains, ailleurs, ont poussé le raisonnement naturaliste jusqu'à se demander s'il est encore légitime de laisser une place à l'événementiel dans la fiction – ce qui a fini par les conduire à une littérature centrée sur une nouvelle forme d'événement, de plus en plus intérieur.



## Cinquième partie. Du naturalisme à l'instant mystique

*En rêve, on n'écrit pas. Le mystique en transe n'écrit pas. Ravi, on n'écrit pas. Si on écrit après, après c'est tout sauf ça* Henri MICHAUX

*Nathanaël, je te parlerai des instants. As-tu compris de quelle force est leur présence ?* André GIDE

*L'instant est une particule concédée par le temps et enflammée par nous* René CHAR

*Les plus grands événements ce ne sont pas nos heures les plus bruyantes, mais nos heures les plus silencieuses* Friedrich NIETZSCHE<sup>969</sup>

### Chapitre I. Jacobsen, « condamné à écouter du dehors la musique de la fête »

<sup>969</sup> [1934], *Œuvres complètes, Pléiade Gallimard, 1998, p. 960. Les nourritures terrestres*[1897], Gallimard, 1947, p. 48. *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*[1979], in *Œuvres Complètes, Pléiade Gallimard 1983, p. 581. Ainsi parlait Zarathoustra*(1883), trad. de l'allemand par G. A. Goldschmidt, Livre de Poche, 1982, p. 184.

Ce dernier mouvement pourrait bien commencer avec Jacobsen. La gloire de ce « grand, grand poète » venu du Nord vient pour une bonne part des *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke<sup>970</sup>. L'influence des idées de Zola<sup>971</sup>, la découverte enthousiaste du darwinisme (formation de biologiste, traduction en danois de *L'origine des espèces*), un tempérament fortement mélancolique... C'est tout cela sans doute qui donne à ses fictions rares (deux romans, un recueil de nouvelles) cette tonalité si singulière, où l'événement, "l'extraordinaire", n'ont guère de place.

Comme Zola, Jacobsen "applique" d'abord les théories scientifiques à la mode dans ses récits. C'est particulièrement flagrant dans sa première œuvre, *Mogens* où il observe cliniquement, selon les préceptes de Claude Bernard, les traits de caractère du héros éponyme, même lorsqu'il est sous l'étreinte de la passion. Lui aussi jouet de ses « mauvais instincts », lui aussi y va de son hymne à la vie : « ...cela tient à la couleur, au mouvement et à la forme qui est, et aussi à la vie qu'il y a, aux sèves qui montent dans les arbres et dans les fleurs...<sup>972</sup> ».

Mais très vite se fait entendre, même si c'est encore ici en sourdine, le thème fondamental de Jacobsen : cette scission des êtres, cette fracture intérieure qui font voir l'élan vital et, tout en même temps, empêchent d'y participer : « Et quand à la fois, forme, couleur et mouvements se font délicats et subtils et que derrière tout cela surgit un monde singulier qui vit, exulte, soupire et languit, formant un hymne où tout est dit, on se sent si abandonné de ne pouvoir approcher cet univers, et la vie paraît si morne et si triste !<sup>973</sup> ».

La continuité darwinienne, les héros de Jacobsen l'éprouvent dans leur chair, sous la forme du flux du temps qui passe. Rien n'émerge, à aucun événement nouveau on ne peut jamais se raccrocher. Ontologiquement instables, les personnages se dissolvent petit à petit dans le goutte à goutte des jours qui « transforment la vie en une mort lente<sup>974</sup> ». C'est Niels Lyhne qui, « las de lui-même, fatigué de ses froides pensées et de ses rêves cérébraux », se demande « quel autre butin qu'une enveloppe vide attendre de cette chasse à son "Etre", où l'on observe soigneusement ses propres traces et où par conséquent on tourne en rond ! », qui rêve de « voguer vers les mers tropicales de la vie ! », disant « adieu alors aux jours qui s'écoulent goutte à goutte<sup>975</sup> »... C'est aussi

<sup>970</sup> Rainer Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète*[1929], trad. de l'allemand par B. Grasset et R. Biemel, Grasset, 1971, p. 29. Peut-être est-ce à cause de Rilke que Jacobsen a souvent été réduit au cliché du "tempérament lyrique", "élégiaque", du Nord.

<sup>971</sup> Le sous-titre de son premier roman, *Marie Grubbe*, « Intérieur du XVIIe siècle » est à rapprocher de celui des *Rougon-Macquart*, « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ».

<sup>972</sup> « ...Vous voulez dire, – je ne vous suis pas bien – ce serait quelque chose de congénital, d'héréditaire ? » (*Mogens*[1872], in *Mogens et autres nouvelles*, trad. du danois par F. Durand, Toulouse, Ombres, 1987, pp. 42 et 56).

<sup>973</sup> Ibid., p. 56.

<sup>974</sup> Claudio MAGRIS, « Nihilisme et mélancolie. Jacobsen et son Niels Lyhne », in *L'Anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature européenne*[1984], trad. de l'italien par M.-N. et J. Pastureau, L'esprit des péninsules, 2003, p. 107.

<sup>975</sup> Niels Lyhne[1880], trad. du danois par S. Byelke et S. Voirol, Imprimerie Nationale, 1956, pp. 115-116.

Marie Grubbe : « J'aurais voulu que la vie me prît fortement, qu'elle m'abaissât ou m'élevât si irrésistiblement qu'il n'y eût plus de place dans mon âme que pour ce qui m'élevait ou m'abaissait ». Marie a toujours su qu'il n'en sera jamais ainsi pour elle, qu'elle « ne recouvrera jamais assez de vigueur pour pousser la porte de la vie »... Tous condamnés « à écouter du dehors la musique de la fête, comme un hôte qui n'est pas invité ou comme une chambrière infirme ».

N'y a-t-il donc rien qui se passe dans la vie de ces personnages ? Leur sensibilité pourrait être dite « paysagère », ou atmosphérique, météorologique, tant s'accordent à leur état d'âme descriptions de paysages et de ciels. « La volonté de l'homme, c'est le ciel de l'homme », dit Marie Grubbe<sup>976</sup>. Où sont ces agitations, ces tempêtes, rêvées, dont le désir rend un son si romantique ?

Les histoires d'amour pourtant ne manquent pas, et ils sont évoqués, les enlèvements, et elle est suggérée, la femme forcée... Plusieurs fois, Marie est même à deux doigts de poignarder son mari. Tous les ingrédients de l'aventure sont là. Mais elle y échappe toujours, à chaque fois elle passe comme à côté<sup>977</sup>. Et même si les personnages vont pâtir de ces événements, c'est comme s'ils ne les atteignaient pas. Mais il faut bien comprendre : ce n'est pas qu'ils y soient insensibles, au sens où ils n'en seraient pas touchés, c'est, dans l'autre sens, eux qui ne parviennent pas à les toucher, à les atteindre.

Que s'est-il passé ? Il y a eu changement de signe de la rationalité scientifique, le réel est devenu inintelligible. Certes, comme chez Zola, le modèle darwinien dit ici que la vie n'est que conflit de forces antagonistes sur lesquelles on n'a pas de prise. Mais il y a beaucoup plus : Jacobsen place aussi cet antagonisme vital dans le for intérieur, au sein même de l'âme, ballottée par ce flux ininterrompu auquel elle ne parvient pas à prendre une part active. La "crise de la conscience européenne" a commencé<sup>978</sup>. Sur fond de contestation des valeurs naturalistes, s'il est vrai que toute nouveauté se construit en s'opposant aux traditions antécédentes, c'est aussi une « crise du roman », parfaitement résumée par Hermann Broch : « Ce qui était permis à tous les naturalistes sans exception, de Balzac à Zola et encore un peu après celui-ci : obtenir un état d'équilibre entre l'œuvre et le monde en donnant de celui-ci un portrait intégral, était devenu impossible. Un monde qui se fait sauter lui-même ne permet plus qu'on en fasse le portrait<sup>979</sup> ».

Voilà pourquoi le récit des événements qui malgré tout jalonnent la vie des

---

<sup>976</sup> Marie Grubbe[1876], trad. du danois par T. Hammar, Toulouse, Ombres, 1985, pp. 136-137 et 135.

<sup>977</sup> Ce qui, mais si rarement, n'est pas dénué de séduction : « Le manque complet d'événements avait pour elle le charme de la nouveauté » (Ibid., p. 159).

<sup>978</sup> « La poésie sensitive et retenue de Jacobsen [...] jaillit de la confrontation avec la science, avec la crise de ses fondements et de sa prétention totalisante de dominer le réel » (Magris, Op. Cit., p. 102).

<sup>979</sup> « L'héritage mythique de la littérature »[1945], in Création littéraire et connaissance, trad. de l'allemand par A. Kohn, TEL Gallimard, 1985, pp. 254-255.

personnages est si rapide, pourquoi si ténu il effleure ces événements : il n'a pas plus de prise sur eux que n'en ont les personnages. Zola avait besoin d'eux essentiellement pour des raisons narratives. La vie selon Jacobsen en est tissée, mais ils échappent – aux hommes comme à la narration. Le récit lui aussi ne peut les atteindre, il les survole (dire les « sous-vole » serait plus juste). Il est ailleurs, s'écoulant goutte à goutte, emportant lentement le lecteur dans un flux qui n'a pas d'« autre nécessité que celle du subconscient créateur<sup>980</sup> ».

Des exemples ? Il s'en trouve à toutes les pages de *Marie Grubbe*. Le baiser de l'héroïne et d'Ulrik-Christian, c'est trois lignes ; la mort de son amant, une seule, en fin de chapitre (« Deux heures après, Ulrik Christian mourut »). Deux pages suffisent à Marie pour se consoler. Quant au mariage de Sophie Urne et d'Ulrik Frederik, puis son annulation, le tout est expédié en quatre lignes<sup>981</sup> ...

Les événements "extérieurs" étant insaisissables, seuls restent les états d'âme. Comme Proust plus tard, Jacobsen s'attache à décrire en détail non plus ce qui se passe, mais les *intervalles* entre les événements. Et de même que ceux de la vie de Marie ou de Niels sont simple ponctuation dans le récit (un peu plus peut-être, dans la mesure où ils en demeurent tout de même prisonniers), de même les autres personnages, se succèdent à leurs côtés, sans consistance, silhouettes fantomatiques, si légères, presque absentes. Eux aussi ne sont qu'éléments d'un monde extérieur définitivement inaccessible. Là encore Jacobsen, c'est le contraire de Zola : il ne construit pas un monde, mais un personnage, unique. Et un personnage que la vie, avec ses péripéties, ses événements, ses autres hommes, refuse d'accueillir, auquel la vie échappe<sup>982</sup> .

Voici Musil, à propos de *Marie Grubbe* : « Le roman peint moins un personnage qu'une arabesque. Il est[...] illusionniste ». Les âmes en souffrance restent toujours comme « derrière la scène », avec parfois, « par hasard seulement », un « geste qui s'impose<sup>983</sup> ». Tel est le destin du héros, de l'héroïne : ne jamais vraiment rejoindre sa vie. Et même ce « geste qui s'impose » ne va pas jusqu'au bout : Marie ne poignardera pas Ulrik Frederik. La vraie vie est absente, décidément, et le docteur Faust du dernier texte, inachevé, de Jacobsen, qui par son pacte croyait avoir gagné quarante années supplémentaires, ne peut que constater qu'il ne les a guère *vécues*<sup>984</sup> ...

<sup>980</sup> Frédéric DURAND, Introduction aux Nouvelles de Jacobsen, Aubier-Montaigne, 1965, p. 51. Il ajoute, à propos de la langue de Jacobsen, qu'elle « est incantatoire, elle envoûte et obsède ; en elle tout vient à converger, l'intelligence et le rêve, la beauté et la pensée, car en ses meilleurs instants elle parvient à ce prodige : identifier forme et matière ».

<sup>981</sup> Marie Grubbe, Op. Cit., pp. 52 à 73.

<sup>982</sup> C'est ainsi, il me semble, qu'il faut comprendre le propos de Rilke, évoquant Niels Lyhne pour son correspondant, le jeune poète : « Rien n'y est petit. Le moindre événement se déroule comme une destinée, et la destinée s'y déploie comme un tissu, ample et magnifique, dont chaque fil, conduit par une main infiniment douce, se trouve pris et maintenu par cent autres » (Lettres à un jeune poète, Op. Cit., p. 31). Comme chez Zola, nul n'est maître de sa destinée, mais cette absence de maîtrise est maintenant devenu un drame intérieur – celui là même que vivra le Malte Laurids Brigge de Rilke.

<sup>983</sup> Journaux, trad. de l'allemand par P. Jaccottet, Seuil, 1981, p. 189.



Le monde est frappé de désenchantement du monde. C'est néanmoins sur ce terreau que va s'épanouir une littérature qui concentre ses feux sur l'intériorité des personnages. La technique qui consiste à montrer leur caractère à travers les événements qu'ils subissent ou qu'ils suscitent a perdu sa raison d'être. Il ne s'agit plus de montrer la façon dont ils réagissent aux aléas de la vie. Place à de nouveaux aventuriers, en quête de ces rares instants où le plus profond du for intérieur retrouve, épouse le monde.

## Chapitre II. Joyce : le moment épiphanique

*C'est bien sûr un mensonge mineur mais pernicieux de la littérature que de prétendre qu'en de pareils moments[...] nous soyons tous submergés par une seule émotion, que nous soyons ainsi à l'intérieur de nous-mêmes, incapables de déceler d'autres émotions que nous ressentons simultanément[...]. J'ai tenté d'expliquer cela à mes étudiants du Berkshire College, en me servant des épiphanies de Joyce comme d'un bon exemple de falsification. Mais aucun d'eux n'a rien compris à mon propos Richard FORD<sup>985</sup>*

Va éclore une très grande littérature, véritable "épiphanie de l'événement intérieur". Epiphanie ? Il est normal alors que le futur auteur d'*Ulysse* ouvre le bal. Mais seront aussi conviés plusieurs écrivains majeurs : Proust, Broch, Musil, Virginia Woolf.

Joyce a entamé sa carrière d'écrivain avec une théorie assez poussée de tels moments épiphaniques, théorie qui fut assez vite plus ou moins délaissée, comme le montre l'ironie du début d'*Ulysse* : « Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'Alexandrine ?<sup>986</sup> ».

Et pourtant, tout pour Joyce est bien parti de là. L'histoire est assez connue. Je la résume donc ici sans y insister, avant de revenir un peu plus tard et plus longuement sur ce qui fait réellement événement dans *Ulysse*.

En 1904, voici comment l'encore presque adolescent (Joyce a alors 22 ans) décrit les mouvements intérieurs auxquels il donne vers la même époque ce nom d'épiphanies : « chocs continuels qui le faisaient passer d'envolées de zèle exaltés à la honte intérieure ». Et un peu plus loin dans le même texte : « Pour l'artiste, les rythmes de la phrase et de la période, les symboles du mot et de l'allusion étaient choses suprêmes ».

<sup>984</sup> Lorsque la Mort vient le chercher, au bout du second sursis de quarante ans qu'elle lui accorde, elle ne trouve qu' « un vieillard auquel ces années n'ont rien apporté : ses forces étaient épuisées quarante ans plu tôt, la seconde moitié de sa vie fut entièrement caduque » (Note finale d'Edvard Brandes, « Le docteur Faust », in Mogens et autres nouvelles, Op. Cit., p. 140).

<sup>985</sup> *Un week-end dans le Michigan[1986], trad. de l'anglais (américain) par B. Matthieussent, Points Seuil, 1991, pp. 161-162.*

<sup>986</sup> *Ulysse[1921], trad. A. Morel et S. Gilbert, revue par V. Larbaud et l'auteur, Pléiade Gallimard, 1995, p. 46.*

Se trouvent là réunis « les deux enfants de l'esprit<sup>987</sup> », les deux bouts d'une chaîne que le jeune Joyce va s'évertuer à rapprocher : d'un côté, les "chocs", les émotions vécues, les sensations éprouvées, de l'autre, les rythmes et les symboles de l'écriture<sup>988</sup>, qui en sont à la fois les traductions mais aussi et, dans le parcours ultérieur de Joyce, de plus en plus, leurs lieux d'apparition.

Tous les textes de cette première époque vont se construire autour de ces événements, de ces exaltations intérieures inséparables des techniques d'écriture elles-mêmes. Telle est par exemple l'épiphanie "canonique" de *Stephen le Héros*, celle qui à Stephen « fit concevoir quelques strophes exaltées qu'il intitula : *Villanelle de la tentatrice* » (elle se retrouve dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*). Stephen saisit quelques bribes d'une conversation entre un jeune homme et une jeune fille. « Incident trivial » ? Pas seulement. Surtout « épiphanie », et « par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste, ou bien par quelque phrase mémorable de l'esprit même ». Et Stephen développe sa théorie esthétique : ces « moments les plus délicats et les plus fugitifs » se produisent lorsque « l'âme d'un objet, sa quiddité se dégage d'un bond devant nous du vêtement de son apparence<sup>989</sup> ».

Le terme de "quiddité" le fait comprendre, la référence de Joyce est ici saint Thomas d'Aquin. Voici comment Stephen détaille les étapes de la perception esthétique de l'objet dans le thomisme : 1°) « Nous reconnaissons d'abord que l'objet est une chose intégrale » (c'est l'*integritas*, l'unité de l'objet) ; 2°) « nous reconnaissons ensuite qu'il présente une structure composite et organisée » (c'est la *consonantia*, l'harmonie) ; 3°) « enfin, lorsque les rapports entre les parties sont bien établis, lorsque les détails sont conformes à l'intention particulière, nous reconnaissons que cet objet est *la* chose qu'il est. L'âme de l'objet[...] prend un rayonnement à nos yeux » (c'est la *claritas*).

C'est ce troisième moment qui est celui de l'illumination épiphanique. Dans le passage du *Portrait de l'artiste en jeune homme* qui reprend cette théorie<sup>990</sup>, Stephen parle de cet instant comme de celui « dans lequel cette qualité suprême du beau, ce clair rayonnement de l'image esthétique se trouve lumineusement appréhendé par l'esprit ». C'est l'instant de la « stase lumineuse et silencieuse du plaisir esthétique ». A ce stade du cheminement de sa réflexion et de son écriture, le jeune Joyce rêve encore de l'extase mystique d'une fusion entre le moi et le monde. Comme cela apparaîtra chez Broch, le

<sup>987</sup> *Portrait de l'artiste*[1904], trad. J. Aubert, Œuvres I, Pléiade Gallimard, 1982, pp. 314 et 316.

<sup>988</sup> Voir encore Stephen le Héros : « le rythme est le résultat esthétique des sens, des valeurs et des rapports des mots » (Ibid., trad. de l'anglais par L. Savitsky, p. 341). L'évolution de Joyce au sujet de cette question, centrale, du rythme sera étudiée de manière plus approfondie un peu plus loin.

<sup>989</sup> Stephen le héros, Op. Cit., pp. 512-514.

<sup>990</sup> *Portrait de l'artiste*, Op. Cit., p. 740. Pour une large part, le second *Portrait de l'artiste* est une réécriture de Stephen le héros. Je rappelle la chronologie. Début 1904 : le premier *Portrait de l'artiste*. 1904-1907 : Stephen le héros, qui restera inachevé. 1907-1914 : *Portrait de l'artiste en jeune homme*, publié en 1914.

moment épiphanique se fait ici révélation, parousie.

Je ferai ici deux remarques. D'une part ces « épiphanies » peuvent prendre leur départ aussi bien du sujet que de l'objet : elles sont ces points de contact où le premier enregistre le "mouvement" du second<sup>991</sup>.

D'autre part, et comme ce sera le cas pour les « moments of being » de Virginia Woolf, elles peuvent surgir dans n'importe quelle circonstance. Joyce a consigné, en vrac, un certain nombre de ces « épiphanies », recensions qui, pour la plupart, ont été perdues. Il en reste une quarantaine, qui se présentent sous la forme de très courtes notes, parfois dans un style télégraphique adapté à la fulgurance de la vision : dialogues tout juste audibles, morceaux de scènes de rue, réminiscences vagues, associations d'idées, etc.<sup>992</sup>. C'est leur aspect insignifiant, anodin qui est frappant, et qu'il faut retenir car c'est peut-être bien de cette particularité que va naître *Ulysse*.

Loin d'être « source de compréhension,[...] l'épiphanie appartient d'emblée à l'obscurité, à l'opacité d'une expérience où, depuis toujours, l'être même des choses est inaccessible ». Il y a donc tout un travail *langagier*, en plusieurs étapes. D'abord, puisque le langage est fondamentalement inapte à traduire l'expérience humaine, la tâche de l'écrivain consistera en premier lieu à enregistrer des paroles et des sons, des sensations aux frontières du silence. Les très courtes recensions de Joyce tentent « l'impossible transcription de ce qui échappe au langage, tout en le bordant : césures, silences, absences de toutes sortes qui décomposent la parole du sujet jusqu'à la rendre inintelligible, mais à cause de cela même, toujours plus signifiante<sup>993</sup> ». Il s'agit bien, à *la lettre*, de transcrire l'intranscriptible, de dire l'indicible<sup>994</sup>.

En passant à l'écriture de *Stephen le héros* (et plus tard du second *Portrait*), cette théorie initiale du beau, venue donc du thomisme, devient rapidement une esthétique qui se veut « une pédagogie, une propédeutique », où la beauté oscille sans choisir, on l'a vu, entre le subjectif et l'objectif. Ce sont les scènes qui jalonnent les deux premiers romans de Joyce.

Enfin, et c'est le troisième moment, il s'agit de "coudre", d'organiser un récit autour de ces scènes épiphaniques. Alors la « théorie esthétique devient *theoria*, procession des instants privilégiés qui s'orientent dans un ordre narratif<sup>995</sup> ».

---

<sup>991</sup> P. 514 de *Stephen le héros* par exemple, c'est une horloge qui « accomplit son épiphanie ».

<sup>992</sup> Voir *Épiphanies*, Œuvres I, Op. Cit., pp. 85-105. Jean-Michel RABATE écrit que le « paradoxe des "épiphanies" joyciennes consiste en leur matité, leur insignifiance, leur apparente gratuité » (James Joyce, Hachette Supérieur, coll. « Portraits Littéraires », 1993, p. 52).

<sup>993</sup> Ginette MICHAUD, Joyce, Le Castor Astral, coll. « L'Atelier des Modernes », 1996, pp. 50 et 54 (Voir Giacomo Joyce : « Mes yeux sont perdus dans le noir... Plus rien. Le noir » (Œuvres I, p. 787).

<sup>994</sup> « Singulièrement, Joyce ne tente, dans ses "épiphanies", aucune métaphore de ce à quoi il donna, pourtant, valeur d'événements spirituels. Elles paraissent plutôt en être les résidus métonymiques, jalons sans mémoire, débris obscurs d'une conflagration muette. Ces saynètes, fragments de dialogue, semblent les témoins aveugles et inutiles de l'indicible » (Catherine MILLOT, *La vocation de l'écrivain*, Gallimard, 1991, p. 164).

Les événements ne seront donc plus seulement concentrations sur un noyau "lumineux" (selon le sens du mot épiphanie), ils susciteront et suggéreront une infinité de correspondances, de relations les uns avec les autres. Ils ne s'enchaîneront plus selon une logique causale, mais procéderont par des rappels, des retours en arrière, des anticipations, multipliant les parataxes et les prolepses.

Quel rôle joue l'écriture dans ce processus ? Plus que simplement de transcription, plus même que de transfiguration, elle cristallise ces instants – et par l'organisation même que Joyce donne à son récit. Dans « ce défilé des instants épiphanisés », il opère des rapprochements qui les font s'éclairer les uns les autres. De fugitives et évanescences qu'elles étaient lors de leur perception, les épiphanies deviennent éléments centraux du récit, se fixent en lui : « il revient alors au classement ordonné, vectorisé de ces instants de prendre en charge le sens de l'illumination esthétique ». Et déjà donc, à ce stade de l'évolution de l'écrivain, tout principe causal est écarté de la logique qui prévaut à ce classement, de la *theoria* qui ordonne les épiphanies. Joyce ne cherche que « juxtapositions parlantes », « échos thématiques contrastés », « effets de montage alterné », « instantanés immobilisant des temps de révélation<sup>996</sup> ».

C'est sans doute à partir de tout cela qu'une bonne part de la construction singulière d'*Ulysse* va prendre forme – autre histoire, qui viendra en son temps.

Pour l'heure, il nous faut continuer d'aller à la rencontre des écrivains des "instants mystiques". Et face à cet "irlandais obscène" qu'elle n'apprécie que modérément, il y a Virginia Woolf.

## Chapitre III. Virginia Woolf, ou l'instant de vie

***Je voudrais reprendre cette idée des « bifurs » (sorte de calembours de faits, qui donnent le sentiment d'être entré momentanément en contact avec l'essentiel)***  
**Michel LEIRIS**

***Chaque moment est comme une fenêtre ouverte sur l'éternité*** Thomas WOLFE<sup>997</sup>

Contestant elle aussi le déjà vieux naturalisme, l'auteur de *Madame Dalloway* a clairement traduit les nouvelles préoccupations des romanciers. Dans la préface à sa traduction des *Vagues*, Marguerite Yourcenar cite ce propos significatif de George Moore, principal représentant du naturalisme anglo-saxon de l'époque : « Mrs. Woolf, croyez-moi,

<sup>995</sup> Rabaté, Op. Cit., p. 16 : « C'est ainsi que l'esthétique de Joyce parcourt trois étapes ; elle définit d'abord les critères du beau, puis fonde une phénoménologie de la perception du beau qui hésite entre l'objet et le sujet, et enfin propose un ordre, une mise en série de ces instants de rencontre privilégiés, "extases" précisément parce que le sujet s'oublie pour aller vers l'objet, et que l'objet fonctionne comme un sujet ».

<sup>996</sup> Rabaté, Ibid., pp. 16-17.

<sup>997</sup> Lettre à Zette, 19 novembre 1940, in *Miroir de l'Afrique*, 1995, p. 1385. *L'ange exilé*[1929], Op. Cit., p. 11.

vous ne parviendrez jamais à écrire un bon roman dépourvu de sujet<sup>998</sup> ». Mrs. Woolf ne va pas tenir compte de cet avis, bien sûr, ce qui ne l'empêchera pas d'écrire mieux que des bons romans. Dès 1924, dans la fameuse conférence sur « Mr. Bennett et Mrs. Brown »<sup>999</sup>, elle ironise sur les « Edwardiens », ces romanciers conservateurs qui ne savent pas se libérer des critères du réalisme naturaliste. « Matérialistes<sup>1000</sup> » qui s'ignorent, ils donnent « une importance énorme à la matière des choses ».

Ainsi, Mrs Brown, l'archétypal personnage que Virginia observe dans son compartiment de train, eux n'ont jamais seulement su la regarder : « avec beaucoup d'acuité, de curiosité et de sympathie, ils ont regardé par la portière ; ils ont regardé les fabriques, les Utopies, même la décoration et le capitonnage du compartiment, mais jamais elle, jamais la vie, jamais la nature humaine ». Pourquoi leurs romans sont-ils si médiocres ? A cause de cette pauvre conviction que si leur récit « ne fournit pas des scènes de tragédie et de comédie, de l'émotion, un air de vraisemblance tellement impeccable que si tous ses personnages devaient venir à la vie ils s'y trouveraient vêtus jusqu'au dernier bouton selon la mode du jour, ils ont failli à leur devoir envers le public<sup>1001</sup> ». Ces écrivains-là se cantonnent aux faits, « et les faits sont une forme de fiction très inférieure », faite de « demis-réalités » et d'« approximations ». En somme, force est de se demander « si ça existe, l'histoire de quelqu'un<sup>1002</sup> ».

Ils regardent par la portière... La question n'est pas seulement d'ordre esthétique. La convention réaliste edwardienne est déterminée par une idéologie particulière, qui impose de décrire ce qu'il y a "autour" du personnage en vertu d'une convention préalable non dite, d'un *contrat* tacite : « La propriété foncière, voilà le terrain commun<sup>1003</sup> » qu'on revendique avec le lecteur. Le réalisme n'a donc pas du tout pour Virginia Woolf le caractère social qu'on lui attribue trop souvent : il est empreint du « fétichisme de la marchandise<sup>1004</sup> ». Voilà pourquoi, plutôt que des gens, il nous parle des objets qui les entourent, des lieux qu'ils habitent et où ils évoluent. Les edwardiens ne sont en fait rien d'autre que des capitalistes, qui croient naïvement à l'adage : dis-moi où tu habites, je te

<sup>998</sup> Les vagues[1931], trad. de M. Yourcenar, Livre de Poche Biblio, 1983, p. 7. Max-Pol FOUCHET attribue ce propos à George ( ? . Il faut sans doute entendre Thomas S.) Eliot (préface, Entre les actes[1941], trad. de l'anglais par C. Cestre, Livre de Poche Biblio, 1986, pp. 11-12).

<sup>999</sup> « Mr Bennet et Mrs Brown »[1924], in L'art du roman, trad. de l'anglais par R. Celli, Seuil, 2000, pp. 43-65.

<sup>1000</sup> « Le roman moderne »[1919], in L'art du roman, Ibid., pp. 11-20 (p. 12).

<sup>1001</sup> « Les romans modernes », in Entre les livres, Op. Cit., p. 29. Il s'agit d'une version modifiée du « Roman moderne » de L'art du roman.

<sup>1002</sup> « Comment lire un livre », in L'art du roman, Op. Cit., p. 156. Les vagues, Op. Cit., p. 204.

<sup>1003</sup> « Mr Bennett et Mrs Brown », Op. Cit., p. 58.

<sup>1004</sup> L'expression est de Frédéric REGARD, La force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf, La Fabrique Edition, 2002, p. 18. Il ajoute qu'il y a « un inconscient politique du descriptif », car « le vraisemblable se fonde toujours sur un système de valeurs ».

dirai qui tu es.

Et c'est ainsi que la grande majorité des romans ne sont que de fausses biographies. Ils se contentent d'aligner des faits, comme le biographe, qui « place ses pieds avec exactitude dans les pas indélébiles de la vérité, sans un coup d'œil à droite ou à gauche ; [...] un pied après l'autre, méthodiquement, jusqu'au moment où il choit en plein dans la fosse de son héros et peut écrire "FIN" sur la pierre tombale au-dessus de sa tête », qui déroule le fil des événements, « rapetasse agréablement de petits bouts de vérité ». De tels écrivains pensent ainsi s'astreindre et atteindre à la vérité du personnage concerné, avec « ces phrases qui traversent [sa] vie avec la rectitude d'une voie romaine ». Mais hélas, « la Littérature n'est pas Epouse et Compagne de lit de la Vérité ». Lorsque le héros, ou l'héroïne (et dans le cas d'Orlando, les deux genres conviennent), ne respectent pas les conventions d'une vie racontable, avec son lot normal d'événements reliés les uns aux autres par une logique causale irréfutable, combien ingrate est la tâche du biographe ou du romancier !

**« Quoi de plus irritant que de voir un personnage, pour lequel on a dépensé sans compter son temps et sa peine, vous glisser entre les doigts et s'offrir – mais voyez donc ces soupirs, ces cris de surprise, ces rougeurs, ces pâleurs, ces yeux tantôt brillants comme des phares, tantôt hagards comme des aubes – oui, quoi de plus vexant pour un biographe que cet étalage muet d'émotions et d'émois dont, nous le savons bien, les causes – la pensée, l'imagination – n'ont aucune importance ? »**<sup>1005</sup>

L'ironie est transparente : ce sont ces mêmes « soupirs », ces mêmes « yeux brillants » ou « hagards », « cet étalage muet d'émotions » qui doivent devenir l'objet principal, unique, du récit. Le changement d'accent est radical. On a touché à l'événement : d'extérieur il est devenu intérieur<sup>1006</sup>.

L'esthétique de Virginia Woolf est aussi une éthique. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas "l'être-au-monde" sartrien, mais l'unicité, l'"ipsité" (Ricœur) de l'autre, dont il s'agit de dire le surgissement – l'événement de l'apparition. En ce sens, les romanciers "Géorgiens", parmi lesquels Virginia Woolf se place dans un premier temps, ne font pas œuvre "réaliste" au sens traditionnel du terme. Leur réalisme est « une *mimésis* de la pensée, un naturalisme de l'intérieur<sup>1007</sup> », il se consacre à une réalité beaucoup plus profonde, beaucoup plus impalpable, où « il n'y aurait ni intrigue ni comédie ni tragédie ni histoire d'amour ni catastrophe<sup>1008</sup> ». L'événement auquel ces romanciers s'attachent, c'est celui de la rencontre avec l'autre. Eux seuls sont susceptibles d'approcher la vérité

---

<sup>1005</sup> *Orlando*[1928], trad. de l'anglais par Ch. Mauron, Livre de Poche Biblio, 1982, pp. 78, 116, 287. *Les vagues*, Op. Cit., p. 279.

<sup>1006</sup> Auerbach décrit ainsi le mouvement : « Chez Virginia Woolf, les événements extérieurs ont perdu leur hégémonie, ils ne servent qu'à susciter et interpréter les événements intérieurs, alors qu'auparavant les mouvements intérieurs avaient pour fonction essentielle de préparer et légitimer des faits extérieurs significatifs » (*Mimésis...*, Op. Cit., p. 534).

<sup>1007</sup> Ces expressions sont de Liliane LOUVEL (« The waves, "une histoire, un soupir, une vague". Questions de réflexion », Cahiers Forell, n° 5 : Autour de Virginia Woolf, sous la dir. de B. Gensane, Université de Poitiers, U.F.R. Langues et Littérature, janvier 1996, pp. 73-94. P. 90).

de Mrs. Brown, cette « vieille dame d'une capacité infinie et d'une infinie variété, capable d'apparaître en tous lieux, de porter toutes sortes de vêtements, de dire toutes sortes de choses et de faire Dieu sait quoi <sup>1009</sup> ».

Mais cela ne va pas de soi. Du côté de la technique romanesque d'abord : comment raconter cet intérieur, irracontable puisque ses « causes – la pensée, l'imagination – n'ont aucune importance » ? La psychanalyse naissante va également s'emparer de la question : qu'est-ce qu'un récit de vie ?

Pour le lecteur aussi c'est difficile, parce qu'il doit tolérer « le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté <sup>1010</sup> ». Ne s'agit-il pas là d'un nouveau "naturalisme", tourné vers la vie intérieure – même si Virginia Woolf, elle aussi, conserve la béquille de l'événement extérieur pour "faire avancer" une action qui pourtant ne "progresse" guère <sup>1011</sup> ?

Voilà en tout cas le fameux *stream of consciousness* prôné par William James <sup>1012</sup>. Virginia Woolf a longuement montré à quel point il s'oppose aux canons traditionnels du récit : « Et si on était libre et si on pouvait noter ce qu'on voulait, peut-être y aurait-il absence d'intrigue, très peu de vraisemblance, et une vague confusion générale où les traits accusés du tragique, du comique, du passionné, du lyrique seraient dissous au-delà de toute possibilité de les reconnaître ? <sup>1013</sup> »

Mais qu'en est-il vraiment de l'événement ? Reste-t-il au cœur du récit, en ayant simplement changé de lieu : de l'extérieur à l'intérieur ? Ce renversement de perspective, ce déplacement topologique, s'accompagnent-ils d'un changement de nature ? Disparaît-il, remettant alors en cause la notion même de récit tel qu'on l'a entendu jusque là, « pulvérisant le roman <sup>1014</sup> », ouvrant à une confusion des genres, à une fusion du roman et de l'essai vers laquelle ailleurs Hermann Broch et Robert Musil se sont eux

<sup>1008</sup> « Le roman moderne », Op. Cit., p. 15.

<sup>1009</sup> « Mr Bennet et Mrs Brown », Op. Cit., p. 65.

<sup>1010</sup> Ibid..

<sup>1011</sup> Virginia Woolf, notent plusieurs commentateurs, ne s'affranchit jamais tout à fait de l'intrigue romanesque : « Y a-t-il une solution pour rassembler ce qui se disperse, rendre continu le discontinu et maintenir l'errant en un tout cependant unifié ? Virginia Woolf parfois la trouve, dans cette parole mouvante qui est comme le rêve et l'imagination de l'eau, mais, dans l'intrigue romanesque dont elle ne peut tout à fait se libérer, parfois ne la trouve pas » (Maurice BLANCHOT, Le livre à venir[1959], Idées NRF, 1971, p. 150). Dans Mrs. Dalloway, « l'avancée de la journée » est « jalonné par de menus événements », et « ces événements parfois infimes tirent le récit vers sa clôture attendue : la soirée donnée par Mrs. Dalloway » (Ricœur, Temps et récit II, Op. Cit., p. 193). Dans La promenade au phare « s'intègrent des événements extérieurs en quelque sorte secondaires[...] qui servent de cadre aux mouvements qui ont lieu dans la conscience des tierces personnes » (Auerbach, Op. Cit., p. 525).

<sup>1012</sup> Dans ses Principles of Psychology [1890].

<sup>1013</sup> « Les romans modernes », Op. Cit., p. 29.

<sup>1014</sup> Monique NATHAN, Virginia Woolf par elle-même[1956], Seuil, coll. "Ecrivains de Toujours", 1966, p. 139.

aussi aventurés ? Il me semble qu'ici deux problématiques se croisent, et l'événement romanesque, qui paraît d'abord en mauvaise posture, va trouver dans ces croisements de nouvelles voies de développement. Car, de Broch à Musil, de Virginia Woolf à Proust, cette double question de la description de la vie intérieure et des relations du roman à l'essai a bouleversé le paysage romanesque, a radicalement transformé la position de l'événement dans le roman, lui a donné un statut tout à fait nouveau au sein du récit.

Virginia Woolf, c'est donc, d'abord, la romancière du "flux de conscience". On le sait, on le répète. Mais qu'est-ce que cela veut dire, vis à vis de l'événement, constitutif du récit, vis à vis de l'intrigue, telle que Forster, l'ami de Virginia, l'a définie?

La réponse à une telle question n'est pas simple. Car il n'est pas tout à fait vrai que le but de l'auteur de *La promenade au phare*, ce soit seulement de traduire le continu de la pensée, sans autre précision, sans sélection surtout – même lorsque, à l'inverse d'*Orlando* où le héros/héroïne parcourt les siècles, elle décrit en quelques trois cents pages quelques "vingt-quatre heures de la vie d'une femme" (*Madame Dalloway*). Ce qu'elle poursuit en réalité, ce qui est l'objet premier de sa recherche, et le titre des quelques éléments autobiographiques rassemblés le dit assez, ce sont ces « Moments of being » (*Instants de vie* selon la traduction française), qui sont autant d'instantanés privilégiés émergeant du quotidien cotonneux<sup>1015</sup>. Constamment elle y revient, dans le *Journal*, dans de nombreux articles, dans l'autobiographie, dans les romans mêmes<sup>1016</sup>.

C'est dans *Instants de vie* que ces moments sont décrits de la façon la plus explicite. L'auteur de ce qui s'apparente à une autobiographie y transcrit « la sensation d'être à l'intérieur d'un grain de raison », lors de ces « scènes qui refont surface » ; les mots de « ravissement », d'« extase »<sup>1017</sup> viennent naturellement sous sa plume pour qualifier ces expériences quasi mystiques<sup>1018</sup>, qui se détachent de la banalité des jours et paraissent seuls dignes d'être vécus. La tâche essentielle de l'écriture est de traquer de tels instants, et de les exposer en pleine lumière, malgré et avec leur fugacité.

Apparentés aux moments proustiens, ils sont comme détachés du temps et de

<sup>1015</sup> Ces instants ne sont peut-être pas si éloignés des "chocs" de Benjamin, selon lequel « seule une interruption de ce temps vide, du déroulement perpétuel de la quotidienneté, une interruption de ce temps chronologique, peut permettre l'expérience profonde et durable » (Zschachlitz, « Epiphanie » ou « illumination profane » ? L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin, Op. Cit., p. 49). Toutefois, chez Benjamin, ces "chocs" n'ont pas la valeur positive qu'ils ont pour Virginia Woolf, bien au contraire : « Il ne s'agit pas de transformer les chocs, qui sont des manifestations sociales d'aliénation, en expériences esthétiques ponctuelles, mais la seule condition d'apparition d'une conscience esthétique est de libérer cette conscience de sa pure fonction de protection contre ces chocs » (p. 157).

<sup>1016</sup> Il lui arrive d'en trouver aussi chez d'autres romanciers. Ainsi lorsqu'elle cite un de ces « moments de vision » tiré de Lord Jim, « qui nous intéressent presque davantage pour ce qu'ils révèlent de l'écrivain que pour une quelconque lumière qu'ils jettent sur l'histoire ». Selon elle, Conrad aussi possède ce « don de voir par éclairs [qui] est, bien entendu, une faiblesse autant qu'un don » (Entre les livres, Op. Cit., p. 150).

<sup>1017</sup> Le terme d' "ecstasy" revient le plus souvent (Voir *Instants de vie*[1941], trad. de l'anglais par C.-M. Huet, Stock, Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1986, pp. 71-75) – y compris dans les romans : « C'est pourquoi elle répétait "Pleurs de joie, pleurs de joie!" [Ecstasy! Ecstasy !] en attendant de pouvoir traverser la rue » (*Orlando*, Op. Cit., p. 308). Les accents sont pascalien, on le voit.



l'espace :

**« Ces instants peuvent être encore plus réels que le moment présent.[...] J'atteins un état où il semble que je regarde les choses se produire comme si j'étais là-bas. C'est-à-dire, je suppose, que ma mémoire fournit ce que j'ai oublié, si bien qu'il semble que cela se produise indépendamment de moi, alors que j'y mets du mien.[...] Mais s'il en est ainsi, ne serait-il pas possible que des choses que nous avons ressenties avec une grande intensité aient une existence indépendante de notre esprit ? »**<sup>1019</sup>

Il ne s'agit pas d'impressionnisme, car ce ne sont pas des apparences que cherche à capter Virginia Woolf. Ces instants sont bien plutôt pour elle des fenêtres sur la réalité, et c'est à partir d'eux qu'elle entreprend de la (re)construire. Parler de cubisme serait plus juste – comme semblent le suggérer les carrés et les rectangles qui envahissent la vision de Rhoda, dans *Les vagues*, où l'un dépasse l'autre, se superpose à l'autre<sup>1020</sup>.

Toutefois ces « moments de l'être », on ne peut les susciter. Ils sont « sans raison<sup>1021</sup> » : « Je composais *La promenade au phare* [...] dans une grande bousculade apparemment impulsive.[...] Qu'est-ce qui soufflait les bulles ? Pourquoi à ce moment-là ? Je n'en ai pas la moindre idée ». On ne peut que les espérer, les attendre, noyés qu'ils sont « dans des moments du non-être beaucoup plus nombreux ». C'est qu'une grande part de nos journées « n'est pas vécue consciemment », baigne « dans une sorte d'ouate indéfinissable », et chaque jour « contient beaucoup plus de non-être que d'être ». Une mauvaise journée alors, c'est lorsque la proportion de non-être est beaucoup trop forte au regard des hypothétiques « instants de vie » qui ont pu la baliser.

Cette métaphysique fonde la conception du récit de Virginia Woolf. L'écrivain « edwardien », le « bon biographe », ironise-t-elle, passe à côté des gens et des moments of being. Il « laisse de côté la personne à qui les choses sont arrivées.[...] On dit : "Voilà ce qui est arrivé", mais sans dire à quoi ressemblait la personne à qui c'est arrivé. Et les événements n'ont pas grand sens à moins qu'on sache d'abord à qui ils sont arrivés<sup>1022</sup> ».

Le « géorgien », lui, se penche sur la vie intérieure de son héros, de son héroïne,

<sup>1018</sup> C'est ainsi qu'est souvent décrite l'expérience mystique fondamentale : « ...il n'est pas possible que la vie temporelle devienne l'éternité. Aussi le mystique ne l'approche-t-il que par instants. Dans son existence passagère adviennent des pauses du temps, des moments retirés à l'écoulement des heures. Il en éprouve la plénitude "momentanément", hors de tous les moments qui se succèdent irrémédiablement. [...] Aux mystiques est accordée l'expérience de la plénitude et de l'intensité d'instant incomparables » (Joseph BEAUDE, *La mystique*, Ed. du Cerf, 1990, pp. 111-112). Ajoutons qu'il convient dans le cas de Virginia Woolf de détacher le terme de "mystique" de tout ce qu'il peut comporter de connotations spiritualistes, voire spiritistes.

<sup>1019</sup> *Instants de vie*, Op. Cit., p. 73.

<sup>1020</sup> Par exemple p. 178 (Op. Cit.).

<sup>1021</sup> « Puis sans raison, [...] quelque chose se produisait avec assez de violence pour que je m'en souvienne toute ma vie » (*Instants de vie*, Op. Cit., pp. 77-78).

<sup>1022</sup> Ibid., pp. 92, 78, 70.

avec ses fragments de vérité <sup>1023</sup>. A l'instar de l'auteur, fictif pourtant <sup>1024</sup>, de la biographie d'Orlando : « il nous faut admettre mille choses fâcheuses que tout bon biographe doit ignorer », par exemple tout ce qui « monte par la spirale de l'escalier dans son cerveau », tout ce qui instaure « ces désordres et ces émeutes de passions et des mouvements que tout bon biographe déteste <sup>1025</sup> ». Seule cette vie intérieure est digne du biographe.

Parfois, Virginia Woolf s'est prise à rêver de « rendre les deux sortes d'être », d'écrire le roman des « moments of being » comme de l'ouate des jours. Elle l'a même essayé, aux deux bouts de son œuvre, dans *Night and Day* [1919] et *Years* [1937]. Mais, elle le reconnaît elle-même, elle n'a jamais vraiment su le faire <sup>1026</sup>. Et si par deux fois la tentative paraît avoir tourner court, c'est bien parce qu'elle est décidément la romancière des « instants de l'être », non de l'étouffant non-être.

Même l'essai a tendance pour elle à s'échapper du côté du romanesque. Dans « Mr Bennett et Mrs Brown », le propos très critique sur les romanciers géorgiens est étayé par cette longue partie fictionnelle où la narratrice rencontre Mrs Brown dans son compartiment de train, et nous introduit dans ses flux de conscience. Dans les chapitres "théoriques" qui s'intercalent dans *Le livre sans nom*, en regard du récit lui-même, le commentant, disant les difficultés de la romancière, ses impasses, ses subterfuges – dans les parties "essayistes" de ce roman-essai inachevé, inachevable, qui s'est appelé *Les Pargiter*, puis *Années*, le glissement vers la fiction narrative est là aussi constant. Dire le non-être autant que l'être, cela reste pour Virginia Woolf une tâche presque impossible, tant sa pente naturelle la ramène sans cesse au romanesque <sup>1027</sup>.

<sup>1023</sup> D'aucuns se sont posé la question d'une vision "féminine" des choses. C'est que « dans la vie comme dans l'art, hommes et femmes n'ont pas les mêmes valeurs. Lorsqu'une femme entreprend d'écrire un roman, elle constatera à tout moment qu'elle désire modifier les valeurs reconnues, souligner l'intérêt de ce qu'un homme jugerait insignifiant et la trivialité de ce qu'il jugerait essentiel » (*Les fruits étranges et brillants de l'art*, trad. de l'anglais par S. Durastanti, *Des Femmes*, 1983, pp. 15-16). Et il est vrai que l'Orlando masculin de la première partie du roman, très actif au sein d'un récit qui ne manque pas de péripéties, cède petit à petit la place à l'Orlando féminin, beaucoup plus méditatif, dont la vie intérieure, beaucoup plus riche, est décrite avec un luxe de détails : « Mais Orlando était une femme[...] et lorsque nous écrivons la vie d'une femme, nous pouvons, cela est admis, écarter l'action, ailleurs nécessaire, et la remplacer par l'amour » (*Orlando*, Op. Cit., p. 287). Sur cette question, voir l'article de Jacqueline JONDOT, « A voice answering a voice. D'Orlando à *The Waves* », in *Cahiers Forell*, Op. Cit., pp. 43-57, ou le livre de Frédéric Regard (*La force du féminin*, Op. Cit.) qui définit le féminin comme « opérativité poétique », au-delà d'une prétendue « essence féminine » (la féminité) et de la revendication féministe : « Le féminin réinvente une différence : c'est un geste, un style, une figure qui balaie les fixations ». Virginia Woolf pense la force du féminin. C'est-à-dire : elle pense ce qu'elle écrit autant que ce qu'elle écrit la pense » (pp. 6-8) Voir également la lecture que fait Pierre Bourdieu de *La promenade au phare* dans *La domination masculine* (Op. Cit., pp. 76-86).

<sup>1024</sup> Mais on a déjà vu que « I prefer, where truth is important, to write fiction » et « Fiction here is likely to contain more truth than fact »

<sup>1025</sup> *Orlando*, Op. Cit., p. 26.

<sup>1026</sup> *Instants de vie*, Op. Cit., pp. 77-78.

Mais n'est-ce qu'idiosyncrasie ? Ce qu'elle cherche, c'est à élaborer une théorie de la pensée en acte, ce qui est pour elle le seul événement digne de recherche et d'étude, le seul digne d'être appelé "réalité"<sup>1028</sup>. Or cela ne peut prendre l'unique forme de l'essai. Et s'il y a tant de ponts entre l'écriture essayiste et celle de fiction<sup>1029</sup>, c'est qu'il n'y a en fait pas tant de différences entre elles.

Une remarque de Roland Barthes est éclairante à ce propos. Il évoque l'« ambiguïté précieuse » du vocabulaire, pour lequel le sujet d'une œuvre est tantôt son « objet » (« ce dont elle parle, ce qu'elle propose à la réflexion »), tantôt « l'être humain qui s'y met en scène, qui y figure comme auteur implicite de ce qui est dit<sup>1030</sup> ». C'est bien ainsi que Virginia Woolf envisage le sujet de ses récits: comme une forme de technique auto-réflexive où s'effectue un permanent va-et-vient entre fiction et théorie, où il s'agit sans cesse de dire et d'élaborer une pensée en acte. Il n'y a plus d'un côté l'idée (la théorie), de l'autre la vie (l'art), mais on « fait de l'art en posant des questions à l'art », selon le vœu de Marcel Duchamp<sup>1031</sup>.

Virginia Woolf ne se contente pas d'annoncer une nouvelle littérature, de nouvelles manières d'écrire, elle les met en pratique dans sa propre écriture, brouillant les genres, gommant la ligne de partage entre théorie et fiction : « Oui, mais Les Ephémères ? Ce devrait être un livre abstrait, mystique, aveugle (eyeless), un poème dramatique (a playpoem)<sup>1032</sup> ». Dans sa « pièce-poème », Virginia Woolf veut faire se rejoindre la poésie, le théâtre, le roman, l'essai. Et en effet, dans les différents monologues des

<sup>1027</sup> Sylvie DURASTANTI, dans sa préface au Livre sans nom. Les Pargiter (trad. de l'anglais par S. Durastanti, éd. Des Femmes, 1985), montre que l'ambition de Virginia Woolf aurait été, en usant de ce genre hybride du roman-essai, de « rendre compte de l'empiètement du non-être sur l'être », de « montrer à la fois l'univers victorien et son envers »... Mais elle coupa ensuite, pour *Années*, la plupart des parties réflexives.

<sup>1028</sup> Voilà pourquoi elle loue Proust et Joyce, dont les « ouvrages se distinguent par leur honnêteté, leur franchise, leur détermination de tout dire » (cité par S. Durastanti, *Ibid.*, p. 9).

<sup>1029</sup> Multiples exemples de cette proximité : l'un des titres envisagés pour *Les vagues* a été *Moments of being*, qui est devenu celui du recueil d'essais autobiographiques. A un autre moment Virginia Woolf envisage un chapitre introductif fictionnel à la prochaine publication de certains de ses essais en un volume : « Il faudrait aussi un chapitre d'introduction. Une famille qui lit les journaux. Il serait intéressant d'envelopper chaque essai de sa propre atmosphère. De les intégrer à un courant de vie, et ce faisant, donner forme au livre » (*Journal d'un écrivain*, 17 août 1923, trad. de l'anglais par G. Beaumont, 10/18, p. 102).

<sup>1030</sup> Roland BARTHES, « Sagesse de l'art »[1979], in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 175.

<sup>1031</sup> C'est Liliane Louvel en particulier qui développe cette analyse de l'œuvre de Virginia Woolf, que je reprends en partie. Elle écrit : « L'originalité de Woolf réside dans le fait qu'il ne s'agit pas pour elle de se limiter à la simple application d'une découverte métaphysique, de tendre vers le "rendu" d'une intuition de l'instant par exemple, mais de la réactiver, de la faire revivre, et ainsi de montrer une pensée en action, en train de théoriser, tout en réalisant une œuvre de fiction.[...]Le défi est lancé à l'aporie de la relation théorie/roman, qui placerait la théorie du côté de l'idée, le roman du côté de la Vie. Ici, c'est le tout qui doit être saisi, dans sa multiplicité, grâce à ce fameux "moment of being" qui passe par la vision » (*Op. Cit.*, p. 75).

<sup>1032</sup> *Journal*, 7 novembre 1928, *Op. Cit.*, p. 220.

Vagues, on trouve des récitatifs, des didascalies, des poèmes en prose. Les genres littéraires se mélangent, les écritures... « Mr Bennett et Mrs Brown », est-ce un essai ? une nouvelle ? En tout cas l'instant de la rencontre avec l'autre, l'événement du face à face, y est bien un de ces « moments of being », intenses, pour lesquels toutes les formes littéraires sont sollicitées.

Reste à savoir plus précisément comment fonctionne cette alchimie qui transmue ces instants en écriture.

En premier lieu, elle nécessite une réceptivité, une "disposition" singulière, qui n'est sûrement pas la chose du monde la mieux partagée. Il s'agit d'« un don tout personnel » : « Je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain <sup>1033</sup> ».

En second lieu, lorsque surviennent ces chocs, il faut savoir en conserver précieusement la trace, au cas où. Virginia Woolf cite tel instant de son enfance, et ajoute : la pensée qui l'accompagnait, « je la mis de côté dans l'idée qu'elle me serait utile plus tard ».

La troisième capacité requise est sans doute aussi exceptionnelle : celle de pouvoir aller au delà des apparences, d'être capable de les "traverser" <sup>1034</sup>. Les moments d'être, fugitifs « témoignages d'une chose réelle au delà des apparences », sont comme des trouées de vraie réalité dans la grisaille des jours : « en tout cas, c'est une idée que je ne perds jamais de vue, que derrière l'ouate se cache un dessin. [...] Et cette idée influe sur moi chaque jour. [Ces] moments de l'être se dressent comme des échafaudages à l'arrière-plan <sup>1035</sup> ».

Cet arrière du décor, voilà la vraie réalité. Le véritable écrivain est alors celui qui dispose d'une dernière capacité, celle de rendre sous forme de mots ces moments où « on passe entre les choses et au-delà des choses <sup>1036</sup> », ces chocs où transparait fugitivement le réel <sup>1037</sup>. Et ce n'est pas que simple talent de scribe : ces instants n'atteignent à leur véritable dimension que par le langage qui les exprime. S'il faut que chacun de ces chocs soit « aussitôt suivi du désir de l'expliquer », Virginia Woolf ajoute à

---

<sup>1033</sup> Instants de vie, Op. Cit., p. 80. Voir également le Journal, par exemple le 10 septembre 1928 : « c'est là une des expériences [...] qui m'a rendue consciente de ce que j'appelle la réalité. [...] et parfois je me dis que c'est la chose qui m'est le plus nécessaire ; et je ne cesse de chercher. Mais qui sait, une fois qu'on a pris une plume et qu'on s'est mis à écrire ? [...] Il se peut toutefois que ce soit un don tout personnel et c'est peut-être ce qui me distingue des autres personnes ».

<sup>1034</sup> The voyage out[1915], premier roman de Virginia Woolf, a pour titre français La traversée des apparences.

<sup>1035</sup> Instants de vie, Op. Cit., p. 80.

<sup>1036</sup> La promenade au phare[1927], trad. de l'anglais par M. Lanoire, Stock, Bibliothèque Cosmopolite, 1979, p. 226.

<sup>1037</sup> Capacité qui, là encore, n'est pas celle de tout le monde – et parfois pour des raisons purement sociales. Ainsi Mrs. Ramsay, prisonnière du rôle que la société masculine impose aux femmes : « Et tout ce temps-là elle attendait passivement que quelqu'un lui répondît, que quelque chose arrivât. Mais ce n'est pas quelque chose, songea-t-elle en servant la soupe, que l'on puisse dire » (La promenade au phare, Op. Cit., pp. 103-104).

propos de cette chose réelle <sup>1038</sup> qui surgit dans ces instants : « je la rends réelle en la traduisant par des mots. C'est seulement en la traduisant par des mots que je lui donne son entière réalité. Cette entière réalité signifie qu'elle a perdu le pouvoir de me blesser ; elle me donne, peut-être parce qu'en agissant ainsi j'efface la souffrance, l'immense plaisir de rassembler les morceaux disjoints <sup>1039</sup> ». Il y a donc enfin élaboration, construction de ces instants par l'écriture.

Voilà qui éclaire le mode d'écriture si particulier de Virginia Woolf. Ces « moments of being » qu'elle poursuit inlassablement, intensément, nous les nommerons aussi des événements – mais fort singuliers : « instants de vie », « chocs », on a vu que les formules ne manquent pas. Ils se produisent dans la vie intérieure des personnages, « au delà de leur apparence », mais aussi, et simultanément, pendant le moment de l'écriture. Et parvenir à écrire ces moments dans la vie des personnages de fiction, c'est en même temps atteindre dans la vie réelle à de tels moments <sup>1040</sup>. Il s'agit bien d'une écriture de suggestion, qui tourne autour du non-dit, pour « mimer le mode de manifestation de l'essence <sup>1041</sup> ». Quêtes de la réalité sous les apparences du quotidien, ces instants fonctionnent à la manière mystique d'une parole possédée. Ce sont des moments des personnages aussi bien que de l'auteur, des moments de langage qui deviennent pour finir également des moments du lecteur, des moments enfin où l'on parvient à « transformer l'une en l'autre » la littérature et la vie <sup>1042</sup>.

C'est finalement dans cette conjonction entre une vérité de la fiction, cachée derrière l'"ouate" des jours, et une vérité de l'écriture que se produit l'ecstasy : « C'est le ravissement que j'éprouve lorsqu'il m'arrive en écrivant d'avoir l'impression de découvrir ce qui va ensemble, de bien monter une scène, de faire tenir debout un personnage <sup>1043</sup> ».

<sup>1038</sup> La réalité, c'est cette « chose que je vois devant moi, quelque chose d'abstrait, mais qui est incorporé cependant aux landes, au ciel ; à côté de quoi rien ne compte » (Journal d'un écrivain, Op. Cit., p. 213).

<sup>1039</sup> Instants de vie, Op. Cit., p. 80. Voir également le Journal : « Monter des scènes est ma manière naturelle de témoigner du passé. Il y a toujours une scène qui refait surface ; tout arrangée, significative.[...]Serait-ce cette disposition aux "scènes" qui est à l'origine de mon impulsion d'écrire?[...] Il est évident que j'ai exploité cette faculté puisque dans tout ce que j'ai écrit : roman, critique, biographie, j'ai presque toujours eu à trouver une scène ; soit que j'écrive sur des personnes, et que je doive trouver une scène représentative de leurs vies ; soit que je traite de livres et qu'alors je doive trouver la scène représentative des poèmes ou des romans » (p. 177).

<sup>1040</sup> Le moment of being, c'est aussi bien cet instant de vie « qu'évoque le récit que le récit lui-même, forme parfaite transmettant un moment parfait, ce qui crée à son tour une émotion intense chez le lecteur » (Christine REYNIER, « De l'honnêteté et de l'impureté : l'art de la nouvelle selon Virginia Woolf », in Virginia Woolf. Le Pur et l'Impur, Actes du Colloque de Cerisy 2001, sous la direction de C. Bernard et C. Reynier, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2002, pp. 167-178. P. 172).

<sup>1041</sup> Louvel, Op. Cit., p. 88.

<sup>1042</sup> « La vie ? La littérature ? Transformer l'une en l'autre ? Mais quelles difficultés monstrueuses ! » (Orlando, Op. Cit., p. 305).

<sup>1043</sup> Instants de vie, Op. Cit., pp. 80-81.

Mais rien n'est jamais définitif, et Virginia Woolf a parfaitement conscience de la fugacité de tels instants. Partout, des images disent cette évanescence. Elle écrit ainsi dans le Journal, à propos des Ephémères (déjà ce titre, envisagé d'abord pour Les vagues...) : « et maintenant, ce livre : Les éphémères.[...] Je n'essaie pas de raconter une histoire. Cependant ce pourrait être fait de cette manière. Un esprit en train de penser. Ce pourrait être des îlots de lumière, des îles dans le courant [stream] que j'essaie de représenter ; la vie elle-même qui s'écoule <sup>1044</sup> ». Le processus est aussi décrit dans La promenade au phare :

**« Quel est le sens de la vie ? [...] La grande révélation n'était jamais venue. La grande révélation ne vient peut-être jamais. Elle est remplacée par de petits miracles quotidiens, des révélations, des allumettes inopinément frottées dans le noir. [...] Mrs. Ramsay disant à la vie : "Arrête-toi"; Mrs. Ramsay faisant de l'instant présent quelque chose de permanent. [...] Au milieu du chaos il y a la forme; ce passage, ce flot éternel était d'un seul coup stabilisé. » <sup>1045</sup>**

Transparaît ici toute la richesse de ces « moments of being », objets d'étude, pourrait-on presque dire, de Virginia Woolf. Nelly Stéphane écrit : « ...ce que Virginia Woolf recherche et cerne chaque fois un peu mieux : cette transparence dans laquelle baignent les êtres à de rares moments <sup>1046</sup> », rares moments comme autant de non-lieux qui paraissent déboucher sur un espace infini, et surtout instants fugaces qui pourtant ouvrent sur la durée.

C'est que ces instants sont des foyers d'irradiation <sup>1047</sup>, des centres à partir desquels se propagent les ondes, le rythme propre du flux de pensée (*stream of consciousness*) dont le rythme de l'écriture lui-même épouse le mouvement. Les perspectives qu'ils ouvrent sont immenses, car le « dessin » qu'ils montrent derrière l'« ouate », « nous – je veux dire tous les être humains, y sommes rattachés », chaque conscience est touchée. Le monde entier alors est une "œuvre d'art" à laquelle nous participons. Virginia Woolf trouve des accents lyriques pour décrire les mouvements et les flux que déclenchent ces instants, où l'individu communique avec le monde : « Nous sommes les mots ; nous sommes la musique ; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc. [...] notre vie ne se limite pas à notre corps ni à ce que nous disons et faisons ; on vit en permanence en se référant à certaines jauges ou théories à l'arrière-plan <sup>1048</sup> ».

<sup>1044</sup> Journal d'un écrivain, Op. Cit., pp. 227-228. Je souligne.

<sup>1045</sup> *La promenade au phare*, Op. Cit., p. 193. Je souligne.

<sup>1046</sup> « Entre les lignes », revue Europe, n° 676-677, 1985, pp. 3-11 (p. 6).

<sup>1047</sup> « Chaque instant est le centre et le lieu de rencontre d'un nombre extraordinaire de perceptions encore jamais exprimées » (« Le pont étroit de l'art », in L'art du roman, Op. Cit., p. 79). Voir ceci, de Deleuze : « L'événement est une vibration, avec une infinité d'harmoniques ou de sous-multiples, telle une onde sonore, une onde lumineuse... » (Le pli. Leibniz et le baroque, Minuit, 1988, p. 103).

<sup>1048</sup> Instants de vie, Op. Cit., pp. 80-81.

Il est des poètes qui, inlassablement, ont traqué la formule susceptible de dire la quintessence de ces instants : René Char, bien sûr, avec sa « matière-émotion instantanément reine », ses constantes références à l'éclair d'Héraclite... Mais cette poésie serait plutôt celle de la contraction la plus extrême, de la condensation la plus forte. Il est aussi arrivé à Virginia Woolf d'écrire de tels moments. Ce sont par exemple les interludes des *Vagues*, qui sont comme des annonces, qui condensent en quelques lignes les monologues qui les suivent. Leurs thèmes (l'aurore, les oiseaux, les vagues qui battent le rivage, la nageoire du marsouin...) sont sans cesse repris, transformés<sup>1049</sup>, jusque dans le monologue final de Bernard, à la fois clôture et ouverture terminale du roman.

Mais Virginia Woolf dit tout autant, et même davantage, la dilatation. Et la simultanéité qui caractérise les « moments of being » s'exprime aussi, par exemple, par la multiplicité des parenthèses dans ces mêmes monologues. C'est qu'il s'agit de donner le plus possible des éléments qui constituent les « instants de vie », de glisser constamment du *local* (ce serait le moment systolique de la concentration) au *global* (moment diastolique de la dilatation), pour reprendre le vocabulaire employé à propos de l'événement romanesque "classique".

L'écriture alors se met à vibrer, épouse cette rythmicité par lesquels s'exprime le « flux de conscience », tel que Virginia Woolf le pratique. Sans cesse elle en revient à ces rythmes primordiaux (« dans la littérature, le rythme est tout »), objets d'exaltation lorsqu'ils surgissent : « Mais voici qu'un rythme bien connu recommence à palpiter en moi : les mots dormants, les mots immobiles se soulèvent, courbent leurs crêtes, et retombent, et se redressent encore, de nouveau, et toujours. Je suis un poète. [...] Je vois tout ; je ressens tout...<sup>1050</sup> ».

Le risque, on l'imagine, c'est d'être débordé. La difficulté, c'est le trop-plein : dans ces moments, une « pluie incessante d'atomes innombrables, formant au total ce que nous pouvons nous aventurer à appeler la vie » nous submerge. Un long et ardu travail d'écriture est nécessaire : « Mais quand vous essayez de le reconstruire avec des mots vous constatez qu'il se brise en mille impressions qui se heurtent. Certaines doivent être atténuées, d'autres accentuées<sup>1051</sup> ». C'est que le flux de conscience n'est pas la simple continuité de la pensée, sans sélection, sans tri.

Il va de soi qu'il faut *choisir* ces instants – même si leur surgissement est inopiné<sup>1052</sup>. Il faut se concentrer sur ces moments, et Virginia Woolf indique même comment commencer : « Rappelez-vous alors quelque événement qui vous a laissé une impression

---

<sup>1049</sup> Ils « ne cessent de refaire surface, signifient les transformations du même dans l'autre, mimant le passage du temps, le grand alchimiste qui déforme, littéralement change la forme.[...] choix esthétique et éthique qui montre le passage du temps dans et par le langage, ce qui fonde l'identité de l'individu » (Louvel, Op. Cit., p. 82).

<sup>1050</sup> Les vagues, Op. Cit., p. 95. Ou : « Ce que je cherche à obtenir, c'est un effet de rapidité, de chaleur, de fondu, ce flot de phrases coulant l'une dans l'autre, comme de la lave... Le rythme tant cherché retentit dans ma cervelle (dans la littérature, le rythme est tout) » (p. 91).

<sup>1051</sup> Entre les livres, Op. Cit., pp. 29 et 152.

distincte. [...] Toute une vision, tout un monde en puissance semblaient contenus dans cet instant ».

Dans sa théorie de la nouvelle, elle propose trois critères <sup>1053</sup>, auxquels répond sa "méthode" d'écriture (si le terme convient). Le premier, qui n'est guère surprenant, est la brièveté, entendue à la façon d'Edgar Poe : la *short story* n'est pas reconnaissable seulement au faible nombre de ses pages, mais elle doit surtout être synonyme de pureté et de perfection formelle. Elle n'est pas un roman en miniature.

Le deuxième critère, plus inattendu, est l'« honnêteté ». C'est la fidélité au réel. Mais il ne faut pas se méprendre : il ne s'agit plus du tout, à la manière "edwardienne", de produire une illusion du réel. Les composantes de l'« honnêteté » selon Virginia Woolf, sont l'incomplétude et la liberté. Incomplétude : cela signifie que la nouvelle doit être « ouverte, poser des questions plutôt que d'y répondre <sup>1054</sup> », comme la plupart des récits de Tchekhov, dont « la fin est un point d'interrogation <sup>1055</sup> ». Car c'est cette ouverture qui nous fait pénétrer véritablement dans l' "âme" des personnages, si fluente, si mobile, jamais achevée. La réalité devient intérieure, donc – ce qui ouvre à une infinie liberté de l'écrivain, affranchi des contraintes formelles, des interdits, des conventions littéraires (la clôture du récit, par exemple). Il n'y a plus de sujet obligé : « La "substance propre du roman" n'existe pas. Tout est la substance propre du roman, tout sentiment, toute pensée ; toute qualité de l'intellect ou de l'âme nous sert ; nulle perception n'est à écarter <sup>1056</sup> ». L'événement change de terrain, le récit devient intérieur et de l'intérieur.

Le dernier critère, c'est l'intensité de l'émotion – et c'est là que reviennent les « moments of being », que Virginia Woolf appelle ici « moments of understanding <sup>1057</sup> ». Ce moment d'émotion qui constitue l'événement central de la nouvelle, son unique événement, est intense à un triple titre : intensité inscrite au cœur de la narration, intensité que l'auteur lui-même a mise dans l'écriture de cet instant, intensité enfin de l'émotion qu'elle suscite chez le lecteur.

C'est là ce qu'ailleurs elle nomme « saturation ». Qui n'est pas le fourre-tout : Le moment-atome, il faut le donner en entier, mais surtout en évitant d'y intégrer des éléments qui lui sont extérieurs :

**« L'idée m'est venue que ce que je voudrais faire maintenant, c'est saturer**

<sup>1052</sup> « N'est-ce pas là le grief que je fais aux romanciers, le fait qu'ils ne choisissent pas ? » (Journal d'un écrivain, Op. Cit., 28 novembre 1928, p. 223).

<sup>1053</sup> On trouve ces critères essentiellement dans trois essais : « The Russian point of view », « On Re-reading Novels » et « An essay in criticism », analysés par C. Reynier (« De l'honnêteté et de l'impureté », Op. Cit., pp. 168-177).

<sup>1054</sup> Reynier, Ibid., p. 169.

<sup>1055</sup> « Le point de vue russe », in L'art du roman, Op. Cit., p. 24.

<sup>1056</sup> « Le roman moderne », in L'art du roman, Ibid., p. 20.

<sup>1057</sup> Dans « On Re-reading Novels », cité par C. Reynier, Op. Cit., p. 170.



**chaque atome. Je voudrais éliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluité, donner le moment tout entier, avec tout ce qu'il peut inclure ! Disons que le moment est une combinaison de pensée, de sensation ; la voix de la mer. Les déchets, l'inertie, proviennent de l'inclusion d'éléments qui n'appartiennent pas au moment. C'est l'épouvantable procédé de narration du réaliste ; ce qui se passe entre le déjeuner et le dîner. Cela c'est le faux, l'irréel, la convention à l'état pur. Pourquoi admettre dans la littérature tout ce qui n'est pas la poésie, je veux dire par là, la saturation ? »**<sup>1058</sup>

Ce qui suppose un travail de la part du lecteur, qui doit, lisant, déployer toutes les richesses et les non-dits suggérés par les images. Cette saturation devient une polysémie généralisée, qui s'applique aussi bien aux personnages qu'aux éléments naturels. Les impressions sensorielles, les sensations ne sont pas seulement zones de contact entre le moi et le non-moi, elles deviennent le lieu où s'effectue l'union réelle entre l'être et le monde, entre les différentes consciences. « Je ne suis pas un et simple, mais complexe et multiple », « Je suis Bernard, je suis Byron, je suis ceci, cela et autre chose », ne cessent de répéter les personnages des *Vagues*.

Telle est la réalité selon Virginia Woolf. On a pu parler de *vitalisme* à son propos, en évoquant certains aspects du bergsonisme, ou certaines spéculations de William James<sup>1059</sup>, par exemple avec des pages comme celle-ci :

**« Quand il voyait Orlando et l'entendait venir vers lui avec le crocus et la plume de geai dans son sein, il criait "Orlando", ce qui signifiait (et l'on doit se souvenir que lorsque des couleurs brillantes comme le bleu et le jaune se mêlent dans notre regard, un peu de leur poudre reste à nos pensées) tout d'abord les fougères qui se ploient et s'écartent comme creusées par une étrave ; puis, ainsi qu'on l'avait prévu, l'apparition d'un navire, toutes voiles dehors tanguant et roulant comme dans un rêve, avec, dirait-on, toute une armée de jours ensoleillés devant lui pour son voyage... »**<sup>1060</sup>

En tout cas, ces moments d'émotion intense, qui peuvent surgir à tout instant et de toutes circonstances, sont bien à l'origine de l'écriture, au cœur même du texte, en une dialectique inédite du continu et du discontinu. Virginia Woolf part à la conquête d'une sorte de continu quintessencié, puisqu'il s'agit de saturer les « instants de vie », ces atomes de réalité. Mais en même temps le discontinu essentiel de ces « moments of being » rompt le tissu ouaté du quotidien... Ainsi l'événement du roman ancien, qui servait à asseoir la réalité du monde (la perturbation qu'il y introduisait ne servait qu'à rendre encore plus visible sa stabilité et sa continuité, sa solidité), devient ici l'élément central qui

<sup>1058</sup> *Journal d'un écrivain*, 28 novembre 1928, p. 223, à propos des *Vagues*. Même idée dans *Entre les livres* : « N'est-ce pas la tâche du romancier que de transmettre cet esprit incessamment variable dans toutes ses tensions et toutes ses soudaines déviations, et avec aussi peu d'ingrédients externes et étrangers que possible ? » (*Op. Cit.*, p. 30).

<sup>1059</sup> Il faut rester prudent. Si ce "vitalisme" est bien dans l'air du temps, les contacts qu'a pu avoir Virginia Woolf avec la philosophie de Bergson ont été restreints, même si à Bloomsbury on a pu discuter de ses théories et de celles de William James. Sur ce point, voir Jean GUIGUET, *Virginia Woolf et son œuvre*. L'Art et la Quête du Réel, Thèse principale, Grenoble, Imprimerie Allier, 1962 (en particulier pp. 26-28 et 364-369).

<sup>1060</sup> *Orlando*, *Op. Cit.*, p. 279.

seul permet à la réalité non seulement de surgir, mais d'exister. Le monde naît – de l'écriture, dans l'écriture.

Et ce qui est remarquable, c'est que tout peut susciter cette naissance. Erich Auerbach analyse ainsi en détail une page de *La promenade au phare*, où l'événement initial est parfaitement anodin : Mrs. Ramsay mesure la longueur d'un bas « couleur de bruyère » sur la jambe de son fils. L'insignifiance de cet acte n'obère pas sa capacité de propagation, et la description de ce moment est entretissée tant des mouvements intérieurs de nombreux personnages, présents ou non, que d'événements annexes « qui servent de cadre aux mouvements qui ont lieu dans la conscience des tierces personnes ». Et Auerbach ajoute : « Ce qui est essentiel, c'est qu'un événement extérieur insignifiant déclenche des représentations et des séries de représentations, qui s'éloignent du présent et se meuvent librement dans la profondeur du temps ». Plus généralement, « les représentations de la conscience ne sont pas liées au temps présent de l'événement extérieur qui les fait naître <sup>1061</sup> ». Tout est donc susceptible de devenir un « moment of being », sans, il faut le redire, que l'on sache vraiment ni comment ni pourquoi.

Alors les événements déclencheurs sont-ils insignifiants, infimes ? La thèse inverse pourrait tout aussi bien être soutenue, que tout est susceptible de devenir hautement significatif. Mais c'est que ces événements, ces « instants de vie », sont perçus à travers toutes les vibrations, toutes les ondes qu'ils diffusent, tous les rythmes et battements qu'ils inaugurent, tous les souffles, tous les flux et reflux qu'ils provoquent. « Cette sourde mélodie », « cette musique intermittente » sont audibles seulement par l'oreille attentive, dont les vagues sont l'emblématique image – et pas seulement dans le roman éponyme...

Et peu importe alors que les événements soient parfois remis, différés (atteint-on jamais *le phare* ? Réalise-t-on jamais un désir <sup>1062</sup> ?). Et peu importe qu'ils soient parfois si impalpables qu'ils n'ont même pas lieu, comme la ruine de la maison de *La promenade au phare* :

**« Car maintenant était arrivé ce moment hésitant où l'aube tremble et la nuit s'arrête, où la plume la plus légère fera pencher la balance. Si cette plume s'était posée, la maison, s'affaissant, tombant, serait allée s'effondrer dans des abîmes d'obscurité. [...] Si la plume était tombée sur le plateau de la balance, et avait fait descendre celui-ci, la maison tout entière, s'engouffrant dans des profondeurs, serait allée reposer sur les sables de l'oubli » <sup>1063</sup>**

Et peu importe encore que le personnage central soit, comme le Perceval des *Vagues*,

<sup>1061</sup> Mimésis, Op. Cit., p. 536.

<sup>1062</sup> « Il faut bien mal lire Virginia Woolf, me semble-t-il, pour croire que James avec son père, dix ans après, arrive au phare. Il arrive à un phare[...] Le phare est idée [au sens platonicien] », écrit Mayoux (*Vivants piliers*, Op. Cit., p. 245). Il fait le rapprochement avec Proust, chez qui « les chemins de l'expérience ne sauraient jamais rejoindre les voies de l'imagination. Entre le Balbec, la Berma, les Guermantes, rêvés et créés à la mesure du rêve, et le Balbec, la Berma, les Guermantes rencontrés au grand jour ou plutôt au petit jour de la vie quotidienne, il n'y a de rapport qu'absurde et dérisoire » (p. 246).

<sup>1063</sup> Op. Cit., pp. 166-167.

toujours absent. Car son extériorité est en réalité pure intériorité : « Ce que je ressentais au sujet de Perceval peut se résumer ainsi : il se tenait au centre. Maintenant je n'ai plus de raisons pour m'approcher de ce centre. Cette place est vide ». C'est Neville qui parle, et cette disparition ne l'empêche pas de continuer à ressentir le monde qui l'entoure à travers ce personnage qui n'est plus.

L'éloignement de Perceval se démultiplie, il n'existe qu'à travers les pensées et les sensations des six personnages qui monologuent. Et sa mort, presque intemporelle, a lieu dans un ailleurs radical, c'est, au sens propre, une *utopie*. Dans des Indes plus ou moins imaginaires, en tombant d'un cheval, à la façon d'un chevalier errant, elle se "mythologise", dans un lieu empli d'irréalité, de ce fait même universel, comme le cercle de Pascal : « Qu'y a-t-il derrière ces ténèbres [*the central shadow*] ? Quelque chose ? Rien ? Je ne sais pas <sup>1064</sup> ». Comme, dans le *Watt* de Beckett, ce cercle qui cherche son centre, ce centre qui cherche son cercle...

Le tableau de Lily, dans *La promenade au phare*, s'organise lui aussi autour d'un vide central, la simple tache de couleur qui représente Mrs. Ramsay, "mise en abîme" du puits sans fond qu'a créée sa mort, comme de la vacuité du chapitre médian du roman, intitulé « Le temps passe ». Ainsi s'organisent les romans de Virginia Woolf, autour d'une absence sans cesse redoublée, démultipliée. Les « moments of being » sont cette présence essentielle au sein même de l'absence, autour de ce foyer absent/présent se concentre et se dilate en même temps la narration.

Ces « moments of being » irradiant tout le récit, lui transmettent leur mouvement et le flux de leurs vagues successives, quel que soit par ailleurs sa longueur. Pareilles au battement de la systole et de la diastole, ces vagues de sensations se concentrent autour de la conscience du personnage, puis se dilatent vers le monde. Leur propagation est aussi bien temporelle que spatiale, aussi bien dans les âmes des personnages (d'où le flux de conscience : la mort de Perceval, nous ne la percevons qu'à travers les vibrations qu'elle suscite dans les âmes des six personnages des *Vagues*) que chez l'auteur elle-même : « Ainsi nous créons en nous cette atmosphère, à la fois ardente et vague, ignorante du détail, mais soutenue par quelque battement régulier, par un rythme, et dont l'expression naturelle est la poésie ». Cette propagation enfin, le texte veut la transmettre au lecteur lui-même, qui doit être pris dans le rythme même de l'écriture, devenant lui-même acteur du récit <sup>1065</sup> .

L'écriture de Virginia Woolf se concentre donc sur ces « instants de vie », mais il faut bien comprendre qu'ils n'existent et ne sont descriptibles qu'à travers toutes leurs manifestations et les ondes qu'ils propagent dans le temps, dans l'espace, dans les différents personnages. C'est cela, la saturation de l'atome. Il n'est pas de fiction plus concentrée sur un événement que celle de Virginia Woolf. Événement toujours intérieur, certes, mais qui se perçoit à travers les balancements et les mouvements des émotions

---

<sup>1064</sup> Les vagues, Op. Cit., pp. 167-168 et 312.

<sup>1065</sup> « Puis-je finir en m'aventurant à vous rappeler les devoirs et les responsabilités qui sont les vôtres en tant qu'associés dans cette affaire de littérature, en tant que voyageurs dans le compartiment et compagnons de voyage de Mrs Brown ? », nous écrit Virginia Woolf à la fin de « Mr Bennett et Mrs Brown » (Op. Cit., p. 64).

qu'il suscite : « Notre être, à cet instant, se concentre et se contracte comme sous le choc violent provoqué par une émotion personnelle. Plus tard, il est vrai, la sensation commence à se développer en orbes plus grandes dans notre esprit ; elle atteint des régions plus éloignées ; celles-ci se mettent à résonner, à répondre, et nous percevons des échos et des reflets<sup>1066</sup> ». Les « moments of being » irradient, à la manière de ces petites sautes de vent, ces petits esprits qui se promènent dans la maison semi-abandonnée de *La promenade au phare*<sup>1067</sup> .

Ils se propagent dans le temps, disais-je : ce sont des « états qui durent », selon la belle expression de Marguerite Yourcenar<sup>1068</sup> . Ils sont véritablement créateurs du temps. Dans sa réfutation de la durée bergsonienne, Gaston Bachelard a développé une telle théorie de l'instant créateur. Selon l'auteur de *La dialectique de la durée*, la réalité de l'être ne se trouve pas dans une « conscience de la durée pure » obtenue par abstraction, en supprimant les événements du temps, mais dans la construction permanente de l'être à travers les instants qu'il utilise sans cesse pour son progrès : « La conscience du temps est toujours pour nous une conscience de l'utilisation des *instants*, elle est toujours active, jamais passive.[...] La durée est donc une richesse, on ne la trouve pas par abstraction. On en construit la trame en mettant l'un derrière l'autre des instants concrets, riches de nouveauté consciente et bien mesurée<sup>1069</sup> ».

Chez Virginia Woolf, cela peut se traduire par tel moment de l'enfance qu'on a conservé et qui resurgit, comme dans *Instants de vie*. Cela peut se traduire par une extrême dilatation, comme dans *Orlando*, où le personnage central vit plus de trois cent ans, et plusieurs vies, d'abord comme homme, puis comme femme. Ou tout aussi bien, et à l'inverse, par l'extrême concentration de quelques heures, comme dans *Mrs. Dalloway*. Ou par la construction singulière de *La promenade au phare* : la première partie décrit le début d'une journée qui va se poursuivre, dans la deuxième partie (intitulée « Le temps passe »), dix ans plus tard. C'est encore *Les vagues*, où la vie des personnages se ramène à celle de la journée au bord de la mer décrite par les neuf intermèdes qui rythment le flux et le reflux des six monologues entrecroisés. La construction est ici particulièrement subtile, puisque ces intermèdes multiplient les références aux rythmes naturels dont les personnages alors sont des éléments. En voici par exemple, du premier et du dernier, le début :

**« Le soleil ne s'était pas encore levé. La mer et le ciel eussent semblé confondus, sans les mille plis légers des ondes pareils aux craquelures d'une étoffe froissée. Peu à peu, à mesure qu'une pâleur se répandait dans le ciel, une barre sombre à l'horizon le sépara de la mer, et la grande étoffe grise se raya de larges lignes**

<sup>1066</sup> « Comment lire un livre ? », L'art du roman, Op. Cit., pp. 156 et 157.

<sup>1067</sup> Op. Cit., pp. 152-153.

<sup>1068</sup> « l'intérêt se détourne des sentiments qui éclatent pour se fixer sur les états qui durent, et sur le temps même où s'établit leur durée » (Les vagues, préface, Op. Cit., p. 7). Elle parle également du « Temps-Atmosphère qui gonfle les feuillets des livres de Mrs. Woolf » (p. 9).

<sup>1069</sup> L'intuition de l'instant[1932], Livre de Poche Biblio, 1998, pp. 88-89.

***bougeant sous sa surface, se suivant, se poursuivant l'une l'autre en un rythme sans fin. Chaque vague se soulevait en s'approchant du rivage, prenait forme, se brisait, et traînait sur le sable un mince voile d'écume blanche. La houle s'arrêtait, puis s'éloignait de nouveau, avec le soupir d'un dormeur dont le souffle va et vient sans qu'il en ait conscience. » « Le soleil s'était enfin couché. Le ciel et la mer se confondaient. Les vagues déferlantes étalaient sur la rive leurs larges éventails, faisaient pénétrer de blanches ombres dans les profondeurs sonores des cavernes, puis reculaient en chantant sur le gravier »*<sup>1070</sup>**

Certes, les vagues et le mouvement du soleil fonctionnent ici comme des images du flux et du reflux des sensations et des émotions qui se développent dans l'âme des personnages. Mais c'est aussi beaucoup plus que cela : car l'âme et ses mouvements sont partie intégrante de l'univers<sup>1071</sup>. Décrire alors ce qui se passe en elles, à partir des foyers d'émotions que constituent les « moments of being », c'est aussi communier avec le monde, dans toutes ses dimensions.

Ainsi cette rupture d'avec le monde qui résonnait mélancoliquement dans la prose de Jacobsen, Virginia Woolf la nie. La communion se refait – mais en renversant complètement le réalisme traditionnel : ce ne sont plus les actes des personnages, ce ne sont plus les événements du monde qui sont au cœur de la narration, éléments centraux permettant d'illustrer et d'expliquer un caractère. C'est ici le monde qui se saisit à travers les âmes des personnages, non par leurs actes, mais « *entre les actes* », non par ce qu'ils font et par la façon dont ils réagissent aux événements qui adviennent, mais par les trains d'ondes qui irradient à partir d'eux, mais par les vibrations qu'ils propagent.

Propagation qui est autant spatiale que temporelle. C'est que « notre vie ne se limite pas à notre corps ni à ce que nous disons et faisons »<sup>1072</sup>. L'extension de notre moi n'est pas limitée par la seule enveloppe corporelle, et dans ces moments d'extase que sont les « moments of being », nous nous rendons compte que l'univers est autant en nous que nous en lui :

***« Comme l'été approchait, comme les soirées s'allongeaient, les vigilants, les confiants, qui se promenaient sur la plage et agitaient l'eau des flaques, eurent***

<sup>1070</sup> *Les vagues, Op. Cit., pp. 15 et 255.*

<sup>1071</sup> Thème classique de l'extase mystique que ce sentiment « océanique », analysé par Freud comme régression à la vie intra-utérine dans le premier chapitre de *Malaise dans la civilisation*, en réponse à Romain Rolland. Voici, à titre d'échantillon, un texte cité par C.G. Jung : « Je suis étendu sur la plage, les flots scintillants jettent un éclat bleuté dans mes yeux qui rêvent. Les brises, au large, agitent leur éventail... L'assaut régulier des vagues, exaltant, berceur, parvient jusqu'au rivage lavé par l'écume... ou jusqu'à l'oreille ? Je ne sais. Le proche et le lointain se confondent, dedans et dehors glissent l'un dans l'autre. Le battement des vagues se fait toujours plus porche, plus intime. Leur pulsation résonne dans ma tête, résonne par-delà mon âme qu'elle enlace et engloutit, tandis qu'elle s'épanche au-dehors sous la forme des flots bleus. Oui, dehors et dedans ne font plus qu'un, l'univers s'exhale dans l'âme et l'âme se dissout dans l'univers... » (Karl Joël, *Seele und Welt*, cité par Michel HUTIN, *La mystique sauvage*, PUF, coll. Perspectives critiques, 1993, p. 17). On le voit : tous les éléments de l'extase mystique se retrouvent chez V. Woolf : instant et éternité confondus, univers et moi confondus, etc. Mais il y a une différence, centrale : chez elle, l'expérience mystique ne trouve sa véritable dimension qu'à travers l'écriture – et singulièrement l'écriture fictionnelle, comme dans *Les vagues*.

<sup>1072</sup> *Instants de vie, Op. Cit., p. 81.*

**des visions de la plus étrange espèce : de chair transformée en atomes chassés par le vent, d'étoiles s'allumant soudain dans leur cœur, de falaise, de mer, de nuage et de ciel rassemblés à dessein pour réunir dans une forme extérieure les fragments dispersés de l'image intérieure »<sup>1073</sup>**

Ce qui intéresse Virginia Woolf, ce sont les limites entre l'homme et le monde – ou plutôt leur absence. L'art se fait ici inductif, en quelque sorte, il jette un pont entre l'intérieur et l'extérieur<sup>1074</sup>, et fait disparaître la solution de continuité entre moi et non-moi. « Jacob s'étend, continu et discontinu, très loin au dehors de ce qui paraît être lui-même », écrit Jean-Jacques Mayoux à propos de *La chambre de Jacob*, qui précise ainsi le fonctionnement du « moment of being » : il « s'étend, ou plutôt se concentre, autour d'une conscience, ou d'un groupe de consciences. Spatial et temporel, strié de successions et de simultanités, il constitue une unité organique, vivante, au contour imprécis ». Equivalent du *motif* chez le peintre, un tel moment est décrit tantôt avec « la précision tendue d'un rythme qui joue presque à se rendre immobile, comme dans ces ralenti cinématographiques qui muent en extase le saut d'un cheval », tantôt à la façon de « ces accélérés qui rejoignent en un seul mouvement les phases de l'épanouissement d'une fleur<sup>1075</sup> ». Ces scansion sans cesse concentrent et dilatent, sans cesse se succèdent, sans cesse imbriquées les unes dans les autres.

L'*ancilla narrationis* du roman réaliste a vécu. La description passe au premier plan – et pas seulement par le volume qu'elle occupe dans l'économie du texte, comme dans le naturalisme. Elle définit une vision du monde : devenir *visionnaire*, ou *voyant* à la manière de Rimbaud, c'est un mode d'être. La perception fait mieux qu'enregistrer les qualités des objets, elle les modèle. La vision devient créatrice – comme dans la fameuse formule de Paul Klee : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible<sup>1076</sup> ».

Quelles sont les techniques utilisées par Virginia Woolf pour traduire ces fusions presque extatiques, moments de personnages autant que de l'écrivain elle-même ? C'est par exemple le « fondu enchaîné<sup>1077</sup> » : glissement d'un monologue intérieur à l'autre qui n'est pas juste un procédé littéraire, mais bien un mode de perception du monde, où intérieur et extérieur cessent de s'opposer. Le "réalisme" edwardien opérait par « glissements métonymiques<sup>1078</sup> » basés sur des relations de contiguïté : du personnage à son environnement immédiat puis plus éloigné ou, à l'inverse, d'un plan large à un

<sup>1073</sup> *La promenade au phare, Op. Cit., p. 159.*

<sup>1074</sup> Un essai, déjà cité, s'intitule « Le pont étroit de l'art » (The narrow bridge of art). Voir L'art du roman, Op. Cit., pp. 66-80.

<sup>1075</sup> Vivants piliers, Op. Cit., p. 236.

<sup>1076</sup> Chantal DELOURME a analysé cette « célébration incantatoire du visible », cette « scénographie du voir » dans son article : « "To the lighthouse": Virginia Woolf, diamantaire du visible », in Autour de Virginia Woolf, Op. Cit., pp. 11-28.

<sup>1077</sup> C'est Bourdieu qui la nomme ainsi dans La domination masculine, Op. Cit., p. 81.

<sup>1078</sup> Regard, Op. Cit., p. 38. Il ajoute: « La métaphore, dans sa structure d'indécidabilité, fonctionne comme une redescription plus fidèle de l'événement, est en fait plus réaliste que le "réalisme". Autrement dit, la vraie vie est la littérature elle-même ! » (p. 39).

resserrement progressif autour du personnage. Ici au contraire, la métaphore crée sans cesse des écarts, fait des sautes d'images qui déstabilisent le lecteur et le conduisent sur un chemin toujours inattendu.

Dans *Mrs. Dalloway*, le flux de conscience saute ainsi de l'un à l'autre par la perception commune et simultanée des mêmes bruits, des mêmes incidents par Clarissa et Septimus – comme lors de l'apparition initiale de celui-ci <sup>1079</sup>. La technique narrative est sans doute moins novatrice que dans *Les vagues*, puisque Virginia Woolf a encore besoin ici, comme de sortes de balises, de certains événements extérieurs qui permettent la transition d'un « événement de pensée » à l'autre <sup>1080</sup>. Dans le *Journal*, cette technique est appelée « my tunneling process » (« mon procédé de sape »), et elle est ainsi explicitée : « ...je creuse de belles grottes derrière mes personnages.[...] Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire <sup>1081</sup> ».

Peut-être est-ce une première ébauche de réponse à la question qui sera posée dans *Les vagues* : « Comment relier entre elles ces éblouissantes, ces dansantes apparitions par un fil capable de tout unir ? » Ce qui pourrait se traduire par : les « moments of being », comment les relier ? Il s'agit d'« ouvrir ma petite trappe, et [de] laisser pendre ma chaîne de phrases qui sert à relier entre eux les événements », « de sorte que le sentiment de l'incohérence est remplacé par celui d'un lien sinueux qui unit légèrement les choses <sup>1082</sup> » ?

*Mrs. Dalloway* ne parvient sans doute pas à une telle légèreté. Ici ce serait plutôt : comment faire « tenir ensemble » le récit ? Comment « faire communiquer les grottes entre elles » ? D'où ces événements infimes, "extérieurs", présents encore pour des raisons essentiellement narratives, certes, de "cimentage" du récit. Mais aussi, déjà, parce que se fait sentir la nécessité de creuser des « tunnels » entre les cavernes des consciences des différents personnages. C'est sans doute le vitalisme de Virginia Woolf qui se manifeste ici : les êtres ne se limitent pas à « eux-mêmes », ils s'étendent vers autrui, vers le monde.

Le procédé est poussé beaucoup plus loin, et c'est vraiment dans *Les vagues* qu'on largue les amarres. Cette fois, il n'y a plus besoin d'une béquille extérieure pour le passage, il s'effectue par voisinages de sensations, transitions purement langagières. Le glissement d'un monologue à l'autre s'opère par répétition de mots (fin d'un monologue de Neville : « C'est le premier jour des grandes vacances », repris mot pour mot par le suivant, de Suzanne), ou plus généralement par reprise ou opposition thématique

<sup>1079</sup> Op. Cit., p. 76.

<sup>1080</sup> Voici comment Ricœur décrit cette technique de *Mrs. Dalloway* : « L'unité de lieu équivaut à l'unité d'un même instant sur lequel le narrateur greffe l'extension d'un laps de mémoire.[...] Un arrêt dans le même lieu, une pause dans le même laps de temps forment une passerelle entre deux temporalités étrangères l'une à l'autre » (Temps et récit II, Op. Cit., pp. 196-199).

<sup>1081</sup> Journal d'un écrivain, 15 octobre et 30 août 1923, Op. Cit., pp. 107 et 105.

<sup>1082</sup> *Les vagues*, Op. Cit., pp. 238 et 59.

(monologue de Neville : « Viens, douleur, repais-toi de ma chair... » ; monologue de Bernard : « ...je ne parviens pas à démêler la joie de la douleur... »<sup>1083</sup>).

Dans *L'immortalité*, Milan Kundera ébauche une théorie de ces « passerelles ». Il y a d'abord la *coïncidence muette* d'événements, qui n'a aucun sens : aucun lien n'est fait entre les deux événements rapprochés (ex. : « au moment précis où le professeur Avenarius entra dans le bassin[...], dans le jardin public de Chicago une feuille morte tomba d'un châtaignier »). Si l'on écrit : « au moment précis où la première feuille morte tombait dans la ville de Chicago, le professeur Avenarius entra dans le bassin », le professeur devient un « messenger de l'automne », la *coïncidence poétique* « a insufflé à l'événement une signification imprévue ». Troisième genre de coïncidence, *contrapuntique*, lorsque deux séries d'événements sans aucun lien se rencontrent (« Le professeur Avenarius plongea dans le bassin au moment précis où Agnès, quelque part dans les Alpes, mettait sa voiture en route »). La dernière, « particulièrement chère aux romanciers », est enfin *génératrice d'histoire* (« Le professeur Avenarius s'engouffra dans le métro au moment précis où s'y trouvait une belle dame portant une tirelire rouge<sup>1084</sup> »).

Virginia Woolf use aussi bien de toutes ces coïncidences, sans hiérarchie, et toutes sont, à un même point, susceptibles de "coudre" le texte. Ainsi, cimenter le récit, c'est respecter une certaine contrainte narrative, mais c'est aussi affirmer une certaine conception du monde, une forme de continuité aussi bien temporelle (les temporalités des personnages ne sont pas disjointes) que spatiale (les émotions et sensations se propagent vers autrui, et plus largement sont la forme de la communication avec le monde). Poussant alors le vitalisme jusqu'au bout, les « grottes » ouvrent leurs réseaux jusqu'à une sorte de flux de conscience de la nature elle-même, en particulier à travers les intermèdes des *Vagues*.

Avec « un bruit pareil au piétinement d'une bête énorme<sup>1085</sup> », le rythme des vagues, symboles, formes mêmes de l'irradiation qui se propage à partir des « moments of being », donne son rythme au texte, les monologues se répondent en échos, comme les chants d'oiseaux d'un interlude à l'autre. Du roman-poème s'élève une rumeur obstinée, pareille au souffle de la mer qu'on entend en collant son oreille à une conque marine.

L'intrigue s'amenuise ainsi d'un roman à l'autre. Quelle causalité subsiste dans *Les vagues*, ce roman « mosaïque », comme elle le qualifie, dans *Entre les actes*, fait « de bribes, de déchets, de fragments<sup>1086</sup> » ? Le récit devient temporalité pure, où la durée humaine se conjugue avec « le présent continu des choses<sup>1087</sup> ». L'inscription du temps

<sup>1083</sup> *Les vagues*, Op. Cit., pp. 71 et 167. Joyce, dans *Ulysse*, utilisera ce procédé d'une façon encore beaucoup plus allusive et elliptique. A noter que Ricœur voit dans ces procédés une « limite » à la polyphonie romanesque : « un pur roman à voix multiples – les *Vagues* de Virginia Woolf – ne serait plus du tout un roman, mais une sorte d'oratorio » (*Temps et récit II*, Op. Cit., p. 185).

<sup>1084</sup> *L'immortalité*, trad. du tchèque par E. Bloch, 1990, pp. 271-272.

<sup>1085</sup> *Les vagues*, Op. Cit., p. 164.

<sup>1086</sup> *Journal*, 28 mars 1930 et 31 mai 1940, Op. Cit., pp. 248 et 525.

<sup>1087</sup> L'expression est de Mayoux, Op. Cit., p. 238.



dans le langage, les signifiants et les thèmes, sans cesse répétés, sans cesse renouvelés, en un mot le *rythme*, tel est tout naturellement l'élément et l'événement essentiel qui est au cœur des fictions de Virginia Woolf. Dans *Les vagues*, les mêmes thèmes, les mêmes référents toujours reviennent, toujours réapparaissent, ils se métamorphosent les uns dans les autres, s'épousent les uns les autres, déformés, reformés « dans et par le langage », « mimant le passage du temps, le grand alchimiste qui déforme, littéralement change la forme<sup>1088</sup> ». « On ne peut rien écrire sur une transformation » ? Au contraire, nous dit Virginia Woolf, car transformation c'est « non seulement changement, mais accomplissement ». Et ces rythmes enfin relient entre eux, comme sur la crête d'une vague, ces « sommets de montagne » de l'existence que sont les « moments of being »<sup>1089</sup>, qui sont autant de moments épiphaniques.

Mais y a-t-il néanmoins des *thèmes* privilégiés ? Il semble bien que oui. Car les « instants de vie » sur lesquels s'appuient ces rythmes naissent presque toujours à partir de visions aquatiques – et ce depuis

**« mon premier souvenir et, en fait, le plus important de mes souvenirs. Si la vie repose sur une base, si c'est une coupe que l'on remplit, que l'on remplit indéfiniment – alors ma coupe, à n'en pas douter, repose sur ce souvenir. Je suis au lit, à demi réveillée, dans la chambre des enfants, à St. Ives. J'entends les vagues qui se brisent, une, deux, une, deux, et qui lancent une gerbe d'eau sur la plage ; et puis qui se brisent, une, deux, une, deux, derrière un store jaune. J'entends le store traîner son petit gland sur le sol quand le vent gonfle le store. Je suis couchée et j'entends ce giclement de l'eau et je vois cette lumière, et je sens qu'il est à peu près impossible que je sois là ; je suis en proie à l'extase [ecstasy] la plus pure »<sup>1090</sup>**

Premier souvenir, premier « moment of being ». Mais attention, l'eau de Virginia Woolf n'est pas celle qu'on rencontrera chez Maupassant, qui immobilise et fige le récit. Son imaginaire, c'est celui dont Bachelard parle en ces termes : l'eau y est « maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents<sup>1091</sup> ». Au delà même d'une métaphore, la vague, c'est ce qui donne forme à l'écriture : « *Les Vagues* se réduisent, je crois, à une série de soliloques dramatiques. Ce qu'il faut, c'est donner plus d'homogénéité aux entrées et aux sorties, comme un rythme de vagues<sup>1092</sup> ».

D'autres cadences, ailleurs, ramènent toujours à celle de l'eau, basse continue

<sup>1088</sup> L. Louvel, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>1089</sup> *Journal*, 26 janvier 1940, 16 novembre 1938 (*Op. Cit.*, pp. 509 et 482).

<sup>1090</sup> *Instants de vie, Op. Cit.*, p. 70.

<sup>1091</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*[1942], José Corti, 1964, p. 250.

<sup>1092</sup> *Journal*, 20 août 1930, *Op. Cit.*, p. 253. Ou encore, toujours à propos de l'écriture du même roman : « Une vague après une autre. Pas de lieu et ainsi de suite » (1er mai 1930, p. 252).

primordiale, primitive :

**« La paix descendait sur elle, le calme, la sérénité, cependant que son aiguille, tirant doucement sur le fil de soie jusqu'à l'arrêt sans brutalité, rassemblait les plis verts et les rattachait, en souplesse, à la ceinture. C'est ainsi que par un jour d'été les vagues se rassemblent, basculent, et retombent ; se rassemblent et retombent » « Elle attendit un peu, remise à son tricot, intriguée, et, lentement, les mots qu'on avait dit pendant le repas : "Dans les roses en fleur l'abeille bourdonner", se mirent à osciller d'un côté à l'autre de son esprit d'un mouvement rythmique de clapotis... »**<sup>1093</sup>

Au centre de la vision de Virginia Woolf est le mouvement continu que la vague dessine. Mouvement qui se redouble souvent, comme par exemple, dans *La promenade au phare*, par l'alternance de la lumière et de l'ombre du phare sur la mer... C'est moins le foyer donc, le point focal, que ses irradiations, moins l'événement en lui-même, le « moment of being », que les rythmes qu'il déclenche.

L'auteur des *Vagues* sans cesse affirme que le rythme de l'écriture non seulement traduit les instants vitaux, mais influe sur leur intensité. « Pression de la forme, sa splendeur, sa grandeur » que cette façon d'écrire « une vague après une autre » :

**« Supposons que j'aie pu réunir toutes les scènes plus étroitement, surtout par le rythme, afin d'éviter ces ruptures, afin que le sang coure, d'un bout à l'autre comme un torrent. Je ne veux pas de ce gaspillage que sont les interruptions, je veux éviter les chapitres. [...] Un tout, nourri et ininterrompu, des changements de scènes, de pensées, de personnes, accomplis sans une goutte versée »**<sup>1094</sup>

Il s'agit de faire « de la prose, mais poétique », dit le *Journal*<sup>1095</sup>. Obsédante présence des rythmes de l'écriture et dans l'écriture, question qui bien souvent précède celle du signifié. D'où les incessantes répétitions, les constants retours, itérations et renvois – de mots, de constructions syntaxiques, induisant des effets de rimes et d'échos, autant de cadences que donnent certains rythmes, souvent ternaires. Marguerite Yourcenar a su les respecter dans sa belle traduction des *Vagues* : « Des raies jaunes et vertes tombaient sur le rivage, doraient les flancs du canot mangé des vers, mettaient une lueur bleu acier sur le chardon marin aux feuilles cuirassées » ; « les vagues déferlaient, reculaient puis déferlaient de nouveau »<sup>1096</sup>.

*La promenade au phare*, *Les vagues* (dix interludes, neuf parties) sont même, dans

<sup>1093</sup> *Mrs. Dalloway*, Op. Cit., p. 111, *La promenade au phare*, Op. Cit., p. 142.

<sup>1094</sup> *Journal*, 28 mars, 1er mai, 30 décembre 1930, Op. Cit., pp. 248, 252, 259.

<sup>1095</sup> Ibid., 21 février 1927, p. 171. C. Lacourarie parle de « l'enchaînement métrique de la phrase, le rythme ascendant des iambes et des anapestes, le rythme descendant des trochées et des dactyles » dans *Les vagues* et dans certains passages de *Mrs. Dalloway* (Op. Cit., pp. 200-201). L. Louvel écrit : « La phrase anglaise, libérée des rimes au sens traditionnel, reste cependant marquée par les inflexions et son rythme interne, celui des allitérations et des assonances, des syllabes accentuées et non accentuées, d'où des effets prosodiques comme dans : "The waves broke on the shore", "bars of yellow and green fell on the shore" » (Op. Cit., p. 75).

<sup>1096</sup> *Les vagues*, Op. Cit., pp. 84 et 165.

leur structure d'ensemble, conçus à la façon d'une œuvre musicale <sup>1097</sup>, accordés à cette définition du « rythme » comme « arrangement caractéristique des parties dans un tout <sup>1098</sup> ». Et, échos intérieurs, nulle part les figures évoquant des rythmes ne sont plus nombreuses que dans *Les vagues*, ce point culminant de l'œuvre, du « gong battu par les sensations » à la danse et à l'horloge (voir le Big Ben de *Mrs. Dalloway*), du « pouls qui retentit contre mes tempes, contre mes yeux, avec le bruit d'un tambour » aux « ailes des papillons de nuit, qui battent si rapidement qu'elles paraissent immobiles ». Partout toujours, « expansions, puis contractions de la machine » de l'écriture, car « dans la littérature, le rythme est tout », « le rythme nous maintient, nous unit », lorsque « les mots dormants, les mots immobiles se soulèvent, courbent leurs crêtes, et retombent, et se redressent encore, de nouveau, et toujours » <sup>1099</sup>.

C'est le souffle de l'écriture elle-même qui devient le cœur de la création romanesque de Virginia Woolf. Il n'est alors pas étonnant que *Les vagues*, ou *Orlando*, multiplient les questions sur le langage et ses moyens : « "Encore une métaphore, par Zeus!" s'exclamait Orlando [...]. "Et à quoi bon?" se demandait-il. [...] "Pourquoi ne pas dire simplement ce qu'on veut dire, pas plus?" » ; « Qui nous dira le sens secret des choses ? Qui peut prévoir la courbe d'un mot, une fois lancé ? <sup>1100</sup> ». La réflexion poétique, la méditation sur l'écriture sont inscrites dans le récit lui-même, jusque dans sa forme poétique – et singulièrement dans *Les vagues*.

Jusqu'à atteindre parfois à une dislocation du langage – encore retenue, à peine évoquée, comme un danger, aux frontières du silence. Car le langage toujours manque, peut-être. C'est le dernier monologue des *Vagues*, qui raccourcit de plus en plus le récit, qui reprend la première section du roman, la condensant en deux pages, qui exprime la lassitude de Bernard à l'égard des histoires, son désir de monosyllabes, sa parole faite de cris, de « râles, d'aboiements du cœur » : « Je commence à rêver d'un langage naïf comme celui qu'emploient les amants, de mots sans suite, de mots inarticulés, pareils au bruit traînant des pas sur le pavé » ; « J'étais pareil à un enfant qui ne sait se servir que de monosyllabes », comme « ces vieux fantômes à demi inertes[...] qui poussent des cris confus » ; « j'ai besoin d'un langage naïf comme celui des amants, des mots d'une seule syllabe ». « A la recherche de quelque chose d'intact au milieu des fragments et des membres de phrases », « brume de paroles ». Raréfaction du verbe, aspiration au silence, à la page blanche... *Les vagues* est un roman ainsi écartelé entre l'excès et le vide. La dernière phrase (« Les vagues se brisent sur le rivage ») dit cette brisure du texte qui se heurte au mot « fin » en même temps que l'événement de cette fin, le plaisir d'en avoir fini – et le déplaisir d'en avoir fini, la clôture sans limite, sans garde-fou...

<sup>1097</sup> Une rhapsodie, écrit V. Woolf (Journal, 7 janvier 1931, p. 260). Louvel évoque un oratorio, ou une fugue et son contrepoint (Op. Cit., p. 83).

<sup>1098</sup> Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in Problèmes de linguistique générale, I, Op. Cit., p. 330.

<sup>1099</sup> *Les vagues*, Op. Cit., pp. 49, 51, 293, 55, 153, 106, 91, 116, 95.

<sup>1100</sup> *Orlando*, Op. Cit., p. 116. *Les vagues*, Op. Cit., p. 131.

Dans l'ultime roman, *Entre les actes*, le dépouillement s'accroît : plus d'actes, d'événements, le récit reste dans l'entredeux. Il y a bien toujours quête d'unité, et le révérend, « en tant que l'un de l'auditoire » de la représentation théâtrale de la fête paroissiale, l'exprime ainsi : « comme je vois les choses, on a semblé nous suggérer que nous faisons partie d'un tout ». Nous ne sommes que « des pièces, des morceaux, des fragments. A coup sûr, nous devrions nous unir <sup>1101</sup> ». Mais cette mise en forme à partir du chaos <sup>1102</sup> est un leurre, et le lamento du gramophone qui a servi pour la pièce répète : « Nous nous dispersons, nous qui étions rassemblés », « nous nous dispersons », jusqu'au bégaiement final : « Le gramophone gargouille : Unité – Division. Il gargouille : Un... Div... et s'arrête ». Le langage s'éteint, comme le souvenir : « "Des pièces, des morceaux, des fragments", c'est la seule citation qu'elle se rappelle de la pièce en train de lui échapper » <sup>1103</sup>. Le langage se disperse dans le gargouillis du gramophone, la lutte contre cette dispersion est ici vouée à l'échec.

Mais contrairement au Joyce de la même époque, en train d'écrire *Finnegans Wake*, c'est de façon métaphorique que Virginia Woolf exprime cette dissolution du langage, moment ultime de sa quête, en la transférant à cet objet mécanique, le gramophone. Comme si elle doutait de la possibilité d'expression d'un langage disloqué, désarticulé...

Dans ces sortes d'instants mystiques où intérieur et extérieur deviennent indistincts, Virginia Woolf s'enfonce au plus profond de cette mer intérieure qu'est l'âme humaine, en analyse les courants et les flux, en suit les mouvements et les ondulations, en décrit les nuances et les miroitements. Au risque de se perdre dans un langage désarticulé. Ces voix du "flux de conscience" peuvent conduire à l'utopie de ce rêve où intérieur et extérieur perdraient leurs frontières, où « forme extérieure » et « image intérieure » seraient enfin réunies :

**« Comme l'été approchait, comme les soirées s'allongeaient, les vigilants, les confiants, qui se promenaient sur la plage et agitaient l'eau des flaques, eurent des visions de la plus étrange espèce : de chair transformée en atomes chassés par le vent, d'étoiles s'allumant soudain dans leur cœur, de falaise, de mer, de nuage et de ciel rassemblés à dessein pour réunir dans une forme extérieure les fragments dispersés de l'image intérieure » <sup>1104</sup>**

Dans cette « chimie de l'instant soudain » que Friedrich Schlegel avait appelé de ses vœux, l'événement romanesque s'est bel et bien déplacé. Il est devenu intérieur <sup>1105</sup>. Mais dans une "co-naissance" (selon l'orthographe claudelienne) mutuelle avec le monde : sonder les profondeurs de l'âme humaine, c'est aussi rejoindre le monde, à la façon de certaines mystiques orientales. L'événement le plus subjectif, le plus intérieur, débouche

<sup>1101</sup> *Entre les actes*, Op. Cit., pp. 169-170.

<sup>1102</sup> Bien suggérée dans le premier interlude des Vagues (« Chaque vague se soulevait en s'approchant du rivage, prenait forme... Peu à peu les fibres se fondirent en une seule masse incandescente ; la lourde couverture du ciel se souleva, se transmuta en un million d'atomes bleu tendre »).

<sup>1103</sup> *Entre les actes*, Op. Cit., pp. 172 à 176. Et p. 187.

<sup>1104</sup> *La promenade au phare*, Op. Cit., p. 159.

sur l'universel.

## Chapitre IV. Hermann Broch, ou l'instant d'Unicité

**– Vous croyez donc maintenant à la vie future éternelle ? – Non, pas à la vie future éternelle, mais à la vie éternelle ici même. Il est des instants, vous arrivez à des instants où le temps s'arrête soudain et le présent devient éternité Fédor DOSTOÏEVSKI <sup>1106</sup>**

L'intérieur entre donc en communion avec l'extérieur, le viscéral rejoint le cosmique, comme dans la vision du Virgile de Broch, d'un lyrisme exacerbé :

**« Car seul ce qui repose en soi-même est ouvert sur l'éternité et capable d'être un guide, car seul l'instant unique, tiré ou plutôt sauvé de l'écoulement des choses s'ouvre sur l'infini, - seul, ce que l'on tient, ne fût-ce qu'un instant unique dans l'océan des millions d'années, devient durée intemporelle, devient un chant qui oriente, devient une conduite ; oh ! un seul instant de la vie, élargi jusqu'à la totalité, élargi jusqu'au cercle de la connaissance totale, ouvert jusqu'à l'infini ! »**

1107

On est loin cependant de l'idée d'un moi souverain, centre autour duquel s'ordonneraient le monde, l'homme – et la fiction : « Le moi n'est plus ce qu'il était jusqu'ici : un souverain qui promulgue des édits », dit Musil <sup>1108</sup>. L'artiste-sujet du XIX<sup>e</sup> siècle usait de capacités créatrices dont il ne doutait pas, et qui lui permettaient de traiter le monde comme un objet à dominer en se l'appropriant et en le réordonnant dans la création artistique. Ce sujet-là est mort, et notamment des suites de la terrible "blessure narcissique" que lui a infligée le darwinisme. Qui, en faisant de l'homme un simple élément du monde, issu de lui et destiné à y retourner, ne permet plus une vision globalisante et totalisatrice.

Nous le verrons, certains par la suite ont concentré leurs romans sur ce néant central. Comme Kafka, toujours en quête d'un impossible, d'un inaccessible dont l'atteinte serait précisément un événement. Ou Musil, qui, dans *L'homme sans qualités*, met en scène cette « Action Parallèle » qui mobilise toutes les administrations, qui fédère les énergies et les « forces vives » de toute la « Cacanie » – mais qui n'a aucune réalité : tout tourne autour de ce vide dans un grand vertige de l'absence <sup>1109</sup>.

<sup>1105</sup> Pavel a bien marqué le double héritage, romantique et naturaliste (dans la lignée de Flaubert), de cette littérature : « L'enseignement romantique insistait de surcroît sur la prééminence de la subjectivité. L'unité poétique du monde[...] n'était censée se dévoiler que dans le secret de l'intériorité[...] La tâche principale de l'art – y compris celle de l'art du roman – devint donc celle de surprendre sur le vif et de convoquer par la magie de la forme la co-naissance du sujet et du monde. Transfiguré par le culte de la subjectivité, le "Livre sur rien" devenait en un tour de main le "Livre sur tout" » (Pensée du roman, Op. Cit., p. 24).

<sup>1106</sup> *Les démons*[1870], trad. B. de Schloezer, Pléiade Gallimard, 1997, p. 250.

<sup>1107</sup> Hermann BROCH, *La mort de Virgile*[1940], trad. A. Kohn, L'Imaginaire Gallimard, 1980, pp. 19-20.

<sup>1108</sup> L'homme sans qualités, cité par Magris, L'anneau de Clarisse, Op. Cit., p. 320.

D'autres ont exprimé, d'une façon épurée, leur effroi face à cette réalité inaccessible... Car le moi est aux prises avec un monde dont il se sent de plus en plus séparé, ou qu'il vit comme de plus en plus hostile, et l'événement qui en est la manifestation est alors vécu comme une menace. C'est ainsi que le professeur Kien, personnage central d'*Auto-Da-Fé*<sup>1110</sup>, roman d'Elias Canetti, "choisit" pour "solution" de nier l'existence du monde, d'affirmer que sa "vérité" n'existe pas. L'événement le plus terrible, manifestation matérielle de cette menace, c'est sa femme : sorte de monstre difforme, énorme amas de chair et de jupes dans lequel il est à tout instant en péril de disparition, réalité trop menaçante, trop proliférante, trop dangereuse. Alors il la "supprime", en niant son existence :

**« Même Thérèse se taisait. Il souhaitait qu'elle disparût. Peut-être allait-elle disparaître maintenant qu'elle se taisait. Elle resta. Comme nul ne venait à son aide, il prit lui-même l'initiative de se guérir de son hallucination. [...] "Je me heurte là à une jupe" [...] Il se livrait à l'examen de son fantôme jusqu'à ce qu'il se soit convaincu de ce qu'il était vraiment. [...] Une hallucination ne saurait briser un Kien, c'était lui qui la briserait, même si elle était en chair et en os. »**<sup>1111</sup>

Une autre "solution" est celle de la fuite hors du monde, « anywhere out of the world », à la manière, déjà, de certains héros de Jacobsen. Ou d'Andreas, le personnage des *Irresponsables* de Broch, qui se réfugie dans l'anonymat : « Il n'y a qu'un seul moyen de protection, c'est l'anonymat. On ne peut pas appeler celui qui n'a plus de nom, ils ne peuvent pas l'appeler [...] Celui qui a perdu son nom vit en dehors des événements, plus rien ne peut lui arriver. Il est dégagé de tout lien. Je n'ai plus de nom, je ne veux plus en avoir<sup>1112</sup> ».

Pourtant, et même si « cette exigence est de plus en plus difficile à remplir dans un monde journallement plus divisé et plus compliqué », Broch n'a cessé d'affirmer que l'expression de cette réalité si menaçante demeure l'exigence essentielle : « Comme tout art, le roman doit évoquer une vue globale du monde, et plus particulièrement de la vie des personnages décrits<sup>1113</sup> ». Et, à l'instar de Virginia Woolf, l'auteur des *Somnambules* a tenté de le faire à travers l'épiphanie de moments privilégiés.

Mais contrairement à ce qui se passe avec celle de la romancière anglaise, il est

<sup>1109</sup> Le titre de l'essai de Magris, *L'anneau de Clarisse*, fait justement référence à cette absence autour de laquelle se construit tout le roman : « L'homme sans qualités [...] n'a ni centre ni fin, pas plus que n'a de centre l'anneau que Clarisse [...] ôte de son doigt, pas plus que n'a de centre l'Action Parallèle, trame principale du récit qui tourne autour d'un vide, qui est donc bâtie sur le néant » (Op. Cit., pp. 319-320).

<sup>1110</sup> Le titre allemand, *Die Blendung*, dit mieux l'"aveuglement", l'"éblouissement" de l'homme contemporain, « qui ne parvient pas à embrasser la proliférante réalité du multiple », écrit Magris (Ibid., p. 382).

<sup>1111</sup> *Auto-da-fé*[1935], trad. de l'allemand par P. Arthex, *Imaginaire Gallimard*, 2001, pp. 405-409.

<sup>1112</sup> *Les irresponsables*[1949], trad. A. R. Picard, Gallimard, 1961, pp. 24 et 27.

<sup>1113</sup> Broch est parfaitement conscient de la gageure, puisqu'il ajoute que « cette exigence est de plus en plus difficile à remplir dans un monde journallement plus divisé et plus compliqué » (Ibid., « Sur la genèse du livre », p. 290).

difficile de trouver immédiatement un *ton* singulier dans l'œuvre de l'écrivain autrichien. Cela tient sans doute à l'extrême diversité de ses textes romanesques : comment en effet retrouver directement l'auteur presque sociologique des *Somnambules* dans l'écriture poétique, à la limite de l'ésotérisme, de *La mort de Virgile* ? Et comment relier ces deux romans à la forme beaucoup plus traditionnelle du roman plus tardif qu'est *Les Irresponsables* ?

Très tôt pourtant, Broch s'est affranchi des canons classiques. Outre qu'aucun lien causal ne relie entre elles les trois parties des *Somnambules*, son premier roman, l'intrigue se relâche suivant une gradation tout à fait significative. Dans la première partie, *Pasenow ou le romantisme*, la trame est encore celle d'une histoire d'amour somme toute assez classique. Joachim von Pasenow y est déchiré entre son amour pour Ruzena, la "putain", et les contraintes conventionnelles de sa classe, qui lui commandent d'épouser Elisabeth, la "sainte". Le thème est éternel, et lu partout dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. L'intrigue de la deuxième partie, *Esch ou l'anarchie*, est déjà beaucoup moins claire. Le récit est de plus en plus détourné par des digressions sans grand lien avec l'action principale, souvent introduites par des exergues en italiques dans la traduction<sup>1114</sup>. Enfin la troisième partie (« Hugueneau ou le réalisme ») est faite d'une multitude de récits distincts, rarement pourvus de titres<sup>1115</sup>, entremêlés de poèmes, d'aphorismes, et même d'un essai sur « la dégradation des valeurs »... Comme l'écrit Kundera, dans *Les Somnambules* il n'y a plus continuité d'« action » ou de « biographie ». La grande nouveauté, c'est que la continuité devient *thématique* : il s'agit de la confrontation de l'homme au processus de dégradation des valeurs<sup>1116</sup>. La décomposition progressive de la forme romanesque traditionnelle illustre et traduit cette dissolution de l'ordre social autrichien entre 1888, date de la première partie, et 1918, date de la troisième. Forme et fond marchent de concert.

Mais Broch ne s'en tient pas à ce constat. Il s'attelle à la tâche, énorme, de refondation de nouvelles valeurs. Et Kundera a raison d'écrire qu'« à l'encontre de ceux qui voient la modernité du roman dans une subjectivisation extrême, Broch innove le roman comme forme suprême de la connaissance du monde et le charge d'ambitions intellectuelles comme aucun romancier n'a osé le faire avant lui<sup>1117</sup> ». Cette connaissance se dévoile dans ces instants où se produit pour l'individu la confrontation avec le monde. *La mort de Virgile*, le grand roman de Broch, se déploie ainsi autour de ces événements inouïs du contact entre soi et le monde, des instants de révélation où, par une sorte d'union mystique des contraires, sont célébrées les noces du microcosme et du macrocosme.

<sup>1114</sup> « Quand les désirs et les fins... », « Vienne Celui qui assurera... », « Grande est l'angoisse de qui s'éveille... ». On trouve même un intertitre (« L'Élu de l'insomnie »). Voir *Les Somnambules*, Op. Cit., t. I, pp. 332, 337, 344, 353.

<sup>1115</sup> « L'histoire de la jeune salutiste de Berlin » est le principal.

<sup>1116</sup> L'art du roman, Op. Cit., p. 64. A propos de la troisième partie, Kundera part d'« art du contrepoint romanesque », de polyphonie (pp. 91-93).

<sup>1117</sup> *Les Somnambules*, t. II, Op. Cit., quatrième de couverture.

De tels instants existent dans *Les Somnambules*. Mais ils y sont encore liés à une circonstance particulière, à une situation exceptionnelle pour le héros. Comme dans la scène d'amour du début du roman : « somnambulant, comme en rêve », Joachim von Pasenow et Ruzena sont saisis par une « vague de désir déferlant contre vague, tandis que « les saules du fleuve croissent et se tendent de rive à rive <sup>1118</sup> »... Elle a été souvent dite, cette sensation que la nature alentour accompagne et participe de l'extase amoureuse ? Sans doute. Mais ici ces moments d'extase <sup>1119</sup> nous intéressent particulièrement, parce qu'ils préludent à ceux qui jalonnent, de manière beaucoup plus ample, *La mort de Virgile*. Voici par exemple le début de l'épisode n° 14 de l'« Histoire de la jeune Salutiste de Berlin » :

**« ...je flottais au-dessus de l'océan de la mort, comme un vol, en montées et glissades au-dessus de la crête des vagues, [...] c'était une perception presque corporelle par laquelle j'accueillais en moi la réalité platonicienne supérieure du monde... [...] Dans cette réalité flottante le flot des choses coulait vers moi, coulait en moi et je n'avais pas besoin de faire effort pour les saisir » <sup>1120</sup>**

Dans *Les Somnambules*, ces instants sont encore suscités par des circonstances extérieures déclenchantes, et sont encore décrits comme états « flottants » qui se dissolvent dans « le provisoire devenu définitif ». Fugaces, ils ne sauraient vaincre le temps, et n'ont pas la fulgurance de ces instants mystiques qui constitueront l'essentiel de *La mort de Virgile*.

C'est vraiment dans ce dernier texte que l'événement romanesque se décentre, se transporte vraiment dans les voies intérieures – à tous les sens de l'expression – du ou des personnages... Il ne s'agit pas là d'un repli frileux et craintif. Car l'événement intérieur devient chez Broch cette union des contraires, des plus absolues, qui va « rapprocher réellement l'homme de l'univers <sup>1121</sup> ». L'ambition démesurée, l'événement central, et le seul en définitive, du grand roman de Broch, c'est bien cette fusion, par le langage, du « lointain intérieur » de Michaux et de l'extrême extérieur du monde.

Un rapprochement avec l'auteur des *Vagues* est ici possible. Car *La mort de Virgile* est presque entièrement écrite sous la forme d'un monologue intérieur, elle aussi – et en particulier toute la deuxième partie, « Le feu », où le poète latin est seul avec ses doutes, en proie à la tentation de brûler *L'Énéide* <sup>1122</sup>. Chez Broch, c'est aussi par le monologue intérieur que cette communion de l'âme humaine avec les formes s'effectue, comme

<sup>1118</sup> Ibid., t. I, pp. 42-43.

<sup>1119</sup> Sigrid SCHMID, commentant la scène ici évoquée, écrit que « ces moments produisent une totalité, y compris sur ce niveau vertical qui s'étend des pulsions inconscientes à l'intellectualité rationnelle en passant par la sensualité corporelle » (Hermann Broch. *Ethique et esthétique*, trad. de l'allemand par O. Manonni, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 2001, p. 57). Elle évoque également ce qui s'avèrera être le moyen stylistique majeur de Broch dans ses descriptions de tels instants : la technique de la coincidentia oppositorum, de l'oxymore : « leur marche imitait le repos », « immobiles et fluant comme le fleuve », « se touchant, ils avaient à se chercher... ».

<sup>1120</sup> *Les somnambules, t. II, Op. Cit., pp. 284-285.*

<sup>1121</sup> « Le style de l'âge mythique » [1947], *Création littéraire et connaissance*, Op. Cit., p. 262.



lui-même d'ailleurs l'écrit : « le monologue intérieur de Virgile n'a pas seulement pour tâche de représenter les innombrables variations des contenus affectifs, il a aussi celle de les réunir de nouveau en une unité <sup>1123</sup> ». Et ce double mouvement, de l'intérieur vers l'extérieur, de l'extérieur vers l'intérieur, s'effectue, comme pour Virginia Woolf, à travers ce qu'il nomme un « instant de beauté », qui « n'est point abolition du temps, mais son perpétuel instant ».

Dans cet événement incommensurable qu'est l'advenue de cet « instant éternisé <sup>1124</sup> », « à l'homme l'événement de la beauté se dévoile » : les contraires s'unissent, choses et pensées communiennent, temps et espace s'entrelacent. Instant du « retour vers la pré-création, la Beauté <sup>1125</sup> »... Ici encore, il est possible de convoquer Walter Benjamin, avec ce qu'il appelle « l'illumination profane ». Sa « dialectique de l'immobilité », selon l'expression d'Adorno <sup>1126</sup>, va à l'encontre de celle de la progression et de la continuité : elle se concentre sur « l'instant de l'actualisation », où il s'agit de « saisir l'actualité comme le revers de l'éternité dans l'histoire et [de] prendre l'empreinte de ce côté caché de la médaille <sup>1127</sup> ». Cette actualité doit être faite de ces instants, de ces « seuils » qui sont autant de lieux de rencontre dialectique du passé et du futur dans la fulgurance de l'à-présent : « Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade ». Monade qui est aussi bien « le signe d'un arrêt messianique du devenir » qu'une « image dialectique jaillissante », qui « conserve l'image du passé comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de la connaissance <sup>1128</sup> ».

De ces instants-monades où se concentrent le temps et l'éternité, certains passages des *Irresponsables* permettent d'appréhender, pour partie, les caractères. « Les récits de la servante Zerline » évoquent ces instants d'« inoubliable », ce « cadeau que nous fait la mort ». Chez Virginia Woolf, les « moments of being » étaient les crêtes de ces vagues qui s'élèvent au-dessus de l'océan d'"ouate" du quotidien, de la trame monotone des jours. Ici, ces « moments arrivés à maturité », ces « instants d'Unicité », sont portés par « l'espace sans climat de l'oubli » sur lequel ils se détachent, lumineux :

<sup>1122</sup> Sauf qu'ici, bien davantage encore que chez Virginia Woolf, le flux de conscience "dérive" vers le roman-essai. Mais s'agit-il vraiment d'une dérive ? C'est Musil qui s'est aventuré le plus loin dans cette voie – et c'est donc avec lui que s'ébauchera une réponse à la question.

<sup>1123</sup> « Remarques à propos de La mort de Virgile », in *Création littéraire et connaissance*, Op. Cit., p. 286.

<sup>1124</sup> Selon l'expression d'Edmond JABES (*Du désert au livre*, Belfond, 1980, p. 65).

<sup>1125</sup> *La mort de Virgile*, Op. Cit., successivement pp. 112, 116, 113.

<sup>1126</sup> Cette dialectique lui permet d'échapper « à l'antithèse de l'éternité et de l'histoire grâce à sa démarche micrologique, en se concentrant sur le plus petit détail, où le mouvement de l'histoire s'arrête et se sédimente dans des images » (Theodor ADORNO, "Introduction aux écrits de Benjamin"[1955], in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S. Muller, Flammarion, 1984, p. 407).

<sup>1127</sup> C'est à propos de *Sens unique* que Benjamin s'exprime ainsi dans une lettre à Hofmannsthal du 8 février 1928 (citée par G. Raulet, Op. Cit., pp. 14-15).

**« L'inoubliable est un morceau d'avenir, c'est un morceau d'intemporel dont on nous a gratifié par anticipation. [...] L'inoubliable est un moment arrivé à maturité, issu d'instant qui le précèdent et d'anticipations semblables infiniment nombreuses, et porté par eux. C'est l'instant où nous sentons que nous sommes en voie de formation, que nous venons d'être formés, que nous allons l'être »**<sup>1129</sup>

La dialectique de l'ouate du quotidien et de l'écume des « instants de vie » de Virginia Woolf se transforme en celle de l'inoubliable voguant sur la mer de l'oubli. De tels « instants éternels » sont érigés en « événements insondables remontant à l'aurore du temps ». Ils sont véritablement créateurs du temps lui-même, ainsi que le développe de façon répétée *La mort de Virgile*.

Lors de ces épiphanies mystiques, l'individu entre en phase avec le cosmos, les opposés coïncident, les contraires s'abolissent : le monde intérieur (les viscères) communique avec le monde extérieur (les cieux), le lointain et le proche se rejoignent, comme le commencement et la fin, le dicible et l'indicible, le temps et l'éternité. Tous les aspects de la réalité humaine finissent par se fondre : « L'événement, la connaissance, l'aspect et l'assertion [sont] réunis dans une unique perception lumineuse<sup>1130</sup> ».

Dans *La mort de Virgile*, cette quête de l'instant mystique est systématisée. Le roman se focalise et s'ordonne autour de ces événements, moments d'extase où l'être tout entier se met à vibrer au rythme du cosmos...

Broch dresse ainsi son cahier des charges : « Je me propose de mettre au jour les racines des événements qui se passent en Allemagne avec tous leurs arrière-plans magiques et mystiques, avec leurs tendances qui ressemblent à des illusions collectives, [...] c'est-à-dire non d'en donner une peinture, mais de les réduire à la formule littéraire la plus simple qui soit pour exprimer ainsi ce qui est proprement humain, tel qu'il monte des profondeurs de l'âme et de sa communion avec la nature<sup>1131</sup> ». Le programme est

<sup>1128</sup> « Thèses sur la philosophie de l'histoire », Op. Cit., p. 287, et Charles Baudelaire..., Op. Cit., p. 240. On commence à connaître maintenant le principe de la pensée de Benjamin. La massification, la "reproductibilité technique", en faisant perdre à l'œuvre d'art son "aura", contraindraient à l'exploration de nouvelles formes de « beauté moderne », à une « barbarie positive » : la civilisation industrielle, si elle dissout l'aspect « auratique » des choses, « engendre par contre-coup une "beauté moderne" [selon le mot de Baudelaire] précisément fondée sur l'esthétique du choc ». Voir cette synthèse de D. Rabaté : « Benjamin suggère que l'événement, que ce qui arrive au sujet moderne, advient selon une structure nouvelle, sur le mode du choc. La violence de l'événement le fait surgir comme un traumatisme, une déchirure[...]. Mais dès lors ce qui est vécu par le sujet moderne déborde ses facultés conscientes, dépasse ses capacités défensives et doit donc être contourné, mis en réserve ailleurs, s'inscrire comme trace dans la mémoire. Selon le modèle à la fois proustien et freudien, c'est sous le signe de la remémoration que pourra donc se réaliser, après-coup, la nature véritable de cet événement. Le vécu a ainsi la structure du traumatisme, selon Freud, ou du souvenir involontaire, selon Proust : il n'arrive authentiquement que lorsqu'il fait retour » (« Figures de l'après-coup », Op. Cit., pp. 222-223).

<sup>1129</sup> *Les Irresponsables*, Op. Cit., p. 102.

<sup>1130</sup> Ibid., successivement, pp. 119, 186.

<sup>1131</sup> Hermann BROCH, Autobiographie, cité par Alfred KERN, « Hermann Broch et son temps », in Cahiers d'Etudes Germaniques, n° 16, 1989, Actes des colloques de Paris (Centre Pompidou, mai 1986) et Lyon (Université Lumière Lyon II, mars 1988), réunis et présentés par J.-C. Margotton, pp. 9-17 (p. 11).

ambitieux, et non sans risques. La lecture de *La mort de Virgile* est ardue, dit-on <sup>1132</sup> : c'est qu'il est difficile de se maintenir dans la tension entre l'extrême « concentration » qui caractérise de tels instants, où se « condensent » l'intériorité et le cosmos, et l'« étalement » spéculatif du roman de Broch, selon la formule d'Hanna Arendt <sup>1133</sup> ...

Ce « retour au domaine de la magie, au mélange surnaturel de l'extérieur et de l'intérieur <sup>1134</sup> », aux « arrière-plans magiques et mystiques », va s'effectuer à un autre risque : celui d'un certain ésotérisme <sup>1135</sup>. Ainsi s'est faite l'écriture de *La mort de Virgile*, dans la fièvre et l'exaltation, et le livre porte la marque de cette pratique presque religieuse, voire divinatoire, de la langue, à la fois inscription et description détaillées de ces instants où espace extérieur et espace intérieur s'unissent. Où s'effectue une synchrétique abolition, des différences temporelles dans un présent « unique et éternel », des différences spatiales « jusqu'au non-espace où [Virgile] n'était plus ni création ni pensée », et une dissolution des séparations physiques et psychiques dans l'ouverture de tous les possibles : « ...c'étaient tous les événements et toutes les possibilités d'événements, dans leur totalité, individualisés des myriades de fois, tout en étant indiscernables <sup>1136</sup> »... *La mort de Virgile* est un véritable répertoire de telles formules, qui veulent dire l'impossible devenu possible dans l'extase mystique d'une présence au monde inouïe.

Kierkegaard peut aider à comprendre, lorsqu'il fait dans les *Riens philosophiques* une étude circonstanciée de ces instants fortunés, ces « instants-monades », où l'homme découvre la vérité en étant en contact avec l'éternité et le monde. Le philosophe commence par l'analyse de l'instant socratique, où se retrouve la vérité comme une réminiscence, par élimination des illusions et sophismes. Mais aussi dans lequel s'annihile l'individu : « le point de départ temporel est un néant ; car à l'instant même où je

<sup>1132</sup> C'est par exemple ce qu'Aldous Huxley écrit à Broch lui-même : « Mon propre sentiment est que la quantité détruit la qualité et que, bien que, intrinsèquement, les phrases dont se composent ces sections soient riches de beauté et de signification, leur nombre même – à cause de leur intensité et de leur étrangeté stylistique – impose une tension à l'esprit du lecteur et le rend, à la longue, incapable d'y réagir comme il faudrait » (cité par Théodore ZIOLKOWSKI « Une mission humaine », Europe n° 741-742 : Broch, Janvier-Février 1991, p. 80).

<sup>1133</sup> « A partir de l'aporie : comment éviter que le roman, lorsqu'il n'a plus rien à rapporter, se décompose en lyrisme et réflexion philosophique, Broch a créé un poème qui, dans la réunion du pur lyrisme et de l'authentiquement spéculatif, a découvert les éléments d'une tension qui, aujourd'hui seulement, atteignent leur pleine validité artistique » (« Hermann Broch et le roman moderne », trad. de l'anglais par N. Stéphane, Europe n° 741-742, Ibid., pp. 95-103. P. 102).

<sup>1134</sup> Les irresponsables, Op. Cit., p. 265.

<sup>1135</sup> Musil fut conscient du danger. Nous verrons avec quelle précision presque scientifique il élabore la théorie de tels instants. Mais il lui arrive de parler à leur propos d'une doctrine « ésotérique », illustrée par cette « expérience première » qui est « cet état où toi et moi, l'homme et la nature aussi bien, sont bercés par la même branche » (L'homme sans qualités II, Op. Cit., p. 560).

<sup>1136</sup> « ...l'immuable condition des dieux et des hommes », c'est que « chaque point de leur route devienne un instant d'Unicité, unissant tout le passé et tout l'avenir dans un présent unique et éternel... » (La mort de Virgile, Op. Cit., respectivement pp. 151, 43, 186).

découvre avoir su la vérité de toute éternité, mais sans le savoir, du même coup cet instant s'enfouit dans l'éternel, absorbé par lui, de sorte que je ne pourrais même pas le trouver, si je le cherchais, parce qu'il ne se localise point mais n'est qu'un *ubique et nusquam* ». Partout et nulle part, hors lieu, cet instant-là n'a pas de valeur pratique, puisque l'homme, dans sa quête de la vérité, ne s'y arrache à la temporalité et à ses illusions que pour se perdre dans la contemplation de la vérité éternelle.

Est donc requis un autre type d'instant, ceux-là tout sauf socratiques : « Inversement, pour qu'un point de départ temporel ne soit pas du néant, il faut que l'instant dans le temps ait une importance décisive, de sorte qu'en aucun point du temps ni de l'éternité je ne puisse l'oublier, l'éternel n'existait pas auparavant ayant pris l'être en cet instant <sup>1137</sup> ». Ces instants créateurs d'éternité... Voilà une belle définition des "instants d'Unicité" de Broch.

L'auteur de *La mort de Virgile* aurait-il donc lu ceci encore de Kierkegaard : « Et maintenant, parlons de l'instant. Celui dont il s'agit est d'une particulière nature. Certes il est bref et temporel, comme l'est toujours l'instant, passant comme lui et déjà chose passée dans l'instant d'après ; et cependant il est décisif et plein d'éternité. Un tel instant exige un nom particulier : appelons-le *Plénitude du temps* <sup>1138</sup> » ? C'est comme cela qu'apparaît le présent éternel, qu'il s'inaugure dans l'instant, qu'en lui le temps trouve son origine <sup>1139</sup> .

La mort du poète Virgile, où s'épanouit dans tous les sens la conscience de sa communion avec le monde et avec l'éternité, est ainsi sa seconde naissance : « Dans l'Instant, l'homme prend conscience d'être né ; car son état précédent, dont il n'a pas à se prévaloir, était de n'être pas ; dans l'Instant, il prend conscience de la seconde naissance ; car son état précédent était de n'être pas ». Et c'est ce qui fait de l'instant le lieu même du « scandale ». Car il contient « le paradoxe suprême de la pensée », qui est de « vouloir découvrir quelque chose qu'elle-même ne peut penser <sup>1140</sup> » : l'éternité.

<sup>1137</sup> Soren KIERKEGAARD, *Riens philosophiques*[1884], trad. K. Ferlov et J.J. Gateau, Idées Gallimard, 1969, p. 54. Voir également les commentaires de Paul-Henri TISSEAU dans sa préface à sa traduction des *Sermons sur l'instant* (sans nom d'éditeur, Bazoges-en Pareds, 1948). Au maître socratique, dont la fonction est de rappeler au disciple qu'il possède la vérité sans le savoir, et qu'une fois celle-ci découverte, il n'a plus qu'à s'effacer et à disparaître, se substitue ici la figure du Christ, qui apprend d'abord au disciple que la vérité n'est pas innée, puis qu'il est lui-même la condition qui lui permettra de la trouver. Le maître chrétien, c'est ce Dieu « sauveur », « libérateur » et « rédempteur » qui « donne et la condition et la vérité » (Riens, pp. 57-59).

<sup>1138</sup> Ibid., pp. 60-61.

<sup>1139</sup> On n'aura garde d'oublier que l'arrière-fond chez Kierkegaard reste le christianisme, tandis que celui de Broch est teinté d'un syncrétisme parfois confus, où se mélangent de grandes traditions païennes (Paracelse, Lavater... jusqu'à Freud et Jung) aussi bien que bibliques. De même, il n'est pas question de faire de Broch un romancier existentialiste... Quoi de plus éloigné en effet de La nausée que *La mort de Virgile* ?

<sup>1140</sup> Riens..., pp. 64, 87, 106-107. J'évoquerai encore un admirable texte de Hölderlin, qui commence ainsi : « à cette limite, l'homme s'oublie, lui, parce qu'il est tout entier à l'intérieur du moment. Dieu, parce qu'il n'est plus rien que le temps » (cité par Anne CAUQUELIN, *Court traité du fragment*, Aubier, 1986, p. 54).

Or ce scandale, n'est-ce pas celui précisément qui voit Broch *s'installer* dans l'oxymore ? Forme romanesque de l'*Aufhebung* hégélienne, ce trope permet de dire la contradiction en même temps qu'il la crée. Cette abolition des différences, trame même de ce qu'il est difficile ici d'appeler encore une intrigue, peut à bon droit être dite paradoxale : comme elle les supprime, *elle les conserve*.

Figure centrale, constante, absolument prégnante, de *La mort de Virgile*, chaque page en est pleine : « ...le néant emplissait le vide et devenait l'univers...Le grondement continua, et il émanait du mariage de la lumière et de l'obscurité... la fin jointe au commencement, le commencement à la fin... O roc montagneux de la réalité, immensément dressé et pourtant englouti dans toutes les profondeurs... ce chuchotement sans parole... la beauté remplissait toutes les limites de l'espace sans limite... oh ! un seul instant de la vie, élargi jusqu'à la totalité <sup>1141</sup> »...

Et si, comme le titre même le dit, il est à penser que l'événement dont il est toujours question, c'est la mort (qui est, selon Jankélévitch, redisons-le, le seul événement « qui advient »), toute la suite du livre montre que cet "instant" de la mort de Virgile, qui "dure" dix-huit heures, est fait d'une multitude d'instantanés extatiques. Les contraires s'y épousent et se transfigurent dans leur rencontre et leur choc. Et c'est cet instant multiple, où le temps s'ouvre sur l'éternité, où l'espace intérieur s'élargit jusqu'à l'infini, où la personne individuelle *s'abolit* dans autrui et le recueille, cet instant « élargi jusqu'à la connaissance totale, ouvert sur l'infini <sup>1142</sup> », que l'oxymore est chargé de transcrire et de faire vivre. Chez Virginia Woolf, le langage de l'extase se réduisait parfois à des monosyllabes, tant l'expérience était vécue comme indicible. Pourrait-on alors dire que Broch parvient, par le biais de l'oxymore, à réintroduire cette expérience dans le langage ?

Car cette figure ici n'est pas un simple jeu rhétorique. Elle est, de manière essentielle, la traduction dans et par le langage de cette communion de l'intérieur et de l'extérieur qui se produit dans l'instant mystique, de cette synthèse du passé et du futur qui se transcende dans le moment du présent extatique, de cette dissolution des différences qui simultanément les conserve <sup>1143</sup>.

Marie-Hélène Perennec fait une analyse très serrée de l'oxymore dans *La mort de Virgile*. Il ne s'y limite pas à la « simple addition des sens de ses composants », mais il est à la fois « abolition conservatrice » et « dépassement » de ceux-ci <sup>1144</sup>. N'est-il pas significatif qu'*Aufheben* soit un des mots clés du roman ? Broch lui-même en souligne le « double sens » de *recueillir* et *abolir* chez Hegel <sup>1145</sup>. Bien sûr Hegel... Ou encore la

<sup>1141</sup> *La mort de Virgile*, pp. 438, 247, 226, 165, 114, 20.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 20. Voir aussi, par exemple, p. 24 : « il s'accrochait à la conscience, il s'y accrochait avec la force de celui qui voit approcher le plus important événement de son existence terrestre et qui est plein d'angoisse à l'idée de pouvoir le manquer... »

<sup>1143</sup> Significativement, Michel de CERTEAU fait de l'oxymoron, « mixte de mots déplacés », l'un des tropes « exemplaires » du récit des mystiques (en particulier de Jean de la Croix), où « les opposés qui sont rapprochés relèvent chacun d'échelles ou de mesures différentes ». Ainsi l'oxymoron « crée un trou dans le langage », qui y « taille la place d'un indicible ». De Certeau le rapproche alors des monstres, « combinaisons de parties extraites de tous hétérogènes », et des « collages de disparates » de Jérôme Bosch (*La fable mystique*, 1[1982], TEL Gallimard, 1987, pp. 197-199).

« synthèse disjonctive » de Kant, reprise par Deleuze dans son approche du « mot-valise » de Lewis Carroll, cette « ramification infinie de séries coexistantes » de sons et de sens : une telle définition conviendrait très bien pour les oxymores de *La mort de Virgile*<sup>1146</sup> ...

Dans ses *Remarques sur la traduction*, Broch esquisse une théorie de cet *Aufhebung*. Partant d'un parallèle avec la musique, il montre combien pour lui « forme » (le déterminant de l'oxymore) et « contenu » (son déterminé<sup>1147</sup>) sont indissociables. Il y a « cohésion indissoluble » de ce qu'il appelle, à la suite de Jung, l'Archétype (le contenu) et le Logos (la forme). Ainsi le langage, loin d'en être seulement le vecteur, est imprégné de l'idée dans sa substance même. L'oxymore est la figure exemplaire de ce dépassement des oppositions, il accomplit cette fécondation réciproque des contraires qui, en s'entrechoquant, créent l'unité de l'être et du monde.

Dans l'usage que Broch fait du monologue intérieur de Virgile, et qui constitue les trois-quarts du livre, il s'agit moins, comme chez Virginia Woolf, d'instant de vie fugitifs, qu'on s'efforce de saisir au vol lorsqu'ils surgissent, que de l'expérience fondamentale d'un certaine présence au monde qui est au cœur de l'écriture romanesque. Instants mystiques, extatiques, dont le langage lyrique non seulement rend compte, mais qu'il crée<sup>1148</sup> par cette « tension entre les mots » de l'oxymore. L'accent événementiel est ainsi déplacé dans les mots eux-mêmes, seuls capables d'« inventer » ces instants magiques. Voyez le commentaire de *La mort de Virgile* par Broch lui-même :

**« Le prophète, le voyant et, précisément par là, le grand poète, lui aussi, tous parlent le langage de l'obscurité.[...] ils utilisent en toute tranquillité le langage traditionnel, bien qu'en vérité il soit insuffisant pour exprimer la "nouveau" et ce langage devient pourtant dans leur bouche un langage nouveau car, chez eux,**

<sup>1144</sup> Marie-Hélène PERENNEC, « Der Tod Des Vergil, délire verbal ou création langagière ? Le point de vue d'un grammairien », in Cahiers d'études germaniques, n° 16, Op. Cit., pp. 153-164 (p. 160).

<sup>1145</sup> Voir « Quelques remarques à propos de la philosophie et de la technique de la traduction », in Création littéraire et connaissance, Op. Cit., pp. 288-308 (p. 295). Le verbe est généralement traduit par « s'abolir ».

<sup>1146</sup> Deleuze, Logique du sens, Op. Cit., p. 62. A toutes ces références philosophiques Hanna Arendt, commentant La mort de Virgile, ajoute un panthéisme aux accents spinozistes : « ...c'est une spéculation sur le cosmos et le logos teintée de spinozisme : tout le particulier ne s'y dévoile que comme aspect partiel de l'Un éternel, tout le divers n'y apparaît que comme individualisation provisoire séparée de ce qui embrasse tout.[...] le fait que, dans l'illusion de la fièvre, chacun peut acquérir l'importance de l'autre ou être magnifié jusqu'à atteindre l'importance absolue, n'est possible que sur la base d'une image du monde panthéiste ou panlogique, d'un espoir de salut panthéiste » (« Hermann Broch et le roman moderne », Op. Cit., pp. 100-101).

<sup>1147</sup> M.-H. Perennec écrit, toujours à propos de l'oxymore dans La mort de Virgile : « le terme positif étant le déterminant et le terme négatif le déterminé », l'auteur par là « affirme que toute qualité négative comporte en soi l'affirmation de la valeur positive correspondante ». Alors « les deux contraires s'abolissent pour ne laisser subsister que leur valeur de contradiction » (Op. Cit., pp. 160-161).

<sup>1148</sup> Selon Hanna ARENDT, pour Broch « l'activité poétique elle-même doit avoir été une sorte d'extase » (Introduction à Création littéraire et connaissance, Op. Cit., p. 16).

**la « nouveauté » est transférée dans la tension entre les mots, dans l'inexprimé et l'inexprimable, dans l'architecture »<sup>1149</sup>**

Est nommé ici un autre élément de l'écriture de *La mort de Virgile*, indissociable de l'oxymore : celui de l'architecture des « instants d'Unicité », qui a partie liée avec la question du rythme et avec la "technique" du monologue intérieur.

Le symbole architectural, Broch le reprend un peu plus bas dans ses *Remarques...* : « le monologue intérieur[...] n'a pas seulement pour tâche de représenter les innombrables variations des contenus affectifs », mais aussi « celle de les réunir de nouveau en une unité, en dépit de toute leur disparité », de leurs contradictions. Il répète également la formule de l'oxymore : « Or seule la forme du poème est capable de produire et de rendre plausible une pareille unité d'éléments disparates car dans le poème l'affirmation n'a pas lieu dans l'expression rationnelle mais dans *la tension irrationnelle entre les mots*, entre les lignes, bref dans le "symbole architectural" ». Il ajoute enfin que ce symbole architectural est « exclusivement musical » : « La syntaxe de Broch[...] d'une part, tire son origine de la construction musicale, d'autre part, du monologue intérieur<sup>1150</sup> ».

Et Broch insiste, parlant du « balancement du rythme » de ses phrases, de la construction de *La mort de Virgile* comme « poème », comme « œuvre musicale » dont les quatre parties

**« ont entre elles les mêmes rapports que les parties d'une symphonie ou d'un quatuor, elles sont comme celles-ci naturellement équilibrées tant au point de vue des motifs que de la structure formelle, et dans la composition de chacune des quatre parties et même dans chacune des articulations isolées, la structure de l'ensemble se reflète comme en écho, le matériel des motifs, comme des variations musicales, se répète et s'épanouit dans la répétition »<sup>1151</sup>**

L'accent dans *La mort de Virgile* ne porte plus sur les quelques « événements » de l'intrigue<sup>1152</sup> (est-il d'ailleurs légitime de les nommer encore ainsi ?), mais sur le mouvement et le rythme de l'écriture<sup>1153</sup>, le mouvement et le rythme du monologue intérieur : amples stances à la manière du grand verset claudélien, très longues phrases

<sup>1149</sup> « *Remarques à propos de La mort de Virgile* », *Op. Cit.*, pp. 275-287 (p. 281. Je souligne). Broch précise qu'à la différence de Joyce, il n'a pas fait de « condensations verbales », mais qu'il a réussi à créer la nouveauté en faisant en sorte que le « vocabulaire traditionnel » reste « intact » (p. 282).

<sup>1150</sup> Ibid., pp. 286 et 284 (Broch parle ici de lui à la troisième personne). Ailleurs : « ...l'architecture de l'œuvre littéraire est d'aussi grand poids que celle d'une sonate... le roman nouveau dans sa polyphonie à la fois rationnelle et irrationnelle est un instrument symphonique tellement merveilleux que celui qui veut entendre sent vibrer dans ses sonorités d'orgue le bruissement de l'avenir » (« La vision du monde donnée par le roman »[1933], *Création littéraire et connaissance*, *Op. Cit.*, pp. 215-244. Pp. 235 et 244).

<sup>1151</sup> *Remarques...*, *Op. Cit.*, pp. 280 et 283. Voir les commentaires des *Sonnambules* par Milan KUNDERA, qu'il rapproche des *Versets Sataniques* de Salman Rushdie (*Les testaments trahis*, 1993, Gallimard, pp. 33-34).

<sup>1152</sup> S. Schmid écrit : « le rythme du langage, le principe lyrique, qui place la signification dans la tension entre les mots et non dans leur teneur sémantique propre, le niveau discursif tout court est plus important que n'importe quelle histoire ; les signifiants dominant très clairement les signifiés » (Hermann Broch, *Op. Cit.*, pp. 145-146).

(quatre, cinq, huit pages...) balancées par des répétitions et des retours thématiques, multiples images évocatrices de rythmes naturels (houle, ressac, flot, marée, pulsations, battements de cœur, respiration, haleine...) ? Dans cet instant mythique des origines, éternel parce qu'hors du temps, précédant même tout langage, Virgile retrouve des rythmes primordiaux, le « chuchotement sans parole de ce qui semble être le foyer de tout événement », la « marée mélodique [...] vibrant sans paroles au fond de lui <sup>1154</sup> ».

Les mots mêmes reviennent constamment, qui disent le rythme : vibration, cadence, flux, ondulation, battement... Nombre de formules conviendraient à une définition de cet objet introuvable, de cet « événement » dont est « indiscernable le point d'origine » : « une chose étant déterminée par l'autre, le mouvement par le mouvement adverse, l'arrêt par l'arrêt adverse, les choses sont reliées entre elles, s'entretiennent, s'entreflètent [...] ; cet état était à la fois changement et stabilité, si changeant dans son perpétuel changement, mais si vibrant dans l'un et dans l'autre, à tel point, vibration faite de stabilité dans le changement, résonnant comme un coup de cymbale amorti émanant de l'astre du jour... ». Déferlement d'oxymores, de métaphores rythmiques autant que rythmées, fond et forme absolument indissociables... Qu'est-ce que l'événement romanesque au cœur d'un tel livre, sinon ce flux rythmique primordial qui soulève le lecteur et le conduit, vagues après vagues, jusqu'à une fin « ajustée au commencement, enfantée à nouveau, enfantant à nouveau », « au-delà de tout langage <sup>1155</sup> » ?

Parlons du commencement, justement... La description de l'entrée dans le port de Brindisi est un flux de sensations et d'impressions : mouvements de foule, sons et bruits qui se répondent, s'entremêlent, mélange du lointain et du proche, en rythmes d'abord alternés, qui très vite se rencontrent : les idées et les sentiments de Virgile, son « rêve éveillé », qui « embrasse des relations d'existence qui se passent à l'ultime lointain, et ce sont justement celles-là qu'il découvre dans toute proximité, même la plus immédiate et la plus concrète », la houle puissante et le bruit grandissant du peuple qui envahit les quais. L'avance est lente :

**« par saccades, par vagues frémissantes, tendues et presque explosives, le corps haletant et gémissant progressait, s'élançait contre une résistance pour ainsi dire élastique, dont la présence n'était pas douteuse, car elle se manifestait en vagues opposées et également par saccades, et dans la vigueur violente des avances et des reculs... ».**

<sup>1153</sup> H. Arendt a magistralement analysé la nouveauté de la prose de Broch : « [...] Le rythme de la prose jaillit immédiatement du mouvement de la spéculation philosophique. Dans la mesure où il est possible de représenter dans une œuvre d'art le mouvement propre à la démarche philosophique elle-même, à peu près comme la musique peut représenter les mouvements de l'âme, ce livre y parvient. [...] le lecteur de ce livre est attiré dans un mouvement passionnant qui n'a plus rien à faire avec l'intrigue, ne dépend absolument pas des épisodes singuliers – ceux-ci, dans La mort de Virgile, rappellent, en outre, plutôt des images immobilisées (le quartier du port, les trois personnages du peuple dans la rue), en raison de leur manque d'incidents, qu'une histoire racontée – à travers tous les épisodes et toutes les conversations vers le repos final » (« Hermann Broch et le roman moderne », Op. Cit., p. 102).

<sup>1154</sup> La mort de Virgile, Op. Cit., pp. 165 et 167.

<sup>1155</sup> Ibid., pp. 417, 414, 438, 439.



Déjà, dans ces mouvements mêmes, « l'intérieur et l'extérieur sont une même chose ». Ils seront éléments de « l'Unité <sup>1156</sup> » dans le savoir suprême atteinte dans les dernières pages du livre, au plus proche de la mort, par Virgile.

Flux et reflux de la foule, et "flux de conscience", deviennent indiscernables. Les rythmes, qui traduisent les mouvements du "monologue intérieur" aussi bien que ceux de la foule, conduisent à l'extase de « l'instant éternel », cet événement capital où le plus intérieur et le plus extérieur se conjuguent, sont perçus de façon parfaitement simultanée. Et ces rythmes ne se "limitent" pas à cela, ils ne "s'arrêtent" pas là : ils sont aussi l'expression même de cette rencontre, la réalisent dans leur mouvement même. Alors les temps se télescopent, les périodes s'abolissent dans une sorte de durée instantanée où les moments de la quête sont aussi ceux où cette quête atteint son but. Où réapparaît l'oxymore, cette « abolition conservatrice », chargée de représenter la totalité contradictoire d'une époque, dans une sphère aussi bien mythique que mystique, puisque le mythe traduit cette ère bénie de l'indifférenciation entre l'individu et le monde.

Pourtant, au fur et à mesure des années, l'espoir de Broch d'atteindre à cette époque révolue s'amenuise. Dans une étude de 1936, intitulée *James Joyce et le temps présent*, il parlait encore de « la grande réalisation artistique » à qui est échue la « tâche mythique [...] de devenir foyer des forces anonymes de l'époque, de les rassembler en elle ». « Mystique » est alors cette « capacité de l'homme à s'élever à ces grandes réalisations spirituelles », à « l'œuvre d'art totale ». Et *La mort de Virgile* était bien ce « roman gnoséologique <sup>1157</sup> » dont l'immense ambition est « de représenter encore une fois la totalité de l'univers », était bien la « forme mythique du roman à la naissance duquel nous assistons de nos jours <sup>1158</sup> »...

Mais dix ans plus tard, le ton est beaucoup plus pessimiste. Dans un essai consacré cette fois à Hofmannsthal, Broch écrit que « la distance qui sépare du mythe » les grands romans de Tolstoï et de Dostoïevski, mais aussi celui de Joyce, est incommensurable. D'où « cette curieuse situation bâtarde du roman, [...] jamais capable de conquérir le rang d'"œuvre littéraire intégrale" créatrice de style ». Même la poésie de Dante alors « ne peut plus être qualifiée de proprement mythique <sup>1159</sup> ». *La mort de Virgile*, ce roman-poème, ce roman total du retour aux origines mythiques où le langage était parfaitement adéquat au monde : tout ce « mysticisme du langage <sup>1160</sup> » semble s'être singulièrement éloigné...

<sup>1156</sup> Ibid., pp. 31, 48.

<sup>1157</sup> Hermann BROCH, *Lettres (1929-1951)*, trad. par A. Kohn, Gallimard, 1961, p. 25 (cité par Jean-Michel RABATE, « Le sourire du somnambule : de Broch à Kundera », revue Critique, n° 433-434, juin-juillet 1983, pp. 505-521, p. 507).

<sup>1158</sup> Création littéraire et connaissance, Op. Cit., pp. 63 et 256.

<sup>1159</sup> Ibid., respectivement pp. 188-189 et 68-69. Voir aussi la préface de H. Arendt, pp. 15-16. On pourrait contester ici la réflexion de Broch, en montrant que certains grands romans sont, précisément, créateurs de mythes – à commencer par l'un des premiers d'entre eux, Don Quichotte...

<sup>1160</sup> Broch emploie l'expression à propos de Joyce, dont « le mysticisme du langage est le mysticisme du milieu médiateur » (ibid., p. 64).

Seul Kafka, peut-être, parvient encore à s'approcher de cette « naïveté grandiose, véritablement mythique <sup>1161</sup> »...

C'est que Broch ne croit plus guère aux pouvoirs du langage comme « milieu médiateur » où devrait exemplairement s'accomplir cette fusion du plus intérieur et du plus extérieur. Le Logos s'est éloigné de l'Archétype. La quête du mythe, le retour aux origines, se sont dévoyés dans le « mythe du XX<sup>e</sup> siècle » nazi, singulièrement représenté par « le manque de culpabilité de cet esprit petit-bourgeois dont Hitler a été l'incarnation », esprit que le Broch particulièrement désenchantés *Irresponsables* met en scène <sup>1162</sup>.

Et pourtant, si ce dernier roman de est inabouti <sup>1163</sup>, si « on oublie en général ce qui se trouve entre les différentes étapes de la vie » puisqu'ici le lien entre elles apparaît assez lâche, l'attention portée à certains instants, indépendamment de tout ce qui pourrait constituer en eux une *étape*, une « tranche de vie » à la façon naturaliste, reste très marquée : « Mais [...] il lui vint à l'idée qu'il n'oublierait plus jamais cet instant, qu'il se le remémorerait à l'heure de sa mort pour l'emporter dans l'éternité. Il n'aurait pas pu indiquer pourquoi il choisissait cet instant fugitif, à peine saisissable, au lieu d'un moment plus imposant et délimité ». Il n'est plus besoin là d'une cause externe pour expliquer et justifier la survenue d'un tel instant, où l'âme de A. s'est sentie « irrémédiablement liée au corps par des attaches pour ainsi dire souterraines <sup>1164</sup> ». C'est que l'écriture de *La mort de Virgile* et l'expérience qu'elle illustre sont passées par là...

D'ailleurs, lorsque Broch parle de son ultime œuvre, ses accents ne sont pas sans évoquer ses anciens grands desseins : il s'agit de « plonger dans l'inaccessible, pour révéler la réalité invisible, les paroles inaudibles de l'homme <sup>1165</sup> »... Ne dirait-on pas un commentaire de *La mort de Virgile* ?

<sup>1161</sup> Ibid., p. 66.

<sup>1162</sup> Tout comme, du côté du témoignage, la saisissante Histoire d'un allemand. Souvenirs 1914-1993 écrite en 1940 en Angleterre où il s'était réfugié, par Sébastien HAFFNER (trad. de l'allemand par B. Hébert, Actes-Sud, 2004), et du côté du roman, le récent Les Bienveillantes de Jonathan LITTLE (Gallimard, 2006).

<sup>1163</sup> Il s'est construit par raccords, plus ou moins convaincants, de plusieurs nouvelles et histoires écrites à différentes époques. D'où, à la lecture, l'impression d'une juxtaposition un peu arbitraire. Il faut noter cependant la volonté de cohérence et de totalité, là aussi, de Broch, visible par exemple dans le choix des prénoms des deux héros, Andreas et Zacharias. Il s'agit bien d'écrire une histoire qui va de A à Z...

<sup>1164</sup> Les Irresponsables, Op. Cit., pp. 53-54. Autre exemple, parmi d'autres : « Les réalités vues, entendues et pensées se fondaient en un tout aux dimensions infiniment multiples. Ce tout était une réalité plus haute où l'immédiat se transforme en dépassant tout ce qui est immédiatement humain dans l'élément terrestre et dans la procréation, mais en le conservant néanmoins pour l'instant éternel et intemporel où l'espace et le temps se précipitent à leur commune rencontre » (p. 249).

<sup>1165</sup> Postface aux Irresponsables, Ibid., p. 292.

## Chapitre V. Musil, ou « l'instant où l'on échappe à la vie inessentielle »

***Ce n'est pas la théorie qui pense l'art, mais l'art qui doit englober la théorie comme fiction Armand GATTI***<sup>1166</sup>

Ces « paroles inaudibles », Robert Musil, lui aussi n'aura cessé de les traquer, partant à la découverte de "l'autre état", sorte de temps suspendu, d'espace déserté décrit dans l'extraordinaire chapitre 55 du tome II de *L'homme sans qualités* : « le temps s'arrêta, un siècle ne pesait pas plus lourd qu'un battement de paupières, elle était au seuil du Règne millénaire. [...] elle ressentait cela successivement, bien qu'il ne dût plus y avoir de temps ;[...] son frère [...] était à côté d'elle, bien qu'il ne parût plus y avoir d'espace...<sup>1167</sup> ».

Virginia Woolf poursuivait ses « moments of being », foyers à partir desquels se déploie toute une gamme de durées, sans guère en faire la théorie. Hermann Broch, pour l'essentiel, demeurerait dans un lyrisme descriptif de ses instants d'"Unicité", moments d'éternité où la durée s'abolit dans la communion extatique de l'individu et du cosmos, éprouvée dans tous les rythmes qu'elle engendre. En bon ingénieur qu'il fut, Musil va poursuivre l'investigation du côté de l'analyse, ne faisant le "saut" vers l'"autre état" de ces instants mystiques qu'après avoir été le plus loin possible dans le domaine qu'il appellera "ratioïde". Il va alors tenter d'atteindre à la plus grande exactitude dans l'étude de ces instants « où l'on échappe à la vie inessentielle », s'interrogeant en particulier sur les relations entre l'événement de leur surgissement et leur *situation*.

Il est confronté, lui aussi, « dans le domaine du roman, [à] l'impossibilité de continuer à prendre au sérieux, en toute candeur, des destins individuels ». Il évoque cette question à plusieurs reprises : « Les romanciers de notre génération (Thomas Mann, Joyce, Proust, etc.) se sont tous heurtés au même problème : l'insuffisance de l'ancienne naïveté narrative par rapport au développement de l'intelligence<sup>1168</sup> ». La remise en cause est double : de l'hypothétique construction de l'identité personnelle (ce que Musil appelle destin individuel) à travers le récit d'abord, du rôle accordé à la causalité ensuite.

Dès le premier chapitre de *L'homme sans qualités*<sup>1169</sup>, Musil multiplie à plaisir les décalages ironiques par rapport aux codes du récit, et fait pénétrer son lecteur au cœur

<sup>1166</sup> De *l'anarchie comme battement d'ailes*, t. III, Syllepse, 2002, p. 31.

<sup>1167</sup> Op. Cit., pp. 560 et 535. Abréviations utilisées : HSQ I, HSQ II.

<sup>1168</sup> Respectivement : « La crise du roman »[1931 ?], Essais, trad. P. Jaccottet, Seuil, 1984, p. 384, et lettre à Johannes von Allesch (15 mars 1931), in Lettres, trad. P. Jaccottet, Seuil, 1987, p. 179.

<sup>1169</sup> HSQ I, pp. 9-12.

de sa réflexion continuée sur la forme romanesque.

Dès le titre (« D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit »), il pastiche les romans à la 1. Jules Verne, à la Charles Dickens. Mais l'ironie, qui rappelle aussi une autre tradition plus ancienne, celle de Sterne ou de Diderot, problématise d'emblée l'idée d'une progression narrative, en rendant hypothétique la mise en place d'une intrigue.

Ensuite, le premier paragraphe se présente comme un long bulletin météorologique, 2. qui, là encore, imite la prolifération descriptive des grands romans réalistes, balzaciques par exemple. Et voilà que sa conclusion rend tout le développement précédent inutile et vain : « Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913 ».

Il y a plus remarquable encore : l'impossibilité des deux protagonistes de ce premier 3. chapitre sert d'introduction à l'une des questions centrales du roman, celle du réel et du probable. Certes, les deux personnes « qui remontaient une des artères les plus animées de cette ville s'agit en fait de Vienne, dont le nom n'a « aucune signification spéciale ». » sont nommées, pourtant leur présence en ce lieu et à cet instant est matériellement inconcevable : « En admettant que ces deux personnes se nomment Arnheim et Hermeline Tuzzi, et la chose étant impossible puisque Mme Tuzzi, en août, se trouve à Bad-Aussee en compagnie de son mari et que le docteur Arnheim est encore à Constantinople, une question se pose : qui est-ce ? »

Dernier point enfin : il y a bien un événement inaugural, en l'occurrence un accident 4. de la circulation. Le mode narratif attendu, supposé traduire les sentiments éprouvés par les deux promeneurs, devrait alors suivre les développements "logiques" de cet événement. Mais voici que l'homme coupe court au début d'émotion de sa compagne « La dame ressentit au creux de l'estomac un malaise qu'elle était en droit de prendre pour de la pitié ». Musil court-circuite les deux dimensions de l'accident que distinguait Edgar Morin. par des considérations d'ordre général, statistiques, brisant ainsi son « sentiment injustifié d'avoir vécu un événement exceptionnel » : « Les poids-lourds dont on se sert chez nous ont un chemin de freinage trop long.[...] D'après les statistiques américaines, il y aurait là-bas annuellement 190 000 personnes tuées et 450 000 blessées dans des accidents de la circulation ».

A l'image de cet incipit, *L'homme sans qualités* serait ainsi presque dénué d'événements, dit-on souvent. Mais, là comme ailleurs, les choses ne sont pas si tranchées...

D'ores et déjà, il est à remarquer que le regard porté par Musil sur le concept d'événement et sur sa mise en œuvre dans l'écriture romanesque est très étroitement lié à sa réflexion historique. Dès lors analyser cette dernière, en la confrontant à celle des historiens créateurs de la revue des *Annales*, à la même époque, permettra de mieux comprendre quelle place et surtout quelle *fonction*<sup>1170</sup> occupent, dans *L'homme sans qualités*, l'événement.

Musil fait donc de celui-ci une lecture statistique... Le rapprochement et la confrontation avec la révolution historiographique qu'opèrent les pères fondateurs de la

---

<sup>1170</sup> J'emploie à dessein ce terme, dont on verra que l'acception, chez Musil, est assez proche de sa définition mathématique.

"Nouvelle Histoire" sont presque naturels. La grande remise en cause de Marc Bloch et Lucien Febvre porte sur l'événementiel, en un triple sens : refus de privilégier un fait plutôt qu'un autre, refus d'une commode causalité événementielle, disparition de la figure historique du héros. Musil dit-il autre chose?

Néanmoins, il faut se garder de trop rabattre l'attitude de l'un sur celle des autres : si le rapprochement avec Bloch et Febvre trouve une certaine pertinence, c'est bien au travers d'un récit *romanesque* que la position de Musil s'exprime. C'est qu'il se fait une haute idée de la littérature, la mieux à même, selon lui, de rendre compte du monde et de ce qui s'y passe... Or il est remarquable que même les plus critiques des historiens de ce qui s'est appelé l'école des *Annales* conservent une image très datée du roman – et ce jusqu'à tout récemment. Voici par exemple François Furet : L'histoire traditionnelle « constitue l'histoire selon la structure du roman, à cette exception près qu'il faut en tisser la trame avec des faits véridiques et vérifiés dans les règles ; et cette histoire est bien le roman vrai des nations. » Mais de quel roman parle l'historien ? Cela se devine, à demi mots, quelques pages plus loin : « le récit offre au travail d'archives et à l'érudition le charme et même le plaisir du roman. Construit sur une succession de faits concrets et uniques, il mobilise plus le pouvoir d'évocation de l'historien que sa capacité proprement intellectuelle, son art plus que son esprit, sa sensibilité plus que son intelligence ». Paul Veyne est encore plus net, en usant de l'expression consacrée ("ça se lit comme un roman") : si l'histoire se contentait de « dire ce qui s'est passé [...] elle se lirait comme un roman, exception faite de quelques détails d'ordre scientifique <sup>1171</sup> ».

Il y a là un étrange paradoxe. Si la discipline historique a connu au XX<sup>e</sup> siècle une mutation de ses objets, de ses « événements », proposant un nouveau « comment on écrit l'histoire <sup>1172</sup> », tout porte à croire que cette « nouvelle histoire » ne lit que des romans purement distractifs. Les contre-modèles romanesques qu'elle se donne ne semblent pas tirés de l'œuvre de Flaubert, encore moins de celle, pourtant contemporaine de la création de la revue des *Annales*, de Kafka, de Joyce, de Proust, de Virginia Woolf, de Faulkner, de Broch, – de Musil ... Ils n'ont pas vu, nos historiens, que leur volonté de sortir d'une histoire événementielle calquée sur une certaine forme romanesque s'accompagne, pour le moins, d'une semblable volonté d'échapper au cadre traditionnel chez les grands romanciers de leur époque. Si tant est même qu'elle n'est pas anticipée par celle-ci <sup>1173</sup> .

Le roman de Musil est d'autant plus riche qu'outre les questions qu'il pose, et se pose, sur l'écriture romanesque, il contient également une théorie de l'histoire dont le

<sup>1171</sup> François FURET, L'Atelier de l'Histoire[1982], Préface, Champs Flammarion, 1988, pp. 15 et 23. Paul VEYNE, « L'Histoire Conceptualisante », in Faire de l'histoire, t. I : Nouveaux Problèmes, Gallimard, 1974, pp. 62-92 (p. 67).

<sup>1172</sup> Selon le titre de l'ouvrage de Paul VEYNE, où se rencontrent les mêmes expressions : « l'histoire est un roman vrai » (Seuil, 1971, p. 10). Voir Sartre, parlant de L'Idiot de la famille : « Je voudrais qu'on lise mon étude comme un roman puisque c'est l'histoire, en effet, d'un apprentissage qui conduit à l'échec de toute une vie. Je voudrais en même temps qu'on le lise en pensant que c'est la vérité, que c'est un roman vrai » (Situations X, Gallimard, 1976, p. 94. Cité par François NOUDELMAANN, « Roman spéculatif et vérité spéculaire », in Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai, sous la dir. de G. Philippe, Centre d'Etudes du roman et du romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, SEDES, 2000, p. 24).

rapprochement avec les théories initiées par Marc Bloch et Lucien Febvre permettra d'éclairer l'originalité – avant d'en voir les conséquences fictionnelles dans *L'homme sans qualités*.

Que reste-t-il donc de l'histoire événementielle au XX<sup>e</sup> siècle ? La problématique est connue. Du passage de l'histoire-récit (de batailles, de rois et d'affaires d'alcôves) à « l'histoire-problème », de l'histoire centrée sur le politique à celle qui étend ses prérogatives à la démographie, à l'économie, aux mentalités, jusqu'au non directement humain (la Méditerranée pour Braudel, le climat pour Le Roy Ladurie), les historiens n'ont eu de cesse d'échapper à ce que Claude Lévi-Strauss a appelé « la puissance et l'inanité de l'événement <sup>1174</sup> ».

L'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, je l'ai rappelé, se construisait très généralement en deux opérations : l'établissement des événements d'abord, leur mise en œuvre ensuite, c'est à dire la recherche de leurs liens mutuels, de leurs causes et de leurs effets, ce qui permettait de les intégrer dans une forme narrative. Or voici qu'on nous dit que tout cela ne peut se faire sans un choix : il n'y a pas d'événement historique en soi <sup>1175</sup>, c'est la décision de l'historien qui, en sélectionnant un fait, l'institue comme tel :

**« Car enfin les faits... Qu'appellez-vous les faits ?[...] Pensez-vous qu'ils sont donnés à l'histoire comme des réalités substantielles, que le temps a enfoui plus ou moins profondément, et qu'il s'agit simplement de déterrer, de nettoyer ?[...] Comme si l'histoire n'était pas un choix ! Arbitraire, non. Préconçu, oui.[...] Un historien qui professe la soumission pure et simple à ces faits, comme si les faits n'étaient point de sa fabrication, comme s'ils n'avaient pas été choisis par lui, au préalable,[...] ce n'est pas un historien » <sup>1176</sup>**

La nouvelle histoire conteste donc cette philosophie de l'histoire, implicite, qui veut que la réalité humaine soit soumise à une double contrainte : celle des « hasards de l'histoire »,

<sup>1173</sup> Une étude serrée des dates et des éventuelles références en particulier chez Marc Bloch et Lucien Febvre serait à faire. Rappelons simplement que la sortie du premier numéro des Annales, acte de naissance des nouvelles conceptions de l'histoire, est de 1929 : à cette date, Proust et Kafka sont déjà morts, Ulysse est en librairie depuis 1922, Faulkner publie *Le Bruit et la Fureur*, Virginia Woolf a publié plusieurs romans majeurs, dont *Madame Dalloway* et *La Promenade au Phare*. Le premier volume de *L'homme sans qualités* sort en octobre 1930, et les *Somnambules* en 1931 et 1932. Il y a bien, a minima, conjonction – ainsi d'ailleurs qu'avec les nouveaux courants artistiques qui révolutionnent les formes dans tous les arts : cubisme, surréalisme et art abstrait en peinture et sculpture, dodécaphonisme en musique, Bauhaus en architecture...

<sup>1174</sup> Du miel aux cendres, Op. Cit., p. 408.

<sup>1175</sup> J'aurai à revenir sur la notion d'"événement historique", dans l'étude du roman lié à celui d'Auschwitz.

<sup>1176</sup> Lucien FEBVRE, *Combats pour l'Histoire*, A. Colin, 1953, pp. 116-117. Voir également Marc BLOCH : « Face à l'immense et confuse réalité, l'historien est nécessairement amené à y découper le point d'application de ses outils ; par suite, à faire en elle un choix » (*Apologie pour l'Histoire*[1942], A. Colin, 1993, p. 81). Ou, plus récemment, Paul VEYNE : « Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel ; aucun historien ne décrit la totalité de ce champ, car un itinéraire doit choisir et ne peut passer partout.[...] Les événements ne sont pas des choses, des objets consistants, des substances ; ils sont un découpage que nous opérons librement dans la réalité... » (*Comment on écrit l'histoire*, Op. Cit., p. 51).

autre nom de la contingence à laquelle toujours se heurterait notre impuissance, et, contradictoirement, celle des « grands hommes », ceux qui « font l'histoire », c'est-à-dire l'événement, et conduisent malgré qu'il en ait le peuple à son destin <sup>1177</sup> .

Or ces refus (de l'hypostase de l'événement, d'une prétendue causalité événementielle, fondement de la mise en récit et de la narration historique, enfin de l'héroïsation, lit du messianisme) sont aussi, traits pour traits, ceux de Musil :

**« Rien de plus dangereux qu'une fausse mythologisation de l'événement. Réévaluation de toutes les valeurs, un nouvel âge point [...], une nouvelle génération est là, l'Histoire a parlé, l'esprit est purifié, le peuple prêt à créer : autant de mythologisations dangereuses. C'est fonder l'événement sur une sorte de théorie de la catastrophe, de venue "du jour au lendemain" » <sup>1178</sup>**

Voilà pour la démythification de l'événement.

Pour le deuxième point : à l'encontre d'une quelconque causalité, Musil se fait une conception évolutive de l'histoire. Les événements n'adviennent ni comme "par enchantement", ni sous l'effet d'une prétendue nécessité historique. Les causes d'un événement ne peuvent que se perdre dans leur infini faisceau, elles ne se "rejoignent", si l'on peut dire, que lorsque la situation de son accomplissement est complète <sup>1179</sup> – soit en fait lorsqu'il débute. Ainsi le "foyer" de la première guerre mondiale pourrait tout aussi bien se trouver dans la petite ville de B..., lieu de naissance du poète Feuermaul, qu'à Sarajevo, dans un des centres industriels de l'armement (Essen, Le Creusot, Pilsen...) que dans une capitale européenne quelconque, ou encore dans « la géographie du pétrole, de la potasse et des autres richesses naturelles <sup>1180</sup> »...

<sup>1177</sup> Fernand BRAUDEL : « Cette histoire-récit a toujours la prétention de dire "les choses comme elles se sont réellement passées". En réalité, elle se présente comme une interprétation, à sa manière sournoise, comme une authentique philosophie de l'histoire. Pour elle, la vie des hommes est dominée par des accidents dramatiques ; par le jeu des êtres exceptionnels qui y surgissent, maîtres souvent de leur destin et plus encore du nôtre » (Ecrits sur l'Histoire, Paris, Flammarion, 1969, p. 22-23).

<sup>1178</sup> « *Réflexions d'un lent* » [1933], *Essais, Op. Cit.*, p. 395.

<sup>1179</sup> Don Ciccio, le détective de Carlo Emilio GADDA, ne pense pas autrement, lorsqu'il enquête sur un crime : « Il soutenait, entre autre choses, que les catastrophes inopinées ne sont jamais la conséquence ou l'effet, comme on voudra, d'un seul et unique motif, d'une cause au singulier, mais l'équivalent d'un tourbillon, d'un point de dépression cyclonique dans la conscience du monde : point vers lequel ont convergé toute une multiplicité de facteurs conspirants » (L'affreux pastis de la rue des Merles [1938-1957], trad. L. Bonalumi, Points Seuil, 1983, p. 12).

<sup>1180</sup> HSQ II, pp. 1013-1014 : « Appliquée à la guerre mondiale, cette recherche de la cause et du responsable a eu le résultat négatif hautement positif que la cause était partout et en chacun ». Dans Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation [1998], le philosophe Jean-Luc MARION entreprend d'élaborer une spécification phénoménologique de l'événement. Or, curieusement, nulle part il ne cite Musil. Il écrit pourtant ceci à propos de la Première Guerre Mondiale : cet « événement accepte toutes les causalités qu'on lui voudra assigner. Mais cette surabondance interdit précisément de lui assigner une cause, et même de le comprendre par une combinaison de causes. En effet, ce qui le qualifie comme événement tient à ce que ces causes résultent elle-mêmes toutes d'un surgissement incommensurable à elles. Nous les poursuivons parce que l'événement advint par soi, loin qu'il soit advenu par suite de ce qu'elles nous apprennent » (PUF, coll. Epiméthée, 1998, p. 237). Ce qui ressemble fort à un commentaire de ce passage de HSQ...

Musil est farouchement hostile à toutes les philosophies déterministes de l'histoire, qu'elles y voient un progrès (à la manière de Hegel, puis de Marx) ou un déclin (Spengler est l'une de ses cibles privilégiées) inéluctables. Pour montrer qu'il n'y a pas de grandes causes agissantes, il oppose à plusieurs reprises les images de la trajectoire déterminée de la boule de billard et du mouvement des nuages : « La philosophie de l'histoire qui privilégie les grandes causes, avec son beau pathos intellectuel, n'est héroïque qu'en apparence. Car elle ne prend pas les faits tels qu'ils sont. Le mouvement de l'histoire n'est pas la trajectoire d'une boule de billard. Il ressemble au mouvement des nuages, soumis à tant de circonstances qu'une autre peut à tout moment le modifier. Il ressemble à l'homme... chaque pas nécessaire, mais sans nécessité pour l'ensemble <sup>1181</sup> ». L'événement dans l'histoire n'a pas une place assignée par une causalité rigoureuse et rassurante <sup>1182</sup>. Le trajet obligé de la boule de billard devient la marche hésitante, fluctuante, moutonnante, du nuage, la flèche vectorisée de l'histoire devient le lacis d'un tissu :

**« La chaîne des causes est une chaîne de tisserand, il lui faut une trame, et les causes ont vite fait de se fondre dans le tissu. En science, il y a longtemps qu'on a renoncé à la recherche des causes, ou du moins qu'on l'a repoussée à l'arrière-plan pour la remplacer par l'observation des fonctions. La recherche d'une cause est un usage ménager, comme les amours de la cuisinière sont cause que la soupe est trop salée. [...] dans l'entrelacs des événements, il existe un étroit espace intermédiaire où telle ou telle chose, avec les différences qui les séparent, peuvent avoir de l'influence sur la réussite ; mais, à la longue, les choses se remplacent parfaitement les unes les autres, elles peuvent même remplacer les personnes à un très petit nombre près » <sup>1183</sup>**

<sup>1181</sup> « L'allemand comme symptôme »[1923], Essais, Op. Cit., p. 350. Voir p. 354 : « Le mouvement de l'histoire n'est pas celui d'une boule de billard qui, une fois heurtée, suit une trajectoire déterminée ; il ressemble plutôt à celui des nuages, lequel, tout en obéissant aux lois de la physique, se trouve soumis aussi à l'influence de quelque chose que l'on peut bien appeler une coïncidence de faits[...]. Qu'il y ait ou non une agglomération, un massif montagneux à proximité pour en modifier la direction, ou quelque autre influence concurrente, toutes ces circonstances qui font la météorologie restent dans leur coïncidence, même calculables, des faits et non des lois. Il en va de même quand un homme flâne dans les rues, attiré tantôt par l'ombre, tantôt par un groupe de passants, tantôt par une bizarre imbrication de façades, et qu'un autre, le croisant "par hasard", lui dit quelque chose qui le fait choisir un itinéraire particulier, de sorte qu'il finit par se retrouver en un lieu inconnu et où il n'avait pas songé à se rendre : là aussi, le moindre pas de ce nouveau trajet est commandé par la nécessité, mais la succession des nécessités particulières n'offre pas de cohérence. Que je me trouve soudain là est un fait, un résultat ; et le qualifie-t-on de nécessaire – parce que toute chose, en définitive, a ses causes –, cela prend le caractère d'une protestation au nom de la causalité qui restera sans effet, parce que nous ne pourrons jamais la soutenir. Ce caractère de fait, de chose individuelle, soumise à un devenir, à un déroulement, (à un fourvoiement aussi bien), l'homme en tant que mélange de types le partage avec les événements historiques, les nations et les civilisations.[...] Il s'agit, non pas d'une phase d'un processus régi par une loi, non pas d'un destin, mais, simplement, d'une situation ». L'idée de situation est centrale dans la pensée de Musil, on le verra.

<sup>1182</sup> « Quelle drôle d'histoire que l'Histoire ! On pouvait affirmer avec certitude de tel ou tel événement qu'il avait trouvé, ou trouverait certainement sa place en elle ; mais que cet événement eût véritablement eu lieu, cela n'était pas sûr. Car, pour qu'un événement ait lieu, il faut bien aussi qu'il ait lieu dans une année précise et non pas dans une autre ou pas du tout ; et il faut encore que ce soit bien lui qui ait lieu, et non pas un événement analogue ou tout à fait identique » (HSQ I, p. 430).



Il convient que l'histoire fasse la même révolution qu'ont fait les sciences, lorsqu'elles sont passées de l'idée de *cause* à celle, plus large, de *fonction*<sup>1184</sup>. Il est déjà possible de saisir ici la hardiesse des ponts jetés entre différentes catégories de la connaissance : des sciences vers l'histoire... et de celle-ci à la fiction. Car Musil, ironisant ailleurs sur les conventions narratives issues de cette hypothétique causalité historique, s'est servi de la même image du tissu : lorsque Ulrich médite sur le prétendu « fil du récit », cette « loi de la narration classique », cet « éternel tour de passe-passe narratif » qui permet tranquillement d'affirmer que « quand cela se fut passé, ceci se produisit ! », c'est pour constater qu'il a « perdu le sens de cette narration primitive à quoi notre vie privée reste encore attachée bien que tout, dans la vie publique, ait déjà échappé à la narration et, loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entretenue<sup>1185</sup> ». La nouvelle fiction, celle de *L'homme sans qualités*, doit changer de modèle : du fil unique, il faut passer à l'entrelacs.

Enfin, à propos du crépuscule des héros, sur le modèle nietzschéen, écoutons Agathe, la sœur/épouse d'Ulrich. Contre l'idéalisation de l'homme providentiel et du héros, elle comprend vite que l'histoire n'est toujours que celle de l'homme « moyen » :

**« Le devoir de l'histoire serait de laisser derrière elle une race de plus en plus moyenne et de donner une base à sa vie : il se peut bien que des faits parlent ou du moins murmurent pour cela. A cet effet, elle n'aurait rien de plus simple et de plus sûr à faire que d'obéir au hasard et d'abandonner à ses lois la répartition et le dosage des événements ? »**<sup>1186</sup>

On mesure combien sont étroits les liens entre les conceptions historiques de Musil et sa réflexion comme sa pratique romanesque. Et pourtant, se construisant dans cette tension, *L'homme sans qualités* accorde une place centrale à une certaine forme, singulière, d'événements, comme cela apparaîtra...

Mais sur quel fond ? Celui d'une vision statistique de l'histoire. La remise en cause des grandes caractéristiques du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, déjà à l'œuvre dès les premières pages du roman, passe par un raisonnement probabiliste à plusieurs étages. Avant d'en détailler davantage les tenants et les aboutissants, j'en esquisse le résumé.

Trois éléments interviennent dans l'histoire : le réel, le possible, le probable. Le premier est l'objet de la discipline historique – à condition d'ajouter qu'elle ne doit pas écrire une histoire causale : l'événement réel n'advient pas par des cause logiquement

<sup>1183</sup> HSQ II, pp. 1013-1014.

<sup>1184</sup> Très grossièrement, la cause demeure dans le modèle aristotélien de la substance et des accidents. La fonction (dont le nom et la notation remontent, en mathématiques, à Leibniz et Euler), privilégiant l'aspect relationnel, désubstantialise ses objets d'étude (voit notamment Pierre BOURDIEU, *Science de la science et réflexivité, Raisons d'Agir*, 2001, p. 98-99, et les références à l'ouvrage d'Ernst Cassirer, *Substance et fonction*).

<sup>1185</sup> HSQ I, pp. 775-776. La comparaison avec la distinction opérée par Walter Benjamin entre *Erfahrung* et *Erlebnis*, dont nous avons vu les conséquences, pourrait être éclairante...

<sup>1186</sup> HSQ II, p. 486.

inéluçtables et explicables. Le domaine du possible, c'est l'avenir – à condition d'ajouter que tous les événements n'ont pas la même chance d'apparition. Pour parler le langage de la théorie mathématique des probabilités, ils *ne sont pas équiprobables*. Celui qui va survenir est le plus probable (celui dont la probabilité est la plus proche du un).

L'avantage alors de la fiction sur l'histoire, c'est qu'elle peut proposer un champ, d'abord à l'événement probable, mais surtout à l'événement *possible*, même le plus incertain (c'est-à-dire celui dont la probabilité est la plus faible) – par exemple, comme je vais être amené à le montrer, à l'événement mystique. En somme, la fiction permet d'essayer des événements, et même les plus improbables, comme l'inceste du frère et de la sœur.

Ce qui advient, c'est donc, presque toujours, le plus probable. Celui à qui cela advient, c'est l'homme de la moyenne, et l'histoire ne se fait pas par la volonté de quelques hommes exceptionnels ou providentiels. Tel est le premier moment de la réflexion de Musil.

C'est ainsi que l'histoire "s'explique" par le calcul statistique. L'exemple de la tuile est justement célèbre :

**« Une tuile est-elle jamais tombée d'un toit comme le prescrit la loi ? Jamais ! Même dans un laboratoire, les choses ne se présentent jamais comme elles le doivent. Elles divergent dans tous les sens, sans aucun ordre, et c'est une sorte de fiction que de nous en attribuer la faute et de voir dans leur moyenne la véritable valeur »** <sup>1187</sup>

L'événement de la "rencontre" de la tuile et du passant, bien que très improbable, a lieu : aucune causalité ne saurait l'expliquer – sauf à se référer à une volonté divine, à un "destin si funeste". Cependant, aucune loi statistique ne s'oppose formellement à la possibilité d'une telle rencontre <sup>1188</sup>. Chaque événement qui survient n'a donc pas de cause réelle. Pris isolément, il est même très improbable – ce qui n'est pas dire impossible. Et si on le considère plus globalement, il "s'explique" par les lois de la statistique <sup>1189</sup>.

Cependant, les "valeurs aux limites" ont une très faible probabilité <sup>1190</sup>. Il y a donc bien peu de *chances* (au sens probabiliste) de voir surgir dans l'histoire ces hommes exceptionnels que seraient les assassins (d'où les interrogations autour du personnage

<sup>1187</sup> HSQ I, p. 684. Voir les Essais (Op. Cit., p. 137) : « Je ne peux m'empêcher de penser à l'homme fameux qui passe sous le fameux toit dont une tuile se détache. Était-ce une nécessité ? Sûrement oui et sûrement non. Que la fameuse tuile se soit détachée et que le fameux homme soit passé, voilà qui, sans nul doute, a un lien avec la loi et la nécessité ; mais que ces deux faits se soient produits au même moment n'en a aucun, à moins de croire au bon Dieu ou au règne, dans l'histoire, d'une raison plus puissante encore. De là qu'on peut bien conclure de Dieu ou d'un Ordre supérieur aux accidents, mais non l'inverse » (« L'Europe désespérée »[1922]).

<sup>1188</sup> De la même façon, dans « Tonka » (nouvelle de 1924), la probabilité pour que l'héroïne éponyme tombe à la fois enceinte et malade des œuvres de son amant est « pratiquement, égale à zéro », car « la vie du monde repose sur le fait que l'on n'est pas obligé de tenir compte de toutes les possibilités, que les extrêmes, pratiquement, ne se réalisent jamais. Mais théoriquement ? Le vieux médecin chez qui il avait conduit Tonka au début, une fois qu'ils s'étaient retrouvés seuls, avait haussé les épaules : était-ce possible ? Sûrement pas impossible... » (Trois femmes suivi de Nocés, trad. P. Jaccottet, Points Seuil, 1983, pp. 98-99).

de Moosbrugger) ou les génies, objets des rêves exaltés de Clarisse – ce qui la conduit à l'asile : la folie est une autre limite.

Apparaît clairement ici la difficulté sur laquelle va buter Ulrich – et avant lui son créateur. En effet, comment concilier une telle approche probabiliste avec la forme romanesque, dont, écrit Florence Vatan, « l'une des caractéristiques principales est de mettre en scène des situations et des êtres singuliers <sup>1191</sup> »?

Mais il faut s'entendre sur cette singularité. Car Musil fustige tout cet exceptionnel de pacotille, tout cet événementiel stéréotypé qui est la loi de la plupart des romans. Ce ne sont que clichés, banalité des sentiments, situations toutes faites, personnages « non-individuels ». Plus précisément, il reproche à la littérature grand public de faire une littérature de la moyenne, statique, un « roman moyen, où frappe le caractère non-individuel, très abstrait, des héros » : personnages bornés à « des sentiments simples, noblesse de cœur, colère, pitié, etc. ». « La loi de la vie, pour ce genre de livres, c'est de se garder de tout problème.[...] Des problèmes interviennent-ils, ils doivent être absolument conventionnels ».

Musil n'ignore pourtant pas les plaisirs de la narration : « On exige de la narration des passions, de l'ampleur, de la richesse, de la cruauté dans le simultanément de la vie – et l'on oublie que la narration n'a qu'une passion, celle de narrer <sup>1192</sup> ». Mais il convient de « délivrer l'art narratif du monopole des nourrices », de cette « graisse dont on enveloppe un onguent », il faut en finir avec ce « vrai fourré intellectuel et affectif où les personnages eux-mêmes ne peuvent avancer d'un pas <sup>1193</sup> ».

Oui, mais voilà : de plus en plus l'homme "moyen", « sédiment de toute probabilité », et la vie "probable" se substituent à l'homme "vrai" et à la vie "vraie" <sup>1194</sup> . Jacques

<sup>1189</sup> Jacques BOUVERESSE a montré que ce qui intéresse Musil dans les applications du calcul des probabilités, c'est « le fait que, même là où les choses donnent l'impression de pouvoir tourner aussi bien dans un sens que dans l'autre, il est néanmoins possible de formuler des régularités et des lois » : « L'essentiel des événements fortuits : on ne peut pas les expliquer à partir de connexions causales. S'il y a entre eux une régularité, alors elle est d'une nature autre que causale. La causalité ne suffit pas pour expliquer toutes les régularités. Il faut ajouter à cela le fait que nous appelons la loi des grands nombres et qui fait que les irrégularités que les événements fortuits introduisent dans le monde disparaissent à nouveau dans le résultat global » (Journaux, I, p. 568. Cités et traduits par J. Bouveresse, L'homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire, Combas, Ed. de l'Eclat, 1993, p. 184).

<sup>1190</sup> « Pour former et fortifier une moyenne, il faut donc que les valeurs supérieures ou particulières soient beaucoup moins fréquentes que les valeurs moyennes, qu'elles ne se présentent presque jamais. [...] le fait que, dans l'histoire aussi, les créations unilatérales et la réalisation intégrale d'expériences extrêmes n'ont duré que rarement correspond visiblement à la faible probabilité des valeurs "aux limites" » (HSQ II, p. 484).

<sup>1191</sup> Robert Musil et la question anthropologique, PUF, coll. "Perspectives germaniques", 2000, p. 101.

<sup>1192</sup> « Quelques réflexions »[avant 1925] et « A propos des livres de Robert Musil »[1913], Essais, Op. Cit., pp. 585 et 50.

<sup>1194</sup> « Le problème de l'essence du probable semble de plus en plus vouloir se substituer au problème de l'essence de la vérité » (HSQ II, pp. 486-487).

Bouveresse montre que Musil pose en fait deux questions : 1°) Comment se fait-il que le monde reste « si affreusement bête », retournant à chaque fois systématiquement à cette moyenne, malgré ses changements perpétuels ? « L'histoire du monde n'est une histoire du génie et de ses œuvres que dans ses extrémités, pour ne pas dire dans ses excroissances ; pour l'essentiel, c'est une histoire de l'homme moyen <sup>1195</sup> », déplore Ulrich. 2°) Pourquoi le monde non seulement recrée sans cesse l'homme probable et la moyenne, mais, « ce qui est encore plus désolant, il devient de plus en plus moyen » ?

Certes, il faut vouloir le possible, mais, « pour l'homme du réel, [cela] signifie à peu de chose près rêver l'impossible », car l'événement qui advient effectivement n'est que celui qui possède la probabilité la plus forte. Il y aurait même une lecture politique du problème : le totalitarisme, n'est-ce pas le triomphe de la moyenne, qui ne peut qu'être séduite par « les solutions extrêmes, totales et définitives » qu'il propose <sup>1196</sup> ? La génialité, l'exceptionnel – et donc le véritable événement, avec sa capacité d'invention, ses « solutions partielles », seraient donc impossibles, tout se ramenant en définitive à la grisaille de la moyenne ?

Mais Musil ne renonce pas. Même en sachant que le probable qui arrive n'est que très rarement ce possible, il se défend de tout pessimisme <sup>1197</sup>, et ne cesse de prôner une littérature qui « prend le parti des motifs non-ordinaires, de ceux qui, pratiquement, n'entrent pas en ligne de compte. Empêchant le figement <sup>1198</sup> ». Quelles armes donc, dans cette lutte pour le possible, sont susceptibles d'« empêcher le figement » ? Sa réponse, à double détente, se tient, en amont, dans la notion de *situation*, et en aval, dans les capacités de propagation de l'"homme moyen". La première est le lieu de l'éclosion de l'événement, la seconde celle de son essor.

En amont d'abord. Car c'est sur ce fond "moyen" que peut naître et se reconnaître l'exceptionnel, exception qui ne fait qu'affiner et confirmer le calcul de la moyenne <sup>1199</sup>. Il faut dans un premier temps revaloriser l'homme *moyen*, élément principal d'une *situation*, entendue comme l'ensemble des conditions d'émergence de tel être singulier, de tel

<sup>1193</sup> Lettre à Karl Baedeker du 16 août 1935 (Lettres, Op. Cit., p. 234). Ce n'est que dans le roman qu'on va trouver « la vie exacte, essentielle, épurée de la causalité et de la répétition de l'insignifiant », écrit C. Magris (L'anneau de Clarisse, Op. Cit., p. 369), la vie dépouillée « de cette enveloppe de graisse qui vous fait croire que la réalité est chose toute ronde » (HSQ, cité par Magris, ibid.). Magris cite une phrase qui ne figure pas dans la version française de L'homme sans qualités : « l'histoire de ce roman se trouve dire que l'histoire qui devait y être racontée n'est pas racontée », qu'il commente ainsi : « Le racontable est éliminé du roman, parce que le racontable présuppose la vie et le sens de la vie, l'épique fondé sur l'unité du monde et de l'individu, sur une multiplicité éclairée et ordonnée par une signification et par une valeur » (Ibid., p. 368).

<sup>1195</sup> Journaux II, p. 181. HSQ II, p. 483.

<sup>1196</sup> Bouveresse, L'homme probable, Op. Cit., pp. 176-178, pp. 273 et 280.

<sup>1197</sup> « Je ne suis absolument pas un pessimiste. Il est vrai que je n'aime pas beaucoup l'"homme", l'espèce humaine; mais j'aime les tâches qui lui sont imposées et les possibilités qui lui sont offertes » (15 mars 1934, Lettres, Op. Cit., p. 217). Toujours le possible...

<sup>1198</sup> Journaux II, p. 64, et I, p. 549 et 579.

événement inédit. La situation, c'est ce fond, ce *tissu* sur lequel se dessine la figure de l'exceptionnel<sup>1200</sup>. Les événements doivent toujours être vus à travers leur "situation" : « Qu'importent en fin de compte les événements en tant que tels ? Ce qui compte, c'est le système de représentations à travers lequel on les observe, et le système personnel dans lequel on les insère<sup>1201</sup> ». On n'est plus du tout dans le *kaïros*, cette figure aristotélicienne du temps, qui est ce « moment propice », cette *occasion* favorable qui permet l'advenue de l'événement. La *situation* est une notion éminemment spatiale, qui remplace chez Musil celles, temporelles, de causalité et de nécessité historiques.

Musil ne dit donc pas du tout qu'il ne saurait exister d'individus géniaux, mais bien plutôt qu'ils ne sont pas tout seuls, comme de grands timoniers du monde. C'en est bien fini de la conception romantique du génie inspiré vivant des événements exceptionnels, et les rapprochements que fait Ulrich entre le « grand esprit » et le champion de boxe ou le cheval de course « génial » le montrent à l'envi. La possibilité et l'épanouissement de tels individus requièrent des conditions sociales appropriées – une situation donc, ce qu'ailleurs Musil appelle aussi une « fonction sociale<sup>1202</sup> ».

Voilà ce qui permet de comprendre le fameux « théorème de l'amorphisme humain » : « C'est l'informité même de sa nature qui oblige l'homme à épouser des formes, à adopter des caractères, des coutumes, une morale, un style de vie et tout un appareil d'organisation ». Musil affirme que si l'on avait pu permuter les *situations* d'un cannibale et d'un Rainer Maria Rilke, l'un serait sans doute devenu l'autre... L'amorphisme, c'est la « soumission désarmée aux changements et aux circonstances

<sup>1199</sup> Voir les réflexions d'Ulrich sur le génie, « considéré comme une hiérarchie de la réussite », comme « pas au-delà de quelque chose dont la valeur est déjà établie » (HSQ II, p. 493). Musil est loin du naturalisme, et de la phrase de Maupassant citée plus haut (« On veut faire, pour ainsi dire, une moyenne des événements humains »), qui a un tout autre sens : la moyenne s'impose à l'écrivain qui ne doit pas choisir les "écarts" de la vie, mais la plus grande généralité.

<sup>1200</sup> Florence VATAN (Op. Cit., pp. 7-8) a montré que cette notion de situation s'est sans doute constituée chez Musil d'une part à partir des écrits ethnologiques de Lucien Lévy-Bruhl sur l'importance des représentations collectives dans la construction sociale de l'individu ; d'autre part à partir des travaux de l'école berlinoise de la "psychologie de la forme" (la Gestalt Theorie), qui soutient que la « réalité phénoménale est structurée par des formes globales irréductibles à la somme de leurs éléments », formes « qui structurent le domaine de la perception, de la pensée, de la vie sociale et de la conduite de l'existence en son ensemble ». Musil étend cette théorie à l'étude du "moi" et de la "personne", « entités qui ne peuvent être pensées indépendamment des contextes et des modes d'interaction qui les définissent ».

<sup>1201</sup> HSQ II, p. 24. Voir aussi HSQ I, pp. 435-436 : « Ulrich exposait son programme : vivre l'histoire des idées, et non plus l'histoire du monde. La différence, fit-il remarquer au préalable, serait moins dans l'événement que dans la signification qu'on lui donnerait, l'intention qu'on y attacherait et le système où on l'inclurait[...] Toutes ces considérations, affirma Ulrich, pouvaient se résumer ainsi : nous nous soucions trop peu de ce qui arrive, et beaucoup trop de savoir quand, où et à qui c'est arrivé, de telle sorte que nous donnons de l'importance non pas à l'esprit des événements, mais à leur fable[...]. La conclusion était qu'il fallait considérer les événements un peu moins comme quelque chose de personnel et de concret et un peu plus comme quelque chose de général et d'abstrait, ou encore avec le même détachement que si ces événements étaient simplement peints ou chantés. Il fallait non pas les ramener à soi, mais les diriger vers l'extérieur et vers le haut ».

<sup>1202</sup> Journaux I, p. 181. Il faut là encore entendre le terme de fonction dans son sens mathématique, il me semble.

<sup>1203</sup> ». Le théorème entend démontrer que ce que l'homme est à un moment *T* et en un lieu *L* dépend essentiellement des formes d'organisation qui le constituent. L'homme est morphologiquement neutre. Ce qu'il "est", il l'emprunte et le doit à la réalité socioculturelle qui l'entoure et s'institue comme son horizon de pensée <sup>1204</sup> .

Mais, et c'est là le deuxième mouvement de la réponse de Musil, l'homme moyen intervient aussi en aval. Car c'est par lui que, volontairement ou non (la question importe peu), se propagent « les effets des impulsions réformatrices ou révolutionnaires qui émanent des individus exceptionnels <sup>1205</sup> ». Lorsqu'il s'agit de « changer l'homme », « d'inventer un homme nouveau », c'est bien à travers les conditions et les transformations externes, et non de l'intérieur, intérieur qui lui ne change jamais, que cela peut se faire. L'homme moyen, c'est donc aussi celui qui répand et diffuse la "bonne parole", les "éclaircs" des génies : « même s'il est certain que l'histoire humaine ne reçoit pas ses meilleures impulsions de l'homme moyen, au total, génie et bêtise, héroïsme et inertie, elle n'en est pas moins l'histoire des millions d'incitations et de résistances, de qualités, de décisions, d'aménagements, de passions, de découvertes et d'erreurs que l'homme moyen reçoit et répartit de tous les côtés <sup>1206</sup> ».

La moyenne n'est donc pas seulement réductrice. Il est à cet égard significatif que Musil se soit constamment élevé contre l'illusion de la pensée analogique, celle qui consiste à appliquer le second principe de la thermodynamique <sup>1207</sup> au monde humain. Cette prétendue entropie de l'humanité engendre une pensée du déclin et de l'apocalypse (où l'on retrouve Spengler), qui n'est qu'une "intuition", au sens péjoratif que Musil donne à ce terme. Il l'affirme avec force, le rôle de l'homme moyen ne se cantonne pas à rétrécir le monde à ses propres limites, il est aussi ouverture à un certain possible, c'est-à-dire à de l'inattendu <sup>1208</sup> .

Etudiant les figures de l'événement et de l'exceptionnel chez Musil, il ne faut donc jamais oublier ce *fond* de l'homme moyen qui permet leur éclosion et leur essor. « La

<sup>1203</sup> « L'allemand comme symptôme », Essais, Op. Cit., p. 353. HSQ I, p. 430.

<sup>1204</sup> Bouveresse encore : « Musil ne croit pas que notre époque manque de génies, d'individus capables d'imaginer et de proposer des solutions inédites et des changements significatifs[...]. Ce qui lui manque est, selon lui, avant tout le type d'organisation qui donnerait aux efforts des individus créateurs des chances d'être pris au sérieux et éventuellement d'aboutir » (La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil, Seuil, coll. Liber, 2001, p. 219).

<sup>1205</sup> Bouveresse, Ibid., p. 176.

<sup>1206</sup> HSQ II, p. 484.

<sup>1207</sup> Selon ce principe, « l'évolution s'effectue toujours dans le sens qui va du moins probable au plus probable ». Alors « les choses s'achèment[...].vers un état final d'indifférenciation et d'équilibre complets dans lequel plus aucun événement ne pourra avoir lieu » (Bouveresse, L'homme probable, Op. Cit., p. 176).

<sup>1208</sup> « Ce que d'autres percevaient comme un simple désordre qui ne peut que s'aggraver ou un déclin auquel l'humanité semble condamnée[...], Musil le voyait au contraire comme une possibilité qui nous est peut-être offerte pour l'invention d'un homme nouveau ou de nouvelles possibilités d'être homme » (Ibid., p. 179).

narration classique » avait pour objet l'événement unidimensionnel, schématisé par la flèche du temps qu'oriente la causalité, selon la logique du *post hoc ergo propter hoc* :

**« ...la loi de la narration classique ! De cet ordre simple qui permet de dire : "Quand cela se fut passé, ceci se produisit !" C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux "fil du récit" justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. Heureux celui qui peut dire "lorsque", "avant que" et "après que" ! Il peut bien lui être arrivé malheur, il peut s'être tordu dans les pires souffrances : aussitôt qu'il est en mesure de reproduire les événements dans la succession de leur déroulement temporel, il se sent aussi bien que si le soleil lui brillait sur le ventre. C'est ce dont le roman a tiré habilement profit »<sup>1209</sup>**

La nouvelle *situation* nous fait entrer dans une surface à deux dimensions. Le fil (du récit), la détermination, sont remplacés par la trame entrecroisée du tissu, sur laquelle peuvent se dessiner les *motifs* : « C'est la différence entre détermination et motivation. Dans le cas idéal, il n'y a qu'une seule possibilité de détermination, mais le nombre des motifs est infini<sup>1210</sup> ». L'hypothétique "causalité événementielle" enferme dans un cercle vicieux qui contraint et lie détermination causale et narrativité. Et croire que cette dernière permet à l'homme de construire son identité personnelle, de définir les contours de son "moi", n'est qu'une pauvre illusion, qui va de pair avec celle de la causalité historique.

La narrativité se construit sur fond de causalité, et c'est grâce à cette causalité narrative que l'homme se construit : c'est là le raisonnement habituel, celui de Forster par exemple, qui voyait dans la causalité le moyen pour qu'une chronique se transforme en une intrigue – c'est-à-dire devienne une narration. Or Musil le retourne complètement. Il montre que c'est sous l'effet d'une nécessité interne de narration, constructive de lui-même, que l'homme invente la causalité et la place au cœur de l'idée même de narration : « Ce serait assez difficile à comprendre si cet éternel tour de passe-passe de l'art narratif[...] ne faisait déjà partie intégrante de la vie. La plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs. Ils n'aiment pas la poésie, ou seulement par moments.[...] Ils aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité, et l'impression que leur vie suit un "cours" est pour eux comme un abri dans le chaos<sup>1211</sup> ». Pour Musil aussi raconter "naïvement", c'est donner au successif les apparences de la nécessité. Mais, ajoute-t-il, celle-ci n'est qu'une illusion, et la narrativité une pure création de l'esprit humain qui croit ainsi ordonner le cours des choses<sup>1212</sup>. Pour se rassurer, sans doute, en « donnant une signification au temps », selon le mot de Cesare Pavese<sup>1213</sup> ... Ce serait la vertu cathartique de la narration... Mais qui imposerait aux événements un lien causal qu'ils n'ont pas par eux-mêmes – sauf à perdre leur caractère de nouveauté.

<sup>1209</sup> HSQ I, p. 775.

<sup>1210</sup> Journaux I, p. 578.

<sup>1211</sup> HSQ I, pp. 775-776.

Alors, avec Musil, la causalité se brouille, comme si le sentiment créait sa propre cause : « en un certain sens, c'est toujours le tout que l'on croit éprouver qui est la cause de ce qu'on éprouve ». Citant la fameuse phrase de William James : « Nous ne pleurons pas parce que nous sommes tristes, nous sommes tristes parce que nous pleurons », il la commente ainsi : « on n'agit pas seulement comme on sent : on apprend assez vite à sentir comme on agit, quelles qu'en soient les raisons <sup>1214</sup> ». On imagine de quelles conséquences peut être un tel mouvement – y compris, bien sûr, d'un point de vue philosophique <sup>1215</sup>. Absente, la béquille de la causalité, donneuse de sens, ne permet plus l'assimilation de l'événement, sa prise en compte réelle.

Walter Benjamin l'avait montré, lui aussi. Le penseur allemand opposait l'ère de l'information, qui va de pair avec celle du roman, où « aucun événement n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications », où « à peu près rien de ce qui advient ne profite à la narration » –, et l'époque de cette dernière, dans laquelle « l'événement n'est pas imposé au lecteur dans ses connexions logiques <sup>1216</sup> » : de l'ère de la transmission intergénérationnelle à celle du dépérissement de l'expérience, de l'ère de l'exemplarité pour autrui à celle de la solitude grandissante de l'individu, etc...

De cette ère de l'information relève sans doute l'essentiel de l'effort philosophique de conceptualisation de l'événement. Il a précisément consisté à neutraliser sa force de surgissement, en l'intégrant au sein d'une structure – très généralement d'une nécessité causale. A cet égard, et même si elle est habile, la « mise en intrigue » de Ricœur n'échappe sans doute pas à cette règle : elle appréhende l'événement, elle le *comprend*, assurant en définitive la victoire du sens sur sa violence. Ce qui crée la

<sup>1212</sup> : « Ce serait solliciter par trop la croyance en la nécessité historique que de chercher, dans toutes les décisions que nous avons subies, l'expression d'un sens cohérent. On peut bien, par exemple, après coup, voir dans l'échec de la diplomatie et de la stratégie allemandes une nécessité ; chacun n'en sait pas moins que les choses auraient pu aussi bien tourner autrement, et que la décision a tenu, plus d'une fois, à un cheveu. A croire que le cours des événements n'est nullement nécessaire, et ne tolère qu'après coup ce qualificatif » (« L'Europe désemparée », Essais, Op. Cit., p. 137).

<sup>1213</sup> A plusieurs reprises, dans son journal intime, l'écrivain italien fait des réflexions très proches de celles de Musil. Par exemple, le 12 avril 1941 : « L'un des plaisirs humains les moins observés est celui de se préparer des événements à échéance, de s'organiser un groupe d'événements qui aient une construction, une logique, un commencement et une fin. La fin est aperçue presque comme une acmé sentimentale, une joyeuse ou flatteuse crise de connaissance de soi. Cela s'étend à la construction d'une réponse du tac au tac à celle d'une vie. Et qu'est-ce que cela sinon la prémisse du fait de narrer ? L'art narratif apaise justement ce goût profond. Le plaisir de raconter et d'écouter, c'est de voir se disposer des faits selon ce graphique. A la moitié d'un récit, on se retourne vers les prémisses et on a le plaisir de retrouver des raisons, des clefs, des motivations causales. Que fait-on d'autre quand on repense à son passé et qu'on se plaît à y reconnaître les signes du présent ou de ce qui se passera ensuite ? Cette construction donne en substance une signification au temps. Et le fait de narrer est en somme seulement un moyen de le mythologiser, un moyen de lui échapper. » (Le métier de vivre, trad. de l'italien par M. Arnaud, Folio Gallimard, 2002, pp. 266-267).

<sup>1214</sup> HSQ II, p. 781 et 677-678.

<sup>1215</sup> On peut penser au Nietzsche du Crépuscule des idoles, au Sartre de L'être et le néant.

<sup>1216</sup> « Le narrateur », Op. Cit., pp. 145-146.



possibilité de ce que l'auteur de *Temps et récit* appelle l'identité narrative – mais en opérant une réduction radicale du caractère de *nouveauté* de l'événement. Or c'était, selon Benjamin, l'essentiel de la transmission de l'expérience.

La pratique romanesque de Musil comme ses écrits théoriques (si la distinction a un sens dans son cas...) récuse de telles analyses intégratives. Sa conception de l'événement préserve son caractère radicalement nouveau. D'une part la causalité est presque inversée : c'est l'événement qui invente sa propre *situation*, au sens que Musil donne à ce mot. Ensuite, toujours inattendu, l'événement outrepassa l'ensemble des causes qu'on pourra lui trouver. Un mot d'Hanna Arendt résume bien ces deux aspects : « L'événement éclaire son propre passé, il ne saurait en être déduit <sup>1217</sup> ».

Détaillons encore l'analyse et la pratique de Musil. Dans la première partie, nous avons observé que le *milieu*, notion centrale du roman balzacien, s'y définit comme une convergence de situations, d'antagonismes, sociaux ou autres, qui, gros de l'événement-catastrophe, finissent par le produire, et nous citons Maurice Bardèche : « La masse du roman doit peser sur une scène capitale, en vertu d'une sorte de loi presque mécanique de la narration ».

Dans le roman de Musil, telle n'est pas du tout la place de la *situation*. Beaucoup plus complexes y sont les relations avec l'exceptionnel, l'événement. On va voir que dans *L'homme sans qualités*, ceux-ci se résument pour l'essentiel dans l'extase mystique du sentiment. Or dans cette extase, cause et effet échangent constamment leurs places. Mais surtout, dépassant et subsumant ses déterminations, l'extase mystique est bel et bien « sur-numéraire <sup>1218</sup> » par rapport à toutes les *situations* : ainsi par rapport à « l'Action Parallèle », dont elle est pourtant, *mais pour une part seulement*, issue. Bien loin de la narration de l'ère de l'information, de cette « narration primitive » pour « nourrices », Musil veut inventer un récit qui évite de donner au successif les apparences de la nécessité.

## De l'essai dans le roman

---

<sup>1217</sup> « Non seulement la signification véritable de tout événement dépasse toujours toutes les "causes" passées qu'on peut lui assigner[...] mais le passé n'advient qu'avec l'événement en question. C'est uniquement lorsque quelque chose d'irréversible s'est produit que nous pouvons même seulement tenter d'en retrouver à rebours l'histoire. L'événement éclaire son propre passé, il ne saurait en être déduit » (La nature du totalitarisme, trad. de l'allemand par M.I.B. de Launay, Payot, 1990, pp. 54-55). Plusieurs philosophes ont tenté d'éclairer ces deux caractères de l'événement. Claude Romano écrit par exemple : « l'événement est ce qui ouvre à lui-même, donne accès à soi et, loin de se soumettre à une condition préalable, fournit la condition de son propre avènement » (L'événement et le monde, Op. Cit., p. 60). Jean-Luc Marion (Etant donné, Op. Cit., pp. 229 à 236) parle quant à lui de l'incausabilité de l'événement : les phénomènes, en tant qu'événements, « apparaissent et se laissent d'autant mieux comprendre qu'ils se dérobent d'un même geste à l'empire de la cause et au statut d'effet. Moins ils se laissent inscrire dans la causalité, plus ils se montrent et se rendent intelligibles comme tels ». D'où il s'ensuit : 1°) que « l'événement précède sa cause (ou ses causes). Le privilège temporel de l'effet – lui seul surgit au et en présent, se donne – implique que toute connaissance commence par l'événement de l'effet ; car sans l'effet, il n'y aurait ni sens ni nécessité à s'enquérir de la cause » ; 2°) que, « en tant que phénomène donné, l'événement n'a pas de cause adéquate et ne peut pas en avoir », car « l'événement – précisément parce qu'il a en propre de surgir par arrivage – dépasse la mesure et l'entendement, donc s'excepte de toute cause adéquate ».

Et c'est ici que la forme « essai » du roman de Musil prend tout son sens : il s'agit d'"essayer de l'événement possible". Ce qui ne va pas sans risque : supprimer la logique narrative, la nécessité causale, certes, mais le formalisme est-il bien loin ? Ou, pour le dire autrement, la fiction ne glisserait-elle pas alors vers l'essai, s'éliminant elle-même ? Proust trouvait cette dérive du dernier mauvais goût <sup>1219</sup>. Virginia Woolf la craignait pour elle-même :

**« ...ne fais-je que triturer des mots, tant je les aime ? Non, je ne crois pas. Dans ce livre j'introduis presque trop d'idées. Je voudrais exprimer la vie, la mort, la raison, la folie. Je voudrais critiquer le système social, le montrer à l'œuvre dans toute son intensité. Mais en ce moment je suis peut-être en train de poser.[...] Ai-je en moi le pouvoir d'exprimer la vraie réalité ? Ou bien ne puis-je écrire que des essais sur moi-même ? »** <sup>1220</sup>

Essais, dit-elle ? Musil répondrait qu'il convient alors de conserver au terme toute sa polysémie.

Il pose le problème en ces termes : « un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux ? <sup>1221</sup> » Il y a donc d'un côté le pôle de la connaissance objective, de l'autre celui de l'art, de la poésie. Comment faire pour qu'ils se rejoignent ?

Il importe de bien comprendre ce point de la poétique de Musil. Lukacs va nous y aider. Dans une lettre de 1910, il cherche à cerner ce qui fait la spécificité de la forme "essai" en la distinguant et de l'écriture scientifique, et de l'écriture poétique <sup>1222</sup>. Il commence ainsi : « ...le style dramatique a pour conséquence naturelle la projection de tout événement intérieur dans des actes, des mouvements et des attitudes des

<sup>1218</sup> C'est le mot d'Alain BADIOU. Selon son analyse, un « site n'est événementiel que dans la qualification rétroactive de l'événement ». C'est donc l'événement qui invente son site (sa situation donc, pour Musil). Rien ne rendait prévisible la Révolution Française, elle n'avait pas de « site », c'est l'événement de son advenue qui transforme son passé en « site événementiel ». De plus, l'événement n'est pas entièrement déterminé par son « site ». Il n'est donc jamais prisonnier de sa causalité. Toujours « indécidable », toujours un pas au-delà, il la dépasse. En ce sens, il est « sur-numéraire » (« Méditation 17 : Le mathème de l'événement », L'Être et l'événement, Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1988, pp. 199-204). Si l'ouvrage de Badiou, qui s'appuie sur la logique formelle, donne quelques pistes intéressantes, il « confine parfois à l'abscons », comme l'écrit Emmanuel BOISSET (« L'événement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », in Que se passe-t-il ?, Op. Cit., pp. 57-77)...

<sup>1219</sup> « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (Le temps retrouvé, Pléiade III, Op. Cit., p. 882).

<sup>1220</sup> *Journal, 19 juin 1923, Op. Cit., p. 100. Le livre qu'elle évoque est Hours, qui deviendra Mrs. Dalloway.*

<sup>1221</sup> HSQ I, pp. 305-306.

<sup>1222</sup> « A propos de l'essence et de la forme de l'essai », lettre à Leo Popper, in L'Âme et les formes, trad. de l'allemand par G. Haarscher, Gallimard, 1974, pp. 12-33 (les citations ci-dessous sont tirées de ces pages). Il est vrai que les réflexions de Lukacs s'appuient sur des exemples pris uniquement dans l'art dramatique, mais il me semble que cela s'applique aussi au roman – et à ce qu'il est appelé à devenir, après Jacobsen, avec Musil et Broch, avec Virginia Woolf.

personnages, ce qui le rend de la sorte visible et saisissable par les sens ».

A un bout donc, on est en pays de connaissance : les personnages, au théâtre comme dans le roman, se définissent par "leurs" événements : ce qui leur advient, c'est aussi ce qui se passe en eux. Et ce qui se passe en eux, on le saisit par les aventures qui leur surviennent, par les actes qu'ils accomplissent. La question : « Qu'est-ce que la vie, et comment endurer au mieux ses peines avec vaillance ? », le poète ne se la pose pas, *mais il y répond* – par ses héros, par leur façon d'être soumis et de réagir à l'adversité et aux violences que les dieux ou le destin leur infligent. Le poète est un « créateur d'images ». C'est le côté de « l'écrivain » de Musil, le domaine du « non-ratioïde ».

A l'autre bout, dans le conceptuel "pur", le philosophe, lui, pose vraiment la question, puis tente d'y répondre au moyen de concepts et de valeurs : c'est un « instaurateur de signification ». Mais son mode est désincarné... Cette fois c'est le pôle « savant », « ratioïde <sup>1223</sup> ».

C'est l'essai qui pour Musil dénoue le problème. Par sa formule hybride, il a plus généralement ouvert de nouvelles voies au roman – presque jusqu'à fondre les deux genres dans ce qui s'est appelé le *roman-essai*, ou l'*essai-roman*, on ne sait plus trop lequel mettre en avant dans cette hybridation d'hybride <sup>1224</sup> ...

Mais que devient l'événement romanesque dans cette improbable fusion – en particulier dans *L'homme sans qualités* ? L'analyse que fait Lukacs du concept de *forme* va permettre de le comprendre. Dans son effort pour distinguer l'essai du traité philosophique <sup>1225</sup> et de la forme « poétique » (et plus généralement de toute écriture « artistique »), Lukacs affirme d'abord que cette dernière « reçoit du destin son profil et sa forme ». Autrement dit, la forme n'est pas le problème premier du poète. Elle est comme la marche, elle se prouve en marchant. Le poète ne la cherche pas, elle lui vient en écrivant, et elle constitue alors les « limites » de la création, son « cadre », selon la formulation de Lotman.

A l'inverse, dans l'essai, le critique fait corps avec son objet, qui devient un « élément

<sup>1223</sup> « Le domaine ratioïde englobe tout ce qui peut être résumé dans des lois et des règles ». C'est le domaine « de la règle avec exceptions », tandis que le « non-ratioïde » est « celui où les exceptions l'emportent sur la règle », celui des « faits singuliers » (Essais, pp. 81-82).

<sup>1224</sup> La deuxième formule est employée par Henri MICHAUX ("Lettre de Belgique"[1924], Œuvres Complètes I, Pléiade Gallimard, 1998, p. 53). Peut-être objectera-t-on que certains des grands romans du XIXe siècle (*Moby Dick*, *Les Misérables*...) contiennent des chapitres qui sont des sortes d'essais, et alternent ainsi moments narratifs et moments "essayistes"... Mais la différence est de taille : les deux ne se mêlent pas et restent distincts. A tel point qu'une lecture séparée y est possible – comme dans ces versions pour littérature enfantine qui réduisent ces romans-fleuves à quelques dizaines de pages... ce qui est irréalisable avec *L'homme sans qualités*, ou *Les vagues*, ou *La mort de Virgile*...

<sup>1225</sup> A la différence de celui-ci, l'essai ne présente pas de thèse. Ce qui lui permet d'échapper à l'esprit de système, de garder sa liberté et sa malléabilité. A titre d'illustration, Lukacs compare les trois essais sur Goethe de Grimm, Schlegel et Dilthey, très « différents les uns des autres », mais qui ne s'opposent pas du tout, parce que chacun y a apporté sa spécificité et son expérience, et qu'il n'y a pas de « mesure objective et extérieure », ni de « la vérité de Goethe », ni plus généralement « de la vie et de la vérité » (Op. Cit., pp. 16-17, p. 25).

effectivement vivant dans ses écrits » : « dans les écrits des essayistes, la forme devient destin, principe créateur du destin ». L'essayiste s'intéresse précisément à la forme de l'œuvre d'art qu'il étudie :

**« La forme est sa grande expérience vécue... Elle devient une conception du monde, un point de vue, une prise de position à l'égard de la vie dont elle est née.[...] Le moment destinal du critique est donc celui où les choses deviennent formes, l'instant où tous les sentiments et toutes les expériences vécues qui étaient en deçà et au delà de la forme reçoivent une forme, se fondent et se condensent en une forme. C'est l'instant mystique de la conciliation de l'extérieur et de l'intérieur, de l'âme et de la forme. »**<sup>1226</sup>

Musil aurait sans doute pu faire sienne une telle déclaration. Il se trouve à la croisée des deux chemins ici tracés par Lukacs. D'un côté, son écriture, à être romanesque, « artistique », en prend "tout naturellement" la forme. De l'autre, et dans le même mouvement, il porte une attention extrême à la forme... ce qui le conduit à se saisir du "genre" de l'essai, à l'intégrer à sa pratique narrative. Et il faut enfin retenir, élément essentiel, que cette attention revêt un caractère *mystique* : l'essai selon Lukacs est quête et poursuite de ces instants où extérieur et intérieur ne sont plus disjoints dans la perception. Comme dans les « moments of being » de Virginia Woolf, comme dans les « instants d'Unicité » de Broch...

Et comme dans le "possible", cet « instant où l'on échappe à la vie inessentielle » de Musil. Car c'est cela, l'essai dans le roman pour l'auteur de *L'homme sans qualités*. Ulrich lui-même l'affirme : l'existence est « une vaste station d'essais, où l'on examinerait les meilleures façons d'être un homme et en découvrirait de nouvelles<sup>1227</sup> ». Alors le roman doit devenir un champ d'expérience, un *laboratoire*, le « lieu expérimental du dépassement des limites du récit », selon le mot de Jean-Louis Poitevin<sup>1228</sup>. Toujours, Musil y revient : « La tâche [de l'écrivain] consiste à découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulements d'événements, des images séduisantes des possibilités d'être un homme, d'inventer l'homme intérieur ». En effet « le présent n'est qu'une hypothèse que l'on n'a pas encore dépassée » – le « mot trop incertain d'hypothèse » utilisé par Ulrich étant corrigé « plus tard, quand sa puissance intellectuelle eut augmenté », par celui d'« essai ». Car l'« essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme<sup>1229</sup> ».

On a pu dire que le grand roman de Musil était un roman au subjonctif<sup>1230</sup>, temps du possible comme de l'impossible, temps de « l'autre état<sup>1231</sup> », ouvert. Le roman crée ainsi des situations permettant aux personnages de développer leurs réflexions, à tel point que ces réflexions elles-mêmes « assument en quelque sorte la fonction de

<sup>1226</sup> *Ibid.*, pp. 20-21. Je souligne.

<sup>1227</sup> Cité par Albrecht SCHÖNE, « L'emploi du subjonctif chez Robert Musil », *L'Arc*, n° 74, 1978, pp. 41-62 (p. 56).

<sup>1228</sup> Jean-Louis POITEVIN, *La cuisson de l'homme. Essai sur Robert Musil*, José Corti, 1996, p. 219.

<sup>1229</sup> « La connaissance chez l'écrivain » [1918], *Essais*, Op. Cit., p. 83. HSQ I, pp. 300 et 305.

l'événement, elles deviennent elle-mêmes "l'action" du roman <sup>1232</sup> ».

La dimension essayiste du roman de Musil prend alors un double sens. Tout d'abord, la "réflexion" y prend le pas sur l'"action", sans toutefois qu'il soit atteint à la construction rigoureuse d'un traité. Ensuite, Musil y "essaie" le maximum de possibilités, de virtualités, y « traite la réalité simplement comme une tâche et une invention perpétuelles <sup>1233</sup> ». C'est qu'il faut décidément échapper à cette loi "des grands nombres" qui toujours reconduit à la triste moyenne. La question est existentielle – et narrative, mais c'est la même chose pour l'auteur de *L'homme sans qualités*. Place donc à « la combinatoire de la vie », qui traite du possible. Voilà la véritable singularité romanesque :

« Toute chose participe à l'ensemble, mais possède en plus sa singularité. Toute chose est vraie, mais aussi, sauvage et incomparable. [...]La morale est une valeur moyenne et collective parfaitement justifiée à laquelle il faut obéir à la lettre et sans aucun écart dès qu'on l'a reconnue. Mais les cas individuels ne peuvent être résolus par elle ; ils sont mathématiquement d'autant moins moraux qu'ils participent davantage du caractère inépuisable du monde ! » <sup>1234</sup>

Musil a pour ambition d'écrire un roman qui teste l'individuel, le non-moyen, l'exceptionnel <sup>1235</sup>. D'où la proposition d'Ulrich à sa sœur-épouse : « que nous essayions de nous aimer comme si vous et moi étions les personnages d'un poète qui se rencontrent dans les pages de son livre ». Musil teste ses personnages, et dans le même temps eux-mêmes se vivent comme des essais : « c'est pourquoi je ne suis jamais tout à

<sup>1230</sup> Et Musil lui-même : celui qui est doué du « sens du possible » « ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre.[...]Ces hommes du possible vivent, comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imaginations, de rêveries et de subjonctifs » (HSQ I, pp. 17-18). Voir Schöne, qui écrit notamment (Op. Cit., p. 45) : « L'emploi du subjonctif rend les prémisses hypothétiques et expérimentales ("admettons le cas où Agathe aurait...") ». Le subjonctif dit l'absence de causalité certaine, « c'est un si...alors... » (HSQ II, p. 486). Voir également Magris, qui parle de « principe d'indétermination » (L'Anneau de Clarisse, Op. Cit., pp. 317-379). Le traducteur de Schöne précise que « le subjonctif allemand est un mode qui exprime des possibilités. Il peut se rendre en français par 1) l'indicatif (il dit qu'il est malade) ; 2) le conditionnel (s'il faisait beau...) ; 3) le subjonctif (imaginons qu'il soit malade). Il peut exprimer le désir, le souhait ou le regret » (Y. Hoffmann, revue L'Arc, Op. Cit., p. 41).

<sup>1231</sup> Clarisse s'adresse ainsi à Ulrich : « N'as-tu pas dit toi-même, un jour, que l'état dans lequel nous vivons offre des fissures par lesquelles apparaît un autre état, un état en quelque sorte impossible ? » (HSQ I, p. 786).

<sup>1232</sup> Schöne, Op. Cit., p. 46.

<sup>1233</sup> HSQ I, p. 18 : "Un événement et une vérité possibles ne sont pas égaux à un événement et une vérité réels moins la valeur "réalité", mais contiennent [...] une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles ».

<sup>1234</sup> HSQ I, p. 685.

<sup>1235</sup> Dans le domaine non-ratioïde, « les faits ne sont pas dociles, les lois sont des cribles, les événements ne se répètent pas, mais sont infiniment variables et individuels » (« La connaissance chez l'écrivain », Essais, Op. Cit., p. 82).

fait ce que je pense et ce que je fais : une figure à l'essai dans une forme à l'essai de la totalité<sup>1236</sup> ».

Le roman doit donc mettre en oeuvre ces « prototypes de déroulements d'événements » que sont les *situations*, où sont essayés certains types d'hommes – et leurs pensées. Il n'est plus seulement traduction de la création divine, il devient le lieu où cette création aussi s'effectue, le lieu où s'inventent, où sont testées de nouvelles façons d'être au monde. Dans sa dissertation scolaire, Ulrich écrit que « Dieu lui-même préfère sans doute parler de sa création au potentiel ». A sa place, le romancier ne se contente pas de réaliser les intentions divines, il est « co-détenteur du pouvoir divin d'expérimentation,[...] capable d'une création continue<sup>1237</sup> ».

Musil précise encore la façon dont le roman expérimente l'homme – et les événements : « L'explication réaliste de l'événement réel ne m'intéresse pas. J'ai mauvaise mémoire. De surcroît, les faits sont toujours interchangeables. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est intellectuellement typique, je dirais même : l'aspect spectral de l'événement<sup>1238</sup> ». De cet "aspect spectral", l'"Action Parallèle" est la meilleure illustration. Il s'agit en effet d'une situation exemplaire : véritable laboratoire qui permet de confronter des discours, d'estimer la façon dont réagissent les différentes composantes de la société "cacanienne" (hommes politiques, artistes, savants, intellectuels, hommes d'affaire, ecclésiastiques, aristocrates...) à ce projet sensé mobiliser les foules. Et comme il n'a pas de réalité tangible, il n'en exhibe que mieux toutes ces classes sociales dans une phase d'incertitude, de doute – c'est-à-dire d'ouverture à tous les possibles.

La *situation* s'ouvre par une « grande séance » qui inaugure le travail de préparation de l'Action : « Qu'on leur eût demandé, à leur retour chez eux, s'ils savaient ce qu'étaient de grands événements, des événements historiques ou tout autre événement de cet ordre, ils auraient sans doute répondu oui ; mais devant la proposition instantane qu'on leur avait faite d'en inventer un, ils se sentaient peu à peu ramollir<sup>1239</sup> ». L'inquiétude qui gagne tous les protagonistes<sup>1240</sup> engendre toutes les réactions, toutes les attitudes, tous les discours – dont le roman pourra alors tester la vérité.

Et c'est ainsi, en créant ce type de situations, que Musil va en particulier pénétrer dans les contrées du « non-ratioïde », ce domaine des rapports de l'intellect et du sentiment, ce domaine où « de nouvelles relations entre les êtres se font jour<sup>1241</sup> ». Ce

---

<sup>1236</sup> HSQ II, pp. 686 et 810.

<sup>1237</sup> HSQ I, p. 21. Schöne, Op. Cit., p. 56.

<sup>1238</sup> Entretien avec Oskar Maurus Fontana (30 avril 1926), Cahiers de l'Herne, 1982, p. 269.

<sup>1239</sup> HSQ I, p. 206.

<sup>1240</sup> Qui voudraient que les événements se closent de manière claire et évidente, sans quoi « le monde ne serait pas rassurant, où les événements tout bonnement s'esquiveraient, sans avoir dûment certifié d'abord qu'ils sont réellement advenus » (HSQ I, p. 217). Mais il n'y a pas d'événements de ce genre dans *L'homme sans qualités*, seulement des situations, comme autant de laboratoires...

"dialogisme"<sup>1242</sup> de Musil, nous l'avons vu se développer sous la forme de *situations*, d'*essais*, qui confrontent, qui concilient particulièrement la précision mathématique, la perspective statistique, et l'extase mystique.

Musil entend faire droit à cet exceptionnel qui reste une des possibilités de la réalité, par l'inclusion de l'*essai*, « comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible », dans la fiction littéraire. Seule l'écriture romanesque permet de combiner ces « deux sortes de comptes rendus, l'un sensible, l'autre conceptuel ». Voilà pourquoi le roman, « zone intermédiaire » entre pensée artistique et pensée scientifique, entre non-ratioïde et ratioïde, requiert le maximum d'exactitude.

Voilà bien ce que la littérature, d'une manière générale, n'a jusqu'à maintenant pas su faire : elle se contente, la plupart du temps, du sentiment sans intellect – c'est-à-dire de la « boursouflure », qui use du « passe-partout de l'intuition<sup>1243</sup> » comme principe d'explication, qui abuse de la béquille de l'analogie comme « moyen de comprendre les formes vivantes<sup>1244</sup> ».

Voilà bien maintenant ce que veut faire l'auteur de *L'homme sans qualités...*

## La voie mystique de la vache...

---

Les situations événementielles constituent donc l'essentiel du roman – en tout cas en quantité. Mais ouvrent-elles sur des événements ? Parfois. Et en particulier sur l'instant « mystique », cet instant où le futur, restant ouvert à la multitude des possibles, *n'est pas déterminé*.

L'extase mystique est sans aucun doute le suprême "essai", indépassable. Plus que d'autres, elle exige la précision, le maximum de rigueur, tant la pente naturelle fait verser dans ces descriptions qui « ressemblent aux images un peu monotones dont un poète de l'amour orne son thème », ces « banales histoires personnelles », ces « vieilles rengaines pieuses ». Bien dommage, dit Ulrich, que les mystiques ne soient bien souvent que gens

<sup>1241</sup> « De l'essai »[1914 ?], *Essais*, Op. Cit., p. 337. Autre exemple de situation, elle aussi longuement explorée, celle qui met en scène le couple incestueux/non incestueux d'Agathe et d'Ulrich, riche d'expériences nouvelles et poétiques d'être au monde.

<sup>1242</sup> F. Vatan (Op. Cit., pp. 5-7) fait un rapprochement éclairant entre la situation chez Musil et le principe "dialogique" de Bakhtine, qui exprime la capacité de l'univers romanesque à intégrer et à mettre en scène les styles discursifs et les idéologies propres à un milieu donné. Rompant avec la linéarité du récit traditionnel, Musil revendique pour la forme romanesque une visée cognitive explicite. D'où la suspension de "l'intrigue", les longs développements spéculatifs, l'essai dans le roman ou le roman dans l'essai. C'est la pensée en train de se faire, « saisie dans sa dynamique mouvante ». Il est peu probable que Musil ait eu connaissance des théories de Bakhtine – ce qui ne rend pas moins intéressant le rapprochement proposé par F. Vatan...

<sup>1243</sup> « De l'essai », « Notes sur une métapsychique »[1914], « Littérateur et littérature »[1931], « L'homme mathématique »[1913], *Essais*, Op. Cit., pp. 334, 73, 239, 59.

<sup>1244</sup> L'expression est d'Oswald Spengler (cité par Jacques BOUVERESSE, « Robert Musil ou l'anti-Spengler », Musil, *Cahiers de l'Herne*, 1982, pp. 167-178, p. 171). Aux yeux de Musil, l'essai de Spengler, *Le déclin de l'Occident*, n'est qu'un bien mauvais roman...

incultes – en particulier dans les matières scientifiques : « on ne regrettera jamais assez que les maîtres des sciences exactes n'aient pas de vision ». Pour dire ces expériences, le personnage de Musil en appelle à un homme nouveau, « sans qualités », capable de réconcilier « les mathématiques et la mystique <sup>1245</sup> »...

A certains égards proche de l'extase mystique déjà rencontrée chez Broch, voire chez Virginia Woolf, cette "ek-stase", si liée à l'« autre état », est peut-être le fin mot de la « philosophie de l'essayisme <sup>1246</sup> » de Musil. Voici d'abord comment il décrit sa « forme contemplative », où l'on a « le sentiment de s'abîmer, de se dissoudre, d'être porté » :

« Alors que, dans l'état ordinaire, le moi prend possession du monde, dans l'autre état, le monde afflue vers le moi ou se confond avec lui ou le porte, etc. (passif au lieu d'actif). On a part aux choses (comprend leur langage). Dans cet état, l'acte de compréhension n'est pas impersonnel (objectif), mais se manifeste de façon personnelle comme un accord parfait entre sujet et objet. Au fond, dans cet état, on sait tout à l'avance, et les choses ne font que le confirmer. (Connaître, c'est reconnaître) » <sup>1247</sup>

On peut entendre ici certaines résonances platoniciennes. Mais qu'est-ce donc que cet « autre état » dans lequel Musil nous fait pénétrer, et autour duquel nous tournons depuis un certain temps ?

D'abord il faut dire que ce n'est pas vraiment un "état". Dans le chapitre 71 de la troisième partie, Agathe lit les notes où Ulrich résume les trois principales théories psychologiques alors à la mode. Chacune propose une définition du sentiment qui ne satisfait guère Ulrich. Il en vient rapidement à penser que « la question de savoir s'il s'agit d'un état ou d'un phénomène n'est qu'une fausse question », puis que « la distinction entre état et phénomène relève plutôt du langage que de l'observation <sup>1248</sup> ». Processus et état ne sont pas structurellement contradictoires, et il apparaîtra que l'« autre état » se définit plus largement par ses voies d'accès.

Dans la même logique, Musil esquisse une analyse de la *formation du sens* dans le "poème" qui va nous aider à comprendre sa démarche : « l'événement central dans le poème est celui de la formation de sens et celle-ci a lieu d'après des lois qui s'écartent de celles de la pensée du réel sans perdre le contact avec elles <sup>1249</sup> ». L'important dans le "poème" n'est pas le résultat réalisé, mais le temps de la formation, du processus, du *poiein*. Il est loisible alors d'analyser cette formation par le biais de l'essayisme, où le mouvement de la pensée est décomposé, distribué dans les différents personnages, dans les différentes sphères de la société. Et le subjonctif est le temps de cette analyse, où

<sup>1245</sup> HSQ II, pp. 104 et 122. N'est-il pas significatif que dans L'homme sans qualités ce soit le financier Arnheim qui parle du rôle de l'intuition, de l'inspiration, de la poésie, de l'âme, tandis qu'Ulrich est du côté du calcul, de la planification, de la prévision ?

<sup>1246</sup> Cf. Jean-Pierre COMETTI, Musil philosophe. La philosophie de l'essayisme, Seuil, 2001.

<sup>1247</sup> « L'allemand comme symptôme », Essais, Op. Cit., pp. 376 et 375. On peut, là encore, retrouver des échos de la théorie gestaltiste dans ces descriptions de l'« autre état », où l'« on sent alors, à côté du monde apparemment objectif, solide et rationnel, un monde mobile, singulier, visionnaire et irrationnel » (Journaux II, p. 664, cité par F. Vatan, Op. Cit., p. 175).

<sup>1248</sup> HSQ II, p. 656 et suiv. (pp. 659 et 680).



forme et contenu demeurent indissociables. J'ai largement détaillé les implications et les modes de fonctionnement de ce chemin.

Une autre page importante des *Essais* semble suggérer qu'à côté de cette « pensée de l'essayiste », lente, laborieuse sans doute, il existe une autre voie d'accès, plus immédiate, à l'"autre état", à cette « deuxième dimension de la pensée » :

**« Une pensée devenue soudain vivante et qui opère en un éclair la refonte de tout un complexe de sentiments (comme l'incarne de façon si frappante la conversion de Saul en Paul à Damas), de sorte que, tout à coup, l'on se comprend et comprend le monde, autrement : telle est la connaissance intuitive au sens mystique. C'est aussi, dans une mesure plus faible, le mouvement constant de la pensée de l'essayiste. Des sentiments, des pensées et des complexes de volontés y sont intéressés. Ce sont là des fonctions normales, non exceptionnelles. Mais le fil d'une pensée, en tirant sur les autres, les déplace, et ce sont ces déplacements – même purement virtuels – qui conditionnent la compréhension, la résonance, la deuxième dimension de la pensée »** <sup>1250</sup>

Le second chemin serait donc celui où « la pensée devient soudain vivante », « opère en un éclair », celui de l'instantanéité... Musil n'évacue donc pas ces moments où le sens surgit de façon immédiate, inattendue – ces instants mystiques, qui, ne l'oublions cependant pas, ont eux aussi besoin de « maîtres des sciences exactes » <sup>1251</sup> pour les transcrire. Quand et comment adviennent-ils ? De quoi sont-ils faits ? Comment en rendre compte ?

L'événement dont il est question dans cet écrit de 1914 qui, déjà, traite de l'essai, est la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas. Le bouleversement subit qui s'opère dans la compréhension du monde <sup>1252</sup> du saint, cette « refonte de tout un complexe de sentiments » que traduit bien le mot de *conversion* serait donc une première caractéristique de l'instant mystique.

Le religieux comme voie d'accès privilégiée à l'"autre état" ? S'il est d'essence mystique, ce serait assez logique. C'est pourtant loin d'être l'idée d'Ulrich <sup>1253</sup> – et de Musil. Dans cette même page des *Essais*, il précise que le mystique prétend à une connaissance de la transcendance, tandis que l'essayiste se « contentera » d'une exigence de « transformation de l'homme ». Il conviendrait donc de retirer à l'instant

<sup>1249</sup> GW 8, p. 1215, traduit et cité par J. Bouveresse, *La voix de l'âme...*, Op. Cit., p. 435. Bouveresse écrit : « L'essai, pour Musil, semble avoir affaire, beaucoup plus qu'à la question de la vérité ou de la fausseté proprement dites, à celle de la signification et du changement de signification que subissent les choses, les actions et les hommes lorsqu'on modifie l'ensemble auquel ils sont intégrés » (p. 409). Où l'on retrouve le perspectivisme, le contextualisme – bref la notion de situation.

<sup>1250</sup> « *De l'essai* », *Essais*, Op. Cit., p. 337.

<sup>1251</sup> HSQ II, p. 104.

<sup>1252</sup> Dans *Les désarrois de l'élève Törless*[1906], Musil parlait déjà de « changement de perspective mentale », de « cette relation insaisissable qui donne aux événements et aux choses, selon l'endroit d'où nous les considérons, des valeurs inédites absolument incomparables entre elles, étrangères l'une à l'autre » (trad. P. Jaccottet, Seuil, 1978, p. 237). C'est encore la situation, cette fois d'un point de vue spatial...

mystique sa prétention intuitive à la connaissance, en lui ouvrant les voies plus humaines du savoir... Sortons de l'attitude de soumission caractéristique de celui qui croit que Dieu décide où et quand sa grâce nous « tombera dessus », de l'acte de foi à la manière de saint Paul, si proche de la posture stoïcienne<sup>1254</sup>. Non pas réduction du savoir, non pas *malgré* lui, la "foi" doit être *selon* le savoir, subordonnée à lui. A l'encontre de toute limitation de son champ, il s'agit de suivre « un discours de la méthode de ce qu'on ne sait pas<sup>1255</sup> ». Vraiment, il convient d'être prudent sur la qualification de mystique donnée à ces instants, quand surgit une nouvelle façon d'appréhender le monde...

En discutant avec Agathe à propos de ces instants, de ces événements majeurs de l'expérience humaine, Ulrich renvoie dos à dos les explications trop faciles par l'illumination divine et par ce qu'il nommait le « passe-partout de l'intuition » : « Ulrich se mit à parler de l'erreur qu'il y avait à interpréter les expériences dont ils parlaient comme s'il ne se produisait pas simplement en elles une modification particulière de la pensée, mais bien comme si une pensée supra-humaine y prenait la place de la pensée ordinaire. Qu'on appelât cette pensée illumination divine ou seulement, à la mode de l'époque, intuition, il voyait là le premier obstacle à toute compréhension réelle ». C'est que ce « second état, bien défini, extraordinaire, capital, auquel l'homme est capable d'accéder », étant « plus ancien que toute religion », ne relève pas d'un quelconque « système théologique ou cosmogonique ». Ce pourquoi d'ailleurs les religions actuelles le craignent : ne pouvant le contrôler, elles lui collent l'étiquette, là encore trop commode, de « délire religieux ou délire érotique<sup>1256</sup> ». Ulrich proclame la fausseté de la lecture chrétienne de l'expérience mystique, qu'elle aille dans le sens de la grâce divine ou dans celui de la folie.

Explorons donc un autre chemin. L'art serait-il plus approprié ? C'est cette fois dans la biographie même de Musil qu'on peut lire le compte-rendu d'une expérience singulière, expérience peut-être à l'origine de l'idée même de l'« autre état ». Il revient à plusieurs reprises sur un concert du fameux pianiste Ignacy Paderewski, le 18 novembre 1901<sup>1257</sup> :

**« Un jour, alors que j'avais entendu la veille un pianiste célèbre, la forme qu'avaient fait naître en moi ses incroyables accords était encore présente à mon**

<sup>1253</sup> Qui « haïssait les hommes incapables, selon le mot de Nietzsche, "de souffrir la faim de l'âme par amour de la vérité", ceux qui ne vont pas jusqu'au bout, les timides, les douillets, ceux qui consolent leur âme avec des radotages sur l'âme et la nourrissent, sous prétexte que l'intelligence lui donne des pierres au lieu de pain, de sentiments religieux, philosophiques ou fictifs qui ressemblent à des petits pains trempés dans du lait » (HSQ I, p. 53).

<sup>1254</sup> « Saint Paul dit que la foi est l'attente confiante de ce que l'on espère et l'assurance de ce que l'on ne voit pas : cette définition[...] était juste le contraire des plus fermes convictions d'Ulrich. Considérer la foi comme une réduction du savoir était contraire à sa nature, car cette foi-là est toujours "contre sa propre conviction". Il lui avait été donné en revanche de reconnaître dans le "pressentiment selon sa conviction" un état particulier et un champ libre pour les esprits entreprenants » (HSQ II, p. 478).

<sup>1255</sup> « Ulrich exige, contre la foi, un discours de la méthode du pressentir. Mieux : un discours de la méthode de ce qu'on ne sait pas » (brouillons de L'homme sans qualités, cité en note in Lettres, p. 506).

<sup>1256</sup> HSQ II, pp. 116-119.

**oreille, lorsque je sus que je devais, ou que j'allais rencontrer une femme dont la silhouette serait identique à la forme des notes qui continuaient de retentir en moi. Au même instant, je me sentis littéralement envahi par le sentiment d'une vie spirituelle complètement transformée, une vie dont la place était à côté de cette femme. Il m'en resta la conscience que cette représentation d'une possibilité de vivre autrement qui m'avait détourné de mon existence ordinaire de façon aussi subite échappait au visible : il ne m'en restait qu'un souvenir sonore privé de contenu, vague, évanescent. Je ressentis quelque chose dont je n'avais jamais eu connaissance auparavant.[...] malgré moi, je fus amené à penser et à comprendre tout autrement, d'une façon dont j'aurais été incapable auparavant »**

1258

Nouvelle compréhension du monde, transformation complète de la « vie spirituelle », évanescence de l'expérience : toutes les caractéristiques de l'extase mystique de saint Paul sont présentes. Débarrassée qu'elle est des scories de la foi, l'émotion artistique serait-elle alors une meilleure voie d'accès à l'« autre état » ? Là non plus, rien n'est moins sûr.

Certes, de tels retournements de perspective peuvent se produire à l'occasion d'une intense émotion artistique. Pourrait-on alors concevoir une sorte de méthode, qui permettrait presque de les provoquer sur commande, à l'occasion d'un concert, d'une exposition, d'une lecture ? C'est très loin de la pensée de Musil. Il va nous signifier qu'ils n'ont nul besoin de tels supports pour surgir, et même, comme Virginia Woolf, que ces instants sont, dans la vie, imprévisibles et rares.

Il serait beaucoup plus juste de dire que pour Musil l'art n'est qu'un autre nom de l'« autre état ». Lui accorder le pouvoir, tout extérieur, d'accès à l'expérience mystique, c'est lui conférer un statut d'idéalisation analogue à celui de la foi – c'est le rendre transcendant. Comme le "poème" était formation du sens, ce n'est que dans et à travers les œuvres d'art que « l'autre état » existe. Sous peine de n'être qu'« événementelelet » : tel « mouvement (impressionnisme, naturalisme, art moderne) aura sans aucun doute l'honneur[...] de passer pour un événement, ou événementelelet, historique. Or, dans tout mouvement de ce genre, il y a une infinité de fonctions d'importance infiniment diverse pour lesquelles il faut trouver, si l'on veut qu'il prenne corps, les hommes qui conviennent  
1259 ». C'est donc bien, là encore, en situation, que les fonctions qui le constituent réalisent le mouvement artistique. Comme le dit Meingast, personnage inspiré de la figure de Nietzsche, l'art « n'idéalise pas, mais réalise », précisant : « Pour atteindre à l'essentiel, il faut rompre avec l'idée que l'art exalte ou embellit quelque chose en nous  
1260 ».

1257

Le 12 mars 1902, il parle de « ces passages énervants entendus naguère joués par Paderewski », puis il réfléchit : « avoir quelqu'un qui puisse ainsi vous embobiner l'âme en permanence [...]. C'est la représentation d'une autre vie » (Journaux I, p. 40. Voir également Journaux II, p. 659).

1258

*Note consacrée à « l'utopie de la vie motivée », cité par Jean-Pierre COMETTI, L'homme exact. Essai sur Robert Musil, Seuil, 1997, p. 30.*

1259

« L'allemand comme symptôme », Essais, Op. Cit., p. 358.

C'est ici que Musil élabore sa théorie la plus fine de l'expérience mystique. Dans une des ébauches de la fin du roman <sup>1261</sup>, Ulrich opère une distinction entre « "se trouver dans l'état de son idéal" et "se trouver dans l'état de l'action pour son idéal", distinction dans laquelle ou bien le second dans était en réalité un pour, ou bien la relation en question avec l'action était d'ordre exceptionnel, extatique ».

Il y a donc d'un côté la « vie-pour », à rapprocher de l'événement romanesque "classique", de l'autre la « vie-dans », qui représente l'événement mystique de la communion avec autrui et le monde. Le roman que Musil rejette, c'est le premier : rien ne s'y accomplit, il ne fait que demeurer comme en parallèle au monde, se contentant de sa description, sans souci d'y rien changer, bien au contraire, sans « souci d'aboutir ». Les événements ne servent que de faire-valoir, ne sont que confirmation de la bonne marche du monde : où le roman, en son essence, est conservateur <sup>1262</sup>.

C'est que la "vie-pour" n'est qu'un ersatz de vie. Elle consiste à « remplacer son état idéal par son idéalisme. C'est une vie préliminaire : au lieu de vivre, on aspire : on tend de toutes ses forces à l'accomplissement, mais on est débarrassé du souci d'aboutir. Vivre pour quelque chose est le succédané définitif de la vie-dans.[...On réussit] à remplacer le désir par l'activité-pour-le-désir ». On fuit l'accomplissement. Comme le dit le titre du chapitre, « les hommes, à être bons, beaux et véridiques, préfèrent vouloir l'être », et « l'état d'activité [devient], essentiellement, une falsification d'un autre état dont il naissait et qu'il feignait de servir ». On est dans le faux semblant, dans les événements inutiles et vains car, loin de changer quoi que ce soit à la marche du monde, ils ne font que confirmer l'ordre social existant.

C'en est assez de la fuite en avant du quotidien et de sa dérisoire « activité-pour-le-désir », objet du roman pour « nourrices ». Il faut accepter le risque de « la vie-dans ». La fiction qui lui correspond, celle vraiment digne d'être tentée (et revoilà l'essayisme), c'est celle qui part à la poursuite du seul événement véritable, le seul qui soit vraiment révolutionnaire : celui où le désir trouve la voie de son accomplissement, mystique et rare. L'extase que doit poursuivre le roman nouveau, c'est celle de cet instant mystique de la réalisation. Il n'y aurait pas d'événements dans L'Homme sans qualités, comme on l'a peut-être dit un peu vite <sup>1263</sup> ? Au contraire, dirait Musil, son roman se concentre sur les seuls événements vraiment racontables, parce que non insignifiants, sur ces instants de "vie-dans" où s'effectue dans et par le langage la communion mystique avec autrui et le monde, un peu à la manière de Broch.

Un paroxysme des sentiments est ici atteint, exacerbés dans une « cime de

<sup>1260</sup> HSQ II, p. 747.

<sup>1261</sup> HSQ II, pp. 740-745. Les citations ci-dessous sont extraites de ces pages.

<sup>1262</sup> C'est, on l'a vu, la théorie de Charles Grivel.

<sup>1263</sup> Ainsi T. Pavel : « le roman de Musil n'a pas d'action, au sens d'une intrigue riche en projets, en obstacles et en rebondissements... Le résultat est une œuvre qui ressemble moins à un roman qu'à un recueil de réflexions » (Pensée du roman, Op. Cit., p. 386).

l'émotion ». Dans l'autre état on reconnaît la « passion du premier coup d'œil au fait qu'en elle non seulement le Moi, mais le monde aussi brûle », on atteint « des degrés extrêmes d'un sentiment », « c'est un état d'extraordinaire puissance intérieure confondue avec la puissance du monde <sup>1264</sup> ». Les formules abondent.

Un important article des Essais fait le point sur ces questions <sup>1265</sup>. Il commence par une description de l'expérience mystique : « le vouloir se dénoue, nous ne sommes plus nous-mêmes, et pourtant, pour la première fois, nous sommes nous-mêmes ». Dans de tels instants, nous dit Musil, se produisent « des révélations affectives, de grands transferts intérieurs et des décisions capitales qui semblent surgir du néant devant celui qui les vit ». Il s'agit là d'une description somme toute assez classique de « l'état d'éveil » dont ont si souvent parlé les mystiques.

Puis Musil propose trois lectures, trois interprétations de ces états. Ils peuvent d'abord servir, par comparaison avec « d'autres expériences vécues », d'étalonnage et d'instruments de mesure du fonctionnement intérieur de l'esprit humain. Ce serait la voie de la psychanalyse. La seconde serait la lecture religieuse, qui y voit un appel divin : on a vu le scepticisme que Musil professait à son égard.

C'est la troisième voie qui en fait l'intéresse et le retient. Elle cherche à concilier la disparition de l'activité de l'intellect dans ces expériences avec la conservation du maximum de « vertu de méthode et de précision », vertu qui font la valeur de l'intelligence scientifique afin de « bâtir l'esprit de l'homme à partir des matériaux de cette expérience, puis de penser le monde avec cet esprit ». A l'instar de Nietzsche, Musil entend donc pénétrer dans la « zone intermédiaire », où pensée artistique et pensée scientifique sont en permanent contact. Pour rendre compte de ces états, faire cette « épistémologie du sentiment mystique <sup>1266</sup> », il faut employer la « pensée rigoureuse » du modèle scientifique. Cela requiert enfin d'user, dans ces matières où se trouve « l'intégration maximum possible de l'affectivité », du langage même de « l'élimination maximum possible de l'affectivité <sup>1267</sup> ».

Ainsi l'art, c'est l'autre état, le "non-ratioïde" – qui est simultanément l'entrée dans cet état : les deux choses sont en fait confondues, puisque le "non-ratioïde", on l'a vu, est aussi bien "phénomène" qu'"état", aussi bien le sentiment que l'observation du sentiment, non séparés, hors de toute question de causalité <sup>1268</sup>. L'"état" non-ratioïde, davantage

<sup>1264</sup> HSQ II, respectivement pp. 780, 715, 787. Les neurosciences ont depuis entamé des recherches assez poussées sur ces états extrêmes de conscience, étudiant la transe, les effets des drogues, etc.

<sup>1265</sup> « Note sur une métapsychique », Essais, op. Cit., pp. 68- 73. Cet essai est un compte-rendu d'un ouvrage de W. Rathenau (1867-1922), écrivain qui servit de modèle pour le financier Arnheim de L'HSQ.

<sup>1266</sup> Dans une lettre à Bernard Groethuysen de décembre 1938, Musil parle de la possibilité de tirer de L'homme sans qualités, pour une publication dans la NRF de Paulhan, « un essai sur la psychologie du sentiment et l'épistémologie du sentiment mystique » (Lettres, pp. 301-302).

<sup>1267</sup> « La science représente l'élimination maximum possible de l'affectivité. La littérature représente l'intégration maximum possible de l'affectivité » (« Préface à une esthétique contemporaine »[1933-1934 ?], Essais, Op. Cit., p. 410).

qu'un état, est un processus. Voilà comment se peut comprendre l'essayisme de Musil : comme "raconter" (si le terme est approprié) la façon dont on atteint l'autre état, c'est aussi le pénétrer dans et à travers le langage qui dit le cheminement vers lui, l'essayisme a ici toute sa place. Le langage de Musil, le récit de Musil, sa fiction sont performatifs : ils font ce qu'ils disent dans le temps même où ils le disent.

Dans la vie courante, l'événement mystique surgit sans prévenir, sans que des conditions particulières soient requises, fussent-elles internes (une réceptivité particulière), ou externes (lieux privilégiés, moments propices : *kaïros*...). L'expérience de l'autre état peut se produire pour tout le monde et dans les circonstances les plus banales. Les saints ou « les empereurs chassant » pourront invoquer Dieu ou l'apparition d'un cerf avec une croix dans la ramure, les « dames riches et intelligentes » Van Gogh ou Rilke, la « majorité de nos compatriotes » ne saisiront sans doute pas ce qui leur arrive. Reste qu'ils auront touché à l'autre état : « la solitude, les petites fleurs et le murmure des ruisseaux sont la quintessence de l'exaltation humaine ; et l'on peut découvrir, jusque dans la complète niaiserie de cette adoration toute crue de la Nature, l'ultime reflet mal compris d'une mystérieuse seconde vie <sup>1269</sup> ».

La vache est pour Musil l'animal quintessenciel de cette niaiserie contemplative, qui pourtant s'accompagne des transports vers cette seconde vie : « Il n'est aucun besoin d'être un saint pour faire une expérience analogue ! Simplement assis sur un arbre foudroyé ou sur un banc dans la montagne et contemplant un troupeau de vaches au pâturage, on peut n'éprouver rien de moins que si l'on était transporté d'un coup dans une autre vie ». Ailleurs: « Qu'une vache, maintenant, rayonne au bord de la route, face à ce ciel : l'événement est si pénétrant qu'on dirait qu'il n'y a rien d'autre au monde ! <sup>1270</sup> »

En fait, dans la vie, ces instants apparaissent comme des "chances", au double sens probabiliste que Bachelard, si proche ici de Musil, donne à ce mot <sup>1271</sup> : même si leur probabilité d'apparitions est très faible, elle n'est jamais nulle, et croire qu'ils s'insèrent dans une rassurante causalité qui permettrait d'en reproduire les conditions d'apparition est un vain espoir.

Mais le roman – celui de Musil –, et plus généralement sans doute le langage, permet

<sup>1268</sup> « Domaine non-ratioïde : celui des faits singuliers. En théorie, nous affirmons qu'ils sont soumis à la causalité, mais cela reste sans aucune signification pratique » (« Quelques réflexions », Essais, Ibid., p. 578).

<sup>1269</sup> HSQ II, p. 101.

<sup>1270</sup> HSQ II, p. 111, et HSQ I, p. 774. Hugo von HOFFMANNSTHAL, dans sa Lettre de Lord Chandlos[1901-1902], fait état de tels instants, qui emplissent « comme un vase n'importe quelle apparence de mon entourage quotidien d'un flot débordant de vie exaltée ». Lui aussi parle d'une « présence de l'infini », d'un « rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence », de « cette harmonie qui nous traversait, le monde entier et moi, de son flottement suspendu ». La « vache » de Musil est ici « un chien, un rat, un scarabée, un pommier rabougri », « un chat qui se glisse, agile, entre les pots de fleurs », un grillon, mais encore « un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations » (Lettre de Lord Chandlos et autres Essais, trad. de l'allemand par A. Kohn et J.-C. Schneider, Gallimard, 1980, pp. 81-84). Tout cela... mais, curieusement, on est toujours « parmi tous ces objets misérables et grossiers de la vie paysanne » (p. 85). La ville serait-elle un espace non mystique ?

de créer ces conditions, cette situation. Voilà le dernier mot de l'essayisme : la création des conditions d'apparition de ces instants/événements. Ils existent dans la vie dite "normale", mais ils y sont occultés. Nullement hypostasiés donc, ces instants, qui sont donc tout autant des états, ne sauraient toutefois être permanents et accessibles à tout le monde. Ils nécessitent une certaine qualité d' « amorphisme humain <sup>1272</sup> », et ne peuvent constituer le fondement de la vie en commun : « Attitude fondamentale : il ne s'agit pas de faire de l'autre état la base de la vie sociale. Il est beaucoup trop volatil ». Avec « son instabilité constitutive » et « l'imprévisibilité de son apparition <sup>1273</sup> », l'autre état est bien l'événement central du roman de Musil.

Telles sont les expériences d'Ulrich et Agathe, lorsqu'ils tentent de s'abîmer dans la contemplation des passants pour « vivre l'animation du monde », pour atteindre à des extases « allocentriques <sup>1274</sup> ».

Telles sont encore les multiples scènes qui tournent autour de l'inceste du frère et de la sœur, événement si proche, événement si lointain, dont Musil lui-même hésitera jusqu'au bout à le conduire à son accomplissement (c'est peut-être une parmi les nombreuses raisons de l'inachèvement de L'homme sans qualités) :

**« Mais que le lecteur qui n'a pas encore reconnu à ces signes ce qui se passait entre le frère et la sœur abandonne ce récit : une aventure est décrite ici qu'il ne pourra jamais approuver ; un voyage aux confins du possible, qui leur faisait frôler les dangers de l'impossible, de l'anormal, du scandaleux même, et peut-être pas toujours frôler seulement ; un "cas-limite", ainsi qu'Ulrich l'appela plus tard » <sup>1275</sup>**

Telle est l'expérience de la proximité de la folie et du génie, esquissée autour du personnage de Moosbrugger, et plus largement développée encore sur « l'île de la santé »

<sup>1271</sup> Voir G. Bachelard, L'intuition de l'instant, Op. Cit., pp. 55-56 : « La durée n'agit pas à la manière d'une cause, elle agit à la manière d'une chance ». La proximité avec Musil s'exprime encore d'une autre façon. Dans un article de 1939, le philosophe s'attache à préciser ce qu'est l'instant poétique, non plus tellement ouvrant à l'éternité (donc à la fois concentrant et déployant le temps dans son instantanéité même, comme chez Broch) qu'ouvert dans l'espace. Contenant une multitude de simultanités, cet instant complexe serait comme étalé de façon verticale, se déployant en hauteur et en profondeur. Temps vertical qui s'oppose au temps horizontal de la durée, temps de la « relation harmonique des contraires » qui « se contractent en ambivalence », temps de l'oxymore, là aussi... (« Instant poétique et instant métaphysique », in L'intuition de l'instant, pp. 101-111).

<sup>1272</sup> « Notre état présuppose une disposition déterminée du cœur et chavire à la moindre rupture d'équilibre » (HSQ II, p. 607). Ou encore : « le rapport du monde extérieur au monde intérieur n'est pas celui d'un poinçon qui imprime son image dans une matière, mais celui d'un pain de cire qui se déforme, de sorte que son dessin, sans que le rapport soit détruit, peut aboutir à des images étrangement différentes » (HSQ II, p. 781).

<sup>1273</sup> Journaux II, pp. 156 et 196. Voir HSQ II, p. 608 : « Quelque chose a fondu sur lui qui détruit l'intention et la volonté ».

<sup>1274</sup> HSQ II, p. 560 et 568 : « Etre allocentrique, c'est n'avoir plus de centre du tout ; participer au monde sans réserve, sans rien garder pour soi ; au sommet, cesser simplement d'être ».

<sup>1275</sup> HSQ II, p. 111. Les parties inachevées du roman contiennent plusieurs chapitres qui balancent entre l'inceste réalisé et l'inceste inaccompli. « Ni séparés, ni réunis », dit le titre du chapitre 56 de la 3ème partie...

avec Clarisse, dans les ébauches finales du roman...

Musil s'est constamment posé la question du langage adéquat. Que préférer ? L'utilisation de l'instantané poétique pour dire les instants mystiques, ou leur description, d'une manière "essayiste", à travers les longs développements de *L'homme sans qualités* ? Voici comment, dans une lettre, est évoquée cette difficulté à concilier poésie et essayisme pour parvenir à *produire* l'instant/événement "mystique" :

**« Votre problème : poète ou essayiste ou une combinaison nouvelle des deux, n'est pas plus clair pour moi que pour vous. Pour créer une fiction, en effet, il faut un certain goût pour raconter des histoires humaines, quand ce ne serait que la graisse dont on enveloppe un onguent. Moi aussi, la combinatoire de la vie m'intéresse beaucoup plus que la combinaison individuelle, et je suis également convaincu qu'une saine évolution de l'art narratif doit aller dans ce sens ; mais le danger d'en voir sortir quelque chose qui ne soit ni chair ni poisson reste considérable, et trouver la méthode adéquate est très difficile »**<sup>1276</sup>

Le roman essayiste est donc bien celui qui a pour ambition de sortir du réalisme pour entrer dans l'ère du possible. Les « combinaisons singulières », celles du roman pour « nourrices », ont fait leur temps. Comme l'écrit Jacques Bouveresse, il ne s'agit plus « de décrire des faits réels ou qui pourraient éventuellement l'être, mais d'explorer des possibilités<sup>1277</sup> ». Il est normal que trouver « la méthode adéquate », « ni chair ni poisson », pour cette exploration n'aille pas sans difficulté.

A cette difficulté Ulrich lui aussi se heurte. Il déplore l'insuffisance du langage à exprimer ce qui *se produit* réellement lors de ces instants/événements que j'ai essayé de cerner. Il stigmatisait déjà la pauvreté et la carence des relations des mystiques eux-mêmes : « Ces relations me mettent à la torture : au moment où les élus assurent que Dieu leur a parlé ou qu'ils ont compris le langage des arbres et des bêtes, ils omettent de me dire ce qui leur a été communiqué ; s'ils le font, c'est pour produire de banales histoires personnelles ou de vieilles rengaines pieuses<sup>1278</sup> ».

Le problème pourrait être exprimé ainsi : si, comme le veut l'interprétation religieuse, l'événement mystique transcende l'expérience humaine, alors le langage ne peut qu'être impuissant et inadéquat. Mais, répétons-le, Musil (et Ulrich) tient que le langage est le lieu même où s'accomplit cette expérience mystique, où elle *se produit*. Il doit donc nécessairement être *possible* d'en rendre compte.

On est bien loin de Broch, semble-t-il. Et pourtant... Pourtant Musil use lui aussi d'un langage parfois fort proche de celui de *La mort de Virgile*, un langage fleuri d'oxymores<sup>1279</sup> et de figures de style chargées de pallier les déficiences du langage "exact" : les

---

<sup>1276</sup> Lettre à Karl Baedeker (*Lettres*, p. 234), déjà citée.

<sup>1277</sup> La voix de l'âme..., Op. Cit., p. 382.

<sup>1278</sup> HSQ II, pp. 103-104.

<sup>1279</sup> Comme M.-H. Perennec dans son étude « grammaticale » de Broch, Achim AUERNHAMMER voit dans l'oxymore « la figure de rhétorique préférée de Musil » (« L'androgynie dans *L'homme sans qualités* », revue *L'Arc*, Op. Cit., pp. 35-40, p. 38).



moyens de la poésie sont bien requis dans cet essai d'« épistémologie du sentiment mystique », où le subjectif et l'objectif, le moi et le monde, « échangent des vibrations <sup>1280</sup> ». Voici comment Ulrich décrit de telles expériences : « Tout à coup, on est porté par sa minuscule existence comme une plume qui vole au vent, délivrée de toute pesanteur, de toutes forces », « tout est si lumineux que l'œil ne croit saisir que de l'obscurité, et sur la rive, de l'autre côté, les choses paraissent n'être plus sur terre, mais flotter dans l'air avec une netteté exceptionnelle et subtile, presque douloureuse, presque troublante » <sup>1281</sup> . Et de citer des textes de mystiques <sup>1282</sup> , de parler de « l'obscurité flamboyante de l'expression », voire d'échouer « sur un chemin qui évoquait souvent les préoccupations des possédés de Dieu ».

Décidément, il paraît bien difficile, même à Ulrich d'échapper au pauvre langage des « Confessions extatiques <sup>1283</sup> »... Voici encore comment Musil décrit l'état d'exaltation dans lequel se trouve Agathe :

**« Elle lui parla de cet état particulier d'accroissement de la réceptivité et de la sensibilité qui produit, à la fois, une surabondance et un reflux des impressions, état d'où l'on retire le sentiment d'être lié à toutes les choses comme dans le fluide miroir d'une étendue d'eau, celui aussi de donner et de recevoir sans que la volonté y soit pour rien ; ce sentiment merveilleux, commun à l'amour et à la mystique, que le dehors comme le dedans, ayant perdu leurs limites, sont devenus illimités »**

Cela semble constituer une description assez précise, assez "objective", de l'état/phénomène mystique. Mais Musil ajoute aussitôt : « Agathe, naturellement, n'usait pas de ces termes qui supposent déjà une explication, elle se contentait d'aligner des fragments passionnés de souvenir ». Ainsi, lorsqu'on est dedans, pas moyen de trouver les mots <sup>1284</sup> , l'expérience n'est guère communicable, et Ulrich lui-même « ne savait pas

<sup>1280</sup> « On est lié à tout et on ne peut rien approcher. Tu es de ce côté-ci, le monde de ce côté-là, toi plus que subjectif, lui plus qu'objectif, mais tous deux presque péniblement nets ; et ce qui sépare et lie ces deux éléments d'ordinaire entremêlés, c'est une sombre scintillation, un débordement et une extinction, un échange de vibrations » (HSQ II, p. 100). Les citations ci-dessous sont extraites des pages 100-115.

<sup>1281</sup> Voir également ceci : « Ce qu'on pouvait entendre dans la nuit sanglotait sans mesure ni bruit, ce qu'ils apercevaient était sans forme, sans qualification, et contenait pourtant la joie multiple de toutes les formes et de toutes les qualifications.[...] Ils voyaient sans lumière et entendaient sans aucun son. [...] Nulle pensée ne bougeait en eux, mais le monde entier était plein de pensées merveilleuses » (HSQ II, p. 835). Ne dirait-on pas une page de La mort de Virgile ?

<sup>1282</sup> « Alors j'entendis sans aucun son, alors je vis sans aucune lumière. Puis mon cœur n'eut plus de fond, mon esprit plus de forme, ma nature plus d'essence » (Ibid.).

<sup>1283</sup> C'est le titre d'un ouvrage de Martin Buber, selon J.-P. Cometti source principale de Musil pour les pages "mystiques" de L'homme sans qualités (Musil philosophe, Op. Cit., p. 28). Le titre même du roman paraît tout droit sorti d'un sermon de Maître Eckhart. Pour le mystique rhénan, la condition de l'entrée de Dieu en notre for intérieur, en notre « château-fort » est d'être « ...cet un unique sans mode et sans propriété » (Sermon Intravit Jesus in quoddam castellum, cité et traduit par Jeanne ANCELET-HUSTACHE, Maître Eckhart et la mystique rhénane, Seuil, coll. « Maîtres spirituels », 1971, p. 67). La différence, capitale, est que la disponibilité d'Ulrich, l'homme sans qualités, ne fait pas référence à Dieu, mais se veut ouverture au possible.

s'il devait tenter leur explication sur leur mode particulier ou selon la méthode ordinaire de la raison ».

Pourtant notre homme sans qualités a bien essayé d'analyser ce qui se passe lors de ces "transferts" dans l'"autre état", lors de ces changements de regard. Décrivant le troupeau de vaches, déjà évoqué, dans sa trivialité et son réalisme le plus banal<sup>1285</sup>, il en vient à cet « ondoisement d'émotions » où il n'est « plus question de surface ; on ne sait comment, toutes choses ont perdu leurs limites et sont passées en toi ». Dans cette vaste communion avec le monde<sup>1286</sup>, même l'idée de surface, dont nous avons vu le lien avec celles de moyenne et de situation, se dissout dans « cet instant où l'on échappe à la vie inessentielle », où « toutes choses inaugurent de nouvelles relations mutuelles ». L'événement mystique déchire le tissu de la situation sur lequel pourtant il se construit.

Généralités encore un peu vagues, dira-t-on peut-être. Et pourquoi ne pas inventer un nouveau langage ? Musil, dans les scènes frappantes de la fin du roman, évoque cette possibilité à l'extrême du possible, là « où le mystère est presque mort du fait que la réalité est presque rejointe ». Lors de leur séjour sur "l'île de la santé", les deux amants Ulrich et Clarisse communiquent, aux portes érotico-mystiques de la folie et du génie, à l'aide de signes mystérieux et par eux seuls compréhensibles. Clarisse crée un langage d'avant le langage, un langage fait de traces, dont la signification est sans cesse renouvelée : « c'étaient deux pierres et une plume posée dessus. Cela signifiait : je désire te voir, viens vers moi, aussi vite que les oiseaux volent, mais tu ne me trouveras point » ; « un morceau de charbon dans le sable blanc signifiait : aujourd'hui je suis noire, trouble et triste ». Des dessins dans le sable sont un « langage concentré où s'amassaient les battements de cœur », où chaque signe est « chargé comme une barque supportant à peine l'abondance du fret ». Et même si le risque est de sombrer dans la folie, comme Clarisse, les amants touchent pourtant là à des moments qui rendent « étrangement heureux » : « les dessins dans le sable, les figures de galets, de plumes et de branches prenaient un sens même pour lui, comme si, dans cette île de la santé, quelque chose devait s'accomplir que sa vie avait quelquefois effleuré<sup>1287</sup> ». Peut-être est-ce dans et par ce nouveau langage, toujours à inventer, que l'approche peut se faire au plus près de l'événement incommensurable du passage dans l'autre état, où s'estompent les frontières entre le moi et le monde, entre le génie et la folie, entre les mathématiques et la mystique...

Le dernier Broch, celui des *Irresponsables*, ne portait plus guère foi dans le langage

<sup>1284</sup> « On oublie de voir et d'entendre, on perd la parole.[...] On s'exalte et on sombre à la fois dans cette impression ».

<sup>1285</sup> « D'ordinaire, un troupeau n'est à nos yeux que de la viande de bœuf qui paît » (HSQ II, p. 112-113. Les citations suivantes sont extraites de ces pages).

<sup>1286</sup> « On dit que rien ne peut se produire, dans cet état, qui ne soit en accord avec lui. Un désir d'abandon à cet état est l'unique motif, l'unique forme, l'amoureuse détermination de tout acte et de toute pensée qui se produisent en son sein. Il est quelque chose d'infiniment tranquille et d'infiniment vaste, et tout ce qui se passe en lui accroît sa signification régulièrement, tranquillement grandissante ».

<sup>1287</sup> HSQ II, pp. 958-962.

et dans son pouvoir d'atteindre à la fusion du plus intérieur et du plus extérieur, tentée auparavant avec la rythmique, fondée sur l'oxymore, de *La mort de Virgile*. Musil paraît plus optimiste, qui est sur le point de croire en la vertu du roman nouveau, essayiste, celui de cet événement qui conjoint l'état/phénomène mystique et l'exactitude scientifique. Mais sur le point seulement... Car, poussé par l'impuissance du langage habituel, il évoque l'hypothèse de nouveaux systèmes signifiants. Mais, tout comme Virginia Woolf répugnait à la création d'un nouveau langage, transférant à la froide mécanique d'un gramophone l'hypothèse de sa dislocation, Musil ne fait qu'esquisser celui de Clarisse, fait de signes, sensés plus aptes à rendre compte de l'intensité des expériences. Il n'y croit guère : significativement, il est situé aux antichambres de la folie, cette autre frontière de l'humain...

Comment ne pas évoquer Joyce ? En le rapprochant curieusement de Proust, l'auteur de *L'homme sans qualités* a contesté sa réussite langagière : « Proust et Joyce se contentent de céder à la dissolution en recourant à un style associatif aux contours très flous<sup>1288</sup> ».

On saisit l'esprit du grief : ces deux romanciers n'usent que fort peu des moyens rigoureux du domaine du ratioïde, ce ne sont pas des « maîtres des sciences exactes »... Du côté de Joyce, sans doute Musil n'a-t-il pas eu connaissance de la monstruosité linguistique de *Finnegans Wake*. Savoir ce qu'il en eût dit reste spéculatif – même si l'on s'en doute...

Quant à la "cathédrale" proustienne, elle aurait des « contours très flous »... Serait-elle donc impressionniste, comme celle de Reims peinte par Monet<sup>1289</sup> ? Entrons dans cette cathédrale, pour y aller voir de plus près...

## Chapitre VI. Proust : l'événement et l'intervalle, l'événement et la série

***Entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel[...], la distance est telle que cela suffirait[...] à les rendre incomparables. La mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise. Marcel PROUST<sup>1290</sup>***

<sup>1288</sup> A Johannes von Allesch[1931], Lettres, p. 179. Voir les « Aphorismes » : « Une autre caractéristique de Joyce et de toute la tendance actuelle, c'est la dissolution » (Essais, Op. Cit., p. 567).

<sup>1289</sup> L'impressionnisme, Proust en parle en ces termes, à travers le personnage d'Elstir, qui « dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogène » (Le côté de Guermantes, A la Recherche du Temps Perdu, II, p. 51, éd. P. Clarac, Pléiade Gallimard, trois volumes. Je citerai dorénavant cette édition).

<sup>1290</sup> *Le temps retrouvé, III, pp. 870 et 1031.*

Il est vrai qu'à l'inverse de Musil, Proust n'a ni formation, ni ambition scientifiques... Je voudrais montrer qu'un double mouvement, contradictoire, est à l'œuvre dans *La Recherche* : d'une part une constante tendance, centripète en quelque sorte, à l'intégration de n'importe quel événement, aussi inattendu soit-il, aussi lié au "vécu" singulier d'un personnage soit-il, dans ce qu'on pourrait nommer un "nappé" général de la durée, une durabilisation de l'instant – ce qui engendre une dissolution de l'événement dans sa répétition (peut-être est-ce là que s'applique la remarque de Musil) ; d'autre part un processus de fragmentation de cette durée, une dislocation de celle-ci dans des raccourcis, des courts-circuits entre présent et passé, plus subtilement encore entre présent raconté au passé et cette sorte de passé antérieur qu'est le temps perdu. L'événement est en quelque sorte nié dans sa propre répétition : la remémoration sensitive (la madeleine) qui, dans un premier mouvement, transforme en événement ce qui n'était peut-être pas vécu comme tel, en démontre en même temps toute la vacuité. En effet le sujet perd simultanément ce qu'il gagne : cette sensation, passée, n'a pas été éprouvée comme événement dans le passé, c'est son souvenir qui fait événement, et le temps reste perdu. Et raconter ce processus, c'est rajouter un étage à cette construction en fait dislocatrice, puisqu'elle recompose le passé en y superposant non des sensations mais des perceptions, toujours déformantes, de ces sensations. Ainsi, de degré en degré, la réalité émotive initiale, et l'événement tel qu'il a pu peut-être advenir, s'éloignent.

Et pourtant... Relisons ce fameux passage du *Temps retrouvé* :

**« Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence, et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur. (...) Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps »**<sup>1291</sup>.

Ne serait-ce pas là la forme proustienne de l'instant mystique, dans lequel la perception est bel et bien éprouvée d'une façon positive ? Il faut débrouiller cet écheveau.

En revenant d'abord sur la place de l'événement dans *La Recherche*. La question est loin de faire l'unanimité. D'un côté il y a ceux qui parlent d'« une œuvre où il ne se passe rien »<sup>1292</sup>. De l'autre il y a ceux qui répertorient les « coups de théâtre » dans *la Recherche*, comme Jean-Yves Tadié<sup>1293</sup> qui, dans un chapitre de *Proust et le roman* intitulé « Temps et Evénements », range ces « coups de théâtres » qui donnent « à la complexité du récit une puissance nouvelle », sous les deux rubriques de l'obstacle et de

<sup>1291</sup> *Le temps retrouvé, III, pp. 872-873.*

<sup>1292</sup> Gaëtan PICON, *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963, p. 45. De même, pour A. de Lattre, « le roman proustien se fait par un effacement des trois dimensions du roman classique [...]. Il n'y a pas de personnage, au sens où l'entendaient Balzac, ou Stendhal, ou Flaubert ; il n'y a pas d'événements qui en forment le relais ; il n'y a pas de récit pour dire ce qu'on n'a plus le goût de dire » (*La Doctrine de la Réalité...*, I, Op. Cit., p. 17).

la rencontre fortuite.

Proust lui-même a des affirmations qui paraissent contradictoires : d'un côté il refuse le « parasitisme des anecdotes » et les « scories de l'histoire », de l'autre il soutient que « tout événement est comme un moule d'une forme particulière, et, quel qu'il soit, il impose à la série des faits qu'il vient interrompre, et semble conclure, un dessin que nous croyons le seul possible parce que nous ne connaissons pas celui qui eût pu lui être substitué<sup>1294</sup> ».

Pour expliquer toutes ces hésitations, il peut être intéressant de repartir du schéma de Lotman (qui, rappelons-le, définit l'événement romanesque comme franchissement par le héros d'une frontière pourtant posée comme infranchissable dans le *topos* que le récit a mis en place initialement). Dans un premier temps, ce schéma paraît rendre compte parfaitement de l'œuvre de Proust – mais on s'aperçoit assez vite qu'en fait elle le subvertit, comme insidieusement.

Il y a dans *La Recherche* trois *topoi* centraux : le social (les deux « côtés »), le sexuel (hétéro et homosexualités), le temporel (le répétitif et le singulier). Or il apparaît qu'à chaque fois, Proust privilégie l'entre-deux, l'intervalle, pense la distance entre deux "côtés", quels qu'ils soient, en termes, sériels, de degrés. C'est là que la dialectique proustienne entre continuité et discontinuité (dislocation, fragmentation) fonctionnera à plein<sup>1295</sup>. Dans chacune des typologies (temporelle, sexuelle, sociale) qui décrivent le "monde" aussi bien que le Monde, les personnages ne seront jamais définitivement fixés d'un seul "côté".

L'événementiel de *La Recherche* se joue ainsi, dans cette tension entre la volonté de construire cette « cathédrale du temps » et ce travail intérieur de dislocation et de destruction qui est en même temps "mouvement" vers l'immobilité et l'intangibilité.

On pourrait presque parler d'une véritable stratégie d'hésitation. Si Proust en effet fournit une série d'explications d'une conduite ou d'un acte singuliers (c'est une des raisons de la polysémie de la phrase proustienne, qui déroule tout un faisceau d'hypothèses, souvent introduites par des « soit que..., soit que... »), il est exceptionnel

<sup>1293</sup> Proust et le Roman[1971], Tel Gallimard, 1998, pp. 341-365. Tadié parle même d'« une surabondance d'événements », d'« une prolifération d'actes » (p. 109). Vincent DESCOMBES partage le même point de vue : « Il y a eu événement s'il est arrivé quelque chose dans le monde.[...] Si l'on veut préciser ce qui est arrivé, quelle sorte d'événement, il faut décrire un monde et dire ce qui est arrivé dans ce monde », ce que fait selon Descombes l'auteur de *La Recherche* (Proust, Philosophie du roman, Minuit, 1987, p. 161). A noter toutefois que Tadié nuance ainsi son propos : il évoque « l'insignifiance des événements » proustiens, leur contingence, qui met en valeur « ce monde des possibles » laissé de côté par l'intrigue, et le fait que « l'importance de l'événement ne se définit que par ses rapports avec les héros, et la vocation » du narrateur.

<sup>1294</sup> Chroniques, Gallimard, 1927, p. 206 (cité par Tadié, Ibid., p. 348) ; *La Fugitive*, III, p. 509.

<sup>1295</sup> Dans le Dictionnaire Marcel Proust, Isabelle SERÇA écrit : « La continuité chez Proust est l'idéal auquel aspire un moi en proie à la discontinuité. Que ce soit dans la sphère de l'intime ou dans celle du rapport au monde, l'expérience de la séparation est première et toute la quête du narrateur de *La recherche* consiste à (re)nouer des liens entre les choses, entre les êtres, entre les sensations, entre le passé et le présent – et c'est l'expérience de la réminiscence – entre deux expressions – et c'est, dans le texte, la métaphore » (sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Champion, 2004, p. 230).

qu'il tranche, et l'interprétation reste ouverte <sup>1296</sup>. Rarement y est affirmée une relation causale simple et directe entre un tempérament, un trait de caractère, une particularité physique, et une action. Le narrateur reste et nous laisse dans le doute, il n'est plus, selon l'étymologie, celui qui sait (*gnarus*, par opposition à l'ignare). C'est un monde du peut-être, ou de la pluralité, tout aussi incertaine, des raisons <sup>1297</sup> : « Mais il ne me répondit pas, soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur <sup>1298</sup> ».

### La dialectique de la durée

---

Proust est ainsi pris d'une « ivresse de l'itération », qui fonctionne selon « ce processus irrésistible : événement singulier – narration répétitive – récit itératif (de cette narration) ». Gérard Genette montre que le texte de *La Recherche* « raconte, à l'imparfait de répétition, non ce qui s'est passé, mais ce qui se passait <sup>1299</sup> », que de nombreux passages itératifs tirent la scène singulière vers la répétition généralisante. Soit « une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire plusieurs événements considérés dans leur seule analogie) <sup>1300</sup> ». Soit encore le récit lui-même annihile l'événement en disant la multiplication de sa narration, par exemple par la rumeur : « Authentique ou non, l'apostrophe de Mlle de Guermantes au grand-duc, *colportée de maison en maison ...* » ; ou par Françoise, répétant l'anecdote d'un rituel du « samedi » perturbé par la visite impromptue d'un « barbare » : « Pour accroître le plaisir qu'elle éprouvait, [elle] prolongeait le dialogue, inventait ce qu'avait répondu le visiteur, à qui ce "samedi" n'expliquait rien <sup>1301</sup> ».

<sup>1296</sup> « Ce n'est pas par rapport à la "complète appréhension" [de la réalité] qu'il faudrait essayer de comprendre l'écriture proustienne, mais plutôt par rapport à son impossibilité », écrit Zima (*L'Ambivalence Romanesque*, Op. Cit., p. 207).

<sup>1297</sup> Jacques DUBOIS parle de « l'habitude proustienne des hypothèses explicatives en cascade [...]. Il ne s'agit plus d'isoler parmi plusieurs êtres un même schéma réitéré, mais de montrer complémentaiement qu'en un même individu plusieurs de ces schémas se recroisent, brisant avec l'idée d'identité » (*Pour Albertine*, Seuil, 1997, p. 87).

<sup>1298</sup> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 695. Zima, comme Jean MILLY avant lui (voir *La Phrase de Proust*, Larousse U, 1975, notamment pp. 37-38 et 182-184), interprète le style proustien comme prolifération paradigmatique d'hypothèses envahissant la structure syntagmatique de la phrase : « la causalité syntagmatique tend à céder à un principe inhérent à toute phrase, mais incompatible avec la succession causale : à l'association du paradigme » (*L'ambivalence romanesque*, Op. Cit., p. 206).

<sup>1299</sup> *Figures III*, Op. Cit., pp. 153, 156, 149. Umberto ECO écrit : « L'imparfait est un temps très intéressant car il est duratif et itératif » (*Six Promenades dans les Bois du Roman et d'Ailleurs*[1994], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Livre de Poche, Biblio Essais, 1998, p. 19), ce qui qualifie bien le double usage qu'en fait Proust.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p. 148. Genette cite, comme exemple de « répétition généralisante », « au début du dîner chez la duchesse, la longue parenthèse consacrée à l'esprit des Guermantes » (*Ibid.*, p. 149).

<sup>1301</sup> *Le Côté de Guermantes*, II, p. 449 ; *Du Côté de chez Swann*, I, p. 111.

Cette tendance générale à la durabilisation étire l'événement jusqu'à le dissoudre dans la répétition (ce qui est bien, d'une certaine façon, le fonctionnement de la réminiscence, qui s'appuie sur la répétition de la sensation). C'en est fini de l'"action" unique, ordonnée dans toutes ses parties, linéaire dans son avancement, et dont le surgissement de l'événement ne fait que renforcer la cohérence. Bien plutôt que des événements, Proust est le romancier de leur distance. Il s'intéresse à ce qui les sépare, un espace notamment, comme l'écart apparemment infranchissable entre les "côtés".

Ou bien, le plus souvent, à un intervalle temporel, comme dans ce fameux passage du *Temps Retrouvé* : « La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain[...], en rapprochant une qualité commune à deux sensations, dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore ». Une métaphore ? Oui, mais temporelle : il y a bien mise en rapport de deux objets distincts (qu'il s'agit alors d'enfermer « dans les anneaux nécessaires d'un beau style »), mais au "signifié pour un autre" de la définition rhétorique classique se substitue ici "un moment pour un autre". Un ici et maintenant du moi ouvre à un autre ici et maintenant du moi : « Si je reprends, même par la pensée, dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, [...], qui le lit comme il le lut alors <sup>1302</sup> ». Toute *la Recherche* pourrait alors se "résumer" à l'intervalle, infime autant qu'infini, entre l'événement de "l'illumination" du *Temps Retrouvé* et le Combray du *Côté de chez Swann* que le narrateur retrouve par la grâce de la mémoire involontaire.

Cette dernière, dans le même mouvement, annule l'écart entre ces deux "instants" qu'elle rend tous deux présents <sup>1303</sup>, et déroule l'infini du temps mis à annuler cet écart. C'est cela, "perdre son temps", écrit Gilles Deleuze <sup>1304</sup>. Entre le premier « Longtemps » (je me suis couché de bonne heure) et le « dans le Temps » final il s'est passé aussi bien un instant que trois mille pages qui disent l'attente, le suspens. Chez Proust l'instant est durable, les événements ne sont jamais là où on les pense : « il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ? <sup>1305</sup> »

La narration se fait composition, d'une part autour de ces événements si rares, de ces « instants de génie <sup>1306</sup> », involontaires, qui nous apportent l'« essence commune » à

---

<sup>1302</sup> Le temps retrouvé, III, pp. 889 et 885.

<sup>1303</sup> « Tout est ailleurs, dans un présent qui est plus présent que le présent », écrit De Lattre (La doctrine de la réalité chez Proust, Op. Cit., p. 27).

<sup>1304</sup> « le temps perdu n'est pas simplement le temps passé ; c'est aussi bien le temps qu'on perd, comme dans l'expression "perdre son temps" » (Proust et les Signes, P.U.F., 1976, p. 9).

<sup>1305</sup> La Prisonnière, III, p. 401.

deux sensations, « hors du temps <sup>1307</sup> », d'autre part autour de ces raccords (au sens cinématographique) que l'intelligence met en place et qui servent, autant qu'à structurer l'œuvre, à développer tout ce qu'il peut y avoir entre ces instants magiques : « Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure, mais encore imprégnée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent, mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles <sup>1308</sup> ». Comme chez Bergson, le temps proustien est un continuum, mais dont la segmentation en moments successifs est un mécanisme perceptif, par cette segmentation même accessible à la surprise et à l'irruption de l'événementiel.

Cette fragmentation n'est pas dans le temps lui-même, mais dans la conscience : au lieu d'une évolution continue et sans à coups, celle-ci ne perçoit que des instantanés, une succession de moments <sup>1309</sup>. Il y a bien sûr des événements de type "classique" dans *la Recherche* ( et des formules consacrées : l'épisode de la madeleine est introduit par un « tout d'un coup », celui qui résume tout le livre en annonçant la "révélation" du *Temps Retrouvé* par l'expression « un coup de théâtre se produisit... » <sup>1310</sup> ), mais leur rôle n'est pas de relancer l'intrigue, entièrement soumis qu'ils sont à leur perception, partielle et partielle, par l'un ou l'autre des personnages. Non seulement ils changent en fonction des personnes qui les voient, mais la vision de chaque personnage ne reste pas identique au cours du temps (voir par exemple les changements de perspective du narrateur par rapport aux "côtés" <sup>1311</sup> ). La « signification », l'« intellection » sont toujours « différées » : C'est dans le moment de la remémoration que se révèle la véritable signification d'une impression dont on n'avait pas su, la première fois qu'on l'avait rencontrée, détecter le

<sup>1306</sup> C'est la formule de Samuel Beckett, qui a dressé la liste de ces instants, de la madeleine à François le Champi (Proust, Op. Cit., pp. 47-48).

<sup>1307</sup> Auerbach écrit : « La technique tout entière de Proust est liée à la redécouverte par le souvenir de la réalité perdue, redécouverte qui est déclenchée par un événement extérieurement sans importance et apparemment fortuit.[...] Proust vise à l'objectivité, il veut dégager la nature intime des événements ». Il y aurait là une « omnitemporalité symbolique qui s'associe à l'événement fixé dans la conscience réminiscente » (Mimésis..., Op. Cit., pp. 537 et 539).

<sup>1308</sup> Le Temps Retrouvé, III, p. 898. Luc FRAISSE, qui cite ce passage (Le Processus de la Création chez Marcel Proust, le Fragment Expérimental, Corti, 1988, p. 395), ajoute que l'idée était dans "l'air du temps", et il cite Schopenhauer, Ruskin, Baudelaire, Bergson, le cubisme.

<sup>1309</sup> Fraisse voit des liens entre la "méthode" de Proust et l'explosion des techniques du cinématographe, et notamment le montage (Ibid., pp 30-32).

<sup>1310</sup> Le temps retrouvé, III, p. 920.

<sup>1311</sup> Pour Jacques DUBOIS, le personnage d'Albertine par exemple, par sa mobilité, son « instabilité foncière » et sa « flexibilité », non seulement change les « critères catégoriels » du narrateur, mais « subvertit les séries » sociales qui finissent par se brouiller (Pour Albertine, Op. Cit., pp. 64, 114, 77).



sens profond <sup>1312</sup> .

Il y a donc une tension dialectique entre cet éclatement du temps par la structure perceptive et l'attention constante de Proust aux intervalles ouverts dans le tissu temporel par cette fragmentation. C'est dans l'écart entre les événements et leurs anamnèses répétées que se tiennent les narrations proustiennes, qui vont en même temps annuler et montrer cet écart : « Tandis qu'un instant auparavant deux heures distantes l'une de l'autre, telles deux cymbales étincelantes tenues à bout de bras, séparées par l'inflexible étendue des années écoulées, avaient obéi à l'impulsion irrésistible de leur attraction mutuelle et s'étaient entrechoquées comme des nuages d'orage dans un éclair et un grondement d'airain, à présent la mesure de leur distance exacte, d'un extrême à l'autre, est inscrite sur le visage de ceux qui vont mourir <sup>1313</sup> ».

Voilà aussi pourquoi Proust porte tant d'attention aux rythmes de l'écriture, à « l'air de la chanson » qui se tient « sous les paroles <sup>1314</sup> ». C'est que cet « air » n'est pas seulement une "petite musique" propre à chaque écrivain. Il s'agit de beaucoup plus, car tout le mécanisme de la réminiscence passe par lui, c'est par lui que se fait la reconnaissance du temps passé. Tout le « talent » de l'artiste consiste alors à être capable, à partir de « cette musique confuse », de faire resurgir et renaître les événements qui lui sont associés : « les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner ». Alors « le talent est comme une sorte de mémoire qui permettra [à ceux qui en ont] de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter ». Le véritable artiste est celui qui est à la fois capable d'entendre cet air, sous les paroles, sous les événements, et capable de le reproduire dans son écriture même. Telle est par exemple « l'essence particulière de *François le Champi*. Sous ces événements si journaliers, ces choses si communes, ces mots si courants, je sentais comme une intonation, une accentuation étrange <sup>1315</sup> ».

Il ne suffit donc pas de raconter des événements anciens. Il faut aussi les associer à ces « intonations », à ces « accentuations » qui les font renaître d'un passé oublié. Les *rythmes* de l'écriture sont donc liés d'une façon essentielle au fonctionnement de la mémoire, et c'est particulièrement flagrant dans la phrase proustienne, « qui porte, dans son rythme, dans la chair de son efflorescence stylistique, les valeurs intonatives, c'est elle qui transporte sur sa ligne vocale les affects profonds qu'elle exhume, qu'elle traduit

<sup>1312</sup> C'est Sophie DUVAL qui parle de « signification différée » (voir « Un temps de retard : instant ironique et coïncidences aberrantes dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust », in *L'instant romanesque*, revue *Modernités*, n° 11, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 69-84). L'expression d'« intellection différée » est employée par Anthony NEWMAN à propos de Nathalie Sarraute (*Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Droz, Genève, 1976, p. 189).

<sup>1313</sup> Beckett, à propos du « dîner de têtes du Temps retrouvé » (Proust, *Op. Cit.*, p. 89).

<sup>1314</sup> « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez les autres » (*Contre Sainte-Beuve. Notes sur la littérature et la critique*, Pléiade, p. 303, Pléiade Gallimard, 1984, p. 303).

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 312. Du côté de chez Swann, I, p. 41.

grâce au travail du style <sup>1316</sup> ». Les répétitions, les suspens du sens, « le dévoilement lent de la signification,[...] les arrêts, les retours de la mémoire, les coupures de l'intemporel <sup>1317</sup> », tous ces éléments qui contribuent à donner à l'écriture proustienne sa forme si particulière ne sont pas quelque chose « en plus » : ils sont au cœur du *différé* qui est le mode de recherche du temps perdu.

C'est ce qui explique que l'intervalle soit le procédé stylistique par excellence de *La Recherche* : avant l'événement, le faisceau des subordinées et des incisives aménagent et exacerbent l'attente et le suspens ; après l'événement, l'étoilement des explications d'une action, des interprétations d'un geste – parmi lesquelles le narrateur tranche rarement – démultiplie jusqu'à le neutraliser l'effet de surprise. Double procédure particulièrement frappante dans la découverte de l'homosexualité de Charlus au début de *Sodome et Gomorrhe*, où Proust va jusqu'à élaborer une théorie de l' "inversion", que j'analyse un peu plus loin dans cette perspective.

Le processus de dévoilement de la vérité est ainsi à double détente. Le « dîner de têtes » du *Temps retrouvé*, dans un premier mouvement, exprime le fait que la vieillesse et la mort sont fragmentation et brisure : c'est Charlus, et sa « convulsion totale, [son] altération chimique de la tête », c'est le vieux duc de Guermantes, avec « sa figure, effritée comme un bloc,[...], rongée comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées », c'est encore la grand'mère, « dont une partie du menton était tombé en miettes comme un marbre rongé ». La vie n'est ainsi qu'une suite de « morts successives <sup>1318</sup> », toutes façons de lire le temps qui a passé avec ses à-coups et son travail destructeur. Mais le second mouvement permet de retrouver *en tant que présent* ce que ces restes nous montrent.

*La Recherche* commence à chaque fois par mettre en évidence cette infranchissable frontière entre présent et passé <sup>1319</sup> . Puis, en montrant que le présent le plus pur est justement fait de ces instants passés qui nous paraissaient inaccessibles, Proust rend de plus en plus floue la démarcation. Deux temps qui étaient très éloignés fusionnent : tel pourrait être le premier sens de ces « intermittences du cœur » qui fut le premier titre de *la Recherche*. C'est aussi le sens positif de cette fragmentation, comme « victoire remportée sur l'inconscience pure et simple du temps qui s'écoule », jeu entre la conscience terrible des ravages du temps et la conscience de ce moi actuel qui communique avec ses mois passés et ressuscite, même à partir de leur image dégradée, les personnages qu'il a connus. Dans une scène connue de *Du Côté de chez Swann*, le narrateur dit d'abord que « la possibilité de telles heures ne renaîtra jamais ». Mais c'est pour ajouter immédiatement : « Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien

---

<sup>1316</sup> Hoa Hoï VUONG, *Musiques de roman*. Proust, Mann, Joyce, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle Poétique Comparatiste », Oxford, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/Main, New York, Wien, 2003, p. 366.

<sup>1317</sup> Tadié, *Proust et le roman*, Op. Cit., p. 434.

<sup>1318</sup> *Le temps retrouvé*, III, pp. 859, 1017, 539, 1038.

<sup>1319</sup> La structure de Lotman est ici, en apparence, parfaitement adéquate, puisque le héros, Marcel, est celui qui n'a de cesse de transgresser cette frontière.

percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau <sup>1320</sup> ». Comme l'écrit Tadié, « l'événement par excellence » de *La recherche* est la découverte de cette esthétique du dévoilement et des révélations différées <sup>1321</sup> .

## La dialectique sexuelle

---

Ce double mouvement se retrouve au niveau des personnages, dont le dévoilement de la véritable personnalité s'effectue, là aussi, à travers la rencontre de deux instants, tous deux événements romanesques. Eloignés dans le temps comme dans le récit, le second vient contredire les conclusions du premier, éclairer ce qui en celui-ci était resté mystérieux.

Ce qui est proprement un *processus* est flagrant dans le *topos* de la sexualité. De prime abord, là aussi, la structure de Lotman paraît tout à fait opératoire : la distance semble incommensurable entre la "normalité" hétérosexuelle et le "vice" de la « race maudite » (selon le titre d'un chapitre de *Contre Sainte-Beuve*), et toute la question est alors celle-ci : le personnage va-t-il parvenir à outrepasser aussi cette frontière particulière ? Et pourtant, à nouveau, on va voir que ce franchissement, qui devrait constituer l'événement romanesque selon la théorie de Lotman, n'aura pas vraiment lieu. Et qu'il ne s'agit pas tant d'un échec du héros que du brouillage de la frontière elle-même. Proust, en l'estompant progressivement, va dissoudre l'événement dans une sérialisation qui le rend, et la rend, problématiques. Ainsi l'événement romanesque se trouve déplacé du côté de la révélation pour le narrateur d'un brassage généralisé des préférences sexuelles.

Prenons l'exemple de la découverte, qui devient théorisation, de la sérialisation généralisée dans l'homosexualité masculine, à travers les apparitions successives du personnage de Charlus. La première peut difficilement être dite un événement – à peine un incident. Lors de cette scène où se fait la rencontre initiale entre Marcel et Gilberte, une courte incise fait le portrait fugitif d'« un monsieur habillé de coutil et que je ne connaissais pas », et qui « fixait sur moi des yeux qui lui sortaient de la tête ». Guère plus n'en est dit, à part le nom de ce « monsieur », révélé un peu plus loin dans une parenthèse. Pourtant déjà, comme un signe énigmatique, ce nom se trouve rapproché d'une mystérieuse « infamie » dont la nature reste ignorée <sup>1322</sup> . A ce stade, le baron passe encore pour l'amant d'Odette Swann.

<sup>1320</sup> Du côté de chez Swann, I, p. 37.

<sup>1321</sup> Proust et le roman, Op. Cit., p. 423.

<sup>1322</sup> Du côté de chez Swann, I, p. 141. La parenthèse est un murmure du grand-père de Marcel : « Ce pauvre Swann, quel rôle ils lui font jouer : on le fait partir pour qu'elle reste seule avec son Charlus, car c'est lui, je l'ai reconnu ! Et cette petite, mêlée à cette infamie » (p. 142).

Dans le deuxième moment de ce dévoilement, le « regard » s'affine et devient « œillade » : « J'eus la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin de moi. Je tournai la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années[...]. Il lança sur moi une suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde<sup>1323</sup> ». Les choses se précisent. Tout d'abord la scène est précédé d'un long portrait, fait par Saint-Loup, et qui contient quelques allusions aux « gentilleses » de son oncle Palamède de Charlus à l'égard « d'hommes du peuple ». Mais il y a plus. Certes, on peut considérer qu'il s'agit encore d'itération, puisque ce deuxième regard vient en quelque sorte prolonger et redoubler celui du *Côté de chez Swann*. Pourtant, l'utilisation dans cette scène du passé simple marque « le caractère singulier des événements racontés » (la formule est d'Emile Benveniste<sup>1324</sup>). Même si Charlus a fait une fugitive apparition auparavant, c'est à une « scène de première vue<sup>1325</sup> » qu'il nous est donné d'assister, qui a toutes les couleurs d'un événement, à la manière de celle, canonique, de Mme Arnoux dans *L'éducation sentimentale* (le fameux « ce fut comme une apparition »).

L'analyse qui est faite de ce deuxième regard est beaucoup plus développée, et montre en particulier toute l'ambiguïté de l'attitude du baron, en contraste avec son « parti pris de virilité<sup>1326</sup> ». De multiples indices sont fournis : Mme de Villeparisis lui trouve « des délicatesses, une sensibilité féminines », « une finesse de sentiment que montrent rarement les hommes » ; sa voix « se posait, au moment où il exprimait ces pensées si délicates, sur des notes hautes, prenait une douceur imprévue et semblait contenir des chœurs de fiancées, de sœurs, qui répandaient leur tendresse ». Pourtant, ce n'est pas encore là qu'est révélé « ce secret que ne portaient pas en eux les autres hommes et qui m'avait déjà rendu si énigmatique le regard de Monsieur de Charlus ». Son « incognito », son « déguisement<sup>1327</sup> » le dissimulent encore.

Il faut attendre le début de *Sodome et Gomorrhe* pour que le narrateur (et le lecteur avec lui) ait l'illumination. Or la scène-événement où se révèle aux « yeux dessillés » de Marcel l'"inversion" de Charlus est aussi l'occasion d'un long développement sur l'homosexualité. Et c'est ce thème particulier qui va nous permettre de voir combien l'idée de *série* est essentielle dans la pensée et dans l'écriture de Proust. D'un côté il y a l'« intellection différée », la technique narrative de dévoilement progressif de la vérité détaillée ci-dessus. De l'autre il y a cette façon de dissoudre les "catégories" sexuelles dans une continuité généralisée. Ce brouillage des frontières a alors des conséquences, rétrospectives en quelque sorte, sur la lecture, en rendant problématique la révélation, et

<sup>1323</sup> A l'ombre des jeunes filles en fleurs, I, pp. 751-752.

<sup>1324</sup> «Les Relations de Temps dans le Verbe Français », Op. Cit., p. 241. Dans le récit, aussi bien historique que de fiction, « le temps fondamental est l'aoriste».

<sup>1325</sup> Voir Jean ROUSSET, Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman, Corti, 1984.

<sup>1326</sup> A l'ombre des jeunes filles en fleurs, I, p. 762. Pourtant, il va, un peu plus loin, pincer le cou de Marcel « avec une familiarité et un rire vulgaire » (p. 767).

<sup>1327</sup> Ibid., pp. 761 à 764.

en obligeant du même coup à s'interroger sur le caractère d'événements des différents instants qui ont jalonné celle-ci.

Tout commence, une fois encore, par un regard – mais cette fois il s'agit de celui de Marcel : « Dès le début de cette scène, une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus ». C'est la dualité du baron qui est mise en évidence :

**« En M. de Charlus un autre être avait beau s'accoupler, qui le différenciait des autres hommes, comme dans le centaure le cheval, cet être avait beau faire corps avec le baron, je ne l'avais jamais aperçu. Maintenant l'abstrait s'était matérialisé[...]. Je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure[...] j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une ! Il appartenait à la race de ces êtres, moins contradictoires qu'ils n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareils, en apparence seulement, aux autres hommes <sup>1328</sup> »**

Dans cet instant se révèlent certes le « vice, ou ce qu'on nomme improprement ainsi <sup>1329</sup> », mais surtout l'ambiguïté sexuelle. La découverte de l'erreur initiale sur l'amour supposé de Charlus pour Odette s'accompagne de celle de la fragilité et de la labilité des frontières entre les sexes.

Cette scène de *Sodome et Gomorrhe* est l'occasion pour Proust de montrer combien peu transgressif est le franchissement de la frontière sexuelle, et donc combien il devient problématique d'en faire un événement romanesque <sup>1330</sup>. L'intérêt narratif se déplace du côté d'une continuité sexuelle beaucoup plus que d'une différence, où, par une sorte de court-circuit, les instants successifs (celui du *Côté de chez Swann*, celui des *Jeunes filles*, celui de *Sodome et Gomorrhe*), s'éclairant les uns les autres, entrent eux-aussi dans une continuité sans rupture. A chaque fois, la découverte d'une vérité inaperçue se fait par ajointement de deux instants d'apparition du personnage, dont le second vient rectifier les conclusions trop hâtives du premier.

Ici, il s'agit donc de la différence sexuelle. Proust marque d'abord fortement, au long d'une phrase de plus de trois pages, la malédiction de cette « race », « allant chercher l'inversion jusque dans l'histoire, ayant plaisir à rappeler que Socrate était l'un d'eux[...] sans songer qu'il n'y avait pas d'anormaux quand l'homosexualité était la norme[...] ». Et, pas à pas, ce qui est donc le mode du mouvement de toute *La Recherche*, nous sommes conduit à l'idée d'une indifférenciation de la préférence sexuelle : « Pourquoi [...] serions-nous désolés d'apprendre que ce jeune homme recherche les boxeurs ? Ce sont des aspects différents d'une même réalité ». « La reconnaissance du sexe par lui-même, malgré les duperies du sexe, apparaît la tentative inavouée pour s'évader vers ce qu'une erreur initiale de la société a placé loin de lui », erreur initiale qui est aussi celle de Marcel sur Charlus, depuis l'époque du *Côté de chez Swann*.

Proust dresse alors un catalogue des différents degrés, ou « variétés », des invertis

<sup>1328</sup> *Sodome et Gomorrhe, II, p. 614.*

<sup>1329</sup> Ibid., p. 618.

<sup>1330</sup> On observera que, comme il s'agit d'une révélation beaucoup plus générale, Proust revient à l'imparfait.

<sup>1331</sup> . Il devient même d'un continuisme, presque darwinien en somme, dans sa façon d'expliquer des particularités de comportement, comme ce « petit rire » de Charlus, « qui lui venait probablement de quelque grand-mère bavaroise ou lorraine, qui le tenait elle-même, tout identique, d'une aïeule <sup>1332</sup> ». Cette femme qui est en lui, il la tient de son hérédité <sup>1333</sup> .

Tous les développements de Proust n'ont donc pas pour but de minimiser l'importance de la découverte de l'homosexualité de Charlus, bien au contraire. Ils veulent montrer que cet événement est en fait comme la face visible, ou plutôt perceptible, de l'iceberg d'une continuité généralisée qui se manifeste dans tous les domaines – ici celui de la sexualité. Et la découverte de cette continuité se fait d'une manière qu'on pourrait dire "intempestive", car c'est à chaque fois sur le fond d'un sentiment et d'une impression éprouvés longtemps auparavant, plus ou moins erronés, que l'instant de la révélation s'épanouit. Ce balancement entre la sensation ou la perception présentes et son intégration au sein d'un continuum, dont les longues phrases de Proust ne sont pas la moindre des manifestations narratives, tel est le mouvement général de *La Recherche*. A chaque fois, la « résurrection du passé dans le présent » se fait par corrections successives, par approches progressives, et l'illumination finale éclaire les zones d'ombre qui apparaissaient dans les instants antécédents.

Il y a donc une double sérialisation "verticale". Dans le temps d'une vie d'abord, où, le long d'un récit qui décompose les découvertes, les instants "perdus" deviennent progressivement des instants "retrouvés". Dans la considération d'un temps beaucoup plus long ensuite, qui tend à prouver que nous sommes tous des hommes-femmes par notre hérédité évolutive, et qui débouche donc aussi sur l'affirmation d'une sérialité.

Mais il en est une autre, horizontale, affirmée en particulier dans la scène de *Sodome et Gomorrhe* : dès lors que la part du féminin chez l'homme ou du masculin chez la femme reçue des ancêtres est plus ou moins importante, il n'y a plus que des différences de degrés entre les formes du "vice" dont Proust avait dressé la liste (formes qui cette fois, fondées sur des comportements, sont tributaires « non de l'hérédité, mais de la vie individuelle » : le fond commun est bien le même).

Cette double sérialisation, en instaurant ce que Luc Fraisse appelle une « ligne

---

<sup>1331</sup> Depuis ceux à « l'enfance timide », jusqu'à ceux aux « sens plus violents », aux « jeunes fous », aux « solitaires » (*Sodome et Gomorrhe*, II, pp. 621-623). Antoine COMPAGNON pense que cette théorie de « l'homme-femme » (p. 601) provient de la *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing, où l'on trouve une taxinomie graduée de l'inversion, de l'hermaphrodisme à l'androgynie, en passant par l'homosexualité, puis l'efféminement (Proust entre deux siècles, Seuil, 1989, pp. 269-270).

<sup>1332</sup> En remontant encore plus haut, il y aurait un « hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace » (*Sodome et Gomorrhe*, II, p. 628). Le darwinisme de la vision est explicite : les « mimiques » de Charlus et de Jupien sont comparées aux « gestes tentateurs adressés aux insectes, selon Darwin, par les fleurs dites composées » (*Ibid.*, pp. 629-630). Eux aussi, les deux amants, sont « composés »...

<sup>1333</sup> Où, un peu comme dans le naturalisme, hérédité et évolution se confondent, ontogénèse et phylogénèse (voir Compagnon, Proust entre deux siècles, Op. Cit., p. 272).

segmentée du successif <sup>1334</sup> » à la fois verticale et horizontale, en fragmentant cette frontière de la préférence sexuelle, finit par la rendre de plus en plus indistincte. Et c'est ainsi que Proust part de ce qui semble d'abord être un pur événement narratif (ici la découverte de l'homosexualité de Charlus), avant de l'insérer dans une continuité proprement déconstructrice. L'événement qu'aurait pu être la transgression de la frontière sexuelle est, au minimum, problématisé : l'expérience homosexuelle de l'hétérosexuel, ou celle, hétérosexuelle, de "l'inverti" garde-t-elle sa force de surprise, d'inattendu, de nouveau ? L'événement est ainsi dilué dans la découverte progressive de la généralité de cette indistinction dans les choix <sup>1335</sup>, qui engendre des figures de plus en plus complexes : les hommes « jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme, si bien que l'ami jaloux souffre de sentir celui qu'il aime rivé à celle qui est pour lui presque un homme, en même temps qu'il le sent presque lui échapper, parce que, pour ces femmes, il est quelque chose qu'il ne connaît pas, une espèce de femme <sup>1336</sup> ».

Morel est le personnage emblématique de cette destruction, ou de cette fusion, des clivages habituels. Amant de Charlus, peut-être d'Albertine <sup>1337</sup>, il leur sert aussi de "rabatteur". Il est encore à l'origine de la réunion Verdurin où s'unissent « le génie et la gaine de vices où il est si fréquemment contenu », réunion qui a pour « motif proche, immédiat, les relations qui existaient entre M. de Charlus et Morel », dont « la cause plus lointaine » était les « relations parallèles à celles de Charlie et du baron » d'une jeune fille avec Melle Vinteuil. Le narrateur parle alors d'une « sorte de chemin de traverse, de raccourci <sup>1338</sup> » dans lequel se perdent toutes les différences d'abord si affirmées. Il ne s'agit plus de franchir une frontière puisqu'il n'y a plus que des écarts de degrés <sup>1339</sup> à partir de cet « hermaphrodisme initial, à ces époques d'essai où n'existaient ni les fleurs dioïques ni les animaux unisexués ». Les frontières sexuelles se dissolvent dans cette unité originelle et dans la multiplicité des combinaisons actuelles possibles. Et c'est

<sup>1334</sup> Le processus de la création chez Marcel Proust, Op. Cit., p. 10.

<sup>1335</sup> Un travail analogue aurait pu être fait avec le "lesbianisme", à partir de la fameuse scène de Montjouvain entre Melle Vinteuil et son "amie". Sauf que dans ce cas il ne peut pas y avoir théorisation, parce que l'essence même de Gomorrhe est le mensonge, la dissimulation et le travestissement. Cette fois l'événement de la découverte de l'homosexualité féminine est "déconstruit" par celui de la duplicité féminine, qui remet elle aussi en cause toute idée de frontière bien définie dans les comportements sexuels. Le narrateur peut alors parler de ce mouvement qui rend la jeune fille « capable d'accéder à tant de possibilités diverses dans le courant vertigineux de la vie » (La prisonnière III, p. 65). De celle que nous avons vu l'instant d'avant à celle que nous ne reconnaissons plus, laquelle est la vraie, laquelle s'était travestie ? L'événement de la sérialité se retrouve dans chacune de ces femmes qui toujours échappent à la saisie, ces "fugitives", dans l'écart permanent qu'on découvre entre ce qu'on en attend et ce qu'elles apparaissent, « ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines, qui était son seul mode d'existence en moi » (Ibid., p. 529).

<sup>1336</sup> Sodome et Gomorrhe, II, pp. 622-623.

<sup>1337</sup> Cf. Ibid., p. 1032.

<sup>1338</sup> La Prisonnière, III, p. 264.

finalement autour de la "découverte" de cette unité comme de cette multiplicité que tourne le récit de Proust, d'un événement initial à sa déconstruction dans une sérialité et une continuité beaucoup plus originaires.

### La dialectique spatiale : les « côtés »

---

Ces événements initiaux, ces instants magiques sont pourtant bien au cœur du fonctionnement de la mémoire proustienne. La fulgurance de son jaillissement est toujours dédoublée : deux temps, deux perceptions, deux sensations, deux espaces s'y télescopent dans la condensation métaphorique de ces instants privilégiés.

Je prendrai pour dernier exemple l'ordre spatial : il s'agit bien sûr des deux "côtés", dont l'opposition est d'abord clairement posée. On l'a souvent dit, cette dualité géographique de Combray, partagée entre le côté de Méséglise et celui de Guermantes, est aussi un espace mental, lié à une distance autant temporelle que spatiale : « J'avais pu croire pendant des années qu'aller chez Mme Swann était une vague chimère que je n'atteindrais jamais ; après avoir passé un quart d'heure chez elle, c'est le temps où je ne la connaissais pas qui était devenu chimérique et vague comme un possible que la réalisation d'un autre possible a anéanti. » A ce stade, la définition de l'événement romanesque par Lotman est encore opératoire, car la frontière franchie par le héros est bien réelle : le changement « se composait de deux états que je ne pouvais, sans qu'ils cessassent d'être distincts l'un de l'autre, réussir à penser à la fois <sup>1340</sup> ». Il y a pourtant déjà cette singularité : cette frontière, dont le caractère social se traduit en termes spatiaux, a changé de nature en devenant temporelle. Le narrateur ne parvient plus à se transporter dans ce passé où l'espace à franchir paraissait incommensurable.

Mais dans ce dernier cas encore, Proust va progressivement montrer que la distinction de deux espaces au sein d'un même *topos* ne laisse pas d'être problématique. C'est que les distinctions sociales sont elles aussi des constructions, fondées cette fois non plus sur l'hérédité mais sur l'héritage <sup>1341</sup>, et comme telles d'autant plus fragiles. Cette idée, développée pas à pas dans toute *la Recherche*, va culminer dans *le Temps Retrouvé* avec les multiples "collusions" qui s'y produisent. Le narrateur les détaille à partir du personnage de Mlle de Saint-Loup : « avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de

<sup>1339</sup> Gilles Deleuze a décomposé ces degrés, « où la partie mâle ou la partie femelle d'un homme ou d'une femme peuvent entrer en rapport avec la partie femelle ou la partie mâle d'une autre femme ou d'un autre homme (dix combinaisons pour les huit éléments) » et il ajoute en note : « on aura donc p.m. d'un homme et p.f. d'une femme, mais aussi bien p.m. d'une femme et p.f. d'un homme, p.m. d'un homme et p.f. d'un autre homme, p.m. d'un homme et p.m. d'un autre homme..., etc » (Proust et les signes, Op. Cit., p. 211).

<sup>1340</sup> A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs, I, p. 538-539.

<sup>1341</sup> « L'identité sociale ne relève pas précisément d'une hérédité, [...] mais est de l'ordre d'un héritage qui rappelle les transmissions de biens matériels et renvoie proprement à la grande Histoire et à ses modes de production » (Dubois, Pour Albertine, Op. Cit., p. 93).



Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le côté de chez Swann». Mais c'est aussi Mme Verdurin, devenue princesse de Guermantes, ou Swann qui « avait aimé la sœur de Legrandin, lequel avait connu M. de Charlus, dont le jeune Cambremer avait épousé la pupille <sup>1342</sup> », ou encore Bloch : il « avait beau multiplier les fautes à la matinée Villeparisis et s'être fait quasiment montrer la porte, vingt ans après il gagne l'intimité Guermantes <sup>1343</sup> », etc.

Pourquoi donc cette frontière, restée érigée malgré son franchissement par le héros, se brouille-t-elle à son tour, comme celles entre les deux sexualités, déplaçant du même coup l'événement de la découverte du côté de ce brouillage ? C'est que les "classes sociales" sont chez Proust un conglomérat de petites sphères qui rapidement n'ont plus pour référence qu'un critère purement abstrait : il s'agit d' "en être ou pas", comme pour l'homosexualité. Ce sont des sous-groupes qui reposent sur un sentiment d'appartenance, la plupart du temps inconscient : la duchesse de Guermantes, par exemple, ne mesure pas que sa « situation n'existe que dans les esprits qui y croient <sup>1344</sup> ». Ce système est de pure convention, reconnaissable entre autres par son langage et ses tics : le « code » de Françoise « à l'égard des choses qui peuvent ou ne peuvent pas se faire » n'est pas moins « impérieux, abondant, subtil et intransigeant <sup>1345</sup> » que celui des Guermantes. Toutes ces sphères fonctionnent selon des préjugés, et souvent des manières, presque analogues. Chez Proust, loin qu'il soit défini comme chez Balzac par sa situation sociale, c'est le personnage qui pose ces barrières arbitraires, appuyées sur des désirs personnels d'exclusion fugitifs, instables, l'objectif étant d'accéder au sous-groupe d'"au-dessus". La hiérarchie des classes devient simple classement.

Dans un premier temps celui qui cherche à franchir la barrière de ces classes <sup>1346</sup> la consolide, tant son désir de pénétrer le sous-groupe accrédite pour celui-ci la réalité de ses conventions. C'est donc ce "mutant" qui définit les sous-groupes et la frontière, essentiellement fictive, à franchir. La perspective est à l'inverse de celle du roman réaliste, où le héros se définit par cette ambition sociale d'accès au "monde" <sup>1347</sup> : c'est ainsi qu'*Illusions Perdues* commence par une définition du réel d'emblée considérée comme vraie, le roman décrivant ensuite les efforts de Lucien pour s'adapter à lui et y rendre adéquat son paraître. *La Recherche*, elle, serait l'histoire d'un sujet qui cherche une définition possible du réel et hésite sans cesse à la trouver, puisque c'est par sa vision

<sup>1342</sup> Le temps retrouvé, III, pp. 1029 et 1030.

<sup>1343</sup> Anne HENRY, Proust romancier, Le Tombeau Egyptien, Flammarion, 1983, p. 130. Je m'inspire ici de ses analyses (pp. 128-132).

<sup>1344</sup> Le Temps Retrouvé, III, p. 992.

<sup>1345</sup> Du Côté de chez Swann, I, p. 28.

<sup>1346</sup> C'est-à-dire l'"actant" de Lotman et de la sémiotique, le "mutant" selon Anne Henry, « figure sociologique par excellence ».

<sup>1347</sup> A. Henry écrit : « Il est piquant qu'un non-croyant [Proust] ait démantelé cette barricade, la croyance à la détermination matérielle » (Op. Cit., p. 131).

propre que ce réel se construit.

Cette libre circulation entre « les gradins sociaux » fait aussi « perdre aux clivages de leur absolu <sup>1348</sup> », et montre le caractère instable et illusoire de ces barrières. Ce qui explique leur brouillage, de *La Fugitive* au *Temps Retrouvé* <sup>1349</sup>, et dans tous les sens : « Le fils de Mme de Cambremer pour qui Legrandin craignait tant d'avoir à nous donner une recommandation parce qu'il ne nous trouvait pas assez chic, épousant la nièce d'un homme qui n'aurait jamais osé monter chez nous par l'escalier de service ! » ; Charlus, qui se « canaille », et d'une manière générale « les conglomerats de coteries (qui) se défaisaient et se reformaient selon l'attraction d'astres nouveaux destinés d'ailleurs eux aussi à s'éloigner, puis à reparaître <sup>1350</sup> ». Deux séries sont là encore en présence, d'abord parallèles et injoignables, puis « entre ces deux routes des transversales s'établissent », car « la plupart des êtres [...ne sont-ils pas] comme sont dans les forêts les "étoiles" des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? <sup>1351</sup> » En définitive, ces multiples chemins, partant dans toutes les directions, qui se sont tracés dans cette pure construction des classes sociales, ont effacé ces distinctions qui paraissaient si gigantesques, et dont le franchissement semblait si improbable.

Ces chemins sont finalement les véritables événements que *La recherche* explore. Et la technique de Proust consiste dans un premier temps à nous préparer à la survenue d'un événement en instaurant, à l'intérieur de chaque *topos*, une frontière dont le lecteur s'attend à ce qu'elle soit franchie par le personnage, puis, dans un deuxième temps, à déjouer cette attente en nous montrant combien illusoires sont ces distinctions initiales. Et c'est ainsi que l'événement romanesque s'est déplacé du côté de ce "déjouement".

Un dernier "héros", subsumant tous les autres, est emblématique de toute la démarche de Proust, celui qui pourrait répondre à la question : Qui parle ? Qui raconte ces fausses barrières, si fragiles ? Qui a cette vision d'un monde vu de façon non plus catégorielle mais sérielle, en degrés et intervalles, rendant ainsi toute survenue d'un événement narratif si problématique ? Est-ce Proust ? son personnage ? son héros ? son narrateur ? Telle est l'ultime question, si débattue, sans réponse définitive <sup>1352</sup>. A moins

<sup>1348</sup> Dubois, Pour Albertine, Op. Cit., p. 129.

<sup>1349</sup> Deleuze fait une interprétation de ce brouillage dans le sens « statistique » d'une synthèse disjonctive, là aussi : entre les « côtés », les « profils » d'Albertine, etc., « toute l'œuvre consiste à établir des transversales [...], affirmant l'unité très originale de ce multiple-là, affirmant sans les réunir tous ces fragments irréductibles au Tout » (Proust et les signes, Op. Cit., p. 153).

<sup>1350</sup> La Fugitive, III, p. 659 ; Le temps Retrouvé, III, p. 992.

<sup>1351</sup> Le temps retrouvé, III, p. 1029. Roland BARTHES parle ainsi du « voyage d'écriture » de Proust : « la grande opposition qui semble au départ rythmer à la fois les promenades de Combray et les divisions du roman (Du côté de chez Swann / Le côté de Guermantes) [est] révoquant : on le sait, le Narrateur découvre un jour avec stupéfaction (la même qu'il éprouve à constater que le baron de Charlus est une Femme, la princesse Sherbatoff une tenancière de mauvais lieu, etc.) que les deux routes qui divergent de la maison familiale se rejoignent et que le monde de Swann et celui de Guermantes[...] finissent par coïncider en la personne de Gilberte, fille de Swann et épouse de Saint-Loup » (« Une Idée de Recherche »[1971], in Recherche de Proust, Points Seuil, 1998, pp. 34-39. Pp. 38-39).

que la réponse soit là aussi à trouver dans l'idée d'une simple différence de degrés entre l'auteur et le narrateur... Dans le fameux "résumé" de Genette, « Marcel devient écrivain », le mot important est ce *devient*, qui traduit la pensée sérielle, la volonté de continuité de Proust, dans sa quête perpétuelle d'un commencement de l'écriture.

C'est pourquoi j'ajouterai un étage supplémentaire : « Marcel commence à devenir écrivain ». Et ce "commencement" dure toute *la Recherche*.

\*\*\*

**« Ainsi il faudrait penser que personne ne pourra jamais rendre le bredouillement de l'instant qui naît », se demande Gombrowicz dans Cosmos. Et pourtant, Virginia Woolf et Broch, Musil et Proust n'y sont-ils pas d'une certaine manière parvenus<sup>1353</sup> ?**

---

<sup>1352</sup> « De toute façon, comme tous les commentateurs de Proust, nous hésiterons souvent à désigner en clair la réalité du sujet énonciateur », écrit par exemple Dubois (Pour Albertine, Op. Cit., p. 21). Tadié parle quant à lui d'un « je poétique », qui « ne laisse même pas subsister le personnage du narrateur » (Proust et le roman, Op. Cit., p. 435).

<sup>1353</sup> *Cosmos, Op. Cit., p. 41. Le n° 11 de la revue Modernités (Op. Cit.), consacré à l'instant romanesque, étudie un certain nombre d'écrivains (Bernanos, Giono, Nabokov, Antonio Tabucchi, Marie Ndiaye...) qui ont poursuivi cette quête de « l'instant qui naît ».*



## Sixième partie. De la copie au formalisme. L'événement s'amenuise ?

**Commençons par ne parler de rien, nous finirons par tout dire. Eugène SAVITZKAYA**<sup>1354</sup>

Dans la pensée de Proust, ontogenèse et phylogenèse vont de pair, et leur histoire commune n'est pas faite de ruptures et de catastrophes qui viendraient à chaque fois bouleverser le paysage antérieur, en créant un nouveau mode des choses, mais de façon continuée, par degrés. C'était particulièrement flagrant dans le cas de la dialectique sexuelle, où la référence à Darwin est explicite, mais c'est aussi vrai dans tous les champs explorés par *La recherche*, social, temporel, affectif, etc. Le continuisme est à l'ordre du jour, venu notamment de la théorie évolutionniste.

Et de Flaubert, bien sûr. Il est maintenant temps d'aborder l'étude de la dernière œuvre de "l'ermite de Croisset". Car à partir de *Bouvard et Pécuchet*, cette sorte d'"ovni" de la littérature, une autre voie s'est ouverte, autre que celle de la quête de l'instant mystique, mais tout aussi capitale, tant dans les auteurs qui la jalonnent que dans les questions qu'elle pose. S'y fera la rencontre d'écrivains qui s'interrogent plus directement sur leur propre écriture, voire sur le langage lui-même, par-delà les significations mêmes qu'il peut véhiculer. Le thème privilégié de la copie va nous conduire jusqu'à des œuvres, de Maupassant à Kafka notamment, qu'on a parfois pu être tenté de dire formalistes. La

<sup>1354</sup> *En vie*, Minuit, 1994, p. 122.

part de l'événement romanesque "classique" se réduisant sans cesse dans de telles œuvres, aboutiraient-elles à une impasse, comme le craint Ricœur<sup>1355</sup> ? Ce sera bien sûr une des questions qui se poseront. Je voudrais montrer qu'en fait on rencontrera dans ces parages certains textes (s'agira-t-il encore de romans ?) où l'événement romanesque apparaîtra comme ramené à une sorte d'origine, en particulier avec Joyce, Nathalie Sarraute, Beckett.

Mais repartons du commencement. Le même parcours effectué plus haut dans les théories biologiques, Bouvard et Pécuchet l'ont suivi – à leur manière, accélérée. Ils s'enthousiasment d'abord pour le *Discours sur les catastrophes*, entreprennent du coup des recherches paléontologiques, avant de redécouvrir le « *natura non facit saltum* » darwinien, qui ternit l'éclat de l'auréole de Cuvier :

**« Le lendemain soir au Havre, en attendant le paquebot, ils virent au bas d'un journal, un feuilleton intitulé De l'enseignement de la géologie. Cet article, plein de faits, exposait la question comme elle était comprise à l'époque. Jamais il n'y eut un cataclysme complet du globe ; mais la même espèce n'a pas toujours la même durée, et s'éteint plus vite dans tel endroit que dans tel autre. [...] En résumé, les modifications actuelles expliquent les bouleversements antérieurs. Les mêmes causes agissent toujours, la Nature ne fait pas de sauts, et les périodes, affirme Brongniart, ne sont après tout que des abstractions. Cuvier jusqu'à présent leur avait apparu avec l'éclat d'une auréole, au sommet d'une science indiscutable. Elle était sapée. La Création n'avait plus la même discipline ; et leur respect pour ce grand homme diminua. »**<sup>1356</sup>

Les deux "bonshommes" sont-ils trop bêtes d'être, comme pour chacune de leurs expériences, pris par la répétition mécanique d'un savoir ? Flaubert ne répond pas de manière aussi tranchée. Avec *Bouvard et Pécuchet*, il s'approche d'une limite où le langage, en une sorte d'"hyperréalisme" mimétique, en vient à la redondance absolue de la copie. L'événement, à ce qu'il semble dans un premier temps, s'y annihile dans sa répétition.

C'est pourquoi on peut dire que la dernière œuvre de Flaubert est aussi la plus statique : dans *Bouvard et Pécuchet*, ce ne sont plus seulement les événements qu'elle décrit qui se répètent, mais *la langue elle-même*. Elle s'immobilise, rend vaine toute quête d'un hypothétique sens de l'histoire, rend dérisoires tous les discours savants. Et c'est sans doute parce que chez Flaubert les nouveautés (« l'asyndète généralisée » de Barthes) se retrouvent non seulement dans les formes stylistiques de *Bouvard et Pécuchet*, mais *dans le thème* même du livre, qu'il lui a été reconnu une valeur inaugurale.

A l'instar de *Bartleby*. Comme le roman de Flaubert, la nouvelle de Melville prend en

<sup>1355</sup> Pour l'auteur de *Temps et récit*, dans un certain nombre d'œuvres modernes, la « recherche de cohérence » du lecteur serait frustrée par « la stratégie de déception » ourdie par les auteurs (il donne l'exemple de Joyce) : « A l'inverse d'un lecteur menacé d'ennui par une œuvre trop didactique, dont les instructions ne laissent place à aucune activité créatrice, le lecteur moderne risque de ployer sous le faix d'une tâche impossible, lorsqu'il lui est demandé de suppléer à la carence de lisibilité machinée par l'auteur » (*Temps et récit*, III, Op. Cit., pp. 307-308).

<sup>1356</sup> *Bouvard et Pécuchet*, Op. Cit., pp. 153-154.

effet l'*écriture* comme thème central d'une façon paradoxale, sous la forme de la *copie*. Dans ces deux œuvres, la narration se retourne sur elle-même, en exhibant de manière impudique ses « oripeaux », comme une prostituée de Georges Bataille. L'événement deviendrait donc affaire purement linguistique, c'est l'acte même d'écrire qui fait événement, qui est pris comme *sujet*, comme *histoire*<sup>1357</sup>. Et en même temps, toute l'*impossibilité* d'un tel sujet est montré – soit, avec Flaubert, par l'impasse de l'inachèvement, soit, avec Melville, par le caractère proprement intenable de la position de Bartleby, avec sa fameuse préférence négative.

## Chapitre I. Ceci n'est pas un écrivain, ou l'événement nié par la répétition

***La limite où l'écriture s'abîme en elle-même, dans la copie. Antoine COMPAGNON***

***La plupart des gens originaux sont forcés de consacrer tout leur temps à plagier William GADDIS***<sup>1358</sup>

Posant nombre de questions à l'écrivain sur ce qu'il place au point focal de son œuvre, la rencontre des deux copistes de Flaubert avec celui de Melville, et leur confrontation à d'autres de leurs "collègues" littéraires, prédécesseurs ou contemporains, ouvrent d'intéressantes perspectives.

On rencontre en effet ces préposés aux écritures dans tous les bureaux du XIX<sup>e</sup> siècle (études d'hommes de lois, de comptables, administrations diverses...), et il n'est dès lors guère étonnant de les voir apparaître dans la littérature – tous plus ou moins singuliers : de l'Akakiévitch du *Manteau* de Gogol, auquel répond le Diévouchkine des *Pauvres gens*, première œuvre de Dostoïevski, de l'étudiant Anselme du *Vase d'or* d'Hoffmann au Simon des *Enfants Tanner* de Robert Walser, – tous plus ou moins *dérangés*, ce qui, on en conviendra, est peu en accord avec leur profession.

Car leur activité est si normative<sup>1359</sup> ... Quelques exemples suffiront :

L'archiviste Lindhorst du *Vase d'or* cherche « un homme qui sache parfaitement dessiner à la plume, afin de pouvoir transcrire avec la plus grande exactitude et la plus grande fidélité tous les caractères sur parchemin et à l'encre de Chine ».

---

<sup>1357</sup> Henri MESCHONNIC pointe la carence de la réflexion structuraliste sur le récit, qui, pensant faire une « poétique de la prose », comme Todorov, ne fait en fait qu'une grammaire des situations, sans aucunement se préoccuper des signifiants. Or ce thème de la copie ne met-il pas au cœur du sujet le langage dans sa matérialité la plus "matérielle", si l'on peut dire ? (voir Critique du rythme[1982], Verdier, 2002, notamment pp. 412 et 444).

<sup>1358</sup> ***La seconde main, ou le travail de la citation, Seuil, 1979, p. 34. Les reconnaissances, Op. Cit., p. 269.***

<sup>1359</sup> Le meilleur copiste, c'est celui qui est le plus fidèle à la référence, à la lettre, déjà selon les préceptes platoniciens : la meilleure copie est « celle qui reproduit l'original en ses proportions de longueur, largeur et de profondeur, et qui, en outre, donne à chaque partie les couleurs appropriées » (PLATON, Le Sophiste, trad. Chambry, 235e).

Lorsque son directeur lui propose « d'extraire d'un mémoire complètement au point un rapport destiné à une autre administration : tout le travail consistait à changer le titre général et à faire passer quelques verbes de la première à la troisième personne », le copiste de Gogol est pris de panique : « Cette tâche parut si ardue à Akaki Akakiévitch que le malheureux tout en nage se frotta le front et finit par dire : "Non, décidément, donnez-moi quelque chose à copier." Depuis lors on le laissa à sa copie, en dehors de laquelle rien ne semblait exister pour lui ».

Quant au prince Mychkine, l'idiote de Dostoïevski, son discours enthousiaste sur différents « spécimens » d'écriture qu'il a copiés avec succès (de celle des « métropolitains » du XIV<sup>e</sup> siècle à celle des écrivains publics du XVIII<sup>e</sup> siècle français, de celle de l'administration militaire russe à la « cursive anglaise »...) débute sur ce même thème de l'exactitude et de la précision : « Voici la reproduction exacte de la propre signature de l'hégoumène Pafnouti d'après un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle, expliqua le prince avec un vif mouvement de plaisir <sup>1360</sup> ».

Mais si tous ces copistes sont "dérangés", n'est-ce pas aussi parce que leur intrusion dans la littérature est foncièrement *dérangeante*, que ces héros éminemment bourgeois la mettent en danger, en bouleversant la hiérarchie traditionnelle de la fiction, où l'événement qui advient au héros est au cœur de l'organisation romanesque ?

Ne risquent-ils pas de rendre caduque toute la *mimésis* littéraire, puisque leur reproduction (de la réalité) ne peut être que parfaite ? Ces "cloneurs" avant l'heure ne sont-ils pas aussi des espèces de clones, ridicules, de l'écrivain, puisqu'il n'y a pas de différence entre les voir copier et voir écrire un écrivain ?

Où l'on retrouve la problématique de Benjamin, et sa profonde remise en cause de la littérature. La question posée à la *mimésis* est fondamentale ... Retrouvant les fameuses formules de Montaigne <sup>1361</sup> ou de La Bruyère, l'existence de ces copistes n'affirme-t-elle pas l'idée que toute création littéraire n'est de toute façon que réécriture ? Puisque tout a déjà été dit, tout n'est donc que copie, et donc tricherie : « Mais copier, alors c'est mal vu, remarquez tout le monde copie, seulement ceux qui sont malins, ils changent les noms par exemple, ou enfin ils s'arrangent pour prendre des bouquins épuisés <sup>1362</sup> ». Pire que d'être à jamais perdus, « l'ici et le maintenant de l'original », son « authenticité » <sup>1363</sup>, risquent de n'avoir jamais existé que de façon fantasmagorique.

Cette « perte de l'aura » des œuvres d'art s'inscrit dans le cadre plus général de celle

<sup>1360</sup> Le vase d'or[1814], trad. de l'allemand par P. Sucher, Aubier Montaigne, coll. bilingue, 1977, pp. 99-101. Le manteau[1842], trad. du russe par H. Mongault, in *Le journal d'un fou et autres nouvelles*, Folio Gallimard, 1987, p. 241. L'idiote[1868], trad. du russe par A. Mousset, Folio Gallimard, 2 vol., 1992, I, pp. 69-70. Il est remarquable qu'avec Walser la qualité privilégiée devienne la vitesse et non plus la précision : « Leur tâche consistait à recopier aussi vite que les doigts peuvent courir sur le papier et sous la surveillance d'un chef de bureau... » (*Les enfants Tanner*[1907], trad. de l'allemand par J. Launay, Folio Gallimard, 1992, p. 275). On est vraiment entré dans l'ère industrielle...

<sup>1361</sup> « Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser », *Essais*, Livre III, chap. XIII, in *Œuvres Complètes*, Pléiade Gallimard, 1992, p. 1045. Le thème est, notamment, repris par Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean* : « Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part ? »



de la tradition dans l'analyse de Benjamin : « la "valeur de tradition" des œuvres est elle-même affectée, elle est littéralement "dévaluée" ». En effet, unicité et durée vont de pair, et dès lors qu'il y a « reproductibilité », la valeur de durée est perdue, il convient même de la détruire pour entrer dans l'ère de l'*instantané* : l'idée même d'authenticité n'y a plus de sens, car « l'actualisation est plus importante que l'original<sup>1364</sup> ».

Baudelaire, voyant le danger, s'est violemment opposé à cette actualisation – retrouvant la condamnation platonicienne de l'image :

« Dans ces derniers temps nous avons entendu de mille manières différentes : "Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature." Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. »<sup>1365</sup>

La quintessence de cette théorie dégénérée est la photographie – cette technique de reproduction, d'*instantané* justement, ce « message sans code », selon le mot de Roland Barthes<sup>1366</sup>, dont on a vu combien dans « le déclin de l'aura » elle a joué un rôle décisif<sup>1367</sup> :

<sup>1362</sup> Louis ARAGON, *La mise à mort*, Gallimard, 1973, p. 455. A rapprocher de ceci, dans la préface des *Yeux d'Elsa* : « Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas » (Seghers, 1974, p. 13).

<sup>1363</sup> Selon les formulations de Benjamin : « A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve » [...] L'ici et le maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Op. Cit.*, pp. 174-175). L'écrivain américain William Gaddis a construit son grand roman, *Les reconnaissances*, sur ce jeu entre authenticité et falsification. Ainsi, pour faire passer à la douane un authentique Jérôme Bosch, il suffit de le déclarer comme copie (*Op. Cit.*, p. 34). Où l'original devient une fausse copie...

<sup>1364</sup> Raulet, *Le caractère destructeur...*, *Op. Cit.*, pp. 38-39 : « le rapport entre production et réception est renversé dans la mesure même où la reproduction renverse la relation entre l'original et la copie. [...] L'original n'est ni plus ni moins authentique que sa reproduction dans une existence différente, dans une autre actualité ».

<sup>1365</sup> Charles BAUDELAIRE, « La reine des facultés » et « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, O.C., *Op. Cit.*, pp. 748-750 (je cite ci-dessous ces mêmes pages. Sur ces thèmes baudelairiens, les commentaires de Dagognet sont particulièrement éclairants. Voir *Ecriture et iconographie*, *Op. Cit.*, pp. 58-64). On sait que chez Platon c'est du fait de sa position seconde que l'image est condamnable : « Qu'est l'image, sinon un second objet pareil, copié sur le véritable ? » (*Sophiste*, 240, trad. Chambry).

<sup>1366</sup> Certaines formulations de Barthes résonnent comme en écho aux anathèmes baudelairiens : « Certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : c'est un message sans code. [...] La photographie se donnant pour un analogue mécanique du réel, son message premier [dénotatif] emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laisse aucune place au développement d'un message second [connotatif] » (« Le message photographique » [1961], in *L'obvie et l'obtus*, *Op. Cit.*, pp. 11-12).

**« Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. [...] Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie". A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. »**

Dès lors, pour Baudelaire, rétablir les pouvoirs du léger, de l'impalpable, du frivole (d'où la figure exemplaire du dandy), c'est proclamer la souveraineté de l'imagination (« L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai »), contre la reproduction « fidèle » de la nature, qui n'a pas de sens : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive ».

Mais alors, quelle position accorder à la copie (pour l'auteur des *Fleurs du mal* sous sa forme photographique, mais le support ne change rien à l'affaire) ? Celle, définitivement modeste, d'une « très humble servante » :

**« Il faut donc que la photographie rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. [...] Qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque là rien de mieux. [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! » (je souligne)**

Serait-ce enfin dans ce « malheur », où l'événement va devenir de « l'imaginaire » dans la langue, que les héros de Flaubert et Melville nous font entrer ?

C'est bien là en tout cas que va se mesurer la différence entre les copistes de Gogol, d'Hoffmann, voire de Dostoïevski, et ceux de Melville et Flaubert – et la nouvelle problématique romanesque que *Bartleby* et *Bouvard et Pécuchet* inaugurent. Repartons donc des premiers.

Le commentaire du *Manteau* par Eikhenbaum, un des textes fondateurs du formalisme russe, est à cet égard particulièrement instructif. En accord avec nos thèses de la première partie, Eikhenbaum pose d'abord les principes déjà évoqués concernant la nouvelle : dans « la nouvelle primitive aussi bien que [dans] le roman d'aventures, [...] l'intérêt et le mouvement sont déterminés par une succession rapide et inattendue d'événements et de situations ». Puis il affirme que la particularité de l'auteur du *Manteau* est justement que chez lui « le sujet est toujours pauvre, voire inexistant<sup>1368</sup> », et rapproche alors cette tendance de Gogol de sa difficulté à trouver des anecdotes autour desquelles construire ses récits.

<sup>1367</sup> Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Op. Cit., pp. 199.

<sup>1368</sup> « Comment est fait Le manteau de Gogol », Op. Cit., pp. 212-213.

Mais, infléchissant la thèse d'Eikhenbaum, qui voit dans cette carence le signe que « la dynamique véritable [des récits de Gogol] et en même temps la composition de ces œuvres sont comprises dans la construction narrative, dans le jeu du style <sup>1369</sup> », ne peut-on affirmer que si Gogol court après des anecdotes, c'est précisément parce qu'il reste prisonnier de « la nécessité de donner un sujet quelconque à ses œuvres <sup>1370</sup> », et que les anecdotes lui apparaissent indispensables à la réception, *et donc aussi à l'écriture*, d'un récit ?

Eikhenbaum s'attache à montrer les effets grotesques et comiques des calembours et jeux de mots, toute la « pantomime » stylistique que déploie Gogol avec virtuosité, et son analyse du *Manteau* reste très juste. Toutefois, pour l'angle de lecture que j'ai choisi, on peut dire que Gogol reste au seuil du thème de la copie et de ses possibilités de contestation de la fiction classique. Contrairement à ce qui va se passer avec *Bouvard et Pécuchet* et *Bartleby*, la nouveauté qu'aurait pu constituer la liaison de ces *moyens* du comique avec ce thème est à peine effleurée <sup>1371</sup>. Le héros n'est copiste que parce que cela permet d'exhiber à travers lui la caricature du fonctionnaire : celui qui ne prend aucune initiative – d'où le contraste avec la nouveauté que constitue l'achat d'un manteau.

L'affirmation d'Eikhenbaum sur le caractère « non événementiel <sup>1372</sup> » du *Manteau* paraît alors excessive, car la nouvelle est bien construite autour de ces deux événements centraux et symétriques que sont l'achat de la fameuse pelisse, et son vol, avec une évasion finale vers le fantastique <sup>1373</sup> ...

Avec *Les pauvres gens*, une étape est franchie. Plus qu'un hommage au grand modèle de Gogol, ce roman, publié par Dostoïevski en 1846, se veut d'abord une réponse au pessimisme et à la dérision du *Manteau* <sup>1374</sup> – y compris dans la reprise du thème de la copie.

La première œuvre de l'auteur des *Frères Karamazov* est pourtant d'une facture générale très conventionnelle : c'est un roman par lettres à la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle, et nombre d'entre elles introduisent l'événement qu'elles narrent d'une façon mélodramatique, usant des ficelles du roman populaire :

« Je vous annonce, ma chérie, qu'à la maison est survenu un événement des plus

---

<sup>1369</sup> Ibid., p. 217. Voir également le commentaire de Mikhaïl BAKHTINE : « ...Le rire de Gogol se déployait totalement dans sa poétique, dans la structure même de sa langue... » (*Esthétique et théorie du roman*[1975], trad. du russe par D. Olivier, Gallimard, 1978, p. 484).

<sup>1370</sup> « Comment est fait Le manteau de Gogol », *Op. Cit.*, p. 213.

<sup>1371</sup> Par exemple dans cette phrase : « A supposer qu'Akaki Akakiévitch jetât les yeux sur quelque objet, il devait y apercevoir des lignes écrites de sa belle écriture nette et coulante » (*Le manteau*, *Op. Cit.*, p. 242).

<sup>1372</sup> « On a vu que ce récit est de caractère mimique et déclamatoire et non événementiel : ce n'est pas un narrateur, c'est un Gogol interprète, voire comédien, qui transparait dans le texte du *Manteau* » (Eikhenbaum, *Op. Cit.*, p. 226).

<sup>1373</sup> Après sa mort misérable, Akaki revient hanter les rues de Saint-Pétersbourg pour arracher les manteaux des passants...

tristes ...

Je vous écris hors de moi. Je suis bouleversé par un événement affreux...

Je suis dans un trouble affreux. Ecoutez un peu ce qui nous est arrivé. Je prévois un événement fatal...

Aujourd'hui, il s'est produit à la maison un événement inattendu, inexplicable et excessivement affligeant... ».

Mais Diévouchkine, ce modeste préposé aux écritures d'une administration aussi mesquine que celle d'Akakiévitch, va petit à petit se découvrir écrivain – et Dostoïevski nous fait suivre le lent cheminement de son scribe à la quête de son « style » tout au long des lettres qu'il écrit à sa protégée<sup>1375</sup>, son progressif affranchissement de sa condition de copiste<sup>1376</sup>. Il commence par se rebiffer contre les sarcasmes dont à la façon d'Akakiévitch il est l'objet :

**12 juin : « Je sais bien que je n'accomplis pas une grande œuvre en faisant des écritures ; pourtant j'en suis fier : je travaille à la sueur de mon front. Quel mal y-a-t-il à cela ? Est-ce un péché ? « Il fait des écritures ! Ce rat de ministère fait des écritures ! » Voilà ce qu'on dit. Qu'y a-t-il de si malhonnête là dedans ? Une écriture bien lisible, élégante et agréable à regarder et son Excellence est satisfaite... Je n'ai pas de style ; je sais bien qu'il me fait défaut, le maudit ; c'est pour cela que je ne suis pas monté en grade et qu'aujourd'hui, ma chérie, je vous écris tout uniment, sans enjolivures, ce que j'ai sur le cœur, tel quel... Je sais tout cela ; et d'ailleurs, si tous se mettaient à écrire, qui est-ce qui recopierait ? »**

1377

En même temps que la découverte de la littérature, les premiers éléments de « style », sous la forme de rêves d'écriture, viennent à Diévouchkine lorsqu'il devient copiste de l'écrivain Rataziaïev :

<sup>1374</sup> En effet, le héros, Diévouchkine, après avoir lu la nouvelle de Gogol, commente ainsi son ton ironique : « A quoi bon outrager autrui quand personne ne vous porte atteinte ?...tu sers des années durant avec assiduité, avec zèle, bien plus ! tes chefs te respectent... et le premier venu sous ton nez te fricasse un pamphlet contre toi ! ... A quoi bon traiter de pareils sujets ? » Lui aurait au moins rendu la fin du livre plus en accord avec une certaine morale, où le bien triompherait : « Le mieux serait de ne pas laisser mourir [Akakiévitch], le pauvre, mais de faire en sorte que son manteau soit retrouvé, que le général, instruit plus en détail de ses vertus, ... lui donne de l'avancement et un beau traitement : vous voyez ce qu'il en résulterait : le mal serait châtié, la vertu triomphante » (Les pauvres gens[1846], trad. du russe par B. de Schloezer et S. Luneau, Pléiade Gallimard, 1997, pp. 1225-1226). Dostoïevski veut introduire dans la littérature russe tous ces Humiliés et offensés dont il nourrira son œuvre.

<sup>1375</sup> Son grand amour ? La question restera en suspens...

<sup>1376</sup> En fait de littérature, il ne se sent au début capable que de lui recopier des vers (Op. Cit., p. 1173).

<sup>1377</sup> Je souligne. Richard MILLET insiste avec raison sur cette phrase significative de Diévouchkine (Du copiste à l'écrivain, préface, Les pauvres gens, P.O.L., 1992, pp. I-XII). Mikhaïl Bakhtine analyse, dans ce passage, la façon dont se fait « la pénétration de mots et d'accents venus de la réplique de l'autre » dans le discours de Diévouchkine, particulièrement du mot « copiste ». Même la façon dont il emploie ce mot n'est pas de lui... (Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Op. Cit., pp. 243-244).

**26 juin : « Rataziaïev s'y entend, il est connaisseur, il écrit lui-même, ah ! comme il écrit ! Une plume si alerte et du style, à en revendre... Je recopie quelque chose pour lui... C'est une belle chose que la littérature, Varinka, une très belle chose... Une chose profonde ! Qui reconforte et instruit le cœur des hommes... que fais-je à mes moments de loisir ? Je dors comme un imbécile. Au lieu de cette sieste inutile, je pourrais me livrer à quelque occupation agréable ; m'asseoir à ma table et écrire un peu... Il me vient parfois une idée en tête... et si j'écrivais quelque chose, qu'advierait-il ? Mettons, par exemple que soudain, inopinément, un livre paraisse sous le titre : Poésies de Macaire Diévouchkine ! »**

Petit à petit, le copiste, craignant qu'on le confine dans sa fonction, s'enhardit, et ses velléités littéraires se développent. Ainsi, après plusieurs pages de descriptions de scènes de rues :

**5 septembre : « Pour vous faire un aveu, ma chérie, j'ai commencé à vous décrire tout cela pour soulager mon cœur et surtout pour vous montrer un échantillon du bon style de mes œuvres. Car, vous en conviendrez vous-même, ma petite amie, depuis quelque temps mon style se forme... peut-être vous pensez que[...] j'ai copié cela dans un livre ? Non, ma petite amie, détrompez-vous, ce n'est pas cela... »**

Ici le jeu dostoïevskien devient très subtil, car c'est dans la lettre suivante (9 septembre) que Diévouchkine commet une énorme erreur de copie. Il en est si bouleversé qu'il « racontera cela sans style, comme Dieu m'inspirera <sup>1378</sup> ».

Et c'est justement au moment où sa copie devient inexacte que son style « se forme », devient « naturel ». Par cette étonnante conjonction, Dostoïevski ne veut-il pas suggérer que c'est par l'affranchissement des modèles (tel Gogol pour lui), par l'écart par rapport à la norme reçue qu'on devient écrivain ? Le fait d'être copiste, qui n'était encore que simple anecdote, source de moquerie, chez Gogol, prend ici une position plus centrale, sur laquelle peut se dresser l'événement de l'écriture : c'est en échappant à cette condition de copiste qu'on a quelque chance d'approcher de celle d'écrivain.

L'ultime lettre, non datée, véritable monologue intérieur, marque l'épiphanie de Diévouchkine, devenu écrivain lorsqu'il est rendu définitivement indifférent aux contraintes de la recherche d'un hypothétique « beau style » par la perte de sa bien-aimée :

**« Non, vous m'écrirez encore, vous me raconterez encore tout dans une petite lettre, et quand vous serez partie vous m'écrirez de là-bas. Autrement, mon ange des cieux, ce sera notre dernière lettre ; or il est absolument impossible que ce soit notre dernière lettre. Comment, tout d'un coup, sans qu'on y puisse rien, la dernière ! Non, non, je continuerai à vous écrire et vous ferez de même... Surtout maintenant que mon style se forme... Ah ! ma chérie, qu'est-ce que le style ? Vous savez, je ne sais même plus ce que j'écris, je ne sais plus rien, je ne me relis même pas, je ne me corrige pas, j'écris seulement pour écrire, pour m'entretenir avec vous plus longtemps... Ma colombe, ma chérie, ma petite amie ! » <sup>1379</sup>**

<sup>1378</sup> Les pauvres gens, Op. Cit., p. 1268.

<sup>1379</sup> Ibid., p. 1293.

Loin que la littérature ne soit, vulgairement, qu'un moyen de se moquer des « pauvres gens », comme l'a soupçonné quelque temps Diévouchkine<sup>1380</sup>, elle permet à l'homme un affranchissement de sa misérable condition, de sa soumission aux lois de la Providence<sup>1381</sup>. Dès ses débuts, Dostoïevski affirme donc sa foi dans les pouvoirs et vertus de la littérature, qui seule permet de transmettre une vision du monde<sup>1382</sup>.

Et cependant, force est de constater que ce n'est pas encore le thème de la copie qui est au centre du roman de Dostoïevski mais la littérature, même si c'est sur le fond d'un affranchissement et d'un dépassement de la copie. Le schéma de Lotman, ici encore, fonctionne : le héros, Diévouchkine, c'est celui qui franchit la frontière qui sépare le copiste de l'écrivain.

Or avec Melville et Flaubert, c'est cette frontière qui sera non seulement déplacée, mais rendue problématique. La copie deviendra l'événement central, ouvrant une interrogation essentielle à propos du langage et de sa relation au monde, de la littérature dans son rapport au monde – question qui n'est pas encore celle de Dostoïevski<sup>1383</sup>. Son copiste reste en deçà de ses confrères américain et français : c'est en quittant la copie, en la condamnant, que la littérature naît chez Diévouchkine, tandis que Bouvard et Pécuchet vont s'y perdre, et Bartleby va s'installer à partir d'elle dans un refus/non refus existentiel...

Le héros d'Hoffmann n'est pas loin non plus d'y perdre son âme...

L'auteur du *Vase d'or* est l'archétype du conteur fantastique – bien avant que Freud ne crée à partir de lui son concept d'*Unheimliche*<sup>1384</sup>.

Déjà pour Walter Scott et Théophile Gautier : certes, contradictoires sont leurs lectures de « ce représentant du comique absolu » qu'est Hoffmann selon Baudelaire<sup>1385</sup>, mais ils se rejoignent pourtant sur ce point. Le premier lui reproche ce dont le second lui

<sup>1380</sup> « Et ils se promènent, ces pamphlétaires grossiers, ils regardent si l'on marche en appuyant toute la plante du pied sur le pavé ou seulement la pointe... puis chez eux, ils mettent tout cela noir sur blanc, et ils publient ces saletés... l'infâme projet qu'a Rataziaïev de nous faire entrer vous et moi dans sa littérature et de nous dépeindre dans une légère satire... Qu'est-ce qu'un livre ? Une fiction avec des personnages. Un roman est une sottise, à l'usage de la sottise, bon pour les gens qui n'ont rien à faire. » (Ibid., pp. 1234-1236).

<sup>1381</sup> « chaque état a été affecté par le Très-Haut à une destinée humaine. L'un a été désigné pour porter des épaulettes de général, l'autre pour être conseiller honoraire ; celui-ci pour commander, celui-là pour obéir dans la crainte et sans murmure » (Ibid., p. 1224).

<sup>1382</sup> Même si c'est parfois difficile : « Si, si, je m'expliquerai ! je finirai par y arriver. C'est pour cela que je me suis mis à écrire... » (Les carnets du sous-sol[1864], trad. du russe par A. Markowicz, Babel Actes Sud, 1992, p. 17).

<sup>1384</sup> Rappelons que pour Freud ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » face aux récits fantastiques vient de ce qu'ils raniment en nous des craintes ou des désirs primitifs. A la fois donc se superposent une impression d'étrange et de jamais vu (due au refoulement), et un sentiment de familier (reconnaissance de ce qui a pu se passer dans notre vie infantile) (« L'inquiétante étrangeté », in Essais de psychanalyse appliquée, Op. Cit., pp. 163-211).

<sup>1385</sup> Cf. « De l'essence du rire »[1855-1857], in Œuvres complètes, Op. Cit., pp. 690-701 (p. 697).

fait gloire, cette hésitation, cette incertitude entre réel et imaginaire qui précisément définit le fantastique<sup>1386</sup> : imagination immaîtrisable pour le rationaliste auteur d'*Ivanhoé*, « apparence de raison dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée » pour celui du *Roman de la momie*<sup>1387</sup>. Les deux univers du réel et de l'imaginaire, toujours en contact, glissent sans cesse d'un continu sans heurt à une rupture et un discontinu brutal – c'est bien en effet l'essence du fantastique hoffmannien.

Or ce fantastique passe, dans *Le vase d'or*, par le thème de la copie. L'étudiant Anselme y est embauché par l'archiviste Lindhorst (qui s'avèrera être peut-être, et tout le fantastique est dans ce peut-être, un « Salamandre ») pour copier des manuscrits et des grimoires arabes ou hindous. La nouvelle baigne dans une atmosphère d'incertitude entre réalité et visions plus ou moins merveilleuses, pour l'étudiant et le narrateur-auteur, et même le lecteur auquel celui-ci s'adresse directement<sup>1388</sup>. L'activité de l'étudiant va dès lors très vite devenir un des nombreux terrains de rencontre avec le monde des Esprits. Voici, en exemple, une scène très caractéristique, où le passage d'un monde à l'autre est insensible :

**« Il commença à étudier les caractères étranges du rouleau de parchemin... La merveilleuse musique du jardin envoyait ses échos jusqu'à lui et l'entourait de doux et délicieux parfums [...]. L'étudiant Anselme, rempli de force merveilleuse par ces carillons et ces éclats de lumière, concentra de plus en plus fortement ses pensées sur le titre du rouleau de parchemin[...]. A ce moment retentit un triple accord de claires cloches cristallines... "Anselme, cher Anselme", lui disait un souffle émanant des feuilles – quand, ô prodige ! sur le tronc du palmier descendit en souples ondulations le serpent vert... "Serpentina ! adorable Serpentina !" s'écria Anselme, absolument fou d'extase : car, à y regarder de plus près, c'était purement et simplement une charmante et superbe jeune fille qui**

<sup>1386</sup> Todorov, après avoir montré que cette « ambiguïté » fondamentale est au cœur des définitions du fantastique de ses prédécesseurs, écrit que cette « catégorie » peut prendre deux formes principales pour les personnages : « hésitation entre le réel et l'illusoire », « hésitation entre le réel et l'imaginaire. Dans le premier cas, on doutait non que les événements fussent arrivés, mais que notre compréhension en ait été exacte. Dans le second, on se demande si ce qu'on croit percevoir n'est pas en fait un fruit de l'imagination » (Introduction à la littérature fantastique[1970], Points Seuil, 1976, p. 41). Et sa propre définition du fantastique est alors basée sur cette hésitation « entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués » (p. 37).

<sup>1387</sup> « C'est ainsi que la crainte vague d'un mal imaginaire venait sans cesse empoisonner tout ce qui aurait dû charmer pour lui le présent, ou embellir l'avenir » (Walter SCOTT, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques »[1828], in HOFFMANN, Contes fantastiques, Garnier Flammarion, 1979, p. 46). Théophile GAUTIER, quant à lui, souligne fortement les relations constantes au réel du fantastique hoffmannien : « C'est donc à cette réalité dans le fantastique, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès. [...] Le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel. [...] C'est le positif et le plausible du fantastique ; [...] Il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite... » (« Réflexions de Théophile Gautier sur les Contes d'Hoffmann »[1836], in HOFFMANN, Les contes fantastiques, Jean de Bonnot, 1985, pp. 441-448).

<sup>1388</sup> « Mais ton regard, ami lecteur, ne pouvait se détacher de la jeune fille captive de ces pratiques infernales, et la décharge électrique, qui fit frémir tes fibres et tes nerfs... » (*Le vase d'or*, Op. Cit., p. 187).

**s'avavançait vers lui en planant à travers les airs... »** <sup>1389</sup>

L'infortuné étudiant en oublie sa copie, mais un prodige semble s'accomplir :

**« ... Un baiser brûla sur ses lèvres, il s'éveilla comme d'un rêve profond. Serpentina avait disparu, 6 heures sonnèrent, et il eut le cœur bourrelé de remords en songeant qu'il n'avait encore rien copié du tout ; se demandant avec inquiétude ce que l'archiviste allait dire, il jeta un regard sur la feuille... Ô prodige ! la copie du manuscrit mystérieux était terminée avec succès... »** <sup>1390</sup>

Et pourtant, l'histoire de l'étudiant Anselme respecte les modes de la fiction "classique". La structure de Lotman est apte à rendre compte de cette *Unheimliche* hoffmannienne : sans cesse, par des effets de « fondu-enchaîné », les ponts entre réel et imaginaire sont traversés, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre – ce qui crée l'événement.

Et la copie est un des moyens de ces passages. A un moment, l'étudiant semble comprendre que toute l'histoire fantastique qu'il lui semble avoir vécue « n'avait été, parbleu ! que copiée par lui ». A un autre, une tache faite sur l'original qu'il est en train de copier déclenche la colère des Esprits, et il se retrouve « enfermé dans une fiole de cristal hermétiquement bouchée » <sup>1391</sup>.

Si le thème de la copie n'est pas annexe dans la nouvelle, il n'est pourtant encore qu'un, parmi d'autres, des moyens utilisés par Hoffmann pour la mise en place de son « inquiétante étrangeté ». Les événements que sont les franchissements des frontières entre deux "réalités", et qui se succèdent à un rythme très rapide, passent par de multiples supports, usent de multiples moyens de transport : chant des oiseaux, « audition colorée », parfum des fleurs – et miroirs bien sûr, comme il va de soi chez tout bon romantique allemand <sup>1392</sup>.

La fin de la nouvelle annonce pourtant les futures remises en cause de l'écriture, à partir de ce thème de la copie, en une manière de "mise en abîme". L'archiviste-Salamandre Lindhorst s'y adresse directement à l'auteur :

**« Si donc vous voulez écrire la douzième veille [c'est-à-dire le dernier chapitre], dégringolez vos damnés cinq étages, quittez votre mansarde, et venez chez moi. Dans la Salle d'Azur (la salle des palmiers), déjà connue de vous, vous trouverez tout ce qu'il faut pour écrire, et vous pourrez alors en peu de mots révéler aux**

---

<sup>1389</sup> *Le vase d'or, Op. Cit., p. 201. Sont aussi caractéristiques, cette fois du romantisme allemand, l'harmonie et le mélange des perceptions sensibles dans cette scène.*

<sup>1390</sup> *Ibid., p. 213.*

<sup>1391</sup> *Ibid., pp. 221 et 235.*

<sup>1392</sup> Max MILNER a particulièrement étudié ce thème chez Hoffmann, dans l'"optique" privilégiée ici : « les instruments d'optique jouent dans son œuvre un rôle de premier plan, dans la mesure où ils lui permettent d'inscrire simultanément dans son texte la coupure et la continuité entre un imaginaire sans cesse sollicité par le désir et un réel qui s'inscrit en faux contre toute sollicitation... L'instrument d'optique est ainsi pour Hoffmann [...] ce qui effectue, dans le récit lui-même, la mise en présence de deux univers ou de deux identités d'un seul personnage, et ce qui pose la question de leur incompatibilité, ou de leur synthèse idéale » (La fantasmagorie, PUF, 1982, p. 40. Tout le chapitre 2 est consacré à Hoffmann).



**lecteurs ce que vous avez contemplé. »**

L'auteur est donc invité à prendre en main les instruments même du copiste étudiant, dans la salle où celui-ci officiait. C'est ce qu'il fait, et la même mésaventure lui arrive : des visions l'empêchent de travailler – et pourtant le texte que nous lisons se trouve écrit par lui :

**« Cette vision, où j'aperçus l'étudiant Anselme en chair et en os, en son domaine d'Atlantide, je la dus sans doute aux artifices du Salamandre ; et le plus beau, c'est que, lorsque tout se fut estompé comme dans un brouillard, je la trouvais fort proprement rédigée, et manifestement par ma propre main, sur le papier posé sur la table violette... »**<sup>1393</sup>

Confondant ainsi le personnage et l'auteur, la nouvelle revient sur ce qui en constitue l'événement central, selon le modèle de Lotman : le franchissement de la frontière entre réel et imaginaire. Elle pose toujours cette même question : y a-t-il une différence entre ces deux mondes – mais cette fois directement à propos de l'écriture elle-même, de l'écrivain lui-même ?

La réponse, qui clôt la nouvelle, est négative : à l'auteur qui se lamente de ne pouvoir rejoindre l'étudiant dans son paradis de l'Atlantide, l'archiviste Lindhorst rétorque : « Ne vous lamentez pas ainsi ! N'étiez-vous pas vous-même, il n'y a qu'un instant, en Atlantide » par le seul fait de l'imaginer, et « la félicité d'Anselme est-elle donc autre chose, après tout, que la vie dans la poésie<sup>1394</sup> » ?

Cette « vie dans la poésie », dans la littérature, à l'apparence si romantique, n'est-ce pas celle qu'ont vécue de part en part, jusqu'à l'extrême limite de leurs forces, et Flaubert et Melville ?

De *Bouvard et Pécuchet*, dont on a peut-être déjà tout dit, et qui ne nous dit justement pas autre chose (que tout a déjà été dit sur tout), ou de l'autre, *Bartleby*, cette « Mona Lisa de la littérature<sup>1395</sup> » qui, de Deleuze à Agamben, a excité la verve des philosophes, suscité tant de commentaires tout en gardant le mystère de son étrange attrait – osera-t-on encore proposer une glose ? Si, après tant d'autres, j'en fais à mon tour un événement de l'histoire de la littérature, n'est-il pas présomptueux de croire que j'en pourrais donner la nouveauté d'une façon qui fût réellement *nouvelle* ? Peut-être trouvera-t-on finalement que « sur des thèmes anciens » je n'ai modestement fait que quelques « vers nouveaux »...

## **Bartleby ou le personnage-événement**

---

Glissons-nous dans l'univers de Bartleby par une petite porte, entrouverte ailleurs...

Dans sa fonction même, le copiste ne s'intéresse qu'aux formes du langage écrit. Mais déjà Yllah, dans l'archipel de Mardi, n'est-elle pas, elle aussi, sensible à certaine

<sup>1393</sup> *Le vase d'or, Op. Cit., pp. 269 et 277.*

<sup>1394</sup> Ibid., p. 279. On peut penser ici à Nerval, sorte de jusqu'au-boutiste de la leçon de Lindhorst...

<sup>1395</sup> Régis DURAND, « Le cadre de la fiction », revue Delta, n° 6, mai 1978, pp. 95-107 (p. 96).

matérialité langagière :

**« Avec une grande vivacité elle me fit signe de lui parler comme auparavant. Je vis bientôt qu'elle ne comprenait pas le sens des mots que j'employais et qu'elle était simplement sensible à je ne sais quoi qui lui plaisait dans mon langage. »**<sup>1396</sup>

Que trouve-t-elle dans ce langage qu'elle ne comprend pas, sinon une musique, un *originel* du langage peut-être, où il épouse le monde ? C'est seulement l'attention aux rythmes du langage qui pourra réduire le gouffre ouvert, semble dire Melville par la voix de Yllah.

Plongé au cœur même du capitalisme, à Wall Street, le scribe new-yorkais n'est-il pas aussi un *primitif*<sup>1397</sup>, comme la princesse de *Mardi* ? C'est la "réponse" que Bartleby propose à l'aporie melvillienne de la relation des mots et des choses que je veux ici analyser, réponse qui dépasse le symbolisme d'un récit comme *Moby Dick* ...

Cette relation reste le grand thème de la nouvelle, à plusieurs niveaux. Et d'abord d'un point de vue symbolique justement<sup>1398</sup> : le monde est ici représenté par la Loi (personnifiée par le patron/narrateur), cette Loi que Bartleby a pour tâche, comme ses congénères, de copier (il est embauché pour cela, jouissant même d'un statut à part : son bureau est installé dans celui du patron). Cette première forme caricature la fonction mimétique du langage : la langue première de Bartleby, c'est celle de la copie pure et simple du réel, docile et servile.

La psychanalyse trouve ici un boulevard pour exercer ses "talents". Elle ne s'est pas privée de voir dans cette Loi que le copiste se doit d'imiter au plus près la figure du Père ou du Surmoi<sup>1399</sup> ... Même Deleuze : « ...les deux clerks [le notaire et le scribe] sont comme des images de papier, symétriques inverses, et l'avoué remplit si bien une fonction de père qu'on a peine à se croire à New York<sup>1400</sup> ».

Tout commence donc par la *reproduction*, la plus parfaite possible. C'est bien alors, « il va sans dire, une part indispensable du travail de l'écrivain que de vérifier mot à mot l'exactitude de sa copie<sup>1401</sup> ». De la façon la plus "classique", *Bartleby* pose un monde parfait, où l'adéquation du langage au monde est trop belle pour être vraie, trop artificielle

---

<sup>1396</sup> *Mardi*, Op. Cit., p. 132. Yllah est séduite par les rythmes mystérieux de cette langue qu'elle ne comprend pas : « Ou bien elle me priait de répéter, encore et encore, quelques syllabes de ma langue. Puis elle se les chantait, en s'arrêtant de temps à autre comme si elle s'efforçait de découvrir où était le charme » (p. 146).

<sup>1397</sup> Pour Deleuze, Bartleby est « un Original », les originaux étant « les êtres de la Nature première... » (« Bartleby ou la formule », Op. Cit., p. 193).

<sup>1398</sup> Ce qui a été souvent relevé. Ainsi Michel PRUVOT : « Ce notaire dans son étude est le maître du monde, de la loi, du logos ; et ses scribes, tels Moïse, inscrivant la loi sur leurs tables, figurent l'écrivain » (« Bartleby de Hermann Melville : l'écriture et la loi », revue *Etudes anglaises*, XXVIIIe année, n° 4, octobre-décembre 1975, pp. 429-438. P. 429).

<sup>1399</sup> Exemple, parmi tant d'autres, l'article de Michel SCHNEIDER, « Lettres mortes », revue *Critique*, n° 360, mai 1977, pp. 505-530.

<sup>1400</sup> « Bartleby ou la formule », Op. Cit., p. 184.

pour durer.

L'"extraordinaire" (au sens que Grivel donne au mot) qui va gripper cette belle mécanique narrative, la butée qui constitue l'événement central de la nouvelle, c'est ce « *I would prefer not to* », cette formule radicalement inexplicable de *Bartleby*. Force singulière de ce texte : là où on peut lire un événement narratif "classique", introduit avec les procédés les plus habituels<sup>1402</sup>, c'est aussi l'endroit où *Bartleby* commence à grever, à subvertir le schéma traditionnel.

L'événement est inouï, au sens propre, inaudible. Gaddis parle de ces lecteurs « accoutumés à lire pour trouver des faits, qui savent ce qui va venir ensuite et veulent savoir ce qui viendra après et sont furieux qu'on les surprenne<sup>1403</sup> ». Avec *Bartleby*, de tels lecteurs ne peuvent qu'être déçus dans leur attente. Car à cet événement, jusqu'au bout, il manque tout principe explicatif. L'univers si restreint de *Bartleby* est vertigineux, complètement a-causal, dans cette aporie radicale d'un refus qui n'en est pas un. La surprise du retrait progressif du copiste de Melville ne débouche sur aucune explication<sup>1404</sup>, sur aucun retour rassurant de ce monde rationalisé où chacun tient sa place et son rôle, ce monde que la fiction "classique" (celle que Grivel accuse de « conservatisme ») en définitive consolide.

Où se tient donc la solution, la non-solution de *Bartleby* ? Ou : le récit est-il impossible parce que les événements sont indicibles, parce que le croisement de l'événement et de son dire est impossible – comme c'était déjà suggéré dans certaines séquences des *Îles enchantées* ? Ou encore, pour prendre une formulation à la façon de Blanchot : le récit devient-il celui de l'événement inouï de cette impossibilité ?

*Bartleby* pose la question première, celle qui, sous différentes formes, hante toute l'œuvre de Melville – et, sans doute, toute littérature : les événements sont-ils dans le monde ou sont-ils des faits de langage ?

Si la première hypothèse est la bonne, il faut savoir les accueillir. Son scribe propose ici une position qui ressemble fort à celle d'un sage *stoïcien*, et Melville a glissé quelques indices ironiques autorisant cette lecture. Lors du premier "refus" de *Bartleby*, l'homme de loi rapproche l'attitude de son copiste et un « Cicéron en plâtre de Paris » :

**« "Je préférerais ne pas le faire", dit-il. Je le regardais fixement. Son visage offrait une maigreur tranquille ; son œil gris, une obscurité calme. Si j'avais décelé dans ses manières la moindre trace d'embarras, de colère, d'impatience ou d'impertinence, en d'autres termes, si j'avais reconnu en lui quelque chose de**

<sup>1401</sup> *Bartleby*, Op. Cit., p. 45.

<sup>1402</sup> « Imaginez ma surprise, non : ma consternation lorsque, sans quitter sa solitude, *Bartleby* répondit d'une voix singulièrement douce et ferme : "Je préférerais ne pas le faire" » (Ibid., pp. 45-46).

<sup>1403</sup> Les reconnaissances, Op. Cit., p. 123.

<sup>1404</sup> Toutes celles auxquelles tente désespérément de se raccrocher le narrateur/homme de loi s'avèrent très rapidement pauvres, insuffisantes, fausses – la plus « facile » étant celle de la maladie mentale, avancée par un des commis : « Je pense, Monsieur, qu'il travaille du chapeau, répondit Gingembre en ricanant » (*Bartleby*, Op. Cit., p. 49).

**normalement humain, je l'eusse sans aucun doute chassé violemment de mon étude. Mais en l'occurrence j'aurais plutôt songé à jeter à la porte mon buste de Cicéron en plâtre de Paris. »**<sup>1405</sup>

Le marbre du visage de Bartleby, plus stoïcien que le plâtre du buste de l'orateur romain, référence obligée de toute étude de l'école du *Portique*... Cette comparaison, placée ici, lors de la première "déviance" dans le comportement de Bartleby, lors de la première occurrence de sa formule... Melville balise la voie.

Poursuivons la piste du côté de la formule elle-même. Ce "prefer" qui en constitue le centre, et sur lequel Deleuze<sup>1406</sup> comme Agamben ont fondé leur interprétation, ne viendrait-il pas de la pensée et de la morale des stoïciens antiques ? Essayons d'explicitier la leçon de philosophie que Bartleby offre à son patron – et *Bartleby* à ses lecteurs.

Le sage stoïcien "absolu", le "vertueux" par excellence, c'est celui qui met ses actes et ses pensées en conformité avec la *nature*. Cette sagesse a souvent été interprétée, de façon quelque peu réductrice, comme une sorte de quiétisme illusoire, où l'homme parfait accueille, détaché, toutes les vicissitudes de la vie, « assiste, impassible à tous les événements », « veut les événements comme ils se produisent<sup>1407</sup> ».

La pensée des stoïciens est plus subtile, et c'est précisément là que le « prefer » de Bartleby trouve sa place, sous la forme de ce que les penseurs antiques nomment justement les choses « préférables » (*proëgmena*). D'abord, disent les stoïciens eux-mêmes, le sage parfait n'existe sans doute pas : « Montre-moi donc un Stoïcien, je n'en demande qu'un. Un Stoïcien, c'est-à-dire un homme qui, dans la maladie, se trouve heureux, qui, dans le danger, se trouve heureux, qui, mourant, se trouve heureux, qui, méprisé et calomnié, se trouve heureux !<sup>1408</sup> »

La perfection n'est pas de ce monde... Dès lors la pédagogie stoïcienne a élaboré une sorte de morale "moyenne", où vont se placer ces « préférables » qui ne sont ni des biens ni des maux absolus. Face à la morale idéale, mais inaccessible, il y a donc une morale pratique, qui suggère de faire tout son possible pour atteindre le but, pour agir conformément aux fins naturelles, même si notre action n'a pas le détachement de celle du sage. Dans cette morale plus "humaine", il convient donc de viser les « préférables », qui sont des objectifs « moyens », plus à la portée du « vulgaire ».

Il y a un deuxième niveau d'interprétation des « préférables » stoïciens. Car « procéder raisonnablement dans le choix des choses conformes à la nature », selon le

---

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1406</sup> Il est étonnant que Deleuze, dont l'analyse de la morale stoïcienne et de son rapport à l'événement est si profonde (en particulier dans *Logique du sens*), n'ait pas fait ce rapprochement.

<sup>1407</sup> Emile BREHIER, « L'Ancien Stoïcisme », in *Histoire de la philosophie, I : Antiquité et Moyen Age*, PUF, coll. Quadrige, 1981, p. 290, et EPICTETE, Manuel, cité par Victor GOLDSCHMIDT, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, 1979, p. 79. Deleuze a la formule : « devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements » (*Logique du sens*, Op. Cit., p. 175).

<sup>1408</sup> Epictète, *Entretiens*, cité par Jean BRUN, *Le stoïcisme*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1976, p. 115.

précepte de Diogène <sup>1409</sup>, suppose qu'il y a possibilité de choix, donc que l'on puisse déterminer des *préférables* et des *non préférables*. Certes l'homme parfait doit accueillir santé et maladie avec le même détachement, mais il ne s'ensuit pas que les deux soient *égales* : la première est conforme à la nature, donc *préférable*, la deuxième, contraire à la nature, est *non préférable*. Lorsqu'il a le choix, le sage choisira donc la première <sup>1410</sup>.

Tout est donc affaire de choix. Quel est celui que "propose" Bartleby le stoïcien ? Peut-être, tandis que lui sait les véritables « préférables », en véritable sage qu'il est, de plus en plus détaché, de plus en plus désincarné, peut-être suggère-t-il de se tenir à la morale "moyenne" des préférables, qui est une morale "douce" : face à l'événement, ériger la volonté libre de pouvoir se dire qu'il aurait pu ne pas être, voire de choisir qu'il ne soit pas. Et la morale stoïcienne de Bartleby a des effets rapides et forts, puisque l'homme de loi et son personnel, contaminés, se mettent, sans même s'en rendre compte, à adopter ses « préférables » :

**« "Monsieur Cisailles, dis-je, je préférerais que vous vous retirassiez à présent." Depuis quelque temps j'avais pris l'habitude de dire involontairement préférer en toutes sortes de circonstances où ce mot n'était pas absolument approprié. [...] Tandis que Cisailles s'éloignait avec une mine aigre et renfrognée, Dindon s'approcha d'un air déférent et débonnaire. "Sauf votre respect, monsieur, dit-il, je pensais hier à Bartleby et je crois que, s'il préférait seulement prendre tous les jours un quart de bonne bière, cela contribuerait beaucoup à son amélioration et lui permettrait de nous aider à collationner sa copie. – Ainsi donc, vous avez attrapé le mot, vous aussi ! m'écriai-je non sans quelque excitation. [...] – Oh ! Préférer ? Oui, un drôle de mot. Pour moi, je ne m'en sers jamais. Mais, monsieur, comme je le disais, si seulement il préférait... – Dindon, interrompis-je, vous voudrez bien vous retirer. – Oh ! certainement, monsieur, si vous le préférez. »**

1411

Peut-être encore, et plus profondément, Bartleby suggère-t-il que quelque chose précède la décision du faire ou du non faire. Il faut se souvenir qu'*avant* cette décision, et pour qu'il y ait choix, la possibilité du choix contraire doit coexister avec celui du faire. Et si finalement Bartleby émet une « préférence », c'est celle de *l'événement qui n'a pas lieu*. Il se tient dans l'improbable lieu où l'événement n'est pas encore dans « le moment présent de son effectuation <sup>1412</sup> », dans l'instabilité suprême d'un choix qui n'en est pas un, parce qu'il le précède...

Bartleby philosophe ? N'est-ce pas pousser un peu loin l'interprétation ? Il ne faut pas oublier que Melville, mettant l'accent sur l'écriture, nous a conduit à nous poser la question principielle de l'existence "mondaine" ou langagière des événements dans une œuvre dont le héros est un *copiste*. Analysons cette deuxième réponse, qui veut que les

<sup>1409</sup> Cité par Goldschmidt, Op. Cit., p. 140.

<sup>1410</sup> Sur ces questions voir en particulier Goldschmidt, Ibid., pp. 134-142 et Bréhier, Op. Cit., pp. 288-293.

<sup>1411</sup> *Bartleby*, Op. Cit., pp. 63-64.

<sup>1412</sup> Deleuze, Logique du sens, Op. Cit., p. 177.

événements soient des faits de langue.

Ici le doute est radical sur la réalité concrète des événements : on oserait presque dire qu'avec *Bartleby*, Melville a découvert que le seul événement de la littérature, c'est la question du langage. Il y exprime de façon exemplaire son profond désenchantement, qui va le plonger dans le silence. Après l'écriture de *The confidence-man* (publié seulement en 1924), de 1857 à 1891, date de sa mort, il fut atteint de ce que l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas appelle « le syndrome de Bartleby <sup>1413</sup> », cette sorte de singulière "maladie" qui conduit à douter de soi, et du monde, et des liens possibles que la littérature est censée nouer entre les deux.

Comme le personnage de Bartleby lui-même, dont la nouvelle suit le progressif assèchement jusqu'à sa mort, le récit melvillien s'amenuise dans les trente dernières années de la vie de l'auteur de *Moby Dick*. Les événements s'y réduisent de plus en plus (qu'en reste-t-il dans *The confidence-man* ?), jusqu'au long silence narratif, seulement rompu par l'œuvre ultime, *Billy Budd*. Est-ce le monde qui fait défaut ? On a vu qu'alors Bartleby (et Melville ?) propose un détachement de plus en plus ascétique et désincarné. Est-ce le langage qui fait défaut ?

Revenons à celui-ci, et à la *formule* de Bartleby. Elle est « agrammaticale », dit Deleuze <sup>1414</sup>. Dès sa première formulation (Bartleby commence par « non préférer » collationner ses propres copies), la nouvelle inaugure cette autre impossibilité grammaticale d'un verbe copier qui serait intransitif : une copie sans original, en somme, aussi improbable que le couteau sans manche auquel il manque la lame de Lichtenberg. N'est-ce pas l'événement lui-même qui disparaît, si la Loi de la nouveauté n'a plus de sens, si l'après (la copie) n'est plus confronté à l'avant (« l'ici et le maintenant » de l'original, dit Benjamin), se met à le précéder ? Il n'y a plus de rupture entre le maître et le disciple (celui qui copie), toute nouveauté (tout événement) est abolie, puisqu'elle ne se produit (ne croit se produire) que sur fond de déjà vu. Tout ne serait donc que copie, comme le suggérera Flaubert ? Suspension infinie du sens, toujours à poursuivre, définitivement inatteignable, en une *regressio ad infinitum* ?

On touche à un état limite, où l'événement peut se voir, c'est selon, comme révélé dans sa nudité première, initiale, ou, à l'opposé, comme dissous dans sa radicale inaccessibilité. Il est alors possible de lire cette *border-line* de différentes façons.

Dans la lecture de Deleuze, Bartleby est aux frontières où langage et silence sont sur une sorte de ligne de tangence, où les places de l'un et de l'autre ne sont plus clairement délimitées. Il s'agit de la frontière qui viendrait *après* le langage, lorsqu'il s'épuise, jette ses derniers feux dans une formule qui « fait le vide dans le langage », puis s'éteint dans un silence lourd, où aucune des incertitudes concernant sa capacité à dire le monde n'ont

<sup>1413</sup> « Trente-quatre dernières années d'écriture à un rythme bartlebyen, à basse intensité, comme s'il avait préféré ne pas le faire, en un évident refus de ce monde qui n'avait pas voulu de lui » (*Bartleby et compagnie*[2000], trad. de l'espagnol par E. Beaumatin, Bourgois, 2002, pp. 12 et 136). Dans ce roman (?), essai (?), en forme de notes au bas de pages elles-mêmes non écrites, Vila-Matas déambule autour des écrivains-non écrivains qui, de Walser à Kafka, de Rimbaud à Hofmannsthal, de Joubert à Salinger, ... auraient été atteint de ce syndrome.

<sup>1414</sup> « "Bartleby", ou la formule », Op. Cit., p. 173.

été levées <sup>1415</sup> .

A la fois avec et contre ce langage, américain <sup>1416</sup> , qui se veut retour à celui des origines mais qui en même temps toujours s'en éloigne, Melville n'aura de cesse de « pousser le langage à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique <sup>1417</sup> ». Et c'est bien Bartleby qui pousse le langage jusqu'à sa plus dangereuse extrémité où il devient *tangent* au silence, où c'est finalement celui-ci qui l'emporte, dans cette prison où Bartleby se meurt, préférant « ne pas déjeuner ». Le notaire a tout tenté pour "rattraper" son copiste au bord du gouffre, mais ses moyens sont ceux du langage ordinaire, avec ses « présomptions », c'est-à-dire ses liens aux événements qu'il est chargé de narrer. Or le scribe est un « homme de préférences plutôt que de présomptions <sup>1418</sup> ». Bartleby, cet homme sans référence, coupe celles-mêmes qui fondent le langage, les références aux événements des choses, des actes, des autres mots du langage.

L'événement que crée Bartleby, c'est d'abord celui de ce doute radical vis à vis de la capacité du langage à dire le monde. L'événement fictionnel subit ici un déplacement majeur, en s'installant dans le questionnement de son propre outil. L'héritage de ce questionnement est immense, jusqu'à celui, obsessionnel parfois, de « l'écrivain négatif » (celui qui n'écrit pas, comme Bartleby le copiste ne copie pas, ou plutôt qui « préférerait ne pas copier »...) de Vila-Matas.

Mais le « non préféré » de Bartleby va aussi dans un autre sens, vers un *amont* du langage, qui va le voir « préférer » sans davantage de référence. Décidément, la recherche d'une explication ne peut toujours que se trouver contredite par le retrait du héros de Melville et son absence d'appui.

<sup>1415</sup> « ... Creuser dans la langue une sorte de langue étrangère, et confronter tout le langage au silence, le faire basculer dans le silence. Bartleby annonce le long silence dans lequel entrera Melville, seulement rompu par la musique des poèmes, et dont il ne sortira plus que pour Billy Budd. Bartleby lui-même n'avait d'autre issue que se taire, et se retirer derrière son paravent, chaque fois qu'il avait prononcé la formule, jusqu'à son silence final en prison » (Deleuze, « Bartleby ou la formule », Op. Cit., pp. 177-179).

<sup>1416</sup> « Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le Medicine-Man... » (Ibid., p. 203).

<sup>1417</sup> Ibid., p. 177. Ce point est discuté par Jacques RANCIERE, pour lequel la lecture que fait Deleuze de la formule de Bartleby « n'arrache l'histoire au monde de la représentation qu'en les déportant plus ou moins explicitement du côté du symbole ». Mais il faut « corriger l'affirmation initiale de Deleuze : la formule de Bartleby [...] est bien littérale, et en même temps elle ne l'est pas.[...] Deleuze nous dit que la littérature est une puissance matérielle qui émet des corps matériels.[...] Il insiste sur l'idée, empruntée à Proust, que l'écrivain crée dans la langue maternelle, une langue étrangère dont l'effet entraîne tout le langage et le fait basculer vers son dehors qui est silence ou musique ». Mais « en alléguant des différences problématiques dans la langue et en assimilant l'opération du texte à ce qu'il nous raconte, Deleuze subsume en fait la littérature sous le concept de la musique : non pas comme art particulier, mais comme concept philosophique et idée de l'art.[...] En bref, l'analyse de la formule littéraire nous renvoie en fait aux données de l'histoire, lesquelles données fonctionnent bien comme un symbole de la puissance propre de la littérature » (La chair des mots, Politiques de l'écriture, Galilée, coll. « Incises », 1998, pp. 188-189).

<sup>1418</sup> « Loin d'enjoindre bruyamment à Bartleby de s'en aller, comme un génie inférieur l'eût pu faire, j'avais présumé qu'il devait partir, édifiant sur cette présomption tout ce que j'avais à dire » (Bartleby, Op. Cit., p. 68). Michèle CAUSSE traduit le terme anglais (assumption) par « postulat ».

J'ai parlé à plusieurs reprises, à partir de Tocqueville et d'Emerson, de cet écart que creuse le langage « américain » entre les mots et les choses. Le gigantesque effort de Melville peut encore être interprété comme quête de cet autre événement-limite, de cet autre "bord" du langage qu'est son origine, où il devrait pouvoir rencontrer le monde même, retisser le lien, qui sans cesse tend à se rompre, grâce à cette sorte de langue originelle, musicale, que l'auteur de *Moby Dick* a poursuivie jusque dans ces îles plus ou moins fantasmatiques dont il a nourri son œuvre – langue adamique qui aurait pu dire aussi ce qu'était réellement le personnage Bartleby : « Bartleby était de ces individus dont on ne peut rien apprendre de certain sinon aux sources originales et, en l'occurrence, ces dernières sont fort réduites <sup>1419</sup> » ; langue adamique que Melville situe cette fois au cœur même du capitalisme américain (*Bartleby* est une « histoire de Wall Street », selon le premier titre de la nouvelle).

L'interprétation de la figure de Bartleby par Giorgio Agamben, symétrique de celle de Deleuze, le conduit ainsi à la lire, non plus comme limitrophe au silence qui *suivrait* le langage <sup>1420</sup>, mais plutôt, par une sorte de "retour amont", à celui qui *précéderait* le langage. La « préférence négative » de Bartleby le place *avant* le choix du faire et du non-faire, sur la crête qui les sépare, comme une sorte de Christ <sup>1421</sup>, avant donc, pour suivre la terminologie de Davidson, l'action-événement et son contraire, le non-événement : il « ne refuse pas, il récuse seulement un non-préféré[...]. La formule est ravageuse parce qu'elle élimine aussi impitoyablement le préférable que n'importe quel non préféré <sup>1422</sup> ».

Et Agamben commente : « il excède de toute part la volonté », il réussit « à pouvoir (et à ne pas pouvoir) sans absolument le vouloir ». Avec le héros de Melville la *puissance* (au sens aristotélicien) « s'émancipe autant de l'être que du non-être et crée sa propre ontologie <sup>1423</sup> ». Le Bartleby d'Agamben pose ainsi la question de l'événement avant sa survenue ou sa non-survenue, il est celui qui met en fiction la théorie des possibles contingents, issue d'Aristote.

*Bartleby* serait cette œuvre qui place l'événement dans l' "espace" précédant le choix de l'action ou de la non-action, dans l'espace du pouvoir ou du « pouvoir-de-ne-pas », dans le suspens du sens. Bartleby, le personnage, c'est l'anti-Grivel. En « préférant ne pas le faire », il déstabilise la « perpétuation tranquille » de la situation initiale. Dire *oui* ou *non*, ce serait encore la fortifier. Il est *l'improbable* même, qui contamine son entourage : l'homme de loi-narrateur refuse lui aussi de choisir entre *accueillir* Bartleby ou le *dénoncer*

<sup>1419</sup> Bartleby, Op. Cit., p. 33.

<sup>1420</sup> Une lecture "linéaire" de la nouvelle irait plutôt dans ce sens, avec la lente évolution de Bartleby vers un amenuisement et un silence qui devient, avec son enfermement et sa mort, définitif.

<sup>1421</sup> Deleuze parle d' « un nouveau Christ » (Op. Cit., p. 203), Agamben d'un « nouveau Messie » (*Bartleby ou la création*, trad. C. Walter, Saulxures, Circé, 1995, p. 81)...

<sup>1422</sup> Deleuze, Op. Cit., p. 175.

<sup>1423</sup> Agamben, Op. Cit., pp. 41-42 et 53.



<sup>1424</sup> .Avec son "scrivener" qui quitte définitivement l'écriture (la copie), Melville met le doigt sur la question du choix – d'écrire, ou de ne pas le faire.

Deleuze a insisté sur « la structure double de l'événement », constitué d'un moment d'*effectuation* (« celui où l'événement s'incarne dans un état de choses, un individu, une personne »), et d'une *contre-effectuation*, où il « esquive tout présent » par son futur et son passé, où il est « libre des limitations d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, *eventum tantum* ». Cette structure singulière et paradoxale est particulièrement celle de la mort, à la fois me concernant essentiellement et me dépassant infiniment. Et ainsi « chaque événement est comme la mort, double et impersonnel en son double <sup>1425</sup> ».

En ce sens, on peut dire qu'avec Bartleby Melville a créé un *personnage-événement* : il se tient dans cette situation impossible d'une effectuation (l'activité de la copie) qui ne peut pas avoir lieu (la préférence négative) – sans pourtant qu'il y ait véritable refus de la part du copiste. Position éminemment intenable que de se maintenir dans cette structure double de l'événement... C'est seulement dans la mort qu'effectuation et contre-effectuation se "réalisent" simultanément – et c'est bien pourquoi Bartleby ne peut que mourir.

En définitive, les deux lectures de Deleuze et d'Agamben, peut-être, se rejoignent : la grande leçon de Melville, ne serait-ce pas que le langage n'est qu'un archipel, et les mots des îles-événements, perdues au milieu de cette immensité du silence océanique, cet « infini de la patience » dont parle Blanchot <sup>1426</sup>, qui nous englobe de toutes parts et bien souvent nous submerge ? C'est *la parole en archipel*, comme dans ce service des lettres au rebut où Bartleby a commencé sa "carrière", où il a peut-être classé quelques-unes des lettres perdues des naufragés des *Iles enchantées*, ces mêmes lettres perdues que Bouvard et Pécuchet se mettront à copier <sup>1427</sup> ...

## **Bouvard et Pécuchet : L'écriture, événement ou non-événement ?**

---

Vraiment singulière rencontre qu'à travers leurs copistes celle de ces deux écrivains... L'un, Melville, qui s'enfonce de plus en plus dans l'insuccès, jusqu'au très long silence, seulement interrompu par l'ultime texte de *Billy Budd*, l'autre, Flaubert, qui, saisi par la même fièvre que ses personnages, se met à copier une infinité de textes, scientifiques, littéraires, journalistiques, et meurt à cette infinie tâche, s'aventurant lui aussi dans des

<sup>1424</sup> Voir Philippe JAWORSKI., Melville, le désert et l'empire, Op. Cit., p. 19.

<sup>1425</sup> Logique du sens, Op. Cit., pp. 177-178.

<sup>1426</sup> « "Je préférerais ne pas..." appartient à l'infini de la patience, ne laissant pas de prise à l'intervention dialectique... » (Maurice BLANCHOT, L'écriture du désastre, Gallimard, 1980, p. 33).

<sup>1427</sup> « Ils copient au hasard tous les manuscrits et papiers imprimés qu'ils trouvent : cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, et croyant que la chose est importante et à conserver » (Le second volume de Bouvard et Pécuchet, Denoël LN, 1966, p. 54).

parages inexplorés de la littérature...

Ezra Pound : « On peut regarder *Bouvard et Pécuchet* comme l'inauguration d'une forme nouvelle, une forme qui n'avait pas son précédent<sup>1428</sup> ». Le destin de cette œuvre est connue : vue d'abord comme ratée, avant que l'opinion de Pound ne devienne presque une idée reçue, celle de voir en elle une sorte d'extrême de la narration.

Tout a donc été dit sur *Bouvard*, jusqu'au soupçon qu'en écrivant encore sur ce roman l'essayiste risque de ne jamais que rajouter de la matière à la copie des deux "bonshommes"<sup>1429</sup>. *Mathesis universalis* enfermé dans un récit fictionnel ? Flaubert aurait donc tout prévu ?

En tout cas, ces questions posées au discours scientifique par *Bouvard et Pécuchet* font entrer directement dans la problématique de l'événement. Car ce mouvement de contestation du discours scientifique et de sa prétention à la vérité de ses descriptions s'étend à n'importe quelle forme de récit.

On a souvent dit que l'efflorescence des discours scientifiques ou pseudo-scientifiques, et même les instances d'énonciation chargées de les transcrire, tout aussi fluctuantes et indécises<sup>1430</sup>, dissolvent la forme romanesque dans *Bouvard et Pécuchet*, qui "finit" (d'où, précisément, son inachèvement) par se perdre dans la prolifération monstrueuse des citations et copiages, plus ou moins détournés, de textes de tous auteurs – la plupart du temps sans considération de la caution *reçue* des œuvres citées. Mise en forme du savoir en un vertige citationnel, écrits de toutes sortes convertis en parcours de l'aventure des deux bonshommes, et fournissant à l'œuvre son rythme, fait de juxtapositions, sa forme, éminemment paradigmatique...

Mais une lecture inverse est possible, tout aussi valide : celle qui verrait dans *Bouvard et Pécuchet* une remise en cause assez radicale du discours scientifique par la forme romanesque, dévoilant son caractère fréquemment illusoire et sa propension à ne séduire que les naïfs qui s'y laisseraient prendre. L'indistinction entre le "vrai" discours scientifique et celui, "bêtement" imitatif, des deux compères, rend éminemment problématique l'autorité conventionnellement accordée au premier.

Le discours scientifique de l'époque, et en premier lieu celui de Darwin (« celui qui dit que nous descendons du singe » selon le *Dictionnaire des idées reçues*), avait déjà

<sup>1428</sup> « James Joyce et Pécuchet »[1922], in *Lettres à James Joyce*, trad. de l'anglais par P. Lavergne, Mercure de France, 1970, p. 224.

<sup>1429</sup> Revenant sur une introduction antérieure à *Bouvard et Pécuchet*, dans laquelle il usait de cette pirouette, Raymond QUENEAU ajoute (suprême habileté, flauberto-borgésienne) : « Eh bien cette astuce n'est pas neuve. On l'a déjà perpétrée ». Et de citer Thibaudet : « On ne peut pas parler de *Bouvard* sans dire quelque chose qui doit figurer dans le *Dictionnaire* ou le *Sottisier*. Résignons-nous à cette condition, ou plutôt acceptons-la comme une nécessité glorieuse, comme une preuve de la plasticité et de la vitalité de ce livre » (*Bâtons, chiffres et lettres*[1950], Idées Gallimard, 1965, pp. 99-100).

<sup>1430</sup> Passage du discours direct au discours indirect, ou à l'indirect libre, par exemple. Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre MOUSSARON, « Une étrange greffe », in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur « Bouvard et Pécuchet »*, éditions SEDES, 1981, pp. 89-109.

fortement remis en cause la position de l'homme dans le monde. La découverte par les deux compères du courant d'idées suscitées par l'auteur de *L'origine des espèces* est significative du mouvement général de suspicion à l'égard de la science (ou du scientisme). Mais leur nouvel enthousiasme darwinien est de courte durée et, très vite le doute se réinstalle. Les discussions avec l'abbé Jeufroy ou le docteur Vaucorbeil n'arrangent rien : les scientifiques ne sont pas d'accord. Décidément, « la géologie est trop défectueuse ! ».

Ce qui conduit pour finir à cette contestation radicale du discours scientifique reçu qu'est la copie généralisée entreprise par les deux compères, et qui montre que l'élaboration d'une hiérarchie entre ce qui serait une vérité scientifique et ce qui n'en serait qu'une caricature est bien aléatoire. Ne subsiste que « la pratique gestuelle » de la copie<sup>1431</sup>, acte qui est, littéralement, vide de sens. Et la question se pose : ce mouvement de balayage des savoirs, qui aboutit à montrer le doute essentiel qu'il suscite, ne serait-il que la conséquence d'un « défaut de méthode dans les sciences<sup>1432</sup> » ou d'un nominalisme généralisé, propre alors à l'homme Flaubert lui-même ? Où le savoir n'existerait plus que narrativisé, où la science ne serait plus qu'un récit, tout juste bon à être copié<sup>1433</sup>.

Du coup, cette remise en cause s'étend à n'importe quelle forme de récit. Que se passe-t-il dans *Bouvard et Pécuchet* ? Il est bien difficile de le dire... Flaubert s'attaque à tous les ingrédients du romanesque.

Et d'abord aux personnages, dont Claudine Gothot-Mersch, notamment, a montré comment, au fil des rédactions et corrections successives, ils deviennent de moins en

<sup>1431</sup> Roland BARTHES, « La crise de la vérité », entretien sur Bouvard et Pécuchet, Magazine Littéraire, n° 108, janvier 1976 (repris dans *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Seuil, 1981, pp. 233-237 (p. 234)). Barthes ajoute : « C'est un moment historique de la crise de la vérité, qui se manifeste également, par exemple chez Nietzsche [...] C'est le moment où on s'aperçoit que le langage ne présente aucune garantie. Il n'y a aucune instance, aucun garant du langage : c'est la crise de la modernité qui s'ouvre ».

<sup>1432</sup> C'est un des sous-titres qui furent envisagés (Correspondance, 16 décembre 1879). Borges avance que Flaubert, en « fervent lecteur de Spencer », a pu faire sienne la théorie du maître sur l'inconnaissabilité du monde. Pour l'auteur des *Premiers principes*, le processus d'explication du monde fonctionne comme une regressio ad infinitum, chaque raison renvoyant à une autre, sans fin : « Si nous regardons la science comme une sphère qui s'agrandit graduellement, nous pouvons dire que son accroissement ne fait qu'accroître ses points de contact avec l'inconnu qui l'environne. [...] Au bout de la découverte la plus avancée, une question se dresse et se dressera toujours : Qu'y a-t-il après ? Nous ne pouvons concevoir une explication assez radicale pour exclure la question : Qu'est-ce qui explique l'explication ? » (Herbert SPENCER, *Premiers principes*[1871], cité par Colin, *Tranches de vie*, Op. Cit., p. 198. Voir Jorge Luis BORGES, « Défense de Bouvard et Pécuchet », in *Discussion*[1957], trad. de l'espagnol par C. Staub, Gallimard, 1979, pp. 115-123)

<sup>1433</sup> La position de Flaubert par rapport à la science reste ambivalente. Voir par exemple ce qu'en disent Queneau (« Flaubert est pour la science dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, réservée, méthodique, prudente, humaine... Il y a dans Bouvard et Pécuchet l'annonce d'un pragmatisme », *Bâtons, chiffres et lettres*, Op. Cit., p. 123) et Bourdieu (« Flaubert emprunte aux sciences naturelles et historiques non seulement des savoirs érudits mais aussi le mode de pensée qui les caractérise et la philosophie qui s'en dégage, déterminisme, relativisme, historicisme », *Les règles de l'art*, Op. Cit., p. 169).

moins les supports d'une « action » qui par ailleurs s'amenuise. Rapprochant symptomatiquement ces deux phrases de la *Correspondance* : « Mes bonshommes commencent à se dessiner dans mon esprit » (1872) ; « ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés » (1879) (cette dernière phrase, à la fois, minimise les événements qui peuvent advenir aux héros et se moque des ressorts traditionnels du romanesque), elle commente : « Il saute aux yeux que Bouvard et Pécuchet ne sont pas des créations romanesques aussi profondément méditées qu'Emma Bovary<sup>1434</sup> ».

Toutefois, ici comme ailleurs, il convient de nuancer le trait. Car si « les choses qui arrivent ont besoin de quelqu'un, à qui arriver », selon le mot de Beckett, si donc « le non-romanesque (l'encyclopédique) devenu roman évince peu à peu le romanesque traditionnel », ce « peu à peu » n'est pourtant encore qu'un « pas tout à fait »<sup>1435</sup>. Nos héros ne sont-ils pas en effet, eux aussi, caractérisés par leurs expériences comme autant d'événements *définissants* pour eux<sup>1436</sup> ? S'ils peuvent être définis comme des *ratés*, n'est-ce pas précisément en vertu de leur qualité d'expérimentateurs qui toujours échouent ? Bouvard et Pécuchet sont bien autant les *produits* de leurs expériences que le sont leurs échecs...

L'*intrigue* non plus n'est pas épargnée. Flaubert répète l'ennui qu'elle lui inspire :  
**« Il faut être maudit pour avoir l'idée de pareils bouquins ! J'ai enfin terminé le premier chapitre et préparé le second, qui comprendra la Chimie, la Médecine et la Géologie, tout cela devant tenir en 30 pages ! et avec des personnages secondaires, car il faut un semblant d'action, une espèce d'histoire continue pour que la chose n'ait pas l'air d'une dissertation philosophique. »**<sup>1437</sup>

Flaubert ne s'illusionne guère sur le caractère artificiel de ces « attaches » et autres « suspensions » qu'il lui faut malgré tout « multiplier »<sup>1438</sup> pour faire des jonctions d'un épisode à l'autre. Ainsi de l'apparition d'un chien au chapitre III : « Un chien entra, moitié dogue, moitié braque, le poil jaune, galeux, la langue pendante<sup>1439</sup> », chien qui va

<sup>1434</sup> « Bouvard et Pécuchet : sur la genèse des personnages », in Flaubert à l'œuvre, sous la dir. de R. Rebray-Genette, Flammarion, 1980, pp. 135-167 (p. 155).

<sup>1435</sup> Gothot-Mersch, *Ibid.*, p. 167. La citation de Beckett vient de *L'innommable*.

<sup>1436</sup> « Nous avons vu que les expériences doivent servir, aussi, à définir les caractères. Et si ces caractères, comme d'ailleurs les physiques, peuvent paraître assez schématiques, faut-il nécessairement en conclure que c'est seulement pour laisser la première place au conte philosophique ? » (*Ibid.*, p. 167).

<sup>1437</sup> **A Mme Roger des Genettes, avril 1875. Je souligne.**

<sup>1438</sup> Voir la note des plans de travail : « Méthode. NB : Avoir soin que chaque chapitre ne fasse pas un ensemble isolé, un tout en soi, il doit se trouver au milieu de deux autres idées [...] Multiplier les attaches et les suspensions » (cité par Yvan LECLERC, *La spirale et le monument, essai sur « Bouvard et Pécuchet » de Gustave Flaubert*, SEDES, 1988, p. 70. Je suis certaines de ses analyses). A rapprocher de ceci : dans ce roman, il n'y a « pas de drame, pas d'intrigue, pas de milieu intéressant ! » (A Mme Roger des Genettes, 18 avril 1880). Leclerc commente : « Il y a une volonté de supprimer l'intrigue, le mystère, tout ce qui anticipe le sens, joue sur l'attente du lecteur et l'oriente vers une résolution finale » (p. 73).

permettre des expériences « médicales » et « physiologiques ».

Et pourtant les catastrophes ne manquent pas, souvent provoquées par la bêtise ou la maladresse des deux "bonshommes", et sources à chaque fois d'une nouvelle désillusion : incendie des meules, explosion de la « bouvarine », de la vache « soignée » par Pécuchet, etc. Les événements historiques sont aussi présents (révolution de 1848 et coup d'état de 1851 au chapitre VI), aussi bien que certains événements personnels (l'achat de la ferme, au début, la maladie vénérienne de Pécuchet au chapitre VII).

Qu'est-ce qui fait alors qu'il n'y a pas d'effets de surprise, ni d'inattendu, et que l'événement y est complètement dévalué ?

C'est d'abord, au niveau premier de l'histoire, que l'échec des deux bonshommes est inéluctable : le lecteur sait immédiatement que leurs expériences ne peuvent qu'échouer. Dès le départ, leurs ridicules font des deux copistes des ratés.

Ensuite, le temps romanesque de *Bouvard et Pécuchet* est « miné par l'achronie<sup>1440</sup> » : pas, ou très peu, de sauts chronologiques (anticipation ou rétrospection)<sup>1441</sup>, dates qui ne sont là qu'en lien avec l'organisation de la quête des savoirs par les deux compères, et non en fonction du récit. Passant en revue les savoirs les uns à la suite des autres, l'ensemble du texte paraît ainsi beaucoup plus énumératoire que narratif.

Et quasiment classificatoire<sup>1442</sup> : la causalité également est presque suspendue, et *Bouvard et Pécuchet* se construit sur le modèle des tentatives géologiques et biologiques du chapitre III. La confusion de la causalité et de la successivité que faisait le romanesque traditionnel (le « post hoc ergo propter hoc ») est ici défaite, et le fil, ténu, presque arbitraire (la nécessité de l'ordre des chapitres ne saute pas aux yeux) qui retient l'histoire, n'est plus que la succession des expériences des deux héros – qui se reproduisent toujours selon le même schéma<sup>1443</sup>.

Tout le rythme du roman est ainsi basé sur l'alternance, pratiquement a-causale, des expériences, qui toujours échouent, de Bouvard et Pécuchet. Les liaisons causales entre les épisodes, qui normalement constituent la trame narrative du récit, sont bien souvent artificielles, « ça ne marche pas »<sup>1444</sup> – ce qui fut, parfois violemment, dénoncé par la plupart des critiques contemporains. « Bouvard doutait des causes. – De ce qu'un

<sup>1439</sup> Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., p. 125.

<sup>1440</sup> Leclerc, Op. Cit., p. 77.

<sup>1441</sup> Leclerc relève toutefois deux « analepses externes » et une « analepse interne complétive » (Ibid., p. 74). Signalons que, dans une analyse qui va jusqu'au niveau phrastique, Ilarie SPICA en dénombre 320 ! (Le statut romanesque de « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert, thèse, Quezon City, University of the Philippines Diliman, 1982, p. 213).

<sup>1442</sup> Des remarques importantes à ce sujet sont faites par Todorov : « La littérature du XXe siècle a apporté des correctifs sérieux aux anciennes images de la causalité. Très souvent, elle a cherché à sortir entièrement de sa domination ; mais, même lorsqu'elle s'y soumet, elle l'a considérablement transformée. D'une part, dès la fin du siècle précédent, les écrivains ont fortement diminué l'importance absolue des événements décrits : alors qu'auparavant les exploits, l'amour et la mort constituaient le terrain de prédilection de la littérature, celle-ci se tourne avec Flaubert, Tchekhov et Joyce vers l'insignifiant, le quotidien ; et sa causalité ressemble à un pastiche de causalité » (Poétique, Op. Cit., pp. 73-74).

phénomène succède à un phénomène, on conclut qu'il en dérive. Prouvez-le<sup>1445</sup> » : cette réflexion philosophique de Bouvard s'applique au roman tout entier.

Toutefois là aussi la position de Flaubert n'est pas sans ambiguïté. D'une part, il reste tributaire des codes narratifs dominants : il construit son roman en le munissant de ces « attaches », même artificielles, qui lui semblent nécessaires à la structuration du récit. Lu sous cet angle, Flaubert demeure l'héritier d'une certaine tradition romanesque, qu'il perpétue quoiqu'il en ait, et bien qu'il marque fréquemment combien elle lui pèse.

Mais d'autre part sa position ne va pas sans ironie, qui simultanément raille ces "nécessités" du romanesque. Flaubert, à tout le moins, interroge les procédés classiques, et son travail dans *Bouvard et Pécuchet* consiste moins sans doute à les subvertir qu'à montrer que ces codes n'ont rien de "naturel", qu'ils « sont construits, produits eux-mêmes par les livres et à partir d'une idée reçue du romanesque<sup>1446</sup> ». Et si la récurrence de l'échec des expériences des deux bonshommes constitue le moteur de l'avancée du roman, c'est bien *le rôle combinatoire du hasard*<sup>1447</sup> qui est ainsi mis en avant, hasard qui, à chaque fois, relance la fiction vers une nouvelle expérience, d'emblée vouée à l'échec.

Mais ce caractère arbitraire et secondaire, hasardeux, des événements chargés de faire les liaisons d'un texte qui en manque singulièrement, n'empêche pas la progression narrative, et l'avancée romanesque s'appuie sur l'alternance des tentatives et des échecs de Bouvard et Pécuchet. Il y a même, dans la diégèse, des éléments "objectifs", dont la contrainte restreint la liberté de manœuvre des deux héros : leurs difficultés financières croissantes les conduisent à réduire de plus en plus leurs recherches, qui les ruinent, et à limiter de plus en plus leurs ambitions, qui s'étiolent ; l'hostilité croissante des chavignollais à leur rencontre (due pour une grande part aux remises en cause des idées

<sup>1443</sup> I. Spica en a détaillé le mécanisme, qui se répéterait 30 fois : « Les étapes suivantes jalonnent toute la structure de ces micro-récits : 1°) un événement provoque l'idée de l'expérience ; 2°) l'idée suscite la recherche documentaire ; 3°) documentés, Bouvard et Pécuchet se livrent à l'expérience ; 4°) Rencontres d'obstacles ; 5°) résultat négatif accompagné ou non de découragements ; 6°) « joint » relançant l'enthousiasme pour une nouvelle recherche. Les points 6°) et 2°) se superposent, se confondent » (Op. Cit., p. 28).

<sup>1444</sup> Grand problème pour Flaubert : « Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une suite de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne chevauchent pas les uns sur les autres » (Correspondance, III, p. 92, cité par Jean-Pierre RICHARD, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*[1954], Points Seuil, 1970, p. 249). Richard fait remarquer que ce défaut de logique dans les liaisons est aussi caractéristique de la "construction" générale de l'œuvre de Flaubert : « que penser en effet de sa destinée littéraire, et du chemin zigzaguant qui le fait débiter par un roman réaliste, continuer par une œuvre violemment exotique, puis se rejeter vers la description la plus prosaïque de son époque, repartir vers le lyrisme fantastique et aboutir à une œuvre mystérieuse, qui reste inachevée... ? » (p. 178).

<sup>1445</sup> Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., p. 301.

<sup>1446</sup> Leclerc, Op. Cit., p. 99.

<sup>1447</sup> Remarquons que la répartition des liaisons logiques ou au contraire dictées par le hasard est elle-même tout à fait arbitraire : I. Spica (Op. Cit., pp. 36-37) en a dressé la liste, où il est bien difficile de déceler une quelconque logique organisationnelle...

reçues et des évidences de tout le voisinage qu'ils n'ont cessé de faire) les isole de plus en plus – jusqu'à l'enfermement final dans la copie généralisée.

La radicalité des questions posées par Flaubert ne va pas non plus jusqu'à supprimer la "consécration", ni certains éléments diégétiques qui apportent une certaine cohérence logique au récit. C'est à bon droit que Leclerc peut écrire qu'« il y a de l'irréversible dans *Bouvard* », et que « le texte va vers sa fin <sup>1448</sup> ». Le tout est de savoir laquelle...

De fait, il n'y a pas de clôture narrative traditionnelle. Cette fin qui "s'inachève" dans la copie illimitée <sup>1449</sup> nous pousse jusqu'aux limites de la littérature, et c'est bien, *en définitive*, le geste même des copistes qui est au cœur de l'œuvre.

Car copistes, Bouvard et Pécuchet le sont dans l'âme, jusque dans leurs prétentions scientifiques. Persuadés que, contrairement à l'adage, l'habit fait le moine, ils adoptent le costume de ce qu'ils veulent être : maquignons (« habillés d'une blouse bleue, avec un chapeau à larges bords, des guêtres jusqu'aux genoux et un bâton de maquignon à la main... »); « ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans le amphithéâtres... » <sup>1450</sup>), géologues, à partir du *Guide du voyageur géologue* de Boné :

**« Il faut avoir, premièrement, un bon havresac de soldat, puis une chaîne d'arpenteur, une lime, des pinces, une boussole, et trois marteaux, passés dans une ceinture qui se dissimule sous la redingote, et « vous préserve ainsi de cette apparence originale, que l'on doit éviter en voyage ». Comme bâton, Pécuchet adopta franchement le bâton de touriste, haut de six pieds, à longue pointe de fer. Bouvard préférait une canne-parapluie, ou parapluie-polybranches, dont le pommeau se retire, pour agraffer la soie contenue, à part, dans un petit sac. Ils n'oublèrent pas de forts souliers, avec des guêtres, chacun « deux paires de bretelles, à cause de la transpiration »... » <sup>1451</sup>**

Suprême raffinement de l'imitation, où l'on dissimule la panoplie du modèle sous la redingote... Où l'on fait disparaître le modèle ?

Nouveaux adeptes du pari pascalien, les deux compères prennent aussi les poses du modèle, comme celles du jardinier : « Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel ; et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche près de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flatta même beaucoup... » ; ou de l'homme politique: Pécuchet « avait pris l'escalier de service ; – et voulant faire comme Lamartine, il se mit à haranguer le peuple : "– Citoyens !" <sup>1452</sup> ».

Or ce geste (et cette geste) de l'imitation est, à la lettre, interminable. De même que Darwin inaugure la continuité de l'homme à l'animal, de même Flaubert inaugure la

<sup>1448</sup> Leclerc, Op. Cit., p. 77.

<sup>1449</sup> Le récit « se perd dans les sables de la copie » (Leclerc, Ibid., p. 133).

<sup>1450</sup> Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., pp. 82 et 119.

<sup>1451</sup> Ibid., p. 148.

<sup>1452</sup> Ibid., pp. 97 et 237.

continuité de l'homme à la bêtise (à la bête ?), et la lecture de la *Correspondance* montre à quel point il est envahi par cette sensation d'infinitude. Il s'enfonce de plus en plus dans cet océan de documentation du second volume, « encyclopédie de la bêtise humaine », qui devait être constitué, on le sait, de citations et de textes recopiés. Il s'agit de la traquer, partout où elle se trouve, cette bêtise faite de toutes les « idées reçues ».

Les copier, ce serait les neutraliser, en les rendant à leur profond ridicule. Mais en même temps le propre d'une idée *reçue* n'est-il pas de se répéter indéfiniment – ce qui justement fait qu'une idée le devient? Le fait de la recopier n'en rajoute-t-il pas encore, et ne nous piège-t-elle pas ainsi ?

Ce qui, traduit dans notre problématique, donne : Montrer qu'un "événement" est, en fait, une idée reçue, mais pour ce faire, être soumis à l'obligation de le dire, c'est-à-dire de le répéter, n'est-ce pas l'annuler en tant qu'événement précisément ? Est-ce encore le raconter que de le faire ainsi entrer dans la rubrique des clichés ?

C'est peut-être la contradiction dans laquelle, avec ses deux copistes, s'est perdu leur créateur. L'achèvement devenait impossible, comme le dit la *Correspondance*, si souvent citée sur ce thème : « La Bêtise me suffoque de plus en plus, ce qui est imbécile, car autant s'indigner contre la pluie... La Bêtise de mes deux bonshommes m'envahit... leur bêtise est mienne, j'en crève <sup>1453</sup> ». Lutter contre elle en l'écrivant, en la recopiant, c'est encore la conforter.

Telle serait peut-être la grande et impossible quête de Flaubert, nouveau Don Quichotte : il s'agissait d'éliminer au préalable toute cette somme d'absurdités débitées depuis des siècles pour redevenir véritablement auteur, pour recréer un événement qui soit véritablement fondateur et novateur, et non plus seulement répétition d'une « idée reçue ». Et même si Flaubert a usé de stratagèmes pour les déjouer, et ainsi tenter de disparaître en tant qu'auteur de ces « bêtises », déléguant à ses deux « cloportes » la tâche de faire une encyclopédie de la bêtise humaine <sup>1454</sup>, ni lui, ni ses deux créatures n'ont pu en venir à bout. Désespérément, le fait de copier, c'est, toujours, en rajouter.

Geneviève Bollème écrit : « L'histoire s'achève, elle ne peut avoir de fin ; la bêtise est infinie, la copie le sera aussi <sup>1455</sup> ». Flaubert meurt doublement à la tâche – en tant qu'auteur : « il faudrait que dans tout le cours du livre il n'y eût pas un mot de mon cru », – et pour de bon, en nous laissant un livre inachevé – inachevable : « la bêtise consiste à vouloir conclure <sup>1456</sup> ». Ce poids qui écrase Flaubert, c'est celui de toute l'immensité de l'*avant* du texte, qu'il faut d'abord répéter pour pouvoir s'en débarrasser. Pour éliminer toute cette fausse réalité antécédente, il faut la traverser, au risque de s'y perdre. Et on

<sup>1453</sup> Extraits de lettres de Flaubert, citées par Geneviève BOLLEME, Introduction au Second Volume de Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., pp. 21, 30-31.

<sup>1454</sup> Et peut-être deviennent-ils presque intelligents, dans ce projet, déjouant même la bêtise, échouant même dans l'expérience de la bêtise.

<sup>1455</sup> Ibid., p. 29.

<sup>1456</sup> Respectivement : cités par Bollème, Ibid., p. 23, et par Gothot-Mersch, Op. Cit., p. 42.



s'y perd...

Peut-être Flaubert est-il fondamentalement un moraliste, à la poursuite d'une sorte de pureté de la narration, d'une manière d'événement véritablement inaugural. Ce qui nécessite le passage par ce qui semble être son absolu contraire, le copiage, la répétition de ce qui précisément n'a pas ce caractère de nouveauté : les idées reçues<sup>1457</sup>.

Copier, c'est, comme pour le jardinage ou la géologie, user des mêmes outils, revêtir les oripeaux d'une profession – ici celle de l'écrivain. Mais ce pari pascalien, ce "faites semblant d'écrire et bientôt vous écrirez", cette bêtise des deux "bonshommes", peuvent aussi bien se retourner en une remarquable clairvoyance. En entreprenant de copier, peut-être découvrent-ils une profonde vérité, qui serait celle de l'inutilité de l'écrivain : pourquoi, à ceux déjà écrits, ajouter d'autres livres, qui n'ajouteront rien qui de toute façon n'existe déjà ? Ainsi l'inattendu et la nouveauté de l'événement semblent-elles définitivement battues en brèche, et Bouvard et Pécuchet sont bien cette métaphore parfaite de l'écrivain qui, muni de ses lectures, écrit – ne fait en fait que répéter, même s'il combine.

Par sa causalité événementielle, le roman cherchait à neutraliser la force de nouveauté de l'événement – tout en usant de toutes les ficelles du récit pour renforcer cet effet de nouveauté. C'est cet artifice qu'avec la copie généralisée Flaubert dénonce. La répétition, cette « forme continue du discontinu<sup>1458</sup> », neutralise l'inattendu de l'événement, dit le ridicule de toute prétention à l'originalité, rend dérisoire ce qui est au cœur de la fiction "classique". S'il est donc vrai que tout a déjà été dit, tout n'est plus alors que copie, et écrire, c'est tomber dans cette illusion, ce réel dégradé objet, déjà, de tous les mépris platoniciens<sup>1459</sup>.

Or nos deux copistes, c'est leur travers, imitent mal : ils en font trop ou trop peu, selon les cas (ce qui n'est pas sans conséquence sur le modèle imité : la copie est aussi

<sup>1457</sup> Leclerc : « Dans la copie, initiale et finale, se résorbe la question de l'origine, puisqu'il n'y a pas de copie originaire, mais copie d'un original toujours perdu, dédoublement de l'origine unaire, selon la logique désirante et délirante de la chaîne des substitutions qui lance la quête et la voue à l'insatisfaction : manque le premier terme... » (Op. Cit., p. 130).

<sup>1458</sup> L'expression est de Catherine BACKES, qui distingue la répétition, « forme continue du discontinu », et le changement, « forme discontinue du continu » (« Continu et discontinu », Encyclopedia Universalis, 1980).

<sup>1459</sup> Dès le Sophiste, la copie est dénigrée (« Qu'est l'image, sinon un second objet pareil, copié sur le véritable ? », 240, trad. Chambry). Mais c'est dans le Livre X de La République que la condamnation est la plus nette. Platon y décompose la Mimesis en une double imitation : « Tu appelles donc imitateur l'auteur d'une production éloignée de la nature de trois degrés ». En première place il y a l'idée de la chose (eidos), créée par Dieu, puis vient l'objet d'usage (eidolon) que l'artisan produit et qui est copie de la première. Et ce n'est qu'en troisième position qu'advient « l'image obtenue par le peintre ou le poète », et qui imite l'objet de l'artisan, qui est donc copie de copie (phantasma) (République, 597, trad. Baccou). Il est remarquable que Roland BARTHES voit dans la description réaliste le même éloignement vis à vis du réel : « Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle.[...] Il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) [...]. Ainsi le réalisme consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...]. Par une mimesis seconde, il copie ce qui est déjà copie » (S/Z[1970], Points Seuil, 1976, p. 61).

là pour montrer les travers et les ridicules des grands modèles). Alors ? La ressemblance de l'action de nos deux héros avec la figure de l'écrivain est-elle copie ou simulacre <sup>1460</sup> ? En d'autres termes, sont-ils *homoousiens* ou *homoiousiens*, selon l'antique querelle conciliaire reprise ironiquement par Gaddis ?

**« Homoiousian ou homoousian, telle était la question. Elle avait été réglée mille ans auparavant, à Nicée, quand le sort de l'Eglise avait dépendu d'une diphongue : homoousian voulant dire d'une seule substance. Les frères [du Real Monasterio de Nuestra Señora de la Otra Vez], dans la lointaine Estrémadure, avaient laissé passer la profession de foi de Nicée [...]. Ils choisirent homoiousian, de même substance, comme plus heureux que son alternative (personne ne leur offrit une chance avec hétéroousian) et furent mis sur le champ dans de paisibles cachots »** <sup>1461</sup>

Bouvard et Pécuchet sont-ils copistes ou "simulacristes", jusque dans l'unité improbable de leurs propres personnes : « Ils deviennent dans la joie de la Copie et dans la Communauté de la passion le même homme... et à se ressembler physiquement un seul être en partie double <sup>1462</sup> » ?

Tel est l'événement central de l'ultime œuvre de Flaubert : cette réponse impossible à la question, cette improbable et inachevable dialectique de la quête, du côté de la *Mimésis* II de Ricœur, d'une création pure, contrebalancée et écrasée, du côté de la *Mimésis* I, du poids incommensurable de tout ce qui a déjà été écrit. L'effort de Flaubert se fait et ouvre sur deux horizons contradictoires, en apparence : il dit la vanité de tout savoir, en même temps que l'inaltérable croyance dans les infinis pouvoirs de la littérature et des livres <sup>1463</sup> ...

La copie finale n'est pas du tout la même que celle qui initialement relevait de la profession des deux compères. Non plus soumise aux ordres et injonctions d'un obscur chef de bureau, celle du second volume (du « monument <sup>1464</sup> ») est créatrice parce que

<sup>1460</sup> Selon Deleuze, Platon distinguerait en fait les copies, « possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance » avec le modèle, et les simulacres, « copies de copies, icônes infiniment dégradées », à la « ressemblance infiniment relâchée ». Celle-ci, pour être légitime, et légitimée, doit être, comme pour les copies magiques de l'étudiant Anselme, intérieure (« l'effet de ressemblance » du simulacre étant « seulement extérieur et improductif », tandis que « la ressemblance ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur : elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une Idée. [...] Intérieure et spirituelle, la ressemblance est la mesure d'une prétention : la copie ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose »). (Logique du sens, Op. Cit., pp. 292-307).

<sup>1461</sup> *Les reconnaissances*, Op. Cit., p. 17.

<sup>1462</sup> Note des Scénarios, cité par Leclerc, Op. Cit., p. 141.

<sup>1463</sup> Il est remarquable que le premier texte publié par Flaubert, Bibliomanie[1837], se rapproche singulièrement sur ce point de sa dernière œuvre. On trouve dans Le bibliomane[1831] de Charles NODIER, qui a sans doute inspiré le jeune Flaubert (voir Didier BARRIERE, Nodier, l'homme du livre, Bassac, éd. Plein Chant, 1989, pp. 14-15), des formulations très "borgésiennes" que n'aurait sans doute pas reniées l'auteur de Bouvard et Pécuchet : « Il passait sa vie au milieu des livres, et ne s'occupait que de livres, ce qui avait donné lieu à quelques-uns de penser qu'il composait un livre qui rendrait tous les livres inutiles » (Bordeaux, Passage, 1985, non paginé).

*critique. Copier n'importe quoi, comme Bouvard et Pécuchet vont le faire*<sup>1465</sup>, c'est aussi pour Flaubert dire que tout ce qui est écrit, c'est *du n'importe quoi*, et que l'« axiome » : « l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit »<sup>1466</sup> – est vrai :

**« Allons ! pas de réflexions copions tout de même. Il faut que la page s'emplisse. Egalité de tout, du bien et du mal, du Beau et du Laid – du farce et du sublime, de l'insignifiant et du caractéristique. Il n'y a que le phénomène. »**<sup>1467</sup>

Par delà les péripéties, pour nous devenues secondaires, qui jalonnent les recherches à chaque fois dérisoires et ridicules des deux "bonshommes", l'événement inouï de *Bouvard et Pécuchet*, c'est cette question que Flaubert nous (et se) pose : l'idée même d'auteur existe-t-elle, puisque écriture et copie deviennent pour finir équivalentes ? – C'est cette interpellation de leur inventeur par Bouvard et Pécuchet : es-tu réellement un créateur, et le romancier est-il encore capable d'inventer des personnages, nouveaux, à qui il adviendrait des événements, nouveaux<sup>1468</sup> ? Il s'agit d'un événementiel en forme de mise en abîme, au sens propre de la sensation de *vertige* suscitée par ces questions que pose la diégèse au récit, récit semblant lui-même en voie de disparition... Car la disparition de tous les personnages et de toutes les « attaches » dans la copie généralisée du second volume aurait conduit à ce qu'il paraît bien hypothétique d'appeler encore un récit, objet achronique, déréalisé, suspendu...

Mais il faut redire que cette démarche copiste, qui à chaque instant menace de faire disparaître l'événement dans le ridicule de sa dérisoire répétition, le transformant en idée reçue et en poncif, est ambivalente, puisqu'elle contribue en même temps à la constitution de l'*aura* de l'événement. En guise d'illustration de ce fameux concept d'*aura*, Benjamin prend l'exemple de la Joconde : l'histoire « doit tenir compte aussi de la façon dont on l'a copiée au XVII<sup>e</sup>, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, et de la quantité même de ces copies »<sup>1469</sup>. De la même façon que la Joconde grimee et sous-titrée *L.H.O.O.Q.* par Marcel Duchamp ne fait peut-être, tour de vis supplémentaire, qu'ajouter à sa célébrité, est-il si sûr que la gloire de Lamartine sorte vraiment « amoindrie de ce que Pécuchet ait

<sup>1464</sup> « Ils appellent la copie "leur monument" » (cité par Leclerc, Op. Cit., note 10, p. 158).

<sup>1465</sup> « Ils copièrent ... tout ce qui leur tomba sous la main,... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus. – "vieux" papiers achetés au poids à la manufacture de papier voisine » (XI. – Leur copie, F° 67, in Le second volume de Bouvard et Pécuchet, Op. Cit., pp. 54 et 56).

<sup>1466</sup> « Si le livre que j'écris (il s'agit ici de Madame Bovary) avec tant de mal arrive à bien, j'aurais établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit" (A Louise Colet, 25-26 juin 1853. Cité par Rousset, Op. Cit., p. 111).

<sup>1467</sup> F° 32, *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>1468</sup> Leclerc : « Si tous les écrivains sont des copistes, seul celui qui se veut et se fait copiste est véritablement écrivain » (Op. Cit., p. 146).

<sup>1469</sup> « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Op. Cit., p. 174.

agi à son exemple <sup>1470</sup> » ?

« Ils s'y mettent », dans l'interminable coulée de la répétition copieuse. « Un livre sur la bêtise ne peut se conclure, d'autant que, comme on doit le savoir, l'ineptie et la bêtise consiste à vouloir conclure ». Leclerc <sup>1471</sup> encore, que j'ai peut-être beaucoup (trop) copié... Ai-je en définitive été contaminé par les idées, reçues depuis maintenant de nombreuses années, à propos de *Bouvard et Pécuchet* et de *Bartleby* ? Ai-je, en somme, échappé à la force d'attraction de ces deux œuvres ? Ce n'est pas moi qui saurais le dire...

De même que Darwin brouille les frontières (de l'homme à l'animal) et instaure une continuité généralisée, tant diachronique que synchronique, de même les copistes de Melville et de Flaubert brouillent les frontières de la création littéraire : les seconds en montrant que l'original, le "digne" d'être copié, n'est bien souvent qu'une idée reçue, que l'écrivain ne fait que répéter sans le savoir, le premier en se plaçant encore plus avant, dans le pouvoir et le « pouvoir-de-ne-pas ».

Moins improbable que la rencontre de Melville et Darwin aux Galápagos, celle par delà l'Atlantique de ces êtres de fiction, infiniment libres, que sont les deux copistes normands et le copiste new-yorkais, nous a en tout cas conduit jusqu'aux frontières ontologiques de l'écriture de l'événement, de son origine, de la puissance de l'être et du non-être...

« Ceci n'est pas un écrivain », c'était mon titre de chapitre, *copiant* celui de René Magritte. Telle est bien la question essentielle que nous posent ces copistes : celle de la *représentation* de l'écrivain. Le copiste n'est pas un écrivain ? La question reste ouverte, avec son corollaire : l'écrivain n'est pas un copiste <sup>1472</sup> ? Ecrire un événement romanesque, en son absolue nouveauté, est-ce encore possible ?

## Chapitre II. Du naturalisme, en train de couler...

***...et ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien Stéphane MALLARME <sup>1473</sup>***

A travers ce thème de la copie, la figure de l'artiste inspiré, venue du romantisme, n'est

<sup>1470</sup> Leclerc, Op. Cit., p. 114.

<sup>1471</sup> Ibid., p. 138.

<sup>1472</sup> Hobby, court roman du tchèque Jiri FRIED, paru en 1969, tourne autour de cette même problématique (trad. de L. Gaspard, Lettres Nouvelles, 1972).

<sup>1473</sup> *Crayonné au théâtre*[1887], *Œuvres Complètes*, éd. Mondor, Pléiade Gallimard, 1979, p. 296.

pas loin de sombrer dans le ridicule d'une pure gestuelle maniaque, dénuée de signification. Formalisation excessive, où le récit, en quelque sorte dépouillé de sa *substance*, tomberait dans l'aporie d'un texte uniquement tourné vers l'*accident* de sa propre production ? Ou, dit plus brutalement : avec l'événement, le roman ne disparaîtrait-il pas ? Ce questionnement radical sera au cœur de l'œuvre de plusieurs auteurs majeurs (Kafka, Joyce, Sarraute, Beckett).

Cette problématique affleurerait déjà dans le naturalisme. Chevrel écrit fort justement que « les romanciers naturalistes, pour qui le document humain a tant d'importance, hésitent à intégrer à leur fiction les marques écrites qui en paraissent les manifestations les plus saisissables <sup>1474</sup> ». Et pourtant, selon Lukacs, ces romanciers sont guettés par le danger d'un certain formalisme, car le récit naturaliste souffrirait du refus d'accorder à la chose représentée une signification en elle-même. C'est la *Weltanschauung* de l'écrivain qui donne un sens à cette chose qu'il décrit. Elle devient ainsi *symbole*. De cette contradiction à une certaine dérive formaliste, il n'y a qu'un pas : « Certes la chose ne prend pas pour autant une signification poétique réelle, mais on la lui impute. La chose se transforme en symbole. On peut voir ici clairement de quelle façon la problématique poétique du naturalisme devait produire forcément des méthodes formalistes de figuration <sup>1475</sup> ». Ainsi la chose, devenant symbole, se déréaliserait ? L'extrême formalisme, comme stade ultime du naturalisme ?

Mais ne pourrait-on tout aussi bien avancer que, retrouvant les intuitions du romantisme allemand déjà évoquées, le roman serait en train de découvrir l'*événement* de sa propre écriture ? La langue n'est plus réduite au seul rôle de pont entre intérieur et extérieur, de transmission du signifié. Avec la problématique "copiste", le langage devient l'enjeu central, et l'élément principal que se mettent à "raconter" les romans. Retour sur soi où se jouent l'immense partition, le face à face de l'homme et du monde. Le récit n'est plus celui des événements qui ponctuent l'histoire, ou une vie d'homme, mais celui de leur création-recréation dans et par l'écriture.

Le récit se rapprocherait de plus en plus du « livre sur rien », nous dit-on. Sur rien ? C'est-à-dire l'écriture. Car une poétique de celle-ci est bel et bien en train de naître dans le roman, que les copistes de Flaubert (et, dans le champ encore en gestation de la littérature des Etats-Unis, celui de Melville) avaient préparée.

Repartons ici de Maupassant, si proche de Flaubert. En dehors de Zola, il est sans doute le théoricien le plus rigoureux du naturalisme. Et cependant l'événementiel romanesque finit parfois par s'estomper dans les brouillards des étangs de certains de ses récits, par couler tout doucement dans les eaux dormantes des bras morts de ses rivières normandes.

---

<sup>1474</sup> Chevrel, *Le naturalisme*, Op. Cit., p. 154.

<sup>1475</sup> Lukacs, *Problèmes du réalisme*, Op. Cit., p. 150. Chevrel commente : « Le naturalisme s'ouvrant sur le formalisme, par le relais du symbole qui en est un des éléments constitutifs, voilà peut-être l'apport le plus précieux de la critique de Lukacs » (*Le naturalisme*, Op. Cit. p. 167).

## Maupassant : l'eau, cette grande fugitive...

---

J'avais fait de l'auteur de *Boule de suif* l'un des modèles de ces nouvellistes dont les récits sont entièrement construits dans l'orientation vers leur fin. Mais c'est un "flâneur des deux rives"... Il est un autre Maupassant.

Un de ses bords serait « ferroviaire », selon Alberto Savinio – et ici revient l'esthétique romanesque analysée dans la première partie <sup>1476</sup>. Il s'agit de ces nouvelles si pressées d'en finir :

**« L'esprit des contes de Maupassant est lui aussi ferroviaire. Les contes de Maupassant roulent comme des trains. A dire la vérité, exactement comme ceux-ci, ils ont de la peine à se mettre en marche, et dans l'entrée en matière qui commence chaque conte, on entend haleter la vapeur et l'on sent l'effort des bielles. Mais finalement ils démarrent et alors, avec leur rythme pressé mais dur, ils n'ont d'autre hâte que d'arriver à la fin de leur trajet. Arriver : unique but des contes de Maupassant. »** <sup>1477</sup>

Prenant la métaphore à la lettre, on constatera que bon nombre de nouvelles "durent" le temps d'un trajet en train, ou le temps d'un arrêt, prévu ou imprévu (*Un duel, Rencontre, Idylle, Enragée, Les Sœurs Rondoni, L'infirme, La peur, Le rosier de madame Husson, ç a ira, En wagon...* liste sûrement pas exhaustive). Ici l'événement romanesque est concentré, dans le même temps que le récit se concentre sur lui.

Pourtant, Maupassant, en digne fils de Zola et de Flaubert, fait sienne la vulgate naturaliste. Sa profession de foi de la préface de *Pierre et Jean* est explicite : refus de l'événement pour l'événement et volonté affichée de neutralité : « Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues d'une voiture, au milieu du récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident ? » Refus également de l'extraordinaire : « si le romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal <sup>1478</sup> ». Le romancier-observateur auquel, malgré les apparences, Maupassant s'assimile se doit d'être impartial : « les partisans de

<sup>1476</sup> Michel BUTOR parle également du « suspens » caractéristique de « la littérature chemin de fer qui insiste sur la suite des événements », dont les modèles seraient Dumas et Sue (Improvisations sur Flaubert, Op. Cit., p. 33).

<sup>1477</sup> Alberto SAVINIO, *Maupassant et l'« Autre »* [1944], suivi de *Tragédie de l'enfance et de C'est à toi que je parle*, Clio, trad. de l'italien par M. Arnaud, Gallimard, 1991, p. 38. La « peine à se mettre en marche » est souvent liée au procédé du "récit homodiégétique à focalisation externe", selon la catégorisation de Gérard Genette, dont Maupassant use abondamment. Ce que Savinio caractérise ainsi : « Presque tous les contes de Maupassant se composent d'une chambre, laquelle est le conte proprement dit, et d'une antichambre précédant le conte et, en un certain sens, le préparant » (p. 43). A remarquer que Maupassant et l'« Autre », la nouvelle de Savinio elle-même, est d'abord "ferroviaire" (son héros prend le train pour Paris), puis se perd rapidement dans les méandres d'un essai sur Maupassant. Où la forme "essai" absorbe et immobilise la forme "nouvelle" – sans pour autant devenir "aquatique"...

<sup>1478</sup> Pierre et Jean, Préface, Op. Cit., pp. 16 et 15.

l'objectivité (quel vilain mot !) prétendent nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements <sup>1479</sup>

». Condamnation enfin des afféteries et du pédantisme fin de siècle des "décadents", du symbolisme :

**« Il n'est point besoin de vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée. [...] Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares »** <sup>1480</sup>

Maupassant lui aussi se veut "savant" – mais non dans le vocabulaire. C'est ainsi que la fameuse Préface de *Pierre et Jean* est aussi, à la suite du modèle flaubertien, une profession de foi concernant le style <sup>1481</sup>. La platitude de certaines existences, l'évanescence des événements, la réduction de l'intrigue <sup>1482</sup>, tout cela ne peut pas être disjoint d'un Maupassant préoccupé d'abord de questions d'écriture et de rythmes.

Quelle est la traduction narrative de ces principes ? Ce que Chevrel nomme les « nouvelles-chroniques <sup>1483</sup> », ces récits où se font entendre des « voix secondes » : descriptions, portraits, tableaux de mœurs, dialogues sans but, où l'*ancilla narrationis* s'affranchit de sa servitude. Pour Sylvie Thorel-Cailleteau, ce type de nouvelles « apparaît autant comme un laboratoire du roman que comme une ellipse du romanesque dont elle marquerait le deuil, dont elle désignerait l'absence <sup>1484</sup> ». Dans ce laboratoire, le

<sup>1479</sup> On peut rapprocher cette déclaration d'intention de Maupassant, datant de 1888, de ce qu'écrivait en 1881 le critique italien L. Capuana (il rendait compte des *Malavoglia*, le roman de Verga) : « Le positivisme, le naturalisme ont exercé une influence réelle et radicale sur le roman contemporain, mais seulement sur la forme, et cette influence se traduit dans l'impersonnalité parfaite d'œuvres d'art de ce genre » (cité par Chevrel, « Vers une histoire du Naturalisme dans les littératures de langues européennes ? », in Zola sans frontières, Op. Cit., pp. 121-137. Note 29, p. 131).

<sup>1480</sup> *Pierre et Jean, Préface, Op. Cit., p. 23.*

<sup>1481</sup> Selon Maupassant, si Flaubert « croyait au style, c'est-à-dire à une manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité » (Préface aux Lettres de Flaubert à G. Sand[1884], in *Chroniques*, 10/18, t. III, 1980, p. 111), c'est « que tout procède de la qualité de l'observation, de la façon dont l'écrivain cherche à percevoir l'originalité absolue de tout phénomène, si mince soit-il » (Chevrel, Op. Cit., p. 163).

<sup>1482</sup> Cette « ficelle unique qui avait nom : l'Intrigue » (Préface, *Pierre et Jean*, Op. Cit., p. 108).

<sup>1483</sup> A propos de Maupassant et de la nouvelle en général : « entre l'anecdote à l'emporte-pièce et la méditation sur la destinée humaine, entre le pur factuel et le pur fictionnel, la forme courte de la nouvelle-chronique est un des "genres" les plus susceptibles d'accueillir l'art naturaliste » (Chevrel, *Le naturalisme*, Op. Cit., p. 89).

<sup>1484</sup> Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *La tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994, pp. 253-254. Elle cite, parmi « ces nouvelles de Maupassant où le fond passe au premier plan », *Jour de fête, Misère humaine, Une opinion publique, La peur. J'ajouterai Rencontre, Un parricide...*

romanesque tendrait à se diluer dans un récit de plus en plus évanescent où la trame anecdotique s'évanouirait...

Tel serait le tropisme "aquatique" de Maupassant, second pôle de son idiosyncrasie. Savinio<sup>1485</sup> parle d'« hydromanie » et de « dipsomanie », de l'« aquatisme » de ces nouvelles où l'événement ne change guère le cours des choses, où le romanesque se dissout dans une eau paresseuse, qui s'épand sur le récit, en rend les formes indistinctes, nouvelles "aquatiques" baignées d'une sensualité à la fois chaude et humide qui imprègnent les personnages, comme la mère et la fille d'*Une partie de campagne*.

Henri Michaux, le peintre, voit l'eau de l'aquarelle effacer progressivement son dessin – et son dessein : « cette soustraction [...] embrouillant absurdement mes traits d'abord sûrs, qui partent à la nage de tous côtés, entraînant mon sujet vers un flou qui ne cesse de se dilater, ou de dérapier, surface de dissolution, de divergence et de distorsion, en route vers une re-absurdité qui me laisse béant sur la rive<sup>1486</sup> ». De la même façon, chez ce second Maupassant, tout se passe comme si l'élément liquide estompait les contours du narratif<sup>1487</sup>. Comme si « l'eau pure » de la langue française, qui « ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre<sup>1488</sup> », affaiblissait, obscurcissait, corrompait le récit... Nouvelles-chroniques ? Nouvelles-aquarelles aussi bien, où le peu qui se passe se perd dans l'eau langoureuse et dérivante, nouvelles qui sont écrites « comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit et vous promène<sup>1489</sup> »...

L'élément liquide, c'est essentiellement celui des rivières et des ruisseaux du bocage normand, qui serpentent, amollis, au milieu des prés et des rangées de peupliers. Certaines nouvelles illustrent bien cette manière qu'a l'aquatique de corrompre le ferroviaire, de ralentir le récit, jusqu'à l'immobilité. Du mouvement, de l'événementiel du second on glisse aux langueurs mortifères du premier. Dans *Le rosier de Madame Husson*, c'est un accident de chemin de fer qui détourne le récit et l'arrête. Le narrateur, bloqué à Gisors, y retrouve Albert Marambot, un de ses anciens camarades. Celui-ci

<sup>1485</sup> Maupassant et l'« Autre », Op. Cit., p. 60 et 62. Algernon J. GREIMAS, dans son étude des Deux amis montre que « la figure de l'Eau exerce toutes les fascinations ». Elle est synonyme de repos et de paix – avant que le Ciel ne soit celui de l'horreur et de la mort (Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques, Seuil, 1976).

<sup>1486</sup> Henri MICHAUX, « Phénomène de la peinture », Passages, O.C. II, Pléiade Gallimard, 2001, p. 330. Le poète parle de la « dérivation de la ligne de (son) dessin dans l'eau et l'infiltration qui gagne partout ».

<sup>1487</sup> Alain BUISINE, qui oppose également les Maupassant "ferroviaire" et "aquatique" (Cf. « Paris – Lyon – Maupassant », in Maupassant, Miroir de la nouvelle, Op. Cit., pp. 17-38), met le premier sous le signe de Zola, ce qui paraît aller de soi. Mais mettre le second, comme il le fait, dans la lignée de l'"ermite de Croisset", sur les bords de la Seine, me semble beaucoup plus problématique : comment concilier les fureurs flaubertiennes aux langueurs des "nouvelles-aquarelles" ?

<sup>1488</sup> Préface, Pierre et Jean, Op. Cit., p. 24.

<sup>1489</sup> Sur l'eau. Journal de voyage[1888], Livre de poche, 1972, p. 5 : « Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressantes. Ayant fait au printemps dernier, une petite croisière sur les côtes de la Méditerranée, je me suis amusé à écrire chaque jour ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé. En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches – je ne puis raconter autre chose – et j'ai pensé simplement, comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit et vous promène ».



entreprind de lui faire la chronique, vaine et vaniteuse, de sa petite ville. Patrick Wald Lasowski écrit : « Marambot parle, n'en finit pas de parler.[...] Le sobre Maupassant, si soucieux d'ordinaire de la plus stricte économie dans l'écriture de ses contes, a choisi de se laisser emporter. Et la nouvelle s'augmente, s'enfle de digressions successives.[...] Jamais l'anecdote – le cœur, le noyau du récit – n'a été, dans l'œuvre de Maupassant, si largement, si longuement débordé par le texte <sup>1490</sup> ». Comme si le déraillement était aussi celui du texte, qui se termine sur la rive de l'Epte. On était parti en train, le récit "s'achève", inconclusif, définitivement noyé dans une dernière évocation, celle d'Henry Monnier, qui « fut un des pêcheurs les plus assidus des bords de l'Epte <sup>1491</sup> ».

Cette opposition de deux Maupassant se retrouve dans les deux grands romans. La vie parisienne de Duroy, le *Bel-Ami*, commence directement sous des auspices ferroviaires : il est d'abord employé du chemin de fer du Nord, sa chambre donne sur « l'immense tranchée du chemin de fer de l'Ouest, juste au-dessus de la sortie du tunnel, près de la gare des Batignolles », et ses premières tentatives de rédaction d'articles sont rythmées par les passages furieux des trains de banlieue <sup>1492</sup>. Duroy est ensuite soumis à tous les tressautements, à toutes les agitations mondaines et journalistiques, et sa vie n'est qu'un mouvement uniformément accéléré jusqu'à l'apothéose finale du grand mariage, sommet de sa réussite.

Quoi de plus éloignée de cette vie trépidante que celle de Jeanne, l'héroïne d'*Une vie* ? Elle débute sous le signe de l'averse et de « l'humidité qui pénétrait au-dedans et faisait suer les murs de la cave au grenier ». Le temps gris qui détrempe la campagne normande embrume tout le roman. Ce désenchantement, humide « comme le pressentiment des longs ennuis de la vie monotone » qui va suivre son mariage, s'appesantit sur Jeanne. Sa vie s'écoule, morne, rythmée par les promenades auprès de ces étangs amollis qui bordent les propriétés de ces petits nobles provinciaux, eux aussi si vides, si creux... Jeanne est si loin de ses rêves, de « l'Attendu », autre nom de l'Espéré. Elle est abandonnée de son mari, de son fils, de tous les siens. Chaque « journée s'écoule à l'ordinaire ». Tout dit le désœuvrement, la vacuité de l'existence : « elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire.[...] Elle sentait tout cela vaguement à une certaine désillusion, à un affaissement de ses rêves <sup>1493</sup> ». A l'approche de la mort, elle tente de recomposer sa vie, observe la façon dont elle s'est défaite, dont elle fut dissoute par les brouillards qui n'ont cessé de l'entourer <sup>1494</sup> ...

<sup>1490</sup> Préface, *Le rosier de Madame Husson*[1888], Livre de Poche, 1984, pp. 7-8.

<sup>1491</sup> Même fonctionnement dans *Madame Baptiste* : deux heures d'attente pour le train, déambulation dans les rues de Loubain, où le narrateur finit par suivre un enterrement. C'est celui, il l'apprend à la fin de la nouvelle, d'une désespérée qui s'est jetée dans la rivière. Buisine commente : « Dès que la circulation ferroviaire se ralentit ou, pire encore, s'arrête complètement, [...] le texte sort de ses rails pour bientôt se retrouver dans les toujours mortifères parages de l'aquatique, souvent même se dévoie au sens où il dévie de sa superbe rectitude diégétique. Une nouvelle qui ne part pas à l'heure, qui dès son incipit prend du retard, ne manquera jamais, semble-t-il, d'en revenir à la fascination de l'eau » (Ibid., p. 29).

<sup>1492</sup> *Bel-Ami*[1885], Folio Gallimard, 1986, pp. 65-66.

<sup>1493</sup> *Une vie*[1883], Libro, 2002, pp. 5, 40, 49, 60-61.

Et la mort, là encore, est liée de manière intime à l'eau profonde et noire des étangs, qui ne ressemble guère à celle de la mer hauturière des récits d'aventures, à celle des tumultes hugoliens des *Travailleurs de la mer* ou de *Quatre vingt treize*, aux eaux puissantes et inondantes de Zola, aux tempêtes de *La mer* de Michelet. L'eau de Maupassant se « stymphalise », selon le mot de Bachelard<sup>1495</sup>. Stagnante, lourde, elle est « cette grande fugitive<sup>1496</sup> » qui défait la narration. Avec elle le récit se perd dans la vacuité et l'absence d'événements, il écrit sa propre déliquescence, meurt au fur et à mesure de son avance. On n'est pas très loin de certaines « paludes »...

L'eau qui baigne les nouvelles "aquatiques" de Maupassant devient le symbole de la dissolution progressive du récit. Contre sa propre doctrine, le naturalisme s'y détache de plus en plus de la réalité. Tout semble voué à disparaître : les personnages, silhouettes qui s'estompent dans le brouillard, finissant par ne plus se différencier les uns des autres – ni du paysage déliquescence qui les environne ; les actions et les événements, engourdis, peu à peu évanouis dans les digressions et l'atmosphère générale de rêve incertain qui baigne ces nouvelles. Et finalement la causalité si tranchée des actions et des événements dans le naturalisme, sur fond d'hérédité, d'atavisme, de déterminismes sociaux et biologiques, elle aussi se perd dans ces récits foncièrement "désorientés"...

A la suite de ce Maupassant-là, nous aurions pu suivre la lente dissolution du naturalisme dans la fumée évanescence qui s'échappe du fume-cigarette de Des Esseintes, cultivant la vacuité jusqu'au raffinement. Nous aurions pu observer sa disparition progressive dans la quête un peu vaine du mot rare, dans l'efflorescence d'un vocabulaire de plus en plus précieux, pendant des subtilités mallarméennes. Ou évoquer le radicalisme d'un Edmond de Goncourt, dont le dernier roman, *Chérie*, « est sans doute celui où l'écrivain s'oriente le plus délibérément vers des recherches d'ordre formel<sup>1497</sup> ». Ou encore explorer les territoires un peu desséchés de ces écrivains "fin de siècle" qui se nomment eux-mêmes "décadents"<sup>1498</sup> ...

<sup>1494</sup> « Mais les années suivantes lui semblaient se perdre dans un brouillard, se mêler, enjamber l'une sur l'autre » (Ibid., p. 180).

<sup>1495</sup> « Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles. Il se "stymphalise". Il devient le noir marais où vivent les oiseaux monstrueux, les stymphalides [...] qui se repaissent de chair humaine » (L'eau et les rêves, Op. Cit., p. 137).

<sup>1496</sup> Savinio, Maupassant et l'"Autre", Op. Cit., p. 63. « Dans tout cet "aquatisme" ne brille pas un seul regard singulier, ne retentit pas une seule voix qui nous fasse tourner la tête, ne résonne pas un seul accent qui demeure dans notre mémoire ». Et Savinio ajoute : « La phrase, le mot de Maupassant servent sur le moment et tout de suite après meurent » (p. 62 et note 70, p. 104).

<sup>1497</sup> Chevrel, Op. Cit., pp. 154 et suiv. Avec *Chérie*, écrit l'historien du naturalisme, « à certains moments on n'est pas loin de l'écriture qu'affectionneront les nouveaux romanciers français de la deuxième moitié du XXe siècle », notamment avec le faire-part de décès en guise de dernier chapitre, le "règlement de vie" de l'héroïne (chap. XXXIII), les lignes de points et les rébus (chap. XLIV), l'énumération des bals de l'hiver à Paris (LXVI), etc. (voir également la reproduction du tableau tarifé des suppléments de cantine achetables par les détenues dans *La fille Elisa*). Dans le domaine allemand, Chevrel cite Hauptmann, mais surtout Papa Hamlet, nouvelle de A. Holz et J. Schlaf, dans laquelle la remise en cause de l'écriture fictionnelle classique est la plus radicale, et anticipe les « montages et collages qui se répandront dans les années 1920, voire des tentatives du genre de celles de Raymond Queneau dans *Cent mille poèmes* [sic] » (pp. 89-90).

Mais j'ai préféré faire un bond jusqu'à Kafka et Joyce. Dans l'"histoire" que j'esquisse ici à grands traits, je privilégierai les plus grands écrivains qui se saisissent tour à tour du "témoin" dans chacune des voies que nous distinguons. Si, comme le suggère Nathalie Sarraute, la littérature est une « course de relais jamais interrompue <sup>1499</sup> », alors je propose de faire des auteurs du *Procès* et d'*Ulysse* des héritiers de ce naturalisme "finissant", des successeurs du Maupassant "aquatique".

## Chapitre III. Kafka, de la contradiction à l'atermoisement

*Elle est à proprement parler dépourvue de composition, d'action extérieure ou intérieure notable ; pourtant elle progresse si irrésistiblement, elle est si pleine d'activité qu'elle nous fait sentir à quel point le chemin qui mène beaucoup d'entre nous d'un jour vide à un autre jour vide peut être long et mouvementé. Robert MUSIL <sup>1500</sup>*

Des récits de Kafka bien davantage encore que de ceux de l'auteur d'*Une vie* on peut dire qu'ils sont "désorientés".

Leur première singularité est qu'apparemment ils n'ont aucunement l'intention de rompre la chaîne causale. Leurs héros vont toujours chercher à comprendre. Mais cela ne fonctionne jamais. Kafka, c'est le drame de l'interprétation toujours en échec. Ce qui aura deux conséquences : d'une part cela donne, là aussi, des romans et des fictions statiques, à la « causalité événementielle » presque absente, où des éléments nouveaux d'interprétation sont sans cesse donnés dans une logique implacable, sans pour autant que progresse le récit. D'autre part les textes de Kafka sont sans dénouement, l'achèvement est indéfiniment repoussé, jusqu'à être expulsé hors de l'œuvre.

L'auteur du *Château* s'attaque à la fiction à partir du cœur même de ce qui jusqu'alors la constituait. La plupart de ses fictions ont en effet une ouverture très "classique" : « en pente douce », où sont décrits et mis en place les faits qui situent les personnages ou les situations romanesques (*L'Amérique*, *Le Château*, *Le Verdict*, *La Colonie Pénitentiaire*, *Un Médecin de Campagne* <sup>1501</sup> ... ) ; ou par un événement originaire

<sup>1498</sup> Le livre de S. Thorel-Cailleteau (*La tentation du livre sur Rien*, Op. Cit.) fait le point sur ces questions.

<sup>1499</sup> L'ère du soupçon, Op. Cit., p. 42. Pour Nathalie Sarraute, l'auteur du *Procès* serait celui qui saisit le témoin des mains du Dostoïevski des *Carnets du sous-sol*, ce précurseur des recherches "tropismiques", on l'a vu.

<sup>1500</sup> « *Note sur Kafka* » (trad. P. Jaccottet, *Cahiers Renaud-Barrault n° 50*, Julliard, février 1965, p. 44), à propos de la nouvelle *Le Soutier*, publiée à part du vivant de Kafka, et qui constituera finalement le premier chapitre de *L'Amérique*. Musil ajoute que le héros « ne s'occupe que de choses absolument inachevables qui, vues de l'extérieur, ont l'air de s'effiloche, et ne pense que des pensées qu'il néglige de penser jusqu'au bout ».

<sup>1501</sup> Toutes les nouvelles seront citées dans *Œuvres Complètes II*, trad. A. Vialatte, C. David et al., Pléiade Gallimard, 1980.

donné dès l'incipit (Le Procès : « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin <sup>1502</sup> » ; La Métamorphose : « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine » ; Premier Chagrin : « Un trapéziste[...], poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, avait organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement » ; Le Maître d'École de Village : « Ceux qui, comme moi, ne peuvent souffrir la vue d'une taupe ordinaire seraient sans doute morts de dégoût devant la taupe géante qui a été observée, il y a quelques années, à proximité d'un village sur lequel cette apparition a jeté un renom passager »). La fiction revêt donc toutes les apparences de la "normalité". Kafka, dans un premier temps, ne rompt pas avec les schèmes narratifs traditionnels. Mais c'est là qu'est justement le piège qu'il nous tend ainsi qu'à ses personnages, qui eux aussi croient se trouver dans un monde "normal".

### Une logique sans fin

---

En fait, cette attaque des récits de Kafka retourne la situation habituelle : « Le récit fantastique [traditionnel] partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *La Métamorphose* part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel <sup>1503</sup> ».

Ce passage du surnaturel au naturel est un glissement spatial, un changement d'espace. Parmi d'autres précurseurs de Kafka, Borges a nommé Zénon et son fameux paradoxe : « la forme de ce problème illustre est exactement celle du *Château* : le mobile, la flèche et Achille sont les premiers personnages kafkaïens de la littérature <sup>1504</sup> ». En maints endroits se retrouve cette étrange perception des distances, qui sont décomposables à l'infini sans que le but soit jamais atteint. La chaîne de l'Arpenteur du *Château* ne permet pas de mesurer de telles distances : « la route[...] ne conduisait pas à la hauteur sur laquelle s'élevait le Château[...], faisait un coude qu'on eût dit intentionnel, et, *bien qu'elle ne s'éloignât pas davantage du Château, elle cessait de s'en rapprocher* <sup>1505</sup> ». Voici encore *Le Plus Proche Village* : « La vie est étonnamment brève. Dans mon souvenir elle se ramasse aujourd'hui sur elle-même de façon si serrée que je comprends à peine qu'un jeune homme puisse se décider à partir à cheval pour le plus proche village sans craindre que – tout accident écarté – une existence ordinaire et se déroulant sans heurts ne suffise pas, de bien loin, même pour cette promenade ». Dans son *Journal*

<sup>1502</sup> Le château[1922], trad. A. Vialatte.

<sup>1503</sup> Todorov, Introduction à la Littérature Fantastique, Op. Cit., p. 179.

<sup>1504</sup> « Les Précurseurs de Kafka »[1951], trad. de l'espagnol par R. Caillois, Enquêtes, Gallimard, 1968, p. 147. Voir également la préface de Borges à *La Métamorphose* : « Le pathos de ces romans inachevés naît précisément du nombre infini d'obstacles qui arrêtent sans cesse leurs héros identiques. Franz Kafka ne les acheva pas parce qu'il était primordial qu'ils fussent sans fin. Se souvient-on du premier paradoxe de Zénon ? » (in Kafka, revue *Obliques* n° 3, 1973, p. 16).

<sup>1505</sup> Le château[1922], trad. A. Vialatte, Gallimard, 1972, p. 17. Je souligne.

Kafka évoque la « vie qu'[il] a menée jusqu'ici, qui s'est déroulée comme une marche sur place, sans évoluer, ou en évoluant tout au plus à la manière d'une dent cariée en train de pourrir<sup>1506</sup> ».

Telle est, à partir d'un événement initial ou d'une description traditionnelle, le fonctionnement de la "logique" kafkaïenne. Cette géométrie est proprement non-euclidienne, qui caractérise non seulement *le Château*, mais la majorité des récits de l'auteur du *Procès*. Dans ce dernier roman, Joseph K. est confronté à un problème en principe bénin : il s'agit de dissiper le malentendu, ou de déjouer la mauvaise plaisanterie de son arrestation. L'application du schéma de Lotman permet ici de repérer la mise en place initiale de la "distance", très courte en apparence, que doit parcourir le héros. Mais la mécanique se met à gripper. Car au fur et à mesure du livre, comme celle séparant Achille et la tortue, cette distance se démultiplie, se subdivise à l'infini, tout en laissant toujours à portée de main l'évidence du but à atteindre : la reconnaissance de l'erreur initiale. Les bureaux qui joutent et précèdent d'autres bureaux, les différentes séries de personnages, tous auxiliaires de justice, représentent ce partage illimité qui empêche la flèche d'atteindre jamais sa cible. C'est l'aphorisme de *Préparatifs de Noces à la Campagne* : « Il y a un but mais pas de chemin. Ce que nous nommons chemin est hésitation<sup>1507</sup> ».

Ainsi la frontière de Lotman est d'autant plus infranchissable qu'elle se décompose à l'infini au fur et à mesure qu'on s'en approche, le délai est toujours renouvelé. Gilles Deleuze et Félix Guattari placent cette singulière topographie de Kafka sous la double instance de l'atermoiement illimité (selon le peintre Titorelli, la meilleure solution pour Joseph K. serait « l'acquiescement réel », qui n'a cependant jamais été vu, « l'acquiescement apparent » se poursuivant par une deuxième, puis une troisième arrestation, et ainsi indéfiniment<sup>1508</sup>) – et de la contiguïté (par exemple des bureaux) : « l'atermoiement est illimité et continu, parce qu'il ne cesse d'ajouter un segment à l'autre, en contact avec l'autre, contigu à l'autre, opérant morceau par morceau pour reculer toujours la limite<sup>1509</sup> ». De bord à bord, ainsi, Joseph K. croit avancer – et reste sur place.

Bernard Grœthuyzen a lui aussi perçu cette géométrie singulière : « Dans le monde de Kafka, il n'y a pas de vide où l'on puisse se réfugier. La ligne est tracée. Vous la suivez. Et à mesure que vous la suivez, elle se raccourcit d'autant », comme le parcours de la flèche de Zénon. « Tout se passe *more geometrico*, et tout ce qui est, est d'une géométrie infiniment complexe<sup>1510</sup> ». Les personnages sont enfermés dans une logique qui, pour être parfaitement rigoureuse, n'est pas la logique habituelle, et si l'événement est donné dans toute sa force irruptive à l'ouverture du roman, nul n'en connaîtra ni le

<sup>1506</sup> Journal, 23 janvier 1922, trad. M. Robert, Grasset, 1954, pp. 536-537.

<sup>1507</sup> *Préparatifs de nocés à la campagne*[1908-1909], trad. M. Robert, Imaginaire Gallimard, 1994, p. 50.

<sup>1508</sup> *Le Procès*[1914], trad. de l'allemand par A. Vialatte, Folio Gallimard, 1973, pp. 230-240.

<sup>1509</sup> Kafka, pour une Littérature Mineure, Minuit, 1975, p. 96.

<sup>1510</sup> Préface, *Le Procès*, Op. Cit., p. 15.

pourquoi ni les suites. Il n'y a jamais de conclusion à ces raisonnements proprement interminables.

Par quelle faille Kafka nous introduit-il dans son monde singulier ? En détournant le principe de contradiction. On trouve la formulation canonique de ce principe dans *La Logique* d'Arnauld et Nicole. Après avoir défini les quatre sortes de propositions (universelle affirmative : A ; universelle négative : E ; particulière affirmative : I ; particulière négative : O), puis leurs quantités (A et E de même quantité, I et O également) et qualités (A et I de même qualité, E et O également), les pères de Port-Royal décomposent les différentes possibilités d'opposition entre ces propositions. Puis ils ajoutent : « les contradictoires [à la fois opposées en qualité et quantité] ne sont jamais ni vraies ni fausses ensemble ; mais si l'une est vraie, l'autre est fausse, et si l'une est fausse l'autre est vraie <sup>1511</sup> ». Or c'est ce principe fondateur que remettent en cause les récits de Kafka. Voici l'un des deux exemples choisis par Arnauld et Nicole : « tout homme est animal, quelque homme n'est pas animal » (où A est contradictoire à O). Kafka construit précisément *La métamorphose* sur cette contradiction : un homme est animal (Gregor Samsa), et en même temps aucun homme n'est animal. Les préoccupations de Gregor restent bel et bien humaines : le métier et ses contraintes (voyages, levers matinaux, crainte du patron), la famille (que va-t-elle penser ?). Et la particularité de cette logique impossible est qu'après le premier moment de surprise, lorsque Gregor parvient enfin à ouvrir sa porte, elle ne surprend plus personne.

*La Communication à une Académie* (où on a cru reconnaître une satire du darwinisme) est construite sur la même logique impossible, cette fois basée sur : un animal est homme (le singe Peter le Rouge), aucun animal n'est homme (il garde sa condition « simienne », retrouvant par exemple sa compagne, « une demoiselle chimpanzée à demi dressée <sup>1512</sup> »).

L'explication selon laquelle dans un monde imaginaire tout est possible conviendrait-elle ? Puisque « la logique n'a rien à faire de la notion métaphysique d'existence,[...] on pourra prendre comme univers l'ensemble des phénomènes spatio-temporels, mais aussi le Pays des Merveilles <sup>1513</sup> ». C'est dire que dans un tel univers, le principe de contradiction fonctionne et s'applique tout aussi bien. Mais le monde de Kafka n'est pas celui de Carroll – ni non plus le monde légendaire. A l'encontre en effet de ce qui se passe dans celui-ci, les forces traditionnelles (la famille, l'amour, l'art, la religion) restent inopérantes dans l'univers du *Château* ou du *Procès*, et les tentatives poursuivies dans ces directions ne font progresser ni les "affaires" du héros, ni par conséquent la narration.

Un autre élément encore vient empêcher l'avancée du récit : les légendes classiques se construisent souvent sous la forme de quêtes d'un objet connu (l'Ithaque d'Ulysse, la

<sup>1511</sup> La Logique ou l'Art de Penser[1683], Champs Flammarion, 1978, chapitre III, 2ème partie et chapitre IV (la citation vient des pages 160-161).

<sup>1512</sup> Pléiade II, p. 519. Voir également, dans le même registre, Les Recherches d'un chien, pp. 674-713.

<sup>1513</sup> Ernest COUMET, « Lewis Carroll Logicien », in Lewis CARROLL, Logique sans Peine, Hermann, 1966, p. 265.

Toison d'Or, le Graal, etc.). Or celles des personnages de Kafka, pour être rigoureuses, restent sans objet précis<sup>1514</sup> : saura-t-on jamais ce qu'est le Château, Joseph K. saura-t-il jamais de quoi on l'accuse ?

Dire que l'univers kafkaïen est imaginaire ou légendaire est donc beaucoup trop court. Mais l'explication par le fantastique ne saurait non plus convenir. L'événement originaire (et pas seulement dans *La Métamorphose*) fait entrer dans un monde non plus seulement surnaturel mais « inadmissible<sup>1515</sup> ». Disparaît l'hésitation entre le monde réel et le monde surnaturel, qui faisait le fondement de la littérature fantastique. Le monde entier est devenu fantastique, ce qui restait exception est devenu la règle<sup>1516</sup>.

C'est cette espèce d'"installation" permanente au cœur du principe de contradiction qui fait la singularité des récits de Kafka. L'auteur pragois n'est pas dialecticien. Un romancier "hégélien", s'il en est, aurait "résolu" cette contradiction en l'intégrant dans le "procès" de l'Histoire ou de l'histoire racontée. Les personnages de Kafka ne font que raisonner<sup>1517</sup> à l'infini, sans jamais aboutir, et cela rapidement n'étonne personne – absence d'étonnement justement si étonnante, dira Camus<sup>1518</sup>.

Ce voyage au cœur de la contradiction se retrouve à tous les niveaux. Outre les exemples déjà cités (*La Métamorphose*, *Communication à une Académie*), c'est encore le cas dans *Le Château*, qui construit un monde à la fois très structuré et parfaitement inconsistant, dans *Le Chasseur Gracchus*, histoire d'un homme simultanément mort et vivant, dans *Le Médecin de Campagne*, où le garçon pour lequel on a appelé celui-ci est « bien portant » (il souffle alors à l'oreille du médecin : « Docteur, laisse-moi mourir ») et très malade (et il dit : « Me sauveras-tu ? » en sanglotant), dans *Le Procès*, où l'avocat Huld démontre à Joseph K., d'ailleurs à la fois libre et arrêté, et l'inutilité totale et l'absolue nécessité de rédiger des requêtes pour le Tribunal. Contradictions qu'on retrouve à un niveau plus interne encore : « il se hâtait pour arriver à neuf heures, bien qu'il n'eût pas été convoqué pour un moment précis<sup>1519</sup> ». Entrer dans le monde kafkaïen, c'est perdre toute causalité événementielle, et sur deux registres : d'une part la hiérarchie entre les

<sup>1514</sup> «L'œuvre de Kafka tourne entièrement autour de cette absence de direction qui, en définitive, est un mal du langage dont la littérature est la première touchée », écrit Marthe ROBERT (*L'Ancien et le Nouveau*[1963], Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 214).

<sup>1515</sup> Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Op. Cit., p. 180.

<sup>1516</sup> La comparaison avec l'univers de Witold Gombrowicz pourrait être intéressante. Je prends l'exemple de *Cosmos*. Le narrateur y cherche à tout prix à donner un sens aux événements, c'est-à-dire une place au sein d'une causalité, mais autre que celle qu'ils ont dans la causalité la plus banale, la plus quotidienne. D'où cet « autre côté » (Op. Cit., p. 97) d'un monde plus ou moins fantastique, démoniaque : « la réalité environnante était comme contaminée par cette possibilité de significations multiples » (p. 55), monde dont l'existence est juste, comme pour *Bartleby*, celle d'un possible : c'est « moi » qui l'ai fait, mais Bouboule ou Léon, tout aussi bien, « auraient pu, [...] pouvaient avoir étranglé et pendu le chat » (p. 105).

<sup>1517</sup> Groethuysen encore : «Il y a le raisonnement pour les esprits, comme il y a la géométrie pour les corps. On n'est pas libre de penser comme on veut, comme on n'est pas libre d'aller où on veut. L'argument vous porte, comme le chemin vous guide. » (Op. Cit., p. 16)

<sup>1518</sup> *Le Mythe de Sisyphe*[1942], Idées Gallimard, 1979, p. 171.

événements <sup>1520</sup>, d'autre part le lien entre les épisodes ou les événements deviennent problématiques.

Mais problématiques de quelle façon ? Reprenons la "syntagmatique textuelle" proposée par Todorov, et à ses trois ordres : 1°) *logico-causal* (qui comprend : a) la causalité événementielle, b) la causalité psychologique, c) la causalité philosophique), 2°) *temporel*, 3°) *spatial*. Or les textes de Kafka remettent en cause, presque méthodiquement, toutes ces organisations structurantes du récit :

a) les liens événementiels y sont absents, les épisodes s'y succèdent sans "raison" 1. « Le Château se présente comme une succession d'épisodes ayant entre eux une similitude presque parfaite, mais peu ou pas de lien logique. [...] Ainsi les événements se suivent et se ressemblent, mais ne progressent pas, et comme aucune causalité réelle ne les relie, ils forment une série ouverte, susceptible d'additions et de retranchements, voire d'une interversion partielle des faits (K. pourrait voir Momus après avoir rencontré Bürgel, se rendre chez le Maire avant d'avoir parlé avec l'hôtesse, etc.) » (M. Robert, op. cit., p. 232). ; 1°) b) on a souvent souligné "l'a-psychologisme" de l'auteur du Château (j'y revient ci-dessous); 1°) c) si on a pu lire un Kafka penseur de l'absurde Camus nuance finalement sa propre « interprétation » : « C'est le destin, et peut-être la grandeur, de cette œuvre que de tout offrir et de ne rien confirmer » (Le mythe de Sisyphe, Op. Cit., p. 186)., existentialiste, surréaliste, mystique, marxiste, explorateur de l'inconscient, antimarxiste, anticapitaliste, bourgeois, etc ... toutes ces interprétations semblent plutôt provenir du malaise engendré par l'inexplicable de l'œuvre que d'une hypothétique "philosophie" de son auteur.

Peut-on parler d'un ordre temporel dans Le Procès, Le Château ou L'Amérique, là où 2. la chronologie des événements paraît parfaitement arbitraire?

Enfin il paraît difficile de trouver un ordre spatial globalisant dans les architectures 3. kafkaïennes, tant elles sont partielles et séparées.

## Une gestuelle sans finalité

---

Et malgré tout donc, face à leur singulière situation, les personnages ne s'étonnent pas – même s'ils ne cessent de raisonner, ce qui ajoute encore à « l'inquiétante étrangeté » de ces récits. L'attitude est éminemment paradoxale puisque ce qui advient a beau être incompréhensible, cela n'étonne pourtant pas, cela ne demande donc pas à être expliqué. Et pourtant on passe son temps à argumenter. Mais comme ce raisonnement ne part pas, à la façon socratique, d'un questionnement initial, il n'a pas de fin, dans tous les sens du terme.

<sup>1519</sup> Le Procès, Op. Cit., p. 84.

<sup>1520</sup> Deleuze et Guattari parlent à ce sujet des « micro-événements », des « agitations moléculaires » des couloirs et des coulisses qui sont seuls importants lors du premier interrogatoire de Joseph K. (Op. Cit., p. 91).



Plus étonnants encore sont les gestes des personnages. Walter Benjamin en a fait l'analyse <sup>1521</sup> : ces gestes « ont trop d'ampleur pour le monde banal qui les entoure, [et] à mesure que s'affirme la maîtrise de l'écrivain, nous le voyons renoncer de plus en plus souvent à adapter les gestes de ses personnages aux situations communes, à les expliquer ». Cette solution de continuité, autre élément fort de ce fantastique si particulier, a pour effet de «dissoudre l'action en gestes », et Benjamin rapproche alors Kafka du Greco ( modèle majeur des peintres expressionnistes contemporains de l'auteur du *Château*), et surtout du théâtre chinois.

La gestuelle frappe par la limitation de ses figures, qui lui donne un aspect répétitif. Elle semble bien en effet presque aussi codée que les arts de la scène d'Extrême-Orient, mais avec une symbolique dont on aurait perdu la clef. Le motif roboratif de la « tête penchée <sup>1522</sup> », par exemple, est particulièrement significatif, dans lequel on s'attendrait à voir une attitude de soumission. Or les occurrences sont très fréquentes où ce geste n'a rien à voir avec une quelconque résignation, un abatement : l'oncle « écouta, la tête penchée, en fumant son cigare à petites bouffées hâtives » ; « Je regarde tranquillement les gens, les doigts enfoncés dans ma barbe, la tête inclinée de côté » ; un des recruteurs du théâtre de l'Oklahoma «s'entendait à interroger avec de grands yeux, [...], à écouter ce qu'on lui disait, la tête penchée sur la poitrine » <sup>1523</sup>. C'est encore le fameux portrait noirci du *Château* : « Ce personnage penchait la tête si bas qu'on distinguait à peine les yeux ; le front était très haut, très lourd et le nez fort et recourbé ». De même, si au début du *Procès* Joseph K. fait encore des gestes pourvus d'une intention, comme de tendre la main au brigadier, ceux-ci apparaissent vite inadéquats : « Le brigadier regarda la main de K. qui pensait toujours que l'autre allait la saisir. Mais le brigadier se leva, prit un chapeau melon, le posa sur le lit ». Puis K. perd jusqu'à cette intention : « il prit au hasard l'un des papiers du bureau, le posa sur le plat de sa main et le tendit à ces messieurs, tout en se levant lentement. Ce geste ne correspondait à aucune nécessité ; K. obéissait simplement au sentiment qu'il lui faudrait agir ainsi quand il aurait enfin terminé la grande requête <sup>1524</sup> ».

Les héros kafkaïens apparaissent donc comme des personnages d'un théâtre codifié où l'intrigue n'a plus guère d'importance. L'événement que constituerait l'action s'annihile dans ces gestes qui n'ont d'autres significations que d'être l'application d'une sorte de rituel vide de sens : « l'œuvre entière [de Kafka] est un code de gestes qui, d'entrée de jeu, ne présentent, même pour l'auteur, aucun sens déterminé <sup>1525</sup> ». C'est un monde de gesticulations a-signifiantes, de raisonnements in-terminables. L'événement, lorsqu'il

<sup>1521</sup> Walter BENJAMIN, « Franz Kafka »[1934], in *Poésie et Révolution*, Op. Cit., pp. 82-87.

<sup>1522</sup> Sur ce thème, voir Deleuze et Guattari (Op. Cit., pp. 8-9 et 112-113). Ce motif se retrouve chez Bruno SCHULZ. L'auteur des *Boutiques de Cannelle*, si proche de Kafka, écrit d'ailleurs à son propos : « Il connaît à merveille les gesticulations, les mécanismes externes des événements et des situations, [...] mais ce n'est pour lui qu'un épiderme sans racines [...] » (Postface au *Procès* de Franz Kafka[1936], trad. du polonais par C. Jezewski et F. Lallier, in *Correspondance et Essais Critiques*, Denoël, 1991, p. 295).

<sup>1523</sup> Le procès, p. 161, Un médecin de campagne[1920], p. 144, L'Amérique[1912-1914], p. 234.

<sup>1524</sup> Le château, p. 12, Le procès, pp. 59 et 203.

survient, est là comme sans antécédents, sans pourquoi, sur la scène d'un théâtre aussi étrange que celui de l'Oklahoma qui clôt, sans l'achever, *L'Amérique*<sup>1526</sup>.

### L'illimitation<sup>1527</sup>

---

Ce qui nous ramène à cet inachèvement, consubstantiel à toute l'œuvre de Kafka. Car si sa logique est si singulière, si le geste devient le centre même d'une action qu'il pervertit, il ne s'ensuit pas qu'il n'y a pas d'interprétation de la part de l'auteur. Benjamin écrit encore : ces « gestes ne deviennent de vrais symboles que par un système, sans cesse renouvelé, de corrélations et d'ordinations probatoires », ils « échappent à leurs supports traditionnels et deviennent simple matière à d'interminables exégèses<sup>1528</sup> ». Et en effet, les considérations destinées à expliquer l'inexplicable, à trouver une « issue », comme le singe du *Rapport pour une Académie*, prolifèrent.

D'où cet *atermoiement* qui caractérise particulièrement *Le procès*. Ce sont les interminables harangues du peintre Titorelli. C'est l'exégèse sans fin par le prêtre de la fameuse parabole « Devant la Loi ». Selon Benjamin *Le Procès* est d'ailleurs le « développement » de cette parabole, dans un sens bien particulier : « Si en se développant le bourgeon devient fleur, une fois déplié le bateau de papier que découpe l'enfant n'est plus qu'une feuille lisse. Et cette seconde sorte de "développement" convient bien à la parabole ; le lecteur se plaît à en effacer les plis pour que sa signification s'étende sur sa main plate. Mais les paraboles de Kafka se développent au premier sens, comme le bouton s'épanouit en fleur<sup>1529</sup> ». Et cette glose illimitée pourrait bien être une des explications de l'inachèvement des romans de Kafka<sup>1530</sup>. Marthe Robert écrit que « l'Arpenteur s'informe, pose des questions, raisonne à perte de vue », tout ce qui peut

<sup>1525</sup> Benjamin, Op. Cit., p. 83.

<sup>1526</sup> François Ricard distingue sur ce point *L'Amérique du Procès*, du *Château*, mais aussi de *La métamorphose* et du *Verdict*. Dans tous ces derniers récits, le personnage est enfermé dans un monde totalitaire, il est captif d'une structure qui le dépasse, tout en « ordonnant chacun de ses gestes comme l'ensemble de son destin ». Dans *L'Amérique*, Karl Rossmann dispose au contraire d'une liberté absolue, aucune Loi ne le contraint. Mais cela n'empêche pas cet espace d'être ouvert sur « la désorganisation progressive du sens, la progression de l'incohérence ». L'élément commun à tous ces récits reste bien cette « béance du sens », soit par la sursaturation de la contrainte, soit par l'excès de liberté (« *L'Amérique* ou la rupture », Op. Cit.).

<sup>1527</sup> **Le terme est préféré par Deleuze et Guattari à celui de fragmentaire pour désigner l'inachèvement kafkaïen, puisque la contiguïté, dont j'ai parlé, suppose la continuité (Op. Cit., pp. 132 et suiv.).**

<sup>1528</sup> Op. Cit., pp. 83 et 85.

<sup>1529</sup> Op. Cit., p. 85.

<sup>1530</sup> Dans la même page du Journal citée plus haut, Kafka lui-même problématise cet inachèvement. Comparant la vie à un cercle dont il faut parcourir le rayon avant de pouvoir le tracer, il ajoute que le centre de ce cercle « est hérissé de débuts de rayons, il n'y a plus de place pour un nouvel essai, [...] de sorte qu'aucun essai ne peut plus signifier achèvement ».

subsister des événements se dilue dans ce qu'elle appelle « moins un roman que le compte rendu d'une longue recherche,[...] où l'action se réduit à l'examen systématique d'opinions, de solutions et de vérités possibles <sup>1531</sup> ».

La logique narrative subit donc le même sort que la logique des propositions de Port-Royal : elle est même carrément absente. La suppression des liens empêche toute progression du récit, et l'événement initial n'acquiert aucun "sens" supplémentaire des différentes péripéties qui informent la fiction. François Martini écrit : « L'événement en soi n'est ni défini ni définissable, et ce n'est que dans le contexte, aussi labyrinthique que celui-ci puisse être, qu'il tend à prendre forme <sup>1532</sup> ». L'événement arrive-t-il vraiment à prendre forme ? L'image de la fleur proposée par Benjamin rendrait alors bien compte de cette "forme". Tout en conservant la marque d'une certaine avancée narrative, la figure du "développement" du bouton ne sous-entend pas l'idée d'une quelconque finalité : la fleur n'est pas la "fin" du bouton. Aucune conclusion n'est possible. Le suprême paradoxe de Kafka n'est-il pas que la proposition : "il n'y a pas de raison que ça continue" a le même sens que la proposition : "il n'y a pas de raison que ça s'arrête", chose que l'on retrouvera chez un Beckett, par exemple ?

Mais c'est dans le *Journal* qu'on va trouver l'élément vraiment fondateur de cet inachèvement. Le 30 novembre 1914, en pleine période d'écriture du *Procès*, Kafka écrit : « Je ne puis pas continuer à écrire. Je suis arrivé à l'ultime frontière, devant laquelle il me faudra peut-être attendre encore des années avant de commencer une nouvelle histoire qui, une fois de plus, restera inachevée. Cette destinée me poursuit ». Cette "incapacité" majeure, sur laquelle Maurice Blanchot a longtemps glosé, est liée de façon consubstantielle à l'écart entre les visions qui la précèdent et l'écriture : « C'est une de mes souffrances que, de ce qui s'est rassemblé en moi selon un ordre préalable, je ne puisse rien écrire plus tard dans le flux d'un seul mouvement continu ». Cette perte du « flux », de la continuité, qui est l'absence de logique narrative, recoupe une autre caractéristique : « Le genre particulier de l'inspiration dans lequel je me trouve... est que je suis tout et non seulement en vue d'un travail déterminé. Quand j'écris sans choix une phrase comme celle-ci : "Il regardait par la fenêtre", cette phrase est déjà parfaite <sup>1533</sup> ». Ainsi le processus de la création chez Kafka se réalise dans cette déchirure : écrire la chose ou l'événement les plus simples, les plus "parfaits" possibles, et ne pouvoir simultanément en faire un ensemble continu, ne pouvoir les intégrer dans une structure narrative, « car à l'intérieur de chaque phrase, il y a des transitions qui avant l'écriture doivent rester en suspens <sup>1534</sup> ». D'où les multiples stratégies de recherche de cette

<sup>1531</sup> L'Ancien et le Nouveau, op. cit., pp. 189 et 195. C'est aussi pour elle une explication de la prolifération des interprétations autour de l'œuvre de Kafka, car « le commentateur ne [le] trahit pas, il applique sa méthode et suit ainsi le mouvement irrésistible de sa pensée » (p. 195).

<sup>1532</sup> in Les Critiques de notre Temps et Kafka, Garnier, 1973, p. 139.

<sup>1533</sup> Respectivement : Journal, Op. Cit., p. 406 ; lettre à Felice, citée par Maurice BLANCHOT, L'amitié, Gallimard, 1971, p. 317 ; cité par Maurice BLANCHOT, La Part du Feu[1949], Gallimard, 1972, p. 25.

<sup>1534</sup> Lettre à Felice, Ibid..

"structure absente", rêve organiciste toujours poursuivi (« Tout m'apparaît en tant que construction », écrit Kafka dans le *Journal*<sup>1535</sup>), toujours en échec (car jamais cherché du côté d'une causalité narrative ?).

A commencer par ces architectures si particulières<sup>1536</sup> : « Qui ne voit ces portes, ces fenêtres, ces couloirs dessinés avec l'exactitude et la solidité de la constatation qu'il est impossible de révoquer en doute ? » Mais la rigueur de ces constructions formelles, de ces singuliers enchevêtrements<sup>1537</sup> où ouvrir une porte suppose de monter sur un lit, où, en entrant dans un cagibi de son bureau, on découvre une chambre de torture, où il faut grimper dans des combles pour découvrir les bureaux de la Loi, qui ouvrent sur d'autres bureaux identiques, cette rigueur n'empêche pas que la "solution" est toujours de l'autre côté des cloisons, murs ou façades qui figurent « tantôt un monde d'où l'on ne peut sortir, tantôt un monde où l'on ne peut entrer.[...] Nous sommes toujours en deçà », jamais en sûreté, comme l'animal du *Terrier*. Le seuil est toujours à la fois limite et interdiction. Il y a échec donc de ce côté là : « ces images d'architecture figurent la limite interne d'un effort qui a épuisé l'énergie de son élan<sup>1538</sup> ».

La deuxième tentative de structuration seraient ces "métaphores continuées", sortes de principes de construction des récits de Kafka – et qui les pousseraient vers l'allégorie<sup>1539</sup>. Ils pourraient alors être lus comme de longues métaphores – à condition de préciser avec Benjamin que les paraboles kafkaïennes ne renvoient pas avec certitude à un sens premier, qu'il serait possible de découvrir sans ambiguïté. Si l'on peut suivre le fil de

<sup>1535</sup> Stratégies peut-être à rapprocher de celles élaborées par certains créateurs d' « art brut », si chers à Jean Dubuffet : obsession de la symétrie, répétitions compulsives, etc... Marthe Robert a justement noté « l'importance extrême pour Kafka du principe de la répétition » (Op. Cit., p. 232).

<sup>1536</sup> *Journal*, cité in *Obliques* n° 3, Op. Cit., p. 13. Selon Benjamin l'organisationnel est l'élément structurant des œuvres de Kafka : « c'est l'organisation que Kafka aurait pu définir comme destin. Il ne l'envisage pas seulement dans les vastes hiérarchies bureaucratiques du Procès et du Château ; elle est plus manifeste encore dans les difficiles et inextricables projets de construction, dont La Muraille de Chine donne le modèle parfait » (Op. Cit., p. 87). On pourrait ajouter le théâtre de l'Oklahoma de L'Amérique, parfaitement organisé et structuré, mais pour quel hypothétique spectacle ?

<sup>1537</sup> Qui serait caractéristique de la capitale tchèque : « A Prague, il est souvent impossible de démêler les espaces publics et les espaces privés, qui s'interpénètrent grâce à d'innombrables traversées et passages qui relient les intérieurs des maisons d'une rue à l'autre » (Jeremy ADLER, *La Prague de Kafka*, trad. du tchèque par M. Hanáková, Prague, éd. Franz Kafka, 1996, p. 6).

<sup>1538</sup> Jean STAROBINSKI, *Kafka et Dostoïevski*, revue *Obliques* n° 3, Op. Cit., p. 44, et *Le Rêve Architecte*, à propos des Intérieurs de Franz Kafka, *Cahiers Renaud-Barrault* n°50, Op. Cit., p. 23-24.

<sup>1539</sup> Starobinski, à propos de *La Métamorphose* : « Métaphore soutenue et développée en récit quasi allégorique par Kafka, jusque dans ses dernières conséquences » (Ibid.). D'une façon plus générale, Marcel MARACHE écrit que « Kafka rend en général à l'image sa valeur concrète,[...] il en fait le thème d'une action suivant un procédé qui peut rappeler la métaphore continuée » (*La Métaphore dans l'œuvre de Kafka*, *Revue des Etudes Germaniques* n° 19, Didier, 1964, p. 26). Marthe Robert conteste cette lecture. Selon elle, surtout dans les dernières œuvres, « le travail d'épuration est poussé si loin qu'à part de rares métaphores, fortifiées du reste par leur isolement, on ne voit pas sur quoi il eût encore pu porter », et elle cite le *Journal* : « Les métaphores me font désespérer de la littérature » (*L'Ancien et le Nouveau*, Op. Cit., p. 238).

l'allégorie, cela ne vectorise pas, n'*oriente* pas pour autant le récit, qui n'aboutit pas à une conclusion définitive, ni d'ailleurs n'aboutit tout court, restant toujours inachevé.

N'est-il pas enfin possible de voir dans l'extrême codification des attitudes et des raisonnements une dernière tentative de structuration, élaborée pour contrer cet irréconciliable écart entre ce qui est vision intérieure et ce qui réellement s'écrit ? Les personnages seraient alors un peu comme ceux de ces grandes fictions à la façon des *Mille et une Nuits*, purs supports d'un événementiel omniprésent. Le problème est que chez Kafka cette dernière catégorie est elle aussi quasiment absente. Que reste-t-il alors, sinon cet illimité qui donne le vertige ?

C'est ce qu'on pourrait appeler, dans le langage de Blanchot, le « devenir d'interruption » qui est au cœur de l'œuvre kafkaïenne, cette écriture au plus proche de l'impossibilité d'écriture, de cet échec qui fait, *en définitive*, sa grandeur<sup>1540</sup>.

\*\*\*\*\*

Cette impossibilité, Joyce aussi l'aura approchée – mais plutôt du côté de la lecture, avec *Finnegans Wake*. Il est le contemporain de Kafka, on ne le souligne pas souvent<sup>1541</sup>. A part cette coïncidence de dates, comment les rapprocher ? C'est comme fossoyeurs définitifs du naturalisme que je le fais ici.

## Chapitre IV. Joyce, l'événement et la métaphore, l'événement et la mise en intrigue

***Il s'agit de l'idée platonicienne de l'événement, dont la simultanéité est déterminée par le Moi et seulement à partir du Moi, déterminée par un Moi qui, sans doute, dans ce cas particulier, se nomme Bloom, mais qui est en dernière analyse le Moi, l'humain pur et simple. Hermann BROCH***

***Un texte qui livre un lieu où le langage devient événement. Jean-Louis GIOVANNANGELI***<sup>1542</sup>

Car autrement, tout les sépare. Chez Kafka, l'événement est, pour le moins, rendu problématique. Avec Joyce il va changer radicalement de nature. Kafka ne finit pas, toutes les œuvres de Joyce sont "bouclées". Kafka use d'une écriture d'apparence "classique",

<sup>1540</sup> Voir ce qu'écrit Jean ROUDAUT : « Baudelaire et Kafka (et de combien d'autres pourrions-nous le dire ? de Flaubert, évidemment, de Proust...) ont joué leur vie sur la littérature.[...] Que la littérature les ait menés à un total dépouillement quand ils en attendaient un accomplissement, qu'elle ait outré la solitude dont ils voulaient sortir,[...] semble les avoir confirmés dans leur foi » (« Kafka, Baudelaire et la Littérature », in Ce qui nous Revient. Relais Critique, Gallimard, 1980, p. 437).

<sup>1541</sup> Kafka écrit, en gros, de 1904 à 1924. Joyce écrit Ulysse de 1915 à 1922, date de la première publication.

<sup>1542</sup> « James Joyce et le Temps Présent », in *Création Littéraire et Connaissance, Op. Cit., p. 199. Détours et Retours, Joyce et «Ulysses»*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 77.

Joyce invente de nouveaux langages. Les récits de Kafka fonctionnent comme de longues métaphores, *Ulysse* dissèque et finit par disloquer l'outil métaphorique.

Dans ce long processus de remise en cause de l'événement dans le roman dont nous suivons le cheminement, Joyce occupe une place inédite. Maupassant avait commencé à le diluer dans des fictions de plus en plus embrumées. Kafka l'avait piégé dans des récits où le sens se perdait soit sous le poids d'une Loi sans Raison (*Le procès*, *Le château*), soit dans le dédale d'une liberté tournant à vide (*L'Amérique*).

Joyce transforme l'événement en un mouvement presque exclusivement langagier – travail à son paroxysme dans *Finnegans Wake*, mais déjà fortement engagé avec *Ulysse*, auquel nous allons nous consacrer ici. Il était parti, on s'en souvient, de l'épiphanie entendue comme point de contact entre le sujet et l'objet à travers le langage (*Stephen le héros*, *Portrait de l'artiste en jeune homme*). Par le traitement qu'il fait subir à la métaphore, Joyce s'éloigne encore davantage de l'événement du roman "classique". Il s'agira de voir comment Joyce nous conduit (a conduit son œuvre) jusqu'à un langage qui se pose lui-même en événement.

Les fondements de cette "stratégie" sont suggérés au tout début de l'épisode de *Protée*. La marche de Stephen y est ainsi décrite : « Oui, une enjambée à la fois. Très court espace de temps à travers de très courts temps d'espace. Cinq, six : le *nacheinander*. Exactement, et voilà l'inéluctable modalité de l'ouïe <sup>1543</sup> ». Ce *nacheinander* (« l'un après l'autre <sup>1544</sup> ») signifie l'écoulement successif du temps, donc l'ordre chronologique, caractéristique, selon le *Laocoon* de Lessing, des arts qui se déploient dans le temps (poésie, littérature, musique). S'agirait-il de la reconnaissance d'un modèle musical <sup>1545</sup> ? C'est ce que semble confirmer la crainte exprimée par Stephen, quelques lignes plus bas, de tomber dans le *nebeinander* <sup>1546</sup> (« l'un à côté de l'autre »), le simultané : « Ouvre les yeux. Non. Sacre dieu ! si j'allais tomber d'une falaise qui surplombe sa base, si je tombais à travers le *nebeinander* inéluctablement ! ».

Certes, la référence musicale est centrale dans *Ulysse* – et donc le *nacheinander*, le successif, le chronologique. Mais il ne faudrait pas en conclure que c'est l'unique modèle, et également que son approche n'est pas critique. Le *nebeinander*, la simultanéité y est tout aussi prégnante : Joyce y resserre dans l'espace d'un épisode, d'une scène, d'un instant, d'un mot même, le maximum d'allusions et d'informations, de rappels et d'annonces <sup>1547</sup>. Simultanément, l'événement dans *Ulysse* est donc un « infiniment petit »

---

<sup>1543</sup> *Ulysse*, Op. Cit., p. 41.

<sup>1544</sup> Stephen confond *nacheinander* et *aufeinander* : successivement (Cf. *Ulysse*, Op. Cit., note 10, p. 1121).

<sup>1545</sup> Modèle explicitement revendiqué pour l'épisode des Sirènes (« ce sont les huit parties régulières d'une fuga per canonem », lettre à H. S. Weaver, 6 août 1919, Œuvres II, Op. Cit., p. 890).

<sup>1546</sup> Qui dans la théorie de Lessing caractérise les « arts de l'espace », la peinture et la sculpture.

<sup>1547</sup> Si Stephen a peur de tomber dans le *nebeinander*, peut-être est-ce parce que c'est encore, jusqu'à un certain point, le même Stephen que celui du *Portrait* et de *Stephen le héros* qui parle ici.

et « s'insère dans un continuum <sup>1548</sup> ». Ainsi, l'écriture de Joyce y est sans cesse tiraillée entre une « tentation de dissection analytique par infinie division du savoir et celle de l'exhaustivité accumulative <sup>1549</sup> ».

« Chaque instant représente un petit univers, irrémédiablement oublié à l'instant suivant, écrit Kundera. Or le grand microcosme de Joyce sait arrêter, saisir cet instant fugitif et nous le faire voir <sup>1550</sup> ». Choisissons donc un de ces instants, et commençons par une lecture, à un « niveau micro-narratif <sup>1551</sup> », une « dissection analytique » d'une scène d'*Ulysse*. Elle sera suivie d'une analyse plus structurelle de la façon dont "progresse" l'ouvrage dans son ensemble, du côté de « l'exhaustivité accumulative ».

## 1°) L'événement et la métaphore. Ecriture et défécation, ou la métaphore mise à nu par Joyce, même

---

***C'est l'épopée de deux races en même temps que le cycle du corps humain et la petite histoire d'un jour. C'est de sa chair, fidèlement, malproprement, convenablement, que cet Untermensch Esuèn et alshemiste jusqu'au bout des ongles écrivit sur chaque pied carré du seul papier quadrillé que l'on pouvait acheter, c'est-à-dire son propre corps, afin que par sa sublimation corrosive un temps présent continu s'intègre lentement. James JOYCE <sup>1552</sup>***

Joyce a retenu la leçon de Flaubert <sup>1553</sup> : il n'est pas de sujets plus nobles que d'autres <sup>1554</sup>

<sup>1548</sup> Chez Joyce, « tout se définit finalement en termes d'événements et chacun de ces événements, à l'image de ce qui se passe dans la physique ou dans la philosophie moderne, s'insère dans un continuum, tout en pouvant être, également, considéré comme un infiniment petit » (Edmund WILSON, *Axel's Castle*[1931], cité par Umberto ECO, *L'œuvre Ouverte*[1962], trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, p. 243).

<sup>1549</sup> André TOPIA, « Le laboratoire bloomien », in "Ulysse" à l'article : Joyce aux marges du roman, textes réunis par D. Ferrer, C. Jacquet et A. Topia, Tusson, Du Lérot éd., 1991, pp. 37-60 (p. 37).

<sup>1550</sup> L'art du roman, Op. Cit., p. 37.

<sup>1551</sup> Voir Genette, *Figures III*, Op. Cit., p. 85.

<sup>1552</sup> ***Lettre à C. Linati [1920], in Lettres, trad. de l'anglais par M. Tadié, Gallimard, 1961, p. 168. Finnegans Wake[1939], trad. de l'anglais par P. Lavergne, Gallimard, 1982, p. 200.***

<sup>1553</sup> Les projets des deux écrivains furent souvent proches, comme l'a souligné par exemple un Ezra Pound : « Joyce a complété le grand sottisier » de Bouvard et Pécuchet (« James Joyce et Pécuchet », Op. Cit., p. 224). « Je me contenterais volontiers de passer à la postérité comme simple compilateur, ce qui me semble une image dure, mais vraie » : phrase extraite de la correspondance de Flaubert ? Non, de celle de Joyce (à G. Antheil[1931], *Lettres*, Op. Cit., p. 367).

<sup>1554</sup> C'est un reproche que Henry James formulait à l'égard de Flaubert, de ne « considérer jamais un caractère complexe d'homme ou de femme – qui est moins complexe qu'Emma Bovary ? – ni un esprit réellement riche, hautement civilisé » (« Gustave Flaubert », Op. Cit., p. 153).

, les aventures de l'Ulysse homérique dans ses vingt ans de périple ne sont pas plus "hautes" que celles de Bloom durant sa journée dublinoise. La mise en parallèle (au sens d'un aplatissage vers la quotidienneté) des aventures odysseenne et "blooméenne" tend aussi à montrer, par le dérisoire de l'une, celui de l'autre. Dans une fiction qui veut montrer «un homme entier et complet<sup>1555</sup> » doivent figurer aussi bien le quotidien que l'extraordinaire, l'organique que le spirituel, l'évident que l'obscène. Contrairement à « la règle immuable du roman traditionnel, qui consiste à enchaîner conformément à la vraisemblance des événements dits importants », tout chez Joyce fait événement. Sans qu'aucune hiérarchie ne s'établisse, et donc aucune discrimination, tous « les actes stupides de la vie quotidienne prennent valeur de matériau narratif<sup>1556</sup> ».

Acte stupide ? Prenons alors l'"événement" le plus trivial, celui de la défécation de Bloom, dans l'épisode *Calypso*. Dans cette scène, la technique de condensation de « plusieurs séries signifiantes<sup>1557</sup> », à l'œuvre d'une manière très générale dans le roman tout entier, s'effectue de façon progressive – et donc plus facile, peut-être, à repérer.

La plupart du temps en effet, cette condensation s'effectue de façon beaucoup plus directe, sans médiation, se produit même dans les mots. C'est le cas par exemple dans *Les Sirènes*, dans *Eole*, dans la fin du *Cyclope* ou des *Bœufs du soleil*, où « le langage est sans cesse éclaté, désarticulé, puis reconstruit en des formations aberrantes<sup>1558</sup> », technique qui disloque le tissu du récit, sa structure syntagmatique et narrative, anticipant l'écriture de *Finnegans Wake*. L'intérêt de cette fameuse scène de la défécation<sup>1559</sup>, c'est, me semble-t-il, qu'on y peut trouver ce procédé de condensation dans une sorte d'état "natif". Il y apparaît presque de façon analytique : les deux champs lexicaux des événements de la défécation et de l'écriture s'y entrecroisent et s'interpénètrent avant de se confondre dans une phrase-clé<sup>1560</sup>.

Tandis qu'il est « bien tassé sur le siège », Bloom lit « notre nouvelle primée [...]. Par M. Philip Beaufoy » : « Paisible il se mit à lire, en se retenant, la première colonne, puis

<sup>1555</sup> Selon le propos rapporté par Frank BUDGEN, James Joyce et la Création d'Ulysse[1934], trad. de l'anglais par E. Fournier, Denoël LN, 1975, p. 18.

<sup>1556</sup> Eco, L'œuvre ouverte, Op.Cit., pp. 224-225.

<sup>1557</sup> Rabaté : « Chaque élément textuel, pris dans un réseau qui littéralement le surdétermine, fait voir un objet produit par l'interaction de plusieurs séries signifiantes » (James Joyce, Op. Cit., p. 116). Voir aussi Daniel FERRER : « Citations, allusions, stylisations et parodies s'enchaînent et se superposent, faisant entendre plusieurs voix à l'intérieur d'une même phrase, voire d'un même mot » (Les Sirènes, Notice, Œuvres II, Op. Cit., p. 1454).

<sup>1558</sup> André TOPIA, « La Cassure et le Flux », Poétique n° 26 : Finnegans Wake, Seuil, 1976, p. 134.

<sup>1559</sup> « congestion intestinale et défécation préméditée », lit-on dans le résumé que Bloom fait de sa journée dans l'épisode d'Ithaque (p. 791).

<sup>1560</sup> Henri RONSE écrit que dans cette scène Bloom « confond comme une même émanation de sa personne la substance de ses excréments et ses projets littéraires » (« Retour à Joyce », L'Arc n° 36, 1969, p. 2) ; Hélène CIXOUS que « le rythme péristaltique et la méditation sur l'art [y] sont associés naturellement » (L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement, Grasset, 1968, p. 823).



cédant et résistant, entreprit la seconde. A mi-colonne cessant toute résistance, il laissa ses entrailles se soulager à leur aise pendant qu'il lisait, lisait sans hâte.[...] . Ça ne l'agitait ni ne l'émotionnait, mais c'était quelque chose de bien amené <sup>1561</sup> ».

Deux thèmes s'entrelacent donc ici. D'un côté il y a une défécation difficile, à relier au « cycle du corps humain <sup>1562</sup> ». De l'autre, il y a ce qu'on pourrait nommer, en pendant, le cycle de l'écriture : « il enviait ce bon M. Beaufoy d'avoir écrit la chose et reçu la somme de trois livres treize shillings six pence. Je pourrais bâtir un sketch. [...] Temps où j'essayais de noter sur ma manchette ce qu'elle disait en s'habillant ».

Le lecteur pourrait s'attendre à une construction métaphorique classique, basée sur les similitudes entre écriture et défécation. Et pourtant, ce n'est pas tout à fait ce qui se passe. Par l'analyse croisée de ce double "drame" proprement organique, et en décomposant cette "progression", je voudrais montrer quel traitement singulier Joyce fait subir à la métaphore, déstabilisant ainsi, déplaçant la lecture <sup>1563</sup> . Voici quelle sera la démarche : en reconstituant les différents "actes" de ce drame, je montrerai qu'un glissement s'opère du registre métonymique de contiguïté au registre métaphorique de similitude entre les deux événements de la défécation et de l'écriture <sup>1564</sup> . Joyce inverse les termes de la métaphore (où le comparé devient aussi bien comparant, où l'obscène est en première position aussi bien qu'en seconde), pour finir par une annulation mutuelle des deux pôles de la figure de rhétorique qu'il a développée <sup>1565</sup> . Ces annulations, ces contractions, ces condensations, tels seront finalement les véritables événements d'*Ulysse*.

Détaillons donc les différentes composantes du double drame qui se joue dans cette scène : du travail au manger, en passant par l'expulsion et la chute, la mort et l'engrais.

## Premier acte : Du travail

### *Page blanche : écrire quelque chose dessus* <sup>1566</sup>

<sup>1561</sup> Ulysse, Op. Cit., pp. 75-76 (sauf indication contraire, les citations d'*Ulysse* qui suivent sont extraites de ces deux pages). A noter que Bloom va rencontrer, d'une façon plus ou moins fantasmagique (c'est le propre de l'épisode), M. Beaufoy, l'auteur de la nouvelle, dans *Circé* (voir *Ulysse*, pp. 513-515).

<sup>1562</sup> On sait, d'après les schémas, que la plupart des épisodes sont reliés à un organe (ici les reins).

<sup>1563</sup> L'épisode des Bœufs du soleil est tout entier construit autour d'un autre parallèle, cette fois entre l'accouchement et une histoire, plus ou moins parodique, des lettres anglaises. Dans ce cas la métaphore est filée sur tout le chapitre.

<sup>1564</sup> Je me référerai également à l'expérience personnelle que communique Joyce, en particulier à travers ses lettres. Il est remarquable que le thème de l'écriture, bien qu'omniprésent dans *Ulysse*, n'y apparaît le plus souvent que de manière allusive et détournée, par exemple à travers les pensées que Bloom prête à différents personnages (Gertie, Stephen, Molly...).

<sup>1565</sup> Une étude de la « problématique de l'écriture comme produit anal », et des pulsions masochistes et scatologiques de Joyce serait bien entendu possible (à ce sujet, voir notamment Jean-Michel RABATE, « *Finnegans Wake* : Labi sexualité, états d'un vestiaire », in Joyce, Cahiers de l'Herne n° 50, 1986, p. 455, et certaines lettres à Nora dans *Œuvres I*). N'oublions pas néanmoins l'agacement de Joyce devant l'attitude de Jung, ne voyant dans *Ulysse* qu'un objet d'études de certaines pathologies mentales...

La défécation est pour Bloom un labeur : « Cette légère constipation d'hier tout à fait finie. Pas trop gros j'espère, pour ne pas ramener les hémorroïdes. Non, juste ce qu'il faut. Ca y est. Constipé, une tablette de cascara sagrada ».

Or l'écriture est tout aussi difficile (et ici nous sommes bien dans une relation métonymique entre les deux activités) – et pas seulement pour Bloom, qui ne réalisera pas ces rêves (en ce domaine il est définitivement constipé<sup>1567</sup>), mais aussi pour son créateur. Joyce mettra treize ans à écrire *Ulysse*, davantage encore pour *Finnegans Wake* : « Je suis très, très lent et j'ai juste assez d'énergie pour écrire les pages sèches et rocailleuses d'Ithaque ». On retrouve les plaintes de Flaubert : « Tout ce que je peux faire est de me crever pour ce maudit Bloom » ; « Je travaille comme un galérien, un âne, une brute » ; à propos du *Cyclope* et de *Circé* : « Il m'est impossible de les écrire vite. Les éléments nécessaires ne s'unissent qu'après une coexistence prolongée. J'avoue que c'est un livre extrêmement fatigant<sup>1568</sup> ». Comme les fèces de Bloom, l'écriture de Joyce est surimposée, dense, enrichie de multiples matières, venues d'autres corps, d'autres langues, d'autres univers. C'est le contraire d'une écriture-fleuve, logorrhéique et diarrhéique.

### Deuxième acte : De l'expulsion<sup>1569</sup>

Deux fonctions ici entrent en jeu : le corps expulse le déchet ; le corps montre, expose ce qu'il rejette : « il laissa ses entrailles se soulager à leur aise pendant qu'il lisait[...]. Pas trop gros j'espère pour ne pas ramener les hémorroïdes ». Notre scène se construit ainsi dans une dialectique du dedans et du dehors. Tout dépend de la position de l'observateur Bloom, qui oscille constamment entre les deux positions face à l'écriture-défécation.

La position intérieure, c'est celle du rejet, du déchu. On s'est "délesté". Pour l'auteur d'*Ulysse*, son texte, achevé, ne lui appartient plus : il n'est plus à moi, mais à mes lecteurs, est-il encore de moi ? Si les déchets s'éloignent de leur producteur, le « chiard<sup>1570</sup> » en même temps rejette son rejeton, sa production. Italo Svevo a dit son étonnement de découvrir qu'« *Ulysse* n'existait plus pour Joyce », et Stephen Heath complète : «

<sup>1566</sup> *Ulysse*, p. 322.

<sup>1567</sup> La maquerelle Bello de *Circé*, s'adressant à Bloom, lui parle de « notre table à écrire sur laquelle nous n'avons jamais écrit » (p. 594).

<sup>1568</sup> Lettres, Op. Cit.. Respectivement : à H.S. Weaver, F. Budgen, C. Linati, H.S. Weaver, pp. 202, 184, 144.

<sup>1569</sup> Le thème pourrait être rapproché de celui de la chute, éminemment joycien. De la chute de Tom Kernan dans les toilettes d'un bar dans « La grâce » (Dublinois) à celle de Finnegan depuis son échafaudage, et aux innombrables trébuchements de Bloom, « l'homme tel que le voit Joyce est un homme tombé, sous un double aspect, parce qu'il a conscience de sa chute et parce que les autres s'il voulait s'en délivrer, le tiendraient assujetti » (Jean-Jacques MAYOUX, Joyce, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Idéale », 1965, p. 100).

<sup>1570</sup> « Le bruit de dégringolade qui s'entend à travers Finnegans Wake avec le bruit de tonnerre est autant celui de la défécation que celui de la chute. Dans la vision de Joyce, l'homme est chiard, la femme est pisseuse » (Mayoux, Joyce, Op. Cit., p. 138).

Pendant la composition de *Finnegans Wake* il demandait souvent qui avait écrit Ulysse<sup>1571</sup> ». Le registre reste métonymique : la merde s'éloigne du corps, l'écriture n'existe qu'en quittant l'écrivain, en se libérant de lui. Le nom de l'auteur devient la propriété de son œuvre, nom impersonnel où se rassemblent et se regroupent des signes de reconnaissance, un style, qu'on qualifiera alors de joycien, proustien, etc...

La position extérieure est celle du voyeur – trait majeur de Bloom. Dans notre scène : « Elle frottait vigoureusement sa glace à main contre le tricot qui contenait son néné rebondi et bougeur », ou comme le dit Molly dans son monologue : « ça le rend fou c'est facile à voir quand il dévore des yeux ces effrontées sur leurs bicyclettes<sup>1572</sup> ».

Dans le registre de l'écrit, ce serait la position du lecteur. Roland Barthes rapproche «le plaisir du strip-tease corporel » et le « suspense narratif... Toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)<sup>1573</sup> ». Tout l'épisode de Nausicaa, pour ne prendre que cet exemple, joue ainsi sur ces deux tableaux, autour de l'exhibitionnisme de Gertie et du voyeurisme de Bloom.

### Troisième acte : De la mort

#### ***Nous t'enterrerons dans les chiottes au fond du jardin***<sup>1574</sup>

La défécation est liée à la mort<sup>1575</sup> : « délesté et rafraîchi, il passa méticuleusement la revue de son pantalon noir, le bas, les genoux et les jarrets. Quelle heure l'enterrement ? » Il s'agit là de celui de Paddy Dignam, où Bloom imagine « le cercueil [qui] rebondit sur la route. Eclaté. » Paddy en jaillit, il « a la bouche qui bée. Demande ce qui se passe. Bien raison de la leur fermer. Ouverte c'est affreux. Et puis l'intérieur se décompose facilement. Beaucoup mieux de boucher tous les orifices. Oui, aussi. Avec de la cire. Le sphincter relâché. Cacheter tout. » L'intérieur du corps, c'est l'obscène, il faut donc enfermer dans le corps tout ce qui pourrait rappeler qu'il y a eu une vie interne. Et si par hasard quelque chose risquait de s'échapper malgré tout, l'enveloppe devrait cacher cet écoulement : « Saignerait-il, par exemple, si un clou l'écorchait pendant la cabriole ? Peut-être que oui, peut-être que non [...]. Il serait préférable de les ensevelir en rouge, rouge foncé<sup>1576</sup> ». Le défunt doit être enfermé dans sa mort, comme dévoré de l'intérieur par ses propres déchets, véritable auto-absorption du mort par lui-même.

<sup>1571</sup> Stephen HEATH, «Ambiviolences, Notes pour la lecture de Joyce », *Tel Quel* n° 50, été 1972, p. 25.

<sup>1572</sup> *Op. cit.*, p. 812.

<sup>1573</sup> *Le Plaisir du Texte, Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1574</sup> *Ulysse, Op. Cit.*, p. 596.

<sup>1575</sup> « Se séparer de ses fèces, c'est donner congé à jamais », dit la psychanalyse (Ernest FRANKEL, *Contribution à l'étude de l'analité, Psyché* n° 120-121, nov.-déc. 1957, p. 376).

<sup>1576</sup> *Ulysse, Op. Cit.*, p. 111.

C'est ce même pouvoir d'autodestruction (les deux événements, écriture et défécation, glissent ici dans une similitude plus métaphorique) que Joyce prête à sa propre écriture : « Le mot brûlant a, pour mon esprit superstitieux, un sens particulier, pas tellement pour la qualité ou la valeur de l'ouvrage en soi, que parce que son cheminement est, en fait, comme celui d'un jet de sable... Chaque épisode successif qui traite d'un domaine quelconque de la culture artistique (rhétorique, musique ou dialectique) laisse derrière lui un champ ravagé <sup>1577</sup> ». Pour Joyce, l'écrivain est celui qui doit disparaître en tant que tel, d'où la pluralité des styles, qui ne sont plus celui de l'auteur, mais celui de chaque personnage, de chaque épisode.

Avant d'écrire, l'écrivain n'existe pas : c'est un truisme. Sur ce point Bloom est un raté, qui, dans la « gerbe des événements <sup>1578</sup> » qui lui adviennent espère toujours qu'il lui arrivera quelque chose « qui sorte des sentiers battus », « qu'il pourrait mettre par écrit avec la même chance que M. Philip Beaufoy ». Mais lorsqu'il écrit, l'écrivain s'autodévore, ce que Maurice Blanchot formule ainsi : « L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle <sup>1579</sup> ». La littérature serait-elle donc sans espoir, puisque l'écrivain est toujours déjà mort ?

### Quatrième acte : De l'engrais

#### ***Nous vous donnerons de la fumure, monsieur Fleury*** <sup>1580</sup>

Ce qu'on pourrait traduire par : ce qui est à écrire efface perpétuellement ce qui est déjà écrit. Un "déchet" pousse l'autre et rien n'est jamais fini. Mais bien sûr tout ce "reste" va être réemployé, et un des rêves de Bloom n'est-il pas l'utilisation des excréments de toute la population irlandaise <sup>1581</sup> ? Rien n'est perdu, tout se récupère.

Et d'abord dans l'ordre de l'imaginaire : c'est à partir de sa propre défécation que l'esprit s'évade. Le raccourci est saisissant, qui prend une dimension cosmique : en passant par les « jeunes filles en gaze grise », Bloom atteint très vite « le jour, ensuite la nuit <sup>1582</sup> ».

Dans l'ordre de l'écriture cette récupération est réutilisation directe : tout ce qui a été écrit va former tout ce qui va être écrit. On connaît l'usage que Joyce a pu faire, d'une part

<sup>1577</sup> Lettre à H. S. Weaver, Lettres, Op. Cit. p. 144.

<sup>1578</sup> Ulysse, Op. Cit., p. 697. Le texte anglais dit «the galaxy of events ».

<sup>1579</sup> La Part du Feu, Op. Cit., p. 327.

<sup>1580</sup> ***Ulysse, Op. Cit., p. 596.***

<sup>1581</sup> « tout individu normal, d'activité et d'appétit moyens, produisant par an, sans tenir compte des sous-produits liquides, un poids total de 36 kilos 320 grammes (régime mixte carné-végétarien) à multiplier par 4 386 035, population totale de l'Irlande au recensement de 1901 » (Ulysse, p. 779).

<sup>1582</sup> « Heures du soir, jeunes filles en gaze grise. Heures nocturnes en noir avec des poignards et des loups. Idée poétique, d'abord rose, puis dorée, puis grise, puis noire. Et véridique aussi, pourtant. Le jour. Ensuite la nuit ».

de la multitude de ses lectures, d'autre part de ses propres œuvres antérieures. Le plagiat (et l'auto-plagiat), la citation (et l'auto-citation) sont constantes dans *Ulysse* : « De telle sorte que l'appropriation et la fragmentation continues, ce vol qui définit l'écriture de Joyce, transforme à la fin le pastiche en plagiat<sup>1583</sup> ».

Tous les matériaux sont bons pour "fumer" l'œuvre : « Les livres dont je me sers pour le fragment actuel, qui comportent entre autres Marie Corelli, Swedenborg, Saint Thomas, la guerre soudanaise, les Indiens proscrits, *la Femme sous la Loi anglaise*, une description de Ste Hélène, *la Fin du Monde* de Flammarion, des dizaines de comptines allemandes, françaises, anglaises, italiennes, etc.<sup>1584</sup> » Là encore, Flaubert et ses deux compilateurs sont à proximité, avec bien sûr tous les détournements et distorsions que Joyce fait subir à son matériau.

### Cinquième acte : Du manger

#### ***Bourre-toi avec ça, lui conseillait son ventre***<sup>1585</sup>

C'est ici que va se clore la boucle : pour déféquer il faut manger, et c'est ce que fait Bloom, abondamment. Sa rêverie est nourrie de visions alimentaires dans tout l'épisode de *Calypso* (par exemple quand il suit une bonne à la sortie de la boucherie où il vient d'acheter un rognon : « Faire vite et marcher derrière elle, si elle n'est pas trop loin, derrière ses jambons en mouvement »).

Ce « cycle du corps humain » qu'est l'événement de la défécation se referme avec la « délectation » de Bloom pour les « organes internes des mammifères et des oiseaux<sup>1586</sup> ». Ce qui produit du déchet (en l'occurrence le rognon de porc de son petit déjeuner) est à son tour consommé, pour finir au bout du compte en déchet.

Ce qui se traduit pour l'événement de l'écriture et son cycle par le plagiat. Manger, c'est aussi manger "de l'autre". C'est ainsi que peut s'interpréter cette pratique du plagiat : elle est dévoration de l'autre et de son écriture. Dans *le Scribbledehobble*, carnets où Joyce a consigné divers éléments, par exemple lexicaux, destinés à nourrir l'écriture de *Finnegans Wake*, on lit cette définition : « *scrib* : berceau, huche, mangeoire, râtelier, au sens figuré : plagiat, traduction pirate<sup>1587</sup> ». Le scribe cite, en même temps qu'il broie et disloque, mélangeant les emprunts et les citations, les détournant.

Finalement, la métaphore-événement de l'écriture comme défécation est ainsi décomposée en deux cycles, dont les termes sont à la fois en opposition verticale (dans le registre du travail, constipation et difficulté d'écrire s'opposent respectivement à

<sup>1583</sup> Heath, « Ambiviolences », Op. Cit., p. 33.

<sup>1584</sup> A H. S. Weaver, Lettres, Op. Cit., p. 374.

<sup>1585</sup> *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Op. Cit., p. 630.

<sup>1586</sup> *Ulysse*, Op. Cit., p. 64 et 59.

<sup>1587</sup> Revue Change, n° 11, mai 1972.

évacuation et éloignement de ce qui a déjà été écrit, comme le dedans s'oppose au dehors) et, cette fois dans la logique de la figure de rhétorique, dans une position de reflet entre les deux cycles. De plus, un glissement se fait de ces écarts-reflets, d'abord plutôt métonymiques, vers des éléments de relations qui deviennent métaphoriques. Sont encore du registre métonymique les contiguïtés constipation/difficulté d'écriture, et expulsion/rejet (éloignement). Puis le registre devient plus métaphorique : les ressemblances (substitutions de termes) mort/autodévoration et engrais-manger/imagination-plagiat.

Reste à voir comment s'opère ce "virage" (au sens chimique) du métonymique au métaphorique. Dès le début de la scène, il y a passage d'un registre (défécation) à l'autre (écriture et lecture) : « ça ne l'agitait ni ne l'émotionnait, mais c'était quelque chose de bien amené », une telle phrase vaut-elle pour l'un ou pour l'autre ? Ces « stratégies d'hésitation <sup>1588</sup> » sont un des procédés essentiels d'*Ulysse*, où Joyce ne cesse de jouer sur les aspects paradigmatique (d'un dedans à un dehors et réciproquement : par exemple de la constipation à la défécation) et syntagmatique (les phrases ne peuvent clairement être "affectées" à l'un ou l'autre des deux pôles). La contiguïté métonymique entre les deux actes-événements de la défécation et de l'écriture devient condensation-substitution métaphorique.

Ce qui pourrait s'appeler la phrase clé (« Il déchira la moitié de la nouvelle primée et se torcha avec <sup>1589</sup> ») va servir alors de court-circuit entre les deux pôles de la métaphore. La matière, aussi bien fécale que littéraire, y est évacuée. De même que l'écrit devient un "torche-cul", un efface-merde, de même l'excrément devient un efface-écrit. S'ils s'effacent mutuellement c'est pour se fondre, en sorte qu'il n'est plus possible de disjoindre les deux événements mis d'abord en parallèle métonymiquement et métaphoriquement.

Est-il encore possible d'utiliser les catégorisations narratives habituelles pour analyser ce procédé <sup>1590</sup> ? Le schéma de Lotman distinguerait ici deux topoï, l'espace de l'organique et celui de l'esprit créateur. Mais comment rendre compte du franchissement de la frontière entre les deux ? Car le court-circuit que nous avons analysé empêche d'abord de restreindre la description du moindre événement à ses « éléments simples », puisque l'événement de l'écriture se confond avec celui de la défécation dans des phrases volontairement ambiguës et adaptables aux deux éléments <sup>1591</sup>. Mais surtout la

<sup>1588</sup> Heath, qui précise : « l'écriture traverse une suite de fictions, de formes, les juxtaposant et les brisant dans une sorte de mise en narration perpétuelle » (« Ambiviolences », Op. Cit., p. 28-29).

<sup>1589</sup> « He tore away half the prize story sharply and wiped himself with it. »

<sup>1590</sup> La même scène est condensée dans *Circé*, où Bloom se torche avec « un vieux numéro de Pêle-Mêle » (p. 518). Quelques autres exemples où une analyse du même genre serait possible : la masturbation-feu d'artifice de Bloom (pp. 410-415), l'épisode des rotatives d'Eole (p. 137) : celles-ci, par leur « Sllt », désarticulent le monologue bloomien et se rendent en même temps présentes : on ne sait plus qui parle, de Bloom ou de ces machines infernales.

<sup>1591</sup> Dans ce « passage déplaisant, mais essentiel,[...] les deux ordres d'événements interfèrent constamment.[...] Il s'agit ici, concrètement, d'un champ d'événements réagissant les uns sur les autres » (Eco, *L'œuvre ouverte*, Op. Cit., p. 248).

phrase clé, qui signifie aussi l'inanité et la vanité de chaque action, les neutralise l'une par l'autre<sup>1592</sup>. Il n'y a plus hiérarchie des "sujets". Non seulement Joyce franchit la frontière du dualisme traditionnel entre l'organique et le spirituel, mais il se maintient sur cette frontière ou, pour mieux dire, l'efface. Et ceci d'une part en nous montrant que toute action humaine est d'essence organique (écrire, ce n'est plus comme déféquer, c'est déféquer), d'autre part que toute opération organique est aussi d'essence spirituelle (déféquer, c'est écrire, comme dans la citation de *Finnegans Wake* placée en exergue).

Palimpseste dans lequel les deux événements de la défécation et de l'écriture, après s'être effacés l'un l'autre (c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui émerge à la surface de la page) par superpositions ou substitutions successives, se retrouvent soudain dans une phrase unique qui les termine tous deux, et simultanément les achève, au double sens du mot : ils s'effacent l'un l'autre dans la phrase qui les finit. Alors qu'au-dessus il y avait toujours émergence de l'un ou de l'autre (même s'il était parfois difficile de savoir lequel précisément), ici ils émergent tous deux ensemble, mais c'est pour mieux disparaître dans cette rencontre : « Joyce prend un texte, on pourrait dire n'importe lequel[...], il déchiffre à travers lui un autre texte qu'il y intègre,[et ces deux textes deviennent] *réciroquement clés l'un de l'autre*<sup>1593</sup> ». Telle est cette scène d'*Ulysse*. Tout écart s'y annule, mais c'est ce qui l'achève : cette phrase qui la clôt fonctionne comme les "mots-valises" (il faudrait plutôt parler ici de syntagme-valise), ces « portemanteaux words<sup>1594</sup> » chers au Humpty-Dumpty de Lewis Carroll.

Cette phrase, dans laquelle se retrouve toute la mobilité de la voix intérieure de Bloom, est particulièrement typique donc de la technique de Joyce, telle qu'il a pu la décrire à Jacques Mercanton par exemple : « il me montre comment il procède, cherchant la concentration la plus intense, la plus riche de significations multiples, la plus propre à ramasser dans une phrase, quelques mots, un seul mot parfois, tout l'espace et la durée de vastes et légers événements<sup>1595</sup> ». A travers cet exemple, j'ai essayé de montrer comment, en « chacun des moments » d'*Ulysse*, fonctionne ce que Jean Schoonbroodt appelle « cette forme spatiale de l'écriture, qui malgré la nature consécutive du langage, et au dedans de celle-ci, triomphe de la dispersion en l'exploitant, permet au lecteur d'atteindre la stasis de la contemplation et de l'ouvrir à l'illumination que répand le mystère insaisissable des choses transfigurées par leur abolition en langage<sup>1596</sup> ». C'est bien ici l'écriture elle-même, avec ses multiples formes de condensation, qui constitue l'événement tel que doit le poursuivre le lecteur, pour suppléer à cette « carence de

<sup>1592</sup> Il n'est plus possible de dire, dans cette métaphore, lequel est le signifiant (le comparant, qui au départ semblait évidemment la défécation), lequel le signifié (le comparé, qui était l'écriture) : « Signifiant et signifié fusionnent par un court-circuit poétiquement nécessaire, mais ontologiquement gratuit et imprévu » (Eco, *Ibid.*, p. 231).

<sup>1593</sup> Michel BUTOR, Préface, in James JOYCE, *Finnegans Wake*, fragments adaptés par A. Du Bouchet, suivis de Anna Livia Plurabelle, Gallimard, 1977, p. 17.

<sup>1594</sup> A propos desquels Deleuze a utilisé le concept de "synthèse disjonctive" déjà évoqué, et que j'aurais sans doute pu utiliser à propos de Joyce. Cf. *Logique du Sens*, Op. Cit., p. 62.

<sup>1595</sup> Jacques MERCANTON, *Les Heures de James Joyce*[1967], Arles, Actes Sud, 1988, p. 77.

lisibilité » dont parlait Ricœur à propos d'*Ulysse*. Mais aussi pour trouver son plaisir à cette plongée dans ce labyrinthe sans fin.

Dans la gigantesque entreprise de *Finnegans Wake*, le même procédé a été appliqué de façon encore plus systématique, aux pages, aux phrases, aux mots eux-mêmes, jusqu'aux limites de la lisibilité, de la littérature.

De la « litter-ature », selon l'orthographe de Lewis Carroll, « où apparaît déjà, sous la lettre, l'ordure (*litter*)<sup>1597</sup> », « le sceau de la bête<sup>1598</sup> ». La dernière étape, qui pourrait vraiment faire office de conclusion pour notre scène, se trouve dans ce mot de *Finnegans Wake* qui la condense : « Wrottel », que Philippe Lavergne traduit par « écrichiure<sup>1599</sup> », qui pourrait aussi se rendre par « déféciture »...

## 2°) Événement et mise en intrigue : La construction de l'œuvre

---

***Joyce fait donc son gros livre sur le 16 juin 1904 à Dublin, où il ne se passe rien, sinon qu'une femme trompe son mari, qu'un mari médite de tromper sa femme, qu'on enterre un ivrogne, qu'un enfant vient au monde, qu'un cortège officiel traverse la ville, où chacun va à ses petites affaires, à ses petits plaisirs, à ses petites intrigues, où en somme tout se passe comme chaque jour. Jean-Jacques MAYOUX<sup>1600</sup>***

Le roman de Joyce est aussi une sorte d'objet "fractal" : chaque épisode, chaque scène, ont la même structure que l'ensemble "*Ulysse*", la scène de la défécation est aussi l'œuvre entière, cycle du corps humain et épopée de l'écriture interminable<sup>1601</sup>. Il convient donc de voir comment, cette fois à un niveau "macroscopique", Joyce subvertit également la causalité événementielle.

Là aussi se pose la question du sens : « Une mise en ordre serrée apparaît

<sup>1596</sup> "Sheminant avec Ulysse", L'Arc n° 36, Op. Cit., p. 85. Schoonbroodt écrit que tout le livre est fait ainsi de tels « moments d'éternité au sein du devenir », de « telles épiphanies », que « le livre dans son ensemble peut se condenser à chacun de ses moments en une grande stasis unique, un vaste espace permanent ».

<sup>1597</sup> Jean GATTEGNO, Préface, Sylvie et Bruno, trad. de l'anglais par F. Deleuze, Seuil, 1972, p. 10.

<sup>1598</sup> « Nous avons ici une preuve accablante, le corpus delicti, monsieur le Président, un spécimen d'un de mes meilleurs ouvrages déshonoré par le sceau de la bête » (*Ulysse*, p. 514. M. Beaufoy montre la page de sa nouvelle primée avec laquelle Bloom s'est torché).

<sup>1599</sup> *Finnegans Wake*, Op. Cit., p. 197.

<sup>1600</sup> ***Vivants Piliers, Op. Cit., p. 189.***

<sup>1601</sup> Topia : « les fragments tiennent souvent lieu de l'ensemble dont ils sont issus et conservent, comme un noyau d'énergie impérissable, la charge d'expressivité dont était pourvu l'ensemble originel » (« le laboratoire bloomien », Op. Cit., p. 43). E. Wilson : le monde de Joyce « est un organisme fait d'événements dont chacun, infiniment grand ou infiniment petit, englobe tous les autres, bien qu'il demeure unique » (cité par Eco, L'œuvre ouverte, Op. Cit., p. 243).



facilement au travers d'une reconstruction a posteriori de l'ensemble des mouvements de la journée. Cette juxtaposition cohérente d'événements qui se sont déroulés dans un semblant d'incohérence laisse transparaître un vigoureux principe d'organisation<sup>1602</sup> ». Il semblerait donc qu'un ordre prime : « La quotidienneté de ces événements singuliers les rend-il assignables à autre chose qu'à eux-mêmes et assimilables à une structure qui les dépasse et les englobe ? » Y aurait-il donc un « événement de structure » qui fût premier ? Giovannangeli conclut négativement : « Tout cela, c'est-à-dire toute la trame narrative qui semblait constituer la structure du texte, l'orienter et lui donner un sens avait-il donc, finalement, un sens ? La réponse semble être : pas plus qu'un robinet ou deux chaises qui se trouvent là dans la même imbécillité muette que les personnages. Toute la construction aboutit à un constat de non-lieu », sans possibilité de trouver un foyer signifiant au texte.

Selon Eco pourtant, « si l'art est la manière humaine de disposer la matière sensible ou intelligible dans un but esthétique, le problème artistique d'*Ulysse* est celui de la réalisation d'un Ordre<sup>1603</sup> ». Dans la classification de Todorov, on s'en souvient, *Ulysse* constituait le récit archétypal de « l'ordre temporel », dans lequel la succession est la seule « relation entre les actions ». L'ordre « logico-causal » (causalité événementielle, causalité psychologique, causalité philosophique) n'intervient donc pas dans la construction de l'œuvre de Joyce<sup>1604</sup>. Et en effet il n'y a pas de "logique" des événements (ils ne se suivent pas dans une relation de conséquence), les monologues intérieurs qui s'interpénètrent (comme dans *Les Sirènes*) ruinent toute idée de réalisme psychologique, les actions enfin ne sont en aucune façon « l'illustration de certaines idées ou concepts ».

« L'ordre spatial », dont Todorov voit dans *La Recherche* de Proust la plus forte illustration, correspond-il davantage à la forme d'*Ulysse* ? On pourrait le penser : l'"avancée" narrative n'est-elle pas conditionnée par l'épopée odysseenne d'une part, les fameux schémas, d'autre part ? Ces deux structures paraissent bien avoir pour rôle d'ordonner l'œuvre.

L'*Odyssée* grecque, lue dans la traduction canonique de Victor Bérard, donne les noms des épisodes et leurs thèmes généraux. Cependant, usant lui-même de la ruse (la *métis*) de l'*Ulysse* homérique, Joyce « joue du hiatus entre le récit et son "modèle" ». La constante référence à ce modèle ne sert qu'à rajouter de l'obscurité à un texte qui, déjà, n'en manque pas : « Derrière une structure serrée d'événements souvent difficiles à cerner avec certitude, l'imposition d'une structure homérique diffère l'ancrage dans le texte et ne semble être qu'un élément de dissimulation supplémentaire, là même où elle

<sup>1602</sup> Giovannangeli, *Détours et Retours*, Op. Cit., pp. 74-76. « ...la signification de tout événement révolu le suit de façon aussi variable que l'enregistrement auditif a suivi la décharge électrique... » (*Ulysse*, Op. Cit., p. 732).

<sup>1603</sup> L'œuvre ouverte, Op. Cit., p. 230.

<sup>1604</sup> Voir Todorov, *Poétique*, Op. Cit., p. 63. Eco montre que « le roman traditionnel » (il prend l'exemple du *Rouge et le noir*) « établit des chaînes causales » non équivoques. Au contraire, dans l'œuvre de Joyce, « c'est au niveau du discours qu'est nié l'ordre causal auquel nous sommes habitués » (*L'œuvre ouverte*, Op. Cit., pp. 274-275).

semblait imposer la clarté d'une découpe uniforme », écrit encore Giovannangeli <sup>1605</sup>. L'épopée antique était tout entière orientée vers sa fin, vers le retour d'Ulysse dans sa patrie, chaque événement n'avait pour but que de différer ce retour. Chez Joyce au contraire, aucune destination n'est assignée aux personnages, soumis seulement au fortuit de ce qui advient à leur perception. Loin de fournir une clé, la référence homérique ne fait qu'éloigner davantage de la cohérence préconisée par Ricœur (d'où le désarroi de l'auteur de *Temps et récit* devant l'œuvre de Joyce). Joyce ne fait pas que parodier les aventures d'Ulysse, mais, multipliant les (auto)références, multipliant les styles et les genres d'écriture, fait de la lecture une aventure sans fin.

La deuxième structure serait le modèle explicatif fourni par les schémas complaisamment distribués par Joyce lui-même <sup>1606</sup>. On trouverait là, peut-être, un mode de construction narrative plus convaincant, sachant que Joyce fait avancer son livre en passant par toutes les figures d'un système combinatoire dont les éléments sont donnés par avance <sup>1607</sup>. Il s'agirait en somme d'épuiser toutes les possibilités d'une structure.

Mais là aussi, "l'explication" est très insuffisante : « cette variation des grilles de lecture, inopérantes dans leur intégralité et utilisées à seules fins de rendre plus improbables encore les découpages interprétatifs, logent au cœur du texte la question de la saisie totale d'un événement <sup>1608</sup> ». Ainsi, l'incomplétude persiste, il restera toujours du "reste" que la superstructure ne saurait englober. Là encore, il s'agit d'une "ruse" de Joyce, destinée à rendre toujours plus inconfortable la lecture.

Aurons-nous plus de chance avec l'ordre temporel, ces dix-huit heures du 16 juin 1904? Trouverons-nous enfin dans cette *theoria*, stade ultime de la réflexion de Joyce sur les épiphanies selon Rabaté, une organisation structurante de tous les événements d'ordres divers qui jalonnent le roman ? Hélas, là non plus cela ne fonctionne pas aussi simplement. Les premières épiphanies de *Stephen le Héros* étaient « mises en série [en] un rassemblement systématique de ces moments » d'extase. Mais dès *Le Portrait de l'Artiste en Jeune Homme* elles tendent à disparaître au profit d'une « passion de la lettre <sup>1609</sup> ». Multipliant les effets "paratactiques", syncopes et lacunes de tous ordres (temporelle : la succession d'"instantanés" qui constituent *Les Rochers Errants* ; à

<sup>1605</sup> Détours et Retours, Op. Cit., pp. 247-248.

<sup>1606</sup> L'édition de la Pléiade donne les schémas Linati et Gorman. Sur tous les plans donnés par Joyce à divers correspondants, voir l'article de Claude JACQUET, « Les plans de Joyce pour Ulysse », in "Ulysses" Cinquante ans après, Témoignages franco-anglais sur le chef-d'œuvre de James Joyce, rassemblés par L. Bonnerot, J. Aubert et C. Jacquet, Didier, 1974, pp. 45-82.

<sup>1607</sup> Nombre d'écrivains ont, par la suite, travaillé de cette façon, à partir d'un système combinatoire : Italo CALVINO (Si par une nuit d'hiver un voyageur, Le château des destins croisés), Raymond QUENEAU (Les fleurs bleues), Georges PEREC (la vie mode d'emploi), l'écrivain brésilien Osman LINS (Avalovara), Julio CORTAZAR (Marelle, Le tour du jour en quatre-vingt mondes)...

<sup>1608</sup> Giovannangeli (Op. cit., p. 242), qui ajoute : « Le modèle explicatif apparaît comme un réordonnement imposé a posteriori sur l'événement, au prix d'une distorsion de ce qu'est l'événement dans l' "absolu" et qui n'est pas nécessairement interprétable : il y aura toujours du "reste" qui ne se laissera pas saisir ».

<sup>1609</sup> Ibid., p. 15.

l'ouverture des *Sirènes*, par juxtaposition d'extraits de ce qui va être lu dans la suite de l'épisode ; par « verbes omis, absence de repères du dialogue et du locuteur, changements de perspective non motivés », à tous niveaux (discontinuité des passages d'un épisode à l'autre), l'œuvre de Joyce désagrège les repères temporels <sup>1610</sup>. « Elle change le langage en source première d'aventure.[...] S'adaptant au changement constant, le lecteur devient un chercheur <sup>1611</sup> », entraîné, plongé, s'il veut suivre l'aventure joycienne, dans le travail textuel.

Eco résume ainsi l'entreprise de « l'Irlandais enchevêtré et presque infini qui trama *Ulysse* <sup>1612</sup> » :

**«Du fait qu'il affronte le magma de l'expérience, et le traduit avec un réalisme absolu à l'intérieur de chaque page, du fait que chaque événement prend la dimension d'un symbole et se rattache à d'autres événements en vertu de rapports possibles que l'auteur court le risque de ne plus dominer puisqu'il les abandonne à la libre réaction du lecteur, Joyce[...] entend donner l'image d'un monde dans lequel les événements se heurtent, se composent, s'appellent l'un l'autre et se repoussent, comme dans une répartition statistique d'événement subatomiques, permettant au lecteur d'envisager selon des perspectives multiples l'œuvre-univers » <sup>1613</sup>**

Joyce aura ainsi déplacé l'événement romanesque d'abord à un niveau syntagmatique, ensuite au niveau des unités sémantiques de l'intérieur même du mot, dans une tentative pour rendre compte, de la façon la plus immédiate possible, du flux de la pensée. L'événement est passé du côté de la production du texte, de l'écriture et de la lecture. « La langue devient le sujet lui-même » d'*Ulysse*, avec sa « nature plastique, métamorphique et finalement humaine et plus qu'humaine », et le lecteur est convié à une active participation à cet événement en train de se fabriquer avec son concours.

Alors, « tâche impossible » que de suppléer à la « carence de lisibilité » de Joyce, comme le craignait Ricœur ? Comme en réponse, Rabaté parle des « règles interactives de co-production du sens, règles qui supposent la participation du lecteur. Quand le lecteur se sera à son tour intégré intimement au texte, l'esthétique de la disparition aura réussi à le faire réapparaître, mais à la place – ou bien à côté – de l'Auteur <sup>1614</sup> ». Ne

<sup>1610</sup> Il n'est pas indifférent de savoir que le travail de Joyce s'est fait de façon discontinue, par de multiples ajouts et suppressions, jusqu'aux épreuves des chapitres déjà écrits : « C'est à mesure que l'œuvre s'élabore que la structure et le langage se définissent : Joyce dit lui-même que son livre "s'écrit". » (Claude JACQUET, «Aspects de la Genèse de *Finnegans Wake* », in *Genèse de Babel, Joyce et la Création*, Editions du CNRS, 1985, p. 146).

<sup>1611</sup> David HAYMAN, «La paratactique et la forme dans la fiction de Joyce », revue *Europe* n° 657/658, janvier/février 1984, p. 73-82 (p. 77).

<sup>1612</sup> Jorge Luis BORGES, « Flaubert et son destin exemplaire », in *Discussion*, Op. Cit., p. 130.

<sup>1613</sup> ***L'œuvre ouverte*, Op. Cit., p. 230-231.**

<sup>1614</sup> Joyce, Op. Cit., pp. 127, 170, 23.

pourrait-on pas dire que Joyce met en pratique, dans l'ordre de la fiction, l'insertion de l'observateur-lecteur dans le champ de l'observation découverte par la relativité einsteinienne, comme l'avait souligné, dès 1936, Hermann Broch <sup>1615</sup> ?

Mon travail de lecteur aura consisté à tenter de retrouver un peu de cet événement de l'écriture à son origine, tel que Joyce a pu le concevoir, peut-être. Et ce doute fait encore partie du jeu <sup>1616</sup>, jeu qu'il conduira au jusqu'aboutisme de *Finnegans Wake* <sup>1617</sup>.

## Chapitre V. Nathalie Sarraute, ou la phrase-événement

***J'ai dit que ce qui de la pensée m'intéresse n'est pas le moment où elle se cristallise en idées formelles, mais ses stades antérieurs à cela. Je prie qu'on voit dans ma peinture une tentative de langage qui convienne à ces zones de la pensée***  
**Jean DUBUFFET**

***Voilà la poésie : le langage remis en son état naissant*** Francis PONGE <sup>1618</sup>

Nathalie Sarraute n'est guère moins exigeante de son lecteur. Certes, elle n'abolit pas "l'ordre des mots à l'intérieur des phrases", "l'ordre des lettres et des sons des mots", comme Gertrude Stein ou Joyce, aux dires de Forster. Mais elle fait partie de ces « hardis pionniers », de ces « quelques incorrigibles chercheurs,[...] de ceux, à la patience infinie, qui consacrent avec joie leur vie à arracher leur secret aux hiéroglyphes <sup>1619</sup> », et qui déstabilise tout autant les habitudes de lecture.

Notre quête des écrivains qu'on pourrait dire minimalistes <sup>1620</sup> ne pouvait pas ne pas rencontrer l'œuvre de l'auteur de *L'ère du soupçon* : « Le temps [a] cessé d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue, pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions ». Si on a vu en effet s'y

<sup>1615</sup> Dans la théorie de la relativité, écrit Broch, « l'acte d'apercevoir en lui-même, l'observation en elle-même [...] doivent être intégrés au champ d'observation ». Pour Joyce, il n'est « pas permis de placer l'objet purement et simplement dans le cône d'observation et de le décrire purement et simplement », comme dans « le roman classique », mais il faut « que le sujet d'observation, tout autant que le langage avec lequel il décrit l'objet représenté » aient leur place dans la représentation (« James Joyce et le temps présent », Op. Cit., p. 201). Voir Eco : avec Joyce, nous sommes dans « un univers relativiste, où chaque mot devient un événement spatio-temporel, dont les relations avec les autres événements se modifient selon la position de l'observateur » (*L'œuvre ouverte*, Op. Cit., p. 275).

<sup>1616</sup> La même chose a été dite d'Ulysse que de Bouvard et Pécuchet. Par exemple Jacques DERRIDA : « Tout ce qu'on peut dire d'Ulysse s'y trouve d'avance prévenu [...]. Nous sommes pris dans ce filet. Tous les gestes esquissés pour prendre l'initiative d'un mouvement, on les trouvera annoncés dans un texte surpotentialisé » (« Ulysse Gramophone », in *Genèse de Babel*, Op. Cit., p. 243).

<sup>1618</sup> Dubuffet est cité par Olga BERNAL, *Langage et fiction dans le roman de Samuel Beckett*, Gallimard, coll. « Le chemin », 1969, p. 160. F. Ponge, *Pour un Malherbe*(1965), Gallimard, 1977, p. 275.

<sup>1619</sup> Les fruits d'or[1963], Livre de Poche, 1969, p. 68.

"décomposer" les intrigues de certains récits de Maupassant, l'auteur d'Une vie évitait encore de s'aventurer dans « ces grouillements nauséabonds, ces "processus" obscurs, comme on les nomme », qui se cachent sous ces surfaces, sous ces eaux paresseuses. Ce sera la tâche inlassable de Nathalie Sarraute que de « plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains <sup>1621</sup> ».

Pour autant, ces « drames » sont-ils réellement les événements de ses romans ? Je voudrais montrer que Nathalie Sarraute creuse l'écriture romanesque jusqu'à un point où langage et événement proprement commencent. À lire ses "récits", on est conduit en des lieux originaires où langage et sensation entament leur rapprochement, où la sensation, perçue d'abord comme pré-langagière, prend en fait toute sa place dans et par le langage – si elle ne naît pas, comme de plus en plus souvent dans les derniers textes, des faits de langage eux-mêmes (phrases toutes faites, expressions stéréotypées, etc...). Pour reprendre un titre de Gilles Deleuze, se met en place ici une « logique de la sensation », où l'événement se tient dans la relation entre le langage et cette sensation (relation qui fonctionne dans les deux sens : union comme dissociation).

Une lecture superficielle des premiers romans pourrait faire aboutir à la conclusion qu'ils ne sont pourtant pas exempts d'événements romanesques. On évoquerait le prêt d'argent de Martereau, l'installation de la porte chez Tante Berthe (Le planétarium), ou « ce geste de mettre un châle sur les épaules d'une femme qui a froid » des Fruits d'or. On y rencontrerait même des événements d'apparence encore plus anodine : le déclic d'une porte cochère dans Martereau, itératif, tantôt rassurant, tantôt inquiétant. Presque impalpables ils subsistent : « Là, je n'ai presque rien senti, un petit choc très amorti au moment où je l'ai aperçue se profilant dans la porte grillagée du square <sup>1622</sup> ».

Mais ce ne serait donc que "ça", les événements auxquels Nathalie Sarraute consacre son écriture ? Aux personnages en attente de belles histoires <sup>1623</sup>, qu'a-t-elle à proposer ? Pas grand chose, « pas le plus petit lambeau comestible dessus qu'elle puisse arracher, qu'elle puisse lécher... Rien. Juste des mots <sup>1624</sup> ». Lorsque parfois surgit « une

<sup>1620</sup> Minimaliste, Nathalie Sarraute ? Elle accepterait peut-être le terme. Mais sûrement pas celui de formaliste : Dans L'ère du soupçon, ce sont les romanciers « classiques » qu'elle qualifie ainsi (Op. Cit., p. 140), parce que « leur principale affaire » n'est pas la réalité, « mais la forme, toujours, celle que d'autres ont inventée et dont une force magnétique les empêche de jamais pouvoir s'arracher » (p. 145). Et elle se proclame alors « réaliste ».

<sup>1621</sup> L'ère du soupçon, p. 65 ; Les fruits d'or, p. 43 ; L'ère du soupçon, p. 118.

<sup>1622</sup> Les fruits d'or, p. 47. Martereau[1953] : « Même le claquement léger de la porte cochère en bas, est rassurant – un dernier signe amical, une dernière caresse » ; « le déclic de la porte cochère qu'on tire avec précaution rend un son inquiétant : c'est le bruit révélateur des fuites sournoises, des abandons » ; « le claquement discret, en bas, de la porte cochère, donne le signal de la délivrance » (Livre de Poche, 1964, pp. 178, 184, 191). Portrait d'un inconnu[1948], 10/18, 1970, p. 32.

<sup>1623</sup> « Elle savoure l'avant-goût de ce qu'il va lui lancer : les contes de fées, les pays des merveilles, les joutes de chevaliers, les explorateurs descendant sur leurs radeaux les rivières infestées de reptiles, marchant dans la brousse, dans la jungle où les guettent les sauvages aux têtes emplumées, aux faces peinturlurées, parcourant les étendues glacées sur les traîneaux attelés de rennes, de chiens, dormant sur des arbres, sous la tente, dans des igloos... » (Entre la vie et la mort[1968], Livre de Poche, 1971, p. 28).

vraie action » (« cela peut donc se produire en nous aussi – de vrais, de larges mouvements. Pas nos flageolements habituels, innommables, à peine décelables, nos pâles miroitements, mais quelque chose de fort, de net, de bien visible : une vraie action »), cela ne saurait durer : « Mais je ne peux pas me maintenir longtemps hors de mon élément : la lumière m'aveugle, l'air me fait mal, le grand mouvement m'étourdit. Aussitôt revenu derrière les coulisses, seul dans ma chambre, j'aspire à redescendre vers les molles vases putrides qui frémissent au fond des eaux stagnantes. Très vite, cela me reprend<sup>1625</sup> ».

Et nous ne sommes là que dans les débuts de l'œuvre, là où peut-être « la fausse vérité des romans » apparaît encore ça et là<sup>1626</sup>. Que dire alors de tout ce qui s'écrit à partir de « disent les imbéciles » ? Après avoir progressivement effacé, de livres en livres, le sujet, les personnages, l'intrigue, Nathalie Sarraute aurait fait l'économie radicale de l'événement, parvenant à de sortes de romans immobiles, où il ne se passe rien<sup>1627</sup> ? Que peuvent donc encore raconter de telles fictions ? Ou bien : au malheureux lecteur, que reste-t-il pour (s')accrocher ?

Les tropismes, bien sûr. Mais que cela en fasse les événements des romans de Nathalie Sarraute<sup>1628</sup>, comme beaucoup d'exégètes l'affirment, l'hypothèse mérite

<sup>1624</sup> Ibid..

<sup>1625</sup> Martereau, pp. 210-211, 220.

<sup>1626</sup> Mais même là, il y a malentendu : « De tous mes romans, Le planétarium est celui qui a obtenu le plus de succès. À la faveur d'un malentendu naturellement. On y trouve une intrigue, les personnages portent des noms et des prénoms. Le public n'a pas manqué de s'en réjouir. Il n'a pas vu le trompe-l'œil, ou plutôt il a aimé ce qui n'était qu'un trompe-l'œil. Il est tombé dans le piège que le livre lui tendait sans le vouloir » (« Entretien avec Lucette Finas », *Etudes littéraires*, vol. 12, n° 3, décembre 1979, p. 398. Cité par Jean-Claude LARRAT, « L'horizon événementiel dans le planétarium de Nathalie Sarraute », in *Que se passe-t-il ?*, Op. Cit., pp. 223-233. P. 233).

<sup>1627</sup> Voir notamment Rachel BOUE : « Cette esthétique de la discontinuité narrative est présente dans toute l'œuvre de Nathalie Sarraute, mais se renforce à partir des *Fruits d'Or*, pour aboutir dans ces deux derniers romans, *Tu ne t'aimes pas* et *Ici*, à une annulation de la notion d'événement. Le matériau narratif devient alors le seul écoulement de la parole » (Nathalie Sarraute. *La sensation en quête de parole*, L'Harmattan, 1997, note 24, p. 46). Ou Françoise ASSO, qui analyse très finement la « tendance que les livres ultérieurs [à Martereau] portent à leur comble, celle qui consiste à annuler l'événement comme tel dans le processus de la répétition » (Nathalie Sarraute. *Une écriture de l'effraction*, PUF, coll. « *Ecrivains* », 1995, p. 175).

<sup>1628</sup> Ce que pourtant beaucoup affirment. Selon Sabine RAFFY, l'entreprise de N. S. est « une phénoménologie des événements minimes : les tropismes » (Sarraute romancière. *Espaces intimes*, coll. *American University Studies*, éd. Peter Lang, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, 1988, p. 4). Rapprochant le tropisme du mythe selon Mircea Eliade, Arnaud RYKNER écrit que Sarraute « nous raconte cet événement unique qui a lieu dans le temps primordial de l'être, le temps fabuleux de ses commencements, et qu'elle nomme tropisme » (Nathalie Sarraute, *Seuil*, coll. « *Les contemporains* », 2002, p. 104). Voir encore Monique WITTIG : « Pour cette masse d'événements qui se bousculent à la porte de la conscience avant que le langage ait eu le temps de leur donner forme, Sarraute a adopté l'appellation de "tropismes" » (« L'ordre du poème », in *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du colloque de Cerisy de juillet 1989, textes réunis par S. Raffy, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1995, pp. 31-36. P. 34).

examen.

## Du tropisme comme élément d'une « soupe primitive »

« *On voulait sournoisement l'amener à regarder, à s'accroupir à son tour... à chercher... n'y a-t-il pas, par-derrière... Ne sentez-vous pas, vous aussi ?...* »<sup>1629</sup>

Commençons par la question de leur provenance, de leur mode d'apparition. On va se rendre compte alors qu'ils (ne) sont (que) *l'un des éléments* de l'événement du "récit" sarrautien.

Ils participent, nous dit Nathalie Sarraute, du flot souterrain, du flux incessant qui court sous la surface des conventions, des lieux communs, des masques sociaux. Parmi les innombrables définitions qu'elle en donne, reprenons celle, bien connue, de la préface de *L'ère du soupçon* : ce « sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence<sup>1630</sup> ». Il y aurait donc sous nos gestes quotidiens, sous nos paroles et nos attitudes, comment le nommer ? un espace, un univers, une nappe en perpétuel mouvement de sensations et d'impressions<sup>1631</sup>. Il s'agit d'un simple "cela" qui « dans le silence, dans le vide, [...] se déploie ». Le démonstratif est nu, sans référence : « Quoi cela ? Non. Pas de mots. Cela. Sans plus.[...] Et lui qui est là... non, pas lui, il est cet infini... que cela emplît... non, pas "infini", pas "emplît", pas "cela". Même "cela", il ne faut pas... c'est déjà trop... Rien. Aucun mot<sup>1632</sup> ». C'est un espace, si l'on y tient, mais sans coordonnées. Il n'y a plus de repérage, l'ici et l'ailleurs deviennent indiscernables : « ... mais dans quel lieu étrange... un lieu étranger qui n'a avec ici aucune ressemblance... Si, pourtant,[...] c'est bien le même, c'est lui, on le sait, on ne s'en étonne même pas... et ce qu'on voit maintenant, qui ne ressemble pas, mais pas du tout à ici, qui n'a jamais eu cet aspect, c'est bien ici, à n'en pas douter<sup>1633</sup> ».

<sup>1629</sup> Nathalie SARRAUTE, *L'usage de la parole*[1980], Folio Gallimard, 2002, p. 114.

<sup>1630</sup> *L'ère du soupçon*, p. II. Ailleurs : « ...quelque chose où toute la vie semble se concentrer, quelque chose qui est la vie même, encore intact, humide, aveugle, pareil aux chatons, aux chiots nouveau-nés... » (*L'usage de la parole*, p. 116).

<sup>1631</sup> Olivier de MAGNY parle de « l'astronomie de Nathalie Sarraute », qui sonde « l'infime abîme infini de nous-mêmes », les « gravitations d'une poussière d'astres perdus et dont la lumière ne nous parvient pas » (*Portrait d'un inconnu*, Op. Cit., Postface, p. 243). Voir *Tu ne t'aimes pas*[1989] : « je suis l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles... l'œil ne les perçoit pas, ça s'étend à l'infini... » (Folio Gallimard, 2001, p. 17), ou Martereau : « cela frémit en lui, se soulève, bouillonne, tourbillonne, myriade de particules infimes, mondes qui gravitent » (p. 245). Ainsi, lorsque Dominique VIART, par exemple, résume ainsi l'entreprise de Nathalie Sarraute : « Le langage et la communication sont au centre de l'œuvre de Sarraute, mais comme la part émergée d'un iceberg dont l'important demeure dans les profondeurs » (*Le roman français au XXe siècle*, Hachette Supérieur, 1999, p. 91), il manque à l'image, me semble-t-il, la mobilité et l'absence de forme fixée de la mer intérieure sarrautienne.

<sup>1633</sup> Ici[1995], Folio Gallimard, 1997, p. 145. Voir également p. 116 : « ...ce qui maintenant se répand, emplissant tout l'espace... Mais comment tout l'espace ? quand c'est un espace qui n'a pas de bornes... »

Toute la tâche de l'écrivain Sarraute est alors de saisir ces sensations lorsqu'elles émergent de ce fond obscur, indistinct, universel, et viennent affleurer « aux limites de notre conscience », de se placer sur ces points de tangence si furtifs, si fuyants, entre le monde souterrain qui est le leur et le monde des « apparences et des lieux communs » sur lequel « ils débouchent au-dehors ». Il s'agit d'atteindre ces "lieux" que la topologie mathématique appelle points d'adhérence, puis de tenter de s'y maintenir, de dire cette continuité presque intenable, éminemment tensionnelle, sans cesse au bord de la rupture, entre sensation et parole, entre tropisme et mots. Ainsi va le tropisme, « ce non nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux<sup>1634</sup> ».

« L'autre aspect<sup>1635</sup> », c'est donc cette mer souterraine qui se dévoile fugitivement, cette matière non différenciée d'un individu à l'autre, cette « immense masse tumultueuse<sup>1636</sup> » qu'on entrevoit par "effraction", selon le titre de l'essai de Françoise Asso. La mer : la métaphore est fréquente chez Sarraute, qui dit « ces mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marées qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses<sup>1637</sup> ».

Alors les tropismes sont comme les gouttes constitutives de cet océan, qui n'apparaissent que lorsqu'ils rencontrent un élément du langage qui le leur permet. C'est d'une telle conjonction, on sera amené à le préciser plus amplement, que naît l'événement chez Sarraute. Car il ne saurait être question de décrire cette mer intérieure :

<sup>1632</sup> Vous les entendez ?[1972], Folio Gallimard, 2005, pp. 56, 110-111. Voir encore, par exemple, *Entre la vie et la mort* : « Cela. Quoi cela après tout ? Tous là-bas le répètent sur tous les tons, le crient sur tous les toits : il n'y a pas de "cela" qui compte. Cela n'est rien. Cela n'existe pas... » (p. 180), ou *Enfance*[1983] : « tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... ça se dérobe, tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses... où ? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre »(Folio Gallimard, 1996, p. 8). Le premier à avoir remarqué la fréquence de ce démonstratif problématique, auquel manquent à la fois la référence antécédente (anaphorique) et la post-référence (cataphorique), servant à désigner le "fond" dont émergent les tropismes, est Charles CAMPROUX, dans un article des *Lettres françaises* de février 1960 (« La langue et le style des écrivains », reproduit partiellement dans *L'Arc* n° 95, 1984, pp. 30-32). Un article de Philippe WAHL, « Sarraute : "C'est ça, hein ?" Aléas de la référence » (in Nathalie Sarraute. *Du tropisme à la phrase*, Actes du colloque de l'Université Lumière-Lyon 2 d'octobre 2000, textes réunis par A. Fontvieille et P. Wahl, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 23-40) fait le point sur "cela", qui « brouille les repères anthropologiques, déplaçant les frontières, inversant les cinétismes » (p. 34).

<sup>1634</sup> Nathalie SARRAUTE, « Ce que je cherche à faire », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, Actes du colloque de Cerisy de juillet 1971, 10/18, 1972, p. 32).

<sup>1635</sup> « Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir "l'autre aspect" » (*Portrait d'un inconnu*, p. 29), d'où pourrait provenir « l'autre voix » (*Les fruits d'or*, p. 155). Une étude des ressemblances et dissemblances avec « l'autre état » de Musil serait fructueuse...

<sup>1636</sup> *L'ère du soupçon*, p. 32.

<sup>1637</sup> *Portrait d'un inconnu*, p. 143. Voir *L'ère du soupçon* : « ... l'immense masse tremblotante dont le flux et le reflux incessant, la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie » (p. 39).



« Nos flots agités toujours changeants ne peuvent porter aucun nom. Ce que nous ressentons n'est inscrit nulle part ». Impossible donc de dire ce que sont ces flots : « le lieu en eux d'où cela émane n'a jamais été décrit, il est dans une région que personne, si bien muni qu'il soit des mots les plus effilés et pénétrants, ne peut atteindre<sup>1638</sup> ». Ce « lointain intérieur » n'est accessible que par ce qui en sort, ou plutôt en sourd : les tropismes, qui transpirent à la surface de l'être à travers le langage...

Sarraute n'évoque ce fond qu'à travers des métaphores biologiques ou organiques : « derrière le mur, quelque chose de lourd enfle aussi et tire, une lourde et molle existence, greffée sur elle et qui vit de sa vie propre, avec cette obstination invincible et sournoise d'une excroissance morbide, d'une tumeur qui prolifère<sup>1639</sup> ». Est-il exagéré de dire que sa vision du monde est assez darwinienne ? Individu et espèce y suivent le même mouvement, sont soumis aux mêmes lois. Tout se passe comme si la « soupe primitive » qui, d'un point de vue phylogénétique, est à l'origine de la vie, se retrouvait, sur le plan ontogénétique, dans cette « source de notre existence » qu'est la mer intérieure. Sarraute opère en quelque sorte le passage du *commencement* unique de la vie en général à l'*origine continuée* de la vie individuelle. A sa manière, elle reconduit ses lecteurs jusqu'au premier stade de l'évolution, aux matins du monde, aux débuts de la vie, dans ce monde "protozoaire" où « s'ébauchent dans l'épaisseur de la vase ces mouvements tâtonnants, ces repliements...<sup>1640</sup> ». Avec Sarraute on entre en préhistoire, et même "avant", on revient au commencement des temps, du temps, à l'origine toujours renouvelée des sensations, des images, et même des mots<sup>1641</sup>. On se baigne à nouveau dans le liquide utérin, dans cette espèce de « boue germinatrice »...Et comme des signaux « semblables à ces messages produits par des réactions chimiques subtiles et compliquées, élaborées au cours d'une longue évolution, qui assurent le fonctionnement d'un organisme vivant<sup>1642</sup> », les sensations, les impressions, les mouvements, naissent dans et de ce « for intérieur », de ce constant brassage d'humeurs qui l'agitent.

Ici, il convient d'éliminer une nouvelle hypothèse. Les tropismes apparaissent donc lorsque "cela" s'agite... L'événement romanesque serait-il dans cette agitation<sup>1643</sup> ?

<sup>1638</sup> Tu ne t'aimes pas, pp. 129-130. L'usage de la parole, p. 67.

<sup>1639</sup> Martereau, p. 51.

<sup>1640</sup> Entre la vie et la mort, p. 67. Bettina KNAPP parle de Tropismes comme d'une « comédie humaine protozoaire » (Nathalie Sarraute, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994, p. 36). Sartre parle d'une « vision protoplasmique de notre univers intérieur », dans lequel on trouve « des coulées, des baves, des mucus, des mouvements hésitants, amiboïdes » (Préface, Portrait d'un inconnu, Op. Cit., p. 11).

<sup>1641</sup> De ces zones profondes, Jean PIERROT écrit : « La création littéraire trouve son origine et sa matière première dans ce vécu originel, mystérieux et presque insaisissable dont Nathalie Sarraute, à plusieurs reprises, a évoqué la présence primitive mais en grande partie inconsciente. Ce vécu primitif, qui forme la substance de la vie de la conscience, est en même temps le fond mouvant d'où jaillissent incessamment les tropismes, et celui où naissent, pour l'écrivain, la propension à l'écriture, ce qu'on appelle habituellement le mouvement de l'inspiration » (Nathalie Sarraute, Corti, 1990, p. 350).

<sup>1642</sup> Vous les entendez ?, p. 32.

L'explication est bien trop courte – tout comme celle qui consisterait à dire que l'auteur ne se préoccupe que des lieux communs. Car c'est à chaque fois ramener l'événement, le réduire, à ses *circonstances*. Quelles sont-elles, ces circonstances ? Ou : "Cela" qui s'ébranle, qui est ébranlé, qu'est-ce qui le fait bouger ?

Ce peut être un objet : la porte ovale du *Planétarium*, la sculpture précolombienne de *Vous les entendez ?*, le tableau du *Portrait d'un inconnu*, le pavillon à acheter de *Martereau*... Ou un geste à peine ébauché, un imperceptible recul, un léger mouvement... Puis, de plus en plus au fur et à mesure que l'œuvre avance, une phrase, un mot, une simple intonation, des plus ordinaires. Dans les premières œuvres, tout se passe comme si Sarraute avait encore besoin de l'*occasion* concrète, de la *circonstance* matérielle, pour déclencher la narration. Puis, à partir de « *Disent les imbéciles* », elle s'affranchit de cette nécessité<sup>1644</sup>. Désormais, l'*occasion* du tropisme est une phrase, ou même un simple mot, le plus banal, la plus banale soient-ils : on n'a même plus besoin d'un élément extérieur au langage. Comme si, selon son propre vœu, Sarraute avait avancé dans l'épuration du récit, dans l'*abstraction*<sup>1645</sup> – au plus près de l'événement qu'elle veut dévoiler, justement.

Pour continuer à le découvrir, enfonçons-nous encore davantage dans la « mer intérieure », avec cette question : à qui "appartient" le tropisme ? Je répondrai à partir d'un passage des *Fruits d'or*<sup>1646</sup>, qui débute par une comparaison classique : « Dans le visage immobile, le regard fixe est dirigé droit devant soi comme la bouche du canon que le soldat immobile sur son char pointe en avant, tandis qu'avec l'armée victorieuse il défile dans les rues de la ville occupée ». Puis, progressivement, la métaphore s'installe, le comparant occupe tout l'espace du récit (« Inutile de fouiller à droite ni à gauche : toute velléité de résistance est écrasée ») pendant deux pages. Enfin le morceau s'achève

<sup>1643</sup> Agitation sur laquelle il ne faut pas se méprendre. Car c'est bien lorsque le "sujet" est dans l'immobilité la plus forte que le tropisme a le plus de chance de se manifester : « C'est la demi-inaction<sup>1644</sup> à laquelle je suis condamné[...] qui me donne cette sensibilité de femme hystérique » (Martereau, p. 80).

<sup>1644</sup> On peut noter que les dernières œuvres sont souvent des reprises de textes plus anciens, comme si l'auteur souhaitait affranchir ces thèmes des charges narratives qui pesaient encore sur eux. Ouvrez vient ainsi d'Enfance : « Les mots de chez moi, des mots solides que je connais bien,[...] parmi ces étrangers, ont un air gauche, emprunté, un peu ridicule... on dirait des gens transportés dans un pays inconnu » (p. 87). Tu ne t'aimes pas est annoncé dès Martereau : « C'est grâce à cela, à cet instinct de conservation, au respect de soi – comme ils l'appellent – que je leur envie tant, qu'ils ont ces lignes de conduite si bien tracées, d'un dessin si net, si pur. Moi j'ai essayé bien des fois de les imiter. En vain. Je n'y arrive pas. Ici, entre nous, il n'y a pas moyen » (pp. 42-43), ou Enfance : « "Untel (ou Unetelle) à une très bonne opinion de soi". On sent que c'est là une constatation définitive, une condamnation sans appel » (p. 199).

<sup>1645</sup> A plusieurs reprises est évoquée la possibilité d'un roman "abstrait" : « Ce livre sur rien, n'est-ce pas un livre où la substance inconnue pourrait apparaître à l'état pur, sans le soutien des personnages et de l'intrigue ? Une substance psychologique neuve qui se passerait le plus possible de support ?[...] Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne ? » (Flaubert le précurseur, Op. Cit., pp. 88-89).

<sup>1646</sup> Les fruits d'or, pp. 34-35.

ainsi : « Voici les grands corps de l'Etat. Le gouvernement. Les membres des assemblées. Les cinq académies. Les grandes écoles. Les facultés... ». A ce stade, le comparé s'est estompé, la forteresse du récit s'est laissée envahir par le comparant, illustrant dans son fonctionnement même la métaphore guerrière <sup>1647</sup>.

On reconnaît dans cet exemple ces métonymies journalistiques qui décrivent les relations internationales en usant de termes psychologiques (« Moscou a montré son mécontentement... », « Téhéran veut exhiber sa force... », « Le réchauffement des relations entre Paris et Washington est perceptible... », etc.). Or, en intervertissant les places du comparé et du comparant, Sarraute retourne ces figures presque obligées du commentaire politique. Ce procédé révèle un caractère central de la « mer intérieure » : elle n'est pas propre à tel ou tel individu. Le "fond" est *commun* <sup>1648</sup> et universel. Il n'y a donc pas qu'une simple analogie entre son "fonctionnement", les mouvements qui l'agitent, et les relations inter-étatiques. Sans cesse on glisse de l'individuel le plus profond, de l'intime le plus irréductible, au général le plus large : l'individu, c'est l'espèce, les relations entre individus, ou à l'intérieur d'un même individu, ce sont les relations entre états ou ethnies <sup>1649</sup>. L'événement se joue à un niveau universel.

Et cette universalité fait que le tropisme n'est pas plus assignable à une personne singulière <sup>1650</sup> : « maintenant c'est fait, j'absorbe, je m'imprègne, je reproduis comme toujours en moi tous ses mouvements, les remous en lui, les déroulements, ou bien est-ce que ce sont mes propres mouvements qui se répercutent en lui – je ne sais pas, je ne l'ai jamais su : jeu de miroirs où je me perds – mon image que je projette en lui ou celle qu'il plaque aussitôt, féroce, sur moi <sup>1651</sup> ». Par tout ces jeux de regards, le « moi » perd son individualité et son unicité.

De la même façon, il est souvent problématique de savoir à qui affecter telle ou telle part du récit. Observant et observé, on ne sait plus qui est l'un, qui est l'autre. Non que les

<sup>1647</sup> On peut d'ores et déjà observer que le combat s'est transporté au niveau langagier. L'événement du récit est ici la façon dont le langage s'est emparé de la "crise", ou plutôt la façon dont celle-ci a envahi celui-là. Que cela se produise à tout moment dans le "récit" de Sarraute, ce sera la thèse finale que je développerai.

<sup>1648</sup> L'expression est dans *L'ère du soupçon* : « Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun... » (p. 36).

<sup>1649</sup> Dans le même ordre d'idées, on relèvera la fréquence des allusions aux systèmes politiques : « Nos comités se réunissaient en toute hâte, se concertaient... il n'y a pas un instant à perdre... il faut qu'un de nos délégués... », mais il y a « une telle absence de discipline... de pouvoir central... » (*Tu ne t'aimes pas*, pp. 72, 95) ; « Ses services de renseignements sont les mieux organisés du monde, ses informateurs toujours aux aguets, ses postes d'écoute placés partout. Il connaît depuis longtemps les plans de l'ennemi... » (*Entre la vie et la mort*, p. 122). Il y aurait une lecture politique de Nathalie Sarraute à faire, à partir de ces choix métaphoriques, qui pourrait par exemple se demander si les relations internationales ne fonctionneraient pas, elles aussi, par tropismes...

<sup>1650</sup> Voir *L'ère du soupçon* : le lecteur « a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages les uns des autres » (p. 64).

<sup>1651</sup> Martereau, p. 243.

rôles soient interchangeable, mais que les individualités finissent par se confondre : « Ce mouvement en vous atteignant m'a tiré d'un seul coup, m'a arraché à moi... si peu de chose me suffit, me voilà hors de moi de nouveau, transporté en vous, fondu avec vous, nous ne faisons qu'un <sup>1652</sup> ». Jeu permanent de personnages et de regards, qui substituent et usurpent leurs places, qui s'interpénètrent et s'infiltrant. S'il y a parfois construction personnelle, ce n'est que par et à travers autrui : « C'est leurs regards réunis sur lui qui lui donnent cette aisance, cette liberté de mouvements, tout en les contenant à l'abri d'une forme... la sienne... qu'ils modèlent, qu'ils caressent... <sup>1653</sup> ».

Le tropisme, *profondément*, est donc lieu de contact entre moi et autrui, moi et le monde. Mais ici le langage est bien pauvre. Car outre qu'elle est fugitive, cette forme qui parfois émerge est toujours fautive, ses contours n'ont que l'illusoire aspect que leur donnent ces regards qui violent une intimité inexistante : « Mais justement je ne suis pas... je vous l'ai toujours dit, il n'y a pas de "je"... C'est vous qui... oui, vous comprenez, il n'y a pas moyen de coïncider avec ça, avec ce que vous avez construit... ». Le "moi" ? Qu'est-ce que c'est encore ? Il se dissout dans les "espaces infinis" de l'universalité : « Oh non, ne dites pas cela : pas "il"... qui "il" ?... c'est un espace sans limites qu'aucun "il" ne peut contenir... – Ah bon, donc "nous" montre ou plutôt "montre"... Pas à "nous" non plus, sans doute ?... – Non, il ne faut pas de "nous"... ce sont des espaces infinis, des contours...[...] – Moi ? Mais "moi" ça n'existe pas <sup>1654</sup> ». On est dans un espace qui n'est pas un propre, ou plutôt qui est « propre à tous », dans « quelque chose qui me paraît exister absolument chez tout le monde, [...] qui me paraît d'ordre général », dans cette « trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers <sup>1655</sup> ».

Le tropisme est donc éminemment *fusionnel*. Il est un élément constitutif de la membrane, comme une sorte de peau, qui recouvre ce corps universel qu'est le fond commun. Le travail de Sarraute est alors littéralement chirurgical, ses instruments décortiquent et dissèquent cette interface tropismique, pour appréhender ce nœud de langage et d'émotion où tout commence...

<sup>1652</sup> Ibid., p. 80. Voir Les fruits d'or : « pas un mouvement en lui qui ne se transmette à elle aussitôt, un dépôt lourd s'amasse, grossit » (p. 36).

<sup>1653</sup> « Nos paroles chargées de conviction ne parviennent à l'atteindre qu'à travers cette image de nous qu'il continue à contempler... » ; « Attendez un instant, ne m'enfermez pas... pas entièrement... je me suis scindé en deux... une opération que vous recommandez, je sais la faire aussi, je sais me regarder du dehors, je peux me voir, me connaître...[...], vous voyez, je viens me placer auprès de vous, à la distance où vous êtes, et de là je me regarde avec impartialité » (Tu ne t'aimes pas, pp. 119, 208-209).

<sup>1654</sup> Martereau, p. 242 ; « Disent les imbéciles »[1976], Folio Gallimard, 1978, pp. 68, 71, 59.

<sup>1655</sup> L'usage de la parole, p. 130 ; L'ère du soupçon, p. 64 ; Entretien avec Rykner, p. 186. Voir Entre la vie et la mort : « Mais vous savez, cette fente dans la paroi lisse par où quelque chose, un mince filet suinte, serpente en mots qui tremblent, s'irisent, s'attirent... en rythmes qui s'ébauchent, s'amplifient... nous aussi, nous connaissons ça. Même cela, figurez-vous, nous est commun. Vous voyez bien, nous sommes tous pareils. En tout. Nous. Nous. Nous » (p. 87).

## L'événement, est-ce le conflit ?

***Il est plus facile d'étudier les natures diverses dans leurs crises que dans leur état normal. La régularité de la vie ne laisse voir qu'une surface et cache dans ses profondeurs les ressorts intimes ; dans les ébullitions au contraire, tout vient à son tour à la surface Ernest RENAN***<sup>1656</sup>

Mais il n'est pas encore temps de dénouer ce nœud, véritable événement des récits de Sarraute. Une autre hypothèse est d'abord à examiner.

Les mouvements qui agitent la "mer intérieure" sont presque toujours empreints de violence, et la métaphore guerrière est omniprésente. Ce ne sont que stratégies militaires et diplomatiques, « troupes traversant les frontières », lutte héroïque des combattants de l'ombre, des « premiers résistants ». Souvent on se retrouve « seul, en territoire ennemi, abandonné, trahi » (« je suis perdu, j'ai peur, je suis seul dans le camp ennemi... sans défense... »). La paranoïa guette, « nous sommes pris, encerclés... des oreilles ennemies nous écoutent, des yeux ennemis nous épient...<sup>1657</sup> ».

Ces combats constitueraient-ils enfin ces événements romanesques après lesquels nous courons ? On a souvent dit la cruauté du monde de Nathalie Sarraute<sup>1658</sup>. Et pourtant les multiples définitions du tropisme ne présupposent aucune méchanceté : « Mal ? Je n'ai pas dit que c'était mal. Ce n'est pas la question. Je disais juste qu'il y a dans ces mots quelque chose...<sup>1659</sup> ». A aucun moment la position de l'auteur de *Tu ne t'aimes pas* ne se veut morale. Elle le répète : il n'y a rien de mauvais en soi dans les tropismes<sup>1660</sup>. Dans la mer intérieure, on est en terrain neutre.

<sup>1656</sup> Cité par Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989, p. 175.

<sup>1657</sup> L'usage de la parole, p. 104. Les fruits d'or, p. 120. Martereau, p. 227. Entre la vie et la mort, p. 32. Vous les entendez, p. 41... Partout, « des sortes de microethnies affrontées féroceement en dialogues agonistiques » (Francine DUGAST-PORTES, « Tu ne t'aimes pas, Construction et enjeux d'un plaidoyer », in Nathalie Sarraute. « Portrait d'un inconnu » et « Tu ne t'aimes pas », Etudes réunies par Y. Baudelle, Revue Roman 20-50 n° 25, Centre d'étude du roman du XXe siècle de l'Université de Lille III, Villeneuve d'Ascq, 1998, pp. 89-107, p. 95).

<sup>1658</sup> « ...l'Autre est l'être par lequel le mal – les tropismes – arrive.[...] C'est toujours sous une poussée de violence que le tropisme se charge assez pour devenir récit » (S. Raffy, Sarraute romancière, Op. Cit., pp. 99 et 52). Leah J. HEWIT : « Les tropismes de Nathalie Sarraute [...] sont imbus de négativité » (« Mots de contact, mots d'attaque : les travestissements de l'identité », in Autour de Nathalie Sarraute, Op. Cit., pp. 211-224. P. 211).

<sup>1659</sup> Entre la vie et la mort, p. 59.

<sup>1660</sup> « Là où l'on est ces mots tragique, moral, amour, haine n'existent pas.[...] Il se passe quelque chose et je ne sais pas si c'est de l'amour, de la haine : cela m'est complètement indifférent » (« Ce que je cherche à faire », discussion, Op. Cit., p. 55). « Je suis toujours très surprise quand les gens attribuent à ces "tropismes" des qualifications d'agressivité, de morbidity que je ne leur attribue absolument pas » (Simone BENMUSSA, Entretien avec Nathalie Sarraute[1987], La renaissance du Livre, coll. Signatures, 1999, p. 72).

Le problème, c'est que la plupart du temps, lorsque la mer est étale, que « les rayons de la lune donnent aux flots apaisés l'aspect d'un lac d'argent <sup>1661</sup> », rien n'apparaît de la vie qui remue sous cette nappe tranquille. Et c'est lorsqu'il y a « rupture de l'harmonie » que le tropisme a le plus de chance de se former <sup>1662</sup>.

Voilà pourquoi Sarraute s'attache « aux moments de conflit, à ces instants privilégiés où tout se détraque[...]. C'est le conflit qui sert de catalyseur, de révélateur – chaque fois qu'il y a une craquelure dans la paroi lisse <sup>1663</sup> ». Si donc la plupart du temps le tropisme, lorsqu'il apparaît, est triste, hélas, comme la chair, ce n'est pas que la "nature humaine" est mauvaise, mais que « c'est aux moments de conflit que ces choses bouillonnent le plus ». La crise sert de révélateur, pas plus, pas moins. Ce n'est pas elle qui est l'événement du récit, qui ne la décrit d'ailleurs pas, ne la raconte pas. Elle est bien trop visible pour intéresser réellement Sarraute : son projet, beaucoup plus ambitieux, est, en profitant des mouvements qu'elle déclenche, de faire « face à ce qui se dérobe <sup>1664</sup> », de parvenir à déplier ce tropisme qui sans cesse se recroqueville, se cache, se dissimule.

Si donc l'on espère lire dans les romans de Sarraute une ou des crises, *juste* des crises, on ne pourra que déchanter. Celles de *Vous les entendez ?*, ce sont ces rires qui résonnent depuis la chambre des enfants, voilà tout... Voilà tout ? Sur presque deux cents pages ? On pense bien qu'il y a autre chose. Là aussi, il faut dire de ces crises où les tropismes affleurent qu'elles n'en sont que l'*occasion*, la *circonstance* <sup>1665</sup>.

Trois éléments peuvent donc expliquer la "violence" des récits sarrautiens. Du côté de l'écrivain d'abord, il faut une capacité particulière à saisir les tropismes, et la chose lui est plus "aisée" (si le terme est approprié tant Sarraute insiste sur l'extrême difficulté de

<sup>1661</sup> Vous les entendez ?, p. 122.

<sup>1662</sup> Entretien Rykner : « R. : – Pourtant la plupart des tropismes sont quand même des malaises. S. : – « Parce que je préfère les prendre quand il y a un état de conflit ; cela bouillonne davantage. Je choisis le moment où quelque chose ne va pas, quelque chose de très léger, d'à peine sensible[...]. R. : – Si bien que le tropisme apparaît surtout quand quelque chose ne va pas... S. : – Oui, la plupart du temps. R. : – Il n'y a pas de tropismes dans la joie ? S. : – Il y en a, bien sûr. J'en ai montré. Mais généralement, il faut qu'il y ait une rupture de l'harmonie » (Op. Cit., p. 194).

<sup>1663</sup> « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », entretien avec Geneviève Serreau, La Quinzaine Littéraire, n° 50, mai 1968, citée par F. Asso, Op. Cit., note 16, p. 17. Tout lecteur de Sarraute reconnaît cette métaphore de la paroi fissurée : « C'est là, vous voyez sur le mur cette fissure, cette craquelure... par là quelque chose d'indicible doit filtrer, quelque chose sainte... » (L'usage de la parole, Op. Cit., p. 111).

<sup>1664</sup> Selon le titre d'Henri Michaux, repris presque mot pour mot : « C'est cela qui m'intéresse : atteindre quelque chose qui se dérobe » (entretien avec Rykner, Op. Cit., p. 169).

<sup>1665</sup> Gaétan BRULOTTE (« Tropismes et sous-conversation », in L'Arc n° 95, Op. Cit., p. 45) fait un parallèle intéressant avec le cinéma pornographique : malgré toute l'attente du spectateur, ce cinéma a encore besoin d'une trame narrative, de prétextes à la scène pornographique, fussent-ils artificiels et caricaturaux. Ces prétextes ne sont pas les événements du récit pornographique, mais sont l'occasion ou la circonstance des scènes attendues. Pornographique, le récit de Sarraute ? Le rapprochement est inattendu, sauf si l'on considère la façon dont, comme Sarraute, le récit pornographique efface le personnage et même la trame du récit, fort lâche, simple "habillement" (le mot est approprié...) de la scène tropismique que serait alors la scène pornographique...

sa tâche) en situation de guerre intime ou interpersonnelle <sup>1666</sup>. C'est là, deuxième point, un caractère du tropisme lui-même : il est plus flagrant, plus accessible dans ces situations conflictuelles, dans les moments de tension. La question n'est donc pas de savoir si c'est l'auteur ou le tropisme qui manifeste de la répugnance à l'égard des "bons sentiments" – dont on sait par ailleurs l'incompatibilité avec la bonne littérature ?

Il s'agit enfin, c'est le troisième point, d'une caractéristique du langage lui-même, qui « aime bien se saisir de ce qui est apaisant ». La violence du texte de Sarraute expliqué par le caractère « apaisant » du langage ? Le paradoxe n'est qu'apparent. Car c'est précisément contre cette tendance à « la pétrification du structuré » du langage qu'il faut sans cesse engager le combat. Tout, toujours, dès qu'on parle, dès qu'on écrit, risque de s'alourdir, de s'épaissir, de tomber dans l'ornière du cliché et de l'idée toute faite <sup>1667</sup> : « Tous les mots maintenant sont comme durcis, vernis, trop brillants...[...]Comme sous l'effet de la galvanoplastie, tout se recouvre d'une couche de métal clinquant ». A nouveau, la métaphore biologique surgit : Les mots, la plupart du temps, « sont comme les projectiles qu'on n'a pas pu ou qu'on a négligé d'extraire aussitôt de la chair : ils restent enfoncés en nous, s'enkystent, risquent de former des tumeurs, des abcès <sup>1668</sup> ». Le langage est un organisme rigide, le plus souvent incapable de rendre compte de ce qui pourtant passe à travers lui : « comment ces vieux mots sclérosés pourraient-ils retenir, enserrer ce qui sans cesse entre nous circule, si fluide, fluctuant, ce qui à chaque instant se transforme, [...] Quel mot venu du dehors peut-il mettre de l'ordre entre nous, nous séparer ou nous rapprocher ? <sup>1669</sup> ». Le langage recouvre tout du glaciaire de « ces mots brutaux qui assomment comme des coups de matraque <sup>1670</sup> » : c'est un Avare, un Jaloux, c'est de l'Amour, c'est de l'Art... Il est si facile de dire des "gros mots" : « ...mais comme ces mots qui viennent... la paresse, le manque de sociabilité, le besoin de solitude... comme ils sont gros, vagues ». Cela finit par étouffer ce qui avait tenté de surgir : « Dès qu'on prononce ce mot, "timidité", tout se fige. Une notion épaisse, patinée par l'usage, recouvre cette palpitation de quelque chose d'indéfinissable, comme une couverture

<sup>1666</sup> Car « il faut constater que cette douce caresse d'une brise passagère, ce rappel rassurant que le bien est là, toujours présent, toujours possible, ne produisent pas des effets comparables en force et en durée à ceux que produisent des doses tout aussi infimes de mal » (Ici, Op. Cit., p. 161).

<sup>1667</sup> « Des voix sur le ton buté, exaspérant des répondants automatiques répètent toujours les mêmes... – Les mêmes quoi ? Les mêmes stupidités ? – Non, je ne le dirai pas... Mais je ne peux plus les supporter, [...] il a envie de les secouer, de briser les petits disques enfermés là, qui récitent, répètent sans fin... » (Disent les imbéciles, Op. Cit., p. 45).

<sup>1668</sup> Les fruits d'or, Op. Cit., pp. 65, 110-111. Martereau, Op. Cit., p. 32.

<sup>1669</sup> Portrait d'un inconnu, p. 109. Vous les entendez ?, p. 172. Voir Bergson : « le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle » (Essai sur les données immédiates de la conscience[1888], PUF, 1948, p. 98. C'est Noël DAZORD qui fait ce rapprochement, in « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », in Du tropisme à la phrase, Op. Cit., p. 115).

<sup>1670</sup> Portrait d'un inconnu, p. 66.

qu'on jette sur le feu : c'est de la timidité <sup>1671</sup> ».

Voilà donc pourquoi la tâche est si ardue. D'un côté, "je" est « une place vide <sup>1672</sup> ». De l'autre, la comédie humaine impose son « langage de la terreur <sup>1673</sup> », ses différences factices et artificielles. Elle vous installe dans une position sociale, vous revêt d'un costume (de mère, d'écrivain, d'artiste, etc. <sup>1674</sup>)... L'identité n'est qu'un leurre, ou plutôt elle est à deux étages. A l'étage supérieur, *construit* au-dessus, l'identité est ce que sa carte en retient, cette position sociale qu'on nous donne, ce masque que nous revêtons pour aller à la rencontre de l'autre, d'une manière inextricablement interactive. A cet étage, où beaucoup ont érigé autour d'eux un mur de mots qui à la fois les protège de l'incursion intempestive d'autrui, où beaucoup « se sont construits un personnage armé jusqu'aux dents <sup>1675</sup> », on joue le jeu de la comédie sociale.

Au plus profond, l'identité, c'est *l'identique*, ce fond commun et universel. A ce stade, il s'agit d'« un nouvel unanimisme <sup>1676</sup> ». Et le rêve, c'est d'atteindre cet unanimisme, et de le transcrire. Ce qui pourrait s'appeler un tropisme heureux.

### L'événement, est-ce le tropisme heureux ?

---

**– Donc le tropisme est destructeur ? – Il peut être constructeur. Si un tropisme positif vous attire vers un autre être... <sup>1677</sup>**

Ce qui serait un premier type d'événement du récit de Sarraute.

Car elle ne nous dit pas qu'"il n'y a pas de tropisme heureux". Elle souligne

<sup>1671</sup> L'usage de la parole, p. 84 ; Œuvres complètes, p. 1689.

<sup>1672</sup> « Mais moi, j'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide.[...] Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils.[...] Il n'y a plus de "je".[...] Il y a toujours une multitude en nous, puisque nous sommes si nombreux... Dès que je dis "je", j'ai l'impression de ne jamais parler de moi » (Entretiens Benmussa, Op. Cit., pp. 78).

<sup>1673</sup> « L'épreuve de la terreur consiste en ce rabattement de l'événement expressif dans la forme d'un déjà-là, en cette réduction de sa nouveauté subjective à une répétition réelle, en cette insertion de ce caractère indéfini dans un ordre prédisposé de marques, que l'on appelle mythe, destin, tradition ou rhétorique » (Laurent JENNY, La terreur et les signes, Gallimard, 1982, p. 26, cité par Rachel BOUE, « Le drame de la parole chez Nathalie Sarraute », in Ethiques du tropisme. Nathalie Sarraute, Actes du Colloque de l'Université Paris VII, réunis par P. Foutrier, L'Harmattan, 2000, pp. 153-167. P. 155). F. Asso parle de « la terreur de la forme, de l'image », qui « est ce contre quoi l'œuvre s'écrit [...] – mot qui emprisonne, idée reçue, imposée, personnage et intrigue du roman traditionnel, phrase achevée, sentiment de convention... » (Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 11).

<sup>1674</sup> Cf. Entretiens Benmussa, Op. Cit., pp. 85-87.

<sup>1675</sup> Ibid., p. 80.

<sup>1676</sup> L'ère du soupçon, p. 41.

<sup>1677</sup> *Entretien Rykner, Op. Cit., pp. 193-194.*



seulement leur rareté, à cause du heurt de deux "lieux communs" contradictoires : la "société" et le "fond commun". Le premier est celui que définit Sartre dans sa préface au *Portrait* : « nous sommes, pour nous-mêmes et pour les autres, tout entier dehors et dedans à la fois. Le dehors, c'est un terrain neutre, c'est ce *dedans* de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes. C'est le règne du *lieu commun* », ce « lieu de rencontre de la communauté ». Lieu de l'inauthenticité, du langage des idées toutes faites, de l'ornière de la fausse communication, de la "parlerie" de Heidegger<sup>1678</sup>, cette propension du langage à être attiré vers l'absence de vagues... Lorsque dans ces contrées il y a "contact", on est à l'opposé d'une fusion bienheureuse. L'image récurrente est ici celle du bloc compact qui rejette dans les ténèbres extérieures celui qui refuse le pacte de complicité : « Tous complices, se comprennent sans une parole, serrés les uns contre les autres, bien au chaud, et lui, tout seul, à l'écart... Nous sommes tous ici, n'est-ce pas, de même espèce, de même couleur, de même race, de même confession et de même sang. Soudés en un seul bloc » ; « et elles deux contre moi faisant bloc : deux tronçons ressoudés<sup>1679</sup> ». De telles fusions ne sont faites que d'exclusions, la "communauté" s'y fonde sur et par ce qu'elle exclut, ceux qu'elle bannit. Pur "nationalisme", pourrait-on dire.

Le second "lieu commun", « qui se dissimule » sous le premier<sup>1680</sup>, c'est ce "fond commun", "propre" à l'humanité toute entière, dont nous avons cerné les contours, duquel lui naissent les tropismes. Sorte de pré-langage, cet "innommé" est le langage de l'émotion, de la sensation, sans cesse étouffé, caché, écrasé par la comédie sociale, la comédie humaine, l'inauthentique<sup>1681</sup> – jusqu'à la formule naturaliste : « ils me jettent, de plus en plus excités, des racontars stupides, de vieilles réminiscences de faits divers, de grosses "tranches de vie" aux couleurs lourdes,[...] ils prennent n'importe quoi et ils l'étaient sur moi<sup>1682</sup> ».

C'est pourtant bien cet autre, sans cesse menacé d'étouffement, que Sarraute s'acharne à traquer. Or il arrive que cela se produise, parfois, dans la joie : lorsque le "fond commun" n'est pas vécu sur le mode du conflit, c'est-à-dire lorsque l'inauthentique ni ne le recouvre, ni ne le pollue. Cette fusion (le mot est répété d'un livre à l'autre)

<sup>1678</sup> Préface, *Portrait d'un inconnu*, Op. Cit., pp. 8-9 et 11.

<sup>1679</sup> *Les fruits d'or*, p. 112 et 131. Martereau, p. 131.

<sup>1680</sup> Entretien Rykner, Op. Cit., pp. 191-192.

<sup>1681</sup> Françoise Asso fait ici un rapprochement intéressant avec le dialogisme de Bakhtine. Elle écrit que ce « fameux "nous sommes tous pareils" doit se comprendre comme englobant la conviction intime, que nous partageons tous, que "moi, ce n'est pas pareil" » (p. 61). Et elle cite le théoricien russe : « C'est, en fait, la "conscience de soi" du personnage qui est en jeu dans la recherche du dialogue puisqu'elle est, chez Nathalie Sarraute, telle que la décrit Bakhtine chez Dostoïevski, "entièrement dialogisée": "A chaque moment, précise-t-il, elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. Sans cette orientation vivante vers soi et vers les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même" » (Op. Cit., p. 64).

<sup>1682</sup> *Portrait d'un inconnu*, pp. 24-25. Voir *Tropismes*[1939] : « Leurs paroles [...] l'enveloppaient.[...] Il restait là, agglutiné, et, plein d'une avidité morne, il absorbait ce qu'ils disaient » (Minuit, 2003, p. 104).

demeure le grand espoir des "personnages" : « C'est à produire entre nous de tels moments que tendent, presque toujours sans succès, mes maladroits efforts », lit-on dans *Martereau*. Et chacun des romans contient au moins une scène où ce rêve de fusion, presque mystique, se réalise<sup>1683</sup>.

Mais cela reste un événement exceptionnel. Rare dans la vie réelle, il l'est tout autant dans la fiction. « J'en ai montré », nous dit pourtant l'auteur, et « on pourrait imaginer des rapports de grande affection, des rapports moralement parfaits, dans lesquels ces mêmes bouillonnements passeraient, ça m'intéresserait alors exactement de la même façon<sup>1684</sup> ».

Oui, dit parfois un "personnage", les tropismes heureux existent, j'en ai rencontré :

**« Ce qui passe là des Fruits d'Or à moi, cette ondulation, cette modulation... un tintement léger... qui d'eux à moi et de moi à eux comme à travers une même substance se propage, rien ne peut arrêter cela.[...] Personne n'a le pouvoir d'interrompre entre nous cette osmose. Aucune parole venue du dehors ne peut détruire une si naturelle et parfaite fusion. Comme l'amour, elle nous donne la force de tout braver. Comme un amoureux, j'ai envie de la cacher »**<sup>1685</sup>

La fusion ici n'est pas vécue comme une absorption suivie d'une disparition. C'est une *osmose*, pour rester dans le biologique. Les mots « venus du dehors » sont impuissants à détruire le bonheur de ces instants fugitifs<sup>1686</sup> – mais c'est aussi pourquoi en même temps ceux-ci sont presque de l'ordre de l'indicible. Dans *Enfance*, on voit l'autobiographe Nathalie Sarraute "essayer" plusieurs mots pour dire un tel moment, sans qu'aucun ne convienne<sup>1687</sup> : les mots gardent désespérément leur extériorité face à ce qui est « hors

<sup>1683</sup> Martereau, k p. 164. Deux autres exemples : « voilà que ça se met à sourdre, ça monte en lui, le remplit, le déborde, ça s'écoule ne rencontrant plus aucun obstacle, impossible de le retenir, oui, grand bien, le plus grand bien qui existe ici-bas, ces moments de contact, de parfaite fusion... » (Vous les entendez ?, p. 154). « ces moments d'euphorie sont si dangereux... rapprochez-vous... Sentez-vous ce pouls... ce souffle léger... cette vibration... vous seul. – Bien sûr que ça vibre. Je vibre. Nous vibrons. On est comme galvanisés... Je sens passer le courant... je sens, oui, je sens... Oh, comme c'est fort... » (Entre la vie et la mort, p. 188). Voir également cette affirmation : « je crois que s'il y a un absolu que mes personnages recherchent, c'est toujours le besoin de fusion et de contact avec autrui » (Bettina Knapp, « Interview avec Nathalie Sarraute », Kentucky Romance Quarterly, vol. XIV, 1967, cité par Asso, Op. Cit., p. 20).

<sup>1684</sup> « Ce que je cherche à faire », discussion, Op. Cit., p. 55.

<sup>1685</sup> *Les fruits d'or*, p. 135.

<sup>1686</sup> « Qui ne sait que les fusions les plus complètes ne durent que peu d'instant »... Il s'agit ici d'un autre exemple, dans Vous les entendez ? : « comme deux tendres parents qui se penchent sur leur enfant, ils se rejoignent, ils se confondent... Moments d'entente parfaite... » (p. 64). Pascale FOUTRIER soutient que « sans doute les affects "extatiques" sont-ils de plus en plus présents au fur et à mesure que l'œuvre avance » (« Tropisme et rhétorique de l'approximation », in Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase, Op. Cit., pp. 269-285, p. 280). Cela mériterait peut-être un recensement exhaustif...

<sup>1687</sup> « quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : "bonheur", qui se présente le premier ». Sarraute "essaie" "félicité", "exaltation", "extase". Mais non, tous sont « trop laids ». Elle opte finalement pour « joie, oui, peut-être », malgré ses limites : incapable de « recueillir ce qui m'emplit, me déborde », « de vie à l'état pur, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... » (Enfance, p. 66).

de toute proportion, de toute commune mesure<sup>1688</sup> ».

Mais il est une autre difficulté : ce rêve de fusion<sup>1689</sup> se double d'un souhait tout aussi fort de conserver son intégrité, ou plus exactement de faire en sorte que dans cette rencontre, au sens fort, avec autrui, la sensation ne soit pas dévoyée, ni ravalée au rang du cliché, de la pose, de l'attitude dictée par l'image que l'on veut donner de soi-même. Entre désir de *contact* et volonté de demeurer *intact* se joue un jeu périlleux<sup>1690</sup>.

Périlleux ? C'est que l'union le plus souvent échoue – par disparition de l'un des protagonistes. Dès *Tropismes*, Sarraute décrit longuement cette absorption par autrui, par, déjà, un "cela" insidieux : « cela vous happait au passage[...]. Comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement ». La personne, transformée en cliché, devient ce qu'on attend qu'elle soit : « il sent que malgré lui il se fait semblable à cette image, il la reflète fidèlement : c'est cette extrême sensibilité à l'impression que les autres ont de lui, cette aptitude à reproduire comme une glace l'image que les gens lui renvoient de lui, qui lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie<sup>1691</sup> ».

Tel est donc le grand péril. Mu par "*this terrible desire to establish contact*"<sup>1692</sup>, on est près à oublier l'authentique "fond commun" qui constitue notre "identité" la plus intime, celle où peut s'effectuer la jonction avec l'autre. Malheureusement, de tels jeux d'identification sont bien souvent trompeurs. Presque toujours, le contact est un leurre...

Et c'est ainsi, dans cette tension entre mouvement vers l'autre et retrait en soi que se construisent, pour une large part, les récits de Sarraute : « Telle est donc la double "postulation" du moi-tropisme : simultanément et paradoxalement, il se livre et se retient.[...] De là la singulière tendresse avec laquelle l'écriture sarrautienne accueille ces rares moments de "parfaite fusion" où les consciences s'accouplent dans l'exquise jouissance de l'entente<sup>1693</sup> ». C'est ce combat qui est décrit, où l'être lutte pour que le

---

<sup>1688</sup> Entre la vie et la mort, pp. 86-87.

<sup>1689</sup> Si souvent exprimé : « les larmes ruisselaient sur son visage : Si vous m'acceptiez, moi, si vous ne me rejetiez pas... Je suis prêt à tout sacrifier... plus d'escapades, plus de trahisons, plus jamais de mouvements de révolte, d'agressions, si vous vouliez me garder parmi vous... » (Vous les entendez ?, p. 137). « Encore étourdi, flageolant, tout meurtri, il se relève, il court... Arrêtez, ne m'abandonnez pas, voilà, j'arrive, attendez-moi...[...] Attendez, je vous suis... On ne peut pas se quitter ainsi, quand on a, dans une fusion si parfaite franchi tant d'obstacle.[...] Je ne peux pas supporter de me retrouver seul comme avant, de recommencer à errer sans soutien, titubant, ballotté de tous côtés » (Les fruits d'or, p. 104).

<sup>1690</sup> C'est F. Asso qui rapproche les deux mots. Elle écrit que deux passions sont, par leur opposition même, productives de l'œuvre de Nathalie Sarraute : l'intact et le contact, le souci de ne rien perdre à la rencontre de l'autre, et le désir d'une rencontre qui soit vraiment authentique (Nathalie Sarraute, Op. Cit., note p. 29).

<sup>1691</sup> *Tropismes*, p. 17. Portrait d'un inconnu, p. 109.

<sup>1692</sup> Katherine Mansfield, citée dans *L'ère du soupçon*, p. 33.

<sup>1693</sup> Alan J. CLAYTON, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Archives des Lettres Modernes, 1989, p. 76.

"contact" n'entame pas l'"intact", pour que la fusion soit authentique, pour parvenir à l'indistinction heureuse, à la « trame commune » de la mer intérieure<sup>1694</sup>, pour substituer, à une communauté visible mais frelatée, celle de la comédie sociale, la communauté profonde de l'indifférenciation entre les êtres.

Tels seraient donc les premiers véritables événements des récits de Sarraute : ces moments, presque épiphaniques, de fusion avec autrui, fugitifs autant que rares, qui réclament une conjonction éminemment problématique entre sensation et langage.

## D'une méthode

---

Cette conjonction, Sarraute fait feu de tout bois pour l'approcher. Se pourrait-il donc qu'il y eût une "méthode" pour une telle approche ? Car il arrive qu'on propose un « truc » à qui veut tenter l'expérience tropismique. Lorsque le "traqueur de tropismes" du *Portrait* part en quête de l'"autre aspect", il évoque un tel « truc,[...]une sorte de tour d'adresse [...] assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes ». L'astuce consisterait ici à se défamiliariser des choses et des gens, en se comportant « comme un étranger qui marche dans une ville inconnue<sup>1695</sup> ». C'est ce que fait le narrateur devant le portrait du musée, en se plaçant comme dans une sorte de présence absente, en *attente*. Quelque chose alors vient, des mouvements se produisent, des échanges :

**« Et petit à petit, je sentais comme en moi une note timide, un son d'autrefois, presque oublié, s'élevait, hésitant d'abord. Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi, pénétrait en lui, résonnait en lui, il la recueillait, il la renvoyait, fortifiée, grossie par lui comme par un amplificateur, elle montait de moi, de lui, s'élevait de plus en plus fort, un chant gonflé d'espoir qui me soulevait, m'emportait... »**<sup>1696</sup>

Ici, le « truc » a permis de faire surgir un moment de fusion heureuse.

Une autre "méthode" est proposée dans *Les fruits d'or*, plus active, moins contemplative. Il s'agit cette fois de faire bouger le léger frémissement qui parfois apparaît, déclenchant ainsi une sorte de mouvement ascendant qui pourrait permettre de remonter jusqu'à « la source impalpable du sentiment...<sup>1697</sup> » :

**« il suffit de saisir le plus faible indice et de ne pas le lâcher... vous ne pouvez pas imaginer jusqu'où, jusqu'à quels trésors cachés on est conduit quand on ose s'aventurer ainsi, tenant ce fil d'Ariane dans sa main[...]. un jour j'ai vu poindre**

---

<sup>1694</sup> « ...la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers » (L'ère du soupçon, p. 64).

<sup>1695</sup> *Portrait d'un inconnu*, pp. 29-30.

<sup>1696</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1697</sup> *Tu ne t'aimes pas*, p. 123.

***cela[...]. Je l'ai suivi jusqu'à sa source, jusqu'à ce lieu secret où autrefois, il y a longtemps, cela a pris naissance, et là, j'ai vu s'accomplir sous mes yeux leurs tout premiers mouvements, ceux qu'ils ont dû exécuter il y a très longtemps, quand ils se sont barricadés en eux-mêmes »*** <sup>1698</sup>

« Jusqu'à sa source, jusqu'à ce lieu secret où autrefois, il y a longtemps, cela a pris naissance », « leurs tout premiers mouvements »... Une fois encore, de façon insistante, la quête conduit en des contrées originaires. Décidément, le tropisme, la sensation, le fonds commun – tout cela a à voir avec un temps, ou un espace, *préalables*. Le point est capital, on ne va pas tarder à y parvenir.

Mais revenons d'abord sur les "trucs". Ils sont bien peu fiables. Outre que dans la plupart des cas ils échouent, ils ne permettent pas de prolonger dans la durée la fusion qui a été touchée du doigt. La position ne tient guère, et bien souvent ils ne se révèlent être que des pièges, se refermant sur le malheureux expérimentateur. Car une fois remonté jusqu'à ces sources, ou descendu jusqu'à ces profondeurs, il risque fort d'être happé, d'« un coup de harpon qui enfonce et tire ». S'approcher, à travers les tropismes, de la mer intérieure, c'est aussi risquer de s'y perdre.

Tenter alors de « tenir ses distances », espérant trouver dans cet éloignement concerté une sérénité et un repos où tout « prend du relief et une tonalité plus chaude » (c'est-à-dire, aussi, où tout prend l'apparence de l'anodin <sup>1699</sup>) ? Mais « sous le visible quelque chose se passe ». En un mouvement réciproque et contradictoire, l'éloignement qui nous a rendus d'autant plus sensibles à "l'autre aspect" des gens, des choses, nous a rapprochés du danger d'être aspirés par « cette attraction qu'ils exercent toujours sur moi, comme un déplacement d'air qui happe, ce vertige, cette chute dans le vide... ». Le voyage est très risqué, on le voit, le naufrage toujours guette, la rechute dans le langage « cuit » dénoncé en son temps par Robert Desnos...

Ainsi se fait l'avance dans les récits de Nathalie Sarraute, en oscillant perpétuellement entre l'*identité* "sociale", ce déguisement, et celle du "fond commun", où s'éprouve la sensation du "propre à tous", de l'*identique*. De cette substance indifférenciée vont donc "sortir" les tropismes, ils vont "suinter" à travers la paroi qui se fendille, se craquelle <sup>1700</sup>. C'est en définitive ce mouvement-là qu'il faut cerner, car « c'est bien ça » l'événement de ces romans, qui tous disent cette lutte des tropismes pour se frayer leur propre chemin, inventant leur propre langage, leur rythme et leur *style*.

Nous sommes là très précisément au point d'adhérence, en ce nœud gordien de la

<sup>1698</sup> *Les fruits d'or*, pp. 67-68. Le même "procédé" est repris p. 144 : « Cette sensation qui bouge en moi, il m'est apparu dans un moment d'inspiration que je devrais la faire tourner sur elle-même, toujours plus haut, entraînée par son propre mouvement, à travers le livre entier elle se déploierait dans un mouvement en spirale... ».

<sup>1699</sup> « Plus cela est à peine visible et paraît anodin à l'extérieur, plus cela m'intéresse. [...] Ce qui m'intéresse, c'est quand on a l'impression qu'il ne se passe absolument rien, c'est à ce moment-là qu'en regardant au microscope et au ralenti je vois des choses vivantes qui me paraissent énormes » (Entretiens Benmussa, Op. Cit., p. 114).

<sup>1700</sup> Fuite qui est elle aussi une métaphore récurrente : « « quelque chose suinte, un peu de substance baveuse s'échappe au dehors » (Vous les entendez ?, p. 38).

rencontre entre sensation et langage (de l'« interpénétration », dit Sarraute<sup>1701</sup>), lieu de leur naissance simultanée dans leurs heurts eux-mêmes : « Les mots, c'est la sensation même qui surgit, qui se met en mouvement. Vous allez même plus loin, ne le niez pas, je vous ai entendu : le mot crée – et vous avez raison, cela peut arriver parfois – le mot peut à son tour susciter chez l'écrivain la sensation<sup>1702</sup> ». Tout l'immense effort de l'écrivain est alors de poursuivre, inlassablement, avec acharnement, « la sensation pure,[...] qui fait éclater la phrase traditionnelle et donne aux mots un sens neuf, ou encore les déforme et les invente, comme chez Rimbaud, Mallarmé ou Joyce<sup>1703</sup> ». D'une manière exemplaire avec Nathalie Sarraute, « le rythme, c'est le rendu de la sensation », selon le mot d'Henri Meschonnic<sup>1704</sup>.

On a vu pourquoi et combien c'est difficile. Le langage est un outil si pesant, avec sa tendance à l'immobilisme et à la fixation, son impuissance générale à exprimer la vibration et à la susciter. Le plus souvent, « aucun mot ne peut se poser, se tenir sur cela. Aucun mot ne peut fusionner avec cela, conclure avec cela une alliance<sup>1705</sup> ». Tel est le jeu des deux partenaires. D'un côté, pour pouvoir exister, le tropisme a besoin du langage courant, commun – tout en le déstabilisant, en en sapant les fondements, en en remettant en cause les habitudes. De l'autre côté, c'est aussi de ces mouvements intérieurs que le langage, même dans ce qu'il a de plus "assis", procède : « les dictons, les citations, les métaphores, les expressions toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne[...] sont la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés...<sup>1706</sup> ». Ainsi, le rapprochement du langage et de la sensation dans le tropisme ouvre à un espace, une matière "molle", dont, pour être susceptibles d'être perçus, et donc *rendus*, les morceaux à *ingurgiter* doivent être « aussi liquides qu'une soupe<sup>1707</sup> ». Le problème est donc alors : comment décrire une telle inconsistance ?

### La rencontre de la sensation et de la langue par l'image

---

<sup>1701</sup> « Cette interpénétration de la sensation et du langage, en quoi consiste le travail de tout écrivain » (« Le langage dans l'art du roman »[1970], in Benmussa, Op. Cit., p. 203).

<sup>1702</sup> Les fruits d'or, pp. 50-51. Voir « Le langage dans l'art du roman » : « [la sensation] était le langage. Elle se confondait avec lui. Elle n'existait et ne se formait que par lui.[...] Et lui, à son tour, n'était rien sans elle » (Ibid., p. 207).

<sup>1703</sup> Flaubert le précurseur, Op. Cit., pp. 72-73.

<sup>1704</sup> Critique du rythme, Op. Cit., p. 500.

<sup>1705</sup> Vous les entendez ?, p. 109. Voir Martereau : « je ne peux que retrouver par bribes et traduire gauchement par des mots ce que ces signes représentent, des impressions fugitives, des pensées, des sentiments souvent oubliés » (p. 29).

<sup>1706</sup> L'ère du soupçon, p. 123. Voir l'entretien avec Rykner : « Ce qui compte pour moi, ce sont les tropismes qui se dissimulent sous les lieux communs » (Op. Cit., p. 192).

<sup>1707</sup> Enfance, deuxième « chapitre ».

**L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant Gaston BACHELARD <sup>1708</sup>**

Y a-t-il adéquation entre sensation et langage ? Non, et c'est là le problème de l'écrivain Sarraute, auquel elle trouve une première "solution". L'analogie (la ressemblance) va s'efforcer de suppléer l'homologie (la fonctionnalité identique) absente et tant désirée. D'où la multiplicité des figures comparatives. L'écrivain se transforme en un chasseur d'images :

**« Il a l'impression que tout en lui se concentre, s'étire pour aboutir à une seule fine pointe sensible...[...]La pointe chercheuse oscille doucement...[...]De toutes ses forces rassemblées il cherche à accrocher ce qui est là, qui bouge, palpète, à le ramener...[...]Il faut capter cela, ce mouvement, l'isoler, chercher...[...]le faire passer ailleurs, dans d'autres images mieux assemblées, d'autres paroles ou intonations, [...] Ici peut-être, dans ces images composées tout exprès avec des éléments pris partout, choisis et rassemblés, qui mieux que d'autres se laisseront traverser <sup>1709</sup> ».**

Les sensations que les mots suscitent et font remonter à la surface n'ont pas, ne sauraient avoir de mots précis, fixés, directs pour les dire. Il faut donc passer par d'autres mots, des images, dont la mobilité, la fluidité, la labilité sont adaptés à l'évanescence fuyante des sensations.

L'image est presque toujours ce qui permet à la phrase de se déployer <sup>1710</sup>. Comme le langage est impuissant à dire les phénomènes psychologiques (sensations, « sortes d'impressions <sup>1711</sup> ») du "dessous", la jonction doit se faire par le monde des images. Jean-Claude Larrat suggère même que, chez Sarraute, ce monde serait d'une certaine façon le refuge du « romanesque le plus narrativisé qui soit » : L'événementiel « conventionnel », celui du roman d'aventures, du roman historique, de l'épopée, absent du monde tropismique, déploierait ses fastes du côté des images, formant ainsi un « horizon événementiel » – sans bien sûr que ne se mette en place un contre-récit structuré, sorte d'arrière-plan narratif qui contredirait toute l'entreprise de Sarraute.

<sup>1708</sup> *La poétique de l'espace*[1957], PUF, coll. Quadrige, 1981, p. 7. « Comment cet événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière peut-il réagir[...] sur d'autres âmes, dans d'autres cœurs, et cela, malgré tous les barrages du sens commun », se demande encore Bachelard (p. 3). C'est assez précisément à cette question que répond Sarraute.

<sup>1709</sup> *Entre la vie et la mort*, pp. 74-76.

<sup>1710</sup> On peut faire remarquer que le terme même de tropisme est déjà métaphorique. Il vient, comme on sait, de la biologie et de la psychologie – via peut-être le Gide des Caves du Vatican[1914] : « En attendant de s'attaquer à l'homme, Anthime Armand-Dubois prétendait simplement réduire en "tropismes" toute l'activité des animaux qu'il observait. Tropismes ! Le mot n'était pas plutôt inventé que déjà l'on ne comprenait plus rien d'autre ; toute une catégorie de psychologues ne consentit plus qu'aux tropismes. Tropismes ! quelle soudaine lumière émanait de ces syllabes ! Évidemment l'organisme cédait aux mêmes incitations que l'héliotrope lorsque la plante involontaire tourne sa fleur face au soleil (ce qui est aisément réductible à quelques simples lois de physique et de thermo-chimie). Le cosmos enfin se douait d'une bénignité rassurante. Dans les plus surprenants mouvements de l'être on pouvait uniquement reconnaître une parfaite obéissance à l'agent » (Folio Gallimard, 1972, p. 13).

<sup>1711</sup> *Portrait d'un inconnu*, p. 28.

L'utilisation de telles images suggère que l'intensité de la vie intérieure n'a rien à envier à celle de la vie des aventuriers, mais qu'il faut faire appel, chez le lecteur, « à une culture, une imagination, une mémoire » formées et déformées par un « horizon événementiel » connu, celui des « grands événements », de l'aventure, de l'héroïsme, etc...<sup>1712</sup>

L'objet est insaisissable en lui-même. Aucun substantif ne peut nommer le tropisme. Il faut donc trouver quelque chose d'autre, dont les propriétés sont isomorphes, pour le définir, « comme en creux<sup>1713</sup> ». Il n'y a là aucun « futile ornement », qui serait ajouté par « un souci frivole d'élégance<sup>1714</sup> ». L'"isomorphisme" entre le comparant et le comparé permet au second d'exister dans le langage. Par la métaphore et son pouvoir de figuration, l'événement du dire de la réalité tropismique peut se réaliser.

Yannick Chevalier montre que Sarraute procède presque toujours en deux temps : un "comme" introductif est suivi d'un réseau de métaphores (sans "comme") qui reprennent et développent l'analogie introduite par la comparaison initiale<sup>1715</sup>. Rapidement, l'indistinction des registres empêche de distinguer comparant et comparé<sup>1716</sup>.

La métaphore est une figure qui, normalement, nous transporte "autre part", cet autre part étant un moyen de restituer ce que le langage nous cache. « La vraie vie est ailleurs », donc ? Pas tout à fait, répond Sarraute, tant l'ici et l'ailleurs deviennent indistincts : « et ce qu'on voit maintenant, qui ne ressemble pas, mais pas du tout à ici, qui n'a jamais eu cet aspect, c'est bien ici, à n'en pas douter, le même ici parcouru en tous sens de courants, ouvert à tous les vents, sans contours, sans forme...<sup>1717</sup> ».

Voilà donc pourquoi Sarraute use en abondance de métaphores. Le monde dans lequel elles nous transportent a les mêmes caractéristiques que le monde tropismique, il

<sup>1712</sup> « L'horizon événementiel... », Op. Cit., pp. 227-228. Précisons que Larrat se limite à l'étude du Planétarium.

<sup>1713</sup> « Puisque, tandis que nous les vivons, les mots ne peuvent les exprimer, pas même ceux du monologue intérieur, – car ils se développent et passent à travers nous très rapidement sous la forme le plus souvent de sensations extrêmement aiguës et brèves, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont – il n'était pas possible de les communiquer au lecteur autrement que par le moyen d'images équivalentes qui permettraient au lecteur d'éprouver des sensations analogues » » (Avant-propos à l'édition américaine de Tropismes, cité par J. Pierrot, Op. Cit., p. 150).

<sup>1714</sup> « ... ne pas laisser par inadvertance, par un souci frivole d'élégance, de beauté, se glisser ici rien d'inutile, aucun futile ornement » (Entre la vie et la mort, p. 76).

<sup>1715</sup> Exemple : « ...elle s'est tortillée sous mon regard, fragile et nue comme un bernard-hermite qu'on a tirée hors de sa coquille. Mais cela n'a pas été long, elle s'est ressaisie très vite, dès qu'elle a eu tourné l'angle de la rue ; elle a retrouvé sa coquille bien vite, sa carapace où elle se tient à l'abri.[...] Personne ne la reconnaît, quand elle passe, avec sa tête crispée,[...] son air têtue et sûr d'insecte » (Portrait d'un inconnu, p. 40, cité par Yannick CHEVALIER, « Le rôle de l'analogie dans l'institution du tropisme comme objet de discours », in Du tropisme à la phrase, Op. Cit., pp. 255-267, p. 258).

<sup>1716</sup> Voir par exemple l'image de l'acrobate, qui se développe pendant trois pages, dans Portrait d'un inconnu (pp. 139-141).

<sup>1717</sup> Ici, p. 145.



n'est même fait que de tropismes. Voilà pourquoi aussi Sarraute revient si souvent au sens littéral, caché sous la métaphore devenue cliché<sup>1718</sup>. Casser les mots, défaire les images « consacrées », les expressions toutes faites qui sont, « comme les mots, des formes qui retiennent le réel et l'étouffent<sup>1719</sup> », c'est réveiller l'image : « Oh ! vous avez dû oublier... C'est l'âge où les mots sont des jouets... qu'on ouvre, qu'on casse... on veut voir ce qu'il y a dedans...<sup>1720</sup> ».

*Entre la vie et la mort* décrit à plusieurs reprises la naissance des images. L'événement est une fête, les mots se bousculent pour y participer (« des mots comme attirés arrivent de toutes parts... »), pour « composer une seule grande forme... elle se dessine déjà... encore vague, ouverte...[...] Pourquoi attendre ?[...]cette image dense, lourdement chargée, celle-ci, la première surgie, qui sûrement à sa suite entraînera toutes les autres...[...] quelque chose en elle se soulève à peine... un frémissement... une pulsation...[...] Voilà...Des mots suintent en une fine traînée de gouttelettes tremblantes... se déposent sur le papier... ». Le processus dure plusieurs pages – avec toujours le risque de se laisser prendre au jeu des mots, lorsque « leur mélodie est plus savante, elle se fait toujours plus ample, comme produite par un concert d'instruments... C'est le moment où il convient de s'arrêter ». Sinon tombe le couperet : « c'est mort. Pas un souffle de vie. [...] Rien ne passe. Pas une vibration. C'est mort, bien mort ». Tout s'est figé, comme une mauvaise graisse : « les mots tout lisses, rigides et droits s'élancent, pareils aux colonnes d'acier qui dressent dans l'air limpide les cubes étincelants des gratte-ciel ». Il faut donc savoir s'arrêter avant d'achever, car « achever quelque chose, c'est "l'achever"<sup>1721</sup> ». L'« heureux événement » de la naissance des images court toujours le risque de se laisser prendre, presque par surprise, dans les filets du langage et de s'y figer, immobilisé. Le danger de ce second événement, mortel celui-là, n'est jamais bien loin.

Le langage doit parvenir à la source des sensations sans s'y figer. Il lui est donc demandé beaucoup :

***il « doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore. Il se charge d'images qui en donnent des équivalences. Il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épanchent. Il se soumet à des rythmes. Il accepte des assonances. Il retrouve des mots ou en découvre. Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé. Il devient primordial. Il s'avance au premier plan. Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou la musique, la couleur, la ligne ou le son »<sup>1722</sup>***

<sup>1718</sup> Exemple : « toucher le fond » (Portrait d'un inconnu, p. 27).

<sup>1719</sup> Asso, Op. Cit., p. 208.

<sup>1720</sup> Entre la vie et la mort, p. 17.

<sup>1721</sup> Ibid., pp. 182, 71-72, 188.

<sup>1722</sup> *Conférences et textes divers, Pléiade, p. 1686.*

Lorsque ainsi le langage devient « primordial », l'image à son tour devient première. Loin donc de n'être *qu'après coup*, juste pour faire saisir, elle est aussi avant, en des lieux où elle côtoie les tropismes, où elle est elle-même tropisme. Et les images "avancent", par répétitions incessantes, par reprises qui participent de la dynamique romanesque de Sarraute <sup>1723</sup>, de la rythmique propre à sa langue. Rythmes, images sont ainsi des moyens de reconduire, inlassablement, le langage à son origine, là où il est encore mobile, où il est encore labile : « les images maintenant sont nettes, le mouvement en elles se précise...[...] elles sont grossies, déformées, différentes de ce qu'elles étaient, mais semblables en ce qui seul importe : le même courant qui les traverse, traverse aussi chaque mot et le fait vibrer <sup>1724</sup> ».

D'où proviennent cette fois ces vibrations ? Du fonctionnement même de la métaphore, faite à la fois de proximité et de différence. Comparant et comparé ont des éléments communs et des éléments distincts, éléments que Sarraute fait bouger : ce qui est commun peut, l'instant d'après, devenir distinct, et réciproquement. « Ce flottement qui est celui de la vie <sup>1725</sup> », cette houle de la mer « originaire », c'est cela que dit le tremblement de l'écriture de Nathalie Sarraute, auquel même les signes de ponctuation participent <sup>1726</sup>.

### L'événement dans la sensation, l'événement dans la langue :

---

Gilles Deleuze a analysé l'expression de la sensation dans la peinture (de Cézanne à Bacon). Ses réflexions peuvent éclairer le fonctionnement de la seconde "solution" proposée par Sarraute au problème de l'inadéquation du langage à la sensation. Comme ces peintres, elle a pour projet de « dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) <sup>1727</sup> ». Or, dit Deleuze, ce dépassement peut se faire de deux manières, « ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure ». C'est cette deuxième voie que Cézanne nomme *la sensation*. La Figure est alors « la forme sensible rapportée à la sensation », qui est donc à l'opposé « du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du

<sup>1723</sup> Là encore, il y a du Bachelard chez Nathalie Sarraute, ce Bachelard dont « la poétique est fondée sur une conception dynamique de l'image, de la rêverie et de la mémoire » (Jean-Paul GOUX, *La fabrique du continu*, Op. Cit., p. 81). Cette poétique, loin de faire de l'image un simple objet destinée à illustrer le propos, fait de l'image le « moteur de son dynamisme ».

<sup>1724</sup> *Entre la vie et la mort*, p. 76. Voir pp. 70-71 : « On dirait qu'il y a là comme un battement, comme une pulsation... Cela s'arrête, reprend plus fort, s'arrête de nouveau et recommence...[...] Cela grandit, cela se déploie... [Les mots] s'attirent les uns les autres...[...]. Leur vibration s'amplifie, c'est maintenant une musique, un chant, une marche scandée, les rythmes se créent les uns les autres... des mots comme attirés arrivent de toutes parts... »

<sup>1725</sup> « Si, à la différence du mot, l'image garde en elle le tremblement, la palpitation de la vie, c'est parce que, par nature, elle jette un pont entre deux réalités qu'elle rapproche par certaines de leurs qualités seulement. Tendante à assimiler, voire à identifier, malgré leurs différences, ces deux réalités, elle constitue fatalement une approximation. Par là-même elle sauvegarde, à l'opposé de la rigidité du concept, ce flottement qui est celui de la vie » (Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Op. Cit., p. 361).

<sup>1726</sup> « Les points de suspension donnent à mes phrases un certain rythme, grâce à eux elles respirent. Et aussi ils leur donnent cet aspect tâtonnant, hésitant » (« Nathalie Sarraute a réponse à tous », *Le Figaro Littéraire* n° 1342, 4 février 1972, p. 1).

"sensationnel", du spontané...etc ». C'est là tout le dessein de Sarraute : refus du cliché et du sensationnel, refus des conventions narratives et illustratives, tentative de cerner au plus près la sensation, à sa naissance...

Deleuze explique ensuite que la sensation est une sorte d'interface entre le moi et le monde : « la sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital [...]), et une face tournée vers l'objet ("le fait", le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de face du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde[...] : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois sujet et objet <sup>1728</sup> ». Tel est bien le fonctionnement des relations tant interpersonnelles qu'intra-personnelles ( *Tu ne t'aimes pas*, *Ouvrez, Ici*) dans les récits de Sarraute. Tel est bien le projet, prométhéen : saisir au cœur même de leur indifférenciation sujet et objet, moi et autrui. La saisie de ce moment d'*accouplement* qu'est le tropisme, tel est l'événement.

Pour qu'il se produise, pour que le tropisme fasse surface, il faut remuer la "soupe". Il faut un très subtil *bougé*, de « légères secousses narratives », un « tremblement de l'écriture <sup>1729</sup> ». Des *crises*, les événements des romans de Sarraute? Si l'on y tient, à condition d'entendre par là cette tension qui naît du contact, si fragile et si périlleux, entre, d'un côté, la sensation et son instantanéité, de l'autre, le langage et son inscription obligatoire dans la durée.

Il est vrai que, d'une certaine manière, le tropisme préexiste au langage, en tant qu'élément du "for intérieur", toujours présent en sous-main. Mais le fait de langage par lequel il vient au jour n'est pas seulement la *circonstance* qui lui permet de se déployer, il est ce lieu où le tropisme naît *immédiatement* à la conscience <sup>1730</sup> . Il s'agit bien d'un *commencement* absolu : le tropisme ne rencontre pas là seulement son occasion, mais s'y trouve en position *originnaire* <sup>1731</sup> . On dira que l'événement contient son occasion, intègre sa circonstance, comme celle-ci contient l'événement qu'elle déploie.

C'est donc dans ces faits de langage, dans ces *précipités* de la langue que Nathalie Sarraute réinvente, que se trouvent les véritables événements de ses "récits". Ce sont

---

<sup>1727</sup> Sarraute associe elle-même cette distinction au travail pictural. Ainsi, à propos des « types balzaciens » : « Toute cette société, tous ces personnages, qui étaient alors nécessaires, comme ont été nécessaires dans la peinture les objets reconnaissables... » (Entretien Rykner, Op. Cit., p. 183). La référence à Cézanne est explicite dans *Tu ne t'aimes pas* : « – N'est-ce pas Cézanne qui a dit à propos d'autre chose... – Mais était-ce vraiment quelque chose d'autre dont il a dit que "ça s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être... A la source impalpable du sentiment..." » (p. 123).

<sup>1728</sup> Gilles DELEUZE, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, La Différence, 1981, p. 27.

<sup>1729</sup> Christian DOUMET, « Le stéréoscope de Nathalie Sarraute », in *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, Critique n° 656-657, Minuit, janvier-février 2002, pp. 81-93 (p. 88). Je rappelle le beau titre d'A. J. Clayton : *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*.

<sup>1730</sup> « Il se passe quelque chose à l'intérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture, du langage » (Entretiens Benmussa, p. 160).

eux dont il nous reste à analyser le fonctionnement détaillé. Presque à chaque fois, le nœud en est une simple phrase, le plus souvent dite par autrui : « et puis nous entendons les paroles qu'il prononce... – Et ces paroles aussitôt réveillent en nous... ». Des exemples ? Ils abondent : « Je lui ai sorti ses quatre vérités », « vingt ans de bonheur... Eh oui... j'ai eu ça...<sup>1732</sup> ». De telles phrases, noyaux vibratoires, engendrent des ondes qui se propagent à l'infini. Comme pour la sensation-membrane de Deleuze, les mots, « se posant en nous un par un, s'implantent, s'imbibent lentement de notre plus obscure substance, nous emplissent tout entiers, se dilatent, s'épandent à notre mesure, hors de toute mesure<sup>1733</sup> ». Les textes de Nathalie Sarraute disent ce mode ondulatoire de propagation à partir d'un noyau initial, à partir de la déflagration d'une simple phrase, d'un lieu commun, si anodine en apparence<sup>1734</sup>. Et le disent dans le temps même où s'accomplit cette propagation, en "temps réel".

C'est se placer là même où le langage *se produit comme événement*. Je voudrais montrer que la « phrase-événement » de Sarraute "revient" au moment "originaire" où sens propre et sens figuré sont encore confondus et déjà en train de se séparer<sup>1735</sup>.

Bien sûr, il ne s'agit pas de reprendre le mythe rousseauiste de la langue naturelle qui aurait "précédé" le langage utilitaire. L'auteur de *L'Essai sur l'origine des langues* a rêvé d'un temps où sensation et expression n'étaient pas encore disjointes. Ou plutôt il a rêvé ce premier langage des émotions, qui aurait fonctionné essentiellement par métaphores<sup>1736</sup>.

Sarraute ne place ce langage "originaire" ni dans une époque historiquement situable, ni dans des temps passés mythiques. Elle ne confond pas *origine* et *commencement*<sup>1737</sup>. Elle tente de rendre au langage de tous les jours ce caractère

<sup>1731</sup> Ce qui, me semble-t-il, n'est pas contradictoire avec cette remarque de N. Dazord : « Le texte ne crée pas le tropisme dans sa nature, il le crée dans l'esprit du lecteur » (« La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », Op. Cit., pp. 113-138. P. 138), dans la mesure où la « nature » du tropisme est précisément dans sa rencontre avec la phrase qui le dit, « différente de ce qu'il est, mais semblable en ce qui seul importe » de lui (p. 121).

<sup>1732</sup> Tu ne t'aimes pas, pp. 21, 40, 47.

<sup>1733</sup> L'usage de la parole, p. 142.

<sup>1734</sup> « ...des ondes que nous seuls pouvons capter, sans que rien ne paraisse au-dehors, nous sont transmises directement... » (Vous les entendez ?, p. 115). « Au centre de cela il y a quelque chose d'indestructible. Un noyau qu'il n'est pas possible de désintégrer, vers lequel toutes les particules convergent[...]. Autour de cela des ondes se répandent, tout oscille, tout vibre autour, si on s'en approche on se met à vibrer » (Entre la vie et la mort, p. 95).

<sup>1735</sup> Il s'agirait d'une sorte de point de fuite, qui peut faire penser au sens « obtus », à la « signifiante » de Barthes, c'est-à-dire à ce « travail de la langue par lequel les significations germent du dedans de la langue, dans sa matérialité même » (L'obvie et l'obtus, Op. Cit., pp. 44-45).

<sup>1737</sup> Foucault nous met en garde à ce sujet : « C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme peut penser ce qui vaut pour lui comme origine. Celle-ci n'est donc pas du tout pour lui le commencement, – une sorte de premier matin de l'histoire à partir duquel se seraient entassées les acquisitions ultérieures » (Les mots et les choses, Op. Cit., p. 341).

naissant où tropisme et parole se mélangent. L'origine chez Sarraute est *continué* : l'écrit *contemporain* peut parvenir à la restituer, et l'événement qu'elle cherche à dire est "l'instant" de cette origine, là où l'émotion est à peine éclose : « ... c'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement... un crocus encore fermé...c'est ce parfum qu'ils dégagent, mais ce n'est pas un parfum, pas même encore une odeur, cela ne porte aucun nom, c'est une odeur d'avant les odeurs...[...] quelque chose d'intact, d'innocent...<sup>1738</sup> ». Ainsi l'origine se rejoue constamment dans la parole vive de l'auteur de *L'usage de la parole*.

Le concept de *figural* développé par Laurent Jenny<sup>1739</sup> va nous permettre de mieux appréhender cette idée d'un langage "originaire".

A un premier stade, dit Jenny, « tout discours se produit comme événement<sup>1740</sup> » : la parole a « qualité d'événement, si l'on entend par là qu'il s'y produit des effets irréductibles aux conditions qui l'expliquent ». On retrouve là le caractère *inattendu* de l'événement. A travers cette « réalisation de la langue en parole<sup>1741</sup> », il y a « émergence du singulier discursif à partir du collectif linguistique ». Apparaît ainsi « toute une vibration sensorielle aux franges de l'énoncé que sa plus grande univocité ne saurait exclure », vibration qui se manifeste par d'innombrables nuances (rythmiques, tonales, plastiques) « qui lestent l'énoncé de son poids de réalité, suscitent peut-être en moi une imperceptible "réponse" posturale ». Cette énonciation « fait événement précisément en ce qu'elle est irréductible à une simple "expression" d'un sujet parlant.[...] Cette] événementialité tient tout autant à ce qui dans cette production s'écarte du moi au moment où elle le signifie ». Il s'agit là d'une « béance énonciative » où se fait jour « tout le mystère d'une disposition où autre chose que moi (moi connu) s'annonce ». Enfin la parole, tout autant qu'elle épelle un monde tout constitué avant elle, « produit ce monde en le sommant de paraître<sup>1742</sup> ».

<sup>1736</sup> C'est F. Asso qui fait le rapprochement : « il s'agit donc de retrouver dans la métaphore quelque chose qui bouge encore, analogue sans doute à cette langue naturelle qui, selon Rousseau, précède l'apparition du langage instrumental ». Elle ajoute : « Pour Rousseau, le premier langage est évidemment figuré (c'est le langage de l'émotion) et, comme tous ceux qui mettent la métaphore à l'origine de la langue, il doit s'arranger du paradoxe selon lequel le "naturel" devient le "figuré" » (Op. Cit., p. 209. Jacques DERRIDA analyse ce paradoxe rousseauiste dans *De la grammatologie*[1967], en particulier pp. 381-397, Minuit, 1974). Beckett fait remonter ce paradigme à Vico : « Les Barbares, incapables d'analyse et d'abstraction, sont contraints d'utiliser leur fantaisie pour expliquer ce que leur raison ne peut comprendre. Avant le langage vient le chant : avant les termes abstraits, les métaphores » (« Dante... Bruno... Vico... Joyce », trad. Fernande SAINT-MARTIN in *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 17).

<sup>1738</sup> *Les fruits d'or*, pp. 151-152.

<sup>1739</sup> Voir *La parole singulière*, Belin, 1990, coll. « L'extrême contemporain ». Le terme (et la notion) de *figural* est emprunté notamment à Jean-François LYOTARD (*Discours, figure*, Klincksieck, 1971).

<sup>1740</sup> La formule est de Paul RICOEUR, in *La métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 92.

<sup>1741</sup> Selon la distinction canonique de Saussure, qui distingue la langue en tant que code, structure, et la parole, qui est matière, langage dans sa mise en œuvre par des sujets parlants.

Cette analyse permet de rendre compte d'un premier niveau du récit de Nathalie Sarraute. Dans l'interlocution habituelle, dans le dialogue de tous les jours, cette « vibration sensorielle » qu'évoque Jenny, et qu'on peut assimiler à la *sous-conversation* de Sarraute, n'est jamais observée pour elle-même, ne se trouve jamais au cœur ou au centre de la conversation. Le premier travail de l'auteur de *Disent les imbéciles* consiste à la mettre en avant, puis à en déployer les ondes à peine ressenties, à déplier les multiples mouvements qu'elle suscite.

Toutefois, il ne saurait être question pour Nathalie Sarraute de se cantonner à ce stade "courant", bien que généralement inaperçu, du langage. Voilà pourquoi elle insiste sur la nécessité de se situer dans ces instants, dans ces espaces où la parole est « essentielle », selon le mot de Mallarmé, qu'elle cite<sup>1743</sup>. Comment parvenir à pénétrer en de tels lieux, dira-ton alors, puisque le récit sans cesse se heurte au caractère installé, définitif, péremptoire, du langage, est *heurté* par son ordre préétabli, par la loi qu'il impose ?

Mais c'est justement de ce heurt que naît le tropisme, en même temps que c'est dans ce combat que la sensation trouve son origine. Cherchant à se dire, elle est soumise à la "terreur" mise en place par le langage, toujours enclin au déjà-vu, au déjà-connu, au déjà-dit – à l'idée reçue sous toutes ses formes. La visée expressive personnelle est constamment en butte à cette autorité écrasante du langage, dont « l'action asséchante et pétrifiante<sup>1744</sup> » tend à étouffer cette vibration qu'il ne peut pourtant empêcher d'affleurer à travers lui. C'est à l'assaut de cette butte que s'attaque le récit de Sarraute, c'est cet assaut qu'il "raconte".

Tout est affaire de résistance. Comment parvenir malgré tout à dire ce que le langage menace toujours de recouvrir de sa « plaque de ciment<sup>1745</sup> » ?

En décortiquant comme une noix le mot majusculaire, le mot mis entre guillemets par la conversation (« la dure nécessité », « la triste réalité », « le bourru bienfaisant » du *Portrait d'un inconnu*, par exemple<sup>1746</sup>) : « La voici, l'arme la plus facile à manier, la plus efficace de leur arsenal.[...] Un mot pourtant qui ne paie pas de mine, un mot d'apparence

<sup>1742</sup> La parole singulière, Op. Cit., pp. 16-19.

<sup>1743</sup> A la prose du roman « s'applique la distinction que fait Mallarmé, pour la poésie, entre langage brut et langage essentiel. Le langage du roman est, doit s'efforcer d'être, un langage essentiel » (« Le langage dans l'art du roman », Op. Cit., p. 197).

<sup>1744</sup> « Ce que je cherche à faire », Op. Cit., p. 32.

<sup>1745</sup> Sans cesse le tropisme est menacé : « A peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre – son ordre – saute sur elle et l'écrase[...] ; sur ces mouvements innombrables, innommables, subtils et complexes, le langage pose aussitôt la plaque de ciment de ses définitions » (Œuvres complètes, Op. Cit., p. 1704). Voir Vous les entendez ? : « D'où viennent ces mots ? Ils sont sur moi. Ils sont plaqués sur moi... les mots me recouvrent... » (p. 150), ou Portrait d'un inconnu : « leurs mots lourds comme du plomb qui coulent au fond d'elle et la lestent » (p. 60).

<sup>1746</sup> Pp. 106-107.

parfaitement anodine, ce "ja" qui s'ouvre avec franchise et ce "loux" qui s'arrondit avec douceur, "loux" comme "doux"...[...] Quel ordinateur dans des millions d'années pourra jamais fabriquer ce qui en vous et en moi dès que ce mot "jaloux" a été prononcé produit ce que vous savez...<sup>1747</sup> »

En disséquant les expressions toutes faites. Soit la phrase suivante : « Regardez comme elle est mignonne ». Creusons ce bout de phrase, où chaque mot est « une merveille » : « "Elle" d'abord, anonyme, elle qui peut désigner n'importe qui, elle, un mot qui la place à distance, un peu plus bas.[...] C'est au tour de "est" à présent. "Est" qui cimente, pétrifie...[...] Et maintenant la perle, maintenant le bouquet : "mignonne"...<sup>1748</sup> ».

». Faisant mouche sans le savoir, chaque occurrence de ces mots, de ces phrases, se transforme en événements, qu'il s'agit dès lors de déplier, de décomposer, de répéter pour, non leur ôter tout le poids de la terreur qu'ils exercent, ceci est impossible, mais en comprendre le fonctionnement.

Un tel "procédé" devient systématique dans les dernières œuvres. Dans *L'usage de la parole*, Sarraute nous explique sa "méthode" : « Il y a un jeu auquel il m'arrive parfois de songer...[...] Son point de départ serait, vous vous y attendez, une certaine phrase, des paroles que peut-être comme certains d'entre vous j'ai entendu prononcer<sup>1749</sup> ». Le "jeu" consiste alors à faire *rendre gorge* à cette phrase, à ces paroles, à leur faire régurgiter ce qu'elles dissimulent sous leur vernis de silence.

Que fait donc cette technique de dépliement des mots, des phrases, dont l'écrivain déploie les vibrations cachées qu'ils recèlent ? Reprenons la réflexion de Jenny. A un premier niveau, il indiquait que le langage réalisé dans la parole est événement. C'est au sein de ce premier événement que peut s'en produire un second, du *figural*, c'est-à-dire « ce bouleversement formel toujours virtuellement à l'œuvre dans le discours », nouveauté radicale dont on attend la manifestation, « actualité "autre" qui déjoue les motifs de la communication<sup>1750</sup> ».

C'est bien cette « actualité "autre" » qui est en définitive l'objet de la quête de Nathalie Sarraute. Passant derrière les pièges de la communication facile, de ces idées toutes faites et de ces lieux-communs, elle s'empare de ces éléments de la langue eux-mêmes pour, en les faisant bouger, leur redonner toute leur actualité. C'est ce qui explique que ces personnages sont des « hypersensibles-nourris-de-clichés », qui

<sup>1747</sup> « Disent les imbéciles », pp. 15-16.

<sup>1748</sup> Ibid., pp. 18-19, où "cela" continue pendant plusieurs pages, en particulier avec le glissement qui de « n'est-elle pas à croquer ? » fait surgir « craquer », etc...

<sup>1749</sup> P. 121. L'exemple qu'elle prend ici est « Ne me parlez pas de ça ».

<sup>1750</sup> La parole singulière, Op. Cit., p. 13. Le figural est un « processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité » (p. 14). Il est ce "lieu" d'un texte dans lequel « une "circonstance" de discours » se constitue comme un « champ événementiel ». Entrent dans cette "circonstance" « les effets du dire qui lui répond », et « ainsi, l'événement ouvert par la "circonstance" ne se referme pas avec la parole qui la dit.[...]La parole propage l'événement dans son élément propre qui est celui de la forme du dire » (pp. 75-76).

trouvent si bon « de tourner ainsi autour du pot... A l'abri de ces solides vieilles expressions...<sup>1751</sup> ». Sont en jeu dans le figural selon Jenny des mouvements (processus) à la fois stylistiques (volet esthétique) et sémantiques (les sens bougent, perdent leur « figé »), dans une tension due à la résistance du langage aux distorsions que le poète lui impose. Et c'est dans des « phrases-événements » que le figural se manifeste : « une métaphore, un "mot juste", une plaisanterie, un beau vers, un poème, une trouvaille conceptuelle, un proverbe, un lapsus » sont « autant d'agencements où se laissent repérer des tensions esthétiques, des modes d'évocation de sens, qui "configurent" (pour employer le mot de Ricoeur) l'événement ». La "figure" qui se fait jour dans toutes ces formes de discours suscite tout un « jeu d'inférences, d'évocations », mais elle ne se limite pas à cela, des « processus tensionnels » insistent à travers elle<sup>1752</sup>

Il peut arriver à Sarraute de se saisir ainsi d'une forme exceptionnelle, donc rare et inattendue, pour déployer les « processus tensionnels » qu'elle dissimule :

**« Comme ces grosses fleurs disséminées avec art qui dressent leurs pétales rigides et épais sur un gazon impeccablement tondu, soyeux et dru, un long et lourd imparfait du subjonctif déploie avec une assurance royale, au milieu de cette page lue au hasard, de cette phrase lissée et serrée, la gaucherie de sa désinence énorme. Mais il est plutôt, ce subjonctif aux finales raides et surchargé que le mouvement vif et souple de la phrase soulève sans effort, pareil à la traîne chamarrée d'une pesante robe de brocart [...]. Dans cet imparfait du subjonctif, appendice caudal un peu ridicule et encombrant, les plus fines ramifications de notre esprit viennent aboutir,[...] une virtualité à peine discernable, une imperceptible intention<sup>1753</sup> »**

L'imparfait du subjonctif est ici, très exactement, un événement figural, moment singulier du discours où la sensation, sous sa forme tropismique, se cache et se dévoile à la fois.

Mais Sarraute, me semble-t-il, va plus loin. Elle nous montre que de tels processus tensionnels peuvent exister dans n'importe quelle phrase, dans n'importe quelle construction grammaticale "consacrée". Le moindre mot peut « faire l'affaire ». Le figural n'est plus cantonné à l'image inattendue, à l'usage grammatical insolite, à la trouvaille expressive. Il est blotti même dans ce que le discours peut avoir de plus convenu et de plus ordinaire. Il suffit de l'y voir, comme Flaubert, en son temps, a su le faire dans les meilleures pages de *Madame Bovary*<sup>1754</sup>. Sous « les efforts laborieux d'un langage démuné », il suffit de savoir entendre « le fracas des mots heurtés les uns contre les autres [qui] couvre leur sens... quand frottés les uns contre les autres, ils le recouvrent de gerbes étincelantes... quand dans chaque mot son sens réduit à un petit noyau est

<sup>1751</sup> Portrait d'un inconnu, p. 46 ; Tu ne t'aimes pas, p. 138.

<sup>1752</sup> La parole singulière, Op. Cit., pp. 14-15.

<sup>1753</sup> *Les fruits d'or*, pp. 31-32.

<sup>1754</sup> « Aussi voit-on, dans ce roman, des sentiments authentiques prendre leur départ des clichés les plus niais » (Flaubert le précurseur, p. 82).



entouré de vastes étendues brumeuses...<sup>1755</sup> ».

Il faut savoir se saisir d'un mot qui d'abord fige (« Timidité », « Avarice », « Amour », « cancre »<sup>1756</sup> ...) pour lui redonner toute sa force irruptive, pour lui restituer toute sa qualité d'événement.

C'est là se tenir aux franges du silence – d'où l'extrême difficulté de l'entreprise, et son suprême paradoxe. Ce fracas du mot redevenu événement est fait de silence(s). Jenny explique encore qu'il y a dans tout discours « une latence, qui double le discours et s'accroît avec lui », « tout ce qu'on a repoussé pour faire place à une bonne forme du discours et qui devait bien subsister quelque part comme sa *réserve*<sup>1757</sup> ». Il y a donc dans toute prise de parole une réserve de *silence* qui, bien qu'implicite, pèse de tout son poids sur l'explicite. Comment parvenir, sinon à l'atteindre entièrement (Sarraute dit sans cesse elle-même combien "cela" s'échappe aussitôt que saisi), du moins à l'approcher et à le faire percevoir ? C'est bien à ce « silence grand ouvert<sup>1758</sup> » que Sarraute porte attention, car il constitue le fond commun (on le retrouve ici) de toute conversation : c'est l'élément même de la "sous-conversation". Le silence traverse le langage comme il est déchiré par lui.

Alors, parvenir au cœur de cet événement, ce serait toucher à cet hypothétique "lieu" originaire, qui est aussi bien un non-lieu, où conversation et silence n'ont pas encore disjoint leur univers, où parole et mutisme, de quelque façon, sont encore ensemble : « Un silence...[...] une forme qui se dessine vaguement... c'est sous ce nom qu'elle se présente : Silence...[...] Quel autre nom pouvait être donné à cette absence de toute parole échangée entre deux personnes seules en présence<sup>1759</sup> ». *Martreau* illustre ce « système pénitentiaire bien organisé » du silence comme fond de la conversation, qui se transforme en un véritable combat de silences : « Lui, formé par un long entraînement, d'ordinaire se résigne : il s'installe dans ce silence tel un vieux récidiviste qui retrouve aussitôt, chaque fois qu'on l'y ramène, ses habitudes de prison ». Puis le système de vases communicants qui régit les relations du père et de la fille (« quand dans l'un le niveau descend, aussitôt dans l'autre on le voit qui monte ») fait que le silence glisse chez elle : « elle emploie les grands moyens, fait fonctionner ce que j'appelle son système de pompe : son silence devient plus dense, plus lourd, il nous tire à soi plus fort, nos mots sont aspirés par lui,...]et, ne parvenant pas à atteindre leur but, vont s'écraser quelque part en elle – une petite giclure informe – happés par son silence ». Cette sous-conversation, tissée de silences, nous fait entrer dans le dialogue de l'à *peine*

<sup>1755</sup> L'usage de la parole, p. 142.

<sup>1756</sup> « Des cancre ?[...]C'est grave d'enfermer dans des catégories rigides, d'étiqueter ce qui est encore fluctuant, changeant... » (Vous les entendez ?, p. 45).

<sup>1757</sup> La parole singulière, Op. Cit., p. 36.

<sup>1758</sup> « pour qu'un silence grand ouvert aspire, fasse monter, jaillir de l'autre, s'élever toujours plus haut... » (Disent les imbéciles, p. 82).

<sup>1759</sup> Ici, p. 151.

*perceptible* (à peine : locution très fréquente chez Sarraute) et du primordial : « N'importe quelle parcelle, quand elle vient s'y déposer, la plus minuscule, la plus humble, insignifiante...[...] s'impose autant, davantage que la plus vaste, la plus importante part du monde<sup>1760</sup> ».

Conversation et sous-conversation restent inséparables, indissolublement attachées l'une à l'autre dans une tension où la seconde sans cesse ébranle les certitudes de la première, où la première sans cesse tente d'étouffer la voix de la seconde. Cette tension, c'est l'événement même du langage lorsqu'il parvient à s'y maintenir.

### L'événement du dialogue, l'événement dans le dialogue

---

***La parole ne débouche pas sur le silence ; mais sur une initiale disponibilité du mot, fondatrice du dialogue Edmond JABES<sup>1761</sup>***

Reste à voir quelle forme prend un tel langage. Chez Sarraute, il est, n'est que parole. Tout passe par l'interlocution, l'entre-deux, le dialogue – quelle que soit par ailleurs la "qualité" de celui-ci. Jenny écrit que « l'événement figural reste suspendu à la tension que crée l'écart entre deux consciences linguistiques. Et rien n'est plus fragile et éphémère que cet espace de réfraction interlocutoire, aussi menacé par le consensus linguistique [le normatif du langage] que par son éclatement (les interlocuteurs n'ont plus de norme commune)<sup>1762</sup> ». C'est dans cet espace de réfraction que se tient le récit de Sarraute, où les "sujets" s'acheminent vers la parole, avec son risque, ses dangers, son éphémérité.

Chaque "sujet" y émerge dans et par la parole, dans et par l'échange et la confrontation à l'autre. Un événement incommensurable se produit, point de contact de la sensation, du langage qui la dit en même temps qu'il la fait advenir, et d'un « à peine sujet » qui "*lci*" se constitue<sup>1763</sup>, à l'*identité* problématique, disparu aussitôt que né, à l'éclosion fugitive et évanescence.

Jenny a esquissé cette émergence paradoxale<sup>1764</sup>. Le contact avec le réel, l'autre que soi, est impossible, et cet innommable du réel provoque au mouvement figural, pour tenter malgré tout de le dire, et cela « ouvre le sujet parlant à son aventure ». En direction

<sup>1760</sup> Martereau, pp. 122-124 ; Ici, p. 153 ; Entre la vie et la mort, p. 138 : « On dirait que quelque chose... c'est très vague... à peine perceptible... ». Pour Marie-Christine LALA, le silence chez Sarraute est aussi constitué de « ce qui arrive comme événement au creux du mot et entre les mots.[...] A partir du mot, le mouvement du tropisme à la phrase se poursuit de l'en-deçà de la phrase vers un au-delà de la phrase qui ouvre sur la dimension du texte » (« Les torsions du silence au creux des mots », Du tropisme à la phrase, Op. Cit., pp. 189-195. P. 189).

<sup>1761</sup> ***Le Livre du dialogue, Gallimard, 1984, p. 89.***

<sup>1762</sup> Jenny, Op. Cit., p. 37.

<sup>1763</sup> "Se constitue" ? Le mot n'est guère approprié : il fixe, précisément, le sujet, il installe une catégorie qui s'appellerait « sujet ». Encore et toujours, la défiance est de mise face à ce presque invincible pouvoir figeant du langage...

<sup>1764</sup> La parole singulière, Op. Cit., pp. 105-108.

de ce point, de cet inatteignable, il y a à la fois « mise en péril de la langue » (puisque dans ce retour à l'origine elle risque de perdre tout ce qui fait son ossature, tout ce qui précisément permet la rencontre de l'autre : le terrain commun, le "lieu commun" de Sartre, où les significations sont comprises par les deux interlocuteurs) et « suspens de la subjectivité » (puisque à tendre ainsi vers l'autre on risque de se perdre, de ce *contact* peut mourir l'*intact*). Du succès de la figure qui cherche à dire cet accord avec le réel dépend « la possibilité d'advenir à soi-même dans l'éclair d'un sens ». Le sujet qui émerge dans et de cette aventure n'est pas figé, immobile, immuable. C'est même le contraire, « la consistance propre du sujet parlant ne tient à rien d'autre qu'à cette suite rythmique d'éclairs où, dans la trouvaille, il se reconnaît exister ». D'où il s'ensuit que cette "ek-stase" du sujet parlant dans le figural soit en même temps dépossession : d'un côté notre geste discursif « se dépasse, s'émancipe de sa circonstance et voit sa valeur s'accroître à l'infini en s'universalisant, mais d'autre part il se coupe de nous comme prolongement sensible, son pro-jet nous échappe, happé par le distinctif ». Autrement dit, dans l'aventure du langage, de la parole vers l'autre, on gagne ce qu'on perd, on gagne par ce qu'on perd : « Gloire d'avoir ébauché son passage en langue, abordé un point absolu de légalité et de partage formel ; atterrement d'avoir perdu dans le succès du dire le réel dont le dire se dégageait[...]. Ainsi, dans l'éclair figural, le sujet parlant se produit d'emblée extatiquement, triomphant de sa perte ». Dire le réel, c'est en même temps le perdre. Le communiquer à l'autre, communiquer avec l'autre, c'est courir le risque de sa propre disparition.

C'est dans cette tension entre le désir de rencontre, d'*intégration* (le contact) et le désir d'*intégrité* (l'*intact*) que l'interlocution chez Sarraute se fraye un chemin, heurté, fait de retournements, de sous-entendus, de non-dits qui disloquent le dire, de dits qui dissimulent le non-dit. L'événement de l'advenue d'un tel "sujet", sa venue au jour telle une « apparition disparaissante », ne sont plus du tout celle de ce moi sûr de lui et consistant que les grandes catégories construites par les mots (il est « jaloux », « sournois », etc.) croient avoir cerné. Il n'est plus cet « insupportable enfant gâté qui a trop longtemps occupé la scène philosophique » dont parle Lévi-Strauss<sup>1765</sup>. Philosophique ? Romanesque aussi bien, et Nathalie Sarraute aurait alors très bien pu signer la formule...

Son "sujet" est d'un tout autre ordre. A propos des accouplements que met en scène Francis Bacon, Gilles Deleuze évoque une sensation partagée, tellement partagée que les deux "sujets" qui s'accouplent en deviennent indifférenciés. Dans une telle étreinte deux sensations se confrontent l'une à l'autre pour ne former qu' « une seule Figure accouplée pour deux corps ». Seul subsiste le mouvement rythmique de deux corps qui n'ont plus d'identité propre. Et Deleuze de rapprocher le travail de Bacon du fonctionnement de la mémoire involontaire de Proust, qui accouplait deux sensations, « la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent », une « pure Figure<sup>1766</sup> ».

---

<sup>1765</sup> Claude LEVI-STRAUSS, L'homme nu, Plon, 1971, pp. 614-615.

<sup>1766</sup> Deleuze, Logique de la sensation, Op. Cit., pp. 45-46.

La rencontre, l'échange avec autrui tels que les décortique Sarraute avec une précision chirurgicale fonctionnent sur le même mode. Je disais que les individualités finissent par se confondre : « Mais qui moi ? Il n'y a plus de moi, plus de lui, plus de lui, plus de séparations, plus de fusions, il n'y a que leur balancement, leur vibration, leur respiration, leur battement... qui font vibrer et respirer une même substance, battre au rythme d'un même pouls une même vie...<sup>1767</sup> ». C'est bien cette « suite rythmique d'éclairs », ce battement premier, qui seul subsiste, *au fond*, quand tout a été arraché et déconstruit. Le "sujet" isolé, orgueilleusement enfermé dans son moi, est mort, et bien mort. On est là dans un événement inouï, à un commencement du monde qui surgit dans l'entre-deux et le dialogue<sup>1768</sup>.

C'est donc toujours dans une relation intersubjective que "cela" se *produit*, comme "se produit" un acteur sur une scène de théâtre. Chez Sarraute, les "consciencés" toujours se *cherchent*, et « Tu me cherches ? » aurait pu être un de ses titres. Et c'est dans ce contact entre individus vécu comme un "choc" que le tropisme apparaît : « on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre et vous parcourt, une vibration chez l'autre, que vous enregistrez comme un appareil très sensible, se transmet à vous, vous vibrez à l'unisson, parfois même plus fort...<sup>1769</sup> ». Rykner parle très justement d'un rapport *duel*, au double sens que peut prendre ce mot, pour parler de cette relation toujours agonistique entre deux êtres<sup>1770</sup>. Entre deux êtres ? Là encore, méfions-nous des mots. Sarraute préfère parler de « partenaires » : « ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.[...] C'est lui le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent[...]. Il est la menace, le danger réel et aussi la proie qui développe leur vivacité et leur souplesse<sup>1771</sup> ».

L'événement de cette rencontre, du contact, si dangereux, avec l'autre, passe donc par de la parole. Le nœud de cette relation est le verbe. C'est toujours dans une *parole vive* que les gouffres intérieurs se révèlent dans le tropisme, c'est par la parole de l'autre que le paysage intérieur est ébranlé, se met à bouger, à *trembler*. Et non par des actes : ils sont bien trop « grossiers et violents », écrit Sarraute dans *L'ère du soupçon*, leur « énorme et lourde machinerie » est tout juste bonne pour les romanciers « behavioristes » à l'américaine, les Hemingway, les Dos Passos... Il n'y a bien que les

<sup>1767</sup> Disent les imbéciles, p. 105.

<sup>1768</sup> « il suffit qu'un locuteur et son destinataire aient, pour des raisons absolument contingentes (distance historique, éloignement social) deux représentations de la langue divergentes pour que le discours de l'un soit d'emblée figuralisé par l'autre », écrit encore Jenny (La parole singulière, Op. Cit., p. 31).

<sup>1769</sup> Martereau, p. 153.

<sup>1770</sup> Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 107.

<sup>1771</sup> L'ère du soupçon, p. 99. Ici encore, Sarraute emploie le mot de « catalyseur ». Décidément, il est bien vrai que le contact avec l'autre n'est guère vécu que sur le mode guerrier...

paroles qui « possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs<sup>1772</sup> ».

Bien sûr, dans ce langage en acte, tous les mots ne "parlent" pas de la même façon. Certains sont mis en avant, en particulier ces « mots de passe » dont on attend, littéralement, qu'ils autorisent le *passage* vers l'autre : « ... il prononce les mots qui, il l'espère, vont leur montrer qu'il demande à se réfugier auprès d'eux, à être accepté par eux, les mots de passe qui lui permettront de passer dans leur camp<sup>1773</sup> ». Mais Sarraute généralise, et montre que tout morceau de discours est susceptible de devenir « mot de passe », qu'à travers n'importe quelle « phrase-clef<sup>1774</sup> » (métaphores, morceaux d'intrigues connus, lieux communs bien sûr, contes de fées, proverbes, dictons, idées reçues...) peut *passer* de l'émotion, de la sensation – du tropisme.

Avec de telles phrases-clefs en tout cas, « dans la paroi invisible un pan s'ouvre et par l'ouverture... ». Les pointillés finaux désignent ici assez précisément cette ouverture par où s'engouffre la sous-conversation. Ces phrases, suspensives, sont événements en elles-mêmes : « "De qui médisez-vous ?" cela vient de me lacérer tout à coup. Cela me transperce et me cloue là, sur ma banquette<sup>1775</sup> ». En elles et par elles se déclenche tout un mouvement de sensations. A partir d'elles le langage se met à proliférer. C'est par exemple, dans *Les fruits d'or*, l'expression « quatre à quatre » qui, malgré l'angoisse et l'urgence du moment, barre la route – et peut-être stoppe un instant le déplacement qu'elle qualifie : « l'escalier, quatre à quatre, mais pourquoi quatre à quatre ? quelle idée... qui a jamais ?... C'est deux à deux qu'il faut dire, deux à deux, très bien, ne penser à rien, ne pas penser, deux à eux, une à une... Le doigt se tend vers le bouton de la sonnette<sup>1776</sup> ». Le récit s'interrompt, les mouvements du personnage sont perturbés – mais d'autres sont engendrés, à un autre niveau.

## D'un langage originaire

---

***quelque chose qui jaillit "maintenant" en un point d'actualité, un point source originaire, etc. Dans le vécu de l'actualité nous avons le point-source originaire et une continuité de moments de retentissement. Pour tout cela les noms nous font défaut* Edmund HUSSERL<sup>1777</sup>**

<sup>1772</sup> « Conversation et sous-conversation », in *L'ère du soupçon*, pp. 99-102.

<sup>1773</sup> Vous les entendez ?, p. 28. Voir *Portrait d'un inconnu* : « Il y a des mots – anodins en apparence comme des mots de passe – que je ne prononce jamais devant elle, je m'en garde bien.[...] ces mots me font très peur. J'aurais l'impression, en les disant devant elle, d'arracher un pansement et de mettre à nu une plaie à vif... » (p. 54).

<sup>1774</sup> « Peu de phrases méritent davantage que celle-ci [il s'agit de la phrase : « Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur », reprise d'*Entre la vie et la mort*] d'être appelées une phrase-clef » (*L'usage de la parole*, pp. 50-51).

<sup>1775</sup> *L'usage de la parole*, p. 51. *Portrait d'un inconnu*, p. 50.

<sup>1776</sup> *Les fruits d'or*, p. 16.

J'avancerais que dans de tels récits le langage est ramené à une situation *originelle*. Reste à préciser ce point.

On a proposé plusieurs approches de cet aspect du travail de Sarraute. La première consiste à rechercher, du côté biographique, comme une "scène primitive". Ce qui réduirait ses textes à une tentative, inlassablement répétée, de retour à un événement initial de caractère plus ou moins traumatique. Lu ainsi, le désir de contact qu'ils expriment serait plus généralement une manière de régression vers une forme de fusion infantile<sup>1778</sup>.

Il est difficile de trouver dans l'œuvre une telle scène. Pourtant, Françoise Asso croit avoir repéré un tel « nœud, le point paradoxal à l'origine de l'œuvre », dans une scène de *Martereau*, qu'*Enfance* explicite comme autobiographique. Sarraute y évoque un traumatisme enfantin en rapport avec ce qu'elle nomme dans le second texte ses « idées ». Voici les deux récits :

**« Ce n'est pas une illusion, une fausse réminiscence ; non, j'ai éprouvé cela exactement, je reconnais la sensation, cet arrachement, ce déchirement, tout tremble, craque et s'ouvre... je suis comme fendu en deux, en moi un air glacé s'engouffre... Ces mots qu'il vient de prononcer, son ton nasal, assuré, ont touché le point fragile, rouvert la vieille fêlure que m'avaient faite autrefois, quand j'étais petit, leurs rires pointus, leurs mots chuchotés[...] Elles montraient le plat rapporté de la table : "Tiens, regarde un peu ce qu'elle nous a laissé, tu aurais dû la voir choisir les morceaux. Elle ne trouvait rien de trop petit pour nous.[...] Avec elle au moins on est sûr de garder la ligne"». « J'ai entendu Gacha dire à mots couverts aux deux autres [servantes] : "Elle"... et je savais que ce "elle" désignait maman... "elle est en somme très bien, elle ne crie jamais, elle est très polie, et pour ce qui est de la nourriture, il n'y a pas à se plaindre, sauf pour la viande... Tu as vu ces morceaux ?..." »<sup>1779</sup>**

La différence entre les deux narrations saute aux yeux. Le récit autobiographique se concentre sur la phrase, anecdotique certes, mais phrase-clef pourtant, où l'"idée", sorte de « forme enfantine du tropisme<sup>1780</sup> » (que Sarraute définit comme une phrase obsessionnelle : « Maman est avare », « Maman est mesquine »), trouve son origine. Sont dévoilés en même temps les caractères de ces "idées" : elles viennent de moi, c'est donc moi la méchante (en voici d'autres encore : « elle est plus belle que maman » ; « Maman a la peau d'un singe »), et elles me dominent. Je ne peux empêcher leur arrivée (« les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens en voici une »), je ne peux ni les surmonter ni les effacer (« Maintenant cette idée s'est installée en moi, il ne dépend

<sup>1777</sup> *Leçons pour une phénoménologie de la Conscience intime du temps*[1893-1917], trad. de l'allemand par H. Dussort, cité par Ludovic JANVIER, Beckett par lui-même, Seuil, « *Ecrivains de toujours* », 1969, p. 112.

<sup>1778</sup> C'est la lecture que F. Asso fait du tropisme n° XXIII : « le besoin de contact, de fusion, [y] est représenté sous la forme la plus archaïque, infantile, une régression dont le sujet est conscient » (Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 10).

<sup>1779</sup> *Martereau*, pp. 147-148 ; *Enfance*, p. 101.

<sup>1780</sup> Asso, Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 18.

pas de ma volonté de la déloger <sup>1781</sup> »).

Dans *Martereau* est davantage développée la manière dont l'"idée" et les ondes qu'elle génère bouleversent toute l'organisation intérieure du personnage. Mais il y a plus remarquable : dans l'élaboration romanesque c'est par son retour que l'"idée" est traumatique : « je reconnais la sensation » enfantine. Le travail de Sarraute consisterait-il alors à « rouvrir les vieilles fêlures », montrant ainsi, comme le dit Françoise Asso, que « c'est toujours à partir d'une douleur qu'on écrit <sup>1782</sup> » ? Ce qui expliquerait les innombrables fractures, les crevasses et les fentes qui traversent l'œuvre. Si le langage peut être à bon droit dit originaire, ce serait alors qu'à travers les failles qu'il ouvre ou qu'il recèle, des événements dont la réminiscence est une violence s'échappent, des "blocs d'enfance"...

Pourquoi parler alors de « phrases-clefs » ? Parce qu'elles ouvrent de telles brèches dans le rempart de l'être. Parce qu'à travers ces brèches c'est une part oubliée de l'enfance qui resurgit. Et Nathalie Sarraute cherche à restituer à cette origine qu'elles dévoilent toute sa force *irruptive* et son pouvoir de possession de l'esprit. Et si l'on peut songer à Proust, bien sûr, la différence, capitale, est précisément là : si la phrase se fait événement, c'est parce qu'en elle c'est l'origine qui parle, dans toute sa dimension paradoxale, contradictoire et non structurée, avec toute sa mobilité *actuelle* <sup>1783</sup> .

Mais n'oublions pas que chez Sarraute le "fond" est commun : si la « scène primitive » peut revêtir diverses formes, les effets de son retour à travers les phrase-événements, eux, sont universels. Il convient donc d'élargir la perspective. C'est Northrop Frye qui va le permettre, lorsqu'il distingue trois étapes dans l'évolution des rapports au langage : 1°) dans l'écriture présocratique, « le signe est considéré comme chargé de pouvoir et de force dynamique, susceptible de réunir en une énergie commune le sujet et l'objet : c'est la parole divine, oraculaire ». 2°) A partir de Platon, « s'opère une séparation de la pensée et du mot, plaçant l'une et l'autre dans un rapport d'analogie, selon une liaison plus ou moins métonymique ». 3°) « Enfin, une dernière étape aboutit au langage descriptif dont la fonction est d'attester de la réalité des choses <sup>1784</sup> ».

<sup>1781</sup> Enfance, pp. 92-99.

<sup>1782</sup> « origine élaborée, donnée après coup,[...] travail sur un motif de l'œuvre : en revenant ainsi sur cette première "fêlure" à l'origine de l'écriture.[...], Nathalie Sarraute ne donne pas seulement une "clef" de lecture autobiographique, mais une scène exemplaire de ce qui est au principe de son travail. Car cette transposition de l'expérience affective en termes de poétique, qui passe par la valorisation du mouvement de recherche qui deviendra un moteur de son œuvre, nous la voyons ici advenir dans une sorte de montage "romanesque" qui fonde l'effraction en principe d'écriture – et qui dit, à sa manière, que c'est toujours à partir d'une douleur qu'on écrit » (Nathalie Sarraute, Op. Cit., pp. 26-27).

<sup>1783</sup> Si Proust a su observer « ces groupes composés d'images, de sentiments, de souvenirs[...] qui se révèlent brusquement au dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans une simple intonation ou un regard.[...] il a rarement – pour ne pas dire jamais – essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent... » (L'ère du soupçon, pp. 97-98).

<sup>1784</sup> Northrop FRYE, Le grand Code, la Bible et la littérature, Seuil, 1984, cité par Rachel BOUE, « Le drame de la parole... », Op. Cit., pp. 164-165.

Ne pourrait-on voir dans l'entreprise de Sarraute une volonté de reconduire le langage à son premier "état", celui de la parole sacrée ? Lorsque, dans le *Portrait d'un inconnu*, le narrateur parle de « paroles consacrées », certes il s'agit, là encore, de "lieux communs". Mais pourquoi ne pas aussi entendre l'adjectif dans son sens religieux ? La phrase la plus convenue n'est-elle pas dotée du pouvoir magique de faire resurgir des sensations, de déclencher le mouvement du tropisme ?

Sarraute restitue ainsi au langage un pouvoir performatif, illocutoire. C'est certain, un mot peut être usé, tant il a été répété et repris machinalement, en toutes circonstances et en tous lieux. Pourtant cela n'empêche pas un « pauvre vieux à la retraite depuis longtemps » comme le mot "Amour" de déclencher le sentiment qu'il définit : « Le mot "amour" et ses dérivés, "je vous aime, je t'aime, nous nous aimons"... quand ils sont prononcés, quand ils sont répétés, comme les paroles des prières que des voix innombrables à travers les âges de génération en génération ont récitées, répandent la sécurité, l'apaisement<sup>1785</sup> ».

Mais il faut s'entendre sur ce performatif-là. Il arrive bien parfois que le langage tel que Sarraute s'en saisit soit doté du pouvoir de "faire ce qu'il dit", comme dans la théorie d'Austin<sup>1786</sup>. Par exemple le « Parce que ça ne se fait pas » prononcé par Véra (femme du père de la petite Nathalie d'*Enfance*), qui érige « une barrière, un mur vers lequel elle me tire, contre lequel nous venons buter...<sup>1787</sup> ». Une phrase comme celle-ci, littéralement, accomplit ce qu'elle énonce : elle empêche précisément le faire. Mais de tels exemples sont rares – et d'ailleurs, dans la phrase qui dénoue le charme (le « Véra est bête » dit par la mère), il n'y a pas conjonction entre le sens et le pouvoir de la phrase.

Le "pouvoir" des mots et des phrases de Sarraute est très généralement d'un tout autre ordre. Car ils se tiennent du côté de la *parole* et de tout ce qu'elle contient, précisément, de non-dits : intonations, hésitations, etc... Ils ont dès lors la capacité de s'ouvrir et, en s'ouvrant, d'ébranler tout un flot de sensations. Bien au-delà du sens, fût-il figuré, ils font entrer dans ce que Rykner appelle la « performance de l'insignifiance<sup>1788</sup> ». Ainsi « C'est bien, ça », expression a priori et "normalement" appréciative, voit son sens détourné par une très légère intonation dans le « ça », révélant tout un monde caché et blessant qui, par-dessous, grouille.

C'est donc dans la profération, dans l'expressivité que se tient l'événement de la langue<sup>1789</sup>. Ce qui est dit a beaucoup moins d'importance que la manière de le dire. C'est là une manière exemplaire d'opérer un retour à une origine jamais figée, toujours en mouvement – une origine "continuée". En allant voir ce qui se passe en-dessous, en creusant verticalement le langage du côté de la sous-conversation, Sarraute parvient à

<sup>1785</sup> *Portrait d'un inconnu*, p. 108. Ouvrez, p. 110. L'usage de la parole, pp. 70 et 72.

<sup>1786</sup> Voir John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*[1962], trad. de l'anglais par G. Lane, Seuil, 1970.

<sup>1787</sup> *Enfance*, p. 187.

<sup>1788</sup> Rykner, Nathalie Sarraute, *Op. Cit.*, p. 53. Il écrit : « « Avant d'être un véhicule de pensée, la parole est un événement qui prend forme dans l'espace et dans le temps » (p. 56).



dire un réel caché dans les profondeurs du moi et du monde <sup>1790</sup>. Elle redonne aux mots une nouvelle force, ce sont eux qui deviennent le lieu du drame, c'est en eux que les « innombrables petits crimes » dont est fait le quotidien se perpètrent.

Lorsqu'on vous dit : « Tu ne t'aimes pas », cette phrase a une telle puissance qu'elle commence par vous paralyser. Mais en dépliant le contentement de soi que cette phrase exprime, Sarraute annihile ce pouvoir oppressif du langage post-platonicien (pour reprendre la typologie de Frye). En montrant la construction sous-jacente, elle dévoile le fonctionnement originel de ce pouvoir. L'événement qu'elle nous apprend à reconnaître, c'est cette rencontre entre un fait de langage (une phrase, un mot, une expression) et la sensation qui en lui et malgré lui, affleure. Que cette sensation parvienne à se dire, précisément à travers ce même langage qu'elle déconstruit et récuse, et *malgré* tous les obstacles qu'il lui oppose, voilà bien l'événement. En ces parages, mots et sensations deviennent indiscernables.

Là encore, le figural de Jenny permet de traduire cet « événement dans l'événement » premier de la langue, qui chez Sarraute redouble l'événementialité ordinaire du langage : « Avec le figural la langue ne semble pas seulement "mise en œuvre", "réalisée", mais aussi retrempée à son origine, restaurée dans une puissance première d'appréhension, reforgée en des signes neufs ». Il s'agit bien d'un « retour amont » : cette « remise en débat de la forme de la langue me ramène à son moment "originnaire" : celui où, supposément, elle s'affrontait à un monde neuf et encore innommé, celui où elle opposait au surgissement événementiel la monumentalité de ses symboles "premiers". Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que "l'origine" se poursuit ». En même temps que l'on dit quelque chose, en même temps que quelque chose se dit, « la possibilité même de dire est reprise et fondée à neuf <sup>1791</sup> ».

Avec Sarraute, l'événement du langage n'est donc plus seulement dans ce qu'il dit, mais dans ce qu'il fait. Avec acharnement, elle reconduit le langage à sa propre *origine*, là où il est surgissant, nouveau, créateur, inventeur de son propre mouvement, là où la sensation et son dire sont inextricablement mêlés. Son récit "se tient", toujours mobile, dans le lieu de l'indistinct. Nathalie Sarraute, écrivain par excellence de la discontinuité ? Au contraire : il n'est guère d'écrivains qui ne soit davantage en quête d'une écriture du continu. Simplement, lorsqu'elle isole des tropismes qu'elle choisit de décrire et de *développer*, c'est parce que, de la continuité du "fond commun", de la vie préconsciente et

<sup>1789</sup> « En étant attentive à tout ce que véhicule un mot par delà sa fonction sémantique, Nathalie Sarraute lui confère une valeur actancielle, créatrice d'événements translinguistiques », écrit Rachel Boué (« Le drame ... », Op. Cit., p. 165). Ou encore : « La force performative de la langue que Nathalie Sarraute réactive en considérant la parole comme un événement en soi » (Boué, « Le statut du mot dans Ouvrez », in Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase, Op. Cit., pp. 201-208, p. 208).

<sup>1790</sup> Voir les belles formules de Rykner, qui fait ici référence à la « réduction phénoménologique husserlienne, cette « élucidation de l'origine qui passe par un retour au vécu, une réactivation du sens premier enfoui » : « Nathalie Sarraute substitue à une littérature horizontale, fondée sur un parcours linéaire d'un début à une fin (le récit classique, qui vise à agencer le réel pour lui faire rendre sens), une littérature verticale, qui cherche à élucider les origines de ce réel » (Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 66).

<sup>1791</sup> Jenny, La parole singulière, Op. Cit., pp. 20 et 28.

préverbale, on ne peut saisir que des bribes. Mais c'est bien celle-ci qu'elle met au premier plan.

Dès lors, les coupures et les interruptions qui émaillent ses phrases sont encore des moyens de faire apparaître cette continuité sous-jacente<sup>1792</sup>. Sarraute affirme même que la discontinuité événementielle est le défaut du roman « traditionnel », tandis que la continuité est la qualité du roman « moderne » – en particulier à travers la forme dialoguée, où se manifeste à l'état brut la rencontre de l'autre, pour peu qu'on soit attentif à tout ce qui s'y passe : le dialogue « est la continuation au dehors des mouvements souterrains[...]. Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements[...] intérieurs qui préparent le dialogue depuis le moment où ils prennent naissance jusqu'au moment où ils apparaissent au dehors<sup>1793</sup> ». Bien sûr, parvenir à exprimer totalement cette continuité est impossible<sup>1794</sup>, mais on cherchera à s'approcher au plus près de cette origine continuée – par exemple par la décomposition des mouvements qu'une phrase-clef déclenche. La rupture temporelle que l'événement du roman « traditionnel » (c'est Sarraute elle-même qui emploie l'expression), soumis aux lois de la causalité, met en scène, disparaît : passé et présent deviennent parfaitement indiscernables. Le temps, dépourvu d'orientation, n'est plus qu'un éternel présent, « un présent démesurément agrandi<sup>1795</sup> ».

Mais pourquoi, faut-il encore se demander, la fiction serait-elle la forme plus appropriée pour nous faire entrer au cœur de l'événement qui se joue dans la langue ? A cause, dit Sarraute dans *Ici*, de la différence capitale entre « fait vrai » et « fait déplacé<sup>1796</sup> ». Le premier est directement saisi dans la réalité, c'est « de la matière brute, très dure, solide, à toute épreuve ». Il s'impose aux mots chargés de le dire. Suzerain, il donne leur (et son) sens à ses sujets, à ses esclaves : « des mots invisibles, modestes, des mots humbles...ils lui sont entièrement soumis,[...] ils épousent docilement ses contours ». Le mot est entièrement dévoué au « fait vrai ». L'événement, c'est lui, et le langage n'est que son instrument.

La fiction se saisit elle aussi de ce fait, mais en le *déplaçant* dans son monde : *Ici* alors, les mots ne sont plus en position seconde, ils sont en première ligne, prêts à vibrer. Rien ne vient plus se mettre entre eux et l'écrivain, aucun sens n'est définitif, ils peuvent dès lors s'ouvrir et être ouverts par le romancier. Dans cet "état de fiction", si ductile, le

<sup>1792</sup> Sarraute, écrit fort justement Bertrand LECLAIR, laisse « venir sur la page la langue du trouble intérieur jusque dans ses brisures et ses méandres, s'autorisant les coupures en milieu de phrases pour mieux faire jaillir l'implacable continuité des mouvements de pensée » (Théorie de la dérouté, Verticales/Le Seuil, 2001, p. 130).

<sup>1793</sup> L'ère du soupçon, pp. 104-105.

<sup>1794</sup> Larrat : « Trouver un mode de représentation qui, sans pouvoir tout à fait échapper, bien sûr, à toutes les contraintes de la représentation romanesque, suggère cependant au lecteur la continuité de la vie est donc un des enjeux majeurs de la poétique de Sarraute » (« L'horizon événementiel... », Op. Cit., pp. 225-226).

<sup>1795</sup> L'ère du soupçon, p. III.

<sup>1796</sup> Voir Ici, pp. 41-46.

langage acquiert une disponibilité, une capacité à s'ouvrir, à accueillir cet inconnu qu'il contient, à s'ouvrir pour le faire apparaître : « Un "fait" qui ailleurs... on ne sait où ?... avait pu être un "fait vrai", n'était ici qu'un "fait déplacé"[...] avec évidemment ce manque de garanties, cette insécurité, cette instabilité que comporte un tel état ». La matière romanesque, c'est la matière langagière elle-même, en position d'ouverture maximale. Le « fait vrai », à être « déplacé » dans le langage de la fiction, retourne à son origine en s'affranchissant des contraintes et limitations qu'impose la réalité. Là, rencontrant un langage qui n'est plus fermé par l'espèce de terrorisme du sens, il se (re)met à bouger. Il redevient cela qui vient « à pas légers <sup>1797</sup> », en hésitant, tremblant, incertain – comme les mots qui le « recueillent » : « quelque chose de si fragile, malléable, changeant... ça vient, s'éloigne, disparaît... il aurait fallu que des mots le recueillent, l'abritent... qu'ils s'assemblent pour dessiner des cages de résonance, des cornues, des alambics, où ça pourrait circuler, s'amplifier, se développer... des mots que ça aurait emplis... ils en sont pleins, oui, pleins à craquer, et ils auraient craqué et alors ce qui s'en déverserait, ce qui coulerait dans les inflexions de la voix, dans le ton... <sup>1798</sup> ».

Continuons à expliciter ce que peut être un tel langage originaire. Dans sa recherche de la « parole singulière », Jenny convoque deux figures de rhétorique. D'une part, dans les « phrases-événements » se déploierait une *indistinction* paronomastique (la paronomase est cette figure phonético-sémantique où les sons sont mélangés, où la langue tend à confondre des sons voisins, comme "lèvres" et "livre"). C'est ainsi, chez Sarraute, qu'à un "cela" vient se brouiller un "c'est là" qui le redouble : « ... vers cela, juste cela, dans le coin là-bas, près d'une fenêtre... posé là, offert... non, pas offert, cela ne s'offre pas, cela ne sollicite rien. C'est là sa force. Rien. De personne. Cela se suffit à soi-même. C'est là. Venu on ne sait d'où. Arraché à on ne sait quoi.[...] C'est là. Seul. Libre. Pur.[...] Aucun nom précis. Il n'en faut pas <sup>1799</sup> ». D'une certaine façon, le « mot d'esprit » de Freud est une forme de renvoi à une telle « origine » du langage, au plaisir infantile de jouer avec les mots.

Le même Freud a émis une hypothèse à propos des « sens opposés dans les mots primitifs » <sup>1800</sup>, qu'il rapproche du travail de condensation à l'œuvre dans le rêve. Ce qui peut se mettre en parallèle avec cette autre figure sémiotique qui, selon Jenny, entre dans ce jeu de la langue « originaire » : l'*antanaclase*, « qui fait varier le sens d'un mot d'un usage à un autre dans le cours d'un énoncé <sup>1801</sup> », dans laquelle les différences qui définissent les sens ne sont pas encore clairement spécifiées.

---

<sup>1797</sup> Selon le beau titre de Jacques REDA, *Celle qui vient à pas légers* (Fata Morgana, 1985), qui n'est autre que la poésie.

<sup>1798</sup> Ici, p. 43.

<sup>1799</sup> Vous les entendez ? p. 109.

<sup>1800</sup> 1910, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Op. Cit., pp. 59-67.

<sup>1801</sup> Jenny, Op. Cit., p. 99. Voir ces définitions dans Fontanier : « La paronomase réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais le sens tout à fait différent » ; « l'antanaclase est le rapprochement de deux mots homonymes et univoques avec des significations différentes » (*Les figures du discours*[1821], Champs Flammarion, 1977, pp. 347-348).

Il est bien vrai que la « phrase-événement » de Sarraute est, exemplairement, « le lieu d'un débat entre le donné (ou le reçu) linguistique et sa réalisation » concrète (la parole). Elle « fait apparaître un sens sous un autre. C'est le jeu de l' "antanaclase" qui déplace en répétant <sup>1802</sup> ». Précisément, la répétition est un procédé caractéristique des récits de Sarraute (il est même systématique dans *L'usage de la parole* ou dans *Ici*). En reprenant deux fois, trois fois, dix fois une phrase comme « Ne me parlez pas de ça », en mettant en mouvement ses « phrases-événements », elle empêche le sens de se figer. Elle fait ainsi apparaître le réseau de sensations qu'elles dissimulent, et qui peuvent être contradictoires. C'est ce qui donne cette mobilité générale à son écriture, qui ne cesse de rebondir d'une signification à l'autre sans qu'à aucune jamais elle ne s'arrête. Dans ce pôle de l'antanaclase, la phrase-événement condense une pluralité de significations. C'est du côté du signifié qu'est ici « l'équivoque » <sup>1803</sup> .

Sur l'autre pôle, celui de la paronomase, la phrase-événement tend à mélanger les sonorités, le mot attire vers lui des consonances proches. Cette fois, c'est du côté du signifiant qu'il y a incertitude. Par le jeu de ces deux figures, le langage tel que le fait vivre Sarraute est ramené à une rythmique où sons et sens sans cesse échangent leurs places, se regroupent dans des associations incertaines et volatiles, se séparent ou même se disloquent. La langue se charge de tout un poids de représentations (de "sous-conversations" dans le langage de Sarraute), et tout cet en deçà soudain surgit au détour d'une phrase-clef, « éclair d'un unique événement <sup>1804</sup> », la plupart du temps mise entre guillemets, qui peut engendrer tout un livre (« *Vous les entendez ?* », « *Disent les imbéciles* », « *Tu ne t'aimes pas* »). Cette phrase-clef devient événement. En elle, par la façon dont, se répétant, elle bouge, arrivent au jour les tropismes. Par elle, ils deviennent manifestes <sup>1805</sup> . Empêchant que les mots se fixent, immobilisant le sens, elle est constamment en devenir.

<sup>1802</sup> Jenny, Op. Cit., pp. 181-182.

<sup>1803</sup> « Il y a là un envol qui abolit l'invisible en le fondant dans l'équivoque du signifié.[...] – Bien plus : je dirai que c'est en appréhendant simultanément l'inexprimé en des modes différents que cette œuvre échappe à la pétrification du structuré », lit-on dans *Les Fruits d'or* (p. 65). Parole de critique, dira-t-on, moquée dans ce roman. Pourtant, lorsque cette même parole critique parle de « la parfaite appropriation de signes rythmiques qui transcendent par leur tension ce qu'il y a dans toute sémantique d'inessentiel » (p. 64), est-il si sûr que N. S. ne fait que rire de la cuistrerie du propos, qui s'applique si bien à sa propre entreprise ?

<sup>1804</sup> « Les mots de la langue charrient tout un passé de représentations, dont une phrase peut parfois nous figurer l'émergence, comme si l'historicité même de la langue venait se produire dans le déploiement instantané de la parole, en l'éclair d'un unique événement » (Jenny, *La parole singulière*, Op. Cit., p. 182, à propos de la phrase initiale de *Bras cassé*, d'Henri Michaux). Il s'agit pour Sarraute de faire entendre « par une accumulation de suggestions esthétiques et phoniques ce que tel énoncé n'a pas prévu de signifier mais qui cependant inspire son énonciation. Cette inspiration originaire du discours n'est pas réductible à de la signification conceptuelle : elle ne s'exprime que sur le plan sensible » (P. Foutrier, « Tropisme et rhétorique... », Op. Cit., p. 283).

<sup>1805</sup> Dazord : « Le texte ne crée pas le tropisme dans sa nature, il le crée dans l'esprit du lecteur. En définitive, le tropisme ne prend vie que dans la lecture, dans le temps de lecture de la phrase en devenir, lieu de la lisibilité. Indiscible, mais trouvant son équivalent dans le mouvement de la phrase, et les significations qu'elle émeut, il n'est que dans et par la communication poétique » (« La phrase en devenir... », Op. Cit., p. 138).

Ce jeu de va-et-vient entre le tropisme et la phrase, entre la sensation et le langage, Sarraute l'aura exploré dans tous les sens. Elle aura recherché cette « origine » du discours aussi bien en amont de l'énonciation, comme dans *Tropismes*, ou de l'écriture, comme dans *Entre la vie et la mort* – qu'en aval, « dans la résonance des mots prononcés<sup>1806</sup> », comme dans *L'usage de la parole* et dans *Ici*.

Dans tout ce mouvement, les sensations non seulement trouvent leur expression, mais elles retrouvent leur lieu d'origine. Et c'est au cœur de cette torsion imposée au langage que l'écriture de Sarraute nous "installe". Son *phrasé* si caractéristique est fait de ces répétitions, de ces séparations qui s'instaurent imperceptiblement et que les pointillés ponctuent. Il est fait de ce battement du langage, qui oscille entre le distinctif et l'indifférencié, où le distinctif émerge sur fond d'indifférencié, où l'indifférencié à son tour remonte à la surface en brouillant le distinctif<sup>1807</sup>.

Et bien sûr, le récit de Sarraute ne se contente pas de parler de rythmes<sup>1808</sup>. Bien au-delà du sens, il est lui-même rythme – ou plutôt le sens passe par lui. Par delà donc les phrases-événements qu'elle met en avant et qu'elle met en mouvement, les phrases de l'écrivain Sarraute fonctionnent alors exactement de la même façon : elles sont elles-mêmes des événements qui se déploient alors directement dans le discours lui-même. Françoise Asso parle à ce sujet de « l'équivalence globale entre matière romanesque et objet de la recherche.[...] De là le caractère "performatif" de l'écriture de Nathalie Sarraute, qui ne cesse de réaliser, dans l'aventure de la phrase elle-même, ce qui constitue l'enjeu de son travail<sup>1809</sup> ». Comment en effet Sarraute pourrait-elle distinguer ce qu'elle écrit de la façon dont elle l'écrit ? Ce serait contraire à toute la *pensée* de ses romans.

On ne saurait donc distinguer les phrases-clefs, déclencheuses du mouvement

<sup>1806</sup> Foutrier, « Tropisme et rhétorique de l'approximation », Op. Cit., p. 283. Sarraute le dit elle-même : les textes de *L'usage de la parole*, « contrairement aux textes des *Tropismes*, partent des mots. Les tropismes partaient de mouvements intérieurs qui aboutissaient à des paroles. Ceux-ci partent des paroles échangées et descendent dans ce for intérieur où se passaient les tropismes, ils aboutissent aux tropismes (Présentation orale de la cassette *Tropismes/L'usage de la parole*, *Des femmes*, 1981, citée par Foutrier, *Ibid.*).

<sup>1807</sup> Ce que « prétend représenter le polylogue de Sarraute », c'est « une tonalité avant toute émission différentielle », écrit Jean-Pierre MARTIN (*La bande sonore*, Corti, 1998, p. 139). Il y aurait même une approche (pré)historique d'une origine rythmique du langage. Selon André LEROI-GOURHAN par exemple, les premières marques des grottes préhistoriques notent des rythmes (voir *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*[1965], Albin Michel, coll. « Sciences d'Aujourd'hui », 1979). Et selon Borges, la littérature primitive nordique, où, comme partout, la poésie a précédé la prose, était, à l'origine, métaphorique – cette fois pour des exigences rythmiques d'allitération (voir *Essai sur les littératures médiévales germaniques*[1951], trad. M. Maxence, Bourgois, 1981, pp. 22-25).

<sup>1808</sup> Voir la fréquence des images qui font référence à des phénomènes rythmiques (« Nous ne connaîtrions plus, eux et moi, entre nous ces prolongements mystérieux, ces vibrations pareilles à celles que le diapason reçoit de l'objet qu'il heurte », *Portrait d'un inconnu*, p. 144).

<sup>1809</sup> F. Asso, Nathalie Sarraute, Op. Cit., p. 245.

tropismique, et les phrases qui constituent le fond de son écriture. Ces dernières (ce qu'on peut appeler le "style" de Sarraute) jouent le même rôle, sont tout aussi mobiles, tout aussi ouvertes. Elles aussi sont faites de phrases-événements.

Dans son étude stylistique <sup>1810</sup>, Noël Dazord distingue trois sortes de phrases : 1°) *La phrase à chute*, lue essentiellement dans *Tropismes* : « son ressort consiste dans un suspens ménagé, à travers des énumérations, par des coupes et des retards,[...] la résolution de l'attente produisant l'effet de chute conclusive sur un seul terme ». Exemple : « Avant qu'il ait eu le temps de se jeter sur eux – avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient ». 2°) *La phrase tronquée*, « à court de mots, phrase "parlée", qui s'arrête où le mot lui manque » : « Que cela ait pu nous arriver, à nous, de ne pas reconnaître... de ne rien prévoir... ». 3°) *La phrase en devenir*, « saisie en formation, qui se cherche selon des degrés divers d'intégration linguistique (lexicale, logique, syntaxique...) ». Exemple dans *Vous les entendez ?*, cette phrase qui commence par un « Non, pas là, pas avec celui-ci », exprimant un refus viscéral formulé comme une exclamation. La phrase passe ensuite par un « non, pas avec eux... pas avec ceux qui... » plus généralisant, où la grammaticalisation se précise, avant de s'achever sur un « non, il n'est pas de ceux-là... au contraire... », n'exprimant plus guère qu'un « dédain socialisé <sup>1811</sup> ». Dazord commente : « la phrase fait ici l'histoire du mouvement qui mène à l'énoncé achevé. Elle se représente elle-même en cours d'élaboration.[...] Elle se construit dans le mouvement même de son énonciation ». On saisit ainsi, comme en direct, le processus de production de la phrase, du non-verbal (tropismique) au verbal, qui conduit le premier au second. On est ainsi « entraîné dans le sens d'une grammaticalisation de l'énoncé ».

A cette analyse, j'ajouterai que la phrase en devenir de Sarraute peut aussi bien aller dans le sens contraire d'une telle élaboration, peut aussi bien devenir déconstructrice, reproduisant là aussi dans son mouvement même ce qu'elle dit.... C'est qu'il n'est pas toujours évident qu'une technique de construction puisse saisir l'impalpable sans le détruire, sans l'immobiliser. Il pourra donc arriver qu'une phrase suive un chemin inverse : à partir d'un début tout à fait classique, son mouvement interne la conduira vers une dislocation de la construction grammaticale. Telle cette phrase de *L'usage de la parole*, analysée par Françoise Asso, qui commence ainsi : « Mais il arrive parfois, tant la vitalité que cela possède est obstinée, que » ..., puis qui, petit à petit, se désintègre : « parfaitement construite jusqu'à ce "quelque chose d'à peine perceptible" qui vient "sous" et "à travers" constructions et matériaux solides, elle accueille d'abord deux incidentes ouvertes par la ponctuation ; de l'une à l'autre le "vacillement" s'accroît, jusqu'à l'arrivée du verbe ("vacille"), qui est en même temps résolution de la période et tremplin pour une autre construction qui permet à la phrase de "s'élever" et "palpiter", dans un rythme sensible où se perd la construction intellectuelle de subordination <sup>1812</sup> ». Les mots mêmes de cette phrase, exemplaire du pouvoir performatif de l'écriture de Sarraute, disent, à leur

<sup>1810</sup> « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », Op. Cit.

<sup>1811</sup> Les trois exemples proviennent respectivement de *Tropismes* (p. 18), *Tu ne t'aimes pas* (p. 162), *Vous les entendez?* (pp. 22-23).

place, son mouvement. Que s'est-il passé, sinon le mouvement même de l'écriture ?

L'écrivain Sarraute doit ainsi sans cesse *composer* avec le langage, dans la tension entre la spontanéité, la mobilité évanescence de la sensation, et la rigueur organisatrice du langage. C'est finalement dans ce « work in progress » de la phrase qu'il peut le mieux approcher la mobilité, le *devenir* de la sensation, du tropisme. Et voici comment, partie d'une remise en cause radicale de toutes les conventions romanesques, Nathalie Sarraute finit par aboutir à la concentration de l'événement romanesque au niveau phrastique, en particulier par son usage des images.

## Chapitre VI.: Beckett, ou comment ne plus (se) raconter d'histoires

***Ce dont j'ai besoin c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir. D'ailleurs je n'en suis pas sûr* Samuel BECKETT <sup>1813</sup>**

Samuel Beckett va suivre une tout autre voie, radicalement "anti-images" justement. Pourtant, comme pour Nathalie Sarraute, et à partir du présupposé qu'un récit romanesque doit mettre en scène des événements, et pourvus de sens, on a souvent fait de Samuel Beckett un désespéré, un nihiliste, etc., dont les textes, minimalistes, seraient desséchés et desséchants... Cette lecture fut – est encore sans doute – courante. Je m'attacherai à retourner la proposition, en montrant que dans tout le travail de déconstruction qu'inlassablement opère l'auteur de *Molloy*, toutes les ruines qu'il "bâtit" pour mieux les détruire, il y a de l'événement et il y a du sens, et d'une manière même exacerbée. A supprimer tout le superflu, n'en arrive-t-on pas à l'essentiel ?

Cela voudrait-il dire que c'est précisément dans ce travail de sape que se tient l'événement de ses récits ? Le fameux article de Maurice Blanchot de 1953 sur *L'innommable* <sup>1814</sup> a inauguré ce type de lecture. Mais faut-il vraiment réduire l'œuvre de Beckett à cette seule remise en cause <sup>1815</sup> ?

Dans la même logique, bien souvent, on déshistoricise Beckett, pensant ainsi suivre sa leçon. Là encore, je tâcherai de montrer que son œuvre suit pourtant un cheminement singulier – immédiatement visible déjà dans son épuration progressive (raccourcissement de la longueur de ses textes, construction de plus en plus elliptique de ses phrases, vocabulaire de plus en plus restreint, ponctuation de plus en plus absente). Mais visible aussi à l'intérieur même de chaque œuvre : le texte revient sans cesse sur lui-même pour briser les codes qu'au fur et à mesure de son avancée il est contraint d'utiliser.

Dans ce cheminement, je distinguerai trois périodes. Dans la première, jusqu'à *Watt*

---

<sup>1812</sup> F. Asso, Nathalie Sarraute, Op. Cit., pp. 248-249.

<sup>1813</sup> *Molloy*[1951], *Minuit*, 2004, p. 17.

<sup>1814</sup> « Où maintenant ? Qui maintenant ? », revue NRF, octobre 1953, repris dans *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.

(composé entre 1942 et 1945), les récits de Beckett se concentrent autour de la question, si souvent rencontrée au long de mon travail, du sens à donner aux événements qui adviennent. Comment les intégrer dans une causalité ? A ce stade, les personnages de Beckett en sont encore à chercher une justification rationnelle, fût-elle dissimulée sous l'arme de l'ironie vis à vis des explications traditionnelles, religieuses ou mythiques (Destin, fatum, loi divine, Providence, etc.), philosophiques (sens de l'Histoire, dialectique hégélienne, Idées platoniciennes, Cogito cartésien, etc.), voire même de la posture qui au mot littérature met une majuscule, faisant d'elle une figure transcendante et justifiant toutes les audaces, et notamment formelles (surréalisme, vertige de la forme, etc.).

La deuxième période irait de la *Trilogie aux Textes pour rien*<sup>1816</sup>. Beckett entreprend là une déconstruction systématique de toutes ces idéologies explicatives. L'événement devient second dans sa réflexion (ce qui est sans doute beaucoup moins vrai pour son lecteur : les rythmes beckettien sont bien plus que simples ornements, ils constituent, j'y reviendrai, le *sens* de toute l'œuvre, et dès lors sont son événement même).

Enfin, dans la troisième (et dernière) période, Beckett repart à l'assaut de l'événement, mais cette fois sa quête est complètement détachée de toute détermination et de toute explication. Il nous fait entrer dans l'espace unique de la *nomination* de l'événement – dont il n'est pas sûr que toute mystique du langage soit totalement absente, même si le projet de dire « le pire » ne cesse de la contredire.

Une lettre de juillet 1937 annonce la courbe de toute une vie :

**« Car dans la forêt de symboles (qui n'en sont pas) les petits oiseaux de l'interprétation (qui n'en est pas une) ne sont jamais silencieux. Bien sûr, à l'heure actuelle, il faut se contenter de peu. Dans un premier temps il peut s'agir seulement de trouver, d'une façon ou d'une autre, un moyen de représenter cette attitude de moquerie à l'égard des mots au travers des mots. Dans cet écart entre les outils et l'usage qui en est fait, on rendra peut-être perceptible un murmure de**

<sup>1815</sup> Bruno CLEMENT écrit : « La fable qu'il [Beckett] raconte d'une entreprise obstinée de déstructuration, de destruction, de dissolution, de dilution, de ruine, trouve certes dans l'œuvre de quoi s'alimenter : l'œuvre qui invente se donne nécessairement un minimum de moyens pour rendre vraisemblable ce qu'elle invente.[...] Tous les paramètres, sans que l'un doive l'être avant l'autre, sont ainsi affectés en effet du même coefficient nul : pas d'ordre (dispositio), pas de figures (elocutio), pas de déterminations spatio-temporelles (actio), pas de mémoire (memoria). Ces décisions, répétées à satiété, sont chacune à l'origine[...] d'un discours, qui est donc importé de l'œuvre, et qui a, depuis qu'elle se commente en se faisant, droit de cité dans la critique beckettienne : discours du rien, discours de la décomposition, discours du neutre, discours du "nulle part jamais", discours de l'intemporel. Ces projets sont voués à rester projets. Ils ne sont exposés que pour qu'on dise qu'ils le sont[...]. Il y a des questions quand même, de l'imagination malgré tout, des personnages pourtant : on ne peut faire table rase de l'inventio. Il y a de l'ordre, des ordres divers, qui préexistent à l'œuvre et l'informent, la font commencer et finir : on ne peut non plus faire l'économie de la dispositio. Il y a des figures dès qu'il y a du langage, la neutralité est un leurre : l'elocutio doit donc être travaillée, elle aussi, comme elle l'a toujours été. L'actio et la memoria de leur côté abandonnent assez rapidement la perspective nihiliste pour faire la découverte d'un temps, d'un espace, d'un événement intérieurs qui prennent la place, sans que les questions techniques soient explicitement posées, des conditions neutres et indifférentes que requerrait le drame classique » (L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett, Seuil, coll. « Poétique », 1994, pp. 418-419).

<sup>1816</sup> Molloy : 1951 ; Malone meurt : 1951 ; L'Innommable : 1953 ; Textes pour rien : 1953-1955.



***cette musique finale ou de ce silence qui est au fond de Tout.[...] Sur la voie de cette littérature du non-mot qui est désirable pour moi, une sorte d'ironie nominaliste pourrait constituer une phase nécessaire. Mais que le jeu perde un peu de son sérieux sacré ne suffit pas : il faut qu'il cesse. Conduisons-nous comme ce mathématicien fou ( ? ) qui se servait d'un nouveau principe de mesure à chaque étape de son calcul »***<sup>1817</sup>

Cette lettre-programme dit l'essentiel du projet de Beckett. Le « premier temps » serait celui qui conduit jusqu'à *Watt*. L' « ironie nominaliste » frappe de plein fouet l'événement – sans toutefois que « les oiseaux de l'interprétation » taisent leur chant. Le deuxième moment, celui de *La trilogie*, est celui où le jeu non seulement « perd de son sérieux sacré », mais « cesse ». L'événement a tendance à disparaître. Ne reste que celui de la profération d'une double impossibilité : celle du dire comme du silence. Dans le troisième moment enfin, les confins de la « littérature du non-mot » sont atteints. Dans le « murmure de cette musique finale » propre aux rythmes de *Mal vu mal dit*, dans « ce silence qui est au fond de Tout » de *Cap au pire*, la nomination a quitté le nominalisme. Apurée, elle est au plus près de l'événement, tendue vers lui comme peut l'être une courbe de son asymptote.

Bien sûr, je ne serai pas naïf au point de croire que ce partage de l'œuvre – et de la vie – en trois séries de textes est définitif. Les moments ne sont ni parfaitement délimités, ni clairement distincts, et dans chaque œuvre on trouverait aisément des passages qui pourraient servir d'illustration pour chacun d'eux. Toutefois, ce classement n'est pas qu'heuristique, et j'espère montrer qu'il rend assez bien compte de « l'histoire » de Beckett, « jalonnée sinon de jours bons et mauvais, du moins de certains repères établis, à tort ou à raison, dans le domaine de l'événement »<sup>1818</sup>. Trois périodes donc, comme autant de manières de situer l'événement dans l'écriture romanesque – car malgré que le lecteur puisse peut-être en avoir, jusqu'au bout Beckett aura écrit des romans, jusqu'à *Soubresauts*. C'est lui-même qui le dit<sup>1819</sup>.

## Première période : Jusqu'à Watt

---

<sup>1817</sup> Citée par Clément, *L'œuvre sans qualités...*, Op. Cit., pp. 238-239.

<sup>1818</sup> Foirades[années 1960], in *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, 1976, p. 35. Deux "événements de vie" "séparent" bel et bien les trois périodes. Le premier est raconté dans *La dernière bande*[1958] : « ...cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin.[...]Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie,[...] clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur – indestructible association, jusqu'au dernier soupir, de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu » (Minuit, 1959, pp. 22-23). Cette sorte de vision mystique, de 1946, ouvre la grande période créatrice: en 1946, Beckett écrit *Mercier et Camier*, *Premier amour*, « *L'expulsé* » et « *La fin* ». De 1947 à 1950, il écrit *La trilogie* et *En attendant Godot*. Le deuxième "événement de vie" est cette impasse créatrice qui a suivi l'écriture des *Textes pour rien*, et qui va durer presque dix ans.

<sup>1819</sup> Car dès qu'une « voix » invente quelque chose, dès qu'une main écrit quelque chose, il y a encore fiction, roman : « il n'y a personne, il y a une voix sans bouche,[...] et une main quelque part, elle appelle ça une main, elle veut faire une main, enfin, quelque chose, quelque part, qui laisse des traces, de ce qui se passe, de ce qui se dit, c'est vraiment le minimum, non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruisant et laissant des traces » (*Textes pour rien*, Minuit, 1974, p. 202).

**Et ainsi de suite.**<sup>1820</sup>

Les romans et nouvelles de la première période contiennent encore des événements au sens "classique", qui surviennent par surprise dans la vie des personnages. Et ce n'est pas tout : de ces événements, on tente de saisir les tenants (causes, origines) et les aboutissants (de quelle façon ils vont changer, infléchir, voire bouleverser la vie des personnages).

Prenons l'exemple de « L'expulsé »[1946-1947]. Comme certaines nouvelles de Joyce, celle de Beckett débute par une dégringolade : le héros est balancé sur le trottoir de sa maison. Après une deuxième chute, dans laquelle il entraîne « une vieille dame couverte de paillettes et de dentelles et qui devait peser dans les deux cents livres », d'autres incidents lui adviennent, notamment au cours d'un périple en fiacre, hasardeux, dans la ville, presque toujours annoncés par une formule classique (exemple : « A un moment donné il se produisit ceci »). Et c'est ainsi que le récit avance, d'événements en événements - jusqu'à l'espèce de suspension finale : « Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre. Âmes vives, vous verrez que cela se ressemble ».

Tous ces événements, anodins et parfaitement interchangeable, seraient donc sans intérêt et sans motif ? C'est ce que semble d'abord penser le personnage : « ce qui venait de m'arriver [son expulsion de chez lui] n'avait pas de quoi faire date dans mon existence. Ce ne fut ni le berceau ni le tombeau de quoi que ce soit ». Mais voici qu'aussitôt l'expulsé se retourne « vers la maison qui venait de m'émettre », la décrit, avant de se justifier : « je ne leur avais pourtant rien fait ». L'injustice de l'expulsion, voilà l'explication, ô combien forte, de l'événement initial.

Puis le récit s'enclenche sur les suites de ce renvoi : l'errance forcée dans la ville, « perdu au seuil de perspectives innombrables et confuses ». Le lecteur ne se sent pas dépaysé par une telle histoire, qui respecte la chronologie, et à laquelle le sentiment d'injustice fournit un sens<sup>1821</sup>.

Même si elles peuvent être mises en doute (« Pauvres solutions de jeunesse, qui n'expliquent rien »), on ne manque donc pas d'explications. Et pour finir, si le brouillard des causes (« ratiocinons sans crainte, le brouillard tiendra bon ») prélude à ce que sera l'œuvre future (brouillard qu'on retrouvera notamment dans *Mal vu mal dit*), le récit conserve une orientation générale assez facile à suivre.

Avec *Watt*, un pas nouveau est franchi<sup>1822</sup>. Toutefois, s'il s'agit cette fois explicitement d'échapper à ce que l'auteur lui-même appelle « la sauvage anarchie des romans », c'est-à-dire « cette opacité, cette pesanteur de l'événementiel » qui les étirent, Beckett n'est pas encore tout à fait prêt à ce qui deviendra ensuite un « décrochage

---

<sup>1820</sup> *Textes pour rien, Ibid., p. 378.*

<sup>1821</sup> « L'expulsé », in *Nouvelles et Textes pour rien*, Op. Cit., 1974, pp. 11-37. Une autre explication, par l'enfance, est donnée aux nombreuses chutes (« Je parle de la période qui s'étend, à perte de vue, entre les premiers trébuchements, derrière une chaise, et la classe de troisième, terme de mes humanités », p. 20).

radical à l'égard de la tradition littéraire<sup>1823</sup> ».

Reste que la question de la causalité narrative est déjà au cœur de l'écriture de *Watt*. Beckett est là à la croisée des chemins : d'un côté il se moque de l'illumination mystique à la façon du Proust du *Temps retrouvé*, qui procure à bon compte une vision du monde cohérente, mais de l'autre sont encore proposées des explications, tentés des systèmes de compréhension. A cet égard *Watt* reste une fiction centrée – sur une scène exemplaire, celle de la « pénétration fugitive » des deux Gall, les accordeurs de piano, dans la maison de Monsieur Knott. Selon le narrateur lui-même, c'est le nœud de l'« intrigue » (« Ce fut là peut-être l'incident le plus marquant des débuts de Watt chez monsieur Knott »), qui prend une valeur paradigmatique : « Car l'incident des Gall père et fils fut suivi par d'autres semblables, c'est-à-dire des incidents brillants de clarté formelle et au contenu impénétrable<sup>1824</sup> ». Au contenu impénétrable, peut-être, mais Watt est un véritable herméneute (« expliquer, pour Watt, avait toujours été exorciser »), « obligé, en raison de son caractère un peu spécial, de rechercher ce qu'ils signifiaient, oh non pas ce qu'ils signifiaient réellement, son caractère n'était pas spécial à ce point-là, mais seulement ce qu'ils pouvaient être amenés à signifier avec un peu de patience, un peu d'ingéniosité ». Bien sûr, cela ne va pas de soi (« extraire quelque chose de rien demande une certaine adresse, et Watt ne réussissait pas toujours, dans ses efforts pour ce faire »), et la loi de surgissement de l'événement reste bien souvent obscure. Mais aucun ne doute de l'existence d'une telle loi, il est encore quasi certain qu'au milieu de « la série d'hypothèses<sup>1825</sup> » que l'événement ne peut manquer de déclencher, la bonne existe.

Chaque incident est ainsi constamment soumis au maximum de lectures possibles : la descente du tram de Watt, au début du livre, sa chute, mystérieux « glissement » dont il se demande « en quoi consistait le changement ? Qu'est-ce qui était changé, et comment ? ». Plus loin, Watt s'interroge à nouveau : « comment réunir le chien et la nourriture » que Monsieur Knott peut éventuellement laisser à sa disposition ? Et la question est prétexte à une dizaine de pages de spéculations<sup>1826</sup>. Les interprétations, dans leur acharnement à envisager toutes les possibilités, tournent alors souvent à l'énumération des différentes possibilités d'une structure formelle – ce qui donne des

<sup>1822</sup> Ne serait-ce que dans « l'ironie nominaliste » : « Watt se trouvait maintenant entouré de choses qui, si elles consentaient à être nommées, ne le faisaient pour ainsi dire qu'à leur corps défendant » (Watt, Minuit, 1990, p. 81). Suit une dissertation sur la différence irrépressible entre « pot » (la chose) et « pot » (le mot), puis sur la question de savoir si Watt est un « homme » (pp. 81-83). Question angoissante, qui met à rude épreuve « le besoin de soulas sémantique » (p. 83) du héros.

<sup>1823</sup> Anne HENRY, « Compagnie de Beckett : Etude d'une réduction » (in Samuel Beckett Today/Aujourd'hui1, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 26-34. P. 28, où est citée la formule de Beckett). Comparant l'écrivain irlandais à Kafka, A. Henry écrit qu'à la différence de l'auteur du Procès, « ce ne sont pas de grands modes d'être-au-monde, comme l'angoisse, qui sous-tendent ses fictions, ce sont les aventures d'une abstraction » (p. 28). Je reviendrai sur la façon dont il faut comprendre cette « abstraction ».

<sup>1824</sup> Watt, pp. 70-75. Voir p. 76 : « Car l'incident des Gall père et fils était le premier d'une série, pour ne pas dire l'original ».

<sup>1825</sup> Ibid., pp. 78-79.

<sup>1826</sup> Ibid., pp. 25, 43, 44, 92-102.

listes jubilatoires à la manière de Rabelais<sup>1827</sup>, qui parfois nécessitent même une numérotation. Le roman se présente ainsi comme une succession d'hypothèses dont le paradoxe est qu'elles « relèvent à la fois d'une logique inébranlable et d'une épistémologie absurde », selon la formule de Stefano Genetti<sup>1828</sup>. L'acharnement à dire le sens se retourne dans sa disparition par éclatement et dans la vacuité de cette recherche. La multiplication délirante de toutes les versions possibles d'une situation<sup>1829</sup> ne paraît bientôt plus avoir d'autre justification que la prolongation du discours<sup>1830</sup>.

Pourtant il y a encore dans *Watt* un Destin, un sens. A certains égards, l'univers de ce roman est assez proche de celui du *Château* ou du *Procès* : d'obscures lois s'imposent, qui régissent la vie de Watt, et dont il s'acharne, en vain, à comprendre le fonctionnement et la signification : « la signification attribuée à cet ordre d'incidents par Watt, dans ses relations, était tantôt la signification originale perdue et puis recouvrée, et tantôt une signification tout autre que la signification originale, et tantôt une signification dégagée, dans un délai plus ou moins long, et avec plus ou moins de mal, de l'originale absence de signification<sup>1831</sup> ». Watt est ainsi toujours poussé à remonter vers un hypothétique foyer originel de toutes les significations. Son malheur est que les desseins de la Providence, représentée ici par Monsieur Knott, restent impénétrables.

Dans *Watt*, l'événement est à la fois la chance et le malheur de la pensée. Sa chance, parce qu'il en est le déclencheur, que c'est autour de lui que la pensée prend son essor. Et son malheur, parce que la chaîne des interprétations est sans fin, parce que « l'événement est ce qui est soustrait à tout régime de sens<sup>1832</sup> ». Il faudra attendre la dernière partie de l'œuvre de Beckett pour qu'après l'ascèse accomplie dans la seconde, l'événement puisse, parfois, de manière fugitive, être simplement là, « brillant de clarté formelle et au contenu impénétrable ».

<sup>1827</sup> Exemple : « Et cette pauvre vieille pouilleuse de vieille terre, la mienne et celle mon père et de ma mère et du père de mon père et de la mère de ma mère et de la mère de ma mère et du père de ma mère... », etc., l'énumération s'achève aux « pères des mères de leurs mères » (Ibid., p. 47). Voir pp. 90-91, 95-97, etc.

<sup>1828</sup> Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett, Fasano (Italie), Schena Editore, 1992, p. 100.

<sup>1829</sup> Exemple : il y a 34 combinaisons possibles pour l'aspect physique de Monsieur Knott, à partir de sa taille (petite, moyenne, grande), sa corpulence (gros, sec, râblé), son teint (rougeaud, pâle, jaune), la couleur de ses cheveux (bruns, blonds, roux) (*Watt*, pp. 217-218).

<sup>1830</sup> Jean-Paul GAVARD-PERRET écrit : dans *Watt*, « toute hypothèse n'est plus présentée pour présenter le pour et le contre mais dans le simple but de prolonger le discours, de permettre au discours de se poursuivre dans une sorte de délire de l'imaginaire. Par ce délire un monde n'est pas créé, il se perd dans le chaos » (L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett, *Lettres modernes Minard*, coll. « Bibliothèque Circé », 3, 2001, p. 51).

<sup>1831</sup> *Watt*, p. 80. Voir p. 79 : « l'incident Gall père et fils[...] avait-il pour Watt cette signification à l'origine, pour ensuite la perdre, avant de la retrouver ? »

<sup>1832</sup> Alain BADIOU, Beckett, l'incroyable désir, Hachette, coll. « Coup double », 1995, p. 42.

## Deuxième période : de la Trilogie aux Textes pour rien

### *Je m'en vais maintenant tout effacer*<sup>1833</sup>

Beckett écrivait en 1931 que Proust « ne peut briser à sa guise le lien de cause à effet<sup>1834</sup> ». On a vu combien dans *Watt* ce lien devenait problématique. Dans cette deuxième phase de la geste de Beckett, l'attaque est encore plus franche. C'est que l'écrivain a accepté ce qu'il appelle son « meilleur » : son « obscurité<sup>1835</sup> ».

Repartons de la contestation du modèle de *La Recherche*<sup>1836</sup>. Dès le *Proust* en effet, Beckett pointait les contradictions de l'« expérience mystique » du *Temps retrouvé*, qui fait de celui qui l'éprouve, « sur le moment, un être extra-temporel » : « La solution proustienne [...] consiste donc en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort ». S'insère là une parenthèse significative, « une brève impertinence pour souligner que *Le temps retrouvé* est une expression aussi peu appropriée à la solution proustienne que le serait *Crime et châtiment* pour un chef-d'œuvre qui ne contiendrait pas la moindre allusion au crime ni au châtiment. Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli. Le temps est retrouvé, mais, avec lui, la mort, lorsque le narrateur quitte la bibliothèque et rejoint les invités, perchés en leur décrépitude périlleuse sur les vivantes échasses du temps<sup>1837</sup> ». C'est donc clair : il y a une contradiction irrésolue au cœur de la théorie de la mémoire proustienne, dans le moment épiphanique de réconciliation avec soi-même du *Temps retrouvé*.

Contradiction éprouvée par Watt : cette réconciliation lui était impossible, tant étaient obscures les interprétations susceptibles d'être faites des événements. La nouvelle étape à franchir est de pénétrer au cœur de cette obscurité – et d'y demeurer.

L'ambition de Beckett est maintenant de détruire toutes les conventions du récit. C'est qu'il se trouve devant une contradiction insoluble : comment représenter ce qui s'oppose à toute représentation ? Le mot et la chose sont radicalement séparés. Comment dès lors espérer les réunir ? C'est impossible. Que reste-t-il alors à dire ? Cet impossible justement, et c'est lui qui alors ferait événement. Mais cela va conduire Beckett à une impasse, tangible dans sa difficulté, consécutive aux *Textes pour rien*<sup>1838</sup>, à renouer le fil d'une œuvre.

Toute péripétie, tout événement narratif sont à proscrire. Supprimons d'abord la

<sup>1833</sup> *Assez*[1966], in *Têtes-mortes*, Minit, 1972, p. 47.

<sup>1834</sup> Proust, p. 22.

<sup>1835</sup> La dernière bande, p. 23.

<sup>1836</sup> Contestation qui commence par les nombreuses caricatures du début de *La Recherche* (l'être couché dans une chambre anonyme qui recouvre peu à peu son identité par associations) : Molloy, Malone meurt, Compagnie...

<sup>1837</sup> Proust, pp. 86-87.

prétendue exigence réaliste : qu'on « ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues ». Mais les artistes se retrouvent alors devant un « dilemme » à deux étages. Dépassant la question « comment représenter le changement ? », il s'agit, littéralement, de mettre le « cap au pire » : « Qu'est-ce qu'il leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement ?<sup>1839</sup> »

Pour rompre ainsi « avec les évidences de la représentation<sup>1840</sup> », que fait Beckett ? Il supprime, il « dépeuple ». Cette deuxième phase pourrait être dite celle de l'*abstraction constructiviste*, et elle n'est pas sans analogie avec le fonctionnement du doute dans le système cartésien<sup>1841</sup> : éliminons progressivement tout ce qui peut interférer sur le dire, tout ce qui peut distraire l'attention de ce dire. Il faut pour cela se *dé-composer*, se dés-organiser pour ne plus être un *organisme*, complet et bien rangé, bien classé, pour devenir « chaque jour un peu plus pur » : « C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie, et que je la juge,[...]. Décomposer, c'est vivre aussi, je le sais, je le sais, ne me fatiguez pas, mais on n'y est pas toujours tout entier », dit Molloy<sup>1842</sup>.

L'être de *L'innommable*, enfermé dans sa jarre, ne peut même plus tourner les yeux. Dépouillé de tous ses attributs, il devient, littéralement, une *abstraction*. C'est en soustrayant qu'écrivit Beckett, il ne cesse de le proclamer : « la pulsion artistique ne va pas dans le sens d'une expansion mais d'une contraction ». Fonctionnerait-elle alors comme une *extraction*, en s'extirpant, « pour que c'en soit fini, des mondes, des personnes, des mots, de la misère, de la misère » ? « Intraction », un tel néologisme conviendrait mieux, car c'est par un constant mouvement vers l'intérieur que petit à petit on élimine : « la seule

<sup>1838</sup> Il s'agit maintenant d'éliminer radicalement tout le trop – au risque, disent certains, de s'enfermer dans un dessèchement et une pauvreté, un amuïssement qui conduit à la répétition interminable du « je ne peux pas parler, je ne peux pas m'arrêter de parler ». Anne Henry par exemple voit dans *Compagnie* « une sorte de gongorisme attristé », la forme en est si « desséchée, paralysée » qu'on y atteint à « la limite de la littérature qui ne peut se priver du foisonnement des mots, de l'appareil des raisons, la littérature dont l'aptitude à l'ordre et à la rigueur ne peuvent apparaître que sur le fond de sa richesse – de sa possibilité dominée de désordre, c'est-à-dire de vie » ; « L'art du discours supporte mal la contraction qui lui fait perdre aussi bien sa subtilité que sa force » (« *Compagnie de Beckett...* », Op. Cit., pp. 33, 34, 32).

<sup>1839</sup> Le monde et le pantalon[1945-1946], article sur des expositions des frères Van Velde, Minuit, 2003, pp. 30, 38, 36.

<sup>1840</sup> Pascale CASANOVA, Beckett l'abstrait. Anatomie d'une révolution littéraire, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 124.

<sup>1841</sup> Ludovic JANVIER écrit que « c'est encore au doute méthodique que la conscience du vagabond-philosophe doit de savoir se dégager du monde et le néantiser, le temps de suspendre son jugement » (Pour Samuel Beckett[1966], 10/18, 1973, p. 16). Les références à Geulincx montrent les préoccupations du Beckett de cette époque. Le chapitre VI de *Murphy*[1938] est en fait l'exposé du système de ce disciple flamand (1624-1669) de Descartes. Et lorsqu'on lit dans Molloy : « Moi j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le noir navire d'Ulysse, de me couler vers le levant, sur le pont » (p. 82), l'allusion est très précise : par cette comparaison Geulincx entend expliquer le paradoxe de la liberté humaine qui, bien que le navire de la Providence divine nous entraîne dans une direction inéluctable, permet de nous aventurer, si peu que ce soit, dans une autre direction librement choisie (voir Casanova, *Ibid.*, pp. 89-90).

<sup>1842</sup> Textes pour rien, p. 170. Molloy, p. 39. On peut songer au « corps sans organes » d'Antonin Artaud, si cher à Gilles Deleuze...

recherche féconde est une excavation, une immersion, une concentration de l'esprit, une plongée en profondeur. L'artiste[...] se laisse attirer jusqu'à l'œil du cyclone<sup>1843</sup> ». Cette ascèse est de part en part méthodique<sup>1844</sup>. Une telle décomposition requiert en effet une grande rigueur : l'entreprise d'"abstraction-intraction" est "constructiviste".

L'importance des mathématiques dans l'œuvre de Beckett<sup>1845</sup>, notamment, est là pour témoigner de ce souci architectural. Elle ne s'est jamais démentie, jusqu'à la fin. J'en évoquerai simplement deux aspects.

Un aspect géométrique d'abord. Il s'agit de répondre à la question : comment occuper l'espace, comment "habiter" l'espace ? Diverses possibilités sont envisagées, comme lorsque Molloy se retrouve « comme dans une cage hors du temps[...] et bien entendu hors de l'espace aussi<sup>1846</sup> », espace qu'il tente de reconquérir en lui assignant des limites, des cadres (maison, fenêtres, jardin, etc.). Mais c'est essentiellement le cercle, dont la figure, avec ses extensions planes ou spatiales, est omniprésente<sup>1847</sup>, qui permet de structurer l'espace, de façon complexe et fort détaillée, comme dans le cylindre du *dépeupleur*[1970]<sup>1848</sup>.

Le second aspect est arithmétique et calculatoire, ou plus précisément combinatoire : « L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel. Pour le

<sup>1843</sup> Proust, pp. 75-76, Textes pour rien, p. 177, Proust, pp. 77-78.

<sup>1844</sup> C'est Badiou qui emploie l'expression (Beckett, *l'incroyable désir*, Op. Cit., p. 19).

<sup>1845</sup> Souvent signalée mais rarement étudiée pour elle-même. Voir toutefois la très belle lecture de Sans par Edith FOURNIER, « Samuel Beckett mathématicien et poète », Critique n° 519-520, août-septembre 1990, pp. 660-669 (précédemment publiée dans *Les Lettres Nouvelles*, sept.-oct. 1970).

<sup>1846</sup> Molloy, p. 83.

<sup>1847</sup> On rappellera que Dante (voir les cercles de l'Enfer) et Vico (précurseur du Nietzsche du temps circulaire et de l'Eternel Retour) sont deux des références de l'un des premiers textes de Beckett (Dante... Bruno... Vico... Joyce[1929]. Michèle FOUCRE écrit que dans le théâtre de Beckett « cette figure du cercle apparaît en filigrane à tous les niveaux de l'organisation du geste et de la parole. Tantôt le cercle ne fait que structurer des répétitions, portant sur des gestes et des mots précis, tantôt il constitue la trame même de la pièce » (Le geste et la parole dans le théâtre de Beckett, Nizet, 1970, p. 131). La figure de la spirale, expansion spatiale du cercle, est également fréquente (« Je m'étais probablement empêtré dans une sorte de spirale renversée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en se rétrécissant, jusqu'à ne plus pouvoir se poursuivre, vu l'espèce d'espace où j'étais censé me trouver », *L'innommable*, Minuit, 1971, pp. 49-50), jusqu'au labyrinthe de *Foirades*. On trouve également des hémisphères : ce sont les fosses des *Textes pour rien*, de *Se voir*[1976], de *Comment c'est*[1961], les rotondes de *Compagnie*[1980] ou de *Imagination morte imaginez*[1965]. Beaucoup plus rare est la forme carrée (*Bing*, 1966).

<sup>1848</sup> Pour ma part, je lirai *Le dépeupleur* comme une tentative dramatique de passer d'un langage à deux dimensions (celles de la page ?) à un langage à trois dimensions. Sortir le langage de son ghetto bidimensionnel, ce serait cela, le dépeupler. Mais l'entreprise échoue, finalement tout s'endort et se tasse dans une immobilité plane, la troisième dimension que serait l'ouverture du cylindre reste inaccessible – si même elle existe. On ne sait même plus si le mot doit garder sa réalité et son autorité (« si cette notion est maintenue », comme un leitmotiv).

reste je dirais non coupable.[...] Nous nous réfugions dans l'arithmétique<sup>1849</sup> ». J'ai déjà évoqué cet attrait pour cette « tuile du ciel » à propos de *Watt*. Il ne s'affaiblira jamais, et le célèbre épisode des cailloux que Molloy doit distribuer dans ses poches n'en est qu'un des multiples exemples<sup>1850</sup>.

Ainsi donc, le travail d'appauvrissement du récit et du langage inauguré par Beckett n'est ni une simple entreprise de déstructuration, ni une avancée vers un néant informel, comme on l'a trop souvent dit. C'est au contraire un effort gigantesque, d'une rigueur à toute épreuve, vers une épuration de tout ce qui encombre le discours, pour mieux s'approcher de l'événement dans sa « clarté formelle » et son « contenu impénétrable ». Dans cet effort, « l'abstraction et la rigueur des mathématiques ne sont pas, pour Beckett, l'antithèse de l'inspiration artistique, ils en seront le principe organisateur<sup>1851</sup> », aux antipodes du poète romantique inspiré, qui dans le désordre pense trouver le signe de son génie.

S'agit-il pour autant de rationaliser le réel<sup>1852</sup> ? J'y verrai plutôt le moyen d'en éliminer le maximum de déterminations. Car il n'y a pas que lui à faire disparaître, il y a également tous les possibles, susceptibles de devenir réels un jour. Comme l'écrit Gilles Deleuze à propos de *Quad*, « la voix tarit ses possibles en même temps que l'espace exténue ses potentialités<sup>1853</sup> ». Enumérer tous les possibles, c'est aussi les supprimer. Ces jeux mathématiques et ces rationalisations ne sont donc pas un mode de représentation du réel ou un mode d'expression pour le moi, mais ils accomplissent le même travail que le doute systématique cartésien. « Penser aux choses » de cette manière a pour but de les faire disparaître, « jusqu'à ce que la boue les recouvre, d'une couche infranchissable<sup>1854</sup> », pour s'attaquer à l'essentiel.

Ainsi, on peut dire à bon droit que l'organisation du discours beckettien lui-même est

<sup>1849</sup> Assez[1966], in *Têtes-mortes*, pp. 36 et 38. Même aveu dans *Compagnie* : « Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles » (Minit, 1980, p. 54), dans *Comment c'est* : « j'ai toujours aimé l'arithmétique elle me l'a bien rendu » (Minit, 2005, p. 57), dans *L'innommable* : « Rien de plus reposant que le calcul » (p. 169).

<sup>1850</sup> En outre, et là encore comme chez Rabelais, ces comptabilités sont un des éléments de l'humour de Beckett : « Que voulez-vous, le gaz me sort du fondement à propos de tout et de rien[...]. Un jour je les comptai. Trois cent quinze pets en dix-neuf heures, soit une moyenne de plus de seize pets à l'heure. Après tout ce n'est pas énorme. Quatre pets tous les quarts d'heure. Ce n'est rien. Pas même un pet toutes les quatre minutes[...]. Extraordinaire comme les mathématiques vous aident à vous connaître » (Molloy, p. 47).

<sup>1851</sup> P. Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Op. Cit., p. 163. Voir également E. Fournier : « La structure formelle de *Sans*, loin d'en masquer la profondeur et la richesse, les met en valeur et y contribue » (« Samuel Beckett mathématicien et poète », Op. Cit., p. 663).

<sup>1852</sup> L. Janvier parle de « la tentation faustienne ou pythagoricienne de retenir le réel dans d'immuables formules numériques » (Pour Samuel Beckett, Op. Cit., p. 297).

<sup>1853</sup> « L'épuisé », in *Quad*, Minit, 1992, p. 57.

<sup>1854</sup> « L'expulsé », Op. Cit., p. 12.



très généralement circulaire. Sans cesse le "récit" se retourne sur lui-même, fonctionne en boucles répétitives (ou en spirale lorsqu'un léger décalage est introduit d'une formulation à la suivante, presque identique), revient sur ce qui vient d'être dit pour le contredire <sup>1855</sup>.

Bruno Clément voit dans la figure de l'épanorthose la solution de compromis qui permet à Beckett de mettre en rapport les deux termes du couple impossible de la vérité et de son contraire, du sujet et de l'objet, de la forme et du contenu <sup>1856</sup>. Le travail de sape inlassablement renouvelé de l'auteur de *Molloy* passe en effet d'une manière assez systématique par le rapprochement, presque oxymorique, d'éléments qui viennent se contredire. Toute l'œuvre met face à face de ces couples impossibles qui ne cessent de s'appeler mystérieusement, de tenir l'un à l'autre, de s'appuyer l'un sur l'autre, sans que jamais un choix définitif soit affirmé. « Comment procéder ? », s'interroge le narrateur du début de *L'innommable*. Et voici le « programme » annoncé : « Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard <sup>1857</sup> ». C'est toujours dans cette contradiction insoluble que l'œuvre se construit, se commentant elle-même, niant constamment, au mieux mettant en doute, ce qu'elle vient de dire.

Le langage n'est donc qu'*abstraction*, puisqu'il est forcément détaché de la réalité et des choses. C'est là son arbitraire. Et il est tout aussi indépendant du moi, car c'est toujours aussi celui « des autres » : « j'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres <sup>1858</sup> ». Il est donc impossible de se constituer une identité dans et par le langage. Là aussi on demeure dans l'*aporie*, et d'autant plus que le langage ne peut jamais s'arrêter, toujours en quête de cet impossible contact avec le monde et avec autrui. Toute tentative pour arrêter la parole ne fait que la prolonger, car la recherche du moyen de faire taire sa voix est précisément ce qui permet au discours de se poursuivre, qui l'oblige à se poursuivre. Et si dans la période qui nous occupe, Beckett s'installe dans le moment, ravageur, de la destruction <sup>1859</sup>, plus tard cette épanorthose généralisée sera le moyen de mettre en avant quelques événements qui deviendront essentiels.

Cette figure résume le *comment* de cette « ascèse méthodique ». Reste à voir

<sup>1855</sup> Genetti (Les figures du temps..., Op. Cit., p. 103) parle de « l'importance qu'assument le cercle et la répétition dans la structure des textes beckettien : au-delà de leur signification thématique et symbolique, ils sont élevés au rang de formes organisatrices ».

<sup>1856</sup> L'épanorthose, ou rétroaction, consiste à « revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable » (Fontanier, Les figures du discours, Op. Cit., pp. 408-409). Clément écrit : « L'œuvre se dote, avec l'épanorthose, de la figure qu'exige sa démarche formelle.[...] Elle installe (ou découvre) en son sein la figure qui, opposant deux façons de dire une seule chose, permet de mesurer l'écart qui sépare la bonne (qu'elle est malgré tout chargée de mettre en évidence) de la moins bonne (à laquelle on renonce, non sans l'avoir préalablement énoncée) » (L'œuvre sans qualités, Op. Cit., p. 180).

<sup>1857</sup> *L'innommable*, pp. 7-8. A partir de ce programme, Gavard-Perret propose quant à lui l'aporie et l'aposiopèse (phrases incomplètes, énoncés inachevés) comme « figures majeures » dont use Beckett « pour effacer le monde » (L'imaginaire paradoxal..., Op. Cit., pp. 19-20).

<sup>1858</sup> *L'innommable*, p. 46.

maintenant ce que celle-ci supprime – et surtout à quels événements elle touche.

Elle commence par isoler trois fonctions pour mieux en rechercher "l'essence"<sup>1860</sup> – parlons plutôt de noyau : le mouvement (chez Beckett on erre ou on est couché, immobile), l'être (il y a quelque chose – ou rien, et l'identité est problématique), le langage (l'obligation de parler, l'impossibilité de se taire). La narration est tendue vers ces trois événements, improbables, aporétiques là encore, où sont confondus mouvement et repos, être et néant, langage et silence.

Du premier de ces trois événements, Beckett s'approche en réduisant par tous les moyens la mobilité. De l'errance sans but de Molloy comme de Moran, censé le poursuivre, à l'immobilité de Malone dans son lit, ou de l'"innommable" enfermé dans sa jarre, le déplacement, petit à petit, s'amenuise : « Ce mouvement qui m'avait été imprimé, il s'agissait pour moi, ne pouvant faire autrement, de m'y maintenir, dans la mesure de mes moyens déclinants<sup>1861</sup> ». Les personnages, déjà bancals par « nature », sont de plus progressivement dépouillés de leurs moyens de déplacement<sup>1862</sup>. On se blesse, Moran (ou son fils ?) perd sa bicyclette, on perd sa canne, on n'a plus qu'un bras, qu'une jambe, « amputé de partout, debout sur mes fidèles moignons<sup>1863</sup> ». La marche en avant (« aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, sinon en ligne droite, tout au moins selon la figure qui m'avait été assignée ») devient « démarche vaguement circulaire<sup>1864</sup> » ou se resserre sur le noyau d'une spirale. Ou encore, délesté de tout ce qui pourrait permettre la mobilité, le personnage reste couché, comme Malone, se traîne dans la boue ou s'immobilise, comme celui des *Textes pour rien*, au fond de « l'excavation que les siècles ont creusée,[...] vautre, les yeux fermés, l'oreille en ventouse contre la tourbe qui suce<sup>1865</sup> », anticipation de l'être-larve de *Comment c'est*, qui « avance » de trente-huit mètres

<sup>1859</sup> Clément : « l'épanorthose est peut-être bien, comme l'ironie pour Voltaire ou la métaphore pour Proust, non pas seulement un ornement, un outil de prédilection, mais la chose même à dire : le retour en arrière qu'elle opère permet en effet la rumination et le ressassement ; son second mouvement, qui revient sur le premier, non pour le nier mais pour l'affaiblir, en exclut un troisième qui ferait entrer le tout dans une dialectique, au moins dans un mouvement ; et l'absence de ce troisième terme est précisément ce qui constitue (ce qui fonde) l'"échec" de l'œuvre.[...] "je ne suis pas Murphy, ni Watt, ni Mercier : loin de là, mais... Je ne me poserai plus de questions ; loin de là, mais... ; etc." : voilà comment on pourrait résumer non pas L'Innommable, mais le mouvement de L'Innommable, qui est, fondamentalement, une immense épanorthose » (L'œuvre sans qualités, Op. Cit., pp. 186-187).

<sup>1860</sup> Si le terme est approprié : Beckett croit-il réellement à une essence, fût-elle inatteignable ? On en doute...

<sup>1861</sup> L'innommable, p. 55.

<sup>1862</sup> La démarche béquillante de Molloy fait écho à celle de l' « expulsé » : « Je me mis en route. Quelle allure. Raideur des membres inférieurs, comme si la nature m'avait refusé des genoux, écart extraordinaire des pieds de part et d'autre de l'axe de la marche » (Molloy, p. 12). Voir également Assez : « Il finit par avoir le tronc à l'horizontale. Pour balancer cette anomalie il écartait les jambes et ployait les genoux » (pp. 36-37).

<sup>1863</sup> Textes pour rien, p. 192. Voir L'innommable : « Mahood laissa tomber comme incidemment qu'il me manquait non seulement une jambe, mais un bras aussi » (p. 58).

<sup>1864</sup> L'innommable, pp. 56 et 59.

en un an.

Le mouvement tend vers son asymptote, l'immobilité. Les deux "attitudes" en viennent presque à se confondre – comme le « je » et le « il » : « C'est un départ, il est parti, ils ne me voient pas, mais ils m'entendent, haletant, rivé, ils ne savent pas que je suis rivé<sup>1866</sup> ».

Par éliminations successives, mouvement et repos, presque indistincts, sont ainsi saisis au début de leur histoire commune et tout de suite divergente. Le plus infime mouvement, exténué, ne parvient même plus à faire événement. "L'innommable" atteint à une sorte d'ataraxie : « je ne bouge ni ne bougerai jamais plus, à moins que ce ne soit sous l'impulsion d'un tiers.[...] je suis au repos, enfin ».

Au repos ? Pas tout à fait. Car si l'événement d'un geste est en voie de disparition, il n'est jamais tout à fait mort. A l'enfermé dans sa jarre restent « les yeux, qui ont une faculté de roulement autonome ». Seuls les yeux sont encore "fertiles", et leur « infime tressaillement aussitôt réprimé<sup>1867</sup> » n'en prendra, dans la suite de l'œuvre, que plus d'importance. Beckett non seulement n'oubliera pas cet ultime écart par rapport à l'événement attendu de l'immobilité totale, mais il en fera le centre de ses fictions ultérieures.

Maintenant qu'il est quasiment immobilisé, l'attaque peut porter sur l'être lui-même, en le confrontant au néant. Ses vêtements réduits à l'état de guenilles et de haillons, dépouillé de presque tous ses organes (sauf la tête, il faudra y revenir) comme de ses mondes<sup>1868</sup>, il n'en finit pas de régresser : « Le plafond s'approche, s'éloigne, en cadence, comme lorsque j'étais fœtus<sup>1869</sup> ». Parviendra-t-il ainsi, au bout de ce parcours indéfiniment défectif, à ce qui serait le noyau irréductible de l'être, au plus près du non-être ?

C'est aller un peu vite. Car Beckett, à ce stade, doit déranger de façon plus radicale encore les limites de l'être, les rendre encore plus incertaines, tant du côté de la distinction avec autrui que du côté de la naissance et de la mort. Le « je » devient un « qui-suis je » permanent, qui ne fait que perdre ses déterminations : « Et moi suite ininterrompue d'altérations définitives ». On ne peut plus parler d'identité, « ma » voix n'est plus distinguable de celle de l'autre (« c'est sa voix qui s'est souvent, toujours, mêlée à la mienne, au point quelquefois de la couvrir tout à fait<sup>1870</sup> »). Est-ce moi qui parle de moi, ou quel est ce moi qui parle de moi : « croient-ils que je crois que c'est moi qui

---

<sup>1865</sup> Textes pour rien, pp. 117 et 119.

<sup>1866</sup> L'innommable, p. 113.

<sup>1867</sup> Ibid., p. 67.

<sup>1868</sup> « Ces haillons je sais les susciter pour en couvrir ma honte » (Molloy, p. 22). « Toute cette guenille d'un bout à l'autre des cheveux aux ongles des pieds et des mains » (Comment c'est, p. 57) ; « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier » (Molloy, p. 9).

<sup>1869</sup> Malone meurt, Minuit, 2004, p. 182.

parle ?[...]Pour me faire croire que j'ai un moi à moi et que je peux en parler, comme eux du leur<sup>1871</sup> ». L'excavation rejette tant de choses inutiles. Moi ? Toi ? Eux ? Ils ? Autant de questions existentielles qui font avancer vers toujours moins d'identité personnelle : « Et je les laisse dire, mes mots, qui ne sont pas à moi, moi ce mot, ce mot qu'ils disent, mais disent en vain. Ça avance, ça avance » vers toujours moins d'être, vers un « je ne suis pas là, et qui plus est je ne suis pas ailleurs<sup>1872</sup> ».

Alors la « boîte » sans « saisons ni jardins » qui subsiste après tous ces assauts, que contient-elle donc, se demande Molloy, lui à qui il arrive même « d'oublier d'être » ? « Chose en ruine », elle ne contient que des ruines. C'est « un endroit sans plan ni limite et dont il n'est jusqu'aux matériaux qui ne me soient incompréhensibles, sans parler de leur disposition.[...] ce lieu n'est pas de ceux où l'on va, mais de ceux où l'on se trouve, quelquefois, sans savoir comment, et qu'on ne quitte pas comme on veut<sup>1873</sup> ». Pour dire Dieu, la théologie négative disait tout ce qu'il n'est pas. Ici n'est même plus dit ce que l'être n'est pas, est seulement nommé tout ce qui lui est retiré, à la limite du possible et de l'impossible<sup>1874</sup>.

Dans le "monde" de Beckett, le "je" vit par contumace, en se posant sans cesse la question : qui m'a mis là, dans quelqu'un qui n'est pas moi ? C'est le « Je est un autre » de Rimbaud dans une version radicalisée : « qui me parle ainsi, et qui me nie ainsi, comme si j'avais pris sa place[...]. Y arrivera-t-on, à me glisser en lui, mémoire et rêve de moi, en lui encore vivant, n'y suis-je pas déjà, depuis toujours, répandu comme un remords<sup>1875</sup> ».

Les limites avec autrui, cette enveloppe de l'être, sont systématiquement rendues problématiques. Celles qui "encadrent" la vie humaine, la naissance et la mort, ne le sont pas moins. Ces deux événements ne sont plus que questions sans réponse. Est-on jamais né ? Sera-t-on jamais mort ? sont des interrogations qui taillent encore davantage dans le vif de l'identité personnelle.

Cette malédiction définitive de la naissance, si elle a bien lieu, condamne aussi bien la génitrice (« celle qui me donna le jour, par le trou de son cul si j'ai bonne mémoire. Premier emmerdement ») que son (sous)-produit (« ... le souvenir qu'il avait, de plus en

---

<sup>1870</sup> Comment c'est, p. 12 ; L'innommable, p. 37.

<sup>1871</sup> L'innommable, p. 98. Voir les Textes pour rien : « Ce sont eux qui murmurent mon nom, qui me parlent de moi, qui parlent d'un moi » (p. 150).

<sup>1872</sup> Textes pour rien, p. 191.

<sup>1873</sup> Molloy, p. 63.

<sup>1874</sup> « Mais je suis là, ce n'est pas possible autrement, justement, ce n'est pas possible, ça n'a pas besoin d'être possible » (Textes pour rien, p. 150).

<sup>1875</sup> Textes pour rien, pp. 198-199. Et encore : « qui divague ainsi, à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus, cet autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, rien » (p. 199).

plus accablant, d'avoir consenti à vivre dans sa mère, puis à la quitter »). Il est donc normal que le désir de « Naître sans être né » soit constamment exprimé, dès *Watt*. Le jeu de mots (n'être, né-être, être sans le né, etc.) court à travers toute l'œuvre de Beckett. C'est un rêve qu'exprime crûment *L'innommable* : « elle n'a pas été réglée, la garce qui me déconnera,[...] elle n'est pas descendue, la couille qui veuille de moi <sup>1876</sup> ».

La naissance n'est qu'une autre mort : « J'aime à penser[...] que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé <sup>1877</sup> ». Il est donc logique qu'à l'autre bout de la vie humaine, les formules soient symétriques. L'agonie de Malone devient naissance : « Je nais dans la mort, si j'ose dire.[...] Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier <sup>1878</sup> ». Points de tangence entre l'être et le néant, naissance et mort finissent par se rejoindre, laissant très peu de place à l'existence.

Pourtant, là aussi, subsiste une légère différence. Malone meurt, mais le « plus rien » final du livre signe-t-il vraiment sa mort ? Les cadavres beckettien frémissent encore, si peu que ce soit, et ce frémissement se fera lui aussi événement dans les dernières fictions.

Déjà, les « parlants » de Beckett continuent à dire, ses « disants » continuent à parler. Que leur reste-t-il ? Justement cela. Être alors, c'est dire. Tout l'inutile qui les encombrait a disparu pour ne laisser que cette dernière détermination : le langage.

On pourrait croire que l'attaque sur le langage va fonctionner de la même façon que les deux précédentes, en l'opposant à son contraire, le silence. Et proposer une première lecture, qui montrerait que l'amenuisement du *texte* de Beckett, dans son volume même, tend vers ce moment problématique où, comme mouvement et repos s'indifférencient (presque, et on a vu que ce presque laissait encore une toute petite place : ils sont asymptotiques), parole et silence seraient confondus.

Mais cette fois les choses sont plus compliquées, car l'attaque porte sur l'outil lui-même, le langage, qui servait à pourchasser l'union du mouvement et de l'immobilité, de l'être et du néant. Mais dire le silence, c'est encore du dire. Le problème s'énonce ainsi : comment continuer à parler, pour ne rien dire ? Comment continuer à se taire, pour ne rien celer ? Et c'est ainsi que, paradoxalement, le langage lui-même devient l'événement de son propre dire. Mais avant cela, il faut éliminer, encore et toujours.

Et d'abord toutes les conventions du récit. La *Trilogie* est notamment l'impossible "récit" de ce désengagement. De *Molloy* à *L'innommable* en passant par *Malone meurt*, on assiste à ce rétrécissement, à cet amenuisement des histoires racontées. Jusqu'aux paroles ultimes, mais qui sont encore relances. « Et la voix, la vieille voix faiblissante, elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme ce n'est pas vrai qu'elle parle, elle ne

<sup>1876</sup> Molloy, pp. 23 ; Malone meurt, p. 109. Watt, p. 261. L'innommable, p. 154. Voir encore Molloy, p. 27 : « je ne lui en veux pas trop, à ma mère. Je sais qu'elle fit tout pour ne pas m'avoir, sauf évidemment le principal ».

<sup>1877</sup> L'innommable, p. 64. Voir p. 153 : « vous verrez, vous ne naîtrez jamais plus, que dis-je, vous ne serez jamais nés ».

<sup>1878</sup> Malone meurt, p. 183.

peut pas parler, elle ne peut pas se taire », murmure « la vieille voix finissante » des *Textes pour rien*<sup>1879</sup>.

Qu'arrive-t-il au récit ? La même chose qu'aux personnages : son *mouvement* s'immobilise, son *sujet* (*son être*) disparaît, son *langage* s'appauvrit. Lorsque le personnage de *L'innommable*, dans sa jarre, s'interroge : « je me demande si mon histoire ne s'arrête pas là », ajoutant : « à vrai dire ils ont toujours affectionné ce procédé, s'arrêtant brusquement au moindre signe d'acquiescement de ma part, et me laissant en suspens<sup>1880</sup> », ce suspens dit tout : l'histoire ne bougera guère plus, jusqu'à la fin, de moins en moins de choses seront racontées, et le langage ira en ressassant de plus en plus les mêmes obsessions. La prose ralentit, tandis que son émiettement s'accélère, selon la formule de Badiou<sup>1881</sup>.

Il y a une gradation dans l'assèchement. S'il est possible d'en faire un résumé, c'est qu'il y a encore une histoire dans *Molloy*<sup>1882</sup>. Des déplacements ont lieu, source de rencontres comme autant d'événements, même si leur sens est frappé de nullité par leur redoublement de l'histoire de Molloy à celle de Moran, même si ce redoublement rend problématique la question du « qui parle ? », même si l'on peut finalement se demander si un voyage a jamais eu lieu<sup>1883</sup>. Car l'objectif de Molloy est de se rendre chez sa mère. Or il s'y trouve dès le début du roman : « Je suis dans la chambre de ma mère ». S'agirait-il simplement d'une narration rétrospective de sa part, comme semble le suggérer son emploi du passé dans le récit qu'il s'emploie à écrire ? Le problème est qu'à la fin de celui-ci, il n'arrive pas chez sa mère. D'une manière générale, tout le récit est ainsi fait de telles « vacillations ». La "progression" narrative comme la "progression" de Molloy lui-même, se recoupant sans cesse et se redoublant, sont en permanence rendues de façon hypothétique<sup>1884</sup>. Incertitudes de l'énoncé, qui n'en finit pas de commencer, toujours en doute sur son propre cheminement... Non seulement le but devient problématique, mais le chemin lui-même.

Et pourtant, une telle progression narrative, même ténue, reste décelable, des déplacements de Molloy à son immobilité finale (« Molloy pouvait rester, là où il était »), et

<sup>1879</sup> P. 205, faisant écho au « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » de la fin de *L'innommable*.

<sup>1880</sup> *L'innommable*, p. 72.

<sup>1881</sup> *L'incroyable désir*, Op. Cit., p. 21.

<sup>1882</sup> Comme peut le faire par exemple Dieter WELLERSHOFF (voir « Toujours moins, presque rien », in Samuel Beckett, *Cahiers de L'Herne* n° 31, sous la direction de T. Bishop et R. Federman, 1976, pp. 169-182).

<sup>1883</sup> « Je ne raconterais pas toutes les vicissitudes menant de mon pays à celui de Molloy », nous prévient Moran (*Molloy*, p. 220), jouant à sa façon les accélérations du récit inaugurées par Fielding dans *Tom Jones*.

<sup>1884</sup> Exemple d'histoire hypothétique : « Ainsi nous franchîmes cette passe difficile, ma bicyclette et moi, en même temps. Mais un peu plus loin je m'entendis interpellé. Je levai la tête et vis un agent de police. C'est là une façon elliptique de parler, car ce ne fut que plus tard, par voie d'induction, ou de déduction, je ne sais plus, que je sus ce que c'était » (*Molloy*, p. 29). Ou, encore plus elliptique : « Un petit chien le suivait, un poméranien je crois, mais je ne crois pas » (p. 15). *L'épanorthose* bat son plein.

jusque dans les contradictions qui encadrent le récit de Moran : « Il est minuit. La pluie fouette les vitres » (début) ; « Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas <sup>1885</sup> » (fin).

Le deuxième roman de la *Trilogie* s'éloigne d'un cran supplémentaire des histoires transcrites. Ce ne sont plus les protagonistes eux-mêmes (Molloy, Moran) qui racontent ce qui leur est arrivé, mais une personne immobile. Malone sait qu'il a commencé à mourir. Pour finir son temps, le meubler, il (s')invente des histoires <sup>1886</sup>. Il ne s'agit pour lui que d'un jeu, qui lui permet de diviser le temps qui lui reste en cinq (« En cinq quoi ? Je ne sais pas <sup>1887</sup> »), selon la liste des thèmes qu'il a choisis.

Certes, une telle focalisation externe n'est pas nouvelle, mais ici cela donne un côté artificiel et inabouti, peu convaincant, aux événements racontés. La figure de l'épanorthose les rend incertains, signes de leur peu d'intérêt, de leur peu d'importance : « Un soir où Macmann rentrait avec une branche arrachée à une ronce morte, dont il voulait faire un bâton pour soutenir ses pas, Lemuel la lui prit et l'en frappa longuement, non, ça ne va pas, Lemuel appela un gardien nommé Pat » ; « L'après-midi il s'en allait, ses livres sous le bras, sous prétexte qu'il travaillait mieux en plein air, non sans explication <sup>1888</sup> ».

*L'innommable* s'avance encore davantage vers l'abstraction. Cette fois, il faut, définitivement, éliminer toutes les histoires : « inutile de se raconter des histoires, pour passer le temps, les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, c'est comme ça, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi, en disant, Ce ne sont plus des histoires, alors que ce sont toujours des histoires, ou plutôt il n'y a jamais eu d'histoires, ça a toujours été n'importe quoi, on s'est toujours raconté n'importe quoi,[...], pour passer le temps, puis, le temps ne passant pas, pour rien... <sup>1889</sup> ».

Alors d'emblée, la voix qui parle commence par récuser tous les conteurs qu'elle s'était créés, tous les récits qui l'ont précédée : « Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler de moi, afin de pouvoir me taire ». Mahood, et Worm, qui ici apparaissent ? : « Que viens-je faire dans ces histoires de Mahood et de Worm, ou plutôt que viennent-ils faire dans la mienne ». Leur donner un nom, c'est abolir cette propension à toujours vouloir raconter quelque chose : « il faut oublier Mahood, on n'aurait jamais dû en parler », Worm, « il disparaîtra complètement, comme s'il n'avait jamais été ». Avec leur disparition enfin, « ce sera fini, cet enfer d'histoires <sup>1890</sup> », espère-t-on.

---

<sup>1885</sup> Molloy, pp. 152, 153, 293.

<sup>1886</sup> « D'ici là je vais me raconter des histoires, si je peux » (Malone meurt, p. 8).

<sup>1887</sup> Malone meurt, p. 12.

<sup>1888</sup> Malone meurt, pp. 169 et 32.

<sup>1889</sup> L'innommable, p. 163-164.

<sup>1890</sup> L'innommable, pp. 28, 149, 144, 155.

Pour échapper à cet enfer, Beckett procède à une "suppression" essentielle, celle des images, support majeur de ces « histoires ». Non seulement il convient d'éliminer le réel, mais il faut aussi sortir de l'imaginaire, comme le suggère le titre plus tardif d'*Imagination morte imaginez*. « Assez, assez, les images <sup>1891</sup> », dit-on maintenant – refus de la métaphore et de l'allégorie qui était déjà exprimé dans les derniers mots de *Watt* (« Honni soit qui symboles y voit <sup>1892</sup> »).

C'est que les images sont pour Beckett le refuge du conventionnel. Elles constituent une « panoplie de ressemblances <sup>1893</sup> » rassurante, qui réduit l'inconnu (le comparé) au connu (le comparant), le nouveau à l'ancien. Beckett refuse ce qu'il considère comme une facilité : « La poésie est image, j'ai horreur des images », écrit-il à Valère Novarina <sup>1894</sup>. Et à partir surtout de *Molloy*, lorsqu'une image apparaît, elle est la plupart du temps contredite et tournée en dérision.

La position est explicitée dans *Malone meurt*. L'histoire de Saposcat (Sapo), « garçon clairvoyant et sensible », commence d'une manière tout à fait classique : « Le calme et les silences de Sapo n'étaient pas faits pour plaire. Au milieu des tumultes, à l'école et dans sa famille, il restait immobile à sa place, souvent debout, et regardait droit devant lui de ses yeux clairs et fixes comme ceux d'une mouette ». La description de Sapo se poursuit ainsi, jusqu'à ce que Malone s'interrompe (« Mais je vais m'octroyer une petite halte, pour plus de sécurité »), pour se retourner sur son propre récit : « ces yeux de mouette me font tiquer. Ils me rappellent un vieux naufrage, je ne me rappelle plus lequel. C'est un détail évidemment. Mais je suis devenu craintif. Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. *Rien n'est plus réel que rien*. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. Mais cette fois je saurai m'en défendre <sup>1895</sup> ». L'« effet de réel » des images, où pourrait encore émerger, comme chez Sarraute, un événementiel reconnaissable, est illusoire et surfait. Pour éviter d'être « empesté » et de se laisser « emberlificoter » dans ce leurre, Beckett détruit par l'ironie la portée de l'image comparative qui parfois surgit encore au détour du discours <sup>1896</sup>. « Les images, ils s'imaginent qu'en forçant les images ils finiront par m'y

<sup>1891</sup> « La fin », in Nouvelles, p. 109.

<sup>1892</sup> Selon Gavard-Perret pourtant, « Beckett se situe plus dans le monde de l'image que dans celui du concept.[...]L'œuvre de Beckett est bien un monde d'images » (L'imaginaire paradoxal..., Op. Cit., pp. 14-15). Mais il faut entendre ici par image ce que Beckett, après Proust, appelle vision : « le style est plus une affaire de vision que de technique » (Proust, pp. 100-101).

<sup>1893</sup> « En général nous sommes comme le touriste dont l'expérience esthétique se compose d'une panoplie de ressemblances et qui considère le guide Baedeker comme une fin plutôt qu'un moyen » (Proust, pp. 33-34).

<sup>1894</sup> Lettre à Valère Novarina, 16 février 1962[?], citée par Gavard-Perret (L'imaginaire paradoxal..., Op. Cit., p. 30), qui parle, chez Beckett, d'un « imaginaire sans images » (p. 9).

<sup>1895</sup> *Malone meurt*, pp. 29-30. C'est Beckett qui souligne la phrase de Démocrite. Voir cette déclaration à Lawrence Harvey : « s'il était un critique qui avait le projet d'écrire sur l'œuvre de Beckett (et il remerciait le ciel de ne pas l'être) il commencerait par deux citations, l'une de Geulincx : "Ubi nihil vales, ibi nihil velis", et l'autre de Démocrite : "Rien n'est plus réel que le rien" » (Samuel Beckett Poet and Critic, Princeton University Press, 1970, p. 249, cité par P. Casanova, Beckett l'abstracteur, Op. Cit., p.152).



emberlificoter, comme les mères qui sifflent pour que le bébé n'attrape pas une néphrite  
<sup>1897</sup> » ! Où l'on voit le comparé frapper de nullité le comparant.

C'est surtout dans *L'innommable* que cette ironie destructrice à l'égard de l'image est pratiquée <sup>1898</sup>. Toute comparaison est « déplacée » : « Je me sens le dos droit, le cou droit et sans torsion et là-dessus la tête, comme sur son bâtonnet la boule du bilboquet. Ces comparaisons sont déplacées ». On les contredit dès qu'elles sont dites : « J'ai tendu l'oreille vers ce qui devait être ma voix toujours, si faible, si lointaine, que c'était comme la mer, comme la terre, une calme mer lointaine, mourant – non, pas de ça, pas de grève, pas de rive, la mer suffit, assez de galets et de sable, assez de la terre, de la mer aussi <sup>1899</sup> ». On les raye d'un trait sarcastique : « il n'y a jamais eu que moi ici, jamais, toujours, moi, personne, vieille fange à brasser éternellement, maintenant c'est de la fange, tout à l'heure c'était de la poussière, il a dû pleuvoir <sup>1900</sup> ».

Une seule métaphore a droit de cité, celle qui fait du discours l'expression d'une voix : « Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre <sup>1901</sup> ». Ne reste donc plus que le souffle ininterrompu de cette voix qui déroule ses litanies, laissant libre cours à sa logorrhée qui n'a plus rien à dire, qui voudrait n'avoir plus que ce « rien » à dire. Le langage se fait de plus en plus saccadé, les segments phrastiques se réduisent, le rythme des virgules s'accélère, comme la marque d'une respiration qui s'essouffle sans jamais finir, pour ne plus retomber dans l'ornière du récit. Pour, par une discontinuité du texte de plus en plus poussée, par ce « petit halètement de condamné à vivre » d'« une voix qui ne s'arrête jamais » de ne rien dire, se rapprocher au plus près d'un discours continu <sup>1902</sup> (« il n'y en a qu'un, qu'un seul, continu, jour et nuit » ; « pendant

<sup>1896</sup> On peut remarquer que des trois romans de la Trilogie, celui qui contient le plus d'images comparatives est cependant Malone meurt. Mais c'est que c'est précisément celui qui contient le plus d'« histoires », celles que Malone se raconte pour meubler sa fin de vie. Récit et images ont bien partie liée.

<sup>1897</sup> *L'innommable*, p. 99. Même procédé p. 207 : « et ces images où ils m'ont abreuvé, comme un chameau, avant le désert, je ne sais pas, encore des mensonges ».

<sup>1898</sup> Même s'il subsiste encore, à ce stade de l'œuvre, quelques images comparatives qui échappent au crible de l'ironie (« Moi je ne pense, si c'est là cet affolement vertigineux comme d'un guépier qu'on enfume, que dépassé un certain degré de terreur », p. 106 ; « qu'il fasse comme le hussard, montant sur une chaise pour mieux ajuster le panache de son colback », p. 135). Elles disparaîtront complètement des textes de la dernière période.

<sup>1899</sup> *Ibid.*, pp. 29-30 et 37. Ou : « comme des corps en peine, en peine de se fixer, en peine de s'arrêter, non, comme des hyènes, hurlant et riant, non plus, tant pis » (p. 174).

<sup>1900</sup> *Ibid.*, p. 194. Ou : « Moi aussi, las de plaider une cause incompréhensible, à vingt centavos les mille effets de manche, je me suis laissé tomber, parmi les contumaces, jolie image » (p. 153-154).

<sup>1901</sup> *Ibid.*, p. 64. Même affirmation p. 100 : « Mais c'est uniquement une question de voix, tout autre image est à écarter ».

<sup>1902</sup> Gavard-Perret : chez Beckett ne subsiste « que ce continuum d'un discontinu, le continu d'un discontinu qui ne peut s'interrompre » (*L'imaginaire paradoxal...*, Op. Cit., p. 24).

ce temps la voix continue,[...]les mots continuent, les mauvais, les faux »). L'événement d'une jonction avec le silence, cet « impensable indicible <sup>1903</sup> », est au bout de la parole la plus continue qui soit : « ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer ».

N'importe quoi, donc pourvu qu'on dise : « qu'est-ce que je vais pouvoir dire à présent, je vais me le demander, je vais me poser des questions, c'est un bon bouche-trou ». Meublons donc, par des questions, des projets, des aspirations, puis « quoi encore, des jugements, des comparaisons », même contredites aussitôt, « tout aide, ne peut qu'aider, à franchir la mauvaise passe », même parler du silence, pourquoi pas <sup>1904</sup>. Voilà comment « ça » avance : « ça va tout seul, ça se traîne tout seul, de mot en mot <sup>1905</sup> ». Dans un tel discours continu, reste-t-il la possibilité d'une surprise, d'un événement ? Tout paraît ramené au même niveau, plus rien ne dépasse, plus rien ne tranche.

Et cependant, là encore, subsiste un léger hiatus, cette fois entre parole et silence <sup>1906</sup>. Le grain de sable d'une histoire s'insinue encore parfois, par exemple lorsque la voix s'oublie (« qu'est-ce que c'est que cette histoire, c'est une histoire, voilà que j'ai raconté encore une petite histoire <sup>1907</sup> »). C'est que, comme « les choses qui arrivent ont besoin de quelqu'un, à qui arriver », les « parlants » beckettien ont toujours besoin de quelque chose, à dire. Pourtant « je me croyais libre de dire n'importe quoi, du moment que je ne me taisais pas ». Mais non, une telle vacuité est impossible, on est « obligé, afin de ne pas tarir, d'inventer encore une nouvelle féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes et tout ce qui s'ensuit <sup>1908</sup> ». Il y aurait donc, là encore, si peu que ce soit, de l'événement dans ces quelques histoires qui subsistent sur le champ de ruines du récit ?

Oui, mais presque plus comme on l'entend habituellement. Le statut de ces histoires a changé. Avec Beckett, la fiction n'est plus le produit de l'imaginaire, elle n'est plus là que comme moyen de faire avancer le discours. Bien plus, c'est la relation entre le « parlant » et son langage qui devient le cœur du « récit <sup>1909</sup> », et c'est à ce niveau que se produisent les « événements », s'ils méritent encore ce nom. Devenus rythmiques ou syntaxiques, ce

<sup>1903</sup> L'innommable, pp. 64, 137-138, 167, 180.

<sup>1904</sup> « Le silence, un mot sur le silence, sous le silence, ça c'est le pire, parler du silence,[...] ce n'est pas le vrai silence, elle dit que ce n'est pas le vrai silence, que dire du vrai silence, je ne sais pas » (Ibid., pp. 197 et 203).

<sup>1905</sup> Ibid., pp. 190-192. « Faute de questions il y a les projets, dire ce qu'on va dire et ce qu'on ne va pas dire,[...] faute de projets il y a les aspirations, c'est un truc à prendre, il faut parler lentement, si seulement je pouvais... ».

<sup>1906</sup> Il reste toujours un « malgré tout quelque chose », écrit Gavard-Perret (L'imaginaire paradoxal, Op. Cit., p. 24).

<sup>1907</sup> L'innommable, p. 186. Voir aussi pp. 199-201, une histoire mélodramatique s'achève ainsi : « En voilà une histoire, je les croyais finies, toutes oubliées, [...] est-ce le retour du monde fabuleux, non, seulement un rappel, pour que je regrette ce que j'ai perdu ».

<sup>1908</sup> Ibid., pp. 174 et 182.

sont eux qui engendrent les effets de surprise du texte, en rompant son fil (« ne suffirait-il pas, de quoi, le fil est perdu, tant pis, prenons-en un autre, d'un petit mouvement <sup>1910</sup> »), en changeant de registres, en modifiant un rythme, en brisant la phrase. Les *Textes pour rien* pousseront jusqu'au bout la logique d'une telle écriture, au plus proche « de la limite où la langue, bien qu'elle soit toujours langue, menace de se fondre dans ce chuchotement vide dont le Moi-parlant des romans se sait entouré et rempli <sup>1911</sup> ».

Nous sommes à mille lieues de Nathalie Sarraute, qui ne cesse de trouver toujours de nouvelles choses à dire, tant les « petits crimes quotidiens » sont innombrables. Pour l'auteur du *Planétarium*, tout, toujours, se démultiplie dans le langage. Au contraire, et à l'opposé également du toujours plus de l'« apothéose du mot » joycienne, Beckett s'engage vers la « la dissolution du mot <sup>1912</sup> », le toujours moins. Chemin difficile, ô combien, que cette suite raisonnée de suppressions et de soustractions. « Désintégration <sup>1913</sup> », dira Beckett lui-même, qui le conduit à la fin des années 40 à cette impasse créatrice d'une voix qui ne peut plus que ressasser toujours la même chose, c'est-à-dire la même vide. Pourquoi est-elle, jusqu'aux *Textes pour rien*, ininterrompue? Parce que Beckett a rêvé d'*avoir le dernier mot*, celui qui clouerait définitivement le bec au discours. Mais ce dernier mot n'existe pas. Son effort est alors, dit encore Wellershoff, celui, absurde, « d'un Sisyphe qui veut sortir de la pensée en pensant et qui reste prisonnier des fictions qu'il invente lui-même sans trêve <sup>1914</sup> ».

### Troisième période, à partir de « Comment c'est » : de l'événement pur,

---

<sup>1909</sup> Beckett, écrit F. Saint-Martin, fait « des interrelations entre le locuteur et sa projection verbale le tissu même de la fiction romanesque » (Samuel Beckett et l'univers de la fiction, Op. Cit., p. 27). Voilà pourquoi « L'expulsé » nous parle de son « âme [qui] se tordait du matin au soir, rien qu'à se chercher » (Nouvelles, p. 15).

<sup>1910</sup> L'innommable, p. 162. Exemple, p. 146 : « Le maître en tout cas, nous n'allons pas, voilà qu'ils mettent de l'eau dans leur piquette, nous n'allons pas, sauf cas de nécessité absolue, commettre l'erreur de nous en occuper ».

<sup>1911</sup> Wellershoff, « Toujours rien, presque rien », Op. Cit., p. 179.

<sup>1912</sup> La lettre-programme de 1937 disait encore : « Espérons que viendra le temps où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité [...]. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit.[...] Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7e Symphonie de Beethoven » (B. Clément, L'œuvre sans qualités, Op. Cit., p. 238). C'est dans cette même lettre qu'on trouve les expressions « apothéose du mot » (à propos de Joyce) et « dissolution du mot » (voir P. Casanova, Beckett l'abstracteur, Op. Cit., p. 148).

<sup>1913</sup> « A la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable. Dans le dernier livre, L'innommable, il y a complète désintégration. Pas de Je, pas de Avoir, pas de Être, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. La toute dernière chose que j'ai écrite, Textes pour rien, a été une tentative pour sortir de cette attitude de désintégration, mais ce fut un échec » (Entretien avec Israël Shenker, New York Times, mai 1956. Cité par F. Saint-Martin, Samuel Beckett et l'univers de la fiction, Op. Cit., p. 215).

<sup>1914</sup> « Toujours moins, presque rien », Op. Cit., p. 169.

## dans sa nomination pure

---

**Le contemplateur... Celui qui, dans les événements épars, lit la forme. Botho STRAUSS**<sup>1915</sup>

Lorsqu'on en arrive à de tels « empêchements », lorsqu'on devient « prisonnier » de ses propres fictions, comment s'évader ? Comment échapper à cette parole qui ne peut que ressasser l'impossibilité qu'elle a à dire, aux frontières du silence où elle trouve sa source ?

Dans toutes les tentatives de Beckett pour conjoindre mouvement et immobilité, être et néant, langage et silence, subsistait un léger écart. A chaque fois, l'événement espéré de la fusion des contraires faisait surgir un événement inattendu qui, de manière infime, la diffère. Ce sont les mouvements des yeux de *L'innommable*, points de tangence du mouvement et de l'immobilité. C'est l'infime espace qui demeure avec la mort de *Malone meurt*, c'est l'identité de plus en plus incertaine de Molloy-Moran et des *Textes pour rien*. C'est enfin, et surtout, cette voix qui, tout en se résorbant de plus en plus, ne peut définitivement s'arrêter, découvrant qu'elle est essentiellement rythme, faite autant de silence(s) que de sons. Mouvement des yeux, proximité de la mort et identité floue, rythme de la langue, tels seraient donc les événements qui subsistent, tendus vers l'abolition des contraires, si proche, jamais tout à fait atteinte.

C'est sur ce champ de ruines, c'est de ces à peine événements, « tiers termes <sup>1916</sup> » minuscules, que la fiction de Beckett va renaître. Pour ne prendre, dans l'immédiat, que quelques exemples du premier thème, l'œuvre qui maintenant s'ouvre va se placer, à tout instant, à la quintessence du mouvement, à la lisière de l'immobilité, tantôt du côté de l'un, tantôt du côté de l'autre : « ils passeraient bien pour inanimés sans les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écarquillent.[...] et dans l'instant même pour l'œil de proie l'infime tressaillement aussitôt réprimé », « l'œil a beau s'acharner de plus en plus proche il n'obtient que deux ovales sans regard.[...] Ruines silence et fixité de marbre petit corps prostré au garde-à-vous orbites béantes au fond bleu lavé <sup>1917</sup> ».

J'aurais pu analyser la façon dont *Comment c'est*, « roman » (c'est écrit sur la couverture) qui marque la rupture du cercle vicieux de la deuxième période, donne d'abord une place centrale au regard (« serrer les yeux je cite toujours pas les bleus les autres d'autres derrière <sup>1918</sup> ») et au désir de contact symbiotique avec autrui <sup>1919</sup>. Mais

<sup>1915</sup> *Les erreurs du copiste*[1997], trad. de l'allemand par C. Kowalski, Gallimard, 2001, p. 186.

<sup>1916</sup> L'expression est de Badiou : « En finir avec l'alternance de l'être neutre et de la réflexion vaine était nécessaire à Beckett pour sortir de la crise.[...]Il fallait pour cela trouver quelques tiers termes, ni réductibles au lieu de l'être, ni identiques au ressassement de la voix.[...] D'où, à partir de *Comment c'est*[1961], l'importance grandissante de l'événement (qui s'ajoute à la pénombre de l'être) et de la voix de l'autre (qui interrompt le solipsisme) » (Beckett, l'incroyable désir, Op. Cit., pp. 38-39).

<sup>1917</sup> *Imagination morte imaginez*, in *Têtes-mortes*, pp. 56-57. Pour finir encore, pp. 14-15.

<sup>1918</sup> *Comment c'est*, p. 162.

aussi et surtout montrer comment, dans son langage non ponctué et fait de courts paragraphes haletants, *Comment c'est* installe le langage lui-même comme événement du récit<sup>1920</sup>. Car malgré le souffle, « haché », inlassablement, la « parole » (« brefs mouvements du bas du visage », du « groin », qui signalent un murmure) revient, même pour un instant. « Quand ça cesse de haleter des bribes<sup>1921</sup> » se constituent en un court paragraphe à la syntaxe précaire, souvent désarticulée, fait de quelques mots juxtaposés. Chacun des paragraphes devient alors un événement, celui d'une victoire du langage qui parvient à dire, à se dire, malgré le silence, cette perpétuelle menace. Tout, toujours, passe son temps à *commencer* (il y a ce jeu de mots dans le titre) : l'événement, si l'on veut le saisir en son noyau, est d'abord et avant tout commençant. Et puis de toute façon, il faut d'une part en finir avec la narration, et il n'y a rien d'intéressant à raconter.

Mais puisque tout est affaire d'yeux, de regard, nous dirigerons plutôt le nôtre sur un « tableau » de *Mal vu mal dit*, texte plus tardif, justement centré sur la question :

***Qu'est-ce qui la défend ? Même du sien. Fait baisser le regard dans l'acte d'appréhender. Incrimine l'acquis. Retient de deviner. Elle sans défense. C'est la vie qui finit. La sienne à elle. La sienne à l'autre. Mais si différemment. Elle n'a besoin de rien. De dicible. Mais l'autre. Comment avoir besoin à la fin ? Mais comment ? Comment avoir besoin à la fin ?***<sup>1922</sup>

Ce morceau illustre de façon exemplaire la façon dont Beckett cherche à *isoler* un événement singulier – ici « l'acte d'appréhender ». Voyons ce que la densité d'un tel texte montre et dissimule.

Il procède, et ce n'est pas pour nous surprendre, par éliminations successives : par soustractions. Dans la "scène" qui le précède, le regard montrait, presque, sa capacité à saisir le mouvement d'autant mieux qu'il était proche de l'immobilité : « Mais vivement la saisir là où elle s'y prête le mieux.[...] Toujours plus nette au fur et à mesure. Vivement vu qu'elle sort de moins en moins ». Il s'agit de voir d'autant plus vite et plus intensément qu'on est au plus près de l'immobilité. La vivacité de la vision tente alors de s'accorder avec cette proximité : « Voilà qu'elle se fige encore. C'est le moment ou jamais » de saisir cette apparition disparaissante. Mais cela n'est qu'effleuré, une telle vision aveugle,

<sup>1919</sup> Ce désir de contact est certainement, cette fois comme chez Nathalie Sarraute, une autre clé de l'œuvre de Beckett, dont *Compagnie*[1980] (« peu à peu dans son cœur d'écroulé le besoin de compagnie renaît », p. 76) fournit une autre vision particulièrement frappante. Désir qui n'est pas nouveau : il est déjà présent dans *Murphy*, davantage encore dans *Watt* (qui est le "verlan" de *Toi...* Beckett, rappeur avant l'heure ? L'écriture des derniers textes ne rend pas l'idée si ridicule...).

<sup>1920</sup> Du théâtre de Beckett, Clément écrit que, contrairement à la scène classique où le « coup de théâtre est précisément cet événement inattendu qui fait rebondir l'action ou lui donne son sens définitif [...], ce qui compte dans l'événement beckettien, ce n'est pas sa nature, c'est qu'il ait lieu, c'est que, dans une chaîne longue et privée de direction, il en suive et en précède un autre, qui n'importera ni plus ni moins que lui [...] c'est peu de dire que dans le théâtre de Samuel Beckett c'est la parole qui fait événement » (pp. 332 et 336).

<sup>1921</sup> *Comment c'est*, passim. Les expressions sont particulièrement répétitives dans *Comment c'est*, où l'épanorthose est à son comble.

<sup>1922</sup> *Mal vu mal dit, Minuit, 1981, p. 19.*

comme le mouvement immobile, est intenable : « Mais quelque chose empêche. Juste le temps de croire entrevoir un début de voilette noire.[...] Juste le temps avant que l'œil se baisse. Pour ne plus voir au soleil rasant que la neige <sup>1923</sup> ».

On s'interroge alors sur cette presque réussite du regard, dont le presque dit aussi l'échec : « qu'est-ce qui la défend » du regard, « même du sien » ? Au plus proche de « l'acte d'appréhender », qui serait vraiment l'événement inouï, à l'instant d'y parvenir, qu'est-ce qui finalement « fait baisser le regard » ?

C'est que deux obstacles majeurs s'opposent à cet acte. Du côté de l'objet à « appréhender », de la chose elle-même, c'est l'opacité qui est définitivement inentamable. C'est là ce que Beckett appelle « l'empêchement-objet ». Du côté de l'artiste, cette fois c'est le regard qui toujours triche : c'est « l'empêchement-œil <sup>1924</sup> ». Comme le langage, le voir est traître : « la tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons. Seule certitude la brume <sup>1925</sup> ». Ainsi, dans l'acte d'appréhender, la trahison est une fusée à trois étages : 1°) les yeux trahissent ce qu'ils regardent ; 2°) la tête (le crâne) trahit la vision en interprétant ce qui a été vu ; 3°) le langage trahit ces deux trahisons par son impuissance à dire, par son arbitraire radical.

Il semble que l'impasse soit encore plus totale. Pourtant, dès 1948, Beckett avait entrevu la solution : « poursuite moins de la chose que de sa choseté, moins de l'objet que de la condition d'être[...]. Que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade ». L'artiste doit préférer « l'expression qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et en même temps la nécessité d'exprimer <sup>1926</sup> ». Il faut avoir l'audace d'échouer, et faire de cet échec la forme même de l'écriture : « Ce qui complique tout, c'est le besoin de faire. Comme un enfant dans la boue mais sans boue. Et pas d'enfant. Seulement le besoin <sup>1927</sup> ».

Tout ceci éclaire la démarche, qui a presque valeur de méthode, du texte de *Mal vu mal dit*. Pour atteindre au cœur de l'« acte d'appréhender », il faut d'abord essayer de « mal voir » pour contrer la trahison du regard, puis de « mal dire » pour contrer celle du langage. Il faut procéder par soustraction, encore et toujours, tant du côté de « l'empêchement-objet » que de « l'empêchement-œil ».

C'est celui-ci qui commence. « Incrimine l'acquis » : toutes les connaissances, tout ce qu'on pense être assuré est à éliminer. « Retient de deviner » : à éliminer également, tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à une tentative d'explication, à une

<sup>1923</sup> Ibid., p. 18.

<sup>1924</sup> « Peintres de l'empêchement »[1948], in *Le monde et le pantalon*, Op. Cit., p. 57.

<sup>1925</sup> *Mal vu mal dit*, p. 63.

<sup>1926</sup> « Les peintres de l'empêchement », pp. 56-57. *Trois dialogues*[1949], trad. de l'anglais par E. Fournier, Minit, 2002, p. 14.

<sup>1927</sup> Rapporté par L. Harvey, Op. Cit., p. 248, cité et traduit par Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Op. Cit., p. 134.

interprétation, comme toute invention de ce qu'on a raté de voir (c'est cela, « imaginer l'imagination morte »). Une fois disparus ainsi ce qu'on sait comme ce qu'on pourrait inventer, le regard ainsi mis à nu et dépouillé de tout ce qui habituellement l'encombre, on a des chances d'être au plus près de la mauvaise « appréhension » – c'est-à-dire de la bonne.

Il faut ensuite passer à l'autre empêchement, celui de « l'objet », en l'occurrence de cette vieille que l'on cherche à voir ici. Mais elle est déjà « sans défense », nous dit-on, ce qui voudrait dire qu'elle est déjà dépouillée de tous ses masques et de tout ce qui encombrerait son image. Déjà à nu, « elle n'a besoin de rien », pas même d'un regard, pas même d'un langage pour la dire (« rien de dicible »). Depuis le début du livre son dépouillement a été effectué pas à pas.

Ces deux dépouillements sont maintenant face à face, l'acte d'appréhender est quasiment là, l'événement de la rencontre du regard et de l'objet est tout proche. Mais cela échoue – et c'est cet échec que dit le texte. Car si le sujet a besoin de ce contact, l'objet « n'a besoin de rien ». Le « sans défense » de la vieille est justement ce qui la défend du regard, même du sien. Ainsi la vie des regards « finit », l'une dans l'absence de besoin, l'autre dans la question : « comment avoir besoin à la fin ? »

Rarement ont été si proches une rencontre pure, un événement pur, débarrassé de toute causalité et de toute justification, de toute intégration dans une vision du monde. Et pourtant cette rencontre n'est pas faite, et c'est l'admirable réussite de ce morceau que de parvenir à dire cette absence de réussite, au plus près de son contraire<sup>1928</sup>. Comment parvenir ainsi à « mal voir », puisque bien voir, c'est surcharger le regard de tous les présupposés philosophiques, métaphysiques, mythiques qui l'encombrent. Et comment mal dire (« Reprendre le – comment dire ? comment mal dire ? ») ce mal voir ? L'événement, cette apparition disparaissante, requiert un impossible langage, qui dit la contradiction du mouvement et de l'immobilité par exemple : « A nouveau là. Sans que le rideau s'ouvre. Se trouve soudain ouvert. Un éclair. La soudaineté de tout ! Elle figée sans

<sup>1928</sup>

Badiou commente un autre passage de *Mal vu mal dit* (p. 70) : « Pendant l'inspection, soudain un bruit. Faisant sans que celle-là s'interrompe que l'esprit se réveille. Comment l'expliquer ? Et sans aller jusque-là comment le dire ? Loin en arrière de l'œil la quête s'engage. Pendant que l'événement pâlit. Quel qu'il fût. Mais voilà qu'à la rescousse soudain il se renouvelle. Du coup le nom peu commun de croulement. Renforcé peu après sinon affaibli par l'inusuel languide. Un croulement languide. Deux. Loin de l'œil tout à sa torture toujours une lueur d'espoir. Par la grâce de ces modestes débuts ». Badiou note les étapes du « mouvement du "mal vu mal dit" » dans ce passage : 1°) situation de départ : l'inspection, le "bien voir" « qui s'épuise à considérer ce qu'il y a, le séjour neutre de l'être ». 2°) l'événement (le bruit). 3°) « L'esprit se réveille » : « Confirmation de ce que la pensée n'est diurne et vigilante que sous l'effet d'un événement ». 4°) La question du sens (« comment l'expliquer ? »), aussitôt effacée et remplacée par celle du nom : « Comment le dire ? ». 5°) Double invention du nom, sous forme d'une « composition poétique (un mal dit), une surprise dans la langue », par l'association contradictoire « croulement languide ». 6°) L'accord alors produit « une lueur d'espoir », qui s'oppose « à la torture de l'inspection », espoir d'une vérité qui « commence par l'accord ordonné entre un événement séparable, "brillant de clarté formelle", et l'invention dans la langue d'un nom qui désormais le détient même si, comme c'est inévitable, l'événement "pâlit" et finalement disparaît. Le nom en assurera, dans la langue, la garde » (Beckett, l'incroyable désir, Op. Cit., pp. 44-45). Mais si "réussite" il y a dans ce passage, elle est unique dans *Mal vu mal dit*. Le "mal dit" ne peut qu'être très généralement échec... Voir ce conseil de Beckett à Robert Pinget : « Accrochez-vous à votre désespoir et chantez-nous ça », (« Notre ami Sam », Critique n° 519-520, Op. Cit., p. 640)

s'arrêter. En marche sans démarrer. En allée sans s'en aller. Sans revenir revenue.[...] crac ! obturée. Rien n'a bougé », et pourtant tout a bougé : « soudain plus nulle part à voir.[...] Puis tout aussi soudain là de nouveau <sup>1929</sup> ».

C'est ainsi que le texte de Beckett, surtout dans les œuvres dernières, ne cesse de tourner autour de l'événement, particulièrement de la rencontre, de s'en approcher au plus près, sans toutefois atteindre à son « inextinguible noyau ». Subsiste toujours un « imminimisable minime minimum <sup>1930</sup> ». Après les romans et nouvelles de la deuxième période, qui s'attelaient à un inlassable travail de sape, voici que, sur des terres maintenant nettoyées, apurées, ceux de la dernière période se concentrent sur de rares événements, s'en approchent au plus près, les répètent et les reprennent sous tous les angles, disent l'échec de la saisie.

C'est sans doute avec *Cap au pire* que Beckett pousse au plus loin l'élimination, mettant du même coup d'autant plus en avant les rares événements qui subsistent. Dans sa tension vers le pire, la logique de ce texte consiste, encore plus, dans un « parti pris de péjoration généralisée <sup>1931</sup> ». Et cependant cette logique du pire ne peut faire moins que de conserver cinq éléments, comme autant d'événements du « récit ». Trois figures d'abord : une vieille femme voûtée, vue de dos, d'abord dite debout, puis sa position est « minimisée » en « agenouillée » ; le couple formé par un vieil homme et un enfant, main dans la main, qui « s'en vont et jamais ne s'éloignent », ne formant qu'une seule ombre ; la tête enfin, « siège de tout, germe de tout », y compris d'elle-même, faite du crâne et des yeux, « clos écarquillés ». Ces « événements », quoique « minimisés » au « pire <sup>1932</sup> », ne disparaîtront jamais complètement. Du crâne, impossible à annihiler, sous peine d'effacement du texte lui-même, « suintera » toujours, « tant mal que pis encore », leurs figures : « Rien et pourtant une femme. Vieille et pourtant vieille », « Rien qui prouve un enfant et pourtant un enfant. Un homme et pourtant un homme. Vieux et pourtant vieux. Rien si ce n'est que suinte comment rien et pourtant », « crâne donc ne disparaît pas. Ce qu'il reste du crâne ne disparaît pas <sup>1933</sup> ».

Puis ces trois – faut-il dire objets ?, à la limite du narratif, se détachent sur une espèce de fond, presque indistinct, fait de *pénombre* et de *vide*. Mais là aussi, ce décor ne peut être complètement éliminé : le vide jamais ne rejoint le néant, « disparition du vide ne se peut », la pénombre n'est pas l'obscurité totale, « disparition de la pénombre ne se peut <sup>1934</sup> ».

<sup>1929</sup> Mal vu mal dit, pp. 20 et 23.

<sup>1930</sup> Cap au pire[1982], trad. de l'anglais par E. Fournier, Minuit, 1991, p. 10.

<sup>1931</sup> Casanova, Op. Cit., p. 18. Cet « empirement » commence ici par remplacer les mots « bien », « bon », « mieux », « beau » des expressions toutes faites par leur contraire (« tant bien que mal » devient « tant mal que mal », « faire bien l'affaire » devient « faire mal l'affaire », etc.).

<sup>1932</sup> Ils seront rapidement remplacés par un simple numéro : « désormais un pour l'agenouillé. Comme désormais deux pour la paire.[...] Comme désormais trois pour la tête » (Cap au pire, p. 24).

<sup>1933</sup> Ibid., pp. 60, 59, 61.



Ces cinq éléments vont alors s'"avancer" jusqu'à « l'inaugmentable imminimisable inempirable », jusqu'à l'échec à dire le pire, point extrême auquel peut atteindre le « cap au pire ». Voilà bien l'irréconciliable paradoxe : cela, qui de la destruction subsiste, n'en prend que plus d'importance.

Limitons-nous encore à l'unique exemple des yeux, qui concentrent les deux empêchements : à la fois objet et sujet, à la fois « empêchement-œil » et « empêchement-objet ». Dans *Cap au pire*, Beckett procède à de successifs et systématiques amenuisements. D'abord clos, les yeux, perdant leurs paupières, sont ensuite écarquillés, puis « clos écarquillés », puis, se vidant de contempler le vide, la « position » se redouble en « yeux clos collés aux yeux clos écarquillés <sup>1935</sup> ». L'étape suivante est celle des orbites vides, des trous noirs : « Les yeux. Temps d'essayer d'empirer. Tant mal que pis essayer d'empirer. Plus clos. Dire écarquillés ouverts. Tout blanc et pupille. Blanc obscur. Blanc ? Non. Tout pupille. Trous noir obscur. [...] Mieux que rien à ce point amélioré au pire ». Pourtant, même là, le regard des écarquillés subsiste, d'autant plus intense. N'en gardons plus qu'un alors, et le regardant se fait cyclope : « Deux trous noirs. Noir obscur. [...] Essayer mieux plus mal enchâssés dans crâne. Deux trous noirs dans l'avant crâne. Ou un. Essayer mieux plus mal encore un. Un trou noir obscur au centre avant crâne ». Mais toujours, même seul, l'écarquillé demeure (« Ainsi à défaut de pire dire l'écarquillé désormais »). Pour finir, envers et contre tous ces amenuisements, émergent encore les « trois épingles » du un (la vieille), du deux (la paire du vieil homme et de l'enfant), du trois (le crâne), et à l'intérieur de ce trois, l'œil, « trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. A des vastitudes de distance <sup>1936</sup> ». C'est sur ce « plus mèche encore » que s'achève le livre.

Du côté de l'empêchement-objet ont été réduites au maximum (c'est-à-dire au minimum) toutes les caractéristiques et déterminations de l'œil. Du côté de l'empêchement-œil, le regard (y compris celui de l'artiste-écrivain) a été réduit à sa plus simple expression. Mais celle-ci est alors aussi sa plus concentrée. Dans cette péjoration généralisée, le regard, bien (mal...) loin d'être diminué, prend une « imminimisable » intensité. Détaché de tout ce qui l'entravait, de tout élément narratif ou causal, l'événement de la vision est là, presque à nu, forcément « mal vu », puisqu'il s'excepte « des lois ordinaires de la visibilité <sup>1937</sup> ».

Le texte de Beckett parvient ainsi à une concentration extrême sur l'événement

<sup>1934</sup> Ibid., pp. 22 et 33. « Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. A défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire ». Puis : « Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide » (Ibid., pp. 41 et 56). « Pénombre inobscurcie. Ou obscurcie à plus obscur encore. A l'obscurissime pénombre. Le moindrissime dans l'obscurissime pénombre. L'ultime pénombre. Le moindrissime dans l'obscurissime pénombre. L'ultime pénombre. Le moindrissime dans l'ultime pénombre. Pire inempirable » (Ibid., p. 43).

<sup>1935</sup> Voir *Compagnie* : « Il y a bien sûr l'œil. Remplissant tout le champ. Le voile qui lentement se baisse. Ou se relève si baissé au départ. Le globe. Rien que prunelle. Ecarquillée à la verticale. Voilée. Dénudée. Voilée à nouveau. Dénudée à nouveau » (p. 26).

<sup>1936</sup> *Cap au pire*, pp. 12, 21-22, 27-28, 34-35, 58, 62.

impossible qui consisterait à dire ce qui est impossible à dire : le vide, la pénombre, la tête, les yeux, et les quelques personnages fantomatiques qui errent encore dans cette absence de paysage. Paysage avec figures absentes...

Sont supprimées toutes les questions morales et psychologiques que le lecteur a, par habitude, toujours tendance à réinvestir dans le texte. Ce qui explique qu'une lecture purement "formaliste" de l'œuvre de Beckett soit possible, comme celle de Pascale Casanova, qui y voit un processus d'« abstractivation<sup>1938</sup> », avec cette limite inhérente au matériau qu'est le mot de sa dépendance, jamais entièrement effaçable, au référent. C'est bien « cap au pire », mais sans qu'on n'y atteigne jamais.

C'est cette tension et ce mouvement qui constituent l'événement central des "récits" de Beckett. Voilà notamment pourquoi ce « grand rythmicien », éprouve un étrange « attrait-répulsion pour la boue », fond informe, mais surtout réserve de forme<sup>1939</sup> dont l'écriture doit inlassablement s'arracher « pour se maintenir dans l'élémentarité du rythme », dans « l'ordre de l'émergence-résurgence, ou de l'événement-avènement<sup>1940</sup> ». Voilà aussi pourquoi une histoire des rythmes propres à son écriture<sup>1941</sup> ne saurait omettre, pour la seconde période par exemple, le travail de raréfaction qui la caractérise. L'omniprésence de la virgule est le signe le plus tangible de ce halètement qui hache le souffle de la voix narrative, en particulier dans *L'innommable*.

<sup>1937</sup> Badiou, Beckett, l'incroyable désir, Op. Cit., p. 43 : « la brillance formelle de l'incident, du "ce qui arrive", par la surprise qu'elle impose, déjoue le voir et le bien voir ».

<sup>1938</sup> Il s'agit d'« un travail vers la forme autonome, autoengendrée par la matrice mathématique et atteignant à une sorte de pureté abstraite.[...] l'image littéraire abstraite[...] n'existe que dans le mouvement de sa dissolution même, dans le retrait progressif du sens des mots. La péjoration n'est pas une intention ou une posture philosophique ou métaphysique, c'est un moyen, propre au langage, pour atteindre à l'abstraction » (Casanova, Beckett l'abstracteur, Op. Cit., pp. 166-167).

<sup>1939</sup> Plusieurs déclarations de Beckett concernant la forme sont significatives : « Il y aura une forme nouvelle[...]. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation ; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accomode. Trouver une forme qui accomode le désordre, telle est aujourd'hui la tâche de l'artiste » (à Tom F. Driver, « Beckett by the Madeleine », Columbia University Forum, 1961, p. 23. Cité par Casanova, Beckett l'abstracteur, Op. Cit., p. 137). « Je n'ai lu Kafka qu'en allemand excepté pour quelques œuvres en français et en anglais... Il semble être tout le temps menacé, mais l'épouvante est dans la forme. Dans mon œuvre, il y a épouvante derrière la forme, non dans la forme ». (à I. Shenker, cité par F. Saint-Martin, Samuel Beckett et l'univers de la fiction, Op. Cit., p. 215).

<sup>1940</sup> Lucien DÄLLENBACH, Claude Simon, Seuil, « Les Contemporains », 1988, pp. 98. Voilà aussi pourquoi Beckett insiste sur la « géométrie musicale » (la formule est de Roger BLIN, in Samuel Beckett, Hors Série de la Revue d'esthétique, Toulouse, Privat, 1986, p. 164) et le rythme dans la représentation théâtrale. Quand il dirige une mise en scène, dit Delphine Seyrig, « il est comme un chef d'orchestre, il bat la mesure.[...] Quand on travaille avec Beckett on se prend à regretter de ne pas avoir cette éducation presque musicale. C'est un travail concret qui ne relève pas de l'interprétation » (interrogée par Pierre Chabert, Ibid., pp. 344-345). Concret ? L'actrice précise : « Ce qui est musical est abstrait peut-être pour les auditeurs, mais pour les musiciens, la musique est un travail concret, physique. Lorsqu'on nous dit : voilà il faut que ça fasse Pam Pam Pam Pam, c'est concret, la psychologie, les états d'âme, les émotions, pour moi, c'est la partie abstraite de la musique et du théâtre de Beckett. Sam n'essaie pas d'expliquer ce que la pièce veut dire, la partie invisible de la pièce, il dit qu'il faut faire cela et cela, il faut le faire avec son corps, sa voix, ses lèvres ».

Mais « les mots » sont si « lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi <sup>1942</sup> ». Alors il arrivera qu'une énumération soit interrompue par un « ainsi de suite » qui la termine sans l'achever. Locution fétiche de Beckett (elle se répète à toutes les époques de son œuvre), elle sert également à indiquer que le rythme que l'énumération a déclenché n'est pas destiné à s'interrompre, se prolonge au-delà du texte écrit et lu, « comme si je marchais sur le temps, et en me disant, et ainsi de suite <sup>1943</sup> ». Ou bien, comme dans le texte de *Mal vu mal dit*, plein de revirements, de reprises, de contradictions, elle marque l'avancée propre au « mal vu mal dit » : « et si encore trop tôt repartir encore. Changer encore. Revenir encore. Sauf empêchement. Ah. ainsi de suite <sup>1944</sup> ». Ce "droit de suite", c'est celui de l'abstraction progressive et de l'avancée narrative qui procède par élimination et apurement, tentant d'atteindre l'« absence meilleur des biens ». Ainsi vont les séries beckettiennes, suivant une pulsation analogue au rythme cardiaque, « systole diastole au ralenti <sup>1945</sup> ».

Le "dire" de ces événements ne peut donc pas être considéré indépendamment des nouveaux rythmes dont il use, minimalistes et syncopés, et c'est encore plus vrai dans la dernière période, celle de la concentration et du resserrement autour des quelques événements qui, du désastre, subsistent. Les phrases se démembrent et se désyntaxisent, s'affranchissent du verbe et des articles : « Cœur battant seule debout petit corps face grise traits envahis deux bleu pâle »; ou du sujet : « Pieds centre corps rayon tombe d'un bloc comme la statue tombe de plus en plus vite l'espace d'un quadrant <sup>1946</sup> ». L'usage presque systématique de l'asyndète et la disparition de la ponctuation (*Comment c'est*) se conjuguent avec la répétition des « thèmes » et le retour incessant des mêmes mots <sup>1947</sup>, qui fonctionnent comme autant de points d'appui prosodiques. Ce

<sup>1941</sup> La relation à la musique serait un point d'appui pour une telle histoire. Dès le Proust, Beckett marque son attrait pour cet art, « pur de toute hypothèse téléologique » (p. 105), détaché donc de toute tentative d'interprétation, car l'objet y « est pur de toute causalité » (p. 103). Et on sait que le dernier Beckett a collaboré avec de nombreux compositeurs (Marcel Mihalovici, Philip Glass, John Beckett).

<sup>1942</sup> Textes pour rien, p. 139.

<sup>1943</sup> Ibid., p. 178. Autre exemple, dans *Watt*, c'est la liste des anciens serviteurs de Monsieur Knott qui s'achève ainsi : « ... et ainsi de suite, jusqu'à ce que toute trace soit perdue, en raison de la brièveté de la mémoire humaine » (p. 61).

<sup>1944</sup> *Mal vu mal dit*, p. 65. Ou, p. 74 : « Absence meilleure des biens[...] Et si par malheur encore repartir pour toujours encore. Ainsi de suite ».

<sup>1945</sup> Ibid., p. 39. Voir sur ce thème Danièle de RUYTER-TOGNOTTI, « Mise en image, mise en texte dans *Mal vu mal dit* », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 1*, Op. Cit., pp. 58-68.

<sup>1946</sup> *Sans*[1969], in *Têtes-mortes*, p. 75. Pour finir encore, p. 14. Ce n'est plus la virgule qui marque la mesure, ce sont les points.

<sup>1947</sup> L'article de Didier ANZIEU, « Le théâtre d'Echo dans les récits de Beckett » (in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, Op. Cit., pp. 39-43), qui oppose le tragique théâtral de la figure d'Œdipe à celle d'Echo, propose des perspectives intéressantes sur le thème de la répétition chez Beckett.

rythme, qui a réduit au maximum ses points d'appui, « piétinement sourd » devenu murmure obsédant, voilà « ce qui permet au chaos de prendre forme <sup>1948</sup> » : « Puis un tel silence. Puis tout comme avant. Les coups, les cris comme avant et lui comme avant tantôt là tantôt parti tantôt là à nouveau tantôt à nouveau parti. Puis l'accalmie à nouveau <sup>1949</sup> ».

Prenons quelques exemples. Dans « Immobile », très court texte de 1975 où le regard, là encore, est en position centrale, Beckett fait tourner dans tous les sens une structure phrastique et sémantique basée sur quelques notions-mots : « immobile », « face à la fenêtre », « yeux fixent », « poing sur l'accoudoir », « tête sur le poing ». Toutes les possibilités combinatoires de ces cinq éléments sont explorées et épuisées. Sans qu'on "avance"? Pas tout à fait, car peu après le début, où l'attaque se concentre sur le spectacle du « personnage » et de sa pose, un véritable événement survient : « lorsque soudain en apparence tout au moins le mouvement que voici impossible à suivre plus forte raison décrire ». A partir de ce nœud, le texte s'infléchit vers la tête regardeuse. De « l'empêchement-objet » il a glissé à « l'empêchement-œil <sup>1950</sup> ».

Ce fonctionnement de la machine beckettienne parvient donc, au bout de son cheminement destructeur, à isoler quelques éléments, ultimes "soubresauts", normalement parfaitement insignes, anodins, rarement considérés, pour les métamorphoser en événements qui deviennent le centre même du texte. *Pour finir encore*[1975] démarrait déjà sur les trois éléments qui, dans *Cap au pire*, demeuraient, inannulables : le crâne, le vide et l'obscur. D'entrée, nous y sommes – presque : « Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer ». Ne reste qu'à effacer le lieu et la planche (« Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface le lieu suivi de la planche bien après ») pour retrouver les trois éléments, enfin seuls : « Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide <sup>1951</sup> ».

Pour finir ? On n'en a jamais fini. Dernier avatar rencontré sur ce chemin où Beckett nous guide, le noir se révèle ne pouvoir être que gris, pénombre couleur de cendre <sup>1952</sup> .

<sup>1948</sup> Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal*, Op. Cit., p. 226.

<sup>1949</sup> *Soubresauts*, Minuit, 1989, p. 15. Gavard-Perret écrit : « Par des séries répétitives, des cassures successives, en des textes où l'absence de verbe entraîne une sorte de mouvement d'inertie, Beckett suggère la précarité de la vie et de l'être à travers un murmure qui suggère, lui-même, la précarité du son dans une sorte de piétinement sourd. » (*L'imaginaire paradoxal*, Op. Cit., p. 227). Pour Beckett, la musique « donne un tempo à l'ultime exténuation. Elle est ce qui surgit des mots et des images lorsque les mots ne peuvent plus parler, lorsque les images ne peuvent plus montrer » (p. 228). « Dans les derniers textes de Beckett, comme dans les pièces visuelles, la question du rythme prend d'ailleurs de plus en plus d'importance. Elle devient le point de référence de son imaginaire » (p. 229).

<sup>1950</sup> *Pour finir encore et autres foirades*, pp. 19-24. Le texte se termine sur l'espoir d'un nouvel événement qui pourrait surgir, celui d'un son (p. 24). Après un mouvement (vers le regard), on attend un son... *Compagnie* pourrait également être analysé de la même façon, en montrant que ce « récit » est centré sur la question du son de cette voix qui « parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir » (p. 7).

<sup>1951</sup> *Pour finir encore*, pp. 9 et 16.

Et de même que dans *Mal vu mal dit* la perspective s'inverse pour voir le soir comme l'aurore de la nuit, de même ici la pénombre est ce vers quoi tendent le noir et le blanc. L'entre deux, l'indistincte pénombre, acquérant une forme de positivité, tel est en définitive l'événement que le discours poursuit<sup>1953</sup>. S'assombrir alors, ce n'est plus aller vers le noir comme pôle négatif de la lumière, c'est au contraire se rapprocher du sombre – vers lequel le noir lui-même aspirerait de son côté : « Ou ailleurs n'importe quelle ouverture à fixer rien de dicible rien que le jour mourant jusqu'au noir total quoique en réalité bien sûr jamais rien de tel rien qu'encore moins de jour là où moins semblait impossible<sup>1954</sup> ».

Comme l'immobilité était asymptotique au mouvement, comme la tête était asymptotique au vide, ainsi est le sombre, asymptotique à la fois au noir et au blanc. Alors ce noir sur blanc si souvent répété, l'inscription de l'écriture sur la page blanche qui petit à petit s'amenuise et se concentre, n'est-elle pas aussi à saisir comme une tension vers le gris généralisé de l'absence de toute écriture ? C'est ainsi que la brume envahit progressivement le paysage de *Mal vu mal dit*, dont la noirceur initiale est lentement contrebalancée par le blanc du sol, des moutons, des murs, et même de la vieille qui, littéralement, s'éclaircit.

Enfin, après la dernière seconde, « le temps d'aspirer ce vide » terminal où il n'y a « plus miette de charogne nulle part », il est enfin permis de « connaître le bonheur<sup>1955</sup> » d'en avoir terminé, le bonheur de la tranquillité, le bonheur de la voix aphone, de l'écriture blanche, de la page vierge, immaculée<sup>1956</sup> – grise ?

<sup>1952</sup> Plutôt que de tonalité, il faudrait parler là de valeur, pour employer le langage de la peinture. La première définit les modulations de la couleur (les rapports basés sur les relations et oppositions des couleurs lorsqu'on les rapproche). La seconde définit les contrastes de luminosité, sur une gamme allant du noir au blanc (voir par exemple Deleuze, *Logique de la sensation*, Op. Cit., pp. 84-85).

<sup>1953</sup> Dès Watt, cette quête de la pénombre était déjà entamée : « A vrai dire ciel et désert étaient de la même couleur sombre, ce qui n'a rien d'étonnant. Watt lui aussi, comme de juste, était de la même couleur sombre. Cette couleur sombre était si sombre que sa couleur ne se laissait pas identifier avec certitude. Par moments on aurait dit une sombre absence de couleurs, ou un sombre mélange de toutes les couleurs, un blanc sombre » (p. 262).

<sup>1954</sup> « Immobile », Pour finir encore, p. 22. Selon Jean-Pol MADOU, « Nulle part dans l'univers beckettien le noir ne s'oppose au blanc. Dans le vide de la nuit beckettienne la noirceur lumineuse d'une voix affamée de silence (Compagnie) ne diffère peut-être en rien de cette hémorragie de blancheur qui, se répandant sur la caillasse, envahit le regard aveugle en mal d'images (Mal vu mal dit), comme si le blanc où l'image s'efface répondait au noir où la voix s'éteint. Chez Beckett tout s'articule comme dans un oxymore. Le noir de la lumière ne se distingue en rien du blanc sombre, et les yeux fermés n'en demeurent pas moins écarquillés dans la nuit » (« La voix et la lumière », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 1, Op. Cit., pp. 50-57. P. 51).

<sup>1955</sup> *Mal vu mal dit*, p. 76.

<sup>1956</sup> « Lorsque j'ai rencontré Beckett pour la première fois, il y a vingt-cinq ans, il me dit, moitié par plaisanterie, qu'il s'efforçait de devenir de plus en plus concis, de plus en plus précis dans sa façon d'écrire : en sorte que peut-être ne produirait-il enfin qu'une page blanche » (Témoignage de Martin ESSLIN, « Une poétique d'images mouvantes », in *Revue d'Esthétique*, Op. Cit., p. 403). Voir Robert PINGET (*L'apocryphe*, Minuit, 1980, pp. 174-175) : « plus rien dans le livre, pages blanches, comme si l'enfance à peine évoquée avait fait table rase, ignorante des artifices du discours ».

Que faire, *après* ? La littérature s'épuiserait-elle dans cet effacement progressif ? On a souvent déploré le supposé dessèchement, l'appauvrissement romanesque auxquels aurait conduit la conjonction du « Nouveau Roman » (mais qu'est-il donc, à part des noms d'écrivains qui posent sur une photo devant leur maison d'édition ?) et du "terrorisme" structuraliste. J'ai essayé de montrer que les apurements conduits de manière exemplaire par Nathalie Sarraute et Samuel Beckett ont sans doute permis de porter une attention, jusque là inégalée dans la fiction romanesque, à l'événement. Désincarnées, ces œuvres ? Il me semble au contraire que peu se sont autant attachées à dire la condition catastrophique de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, peu se sont autant approchées du noyau destructeur de l'homme moderne...

## Septième partie. L'écriture de l'instant catastrophique

***Des souffrances à ce point incommensurables [sont] au-delà de la compréhension humaine, elles [sont] l'affaire de grands écrivains et poètes Jugement du procès Eichmann***

***Quand il fut redevenu un homme normal – c'est-à-dire un homme capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et pour lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible Claude SIMON***<sup>1957</sup>

Pour *Finnegans Wake*, son « gigantesque rébus polyglotte <sup>1958</sup> », Joyce craignait que la guerre qui s'annonçait en empêchât la vraie lecture, c'est-à-dire l'avènement du lecteur nouveau qu'il requiert. Cette limite de la lisibilité, cette sorte d'aporie de l'écriture romanesque, se construit toute entière à l'écart de l'histoire en train de se faire, dans une forme d'orgueil de son auteur, créateur d'un événement littéraire dont l'interprétation est inachevable. Pour Joyce, l'événement historique c'est, d'abord et avant tout, son œuvre.

*Par ailleurs, depuis Darwin, l'homme est devenu une simple monade qui ne fait que*

<sup>1957</sup> Cité par Hanna ARENDT, *Eichmann à Jérusalem*[1963], trad. de l'anglais par A. Guérin, Folio Gallimard, 2005, p. 375. Claude SIMON, *L'Acacia*, Minuit, 1989, p. 348

<sup>1958</sup> J.-M. Rabaté, James Joyce, Op. Cit., p. 193.

*subir la loi de l'évolution. Le processus continu de cette évolution le balaye pour, bien souvent, le reléguer dans les poubelles de l'Histoire. Comment dès lors se situer face à ce qui continue à s'appeler l'événement historique ? Et plus particulièrement, pour ce qui nous occupe : comment dorénavant les romanciers intègrent-ils dans leurs œuvres cette nouvelle façon d'envisager l'histoire ? Comment le roman fait-il place à l'événement historique ?*

La question a pris un tour d'autant plus aigu lorsque celui-ci s'est appelé Auschwitz et Hiroshima. Les romanciers d'après-guerre auraient-ils pu encore faire comme si cela n'avait pas eu lieu, à la façon de Joyce ? Quoi qu'ils en aient, c'est impossible, affirme Imre Kertész, le prix Nobel hongrois : « Auschwitz et les événements de l'époque ont une influence très profonde sur l'art.[...] Même lorsqu'on n'écrit pas sur Auschwitz, les expériences d'Auschwitz s'insinuent dans l'écriture. Lorsqu'on ne saisit rien de ces expériences, de cette influence, on a affaire à un art de mauvaise qualité <sup>1959</sup> ». Ainsi pourrait alors se formuler la problématique : la confrontation à des événements d'une telle radicalité n'a-t-elle pas, au minimum, induit un bouleversement des modes de la fiction après la Deuxième Guerre Mondiale ? Et de fait, les œuvres de Sarraute et de Beckett, par exemple, nous disent de manière exemplaire le caractère tragique du monde contemporain, et ce avec leurs moyens propres, sans faire référence à des événements réels...

Sans faire référence à ces *événements-là* ? L'autre face de la question est alors la suivante : Quels nouveaux modes d'intégration de l'événement historique dans le roman ceux-ci ont-ils imposés, quelles nouvelles formes d'écriture et de construction narrative ?

Pour tenter de répondre à cette question, je procéderai par va-et-vient constants entre ce qu'on a appelé la catastrophe moderne, et ce qui en est l'acmé : les camps de concentration <sup>1960</sup>. Je ferai bien sûr référence à des fictions dont les auteurs ont directement vécu l'épreuve des camps (Imre Kertész, David Rousset, Jorge Semprun, Tadeusz Borowski, Varlam Chalamov, Alexandre Soljenitsyne principalement), mais aussi à partir de l'œuvre d'autres romanciers, qui ont voulu se confronter à cet événement historique-là (William Styron et *Le choix de Sophie*, Alexandre Tisma et *Le kapo*, Romain Gary et *La danse de Gengis Kohn*). Enfin, croisant également, à nouveau, la réflexion de Walter Benjamin, cette fois en tant que penseur de la catastrophe, les romans de Claude Simon nous accompagneront. Car toute l'œuvre de l'auteur de *La route des Flandres*, qui n'a pourtant pas fait l'expérience personnelle des camps, apparaît de façon exemplaire comme écrite "après Auschwitz" <sup>1961</sup>.

Mais auparavant, il est sans doute nécessaire d'interroger la notion plus générale

---

<sup>1959</sup> « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », entretien avec Gerhard Moser, in *Parler des camps, penser les génocides*, Actes du colloque de Paris-Sorbonne de mai 1997, réunis et présentés par C. Coquio, Albin Michel, 1999, pp. 87- 92, pp. 88.

<sup>1960</sup> En choisissant de n'aborder la question de la littérature concentrationnaire qu'à propos des camps nazis et soviétiques, je ne fais aucune hiérarchisation de l'horreur, bien sûr, ni n'entre dans la très déplorable polémique sur une quelconque concurrence des victimes. Il m'apparaît simplement que la littérature concentrationnaire s'est véritablement constituée et a commencé à être diffusée à partir des témoignages des rescapés de ces deux systèmes (au point que certains parlent d'un genre littéraire à part entière).



d'événement historique. Qu'est-ce donc que cet objet, l'« *epoch-making* <sup>1962</sup> » des anglo-américains? Michel Winock <sup>1963</sup> définit quatre caractéristiques, quatre « variables » qui permettent de le « mesurer » : 1°) son *intensité*, « quasi-quantifiable : combien de gens sont-ils impliqués ? Quelle est l'ampleur du phénomène ? Quelle est sa puissance de destruction ? <sup>1964</sup> ». 2°) Son *imprévisibilité*, qui est une caractéristique de tout événement, bien sûr : « Le prévisible ne fait pas événement, par définition <sup>1965</sup> ». Et « l'événement est d'autant plus grand qu'il surgit de l'impossible, qu'il bouleverse les idées reçues ». 3°) Son *retentissement*, lié aux moyens de communication de l'époque concernée : « il n'y a d'événement que s'il parvient à la connaissance d'un grand nombre de personnes. C'est pourquoi l'histoire contemporaine, qui a vu le développement extraordinaire des moyens de communication, est plus riche en événements que l'histoire ancienne ou médiévale ». Alors « tout devient événement et donc rien ne l'est [sous le feu des médias], sauf si l'image parvient à se hisser à l'exceptionnel, au monstrueux, à l'inédit radical ». 4°) Sa *créativité* enfin, mesure de l'événement par ses conséquences : « Si l'événement est destructeur (d'un ordre, d'une continuité, d'un équilibre), il est aussi créateur ». L'exemple d'Hiroshima (un de ses effets a été « l'équilibre de la terreur entre l'Est et l'Ouest ») « montre la nécessité du recul pour mesurer la créativité de l'événement ; les contemporains ne peuvent y prétendre », et Winock évoque les découvertes de l'imprimerie, de la pénicilline, de la pilule, dont l'importance ne put être mesurée qu'après-coup, et à la longue. La créativité est donc indépendante du retentissement : « Le 11 septembre n'a pas encore dévoilé toute sa dimension historique ».

De ces quatre caractères, c'est surtout sur celui de l'imprévisibilité que vont se séparer historiens et « grands écrivains et poètes ». Car les premiers n'aiment pas, c'est connu, l'imprévisibilité : « L'Histoire n'a pas pour ambition de faire revivre mais de recomposer, de re-constituer, c'est-à-dire de recomposer, de constituer un enchaînement rétrospectif », écrit Ricœur. Ils s'évertueront donc par exemple à trouver des explications "raisonnables" au génocide des juifs – mais explications auxquelles il manquera toujours

<sup>1961</sup> Comme il le dit lui-même, « si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie trop souvent quand on parle du "nouveau roman". Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit L'Ere du Soupçon, Barthes le Degré zéro de l'écriture.[...] L'humanisme, c'était fini » (cité par Bruno FERRATO-COMBE, « Esthétique Picturale et Poétique Romanesque chez Claude Simon », in A Partir de "La Route des Flandres", Tours et Détours d'une Ecriture, sous la dir. de R. Ventresque, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 86).

<sup>1962</sup> Voir Ricœur, Temps et récit, III, Op. Cit., p. 339.

<sup>1963</sup> Les références sont à son article, « Qu'est-ce qu'un événement ? » (Op. Cit.).

<sup>1964</sup> Toutefois, mettant en parallèle le 11 septembre et le génocide rwandais, Winock indique que « le quantitatif n'est pas seul en cause », il faut aussi tenir compte du « lieu géographique et politique ». Il y aurait donc une différence, dont la problématisation n'irait pas sans difficultés, entre la Shoah et les massacres de Tutsis par les Hutus.

<sup>1965</sup> Rappelons cependant une remarque faite plus haut à propos de la mort : pour beaucoup d'événements, ce n'est pas tant eux qui sont imprévisibles que le moment de leur survenue.

quelque chose <sup>1966</sup>. Et sans doute est-ce là que les seconds, les écrivains, trouvent leur place. Laquelle ? C'est ce qu'il nous faut préciser, et l'idée du tragique va nous y aider.

Je l'ai rappelé à propos du naturalisme, le tragique se tient dans l'écart entre le destin des individus et la taille des événements historiques auxquels ils sont mêlés. Pour montrer la permanence d'un tel tragique, prenons l'exemple de deux romans – et de deux époques.

Voici d'abord *Les fiancés*, de Manzoni :

**« L'automne vint, où Agnese et Lucia avaient compté se retrouver ; mais un grand événement public balaya ce projet ; et ce fut certes là l'un de ses moindres effets. [...] Enfin, d'autres faits plus généraux, plus importants, plus extrêmes, arrivèrent jusqu'à eux, jusqu'aux derniers d'entre eux, selon l'échelle du monde ; de même qu'un tourbillon vaste, pressant, vagabond, tout en éclatant et en déracinant les arbres, soulevant les toits, découvrant les clochers, abattant les murailles et projetant alentour leurs débris, soulève aussi les fétus cachés dans l'herbe, va chercher dans les recoins les feuilles fanées et légères qu'un vent léger y avait rassemblées et les emporte avec beaucoup d'autres choses dans son souffle ravageur ».**

Un siècle plus tard, voici *Le comte de Saint-Germain*, du romancier autrichien Alexander Lernet-Holenia :

**« Il serait tout à fait superficiel de tenir pour fortuite la coïncidence entre le mal que m'a fait mon fils et le malheur qui frappe l'Etat.[...] J'ai l'impression d'avoir, aussi loin que je me souviens, la tête prise dans l'étau infiniment douloureux forgé par la conscience de ces deux événements[...]. En d'autres termes : si les fatalités qui pèsent sur nous ne veulent pas seulement nous éprouver, mais au contraire nous accabler, elles se conjuguent au lieu de se disperser, se rassemblent autour de nous comme des vautours au-dessus des moribonds sur un champ de bataille. Je me trouve aujourd'hui exactement à l'endroit où se croise le cours des deux catastrophes <sup>1967</sup> »**

<sup>1966</sup> Paul RICŒUR, *Histoire et vérité*, Seuil, 1955, p. 26. Voir ces réflexions de Jacques RANCIÈRE : « Quelles raisons[...] les nazis avaient-ils d'exterminer les Juifs ? A quoi toutes sortes de réponses se présentent : la première est qu'ils n'en avaient point d'objectives, d'où se déduit tacitement qu'un événement sans raison d'être n'a peut-être pas d'être [=négationnisme] ; la seconde est qu'ils avaient perdu la raison parce qu'ils étaient fanatisés, ce qui, laisse-t-on entendre, arrive aisément aux foules, surtout quand elles ont faim et qu'elles sont humiliées[...] ; la troisième est que l'Allemagne de ces années affrontait une vraie menace, celle du communisme, dont beaucoup de représentants étaient juifs[...] » (« L'Inoubliable », in J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, éd. du Centre Pompidou, 1997, pp. 49-69). Pierre CAMPION commente : « Pas plus qu'il n'en avait quand il est arrivé, l'événement décisif – celui-là, et bien d'autres [pour ma part je dirais : celui-là plus qu'aucun autre] – n'a de raison certaine après qu'il s'est produit. Ou plutôt il en aurait trop, ce qui fait qu'il n'en a plus, et les faits les mieux avérés se laissent dissoudre dans la mauvaise volonté, dans l'indifférence, la paresse de l'esprit à se mettre en présence du réel, dans les ratiocinations destinées à évacuer le manque de sens du réel quand il frappe à la porte » (*La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 182).

<sup>1967</sup> *Les Fiancés*[1827], trad. de l'italien par S. Magrini et L. Guilloux, Lausanne, éd. Rencontre, 1956, t. II, pp. 162-163. Alexandre LERNET-HOLENIA, *Le comte de Saint-Germain*[1935], trad. de l'allemand par J.-J. Pollet, Bourgois, 1994, pp. 20-21.

Certes l'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle évoque moins la charge que fait peser l'événement collectif sur le destin individuel que la conjonction entre la catastrophe d'ordre privé et celle d'ordre public (il s'agit ici de l'Anschluss). Il n'en demeure pas moins que dans les deux cas c'est du heurt entre le destin individuel et les grandes forces collectives que naît le tragique. C'est sur le fond de l'événement historique qu'émerge ici la figure du personnage, qui se dresse comme un héros envers et contre les forces historiques qui cherchent à l'écraser – conservant sa grandeur même lorsqu'il est vaincu.

Mais alors, puisque les camps ont aussi les caractères de l'événement historique proposés par Winock, en quoi une fiction qui les prendrait pour "fond" ne serait-elle pas possible ? La singularité de cet *événement-là* est-elle définitivement "indicible" <sup>1968</sup> ? C'est bien autour de cette question, centrale, lancinante, que tournent tous les débats autour de la littérature des camps, et des interdits qui ont pu être prononcés à son propos <sup>1969</sup>.

## Chapitre I. De l'indicible

***Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz* Elie WIESEL <sup>1970</sup>**

L'affirmation de cet indicible a pris de multiples formes, jusqu'à l'affirmation que seule cette impossibilité pouvait être dite, ou que c'est seulement à partir d'elle que l'on en peut écrire quelque chose. Entamons donc notre réflexion à partir de cette interrogation : un art de l'*après-coup* concentrationnaire est-il possible ?

Mais d'emblée il faut dire ceci : radicalement autre que celle du héros tragique est la situation du concentrationnaire. Totalement soumis à des forces extérieures sur lesquelles il n'a plus de prise, aucune révolte, fût-elle intérieure, ne lui est plus possible. C'est ce

<sup>1968</sup> « La destruction des juifs européens [...] est maintenant devenu un événement historique – mais un événement qui cependant conserve toute sa singularité », écrit le grand historien de la Shoah, Raul HILBERG (La destruction des juifs d'Europe[1961], trad. de l'anglais (américain) par M.-F. de Palomera et A. Charpentier, Fayard, 1988, p. 1023). L'ouvrage de Luba JURGENSON, L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ? (Ed. du Rocher, 2003) est entièrement consacré à cette question.

<sup>1969</sup> Quelques exemples : « A mon sens, et d'une autre manière que l'a, du reste, avec la plus grande raison, décidé Adorno, je dirai qu'il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz (je fais allusion au Choix de Sophie) » (Maurice BLANCHOT, *Après-coup*, Minuit, 1983, p. 98). « Pour qui a connu la révolution, la guerre, les camps de concentration, il n'y a pas de place pour le roman » (Varlam CHALAMOV, « De la prose », in *Tout ou rien*[1960-1975], trad. du russe par C. Loré, Verdier, 1993, p. 25). « L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation » (Jacques LANZMANN, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994). « L'œuvre d'imagination ne peut que se taire devant l'énormité des faits, l'intensité magistral d'un reportage sans ornement » (George STEINER, *Langage et silence*, trad. de l'anglais par L. Lotringer, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1969, p. 249).

<sup>1970</sup> Cité par Charlotte WARDI, *Le génocide dans la fiction romanesque*, PUF, coll. « *Ecriture* », 1986, p. 164.

qu'Imre Kertesz appelle être "sans destin" : « l'absence de destin, c'est tout ce qui est déterminé de l'extérieur.[...]A l'opposé de cette absence, j'appelle destin une possibilité de tragédie, de chute, d'échec dans l'action. C'est le destin classique, dans lequel on se reconnaît soi-même, ainsi que ses fautes, sa grandeur et ses particularités. On reconnaît les Dieux, pour rester dans la tragédie grecque. Avec l'absence de destin, tout cela n'existe plus. C'est aussi la fin de la tragédie <sup>1971</sup> ». Auschwitz est le monde du déterminisme le plus radical. Puisqu'à Auschwitz on a voulu « assassiner la notion même d'individualité », selon le mot d'Hanna Arendt <sup>1972</sup>, puisque le destin y a été supprimé, comment les outils du roman "d'avant Auschwitz", celui de Manzoni et, encore, de Lernet-Holenia, centré sur des individus-personnages pour lesquels « s'unissent, s'épousent, s'affrontent la courbe du destin et l'exercice de la liberté humaine <sup>1973</sup> », seraient-ils encore opératoires ?

Les camps marquent donc la fin du tragique. Mais ce n'est pas la seule "impossibilité". Quatre autres se conjuguent pour rendre problématique une "littérature des camps", un "roman sur Auschwitz". La première affirme que les catégories philosophiques et les valeurs éthiques sur lesquelles se fonde la civilisation occidentale sont mortes, elles aussi, à Auschwitz et au Goulag. La seconde pose une question fondamentale à l'idée même du témoignage : le seul qui soit vraiment légitime ne viendrait-il pas de ceux qui ont vécu l'expérience *jusqu'au bout*, c'est-à-dire sans en revenir – mais donc sans pouvoir porter ce témoignage ? La troisième en déduit que faire de la "littérature" sur le thème des camps est tout simplement obscène. Selon la quatrième enfin, c'est la crédibilité qui est en question : les expériences vécues sont tellement extrêmes que leurs récits mêmes rendent un son d'in vraisemblance beaucoup plus fort que celui de n'importe quelle fiction sur tout autre sujet.

Comment dans ces conditions une très grande littérature d'un tel événement a-t-elle pu néanmoins émerger – ainsi qu'un discours qui ose étudier celle-ci ? Précisément en acceptant de se confronter à ces "indicibilités". Reprenons-les une à une.

Tout d'abord, il est certain qu'Auschwitz opère une remise en cause radicale de tous les discours philosophiques : « En tout cas il est clair que toute la question de l'activité de l'esprit ne se pose plus là où le sujet sur le point de mourir de faim ou d'épuisement est non seulement privé de son esprit mais cesse même d'être un homme ». La Raison n'est-elle pas morte, définitivement, dans les camps <sup>1974</sup> : « on pouvait [y] être affamé, être fatigué, être malade. Mais dire que l'on *était*, sans plus, n'avait aucun sens. Quant à l'Être lui-même c'était devenu une bonne fois pour toutes un concept irreprésentable qui

<sup>1971</sup> Kertesz, entretien cité, p. 90.

<sup>1972</sup> Les origines du totalitarisme, III : Le système totalitaire[1951], trad. de l'anglais par J.-L. Bourget, P. Davreu, P. Lévy, Points Seuil, 1995, p. 194.

<sup>1973</sup> La formule est de M. Le Bris, à propos, il est vrai, du roman d'aventures (Préface aux Essais... de Stevenson, Op. Cit., p. 33).

<sup>1974</sup> Dès 1944, Adorno et Horkheimer parlent d'une « autodestruction de la raison » (Dialectique de la raison, Gallimard, 1974, p. 15, cité par Enzo TRAVERSO, L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels, éd. du Cerf, coll. « Passages », 1997, p. 37).

nous semblait désormais creux et vide de sens <sup>1975</sup> ». Les grandes valeurs philosophiques gardent-elles un sens lorsqu'elles s'appuient sur la destruction de l'homme pour prétendre à l'existence : « Tu te souviens comme j'aimais Platon. Aujourd'hui je sais qu'il mentait. Car le monde terrestre ne reflète pas un idéal, mais le travail pénible, sanglant, de l'homme.[...] Il n'y a pas de Beau s'il recèle de l'injustice. Il n'y a pas de Vérité qui taise cette injustice. Il n'est pas de Bien qui l'autorise <sup>1976</sup> ». Pour le philosophe qui entre à Auschwitz, il s'agit, littéralement, de désapprendre, et la révolte initiale qui consiste à s'en remettre « à cette sagesse folle et rebelle selon laquelle "ce qui n'a pas le droit d'exister ne peut exister" <sup>1977</sup> » ne dure pas longtemps. Il n'y a plus de sens de l'Histoire, la rationalité historique n'a rien à faire dans les camps. Finalement, lorsque l'Idée philosophique, celle de Platon, celle de Hegel, se réalise dans l'horreur des camps, ce jeu conceptuel qu'est la connaissance devient « inutile », selon le titre de Charlotte Delbo <sup>1978</sup> .

Et elle est aussi inutile parce que nécessairement incomplète. C'est la problématique du témoignage, deuxième trait de l'indicible. En elle se concentre, de la manière la plus aiguë, le problème de la relation entre littérature et histoire : « Qu'est-ce qui fonde la valeur d'un témoignage ? Est-ce que l'accent doit être mis sur la réalité des faits dont il témoigne ou sur la manière d'en témoigner, sur l'essence du témoignage lui-même ? <sup>1979</sup> » . Questions qui pourraient s'intégrer dans celle, canonique, du rapport de l'art à la réalité. Je la poserai de cette façon : de quelle réalité un roman "concentrationnaire" rend-elle, peut-elle rendre compte ?

Sur ce point, le propos de Primo Lévi est désespéré : « Je le répète : nous, les

<sup>1975</sup> Jean AMÉRY[Hanns MAIER], *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*[1966], trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Actes-Sud Babel, 2005, pp. 35 et 54. Améry, philosophe et philologue allemand, déporté comme résistant et juif à Auschwitz en 1943, se suicidera en 1978.

<sup>1976</sup> Tadeusz BOROWSKI, *Le monde de pierre*[1948], trad. du polonais par L. Dyèvre et E. Veaux, Bourgois, 1992, p. 202. Borowski, poète ukrainien d'origine polonaise, déporté à Auschwitz en 1943 se suicidera en 1951.

<sup>1977</sup> Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, Op. Cit., p. 39. « Le pouvoir des SS dressait sa masse monstrueuse et inexpugnable devant le détenu, c'est une réalité qui ne pouvait être contournée et qui finissait ainsi par paraître raisonnable. En ce sens tout le monde ici devenait hégélien[...] : l'Etat SS apparaissait dans l'éclat métallique de sa totalité comme un Etat dans lequel l'Idée se réalisait » (Améry, Op. Cit., p. 42).

<sup>1978</sup> *Une connaissance inutile*[1970] est le 2ème volume de la trilogie de Charlotte DELBO, intitulée *Auschwitz et après* (Minuit).

<sup>1979</sup> Gérard CONIO, « La crise du sujet et l'écriture romanesque de l'histoire : Chalamov contre Soljenitsyne », in *La Geste russe. Comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle ?*, Actes du colloque de l'Université d'Aix-en-Provence de 1998, sous la dir. d'A. Veinstein, Publications de l'Université de Provence, 2002, pp. 279-293. P. 28. Il s'agit bien d'une question posée à la littérature. Daniel DOBBELS et Dominique MONCOND'HUY écrivent ainsi que cette question « est, ne saurait être, s'il s'agit d'impliquer vraiment le lecteur, qu'une question littéraire, une question qui ne saurait trouver résolution et sens véritable que dans et par la littérature, et du même mouvement une question posée à la littérature » (« Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle », *Avant-propos*, *La Licorne* n° 78, UFR de Langues et Littératures de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 7).

survivants, ne sommes pas les vrais témoins.[...] Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les "musulmans", les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception<sup>1980</sup> ». Ainsi serait dénoncée la vanité de tout témoignage, son incomplétude essentielle : ceux qui sont revenus ne peuvent acquérir le statut de véritables témoins, n'ayant pas vécu l'expérience jusqu'au bout. Pire : ils n'auraient même pas le droit de témoigner, puisqu'ils devraient leur survie à la mort d'un autre "à leur place"<sup>1981</sup> .

Il est remarquable que pour un écrivain comme Claude Simon, cette aporie se généralise à tout témoignage historique. Son constat initial est le suivant : il est définitivement impossible de connaître le véritable déroulement du ou des événements historiques, et donc d'offrir un témoignage fiable : « essaie au moins de te rappeler non pas comment les choses se sont passées (cela tu ne le sauras jamais – du moins celles que tu as vues : pour les autres tu pourras toujours lire plus tard les livres d'Histoire)<sup>1982</sup> ». Les récits "réels" ne peuvent donc être que falsifications<sup>1983</sup> : « Rien d'autre, donc, que ces vagues récits (peut-être de seconde main, peut-être poétisant les faits, soit par pitié ou complaisance[...], soit encore que les témoins[...] se soient abusés eux-mêmes, glorifiés, en obéissant à ce besoin de transcender les événements auxquels ils avaient plus ou moins directement participé)<sup>1984</sup> ».

<sup>1980</sup> Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz[1987], trad. de l'italien par A. Maugé, Gallimard, coll. « Arcades », 2000, p. 82. Voir Alexandre SOLJENITSYNE : « Tous ceux qui ont puisé au plus profond, tous ceux qui ont goûté au plus plein, tous ceux-là sont déjà dans la tombe et ne raconteront pas. L'ESSENTIEL sur les camps, plus personne, désormais, ne le racontera jamais plus » (L'archipel du Goulag II[1974], trad. du russe par J. Johannet, Seuil, 1974, p. 8). Plus récemment voici encore l'espagnol Javier CERCAS : « Les héros ne le sont que quand ils meurent ou quand on les assassine. Et les véritables héros naissent dans la guerre et meurent dans la guerre. Il n'y a pas de héros vivants, jeune homme. Ils sont tous morts. Morts, morts, morts » (Les soldats de Salamine[2001], trad. de l'espagnol par E. Beyer et A. Grujicic, Actes Sud, 2002, p. 224).

<sup>1981</sup> Question que Jorge SEMPRUN prend à bras le corps, par exemple dans *Le Mort qu'il Faut* (Gallimard, 2001).

<sup>1982</sup> Histoire[1967], Minuit, 2000, p. 172. Ces phrases de Simon peuvent faire écho à la réflexion de Benjamin : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître "tel qu'il a été effectivement", mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril » (« Thèses sur la philosophie de l'histoire », Op. Cit., p. 279). Selon B. Denis, le problème de « l'écriture sur l'événement historique », c'est « que le romancier ne peut [le] prendre en charge qu'avec une distance temporelle qui mine son ambition de saisir l'événement dans ce qui constitue son surgissement. [L'histoire] a toujours un coup d'avance sur le romancier, qui peine à la suivre et ne peut guère prendre en charge l'événement historique que dans un après-coup où il a déjà pris son sens collectif » (« "rendre à l'événement sa brutale fraîcheur"... », Op. Cit., p. 220).

<sup>1983</sup> Cora REITSMA-LA BRUJEREE (Passé et Présent dans "Les Géorgiques" de Claude Simon, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 63-106) analyse ainsi le détournement du "témoignage" d'Orwell sur la guerre d'Espagne à travers le personnage d'O., dans *Les Géorgiques*.

<sup>1984</sup> L'Acacia, p. 326.

Si la philosophie est morte à Auschwitz, si le témoignage est, pour le moins, incertain et incomplet, la littérature serait-elle en mesure de prendre le relais pour dire l'événement concentrationnaire ? C'est ce que nous finirons par conclure. Elle pourrait alors être faite de « ces langages sans cesse tirés hors d'eux-mêmes par l'innommable, l'indicible, le frisson, la stupeur, l'extase, le mutisme, la pure violence, le geste sans mot <sup>1985</sup> ». Pourtant, là non plus cela ne va pas de soi.

On se souvient que dans la théorie de Lotman, la difficulté de l'œuvre d'art est qu'elle doit reproduire l'illimitation du monde dans son propre *cadre*, par essence fini. L'idée pourrait, dans un premier temps, appuyer l'affirmation selon laquelle "faire de la littérature" à partir des expériences extrêmes du XX<sup>e</sup> siècle est vain, voire indécent. L'incommensurabilité de l'expérience des camps ne peut être enfermée dans le pauvre "cadre" d'un roman. Dans *Hiroshima mon Amour*[1959], Marguerite Duras donne une réponse, semble-t-il définitive, au problème : à toutes les descriptions que l'héroïne veut faire de ce qu'elle a vu dans les musées d'Hiroshima sur les ravages de la bombe, son amant oppose un péremptoire « tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. » Qu'a donc vu celui qui a vu ? Précisément, rien : « Quand je fais dire au début "Tu n'as rien vu à Hiroshima", cela voulait dire, pour moi, "tu ne verras jamais rien, tu n'écriras rien, tu ne pourras jamais rien dire sur cet événement" ». Et Duras dit encore plus explicitement (dans le synopsis du film d'Alain Resnais) : « Impossible de parler d'Hiroshima. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler d'Hiroshima. La connaissance d'Hiroshima étant a priori posée comme un leurre de l'esprit <sup>1986</sup> ». Si la position de principe est celle-ci, la prise de conscience de cette impossibilité ne rend-elle pas présomptueuse et dérisoire toute "tentative de restitution", selon le titre de l'un des romans de Simon ? C'est en tout cas le sentiment exprimé par Duras dans la préface de *La douleur*, récit-journal de l'attente, puis du retour du camp de Robert Antelme, son ancien compagnon : en retrouvant ces lignes écrites à l'époque, puis oubliées, elle « s'est trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel [elle] n'a pas osé toucher et au regard de quoi la littérature [lui] a fait honte <sup>1987</sup> ».

C'est aussi le sentiment exprimé par l'écrivain d'origine polonaise Piotr Rawicz : dès qu'on use de procédés littéraires, l'esthétisme qu'ils transportent avec eux est « à vomir <sup>1988</sup> » – le risque le plus grand, et l'obscénité la plus grande, étant de voir les camps réduits à n'être que prétextes à œuvres d'art intemporelles, l'aspect "fabuleux" tendant à

---

<sup>1985</sup> Michel FOUCAULT, Dits et écrits, I, Gallimard, 1998, p. 256, cité par Alain BROSSAT, L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps, Albin Michel, 1996, p. 235. Brossat commente : « Que la dialectique de la Raison, le discours dialectique ininterrompu de la Raison soient sortis, précisément, rompus de l'épreuve (de vérité) totalitaire, c'est ce que dévoile cette présence davantage de la littérature et non pas de la science ou de la philosophie au cœur de toutes les tentatives de saisie discursive de l'expérience concentrationnaire dans le présent ».

<sup>1986</sup> Cité in Romans, Cinéma, Théâtre, un Parcours, 1943-1993, Gallimard, "Quarto", 1997, pp. 534 et 540.

<sup>1987</sup> La Douleur[1985], Folio Gallimard, 2000, p. 12. On signalera que la comparaison avec les cahiers originaux de Duras montrent qu'en réalité elle a bel et bien retouché son texte initial (voir Delphine HAUTOIS, « Antelme et Duras. Le témoignage ou la littérature en question », in *Ecrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*, sous la dir. de K. Garscha, B. Gelas et J.-P. Martin, Lyon, PUL, 2006).

supplanter alors l'aspect "mythologique", selon les termes employés par Lotman :  
**« Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement. Tout sera enveloppé d'une telle beauté que les massacres et les famines ne seront plus que des effets littéraires ou picturaux heureux sous la plume d'un Tolstoï ou le pinceau d'un Picasso. Et dans la mesure où quelque charnier, soudain entrevu, trouvera aussitôt son expression admirable, il sera classé monument historique et ne sera plus considéré que comme une source d'inspiration, du matériau pour Guernica, la guerre et la paix devenant, pour notre bonheur, Guerre et Paix »**<sup>1989</sup>

Après la philosophie, l'art serait donc mort dans l'horreur des camps – ce que disait, d'une certaine façon, l'anathème d'Adorno contre la poésie. « Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes », écrit encore Wiesel<sup>1990</sup>.

Ce point de vue radical rejoint la dernière forme qui a été donnée à l'interdit, prononcé cette fois à l'encontre de toute fiction. C'est sur cette quatrième expression de l'impossibilité qu'il convient de s'arrêter, car c'est dans la confrontation avec elle qu'"une fiction des camps" a néanmoins pu voir le jour, c'est sur cette négativité qu'elle s'est élaborée<sup>1991</sup>.

Un vif débat à ce sujet a opposé Chalamov et Soljenitsyne. L'auteur de L'archipel n'a pas craint de l'affirmer : « On nous dit à l'Occident : le roman est mort et nous nous démenons et faisons de beaux discours pour dire que le roman n'est pas mort. Mais il ne sert à rien de faire des discours, il faut publier les romans, dont l'éclat là-bas éblouisse les yeux et alors "le nouveau roman" s'éteindra et les "néo-avangardistes" en resteront bouche bée<sup>1992</sup> ». Soljenitsyne ne voit que futilité et vanité dans les querelles esthétiques qui enflamment les milieux intellectuels occidentaux, et l'ampleur de l'œuvre de celui qui

<sup>1988</sup> « Avec des ciseaux rouillés, je découpais les morceaux du ciel. Je comparais les nuages à des chiffons sales, préparais les œufs à la coque... Encore des comparaisons, encore des métaphores. C'est à vomir » (Le sang du ciel, Gallimard, 1961, p. 118). Ce roman décrit l'errance d'un juif d'origine ukrainienne à travers l'Europe des ghettos, qui parviendra néanmoins à échapper à la déportation.

<sup>1989</sup> Romain GARY, *La danse de Gengis Kohn*[1967], Gallimard, p. 48. Le sémioticien Georges MOLINIE formule le problème en ces termes : « s'il n'y a radicalement aucun autre moyen que la littérisation de l'empirie des camps pour en sauvegarder à tout prix l'abominable stigmaté, n'est-il pas cependant scandaleux d'en devoir faire un objet d'art, qui, d'une façon ou d'une autre, transformera l'indicible horreur en délectation du dire, en sublime moderne ? » (« La littérature des camps : pour une approche sémiotique », in *Les camps et la littérature*, Op. Cit., pp. 22-25. P. 25).

<sup>1990</sup> Elie WIESEL, *Un Juif aujourd'hui*, Seuil, 1977, p. 191.

<sup>1991</sup> Comme l'écrit Kertesz : « A l'époque de Goethe, l'inspiration venait encore de l'admiration. Aujourd'hui – et cela se confirme également chez un grand écrivain autrichien, Thomas Bernhard – elle vient de la nausée. La Nausée est aussi le titre de Sartre, et c'est aussi de la nausée, du négatif que vient l'inspiration de Samuel Beckett.[...] Si l'art a une tâche quelconque, c'est de donner forme à cette négativité culturelle et d'en venir à bout » (« Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », Op. Cit., p. 89).

<sup>1992</sup> Cité par G. Conio, « La crise du sujet... », Op. Cit., p. 283.



s'est voulu, au premier chef, l'écrivain des camps soviétiques semble donner raison à sa position. Une journée d'Ivan Denissovitch, Le premier cercle sont bien des romans, et qui rendent compte, de la manière la plus juste, de l'inouï de l'expérience concentrationnaire.

Mais voici ce que Chalamov, après la lecture d'Une journée..., écrit à son auteur : « Je ne partage pas votre opinion sur la permanence du roman, de la forme romanesque. Le roman est mort.[...] Le lecteur qui a vécu Hiroshima, les chambres à gaz d'Auschwitz, les camps de concentration, qui a été témoin de la guerre, verra dans toute fiction une offense. Pour la prose d'aujourd'hui, pour celle de demain, l'important est de dépasser les limites et les formes de la littérature.[...] Tout cela ne doit pas être du littéraire mais se lire d'un souffle <sup>1993</sup> ».

Pour Chalamov donc, l'expérience des limites <sup>1994</sup> vécue au camp ne peut s'enfermer dans une fiction, forcément incomplète, forcément mensongère. Cette fois c'est le roman qui est invalidé, parce qu'au camp la réalité dépasse l'imagination. Telle est la dernière formulation de l'impossibilité du récit d'un tel événement. La question de la vraisemblance en est complètement inversée, puisque ce n'est plus la fiction qui est aux risques de l'in vraisemblable, mais la réalité. Lorsque Bertold Brecht écrit : « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte <sup>1995</sup> », il explicite bien la difficulté à laquelle se heurte le romancier. C'est l'événement historique qui ici perd toute vraisemblance. Il ne s'agit plus de rendre crédible un monde inventé, « mais un réel absurde et défiant toutes les normes.[...] Confrontée à Auschwitz, l'imagination du romancier travaille sur une réalité qu'il perçoit comme irréaliste et ceci même lorsqu'il invente à partir de documents ou de témoignages dignes de foi <sup>1996</sup> ». Voilà pourquoi les romans "sur Auschwitz" ont souvent suscité des polémiques lors de leurs parutions <sup>1997</sup>.

Il s'agit bien d'un problème de réception. Ce n'est pas l'authenticité du témoignage qui est en question, dont on pense qu'il aura d'autant plus de force qu'en seront évacuées toutes préoccupations de style, de "littérature". C'est l'incommensurabilité de l'expérience concentrationnaire qui risque d'avoir du mal à trouver crédit <sup>1998</sup>. Loin que l'écrivain ait

<sup>1993</sup> Lettre citée in Ibid., p. 280.

<sup>1994</sup> A ce sujet, Stéphane BIKIALO fait un rapprochement entre Simon et Antelme. Il explique qu'avec L'espèce humaine et L'acacia « se joue une expérience extrême, au sens étymologique de ce qui est le plus à l'extérieur, ou à la limite,[...] qu'il s'agisse de l'expérience concentrationnaire ou de celle de la guerre de manière plus générale » (« Langage et identité : les non-coïncidences du dire dans la littérature du XXe siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », in Les camps et la littérature, Op. Cit., pp. 131-151, p. 132).

<sup>1995</sup> Ecrits sur la politique et la société, trad. de P. Dehem et P. Ivernel, L'Arche, 1970, p. 244, cité par Alain PARRAU (Ecrire les camps, Belin, coll. « Littérature et Politique », 1995, p. 37).

<sup>1996</sup> C. Wardi, Le génocide..., Op. Cit., p. 41. Wardi cite l'historien Isaac Schipper, mort à Maïdanek, et qui s'y interrogeait déjà : « Qui prêtera foi à nos récits. Personne ne voudra nous croire parce que notre malédiction est celle du monde civilisé tout entier » (p. 22). David Rousset exprime la même idée dans Les jours de notre mort : « Quels déserts de silence faudrait-il traverser, une fois la gueule de la mort refermée, pour retrouver vraiment les hommes anciens » capables de nous entendre ? (Op. Cit., p. 731).

« besoin de la fiction hyperbolique pour rendre son texte "crédible" ou "vivant" », il doit au contraire lutter « contre l'"hyperbole" du réel pour atteindre la vraisemblance et donc la communication <sup>1999</sup> ». A rebours donc de ce réalisme un peu simpliste qui veut croire à l'authenticité du témoignage, on peut avancer que l'expérience vécue exige peut-être, justement, des qualités d'écrivains et de créateurs qui soient à la hauteur de l'extrême de l'événement.

Et de fait, l'interdit a bel et bien été levé, et notoirement par des écrivains qui puisent une légitimité dans l'expérience des camps. Si Semprun est pris d'un doute « sur la possibilité de raconter », ce n'est pas que « l'expérience vécue soit indicible », c'est qu'« elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance ». Qui alors parviendra à cette substance, « à cette densité transparente » ? Seulement « ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage <sup>2000</sup> ». Ce récit maîtrisé, Semprun s'est attaché à l'écrire.

David Rousset aussi. Dès son retour du camp, le grand résistant entreprend l'écriture de ce monument qu'est *Les Jours de notre mort*. Voici ce que dit Maurice Nadeau de ce qui est, précisément, un roman :

<sup>1997</sup> A propos du *Choix de Sophie*, de William Styron, C. Wardi écrit : « l'accumulation de la documentation n'a jamais garanti l'authenticité historique de la fiction et l'œuvre de Styron illustre fort bien l'effet désastreux qu'elle peut produire » (*Le génocide...*, Op. Cit., p. 158). On signalera également la violente réaction de Jean Cayrol à propos de *La mort est mon métier*, de Robert Merle, et de *L'étincelle de vie*, d'Erich Maria Remarque, dans les années 1950.

<sup>1998</sup> Tous l'ont dit. « Peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaire ? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie » (Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, p. 24). « Je voudrais raconter ce que j'ai vécu, mais existe-t-il au monde une seule personne pour avoir foi dans quelqu'un qui écrit dans une langue inconnue ? C'est comme si je voulais convaincre les arbres ou les pierres » (Borowski, *Le monde de pierre*, Op. Cit., p. 355). « A peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginables » (Robert ANTELME, *L'espèce humaine*[1947], TEL Gallimard, 1978, p. 9).

<sup>1999</sup> Karla GRIERSON, « "Vérité", littérature et vraisemblance dans le récit de déportation » (in *La Shoah. Témoignages, Savoirs, Œuvres, Actes du colloque d'Orléans de novembre 1996*, sous la direction d'A. Wieviorka et C. Mouchard, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, pp. 207-224. Pp. 216-217). Elle ajoute : « Ceci est le cas pour les récits de vie[...], mais aussi pour les écrits de fiction, et le problème devient plus riche dans ce contexte, car quel sens attribuer à un roman dont les éléments "romanesques" sont justement ceux qui ne viennent pas de l'imagination du romancier ? »

<sup>2000</sup> *L'écriture ou la vie*, Op. Cit., pp. 23-24. Ainsi, ajoute Semprun, « l'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi ». Georges DIDI-HUBERMAN, reprenant la réflexion d'H. Arendt (notamment dans *Penser l'événement* : « les massacres administratifs [dépassent] non seulement l'imagination humaine, mais aussi les cadres et les catégories de la pensée et de l'action politique », trad. de l'anglais par C. Habib, Belin, 1989, p. 27), écrit : « Auschwitz dépasse toute pensée politique existante, voir toute anthropologie ? Il faut donc repenser jusqu'au fondement des sciences humaines en tant que telles.[...] La "vérité" d'Auschwitz, si cette expression a un sens, n'est ni plus ni moins inimaginable qu'elle n'est indicible » (*Images malgré tout*, Minit, 2003, pp. 38-39).

**Rousset « a voulu que ces "Jours de notre mort" fût un "roman". Il s'en explique : pour faire entrer dans les consciences une étrange, insolite, incroyable réalité,[...] il lui fallait avoir recours aux techniques de la création littéraire. Synthétiser les situations, typifier les personnages, particulariser les engrenages de la machine, user en somme de la liberté que se donne l'écrivain pour redonner vie à ce que le temps efface, l'espace disperse, la mémoire oublie, et qui forme désormais une réalité qui envahit pour toujours nos cœurs et nos esprits. Seules pareilles techniques pouvaient nous le faire accompagner dans sa descente aux abîmes<sup>2001</sup> »**

C'est donc bien parce que la réalité à décrire est « incroyable » que Rousset adopte la forme romanesque<sup>2002</sup>.

Autre exemple encore, celui de Piotr Rawicz. L'auteur du Sang du ciel semble d'abord penser que les procédés littéraires sont, au minimum, inadéquats. Comment en effet faire une « composition sur une décomposition » ? Ce ne serait que rajouter un tour de vis à la fausseté de tout récit de la catastrophe. Et pourtant, le même Rawicz ajoute :

**« Le "procédé littéraire" est une saleté par définition. Il l'est davantage de par ses éléments constitutifs : le procédé, le procédé, cette notion est comme un parcours quotidiennement rabâché, entre son bureau et son domicile, par un fonctionnaire souffrant d'hémorroïdes. La littérature : l'anti-dignité érigée en système, en seule règle de conduite. L'art, parfois rétribué, de fouiller dans les vomissures. Et pourtant, à ce qu'il semble, navigare necesse est : il FAUT écrire »**

<sup>2003</sup>

Il faut écrire...Et Rawicz va se mettre à user d'abondance des figures qu'il dénonce – en particulier de la métaphore<sup>2004</sup>. C'est au cœur de cette contradiction qu'il construit son récit, qu'il choisit justement la forme romanesque : « Le choix de la forme romanesque pour étayer le témoignage vécu combine l'effet de présence du revenant<sup>2005</sup> qui peut dire "j'y étais", avec la souplesse et la liberté – et la mise à distance – de la fiction.[...] Le lecteur peut ainsi contourner l'écueil de la vérification du détail factuel – la vérité littéraire – et affronter l'expérience dans l'authenticité vive de son expression poétique<sup>2006</sup> ».

<sup>2001</sup> Préface, *Les jours de notre mort*, Op. Cit., p. IV.

<sup>2002</sup> Ce qui n'invalide pas pour lui d'autres formes littéraires (L'univers concentrationnaire est un essai).

<sup>2003</sup> *Le sang du ciel*, Op. Cit., pp. 16 et 120.

<sup>2004</sup> Le critique américain James E. YOUNG écrit : « Plutôt que de voir les métaphores comme constituant un danger pour les faits de l'Holocauste, nous devons reconnaître qu'elles sont les seuls moyens d'accéder à ces faits qui ne peuvent exister en dehors des figures qui nous les transmettent » (Writing and Rewriting the Holocaust Narrative and the consequences of interpretation, Indiana University Press, 1988, p. 91. Cité et trad. par Catherine DANA, Camus, Perec et l'écriture de la Shoah, L'Harmattan, 1998, p. 34).

<sup>2005</sup> Cette figure du "revenant", qu'illustre à merveille le Gengis Kohn de Romain Gary, marque souvent l'impression qu'éprouvent ceux qui, justement, sont revenus : « Tout était faux, visages et livres, tout me montrait sa fausseté et j'étais désespérée d'avoir perdu toute capacité d'illusion et de rêve[...]. Voilà ce qui, de moi, est mort à Auschwitz. Voilà ce qui fait de moi un spectre » (Charlotte DELBO, Spectres, mes compagnons, Berg International, 1995, p. 47).

Cette question de l'authenticité s'insère dans celle, plus générale, de la relation de la fiction à la réalité. Sans prétendre trancher dans un tel débat, je proposerai quelques pistes de réflexion susceptibles de l'éclairer – sur le sujet singulier qui nous occupe.

## Chapitre II. Pour un récit éclaté ou un récit continu ?

Ce sont bien les modes d'écriture romanesques qu'il convient d'interroger. On se souvient que Nathalie Sarraute faisait du « fait déplacé » le fondement de la fiction, parce qu'un tel transport donne au « fait vrai » une instabilité qui lui permet de *bouger*, lui redonnant une *mobilité*. De la même façon, le même Chalamov qui annonçait la mort du roman va se réclamer d'une « invention vraie » – entrer donc dans l'aire de la fiction. Dans « Cherry-Brandy », qui raconte la mort de Mandelstam dans un camp près de Vladivostok en 1938<sup>2007</sup>, l'auteur des *Récits de Kolyma* imagine le poète agonisant, dont la pensée petit à petit s'efface. Il "invente" son épuisement, puis son extinction corporelle et psychique. Pour rendre vrai, Chalamov "fictionnalise".

Voici comment il justifie ce récit<sup>2008</sup>, dans lequel « il y a moins d'infidélités historiques que dans *Boris Godounov* de Pouchkine » : 1°) le camp où est mort Mandelstam, Chalamov l'a connu un an avant lui ; 2°) le récit « offre une description quasi clinique de la mort par dystrophie alimentaire » ; 3°) « il relate la mort d'un homme. Cela vous suffit-il ? » ; 4°) « Et la mort d'un poète. En se basant sur sa propre expérience, l'auteur tente d'imaginer quels pouvaient être les pensées et les sentiments de Mandelstam, partagé entre la ration de pain et la haute poésie ». Rendre compte, ce n'est pas donner une simple photocopie du réel. En « inventant » la mort de Mandelstam, « l'auteur n'a recherché que le vif de la vie ». Dès lors, « qui osera traiter ce récit de "légende" ? » Le pur informatif, le documentaire seul ne suffisent pas, il faut faire « croire au récit, ainsi qu'à tout le reste, non comme une donnée d'information mais comme on croit devant une plaie ouverte au cœur ».

Chalamov ne se contredit pas, bien sûr. Le roman dont il proclame la mort, c'est celui qui servait aussi de référence aux historiens François Furet ou Paul Veyne. Il serait daté, et ses schèmes obsolètes : « La mort du roman, de la nouvelle, du récit signifie la mort du roman psychologique, descriptif<sup>2009</sup> ». Les camps ne sont pas un lieu où pourraient vivre les héros de tel roman. La meilleure preuve est que ceux-ci n'ont eu garde d'accompagner leurs lecteurs dans l'enfer : « Tous les personnages de roman que j'avais

<sup>2006</sup> Catherine COQUIO, « Le sang du ciel de Piotr Rawicz ou la littérature comme "composition sur une décomposition" », in *Parler des camps, Penser les génocides*, Op. Cit., pp. 401-413 (p. 410).

<sup>2007</sup> Voir *Récits de la Kolyma*, trad. du russe par L. Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003, pp. 101-108. Ce récit a été écrit en 1958.

<sup>2008</sup> Dans *Tout ou rien*, Op. Cit., pp. 32-36.

<sup>2009</sup> *Ibid.*, p. 23.

fréquentés si intimement pendant tant d'années avaient disparu. Pourquoi ? Sont-ils inadaptables ?[...] Je sais seulement que Madame Bovary ne s'est jamais hasardée dans les marais d'Auschwitz. Ni Anna Karénine. Ni Lucien Leuwen que j'aimais tant. Ni Rastignac<sup>2010</sup> ». C'est aussi ce que dit Chalamov, parlant de la forme romanesque surannée de Tolstoï, mais aussi de celle, pourtant contemporaine des camps, d'Hemingway ou du *docteur Jivago*, « dernier roman russe, qui marque le naufrage du roman classique, le naufrage des homélies littéraires à la Tolstoï ». Toute cette littérature ne saurait convenir aux camps.

Seul un roman "éclaté" est adapté à un tel événement, lui aussi éclaté : « la nouvelle prose, c'est l'événement, le combat lui-même, non sa description ». A l'opposé d'un Soljenitsyne, plus "classique", Chalamov se réclame explicitement des nouvelles techniques romanesques (flux de conscience, amenuisement de l'intrigue, suppression de la causalité linéaire, fragmentation, etc.). Son véritable modèle, c'est Faulkner : « Faulkner, c'est le roman brisé, le roman en pièces », seul capable « d'édifier un monde à partir de débris<sup>2011</sup> »...

Mais comment concilier cette position radicale avec celle d'un Kertesz ? Celui-ci prône une fiction de facture beaucoup plus traditionnelle, qui respecte un « modèle temporel linéaire ». L'auteur d'*Être sans destin* est parti de cette question : « comment peut-on représenter l'histoire comme fiction ? Si je veux faire cela, il me faut recréer le monde entier, il me faut donc inventer Auschwitz. [...] Le problème central de ce roman était le temps de l'action, le temps du récit ». Le choix de Semprun d'écrire des fictions non linéaires, tombant dans « l'erreur habituelle d'une succession temporelle irrégulière », lui paraît « complètement faux<sup>2012</sup> ». Comment donc « inventer Auschwitz », le « figurer comme système » ? En imposant « le temps à mon héros négatif comme un poids pesant, écrasant.[...] Tout ce qui le détermine lui est imposé de l'extérieur, son identité n'est pas sa propre identité, son destin n'est pas le destin qu'il s'est choisi, et les situations dans lesquelles il s'engage, il ne peut pas non plus les déterminer ». Auschwitz est le monde du non-choix – ou plutôt du choix forcément négatif<sup>2013</sup>. D'où ce parti pris d'« un modèle temporel linéaire.[...] Là, dans la composition, règne un monde total. Les

<sup>2010</sup> C. Delbo, *Spectres, Mes compagnons*, Op. Cit., p. 40.

<sup>2011</sup> *Tout ou rien*, Op. Cit., pp. 27, 23, 25.

<sup>2012</sup> « Le vingtième siècle est une machine à exterminer permanente », Op. Cit., pp. 89-90. Voir également les réflexions du jeune narrateur d'*Être sans destin*[1975], à l'écoute de deux vieux déportés : « leur récit m'a donné les contours brumeux, l'impression d'événements désordonnés, embrouillés et émiettés[...]. Et puis j'ai constaté aussi l'erreur habituelle : c'était comme si ces événements qui s'estompaient déjà[...]avaient eu lieu non en suivant le cours normal des minutes, des heures, des semaines et des mois, mais pour ainsi dire tous à la fois, dans une sorte de tourbillon, de vertige unique » (trad. du hongrois par N. et C. Zaremba, Actes Sud, 1998, pp. 351-352).

<sup>2013</sup> « Je dois choisir, mais je choisis toujours quelqu'un que moi-même je ne suis pas. J'ai donc essayé d'écrire une histoire négative du développement, montrant non comment on devient ce qu'on est, mais comment on devient ce qu'on n'est pas. Et dans ce projet, la question n'a pas été pour moi celle d'un destin individuel, mais celle de l'absence de destin comme condition de masse » (Ibid., pp. 89-90).

tons sont déterminés de l'extérieur et doivent être composés en direction de la fin selon une succession bien programmée ».

Kertesz voit donc dans le modèle linéaire la meilleure façon de rendre compte de cette terrible spécificité : l'avancée inéluctable vers la fin programmée de l'« être sans destin » des camps – modèle dépassé, pour Chalamov<sup>2014</sup>. Les positions sont-elles irréconciliables ?

Ce n'est pas si sûr. Car la "linéarité" de Kertesz n'a pas grand chose à voir avec celle d'un Tolstoï, d'un Balzac, d'un Pasternak, d'un Hemingway même, où le fait – et la chance, sans doute – d'avoir un destin est synonyme de l'ordonnement de la vie – de la linéarité du récit. Ici, destin et linéarité marchent de concert, nous sommes encore dans le tragique. Là, et particulièrement dans *Etre sans destin*, l'expérience du camp est celle de *l'absence de destin comme linéarité*<sup>2015</sup> : à la personne on impose, en la dépersonnalisant justement, une ligne de vie qui mène tout droit à la mort. La chronologie est à l'opposé de toute inférence causale.

Si continuité il y a donc (comme chez Soljenitsyne), elle n'est peut-être pas si éloignée de la discontinuité d'un Chalamov ou d'un Borowski. Elles se rejoindraient même sur deux points essentiels : d'une part, toutes deux mettent en évidence une spécificité centrale des camps : la mort qui perd son caractère d'événement, à la fois individuel et collectif, sa grandeur tragique. D'autre part, continuité et discontinuité montrent que l'événement historique des camps se *concentre* en et à chaque instant, transformant chacun de ces instants en un événement d'une exceptionnelle densité et qui ne peut que rester éternellement *présent*, comme on le verra.

Pour mieux appréhender un tel processus, opérons un détour par Claude Simon. Ses romans en effet s'appuient sur, et mettent en œuvre « une vision de l'Histoire<sup>2016</sup> » et de l'événement historique exemplaire, proche de la "solution" qu'ont trouvée aux apories de la représentation les écrivains des systèmes concentrationnaires nazi et soviétique. Et solution qui évite d'"effacer" l'événement dans un esthétisme qui serait en effet plus que douteux<sup>2017</sup>.

Selon l'auteur de *La route des Flandres*, pour celui qui vit un événement historique, la situation est rigoureusement incompréhensible. C'est ainsi qu'il revient sans cesse sur l'absurdité de la guerre<sup>2018</sup>. Le thème n'est pas nouveau, bien sûr : l'obscur "acteur" qui se trouve pris dans un événement historique éprouve un irrépressible sentiment de

---

<sup>2014</sup> L'explication, factuelle, de la différence des expériences concentrationnaires nazie et soviétique ne pèse guère. Chalamov comme Kertesz disent d'ailleurs tous deux la similarité des situations vécues.

<sup>2015</sup> Là encore, Faulkner peut servir de modèle de cette conception du temps dont la charge pèse sur les personnages, qui sont, pour les siens aussi, d'une certaine façon « sans destin ».

<sup>2016</sup> « Une vision de l'Histoire – en aucun cas une théorie », selon François CHÂTELET (« Une Vision de l'Histoire », in *La Terre et la Guerre* dans l'œuvre de Claude Simon, revue *Critique*, n° 414, novembre 1981, p. 1219).

<sup>2017</sup> Voir la boutade de Gary : « J'ai toujours pensé que si on parle toujours d'Auschwitz, c'est uniquement parce que ça n'a pas encore été effacé par une belle œuvre littéraire » (*La danse de Gengis Kohn*, Op. Cit., p. 146).

non-sens – déjà entendu dans le fameux « Il n'y comprenait rien du tout » de *La Chartreuse de Parme*, repris dans les imprécations du Bardamu de Céline, dans le vague-à-l'âme des soldats isolés dans la forêt mosellane de Gracq, ou errants dans les paysages dévastés de la Première Guerre Mondiale chez Faulkner<sup>2019</sup>. Vassili Grossmann exprime ainsi ce sentiment : « Quand la conscience humaine se tourne vers le passé, elle ne garde dans le tamis de la mémoire qu'un concentré des grands événements du passé, et laisse échapper les souffrances et les angoisses du soldat, son désarroi et sa tristesse<sup>2020</sup> ». Irréconciliable conflit entre l'Histoire, généralisante, qui en les ordonnant après coup, en les insérant dans une série causale, veut à tout prix donner un sens aux événements – et la fiction, qui veut montrer, à travers la singularité de destins individuels pris dans cette nasse, combien ce sens reste problématique.

Mais comment dire alors, comment écrire l'Histoire telle qu'elle est vécue par ses protagonistes ? Cette question, peut-être aussi vieille que la littérature, prend une nouvelle dimension au siècle des camps. Et toute l'œuvre de Simon tourne elle aussi autour de cette représentation impossible, ressassant cette interrogation sur le récit historique<sup>2021</sup>, rendant problématiques les éléments de celui-ci : l'événement, son hypothétique agent, les documents qui servent à l'écrire.

Reprenons une dernière fois les catégories de Paul Ricœur<sup>2022</sup>, les trois "moments" qu'il délimite dans le passage du temps au temps humain, donc narratif (puisqu'il n'est de temps humain que raconté) : la *préfiguration*, faite des éléments constitutifs du récit (« agent, but, moyen, circonstance, secours, hostilité, coopération, conflit, succès, échec, etc. », qui constituent une typologie de l'action au triple niveau « sémantique, symbolique,

<sup>2018</sup> Dans son cas, les deux guerres mondiales, la guerre d'Espagne, celles de la Révolution et de l'Empire.

<sup>2019</sup> Voici ce que dit Gracq de son roman : « Quand vous dites qu'il ne se passe rien dans *Un Balcon en Forêt*, c'est vrai. Rien ou presque rien, sauf à la fin où tout de même la guerre se déclenche, mais pour moi il se passe quelque chose qui est très important, quelque chose qui fait surface : l'écoulement du temps et des saisons.[...] L'écoulement, le passage d'une saison à l'autre qui est presque tout ce qui se passe dans le livre, ce sont pour moi des événements importants » (« Sur *Un Balcon en Forêt* », entretien avec G. Ernst, Julien Gracq, *Cahier de l'Herne*, pp. 219-220, cité par J.-P. Goux, *La Fabrique du Continu*, Op. Cit., p. 115. Voir *L'iris de Suse*, de Jean GIONO : « Admettons qu'il ne se passe rien...Qu'est-ce qui se passe alors ? Rien. Rien que le temps » (Gallimard, 1970, pp. 248-249).). Et ce que dit Hanna ARENDT de celui de Faulkner : « Il fallut que trente ans, environ, passent, avant que n'apparaisse une œuvre d'art déployant avec une telle transparence la vérité interne de l'événement qu'il devint possible de dire : Oui, c'est ainsi que cela fut. Et dans ce roman, *La Fable* [Parabole en français], de William Faulkner, bien peu se trouve décrit, encore moins expliqué, et rien du tout "maîtrisé" », Hanna ARENDT, *Vies politiques*, trad. de l'anglais par E. Adda, Gallimard, 1974, p. 30).

<sup>2020</sup> *Vie et destin*[1952-1959], trad. du russe par A. Berelowitch, Julliard/L'Âge d'Homme, 1984, p. 566.

<sup>2021</sup> Voir L. Dällenbach : « Au départ, il y a cette question posée à Simon – que l'œuvre de Simon se pose à elle-même : une littérature d'après-guerre [...] est-elle possible ? Et si oui, à quelle condition ? » (Claude Simon, Op. Cit., p. 11) ou Peter JANSSENS : « A l'issue d'une expérience aussi radicale se sont imposées deux questions : Comment reprendre après cela ? Comment témoigner après cela ? » (Claude Simon, *Faire l'Histoire*, Villeneuve d'Asq, Ed. du Septentrion, 1998, p. 9).

<sup>2022</sup> Voir *Temps et Récit I*, Op. Cit., pp. 108-162.

temporel ») ; la *configuration*, chargée de médiatiser ces éléments en fonction d'une fin, arrangement syntagmatique des événements, les constituant en récit ; la *refiguration* qu'effectue dans sa sphère propre le lecteur.

Simon s'attaque aux deux premiers éléments de cette "mise en intrigue", en critiquant le récit historique dans ce qui le constitue, puis dans son organisation syntagmatique : le personnage peut-il encore être, sinon agent, du moins participant de l'événement historique ? Et l'événement lui-même, qu'en reste-t-il ?

Commençons par la place du personnage. A l'encontre de la morale de l'engagement sartrien, Simon professe un scepticisme radical sur la possibilité d'infléchir le cours des événements historiques. Le narrateur d'*Histoire* (traité de « boy-scout » par son oncle Charles) a des intentions morales, mais n'accomplit rien, à l'image de l'auteur lui-même, seulement « voyeur » durant la guerre d'Espagne ou les combats de mai 1940, selon ses propres dires<sup>2023</sup>. Le personnage d'O., dans *Les Géorgiques*, doute de plus en plus du sens de l'action : « en tout cas, si action il y avait, elle apparaissait sous une forme, bruyante certes et tapageuse, de non-action ». L'interrogation s'étend jusqu'à l'idée même d'histoire, d'événement historique : « Si endurer l'Histoire (pas s'y résigner : l'endurer), c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, c'est la matière même de l'Histoire<sup>2024</sup> ».

Ainsi, l'action perd son sens en même temps que l'Histoire perd le sien. Et ceci est particulièrement marqué dans le roman concentrationnaire<sup>2025</sup>. Jean Cayrol, déporté à Mauthausen en 1942, explique ainsi le romanesque "lazaréen", qu'il appelle de ses vœux comme seul capable de rendre compte de l'expérience, de bout en bout négative, des camps : « Le romanesque lazaréen donnera cette pénible impression, à couper le souffle, que tous les incidents, les faits dramatiques ou autres, ne plongent pas dans la réalité de la vie, passent comme une risée, un coup de vent, en ne laissant que des traces fugitives, mal comprises, difficiles à retenir<sup>2026</sup> ». Dans ce monde du roman lazaréen, les événements sont « filtrés<sup>2027</sup> », un tel roman montrera comment le camp est un

<sup>2023</sup> Voir « L'Inlassable RéE/Ancrage du Vécu, Entretiens avec M. Calle », in Claude Simon, *Chemins de la Mémoire*, sous la dir. de M. Calle, Sainte Foy (Québec) et Grenoble, Le Griffon d'Argile/ P.U.G., 1993, pp. 7-8.

<sup>2024</sup> *Les Géorgiques*[1981], Minuit, 1992, p. 304. *L'Herbe*[1958], Minuit, coll. « Double », 1994, pp. 27-28.

<sup>2025</sup> Je n'ai guère distingué jusqu'ici romans des camps de concentration (Rousset, Semprun) et romans des camps d'extermination (Kertész, Borowski). Dans les premiers, on voit une résistance s'organiser, des actions capables, même à un faible degré, d'infléchir le cours des événements. Dans les seconds, les "actions" se résument à ce qui est fait pour survivre à l'instant présent. Mais mon objet n'est pas ici d'étudier de façon approfondie ces différences, que je sais cardinales.

<sup>2026</sup> Pour un romanesque lazaréen, *Cahiers du Rhône*, Neuchâtel, La Baconnière, Seuil, 1950, p. 97.

<sup>2027</sup> « Il est probable qu'au premier contact avec la réalité du camp, ma structure morale s'est comme engouffrée dans un brouillard immobile qui a, au fur et à mesure, filtré les événements et soustrait l'efficacité à sa force manifeste » (Boris PAHOR, *Pèlerin parmi les ombres*[1988], trad. A. Lück-Gaye, La Table Ronde, 1996, p. 183). Cet écrivain et résistant slovène a été interné dans plusieurs camps. Pèlerin... décrit le voyage, quarante ans après, d'un ancien déporté, mêlé aux touristes qui visitent le camp du Struthof, en Alsace.



désapprentissage, où l'inaction, au sens fort, fait qu'on n'y « retiendra jamais rien d'utile ni de nécessaire », aucune leçon pour l'avenir<sup>2028</sup>. Présent invivable, l'événement des camps rend tout aussi vaine la quête d'un sens possible du futur.

Là encore, la lecture de Simon va permettre d'éclairer certains procédés de traduction de cette absence de sens. L'auteur d'*Histoire* commence par s'attaquer au côté narratif de l'événement (un fait ne devient événement que choisi et raconté comme tel, ce qui, normalement, donne une cohérence à la vision du monde). Il montre que ce qui s'est effectivement produit dans le passé est « indépendant de nos constructions et reconstructions<sup>2029</sup> ». Toute son œuvre refuse l'intégration de l'événement dans une syntaxe narrative, remettant en cause la possibilité même d'une causalité événementielle. On ne saurait y trouver une mise en intrigue à la façon de Ricœur (transformation et intégration des événements en une histoire), un pluriel événementiel comme totalité structurée par une fin (à la fois but et terme) qui lui donne son sens (à la fois signification et orientation).

Ce sens constamment se dérobe. Difficile par exemple, avant d'avoir entièrement lu *Les Géorgiques*, d'en comprendre les premières pages et leur minutieuse description d'une gravure : « Il est évident que la lecture d'un tel dessin n'est possible qu'en fonction d'un code d'écriture admis d'avance par chacune des parties, le dessinateur et le spectateur<sup>2030</sup> » – mais ce code, en définitive, ne sera jamais explicité.

Ce sens est constamment suspendu – par exemple par cet autre procédé typique de l'écriture de Simon, la cataphore<sup>2031</sup>, dont l'incipit d'*Histoire* fournit un bon exemple : « l'une d'elles touchait presque la maison... », ce « l'une d'elles » s'avérant finalement être une branche, cette même branche qu'on va retrouver à la fin de *L'Acacia*...

Le dévoilement advient-il, finalement ? Rien n'est moins sûr, car Simon récusé aussi toute téléologie. Didier Alexandre écrit qu'il « refuse de faire de la fiction un autre mode de tricherie susceptible d'apporter une consolation symbolique au lecteur : il n'y a pas de fin<sup>2032</sup> ». Ainsi la mise en intrigue, acheminement d'une situation vers une fin permettant la totalisation, est constamment problématisée.

D'abord parce qu'est explicitement rejetée toute forme de finalisation, fût-elle théologico-religieuse ou politique<sup>2033</sup>. Le monde de Simon est lui aussi sans destin. Ensuite à cause de la multiplicité des locuteurs (si frappante dans *La bataille de Pharsale*

<sup>2028</sup> « Le camp est définitivement une école négative de la vie. Personne n'en retiendra jamais rien d'utile ni de nécessaire. Chaque instant de la vie des camps est un instant empoisonné » (Récits de Kolyma, Op. Cit., p. 223).

<sup>2029</sup> Didier ALEXANDRE, « Une H/histoire sans fin ? », in A partir de « La Route des Flandres », Op. Cit., pp. 95-122 (p. 105).

<sup>2030</sup> Les Géorgiques, Op. Cit., p. 13.

<sup>2031</sup> Procédé souligné par Dällenbach. La cataphore est cette figure désignant « un fragment d'énoncé qui implique l'énoncé subséquent, d'où l'obligation de descendre le cours du texte pour trouver la détermination attendue » (Claude Simon, Op. cit., p. 37).

<sup>2032</sup> « Une H/histoire sans fin ? », Op. Cit., p. 113.

et dans *Histoire*, où il est bien difficile, la plupart du temps, de dire "qui parle"), qui a des conséquences sur la vision de l'espace (toute *perspective* est perdue, du fait de l'éclatement des points de vue sur un même objet) comme sur celle de ce « temps magma<sup>2034</sup> » à la chronologie presque informe. Cette fois Simon n'est pas très loin de Chalamov ou de Borowski.

La fin n'a pas de sens, elle est sans raison. Pourquoi, dans *L'acacia*, la femme interrompt sa quête de la tombe de son mari ? Seulement par lassitude : « Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin – ou du moins quelque chose qu'elle pouvait considérer (ou que son épuisement, le degré de fatigue qu'elle avait atteint, lui commandait de considérer) comme pouvant mettre fin à ce qui lui faisait courir depuis dix jours les chemins défoncés<sup>2035</sup> ». Et pourquoi la « force déchaînée » du *Vent* s'arrête-t-elle ? Parce qu'elle est « sans but, condamnée à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin<sup>2036</sup> ».

Simon traduit ainsi sa vision de l'Histoire : dans ses romans on reste « "immobile à grands pas" : contrairement au roman traditionnel toujours en forme de fable, pas de dénouement [...]. A la fin, il peut arriver que l'on se retrouve au point de départ. On ne "progressé" pas<sup>2037</sup> ». C'est exactement de la même manière que Kertesz parle de « l'avancée », pas à pas, dans ses romans : « pour un convoi[...] il faut compter à peu près trois mille personnes.[...] Il faut attendre une quinzaine de minutes pour arriver à l'endroit où tout se décide : tout de suite le gaz, ou encore une chance. Entre-temps, la file bouge sans cesse, avance, et tout le monde avance pas à pas<sup>2038</sup> ». On est presque à la fin d'*Être sans destin* – et c'en est aussi, bien sûr, le début : l'arrivée à Auschwitz, ce lieu où le temps s'arrête, se répète, où « on ne "progressé" pas », puisque cette situation de

<sup>2033</sup> Exemple pour la première : le renversement du texte de l'Apocalypse dans *La Route des Flandres* ; pour la seconde : les multiples passages d'*Histoire* qui tournent en dérision l'attente du "Grand Soir".

<sup>2034</sup> Voir Alexandre, « Une H/histoire sans fin ? », Op. Cit., pp. 108-110.

<sup>2035</sup> *L'acacia*, Op. Cit., pp. 24-25.

<sup>2036</sup> C'est justement l'ultime page du roman. Les pages finales de Simon sont remarquables par leur négation de tout terme, leur infinitude : le « moi ? » d'*Histoire* ; la fin de *L'acacia* qui est aussi le début d'*Histoire* ; « le monde[...] s'écroulant comme une bâtisse abandonnée, livrée à l'incohérent et destructeur travail du temps » de *La Route des Flandres* ; le « monotone ressassement [...] à la fin, s'exhalant, s'étirant, interminable, désolée, morne, une plainte » des Géorgiques...

<sup>2037</sup> « Entretiens avec M. Calle », Op. Cit., pp. 15-16. C'est ainsi qu'on pourrait interpréter le fameux participe présent de Simon, marque du duratif, façon de nier ce qui fait de la langue le lieu d'actions-événements. Selon Jacques BRES, « le participe présent inscrit le temps impliqué par le procès comme incessante conversion de l'accomplissement en accompli et seulement cela : courant à quatre pattes ne montre ni le début ni la fin de l'acte de courir mais le saisit quelque part entre ces deux bornes comme se réalisant continuellement, c'est-à-dire opérant la conversion du temps arrivant en temps arrivé sur une ligne du temps immobile » (« *La route des Flandres*, une machine à démonter l'ascendance du temps narratif », in *A partir de «La route des Flandres* », Op. Cit., p. 23).

<sup>2038</sup> *Être sans destin*, Op. Cit., p. 354.

sélection se reproduit à chaque instant. Chez Kertesz, il y a bien une avancée au sens chronologique, mais cette marche « pas à pas » est en réalité un surplace, pareil au piétinement des prisonniers transis durant des heures sur l'*Appelplatz*.

C'en est bien fini de l'écriture épique, où le héros marche vers sa gloire. Dans les guerres selon Simon, dans les camps, il n'y a plus que des martyrs, dit Chalamov<sup>2039</sup>. Seule alors une écriture « détachée des modèles empiriques et culturels » est à même de « restituer le caractère brut<sup>2040</sup> » de telles expériences.

Ce qui n'empêche pas la diversité des formes narratives. Le recours de Kertesz à une fiction "linéaire" a précisément pour but de montrer que rien n'est au pouvoir du concentrationnaire, pris dans un engrenage sans fin, ou dont la mort, cette absence de fin, est la fin ultime. D'autres ont privilégié une construction éclatée, qui dans sa forme même exprime ce que Cayrol appelle « l'émiettement du concentrationnariat ». Le récit devient discontinu, faits d'épisodes juxtaposés, apparemment sans ordre<sup>2041</sup>.

Mais quelle que soit la forme choisie, « il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, [ni] de ressort, [ni] d'intrigue », dit encore Cayrol<sup>2042</sup>, parce qu'ici l'Histoire, avec une majuscule, n'a plus cours. Et Simon trouve là encore les images aptes à exprimer cet "état" de l'homme soumis à la catastrophe. Ses romans, qu'en ce sens on peut qualifier de "lazaréens" eux aussi, disent cette fragmentation de la vision du monde, analogue à la diffraction de la lumière par le feuillage : « et alors, comme au moment où la balle l'avait frappé, le choc, la secousse, l'explosion, tâtant instinctivement de sa main valide la blessure mal refermée, disant : "Fusill...fus...", puis jouant de nouveau des coudes, puis dehors, courant sous les pimpantes pastilles de soleil » (*Géorgiques*). Ces pastilles deviennent le cœur de la vision : « le chat détalant (ou plutôt disparaissant, comme volatilisé, absorbé par l'air,[...], l'instant d'avant encore tapi, ramassé sur la crête du mur,[...], immobile au point de paraître irréel parmi les zébrures et les mouchetures du soleil,[...], et l'instant d'après plus rien à la place que les pastilles de soleil jouant à travers les feuillages » (*L'Herbe*). Image identique encore dans *L'Acacia* : « les pastilles de soleil déchiquetées par les feuillages glissant sur les blindages, changeant brusquement de niveau, s'étirant ou se contractant aux cassures des plans, escaladant les tourelles, redescendant comme si chacun des trois engins rampait sous un immatériel tapis moucheté, un immatériel filet de camouflage<sup>2043</sup> ».

Le même type d'images se retrouve chez les écrivains des camps. Dans les *Récits*

---

<sup>2039</sup> Récits de Kolyma, Op. Cit., p. 559. Georges PEREC parle de la même façon du « refus du gigantesque et de l'apocalyptique » chez Robert Antelme (« Robert Antelme ou la vérité de la littérature »[1963], in Robert Antelme. Textes inédits. Sur « l'espèce humaine ». Essais et témoignages, Gallimard, 2000, pp. 173-190. P. 178).

<sup>2040</sup> S. Bikialo, Op. Cit., p. 147.

<sup>2041</sup> Soulignons néanmoins que Chalamov insiste sur le soin apporté à l'organisation de ses Récits, sur « l'attention minutieuse apportée à la composition où rien n'est laissé au hasard » (Tout ou rien, Op. Cit., p. 38), composition dont le but est « la plus vive impression » sur les lecteurs.

<sup>2042</sup> J. Cayrol, Pour un romanesque lazaréen, Op. Cit., pp. 76, 93.

de Chalamov, des flocons de neige tournoyant dans la lumière des projecteurs expriment ainsi l'éparpillement de la réalité et, dans le même mouvement, l'insoutenable poids de l'instant : « Dans les jets de lumière triangulaires des "jupiters" qui éclairaient les chantiers la nuit, la neige tourbillonnait comme de la poussière dans un rayon de soleil – comme la poussière dans le rayon de soleil du hangar de mon père. Mais dans mon enfance tout était petit, chaleureux et vivant, alors qu'ici c'était énorme, froid et menaçant <sup>2044</sup> ». L'instant vécu porte la charge d'une réalité invivable, comme si en chaque flocon se cristallisait l'insupportable quotidien : « nous sommes encore quelques milliers d'hommes et de femmes, à l'ouest, quelques centaines de milliers, à l'est[...] à ne pas pouvoir nous souvenir de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs sans avoir une sorte de coup de sang, de coup de cœur et de mémoire », écrit Semprun <sup>2045</sup> .

Telle est la "vie" du concentrationnaire, tel aussi le récit qui en est fait : « découpages dans le réel <sup>2046</sup> », flocons d'anecdotes, poussières d'épisodes. Il ne s'agit pas là d'une incapacité des écrivains à donner une vision cohérente du « monde de pierre » qu'ils décrivent, mais bien d'un caractère consubstantiel à ce monde, seulement fait d'instant où se concentrent la quintessence de l'expérience.

Une autre image de Simon, celle de la vitre, dit encore cette impossibilité de donner une forme organisée à la perception d'un tel « chaos d'horreur » : « comme si cette pellicule visqueuse et tiède qu'il avait essayé d'enlever de son visage en l'aspergeant d'eau froide s'était aussitôt reformée, plus imperméable encore, le séparant du monde extérieur, de l'épaisseur d'un verre de vitre à peu près estima-t-il, si tant est que l'on puisse estimer la fatigue, la crasse et le manque de sommeil par référence à une vitre <sup>2047</sup> ». C'est cette fois chez Boris Pahor qu'on retrouve l'image : « Maintenant, j'ai à nouveau des enfants devant moi, à travers la vitre couverte de rosée, ils paraissent multipliés et auréolés par l'arc-en-ciel.[...] Je ne sais pas comment rassembler les représentants des sombres baraques là-haut [et] ces jeunes êtres qui sont les rejetons de l'humanité immortelle. Je ne sais pas comment je dois leur présenter les os avilis et les cendres humiliées <sup>2048</sup> ». Est ainsi transcrite la sensation d'irréalité si souvent éprouvée par les rescapés <sup>2049</sup> : la vitre est cet écran embué qui sépare, sans reste, ceux de "là-bas" et les

<sup>2043</sup> Les Géorgiques, p. 275 ; L'herbe, pp. 165-166 ; L'acacia, p. 93. Ailleurs c'est la mer qui opère cette sorte de fragmentation intégrative : « Il y avait je ne sais quoi dans l'air l'heure le soleil se déchirait dans l'eau s'éparpillait en croissants de bronze liquide serpentins se tortillant se fragmentant et se reconstituant parcelles de métal clair sur l'eau sombre » (Histoire, pp. 314-315). L'importance de ce motif est soulignée par son retour, mot pour mot, et dans la page d'ouverture d'Histoire (reprise à la p. 394), et dans la page finale de L'acacia

<sup>2044</sup> Récits de Kolyma, Op. Cit., p. 546.

<sup>2045</sup> Jorge SEMPRUN, Quel beau dimanche[1980], Grasset, Cahiers Rouges, 2003, p. 154.

<sup>2046</sup> L'expression est d'André COMTE-SPONVILLE dans sa préface au Monde de pierre (p. 13).

<sup>2047</sup> L'acacia, p. 283. Montès, dans Le vent, est un personnage particulièrement "décalé" de la réalité, celle-ci «continuant à lui parvenir de très loin, comme à travers cette fragile et dure plaque de verre où l'image du monde fragile et dur venait se projeter » (Op. Cit , p. 158).

autres : comment donner à ceux-ci une idée de ce que fut ce « monde à part <sup>2050</sup> », irrémédiablement séparé ?

## Chapitre III. Le dire de l'instant catastrophique

*C'est seulement quand se produit cet instant qu'une autre mémoire[...] s'éveille et découvre un temps que les horloges et les calendriers ne comptent pas ;[...]un temps sans heures ni années, sans passé ni futur, sans nom parce que la mémoire s'est forcée à ne pas le légitimer ; il ne dispose que d'un hier cicatrisé dont l'insensibilité même permet de mesurer la profondeur de la blessure* Juan BENET

<sup>2051</sup>

En définitive, lorsque Simon nous dit que « l'Histoire se manifeste (s'accomplit) par l'accumulation de faits insignifiants, sinon dérisoires <sup>2052</sup> », il touche donc à un point essentiel de la littérature des camps, et plus généralement de la littérature de la catastrophe moderne, contrainte à ne plus pouvoir dire que l'instant. Comme dans les carnets de la Tante Marie de L'Herbe, qui collationnent « les menus événements (et même pas événements : faits, incidents, – et même pas incidents : le quotidien, le tout-venant – et même pas menus : minuscules, insignifiants) », les seuls qui peuvent faire l'objet d'un récit sont ceux du présent le plus immédiat. Ce sont eux, les véritables événements de ce monde dévasté, ces « immémoriales contraintes » de la vie que sont « faim, maladie, vêture <sup>2053</sup> ».

Tel est bien ce que "raconte" le roman du monde "lazaréen", où « tout est dispersé, pulvérisé, [où] les journées ont un aspect provisoire, inachevé <sup>2054</sup> ». Comment donc dire l'expérience concentrationnaire ? Cette question est de la même veine que celle qui s'est posée à certains peintres (Munch, Bacon) : comment, avec des moyens picturaux représenter le cri <sup>2055</sup> ? De la même façon, les écrivains s'interrogent : comment dire le cri,

<sup>2048</sup> Pèlerins parmi les ombres, Op. Cit., pp. 252-253.

<sup>2049</sup> 2 Semprun reprend à plusieurs reprises ce thème : « Avais-je rêvé ma vie à Buchenwald ? Ou bien, tout au contraire, ma vie n'était-elle qu'un rêve, depuis mon retour de Buchenwald ? » (Quel beau dimanche, Op. Cit., p. 67).

<sup>2050</sup> C'est le titre du récit de Gustav HERLING[1950] (trad. de l'anglais par W. Dermond, Denoël, 1985), qui lui aussi reprend l'image de la vitre, qui chez lui sépare l'affamé de la cuisine du camp de Yertsevo, près d'Arkhangelsk, « comme si ses traits anguleux, émaciés, voulaient en vain percer la barrière de verre » (p. 72).

<sup>2051</sup> *Tu reviendras à Région*[1967], trad. de l'espagnol par C. Murcia, Minuit, 1989, pp. 127-128.

<sup>2052</sup> Les Géorgiques, p. 304.

<sup>2053</sup> L'herbe, p. 87.

<sup>2054</sup> Pour un romanesque lazaréen, Op. Cit., p. 83.

qui est, lui aussi, de l'instant <sup>2056</sup> ? Les écrits concentrationnaires cherchent à communiquer un tel immédiat, où chaque instant est un événement du simple fait qu'on lui survit jusqu'à l'instant suivant <sup>2057</sup> .

Alors ils vont dire cette immédiateté en opérant une réduction de l'événement historique singulier et incommensurable des camps à l'instant présent. L'être s'y trouve diminué, littéralement, ramené à cet instant toujours renouvelé où se joue sa survie. Et c'est pourquoi cet instant est aussi concentration, d'une densité extrême et en même temps vécu avec le détachement que fait naître le sentiment de la radicale "impossibilité" d'un tel quotidien <sup>2058</sup> . L'événement historique des camps est ainsi éclaté en une poussière d'événements tels que chacun contient l'expérience de la catastrophe tout entière. Le monde et le temps sont rétrécis (y compris au sens physique) aux dimensions de l'instant, qui à son tour s'en trouve dilaté d'autant : « Le récit s'interrompt à chaque instant, la conscience s'infiltré dans l'anecdote, l'épaissit, et cet instant du camp devient terriblement lourd, se charge de sens », écrit Perec <sup>2059</sup> .

Benjamin s'est attaché à comprendre cet éclatement du temps dans la catastrophe moderne. Partant de la nécessité de repenser « l'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire », l'auteur des Thèses sur la philosophie de l'histoire affirme que la catastrophe est inhérente à ce "progrès", qu'elle « fait éclater le continu de l'histoire ». En arrachant l'humanité à sa « marche à travers un temps homogène et vide », elle brise le temps « ligne droite » ou « spirale » : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à "aller ainsi", voilà la catastrophe. Ce n'est pas ce qui va advenir, mais l'état de choses donné à chaque instant <sup>2060</sup> ». La catastrophe n'est donc pas un simple moment de l'histoire, une période où les choses n'iraient pas,

<sup>2055</sup> Munch a répondu en faisant vibrer l'espace du tableau, Bacon en cherchant à peindre, dit Deleuze, « les forces qui suscitent » le cri (Francis Bacon. Logique de la sensation, Op. Cit., p. 41).

<sup>2056</sup> Le verbe concentrationnaire est bien souvent réduit au seul cri : « Le cri inconscient qui s'élevait de la foule était un cri de faim en même temps que de bonheur [car on entend le bruit des canons, signe de la libération, qui se rapproche], de terreur concentrée, d'hosanna irréflecti, c'était le cri de la bête qui n'a pas encore de mots et le hurlement de l'homme qui lutte encore pour dominer sa bestialité » (Pèlerin parmi les ombres, Op. Cit., p. 199). Voir aussi la description que fait Herling des nuits dans les chambrées du Goulag : « Quelqu'un se mettait à hurler de toutes ses forces(...). Les murmures confus et ensommeillés se transformaient en un lamento continu qui constituaient un fond sonore pour les cris s'enflant en un crescendo strident » (Un monde à part, Op. Cit., p. 188).

<sup>2057</sup> La vie du déporté « se confond avec l'effort qu'il fait pour ne pas mourir » (Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », Op. Cit., p. 183).

<sup>2058</sup> Blanchot écrit : « Camps de concentration, camps d'anéantissement, figures où l'invisible s'est à jamais rendu visible » (L'écriture du désastre, Op. Cit., p. 129).

<sup>2059</sup> « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », Op. Cit., p. 179. On peut parler de « moments à la fois pleins et vides », selon l'expression de Dominique Rabaté à propos de Flaubert : ils sont vides parce qu'il devient presque impossible de les intégrer dans une vision globalisante du monde – et pleins parce qu'en eux se concentre l'intensité d'une expérience qui autrement resterait à jamais indicible (voir « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi », in L'instant romanesque, Op. Cit., pp. 53-68).

momentanément, dans l'ordre du progrès, « elle est, littéralement, cet abîme sans fond dans lequel sombrent la vie civilisée, l'existence bourgeoise, le temps normalisé, etc. Elle ne fait pas parenthèse, n'est pas une embardée mais un moment où surgit l'éclat intense d'une vérité imprononçable <sup>2061</sup> ». La catastrophe n'est pas un accident, les camps ne sont pas un de ces moments où la marche du Progrès se trompe, passagèrement, de voie, c'est la part maudite de la civilisation. C'est définitivement que le chêne de Goethe est planté au cœur du camp de Buchenwald.

L'événement catastrophique désintègre les catégories temporelles. La catastrophe s'éprouve bel et bien dans le présent, non comme simple conséquence du Progrès, mais comme constituant son essence même, « elle est là, ce "déjà-là" du présent sinistré et non point la promesse inversée de ce qui nous menace si... <sup>2062</sup> ».

Les romans d'anticipation (*Nous autres* de Zamiatine, *Le meilleur des mondes* d'Huxley, *1984* d'Orwell) ont-ils été capables de l'annoncer comme un terrible futur ? Aucunement, car ce serait contredire cette propriété de la catastrophe « d'introduire le chaos dans les codes du temps déplié ». Nul ne saurait en avoir ni intuition ni prémonition. Elle est bien davantage appréhendée et saisie par ces romans où elle surgit au présent, comme *La métamorphose* de Kafka. Car ils en sont et s'en font les contemporains. Ils sont, écrit encore Brossat, les « grands témoins et narrateurs de la condition catastrophée de l'homme moderne » : « La littérature est là pour nous rappeler, contre les lourdeurs de l'historicisme, que la catastrophe est actuelle bien avant d'être "consommée" et exposée à son stade "terminal"[...] ; qu'elle est là, en somme, dès qu'elle trouve son premier texte <sup>2063</sup> ».

Il n'est donc possible de parler de la catastrophe moderne qu'en en étant contemporain. Ecrire après Auschwitz, après les camps ? Ce sera bien plus justement écrire avec les camps. Et il n'y a plus alors à opposer la forme chronologique, continue, d'*Être sans destin* et celle, éclatée, discontinue, du *Monde de pierre* ou des *Récits de Kolyma*, dès lors que toutes deux parviennent, avec leurs moyens propres, à dire ces instants-événements d'une extrême densité et à l'exceptionnelle présence.

Kertesz, Chalamov, Borowski, Pahor, Semprun..., tous disent en effet la perte du temps cumulatif dans le monde concentrationnaire, où sont volés passé et avenir. Où il n'y a plus que du présent, avec sa radicale incertitude, où ne subsistent que ces instants sans cohérence entre eux, ces instants comme des frémissements de survie. Dire ces frémissements, c'est accepter que cette "histoire" qui est racontée, que cette écriture soient une "non-maîtrise du réel", tout en étant au plus près de lui. C'est le moyen de

---

<sup>2060</sup> Thèses..., Op. Cit., p. 285 ; « Fragments sur Baudelaire », Op. Cit., p. 242.

<sup>2061</sup> Brossat, L'épreuve du désastre, Op. Cit., p. 247.

<sup>2062</sup> Ibid., p. 237.

<sup>2063</sup> Ibid., pp. 239-240. Et Brossat de citer « Wells (*L'île du docteur Moreau*), Mirbeau (*Le jardin des supplices*), Stevenson (*Docteur Jekyll et Mister Hyde*), Poe, Conrad (*Au cœur des ténèbres*), Kafka et bien d'autres, [qui] sont, à rigoureusement parler, les contemporains et les témoins littéraires d'Auschwitz, de la Kolyma et de tant d'autre scènes catastrophiques... ».

"recréer" l'événement historique, qui fut « invivable », dans le présent de l'écriture. L'événement y garde toute son actualité brûlante, le texte y est une sorte de pliage où passé "indicible" et présent du dire se rencontrent.

Quelle structure est ici mise en place ? Simon commente ainsi un passage de *Henri Brulard* où Stendhal décrit le passage du Saint-Bernard par les troupes napoléoniennes :  
**« Soudain, tandis qu'il écrit, il se rend compte qu'il est en train de décrire non pas ce qu'il a vécu mais, dit-il, une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue 5 ou 6 ans après et qui (ce sont les termes qu'il emploie) a, depuis, pris la place de la réalité. Mais si Stendhal avait été au bout de sa réflexion, il se serait aperçu qu'il ne produisait ni la gravure ni l'événement lui-même, mais produisait un événement encore plus différent de la "réalité" qu'en était elle-même la gravure et qui, dans le moment où il écrivait, c'est-à-dire au présent de son écriture, "prenait la place" et de la gravure, et de l'événement <sup>2064</sup> ».**

Ce n'est plus le temps de la représentation narrative, impossible, mais celui de la *présentation* : « non plus démontrer donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir ». Le présent qui fut vécu se plisse et se glisse dans le présent de l'écriture : « Il n'y a pas quelque chose qui s'est passé et qu'on écrit ensuite : il n'y a jamais que l'écriture de ce qui se passe au présent de l'écriture <sup>2065</sup> ».

Ce va-et-vient entre présent et passé <sup>2066</sup> est particulièrement mis en valeur, dans le cas des camps, par l'écrivain serbe Alexandre Tisma. Lamian, le personnage central du *Kapo*, roman qui se passe dans les années 1970-1980, est fréquemment saisi d'un froid mortel, qui fait irrésistiblement revenir le camp d'Auschwitz où il fut kapo : « exactement comme le jour où il avait retiré son chandail à un mort pour se vêtir plus chaudement et que le caporal Sommer l'avait arrosé d'un seau d'eau en lui ordonnant de rester au garde-à-vous sur l'Appelplatz jusqu'au soir. Comme alors, il avait l'impression que le froid allait le déchiqeter s'il demeurait planté là, qu'il allait se désagréger dans le vide <sup>2067</sup> ».

C'est pourquoi le témoignage brut ne suffit pas à traduire cet éclatement de l'Histoire où passé et futur se dissolvent dans le présent. Le passé ? Il est supprimé à plus d'un titre : d'abord parce que tous ses vestiges en furent retirés aux concentrationnaires, ensuite

<sup>2064</sup> *Entretiens avec J.P. Goux et A. Poirson, cité par Janssens, Claude Simon, Op. Cit., p. 143.*

<sup>2065</sup> Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 29. *Entretiens avec J.P. Goux et A. Poirson, Op. Cit.*. Janssens commente : « Le présent qui resurgit vient se plisser dans le présent que l'on est en train de vivre » (*Op. Cit.*, pp. 140-141).

<sup>2066</sup> Que Gilles Deleuze exprime ainsi : « l'événement pour lui-même et dans son impassibilité, son impénétrabilité, n'a pas de présent mais recule et avance en deux sens à la fois, perpétuel objet d'une double question : qu'est-ce qui va se passer ? qu'est-ce qui vient de se passer ?[...] L'événement pur est conte et nouvelle, jamais actualité » (*Logique du sens, Op. Cit.*, p. 79).

<sup>2067</sup> Alexandre TISMA, *Le Kapo*[1987], trad. du serbo-croate par M. Stevanov, éd. de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, pp. 96-98 (Lamian, juif baptisé par ses parents pour lui permettre d'éviter les persécutions oustachis, est néanmoins arrêté. Il passe par le camp de Jasenovac, en Yougoslavie, avant d'arriver à Auschwitz). Progressivement, ce froid qui l'envahit devient métaphorique de sa culpabilité de kapo qui rêve de se confier au vieux juif Nahmias : « s'il était vivant, je pourrais m'arracher à cet envoûtement glacé, je pourrais me traîner jusqu'à lui[...] ; je me jetterais à ses pieds et je ferais sourdre de ces lèvres qui s'entrechoquent le froid qui m'envahit et ma solitude, mes souffrances et mon avilissement ».



parce qu'il leur a fallu l'oublier pour éviter de rajouter la souffrance supplémentaire du souvenir à un présent invivable. Enfin, dans le cas des juifs, parce que les nazis ont voulu supprimer jusqu'à leur ascendance, les « assassiner sans reste et sans mémoire<sup>2068</sup> ». L'avenir ? Dans le camp lui-même il n'existe pas, ou se limite à la tentative de parvenir vivant à l'instant suivant. Et pour après ? L'avenir est tout aussi barré : le camp revient sans cesse, comme une obsession, dans les rêves, dans le moindre menu événement, dans le moindre flocon de neige<sup>2069</sup>. Le survivant ne quitte pas le camp<sup>2070</sup>.

L'événement catastrophique est ainsi fragmenté à tout point de vue. Lorsqu'il est vécu : « et toi collé aplati contre ou plutôt incrusté dans ce mur et réduit à un état où tu n'étais plus un homme capable je ne dis pas de comprendre mais tout au moins de voir ce qui se passait : seulement quelque chose de fluide, translucide et sans consistance réelle, comme nous le sommes d'ailleurs tous plus ou moins dans le présent ». Lorsqu'il est raconté : « entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre [...], ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver après coup<sup>2071</sup> ». Comme pour le personnage de Tisma, la mémoire est plissement, tension d'un passé qui ressurgit dans le présent en train d'être vécu.

Alors parler d'un événement historique, parler des camps, après eux, ce ne peut être qu'en parler avec eux, pour une conscience actuelle, en parler *au présent*. Benjamin écrit qu'« il faut conserver l'image du passé[...] comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de la connaissance<sup>2072</sup> ». Tel serait le nouveau champ de l'événement dans la fiction : dans cette *présentation* telle que la définit Simon. Tout se passe dans le présent de l'écriture. Et cette nouvelle vie ouverte dans le présent de l'écriture parvient parfois à être d'autant plus riche d'être passée par tous les

<sup>2068</sup> Hanna ARENDT, « On ne prononcera pas le kaddish »[1942], citée par Didi-Huberman, Images malgré tout, Op. Cit., p. 34. Le dernier des justes d'André Schwartz-Bart[1958] tourne notamment autour de ce thème, montrant comment le nazisme a voulu faire disparaître toute trace de présence juive en Europe Centrale. A cette volonté d'extermination complète Kertesz oppose une admirable réponse. Son Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas prononce la prière des morts pour un enfant juif sans existence. Kertesz donne ainsi à cet enfant une présence d'autant plus forte et indestructible qu'elle est fictive. Didi-Huberman écrit : « les nazis ont sans doute cru rendre les juifs invisibles, et rendre invisible leur destruction même » (Ibid.). Or Kertesz a su rendre visible cet enfant juif, emblématique, « qui ne naîtra pas ».

<sup>2069</sup> L'expression de cette difficulté d'une vie "normale", après, est sans doute la partie la plus réussie du Choix de Sophie de Styron. Le non de Klara, remarquable roman de Soazig AARON, traite du même thème. Klara, de retour d'Auschwitz, refuse de revoir son enfant et part finalement pour les Etats-Unis (Maurice Nadeau, 2002).

<sup>2070</sup> Le bourreau non plus parfois, nous disent La danse de Gengis Kohn de Gary et Le kapo de Tisma. Jean Améry écrit que le malfaiteur est « cloué à son méfait » : « l'homme moral exige que le temps soit aboli », que le forfait reste présent (Par-delà le crime et le châtement, Op. Cit., p. 156). C'est aussi la position radicale de Jankélévitch (voir Le pardon[1971], in L'imprescriptible, Folio Essais, 1996).

<sup>2071</sup> Simon, Histoire, Op. Cit., pp. 173 et 152.

désastres : « Par un curieux renversement, ce monde usé par le désastre apparaît finalement plus riche que toutes les formes qu'il détruit. La mort y règne partout ; mais elle ne peut empêcher une autre puissance – qu'il faut bien appeler la vie – d'avoir le dernier mot <sup>2073</sup> ». Ce monde dans lequel nous vivons, qui est celui du désastre, de la catastrophe, est un monde profus, multiple, éclaté, dont il n'est plus possible de donner une vision globale et globalisante.

## Chapitre IV. De la déshumanisation au témoignage. Quelle place pour la fiction ?

***Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes ; c'est une erreur de le croire.[...] La littérature concentrationnaire a, la plupart du temps, commis cette erreur. Cédant à la tentation naturaliste caractéristique du roman historico-social, elle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs Georges PEREC <sup>2074</sup>***

Il y a là une position sans doute inédite de l'individu, qui s'appelle déshumanisation <sup>2075</sup>. Elle a deux caractéristiques centrales : d'une part, il s'agit, dans le droit fil d'un darwinisme pervers, d'une animalisation de l'homme, dont l'extrême va être le « devenir-animal » auquel on a contraint le concentrationnaire. D'autre part l'homme est réduit à ce qui lui arrive à l'instant où cela lui arrive, sans qu'aucune histoire, aucune narration lui permettent de se construire un avenir, sans non plus qu'une solidarité soit guère possible.

J'éclairerai le premier point (l'animalisation) en opposant, avec Brossat, Madame Bovary et La métamorphose. Dans le roman de Flaubert, l'héroïne fait l'apprentissage progressif du malheur. Emma rêve d'un « devenir-autre », puis s'essaie à celui-ci, et l'événement tragique naît de son échec. Il y a là la courbe d'un destin individuel, lent et

<sup>2072</sup> Zentralpark, Op. Cit., p. 240. Rainer ROCHLITZ commente ainsi la réflexion de Benjamin : L'histoire ne s'intéresse plus au passé en tant que « point fixe dont nous nous rapprochons par nos recherches », mais « l'objet historique est un événement actuel, tout comme le rêve que nous nous efforçons de reconstituer le matin.[...]Et le moment de l'écriture est le maintenant de la possibilité de la connaissance » (« Walter Benjamin : une dialectique de l'image », revue Critique, n° 431, avril 1983, p. 294).

<sup>2073</sup> C. SIMON, Entretien, Les Temps Modernes, n° 178, 1961, p. 1034 (cité par P. Janssens, op. cit., p. 32).

<sup>2074</sup> « Robert Antelme... », Op. Cit., p. 177.

<sup>2075</sup> Rappelons cette formule d'Heinrich Himmler, dans un discours du 9 juin 1942 : « L'homme n'est absolument rien de particulier ». C'est cette dépersonnalisation que rate, me semble-t-il, Le choix de Sophie de Styron, dont les personnages sont ou sadiques (les bourreaux nazis, Höss, le docteur Von Niemand) ou, à l'image de Sophie, masochistes. Leurs sentiments et leurs relations, même exacerbés, restent humains, individuels. On est loin de la « banalisation du mal » théorisée par Arendt. A contrario, voici un court extrait de dialogue du Monde de pierre : « – Quoi de neuf ? – Rien d'intéressant. On a gazé les Tchèques. – Pas besoin de toi pour me l'apprendre. Et toi, personnellement ? – Personnellement ? Qu'est-ce qu'il peut y avoir de personnel ici ? » (Op. Cit., p. 214).

évolutif.

Rien de tel dans la nouvelle de Kafka. Cette fois le saut événementiel vers un « devenir-autre » radical se fait d'emblée, sans médiation et sans histoire : « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Gregor Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine ». Ainsi, le malheur moderne n'est plus la conséquence d'une construction progressive. La forme qu'il prend ici, le « devenir-animal », a-historique et a-dialectique, ôte toute historicité aux événements.

Le darwinisme a démontré que l'homme n'est qu'un animal comme les autres ? Certains romanciers, s'emparant de l'idée, ont voulu montrer que cette animalité de l'homme, simplement étouffée par le vernis civilisé, n'attendait que la première occasion pour ressortir, et ont entrepris de décrire l'événement de ce surgissement. La bête humaine de Zola, Le horla de Maupassant, Mister Hyde ou Quand le monde était jeune de Stevenson, Amok de Stefan Zweig : autant d'exemples de ce « devenir-animal », qui pervertit et brouille la frontière entre l'homme et la bête, entre le criminel et la victime<sup>2076</sup>.

Mais ne s'agit-il pas d'un détournement du darwinisme, qui ne voyait pas de solution de continuité entre l'homme et l'animal ? L'évolution est un processus, une marche en avant de la Nature. Dans cette littérature dont nous parlons, le « devenir-animal » se caractérise par la brutalité de son apparaître, « résolument antidialectique ». Brossat, qui commente plusieurs des œuvres citées, insiste sur ce caractère irréconciliable de l'apocalypse moderne : « Dans la littérature de la catastrophe, le devenir-autre est le point de passage inéluctable vers l'extrême de la folie, du crime, de la mort cataclysmique. On retrouve là cet élément terminal, cette extermination de l'avenir qui caractérise les phénomènes extrêmes, les désastres totalitaires<sup>2077</sup> ». Comme n'a cessé de le montrer Benjamin, la marche en avant du Progrès, dialectique, dont on peut reconstituer sans peine la chronologie, s'accompagne du mouvement inverse, a-dialectique, a-chronologique<sup>2078</sup>, de la catastrophe.

Telle serait donc la première caractéristique de la catastrophe moderne : l'animalité humaine, monstrueuse et perverse, dont l'événement (la manifestation) est immédiat et instantané<sup>2079</sup>.

*La seconde est la réduction de l'homme à l'instant présent – au "choc", dans le*

---

<sup>2076</sup> Poussant jusqu'au bout cette logique, les pouvoirs totalitaires usent d'un langage où ce brouillage est non seulement rhétorique mais agissant : ce sont les juifs assimilés à des poux ou à des rats, ce sont les ennemis qualifiés de chiens enragés, de hyènes lubriques, de tigres de papier...

<sup>2077</sup> Brossat, L'épreuve du désastre, Op. Cit., pp. 244-245. « La littérature de la catastrophe exhibe l'entrelacement inextricable et lui-même catastrophique de ce qui, selon les partages organisateurs de la modernité, aurait dû à jamais demeurer séparé : la médecine philanthropique et le crime crapuleux, l'esprit de famille et l'insensibilité de glace au malheur du proche, la connaissance scientifique et le sadisme homicide, etc. » (p. 247).

<sup>2078</sup> En ce sens voir dans le nazisme un mouvement régressif vers la barbarie (Cassirer) ou, à l'inverse, une sorte de « stade ultime du capitalisme » (Lukacs) paraît réducteur, voire daté (à ce sujet, voir Traverso, L'histoire déchirée, Op. Cit., particulièrement pp. 37-43). Le penser, à la façon d'H. Arendt, comme inséparable de l'idée de Progrès permet peut-être d'être beaucoup plus vigilant sur son éventuel retour...

*vocabulaire de Benjamin. L'identité, telle qu'elle pouvait être construite par la transmission intergénérationnelle, telle qu'en pouvait rendre compte le roman du XIX<sup>e</sup> siècle (roman de formation, parcours d'une vie, cohérence psychologique... tout ce que Ricœur appelle identité narrative), s'en trouve bouleversée.*

Cette fois, à *Madame Bovary* on pourrait opposer *Le horla*, « procès-verbal d'une catastrophe.[...] Le malheur dont Emma fait l'interminable et répétitive expérience demeure compatible avec la structure narrative du roman de formation. La catastrophe relatée sur un ton d'objectivité clinique par Maupassant ne se définit pas comme expérience du monde, mais comme épreuve catastrophique de dissociation d'avec soi-même, de la pulvérisation du moi et des principes qui s'y rattachent<sup>2080</sup> ». Devenu sans mémoire, l'homme moderne est confronté à un présent définitivement irréconciliable, puisqu'il n'a plus aucun repère dans le passé qui puisse permettre une réintégration dans un parcours. C'est ce que Benjamin appelait, on s'en souvient, « l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc », expérience qui connaît son paroxysme dans les camps : « L'identité concentrationnaire est une identité "événementielle", et non "mémoriale" », écrit Luba Jurgenson<sup>2081</sup>. L'homme n'est plus que dans le présent de ce qui lui advient, sans passé, sans question non plus sur l'avenir. Dans l'expérience catastrophique moderne, l'homme n'advient que par ce qui lui arrive<sup>2082</sup>.

Le romancier qui s'attache à une telle expérience ne doit pas amortir le choc qui est son mode d'apparaître en la diluant dans une construction narrative où se perdrait cette soudaineté. Cette expérience étant toujours du présent, il faut se garder de « l'incorporer dans la série des souvenirs conscients », ce qui la « stériliserait pour l'expérience poétique<sup>2083</sup> ».

Dans ces instants auxquels le romancier de la catastrophe moderne se consacre, on

<sup>2079</sup> Brossat : « l'immédiateté est la modalité temporelle même de la catastrophe, ainsi consignée par Zweig, Stevenson, mais aussi bien par Wells ou Kafka. Ce qui s'y accomplit en un instant, dans l'éclat mortifère du désastre, ne pourrait être l'œuvre de siècles d'histoire "dialectique" : la métamorphose d'un individu normal en "bête sauvage"[...]. Immédiateté et violence sont inséparables de la radicalité des métamorphoses catastrophiques » (L'épreuve du désastre, Op. Cit., p. 243). Ajoutons que la réduction de l'homme à une monstruosité qualifiée d'animale en dit long encore sur les visions du monde totalitaires, surtout lorsque cette réduction se redouble du mouvement inverse d'humanisation de l'animal, en quelque sorte magnifié par les nazis par exemple...

<sup>2080</sup> Brossat, L'épreuve du désastre, Op. Cit., pp. 241-242.

<sup>2081</sup> Benjamin, Zentralpark, Op. Cit., p. 207. Jurgenson, L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?, Op. Cit., p. 71. « En camp, l'être est présent à soi par ce qui lui arrive[...]. Le détenu reçoit son identité du réel du camp[...]. Le temps concentrationnaire demeure fondamentalement différent du temps romanesque. L'événement du camp ne saurait être réduit à l'intra-mondain, il représente une fracture dans notre tableau du monde » (p. 72).

<sup>2082</sup> Voir la traduction phénoménologique que fait Claude Romano de cette expérience moderne : « l'ipséité elle-même telle qu'elle s'advient [est] l'événement toujours en instance de ma propre advenue à moi-même depuis les événements qui m'adviennent » ; « l'événement est ce qui, en bouleversant de part en part le monde, m'intime la nécessité de me comprendre autrement à travers son épreuve » ; « l'ipséité désigne originellement un pouvoir de se transformer au contact de ce qui nous arrive » ((L'événement et le monde, Op. Cit., p. 75, pp. 132-133).

assiste en outre à la dilution de l'individuel dans le collectif, sans pour autant que se crée par là une solidarité<sup>2084</sup>. Comme toujours, le camp de concentration conduit cette logique jusqu'à l'extrême : au camp, écrit Luba Jurgenson, la « relation du "je" au "tu" est altérée[...]. La perte irrécupérable d'une partie de ce que le "je" désigne est une expérience collective<sup>2085</sup> ». Dans une telle expérience de l'anonymat, il est devenu impossible d'être présent à soi<sup>2086</sup>.

Suffit-il donc d'aligner les anecdotes terribles, les témoignages "authentiques", pour dire cette identité devenue hautement problématique ? On aura compris que non. C'est pourquoi il nous faut revenir une dernière fois sur la question du témoignage, cruciale. Car si, dans l'instant catastrophique, il faut dire cette déshumanisation, cette perte d'identité de l'être auquel on a volé son passé et son futur, il ne faudrait pas pour autant omettre de dire aussi la survie, *par-delà* la catastrophe, de celui qui témoigne de sa survie à l'intérieur même de la catastrophe. Ce qui ne va pas sans une élaboration littéraire – et en particulier romanesque. Dans cette volonté d'écriture il y a aussi une forme de résistance de "l'espèce humaine" à la destruction<sup>2087</sup> ...

Car c'est bien par sa *place* que le témoin est exemplaire. Georges Didi-Huberman fait plusieurs remarques à propos des quatre photos prises de l'intérieur d'une chambre à gaz par un membre des *Sonderkommandos* d'Auschwitz. Il n'insiste pas seulement sur ce qui rend intéressantes ces photos d'un strict point de vue historique<sup>2088</sup>, mais aussi sur leur

<sup>2083</sup> Benjamin, Sur quelques thèmes baudelairiens, Op. Cit., p. 158. Voir Jurgenson : « La seule manière de rendre compte de l'événement concentrationnaire est de tenir ce passé à la manière d'un présent. Ce qui a été est toujours[...], c'est un présent qui ne veut pas, qui ne peut pas passer » (Op. Cit., p. 335).

<sup>2084</sup> Là encore, j'aurais pu m'appuyer sur la réflexion de Benjamin, qui voit une « corrélation interne entre l'image du choc et le contact avec les masses qui habitent les grandes villes » (Ibid., p. 163). Toute l'œuvre de Baudelaire s'élaborerait dans ce conflit entre la foule, forme moderne de l'être-ensemble tout en étant radicalement séparés, et l'expérience individuelle du choc.

<sup>2085</sup> L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?, Op. Cit., p. 73. De ce point de vue, W ou le souvenir d'enfance[1975], le roman de Georges PEREC, traduit bien cette désindividualisation, notamment dans sa construction dédoublée : un récit autobiographique d'une part dit surtout les trous mémoriels et les manques qui traversent le peu des souvenirs de l'auteur, le récit (fictif celui-là) de la vie dans l'île de W. d'autre part décrit une sorte d'univers concentrationnaire où le sport est roi. Ce second texte, qui paraît d'abord tout droit issu d'un roman d'aventures classique, est brusquement interrompu par des points de suspension pour détailler ensuite la vie sur W. Le roman de Perek glisse ainsi d'un récit personnel, avec des personnages, vers la description totalement dépersonnalisée d'une société totalitaire où plus aucun individu n'existe en tant que tel.

<sup>2086</sup> C'est déjà ce qu'exprimait de la manière la plus forte l'œuvre de Kafka, où la relation à autrui est sans cesse montrée comme hautement problématique : dans Le procès comme dans Le château, le sujet se heurte au mur d'un "tu" anonyme et indifférent qui lui fait perdre tous les repères de sa propre identité. Et dans La métamorphose, « l'épreuve néantisante de la catastrophe est ici celle de la dissolution de tout lien social. Ce dont meurt Gregor, ce n'est pas tant d'avoir adopté l'apparence d'un insecte que d'avoir vu sa chambre se transformer, en un instant, en un microcosme du ghetto de Varsovie, et d'y tomber dans la séparation absolue d'avec les autres » (Brossat, l'épreuve du désastre, Op. Cit., p. 255).

<sup>2087</sup> « Comme si, écrit Maurice Blanchot à propos du livre de Robert Antelme, plus terrible que le désastre, était en l'homme l'inexorable affirmation qui toujours le maintient debout » (L'entretien infini[1969], Gallimard, 1977, p. 192).

charge émotionnelle. Montrant exemplairement la présence du photographe voué à la mort, qui prend d'énormes risques à l'instant où il prend ces clichés, elles sont à proprement parler des « instants de vérité », au sens d'Hanna Arendt<sup>2089</sup>.

A son paroxysme dans les camps, la catastrophe abolit le temps linéaire. Elle ne peut que rester toujours d'actualité – ce qui fait que le survivant ne peut lui échapper. S'il veut la dire, c'est à travers de tels « instants de vérité » qu'il le fera. Et, peut-être, qu'il sera sauvé : car contre la catastrophe de la destruction de l'humanité en l'homme, il se *réindividualise* en témoin. Il est non seulement celui qui fut là à cet instant précis, mais celui capable de rendre présent à la fois ce qu'il voit et sa propre présence. Unique et singulier qui a vu et participé à l'événement, il rend présent ce passé qui fut invivable. Comme l'écrit Jacques Derrida : « je suis seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible.[...] Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable. Et à la pointe de cette irremplaçabilité, de cette unicité, encore une fois, il y a l'instant<sup>2090</sup> ».

Toutefois, il convient d'ajouter que si dans cette optique un témoin est toujours un "survivant" (puisque'il ne nous est possible de témoigner que lorsque notre existence s'est prolongée au-delà de l'événement<sup>2091</sup>), la réciproque n'est pas vraie. C'est qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être capable *d'élaborer* son témoignage<sup>2092</sup>.

Et c'est ici que cette caractéristique structurelle du témoignage qu'est "l'unicité", "l'irremplaçabilité" de celui qui fut là à cet instant rejoint la fiction. Car dans les deux cas un acte de foi est sollicité de la part du récepteur : « quand on témoigne, fût-ce au sujet de l'événement le plus ordinaire et le plus "normal", on demande à l'autre de nous croire sur parole comme s'il s'agissait d'un miracle<sup>2093</sup> ». Comme s'il s'agissait donc de quelque

<sup>2088</sup> Elles « s'imposent comme la représentation par excellence, la représentation nécessaire de ce que fut un moment d'août 1944 au crématoire V d'Auschwitz » (Images malgré tout, Op. Cit., p. 55). « Représentation par excellence » : c'est ce genre de formules qui engendra une violente polémique, notamment avec Lanzmann.

<sup>2089</sup> « A défaut de la vérité, [on] trouvera cependant des instants de vérité, et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. Ce sont des anecdotes et elles révèlent dans leur brièveté ce dont il s'agit » (« Le procès d'Auschwitz »[1966], trad. S. Courtine-Denamy, in Auschwitz et Jérusalem, Deux temps Tierce, 1997, pp. 257-258, cité par Didi-Huberman, Ibid., pp. 46-47).

<sup>2090</sup> Jacques DERRIDA, Demeure. Maurice Blanchot, Galilée, 1998, p. 47.

<sup>2091</sup> « Le témoin n'est-il pas toujours un survivant ? Cela appartient à la structure testimoniale. On ne témoigne que là où on a vécu plus longtemps que ce qui vient de se passer. On peut en prendre des exemples aussi tragiques ou pathétiques que les survivants des camps de la mort » (Derrida, Ibid., p. 54).

<sup>2092</sup> Le narrateur/Semprun de Quel beau dimanche écoute son camarade Fernand Barizon raconter, mal, Buchenwald. D'où ses questions : « A-t-on vraiment vécu quelque chose dont on n'arrive pas à faire le récit, à reconstruire significativement la vérité même minimale – en la rendant ainsi communicable ? » (Op. Cit., p. 71).

<sup>2093</sup> Derrida, Op. Cit., p. 98. « La testimonialité, et là où elle partage sa condition avec la fiction littéraire, appartient a priori à l'ordre du miraculeux.[...]Le miracle est le trait d'union essentiel entre témoignage et fiction ».

chose qui pourrait tout aussi bien n'être pas de l'ordre de la réalité. Cela requiert des qualités de persuasion, des qualités *littéraires* de construction d'un récit, fût-il de forme fragmentaire<sup>2094</sup>.

Dans le cas de la catastrophe moderne, cette structure commune au témoignage et à la fiction, mais aussi à la réalité vécue, est concentrée sur l'instant. Dès lors donc qu'on ordonne la succession des instants par une "mise en intrigue", dès lors qu'on intègre la péripétie au sein d'une progression narrative, on risque de rater cette spécificité. Il y a artifice, parce qu'il y a arrangement avec et de la réalité : « La réalité complexe ne se laisse pas élucider au moyen d'un récit chronologique des événements ni au moyen d'explications causales, ces artifices narratifs ne donnent lieu qu'à des simplifications<sup>2095</sup> ».

La littérature où le temps bien construit s'avance vers le Progrès, où l'avancée narrative est régulière vers la fin conclusive du récit, n'est ici plus de mise. Redisons-le : dans la littérature de la catastrophe moderne, le temps linéaire est pulvérisé, seul prime l'instant<sup>2096</sup>.

Et son événement n'a plus rien de surprenant. Il est pourtant nouveau, puisqu'il n'est plus relié ni à un passé ni à un futur. Mais « l'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen ; on vit assez facilement ce qui se présente sans se poser la moindre question.[...] Rien ne sera plus surprenant<sup>2097</sup> ». Ce qui est inattendu, c'est précisément cela : que cet instant qui est l'instant de la survie immédiate perde tout caractère de surprise<sup>2098</sup>. Dans cette équation entre instant et événement, la très hypothétique survie est l'inconnue, mais elle est devenue tout aussi banale que la mort. Toutes deux, à parts égales, font partie du quotidien.

Tisma a su rendre cette incertitude sans surprise du camp, où « un geste de soumission ou de refus décidait de l'instant suivant ». Au temps où se passe *Le kapo* (dans les années 70-80), la vie est « sans instant suivant décisif, sans appels où l'on était

---

<sup>2094</sup> Voilà pourquoi Chalamov peut écrire que chacun des Récits de Kolyma « est quasiment le fruit d'une expérience particulière, d'une expérience littéraire » (Tout ou rien, Op. Cit., p. 68).

<sup>2095</sup> C. Reitsma-La Brujeree, Passé et présent..., Op. Cit., p. 94.

<sup>2096</sup> Jurgenson propose une lecture "scientifique" de ces changements du roman. On serait passé d'une période « euclidienne » à une période « einsteinienne » et même « fractale », où l'espace-temps (le "chronotope" de Bakhtine) perd ses coordonnées (« non seulement la question de la destinée y est pulvérisée, atteignant l'ipséité du héros à travers le temps mais l'espace aussi, dépourvu d'unicité, se soustrait à la lecture rationnelle »), notamment par « l'interférence des détails entre eux et avec l'ensemble » (L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?, Op. Cit., p. 242-243, 259).

<sup>2097</sup> Cayrol, Pour un romanesque lazaréen, Op. Cit., p. 82.

<sup>2098</sup> Borowski raconte un match de foot à Auschwitz, et son récit se termine ainsi : « Je revins avec le ballon et l'envoyai en corner. Entre deux corners, dans mon dos, on avait gazé trois mille personnes » (Le monde de pierre, Op. Cit., p. 145). Il y a inversion des valeurs : ce n'est plus l'événement de la mort qui est inattendu, mais le fait qu'il a été possible de jouer au foot à Auschwitz, et le ton neutre et indifférent du narrateur.

un pieu vivant, pouvant, une seconde plus tard, être abattu et jeté au feu ». A l'inverse, au camp, chaque instant

**« est le dernier, toujours le dernier, avec une dernière cigarette volée ou troquée contre du pain ; la fumée que tu inspires est ta dernière inspiration et, même, elle ne t'appartient pas vraiment, car avant que tu ne finisses, un SS va faire irruption, un SS qui, tandis que tu volais ou acquérais la cigarette, s'avançait déjà vers toi sur le sentier entre les baraques avec, à la main, ton numéro inscrit à cause d'un délit commis ou inventé, ou avec, à l'esprit, ton aspect noté en même temps que le délit et gardé en mémoire, et dont il cherche maintenant le modèle vivant, ou, tout simplement, avec sa mauvaise humeur, son désir de tuer,[...] ; et ton inspiration sera brisée d'un coup de matraque qui te fendra la tête et répandra ta cervelle<sup>2099</sup> ».**

Chaque instant est à la fois parfaitement indéterminé, puisqu'on ne sait si l'on y survivra, et surdéterminé, puisqu'on n'y a aucun choix – aucun destin. Chaque instant peut être dit décisif, puisque gagné peut-être sur la mort, mais sans que la décision soit aucunement du ressort de l'individu. L'être sans destin des camps est, en permanence, à l'article de la mort.

## Chapitre V. La mort, non-événement quotidien

***La mort était toujours là, était toujours la toute proche, c'était elle, qui simplement ne frappait pas à cet instant. Et était pourtant créatrice du maintenant. Celle-qui-ne-frappe-pas à cet instant Botho STRAUSS<sup>2100</sup>***

La catastrophe moderne inaugure donc une nouvelle forme de relation à la mort. Rappelons en effet ce point central de l'analyse de Benjamin : « au XIX<sup>e</sup> siècle, la société bourgeoise, avec ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, a obtenu un résultat accessoire, qui était peut-être inconsciemment son but principal : permettre aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs congénères<sup>2101</sup> ». Et cet éloignement de l'expérience de la mort va de pair avec le déclin du récit, puisque ce dernier tirait sa force de l'autorité de l'agonisant (« La narration repose sur cette autorité »).

Or ni l'une ni l'autre de ces deux expériences successives de la mort (la mort tragédie familiale, et comme telle garantie du récit, puis la mort cachée) n'a cours dans les camps, où s'en vit pourtant l'expérience la plus quotidienne qui puisse être. C'est que, bien qu'omniprésente, elle n'a plus valeur d'événement. Dans ce monde « dont les frontières ne sont pas marquées puisque ce sont celles de la mort<sup>2102</sup> », elle fait partie de la banalité de tous les instants. D'où là aussi une difficulté à en faire récit, mais pour de tout autres raisons que celles envisagées par Benjamin. Car la mort ici n'est plus du tout

<sup>2099</sup> *Le kapo, Op. Cit., pp. 151-152 et 173-174.*

<sup>2100</sup> *Les erreurs du copiste, Op. Cit., p. 37.*

<sup>2101</sup> « Le narrateur », *Op. Cit., pp. 151-152.*



dissimulée, bien au contraire. Et pourtant y est définitivement perdu ce sens de la différence temps-éternité qui constituait, toujours selon l'auteur de *Poésie et révolution*, le cœur de l'expérience vécue de la mort, avant les bouleversements de la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les camps, loin d'être dissimulée, elle est omniprésente, ce qui lui fait perdre toute son individualité et son caractère tragique<sup>2103</sup>.

Il est d'autant plus difficile d'en faire le centre d'un récit, de lui redonner sa dimension de confrontation avec l'éternité. Jean Améry parle de « l'effondrement total de la représentation esthétique de la mort esthétique » : il n'y a « pas de pont qui reliât la mort à Auschwitz à la Mort à Venise ». Et Romain Gary ironise : « Peut-être est-ce ma rancune juive qui donne à ce qu'on appelle si pompeusement "la grandeur tragique de la Mort" ce caractère eichmannien de la banalité quotidienne ». Les camps suppriment la mort comme événement central de tout récit. Devenant parfaitement anonyme, elle « perd sa teneur spécifique sur le plan individuel<sup>2104</sup> », dit encore Améry. Ce n'est qu'après qu'elle peut redevenir individuelle – donc tragique : « Une mort naturelle et individuelle l'attendait lui aussi puisqu'il avait échappé à ces morts violentes, atroces[...]. Perte de l'avenir, sans doute, mais quel soulagement aussi que ce fût une conséquence de sa propre faiblesse, de sa propre volonté pour ainsi dire<sup>2105</sup> ».

Ni mort ni survie ne sont donc plus une surprise. Le plus difficile à rendre sans doute pour les écrivains des camps est alors cette sorte de détachement par rapport à tout ce qui peut advenir. Et pourtant, c'est à partir de ce constat qu'une fiction redevient possible. Elle ne s'occupera plus de raconter ce qui est réellement arrivé, mais ce qui a, ou aurait, pu arriver – puisque la distance entre les deux est pratiquement nulle. Survivre à l'instant présent est si proche de mourir, l'écart entre les deux "destins" est si ténu<sup>2106</sup>.

La proximité immédiate de la mort donne ainsi à chaque instant une indifférence, une indétermination – mais aussi une intensité extrêmes. L'instant concentre la vie – au plus près de la mort. Voilà pourquoi le romancier peut condenser en lui plusieurs anecdotes, plusieurs "événements". Il peut le "surcharger"<sup>2107</sup>, en faire une « monade », selon le mouvement décrit par Benjamin : « Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade<sup>2108</sup> ». A l'idée de relation causale déterministe inhérente à ce que Rabaté appelle « la narration romanesque classique » s'oppose l'intensité d'une rencontre entre

<sup>2102</sup> Cayrol, Pour un romanesque lazaréen, Op. Cit., p. 102. C'est ce qui fait que « le héros lazaréen n'est jamais là où il se trouve » (Ibid.).

<sup>2103</sup> Il ne faut pas oublier que dans les camps d'extermination nazis, un grand nombre n'ont même pas eu le temps de faire l'expérience de la mort telle que j'entreprends de la décrire. Ce sont tous ceux, malades, enfants, vieillards, etc., sélectionnés pour la chambre à gaz dès l'arrivée au camp. Eux sont allés à la mort sans le savoir. Le « choix » de Sophie, l'héroïne de Styron, est précisément celui-là : lequel de ses deux enfants, qui ne comprennent pas ce qui se passe, doit-elle envoyer à la mort ?

<sup>2104</sup> Par delà le crime et le châtement, Op. Cit., p. 50. La danse de Gengis Kohn, Op. Cit., p. 135.

<sup>2105</sup> Tisma, Le kapo, Op. Cit., p. 102.

<sup>2106</sup> « Existence à la limite entre la vie et la mort », écrit Jurgenson (Op. Cit., p. 236).

plusieurs événements saisis dans la simultanéité, « qui se cristallisent en une signification inédite : processus de signification basé sur la ressemblance soudainement perçue entre deux épisodes, qui peuvent être distants dans la chronologie ». A la continuité du déroulement épique du récit classique, pensée comme une « totalité historique universelle », le romancier qui ainsi opère par condensation substitue le récit juxtaposé d'instants où est préservé « le surgissement du sens dans l'intensité du présent<sup>2109</sup> ».

Et c'est ainsi que des écrivains comme Chalamov ou Borowski nous donnent des instantanés, « des caillots événementiels », où « l'événement est toujours porté au point culminant de sa réalisation<sup>2110</sup> ». Mais Kertesz tout autant, dont *Être sans destin* est aussi fait d'instants intenses, dont l'ordre de présentation n'est que chronologique – pas du tout causal : ce serait contredire le titre même que l'écrivain hongrois a donné à son roman. Et c'est encore la même chose pour Soljenitsyne : « Ses romans ne comportent pratiquement pas d'intrigue[...] : les événements n'y sont pas hiérarchisés selon un enchaînement significatif, mais seulement juxtaposés dans leur succession chronologique<sup>2111</sup> ».

La proximité de la mort n'a plus du tout ici un caractère épiphanique. On est loin, pensera-t-on, des espoirs du jeune Joyce, des moments extatiques de Virginia Woolf ou de Broch, voire de Proust et même de Musil. Certes. Reste que l'attention portée à l'instant par ces écrivains a sans doute contribué à ouvrir une voie privilégiée à la littérature concentrationnaire.

Et dans l'autre sens, on pourrait se demander si à son tour cette littérature des camps n'a pas fortement développé et enrichi la littérature de l'instant : « L'expérience des camps a redessiné, plus généralement, la place de l'événementiel dans l'art ». Confronté à la fois à la nécessité du témoignage, pour lutter contre l'oubli, et à l'impossibilité de dire toute l'horreur, le roman doit décrire cet impossible avec minutie et sobriété, « en vue du passé dans le présent, c'est-à-dire en vue d'un présent véritable qui accueille la souffrance irrésolue et la dise dans son irrésolution même au lieu de se crispier sur une illusoire résolution<sup>2112</sup> ».

<sup>2107</sup> L. Jurgenson multiplie les formules pour dire cet « l'infini de l'instant », cette « surcharge de l'instant présent, où l'instant s'intensifie généralement, s'élargit synchroniquement[...] en englobant des événements qui se passent simultanément au même endroit. Cette simultanéité des événements perçus crée un présent dilaté ». « L'amplification de l'instant » dans le roman concentrationnaire fonctionne « comme métaphore de l'extrême densité du réel concentrationnaire ». « Au camp chaque instant comprend sa propre multiplication infinie » (Op. Cit., pp. 264, 49, 50). Toute la 3ème partie du livre de Jurgenson est une longue réflexion sur la possibilité d'un roman concentrationnaire.

<sup>2108</sup> « Thèses sur la philosophie de l'histoire », Op. Cit., p. 286.

<sup>2109</sup> J.M. Gagnebin, *Histoire et Narration chez Walter Benjamin*, Op. Cit., pp. 157-158.

<sup>2110</sup> Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Op. Cit., p. 270.

<sup>2111</sup> Michel AUCOUTURIER, « L'art de Soljenitsyne », in *Soljenitsyne, Cahier de l'Herne n° 16*, sous la dir. de M. Aucouturier et G. Nivat, 1971, p. 348.

La catastrophe moderne met à mal non seulement l'individu, non seulement l'idée de Progrès qui trouvait sa pleine mesure dans ces fictions dont toute l'organisation conduisait à un but logique, mais l'idée même de temps, linéaire et continu. Pour donner alors toute sa dimension à la condition catastrophique de l'homme contemporain, pour la rendre présente, la présentifier par « la miniaturisation, la fragmentation, l'échantillonnage », pour « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total », selon les mots de Benjamin<sup>2113</sup>, la littérature reste sans doute le moyen le plus adéquat. Dire le fait brut, l'événement, dans toute son instantanéité, sans antécédent ni suite, écrire un roman entre infinitude et instantanéité, tel fut, tel demeure le défi<sup>2114</sup> ». Benjamin termine ainsi sa réflexion aphoristique liant Progrès et catastrophe : « La pensée de Strindberg : l'Enfer n'est nullement ce qui nous attend – mais cette vie-ci ». C'est bien maintenant qu'a lieu la catastrophe, et c'est chez Strindberg que Benjamin lit cette idée.

Strindberg : précisément un écrivain, pas un philosophe.

---

<sup>2112</sup> Jurgenson, L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?, Op. Cit., p. 370. Gagnebin, Histoire et narration chez Walter Benjamin, Op. Cit., pp. 159-160.

<sup>2113</sup> Paris, capitale du XIXe siècle, cité par Jean LACOSTE, qui conclut : « Telles sont les méthodes auxquelles il faut recourir, dans l'esprit de Benjamin, pour donner sa "visibilité" au phénomène monstrueux » ("Une fantasmagorie infernale" : Le XIXe siècle de Walter Benjamin », in L'invention du XIXe siècle, II, Le XIXe siècle au miroir du XXe siècle, Op. Cit., pp. 207-214. P. 209).

<sup>2114</sup> Comme l'écrit encore Alain Brossat, « que la dialectique de la Raison, le discours dialectique ininterrompu de la Raison soient sortis, précisément, rompus de l'épreuve (de vérité) totalitaire, c'est ce que dévoile cette présence davantage de la littérature et non pas de la science ou de la philosophie au cœur de toutes les tentatives de saisie discursive de l'expérience concentrationnaire dans le présent » (L'épreuve du désastre, Op. Cit., pp. 234-235).



# Conclusion. Événement et commencement. Le présent de la littérature

*L'unique joie au monde c'est de commencer. Il est beau de vivre parce que vivre c'est commencer, toujours, à chaque instant. Quand ce sentiment fait défaut – prison, maladie, habitude, stupidité – on voudrait mourir* Cesare PAVESE

*Le poète, grand Commenceur, le poète intransitif* René CHAR

*...penser l'événement non plus comme une détermination spatio-temporelle, mais comme l'ouverture de la dimension originaire en quoi se fonde toute dimension spatio-temporelle* Giorgio AGAMBEN

*L'homme essaie d'échapper au rythme, le rythme le reprend toujours* Elie FAURE

2115

Les camps sont l'événement majeur du XX<sup>e</sup> siècle. Il demeure inintégré, et c'est pourquoi il pose une telle question à la littérature. : comment, dans un roman, être en phase avec le langage inarticulé des camps ?

<sup>2115</sup> *Le métier de vivre, Op. Cit., p. 76. Sur la Poésie, GLM, 1974, p. 17. Enfance et histoire, dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire, trad. de l'italien par Y. Hersant, Payot-Rivages, 1989, p. 129. Histoire de l'art(1909-1927) : l'art antique, Folio Gallimard, 1999, p. 296.*

Si l'on considère la littérature comme autre chose qu'un superflu, luxe ou simple loisir, il est difficile d'échapper à cette interrogation. Les romanciers des camps, et Simon, proposent une réponse, qui l'est aussi, par une sorte de nécessité interne, à la question plus générale de la place de l'événement dans le roman.

Au départ, l'événement était un moyen de confirmer le monde : la bonne marche de celui-ci, d'abord détournée par son surgissement inattendu, retrouvait ensuite sa voie, et pouvait reprendre, souvent plus royale encore. L'apparente rupture provoquée par l'imprévisible événement finissait par disparaître dans la continuité du monde, sa cohérence. Ce paradigme, dont les conséquences narratives ont été détaillées dans la première partie, a été ébranlé sous les coups conjugués, d'une part de l'affirmation darwinienne d'une continuité beaucoup plus profonde entre tous les êtres qui peuplent le monde, continuité dont la radicalité inaugurerait une blessure narcissique qui n'est peut-être pas encore refermée, d'autre part de ces écrivains comme Flaubert et Melville qui ont notamment traduit dans le thème de la copie leur contestation de la fiction antérieure. La littérature romanesque, et singulièrement à partir du naturalisme, s'est alors progressivement sentie orpheline. Quelles « solutions » ont alors été trouvées ?

Certains ont espéré trouver dans l'aventure le remède à l'ennui généré par l'amoindrissement, dans le roman, de la place occupée par l'événement. Identifiant celui-ci à l'aventure, faisant de lui plus qu'un simple moyen narratif, qu'un pivot autour duquel se construirait la fiction, ces écrivains l'ont démultiplié. Leurs romans ne sont plus guère constitués que d'événements, au pluriel. Ils ont tiré le texte romanesque du côté de la *distraktion*, aussi bien pour les lecteurs que pour les personnages : l'objectif est bien de se distraire de la perte de sens du monde, perte qui ne peut que conduire à un ennui irrépressible.

Gardant pour une part cet objectif, nombre d'écrivains américains y ajoutent une furieuse « diétrologie », qui cherche à tout prix à redonner un sens à cette multiplicité d'événements. Répétant inlassablement la marche vers l'Ouest des pionniers, ils n'ont pas abandonné l'espoir d'inventer un Nouveau Monde où tout pourrait enfin être *compris*.

D'autres romanciers, plutôt européens ceux-ci, tournant résolument le dos à une telle écriture, spatiale, ont orienté leurs récits vers la quête de l'instant, ce "point" temporel. Virginia Woolf, Broch, Musil, Proust, aux manières et aux traits si différents, ont cependant tous cherché à dire, et surtout à créer, de tels instants mystiques, d'une densité extrême, épiphaniques. Loin de diminuer la place de l'événement dans la fiction romanesque, ils en trouvent le cœur dans ces fractures du tissu temporel, ressenties comme autant d'ouvertures sur une forme d'éternité.

Puis on a observé que ces écrivains qui ont inauguré non seulement l'ère du soupçon, mais carrément celle de la mort annoncée du récit, les Joyce, Kafka, Sarraute, Beckett, ont dans le même mouvement su redonner à l'événement toute sa force irruptive. Avec leurs moyens propres (travail sur la métaphore de Joyce, logique paradoxale de Kafka, phrase-événement de Sarraute, à-peine événements de Beckett), et tout en refusant son intégration dans une causalité narrative, ils ont montré que l'écriture romanesque est capable d'approcher au plus près l'événement dans une manière de pur apparaître. Chez eux, il n'est plus seulement ce qui advient, et qu'il convient par la suite

de comprendre si l'on est philosophe, ou de décrire dans ses tenants et aboutissants si l'on est historien, il est ce qui se crée dans et par l'écriture – romanesque en particulier.

Que se passe-t-il dans les romans de Joyce ou de Nathalie Sarraute, de Kafka ou de Beckett ? Y a-t-il encore de l'événement dans leurs récits ? Ma réponse aura été : bien sûr que oui, mais pas celui qu'on attend.

C'est enfin à partir de ces écrivains qu'on a pu réfléchir sur la possibilité d'une écriture de l'événement, "indicible", des camps. Car cela fut, et cela demeure la seule manière vraiment digne et convaincante d'approcher leur invivable réalité : pour appréhender cet événement-là dans son instantanéité (il n'en existe pas de plus *originaire*), la manière la plus vraie, la plus authentique, consiste à le saisir dans son origine, c'est-à-dire aussi dans son présent le plus actuel.

\*\*\*\*\*

Au terme de la recherche, subsiste une dernière question, à propos des modalités d'une telle présentation, que je formulerais ainsi : si l'écrivain moderne revendique de se tenir dans un tel "présent permanent" de l'écriture, dont l'un des effets est de minimiser, jusqu'à la supprimer, l'idée de fin, qu'est-ce donc qui maintient l'intérêt du lecteur ? Semble bel et bien disparaître, en effet, ce qui a toujours constitué, jusque dans l'analyse de Ricœur, le moyen de l'avancée narrative : l'intégration dans une action, dont le mot lui-même définit le "mouvement" du texte<sup>2116</sup>.

Chez nos différents auteurs, il se passerait de moins en moins de choses... Pourquoi alors continue-t-on à les lire ? Voici comment Dominique Rabaté pose le problème : « La pente du roman moderne est de fondre la temporalité diégétique dans celle de l'écriture, au risque de sortir du romanesque en renonçant à créer un univers fictif<sup>2117</sup> ». C'est sans doute alors à une nouvelle forme de lecture (et de suspens) que ces écrivains nous convient. Leur écriture de l'instant et de l'immédiat, constamment confrontée au fait, incontournable, que l'écriture (et la lecture) se déploie dans la successivité (c'est son aspect syntagmatique), ne les conduit pourtant pas à l'impasse de l'informe.

C'est qu'ils parviennent à « maintenir la littérature à l'état naissant », nous dit par exemple Lucien Dällenbach<sup>2118</sup>. Elle devient le lieu d'une attente, d'une "différance", qui

---

<sup>2116</sup> Je rappelle ceci, de F. Revaz : pour faire un récit, il faut nouer une intrigue, « introduire un événement singulier qui déclenche l'action et permet de sortir de la situation initiale, que celle-ci soit problématique ou non ». La « logique narrative » est alors « caractérisée par le surgissement, dans l'enchaînement linéaire des actions, d'un événement particulier et inattendu » (Les textes d'action, Op. Cit., pp. 195 et 205).

<sup>2117</sup> Voici comment Rabaté développe son argumentation : « Un roman, se lit, normalement, du début à la fin, selon la tyrannie (aurait dit Valéry) de cet ordre imposé. Il y a là un trait, je crois, définitoire.[...] Ce déroulement fléché de la lecture est la base du roman[...]. De plus, cette vectorisation transforme le temps en espace. Le roman, presque nécessairement, spatialise le temps.[...]Le temps du lire projette même sur ce temps configuré un ce ces caractères principaux : celui d'avoir une fin. Le principe de clôture romanesque a ainsi imposé une certaine représentation du déroulement temporel. Or, c'est justement ce principe d'achèvement qui se voit contester dans les grands romans de notre siècle » (« Figures de l'après-coup », Op. Cit., p. 231).

<sup>2118</sup> Claude Simon, Op. Cit., p. 99.

pousse en avant la lecture, prolongeant le désir. Une nouvelle définition de l'événement, tel qu'il est mis en jeu dans l'écriture fictionnelle du XX<sup>e</sup> siècle, va alors devenir possible, en lien avec le concept de commencement. Comme nous l'a montré l'auteur d'Ici, le fait, déplacé dans la fiction, se met à bouger, trouve une mobilité qui lui permet de vibrer, de retrouver la fragilité de sa naissance. Désormais, l'œuvre peut se définir comme recherche et quête d'un événement fondateur, et de l'écriture, et de l'écrivain, et du lecteur, et plus largement du temps lui-même.

Nous avons déjà rencontré cette problématique à propos en particulier de Beckett, et surtout de Nathalie Sarraute. Reste à tenter de comprendre ce que signifie plus précisément un tel "commencement". Pour cela, nous allons parcourir les principales figures de l'origine, du "hors-temps" mythologique au présent, pour trouver celle, qui les contiendra toutes, en laquelle nous verrons se déployer certaines des grandes fictions du XXe siècle.

## L'approche mythologique

Commençons hors du temps – là où il n'est pas encore né. Parmi les multiples traits des mythes de la Création du Monde, j'en soulignerai deux : 1°) chaque "commencement" voit la divinité *ordonner* le Chaos ; 2°) ce principe organisateur est à caractère *rythmique*. C'est le souffle de Dieu, dont l'inspiration puis l'expiration donnent vie à la créature, façonnée à partir de substances liées au contexte local (terre, argile, glace, mais même chez les Mayas). C'est le sperme divin, issu de la masturbation de l'Atoum égyptien. C'est encore le geste de Chronos qui, en émasculant Ouranos, instaure un ordre après les débordantes étreintes de celui-ci et de Gaïa. Les bourses, jetées à la mer, permettent l'engendrement d'Aphrodite, la Beauté.

De cette première manière de sortir du chaos primordial, de cette rythmicité, on retrouve nombre de traits chez certains écrivains étudiés. Il est intéressant à cet égard, par exemple, de rapprocher Claude Simon de la *Genèse* biblique et de la *Théogonie* d'Hésiode. Dällenbach, qui opère de telles connexions, ne manque pas de signaler le « rapport simonien au primordial (volonté de se tenir au plus près du chaos et de l'informe et, simultanément, de lui donner forme par le rythme)<sup>2119</sup> ». Le monde de l'auteur de *La route des Flandres* est aussi celui des débuts du Monde, là où le Temps n'a peut-être pas encore commencé, où il commence à peine...

Ce pourrait aussi être une lecture des romans de Faulkner, cette fois pour observer la tendance généralisée à la mythologisation de l'écrivain américain. Celle-ci se manifeste par exemple par cette espèce de mâchonnement, de rumination de l'écriture acharnée à retrouver « l'impossible fondation ». C'est Edouard Glissant, tellement héritier sur ce point de l'auteur d'*Absalon, Absalon !* qui écrit : « l'œuvre tend à remonter [...] vers une source oblitérée et à surprendre là un secret qui a d'ores et déjà déterminé, mais sans qu'on le sache ou même qu'on puisse à jamais le savoir, tout le concret et tout le charnel de ce

<sup>2119</sup> Dällenbach, Claude Simon, Op. Cit., p. 96.



pays<sup>2120</sup> ».

Mais c'est surtout l'univers de Kafka, insituable, qui nous emmène de la manière la plus exemplaire dans un tel "hors-temps", où « l'événement-en-train-de-se-faire (*das Geschehen*) se raconte lui-même sur le moment même<sup>2121</sup> », où les personnages sont soumis à une fatalité dont la transcendance n'a pas de nom – et surtout pas, dans son cas, celui de Dieu<sup>2122</sup>.

## L'approche phylogénique

La question de l'origine de l'homme que se posent les préhistoriens nous fait entrer dans le Temps, même si celui-ci, presque encore mythique, reste très éloigné du nôtre.

Où l'on retrouve la problématique du continu et du discontinu. Dans l'ordre synchronique, le XIX<sup>e</sup> siècle est l'époque où le monde est conçu comme cohérent en toutes ses parties, continu et ordonné – l'époque des grands systèmes (de Hegel à Marx). Dans l'ordre diachronique, on y est cuviériste. Le temps, discontinu, voit son cours *régulièrement* bouleversé par des catastrophes : régulièrement, car cela n'empêche pas, bien au contraire, le cours du Temps de se dérouler. Cette *épistémè* se traduit, dans la sphère romanesque, par des fictions dont le déclencheur est l'événement et son imprévu, événement que la narration réintègre dans le système du monde, en expliquant ses causes, en développant ses effets. On "s'excentre" à partir de l'événement. Il s'agit de donner un ordre au monde, le plus total, le plus hermétique possible.

Mais à partir de 1860, le monde est de plus en plus ressenti comme incohérent, discontinu, incompréhensible, a-systématique. Simultanément, et notamment avec la biologie de Darwin, le temps est devenu continu – sans que cela soit rassurant pour autant. Le roman transcrit ce nouvel aspect des choses par un retournement complet de la perspective : il ne développe plus ses fictions à partir et autour d'un événement fondateur, mais cherche à éliminer tout le superflu pour isoler l'événement fondateur, originaire. On se *concentre* sur l'événement. L'ambition serait-elle, là encore, de donner un ordre au chaos du monde ? Peut-être, mais alors beaucoup plus primitif. Ce qui, de l'événement, naît en premier, voilà ce qui est à saisir, on veut retourner à la source du flux, des ondulations qu'il déclenche, là où le langage est encore à l'état sauvage...

<sup>2120</sup> E. Glissant, Faulkner, Mississippi, op. cit., p. 156. Il appelle cela le «différé» faulknerien.

<sup>2121</sup> A. BEISSNER, cité par Claude PREVOST, «A La Recherche de Kafka », Kafka, revue Europe n° 511-512, novembre-décembre 1971, p. 24.

<sup>2122</sup> J'aurais pu étudier, dans cette perspective certaines oeuvres, qui empruntent aux grandes religions leurs histoires et leurs personnages. Je pense par exemple aux quatre volumes de Joseph et ses frères de Thomas Mann (le christianisme), aux Versets sataniques de Salman Rushdie (l'Islam), à La ruine de Kasch (mythologie du Sud de l'Egypte), aux noces de Cadmos et d'Harmonie (mythologie grecque), à Ka (mythologie védique), tous trois de Roberto Calasso, aux Hommes de maïs de Miguel Angel Asturias (mythologie aztèque)...

Ce qui serait encore une lecture possible de Faulkner. Dans *Requiem pour une Nonne* par exemple, l'obsession de la filiation, qui prend la figure de la fatalité, conduit le récit non plus dans un hors-temps mythologique, mais jusqu'en des temps primitifs : c'est ainsi que le dôme où a été construite la ville de Jackson provient du « bouillonnement unique, frai unique, matrice unique, unique et furieuse tumescence, à la fois père et mère, unique et vaste éjaculation qui s'échappait du Laboratoire Expérimental Céleste, fendu déjà par le travail bouillonnant d'un enfantement monstrueux...<sup>2123</sup> ».

Et une lecture possible de la « soupe primitive » de Nathalie Sarraute. L'auteur d'*Ici* a tenu la gageure de nous reconduire en ces "temps" anciens, de nous ramener à l'ère "protozoaire" où langage et sensation ne sont pas encore séparés, où les mots n'ont pas encore trouvé leur sens définitif, où la signification n'est pas encore fixée... Une telle "préhistoire" n'est pas si éloignée de ces matins du monde où les dieux commençaient à peine à créer le langage...

Et que dire du lent cheminement de Beckett, procédant, à l'inverse de Joyce, par soustractions, par éliminations successives, comme remontant le temps pour s'approcher au plus près du vertige de la nomination pure ? Ses larves qui se traînent dans la boue, humaines, si humaines, avec si peu de mots à leur disposition qu'elles ne font que ressasser les mêmes, toujours les mêmes, n'ont-elles pas aussi l'ambition presque prométhéenne de s'égalier aux dieux en train d'inventer le monde en le nommant ?

## L'approche ontogénique

Cette fois nous entrons dans un temps à notre mesure, celui de l'enfance. Je partirai ici d'une hésitation de la psychanalyse à propos de la "scène primitive". Dans son étude de *L'Homme aux Loups*, et pour contrer la position de Jung ne voyant dans l'observation du coït parental qu'un fantasme rétroactivement construit par le sujet adulte, Freud invente le concept de « fantasme originaire ». Jean Laplanche et J.-B. Pontalis écrivent que « dans cette notion, viennent se rejoindre l'exigence de trouver ce qu'on pourrait appeler le *roc de l'événement* [car Freud ne renonce pas à l'effectivité de la scène primitive], et le souci de fonder la structure du fantasme elle-même sur autre chose que l'événement ». Et ce qui est frappant, c'est qu'à la manière des mythes, les thèmes de ces fantasmes originaires (scène originaire, castration, séduction) « se rapportent tous aux origines », proposant ainsi une "solution" aux grandes questions que se posent l'enfant sur sa propre origine et sur la sexualité<sup>2124</sup> : « Au-delà de la discussion sur la part relative du réel et du fantasmatique dans la scène originaire, ce que Freud paraît viser [...], c'est l'idée que cette scène appartient au passé – ontogénique ou phylogénique – de l'individu et constitue un événement qui peut être de l'ordre du mythe, mais qui est déjà là, avant toute signification apportée après-coup ». L'événement originaire<sup>2125</sup>, donc toujours déjà

---

<sup>2123</sup> Op. Cit., pp. 113-114. Bergounioux écrit que Faulkner « revient à l'origine, c'est-à-dire à ce que font, sentent, pensent ceux qui vivent de l'autre côté de la mince cloison de planches, à la confusion essentielle, préhistorique, pourrait-on dire, que la narration, l'histoire ont niée, oubliée » (Jusqu'à Faulkner, Op. Cit., p. 121).

présent, semble impossible à reconstruire dans son exact déroulement, mais la reconstitution de l'après-coup, et les changements qui lui sont inhérents, enrichissent le sens de cet événement, le réélaborent, le recréent dans une perspective toujours renouvelée. Ainsi l'événement originaire, bien que radicalement insaisissable<sup>2126</sup>, devient néanmoins créateur du présent : toutes les situations vécues, reliées à l'événement originaire par cette « trace mnésique » qui leur donnent leur signification, deviennent événements à leur tour. Dès lors se produit une sorte de court-circuit qui installe le sujet dans une origine toujours réinventée parce que toujours insaisissable.

J'ai analysé de tels mécanismes chez Nathalie Sarraute. Et dans cet après-coup qui, en même temps qu'il maintient la distance, la supprime, ne pourrait-on également reconnaître la structure de la métaphore temporelle chez Proust, cette « essence commune aux sensations du passé et du présent » qui permet à la « mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent », de « supprimer précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise<sup>2127</sup> » ? L'après-coup réinvente l'origine, se place d'emblée en elle, dans une tension contre cet impossible : le se-tenir dans le commencement, toujours « déduit<sup>2128</sup> » puisque toujours vu dans un tel après-coup.

Plus généralement, la formule du fantasme originaire éclaire l'idée d'une *présence de l'origine*, dont une nouvelle définition de l'événement romanesque découle – chez Nathalie Sarraute et Samuel Beckett, chez Virginia Woolf et Hermann Broch, chez Robert Musil et James Joyce<sup>2129</sup>. Chez tous ces auteurs en effet, l'origine n'est pas qu'un passé enfoui, elle est une présence actuelle, qui se manifeste dans tous ces « instants où l'on échappe à la vie inessentielle ». Comme dans les distinctions de Simon entre

<sup>2124</sup> Voir le Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, PUF, 1978 (articles « fantasme originaire » et « scène originaire ». Je souligne). « Comme les mythes collectifs, ces thèmes prétendent apporter une représentation et une "solution" à ce qui pour l'enfant s'offre comme une énigme majeure ; ils dramatisent comme moment d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité, d'une nature telle qu'elle exige une explication, une "théorie". Dans la "scène originaire", c'est l'origine du sujet qui se voit figurée ; dans les fantasmes de séduction, c'est l'origine, le surgissement de la sexualité ; dans les fantasmes de castration, c'est l'origine de la différence des sexes ».

<sup>2125</sup> Les deux concepts de commencement (dont le sens serait forcément « non mythique », puisqu'il est repérable dans le temps) et d'origine (qui nous « transporte dans un lointain reculé [...], brumeux, exsangue », figeant les choses dans un « modèle intemporel »), et dont Foucault nous avait montrés la différenciation, paraissent pourtant se rejoindre dans la pensée de Freud (voir Pierre CAUSSAT, L'événement, Desclée de Brouwer, 1992, pp. 33-34).

<sup>2126</sup> Il est « objet inaccessible de recherche et de reconstitution », écrit Pierre GIBERT (Bible, mythes et récits de commencement, Seuil, 1986, p. 46). Les pp. 43-48 sont une discussion autour des mêmes articles du Vocabulaire de la Psychanalyse.

<sup>2127</sup> Le Temps Retrouvé, III, Op. Cit., p. 898 et 1031.

<sup>2128</sup> Selon Gibert il conviendrait de distinguer « le commencement absolu » (de la Terre, de l'univers, de l'humanité...), toujours « déduit » car par définition sans témoins, et le « commencement relatif, décidé (ou désigné) », qui, lui, « est pris dans le cours du temps » et qui est le lieu de l'histoire (commencement d'une nation, d'un clan). Celui de chaque individu serait alors « commencement relativement absolu » (Bible, mythes et récits de commencement, Op. Cit. p. 49).

représentation et présentation, on ne fait pas que *retrouver* l'événement originaire, on le *trouve*, on l'invente dans et par l'écriture.

L'événement des camps, enfin, est assurément « originaire » en ce sens. Et les Kertesz, les Chalamov, les Tisma, les Semprun, les Borowski, les Pahor, n'ont-ils pas su exprimer l'« intempestivité », l'« inactualité » fondamentale de ce qu'ils ont vécu, au sens de Nietzsche ? La meilleure manière de *dire* une telle expérience, et peut-être la seule qui en soit digne, n'est pas seulement de raconter l'histoire d'un passé qui fut invivable, mais de le relier à un présent qui, si chargé, souvent l'est aussi, même si c'est bien sûr dans une moindre mesure.

## L'événement originaire et le rythme

Nous entrons enfin dans un tel présent, toujours en train de se faire et de se créer, avec le sujet qui le porte à l'écriture, avec le sujet qui en prend connaissance par la lecture.

Henri Michaux observe des dessins d'enfants, leurs « larges cercles maladroits, emmêlés,/ incessamment repris/ encore, encore/ comme on joue à la toupie » : rythmes premiers (« Au commencement est la répétition »), où « le petit d'homme va faire s'accomplir des tours, de façon à en voir, à en retenir la trace. Mais plus que les traces, le geste compte, l'acte, le "faire" du cercle<sup>2130</sup> ». Tel serait la caractéristique essentielle d'un événement « originaire », saisi dans son « origine » : c'est par sa rythmicité qu'il crée de la forme à partir de l'informe.

Jean-Paul Goux, à partir du couple tension-détente (pulsation) qui définit l'essentiel de cette rythmicité, trouve dans le concept freudien de pulsion, un fondement pour l'analyse du continu de l'œuvre littéraire : cette « pression permanente qu'exerce la relance perpétuelle du désir impliquée par son éternelle frustration [...] semble bien permettre d'appréhender les processus énergétiques et temporels dans l'œuvre littéraire<sup>2131</sup> ». C'est dans une telle dynamique, qui ne se réduit plus à l'attente d'une fin, que s'intègre l'événement romanesque chez ces écrivains qui ont renoncé à l'idée d'une progression narrative. Son lieu, c'est celui de la tension, du désir<sup>2132</sup> – à condition de ne pas voir dans la détente celle d'une fin plus ou moins attendue, mais plutôt d'une clausule, « terminaison non conclusive<sup>2133</sup> » qui est à chaque fois le point de départ d'une nouvelle

<sup>2129</sup> Il convient peut-être d'apporter ici une dernière précision. Il ne s'agit pas d'opposer ce qui serait le fond (l'inconscient et le refoulé) et la surface (le conscient), tel n'est pas le fonctionnement de la topique freudienne. L'origine n'est pas un fond, et le présent n'est pas la surface, qu'il s'agirait de percer pour retrouver ce fond. Marie CARIOU est fondée à écrire : « Du "manifeste" et du "latent", lequel est fond ? Lequel surface ? Le moi est tout à la fois[...] surface et projection d'une surface. Le manifeste est du latent manifesté ; [...] Le latent n'est pas autre chose qu'un manifeste analysé, c'est-à-dire déchiffré dans ses mécanismes. La seule différence est donc dans la lecture. La profondeur = une surface lue » (Freud et le Désir, PUF, coll. « Sup », 1973, p. 7).

<sup>2130</sup> Les Commencements, Montpellier, Fata Morgana, 1983, pp. 8-9.

<sup>2131</sup> La fabrique du continu, Op. cit., pp. 78-80.

attente. Le recours face au chaos du monde et de sa perception se trouve dans une rythmicité de l'écriture qui, d'une certaine façon, organise elle-aussi le chaos. Elle engendre un suspens qui sera la façon de "tenir en haleine" le lecteur. Celui-ci va dès lors se mettre à chercher ce battement, ce tempo, toujours en péril, toujours à rebâtir : «Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux<sup>2134</sup> ».

Le rythme, « l'ordonnance du mouvement » selon la fameuse définition platonicienne (*Lois*, 665a), a donc pour principe « la cadence dynamique d'une tension et d'une détente, l'*arsis* et la *thesis*, l'élan et le posé<sup>2135</sup> ». En ce sens il est une énergie, et une énergie productrice du réel. Nos écrivains ne nous fournissent pas une représentation d'un monde clos et achevé préexistant à l'œuvre, mais l'événement d'une forme en train de naître par cette dynamique du rythme, repérable<sup>2136</sup> aux multiples niveaux possibles de sa mise en œuvre : sonorités et accents, comme dans la poésie, mots qui reviennent et se répètent dans des contextes multiples et différents (Simon, Faulkner, Beckett, Nathalie Sarraute, le Broch de *La mort de Virgile*, la Virginia Woolf des *Vagues*), points de vue diversifiés et se répondant en échos (Simon, Joyce, Musil), thèmes qui font retour, à chaque fois dans un registre différent (de discours chez Simon, Joyce, Proust ; de moments dans une presque histoire chez Kafka et Sarraute<sup>2137</sup>), au niveau syntaxique

<sup>2132</sup> « C'est le désir, l'éros, qui fait le poème : désir fait parole, donc accompli, mais seulement en désir », écrit Roger MUNIER à propos de René Char (« Du Commencement », René Char, Cahiers de l'Herne, 1971, p. 56).

<sup>2133</sup> Ricoeur, Temps et Récit, II, Op. Cit., p. 44.

<sup>2134</sup> Rainer-Maria RILKE, cité par Claude Simon (Histoire, Op. Cit., p. 7).

<sup>2135</sup> Goux, La fabrique du continu, Op. Cit., p. 90.

<sup>2136</sup> Ce n'est pas le rythme qu'on peut "toucher", c'est la dynamique qui de lui naît : « Ce n'est pas le rythme qui est visible dans la forme, c'est tout au contraire le rythme qui rend la forme visible. Le rythme ne se voit pas, il est l'énergie qui rend la forme perceptible dans le temps : si on ne voit pas un rythme, on en perçoit l'énergie » (Goux, Ibid., p. 101). De plus, le rythme ne se limite pas à la prosodie, à un simple décompte syllabique, mais il est partout dans le discours, et au fondement même de la « signifiante ». C'est la thèse centrale de Meschonnic : « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants[...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante.[...]. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques » (Critique du rythme, Op. Cit., pp. 216-217).

<sup>2137</sup> « Le plaisir enfantin d'écouter des histoires tient aussi à l'attente de ce qui se répète : situations, énoncés, formules. De même que les rimes scandent le rythme des poèmes et des chansons, de même existent dans les récits en prose des événements qui riment entre eux », écrit Italo CALVINO (Leçons Américaines[1988], trad. de l'italien par Y. Hersant, Gallimard, 1989, p. 67). Ces remarques, assez générales (elles rappellent ceci, déjà cité, de Stevenson : « Tel événement doit se dérouler dans tel endroit, tel autre événement doit suivre nécessairement, et non seulement les personnages doivent parler à propos, penser avec naturel, mais tous les événements qui composent le récit doivent s'y répondre comme des notes de musique », Essais sur l'art de la fiction, Op. Cit., p. 205), s'appliquent aussi bien à la fiction "classique" qu'à celles de Kafka ou même de Sarraute. Le rythme est bien une notion essentielle du récit.

enfin, notamment par ces constructions de phrases en un balancement presque oratoire, ces longues cataphores de Proust, de Simon et de Faulkner, ou celles, très courtes, de Kafka ou de Beckett. L'événement qui s'intègre dans ce fonctionnement n'est plus l'événement narratif "classique", chargé de "relancer" l'intrigue : pour rester dans le schéma *arsis-thesis*, on dira avec Jean-Paul Goux qu'« il peut y avoir détente sans qu'un "événement" à caractère narratif ait créé la tension ». Un tel « effet de retardement », un tel suspens, est un des « motifs moteurs qui assurent l'allant du roman », à condition, donc, de ne plus limiter « la notion d'action, ou plus précisément d'événement, aux seules valeurs qu'elle possède dans le récit <sup>2138</sup> » "classique".

C'est donc dans sa rythmicité propre que l'écrivain construit son œuvre – et lui-même en tant qu'individu créateur. Lors de son discours de réception du prix Nobel, la romancière américaine Toni Morrison a eu cette formule : « Le récit est radical en ce qu'il nous crée au moment où il est créé ». Le processus créatif est en même temps construction de son propre sujet, et de son temps et de son espace propres <sup>2139</sup>. C'est ce que nous ont fait comprendre les écrivains que nous avons étudiés : cherchant à dépasser la figure de l'après-coup qui habituellement définit le récit (un événement se produit, que le récit prend en charge pour en dégager les tenants : les causes, et les aboutissants : les conséquences), ils ont voulu toucher à cet insécable instant où l'événement surgit dans toute sa brutalité, c'est-à-dire dans son imprévisibilité comme son inconséquence. Répondant au désir de Melville, qui était de rétablir le contact perdu entre la langue et le monde, ils ont voulu "remonter" à l'origine du langage, à cette source hypothétique où les mots et les choses n'étaient pas encore disjointes <sup>2140</sup>. Ils ont voulu découvrir et faire découvrir ces « moments of being » où sensation présente et sensation passée se mettent à vibrer de concert, où même les mots ne sont pas encore séparés les

<sup>2138</sup> Goux, La fabrique du continu, Op. Cit., p. 111.

<sup>2139</sup> La définition est beaucoup plus large que celle qu'on peut tirer du geste autobiographique, au moins depuis Montaigne. Philosophes, anthropologues, poéticiens, nombreux sont ceux qui ont cherché à caractériser ce qui, dans une telle écriture, se produit. Parlant du rythme poétique, Max LOREAU écrit qu'il est « d'un trait genèse de soi, du verbe et de tout ce qui vient au jour » (En quête d'un autre commencement, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, p. 110). Autre formule, de Meschonnic : « Pour la poétique le rythme est l'activité d'un texte par laquelle un mode de signifier découvre un mode du sujet » (Critique du rythme, Op. Cit., p. 674). Leroi-Gourhan enfin, le grand préhistorien, analysant les marques répétitives qu'on trouve dans certaines grottes, voit dans ces signes les premières « écritures », dont « Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique » (La mémoire et les rythmes, Op. Cit., p. 135).

<sup>2140</sup> J'ai, par nécessité, limité l'étude à quelques écrivains. Jacques ANCET dresse cette liste : « De Flaubert à Duras, Sarraute à Simon, en passant par Dostoïevski, Proust, Kafka, Joyce, V. Woolf, Faulkner, Lowry, Beckett, Onetti, Rulfo, Marquez et bien d'autres, qu'a fait le roman sinon explorer les voies qui lui permettaient, tout en racontant et donc en faisant durer le plaisir, de traverser la narration vers "cette source du temps" où ne brille plus que la lumière du présent ? » (Jacques ANCET, « La Voix et le Passage », Le Nouveau Recueil, n° 35, juin-août 1995, Champ Vallon, p. 126. Cité par Goux, Op. Cit., p. 47). Et bien d'autres, ajoute-t-il, comme, pour moi ici, Musil, Pynchon, Broch et Sarraute. J'aurais pu encore poursuivre, avec Gombrowicz, Mann, Grass, Gadda, Calvino, Calasso, Butor, Cortazar, Des Forêts, Perec, Queneau, Lins, Durrell, Lowry, Noteboom, Novarina... la liste ne sera, je l'espère, évidemment jamais close.

uns des autres, comme dans l'épanorthose de Beckett, l'antanaclase et la paronomase de Sarraute, les oxymores de Broch. C'est là, proprement, ce qui fait leur *style*<sup>2141</sup>.

Celui de Joyce, par exemple : « Et alors le geste, non la musique ni les odeurs, serait la langue universelle, le don des langues rendant visible non pas le sens courant mais la première entéléchie, le rythme fondamental<sup>2142</sup> ». Voilà bien résumé l'essentiel du projet de l'écrivain irlandais, qui « travaille selon des lois phonétiques précises, celles qui règnent dans les langues et président à leur évolution [...]. Ainsi la soumission aux phénomènes du langage doit lui garantir la vérité de sa connaissance et de sa représentation des événements. – La seule différence, déclare-t-il, c'est que, à l'imitation du rêve, j'opère en quelques minutes ce qu'il a fallu des siècles pour produire<sup>2143</sup> ».

Ou celui de Proust, qui cherche l'événement créateur du temps par le chemin de la mémoire, à la fois tributaire de l'incommensurable intervalle entre le passé et le présent, intervalle autour duquel ne cesse de tourner la phrase proustienne et ses incises, ses détours et retours, – et supprimant cet intervalle. C'est dans cette tension que se tient le sujet, ce narrateur-écrivain qui, dans *Le Temps Retrouvé*, en même temps qu'il perçoit avec acuité les ravages provoqués par le flux du temps sur tous les personnages du "dîner de têtes", décide de construire une nouvelle réalité, d'écrire sur le mode fictionnel ce monde qu'il a observé, qu'il observe. En transposant le monde dans l'ordre de la fiction en train de se constituer dans le temps même où elle s'écrit, il le rend intemporel, sans lui retirer son aspect passé. Les métaphores proustiennes réinventent un monde. Comme les grandes œuvres des camps, elles sont proprement visionnaires : elles disent le passé révolu et le réinventent dans le présent de l'œuvre entreprise par le narrateur<sup>2144</sup> : « le fait de peu est saisi dans son étrangeté et arraché à la banalité pour accéder à un événementiel tout à fait spécifique. Dès ce moment, le surprenant peut emprunter deux voies : soit il porte le contingent à l'incandescence du poétique, soit, et plus souvent, il le ramène à une nécessité sournoise, celle d'un sens caché, d'un inconscient<sup>2145</sup> ».

Style de Faulkner encore. Le poids incommensurable de l'événement originel (mythologique : la destinée biblique de tous les personnages ; mythologisé : la guerre de

---

<sup>2141</sup> Voir l'important article de David MARIE, « Pour une rythmesthétique » (Les écrivains et la musique, N.R.F. n° 462-463, juillet-août 1991, pp. 188-198). Marie, qui étudie en particulier l'imbrication de l'« écart » et du « retour » dans le rythme, écrit notamment que celui-ci « est la fréquence de l'instant étale. Lui seul permet de transformer une sensation esthétique instantanée en une sensation esthétique durable : il constitue l'essence du style.[...] l'art moderne donne un rythme à la pure sensation instantanée. En la rythmant, il lui donne une substance ; comme retour, il lui permet de se nier comme instant, de s'épaissir – comme écart, il lui permet de créer du nouveau » (pp. 190-192).

<sup>2142</sup> Ulysse, Op. Cit., p. 488. C'est Stephen qui parle.

<sup>2143</sup> J. Mercanton, Les Heures de James Joyce, op. cit., p. 43.

<sup>2144</sup> Le narrateur est ce « visionnaire qui assure la constitution de cette nouvelle réalité », de cette « fiction en train de se réaliser » (Anne PETITIER, « Le Roman Guermentes », in La Scène Primitive et Quelques Autres, Nouvelle Revue de Psychanalyse n° 46, Gallimard, Automne 1992, p. 218).

<sup>2145</sup> Dubois, Pour Albertine, Op. Cit., p. 78.

Sécession ; ontogénique : l'acte sexuel, toujours entaché d'une malédiction immémoriale) écrase ses personnages. Ces événements originaires, toujours différés d'être originaires, engendrent un temps plus cumulatif que successif, d'autant plus lourd qu'il est davantage cardinal qu'ordinal. L'interprétation de ces événements, elle aussi toujours différée, toujours à redresser, rajoute le poids de ses erreurs à une narration toute entière tendue dans la quête de cette impossible origine : « L'écriture falknerienne procède de ces trois éléments : une vérité cachée (antérieure, primordiale, par exemple l'impossible de la fondation du comté) qui régit la description du réel ; cette description elle-même, qui ne peut être que visionnaire [...] ; enfin, l'assurance inquiète de ce que le secret de cette vérité à aucun moment ne s'avouera », écrit encore Edouard Glissant<sup>2146</sup>.

Kafka se tient, lui aussi, dans l'instant inaugural de l'événement, là où il est encore sans pourquoi, dans son *posse*, à la façon de Bartleby. Vers ce commencement à la position intenable, sorte de *nowhere* entendu à la fois comme *hic et nunc (now-here)* et comme *nulle part (no-where)*, à l'incompréhensibilité majeure dès lors qu'on ne sait pas ce que ce commencement inaugure, il conduit ses héros et ses lecteurs. Tout au long de ses écrits intimes (*Journal, Lettres*) il ressasse cette vocation qui ne saurait avoir de fin, tout comme celle de Musil, et qui le tue (tout comme elle le fait, littéralement, pour Virginia Woolf) : « L'effort de Kafka est sans fin, comme sa passion est sans espoir – avec cette réserve que l'absence d'espoir devient parfois l'espoir le plus tenace, mais l'impossibilité de jamais finir n'est que l'impossibilité de continuer<sup>2147</sup> ».

S'écrivant constamment à partir de cette impossibilité, l'œuvre de Kafka a su, de la manière la plus forte, rendre compte de la condition catastrophique de l'homme moderne – tout comme, chacun à leur manière, les écrivains que nous avons croisés. Loin de conduire la littérature à un supposé appauvrissement, ils se sont penchés sur ce qui constitue le cœur de l'expérience de l'individu du XX<sup>e</sup> siècle : le constat qu'aucune culture ne saurait mettre à l'abri de la barbarie (Musil), et qu'il convenait en conséquence de tout reprendre, à *la lettre*, à zéro : là où commencent véritablement les choses, les événements, le langage lui-même.

Une telle quête de ces rythmes "premiers" donne à l'œuvre de tous ces écrivains toute sa qualité d'*incertitude*. Car cette pulsation origininaire, cette scansion débutante dont ils sont les *inventeurs*, effacée aussitôt qu'atteinte, si fragile et évanescente, ne peut "exister" que dans la plus extrême tension. Claude Romano, cherchant à dire ce trait de l'événement, saisi dans le chancellement de son apparition disparaissante où se conjuguent ses dimensions passée, présente et à venir, où il (n')est (que) rythme, parle de lui comme d'un « avoir-eu-lieu-comme-avenir-se-présentant ». Comme « commencement absolu dans son absolue nouveauté », il est alors à la racine du temps et de la constitution du sujet en tant qu'« advenant qui répond à l'épreuve de ce qui lui advient<sup>2148</sup> ». C'est cette réponse qui est si difficile, on le comprend, dans l'épreuve des camps, mais

<sup>2146</sup> Faulkner, *Mississippi*, Op. Cit., p. 190.

<sup>2147</sup> Blanchot, *La Part du Feu*, Op. Cit., p. 31.

<sup>2148</sup> L'événement et le temps, P.U.F., coll. « Epiméthée », 1999, p. 184.



c'est pourtant celle que parviennent à donner les grands écrivains de celle-ci.

« Jusqu'alors, la littérature n'avait jamais mis en doute le sens des choses. Cela veut dire, dans ce cas, la totalité de ce qui nous entoure, un événement aussi bien qu'un objet », dit Roland Barthes dans un entretien<sup>2149</sup>. C'est la grandeur de nos écrivains que de se risquer à cette mise en doute, et de commencer à écrire à partir d'elle. Rejoignant les recherches de la poésie qui lui est contemporaine<sup>2150</sup>, l'écriture de la fiction devient ainsi une activité *génétique* : il s'agit de créer un monde, un sujet, le temps lui-même<sup>2151</sup>. Selon une formulation de Deleuze, « l'événement n'est [plus] ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend<sup>2152</sup> ». Ainsi l'attente romanesque n'est plus « attente de la conclusion ou de la fin de l'événement, des faits, [...] elle n'est donc pas a priori narrative, mais expérience fondamentale du temps, expérience du temps en action<sup>2153</sup> ».

\*\*\*

A la fin de son essai sur les *Théories du symbole*, qui étudiait en particulier le passage de la position classique (croyant à « l'essence éternelle et immuable des choses et des concepts, et alors le système domine l'histoire ») à la position romantique (postulant que « les changements sont irréversibles, les différences irréductibles : l'histoire domine le système, et on renonce au cadre conceptuel unique »), Tzvetan Todorov s'interrogeait sur son propre travail : avait-il écrit un « traité » (classique) ou une « histoire » (romantique) ? Il concluait que la possibilité même de pouvoir décrire la position romantique faisait qu'on était peut-être sorti de l'alternative, qu'« une position tierce » était probablement en train de naître<sup>2154</sup>.

<sup>2149</sup> « Les choses signifient-elles quelque chose ? », entretien, 13 octobre 1962, *Le grain de la voix*, Op. Cit., p. 16.

<sup>2150</sup> Mallarmé l'avait écrit : « aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie » (Crayonné au théâtre, Pléiade Gallimard, p. 335). Voir cette réflexion de J.-M. Rabaté à propos de Joyce : « sa méthode semble [...] plus proche de la création poétique que de l'écriture réaliste du roman.[...] C'est un art poétique nouveau qui se déploie là, art total qui ruine les distinctions usuelles entre poésie et prose... » (James Joyce, Op. Cit., pp. 122-123).

<sup>2151</sup> L'Ursprung, l'origine selon Benjamin, rend assez bien compte, me semble-t-il, de la situation singulière de l'événement dans la fiction moderne. J.-M. Gagnebin écrit que « la dynamique de l'origine ne s'épuise pas dans la restauration d'un stade premier, que celui-ci ait véritablement existé ou qu'il soit une projection mythique vers le passé ; parce qu'il est aussi inachèvement et ouverture sur l'histoire, surgissement historique privilégié, l'Ursprung n'est pas simplement restauration de l'identique oublié mais aussi et inséparablement émergence du différent. Cette structure paradoxale est celle de l'instant décisif, du Kairos ... L'Ursprung n'existe pas avant l'histoire, dans une atemporalité paradisiaque, mais, par son jaillissement, inscrit dans l'historique et par l'historique le rappel et la promesse d'un temps privilégié. C'est dans la densité de l'historique que surgit l'originel, intensité destructrice des continuités et des ordres soi-disant naturels, et salvatrice, réunissant les éléments temporels disparates en une autre figure possible, celle de leur vérité. Cette confrontation essentielle de l'origine avec l'histoire est le thème-clef de la philosophie de Benjamin » (Histoire et narration chez Walter Benjamin, Op. Cit., p. 31).

<sup>2152</sup> *Logique du Sens*, Op. Cit., p. 175.

<sup>2153</sup> Goux, *La fabrique du continu*, Op. Cit., p. 46.

A mon tour et à ma place, je m'interroge. Décrivant le passage d'une fiction "classique" à une fiction "moderne", ai-je écrit un "traité", auquel cas j'aurais construit un récit centré sur l'événement majeur de ce changement de paradigme où continu et discontinu changent de nature, repérant les causes et les conséquences de ce bouleversement – de cette catastrophe au sens cuviériste ? N'aurais-je pas à mon tour construit la fiction d'un roman "classique" pour mieux montrer que c'est celui-ci qui a été remis en cause ? Car ce roman "classique", qu'est-il donc : "réaliste", "balzacien", "feuilleton", "naturaliste" (malgré ses pudeurs et ses scrupules), "d'aventures" ?

Oui sans doute, tout cela – donc rien de tout cela. Chacun en contient une part – il n'est jamais tout entier dans aucune de ces catégories et genres. Le roman "classique" "idéal", qui vérifierait et contiendrait tous les caractères que je lui ai trouvés, est sans doute précisément *introuvable*. Il n'est qu'une « tradition inventée », construite pour mieux s'y opposer. Je rappelle ce qu'ont écrit Ilya Prigogyne et Isabelle Stengers : « On parle beaucoup de science classique. Le qualificatif revêt quelquefois un sens précis. Le plus souvent, il sert les fins d'une stratégie d'opposition. Classique, craignons-le, évoque pour les dévots l'idée d'un "avant". Avant la rupture <sup>2155</sup> ». J'ai essayé d'être autre chose qu'un de ces dévots.

Mais alors, ne croyant pas à une essence éternelle du récit et du roman, aurais-je au contraire écrit une "histoire"? Pour répondre à cette attaque de flanc, je reviens à la proposition initiale de la narratologie contemporaine, « qu'il est possible d'analyser un récit comme une (grande) phrase ». Or Jacques Bres, qui, on l'a vu, souscrit à cette proposition, fait ce constat : « Remarquons que la littérature moderne, peut-être depuis Joyce et Proust (mais peut-être aussi depuis Flaubert qui voulait *faire un récit sur rien*) s'attache à faire reculer les frontières de l'"intéressant". Chez Beckett, les actes des actants deviennent de roman en roman de plus en plus ténus, jusqu'à se réduire à l'acte de parole : le seul faire qui soit encore possible au héros est celui de parler <sup>2156</sup> ». Que font en effet les trois écrivains cités, mais aussi Nathalie Sarraute, et Virginia Woolf, et Claude Simon, etc., sinon s'attaquer à cette structure traditionnelle du récit à partir des éléments phrastiques eux-mêmes, les décortiquant, les disloquant, les subvertissant jusqu'à l'extrême limite de la lisibilité parfois, rendant même celle-ci *intéressante*, en faisant l'événement de leur "récit" ?

Ainsi ont-ils sans doute inventé une autre forme de "récit", auquel la définition "classique", que beaucoup continuent à croire immuable, ne convient plus. Et le fait qu'on commence à pouvoir analyser cette autre forme, comme j'ai tenté de le faire, suggère qu'on est peut-être entré dans une troisième ère, pluraliste, où les moyens de la fiction "classique" peuvent se conjuguer à ceux proposés par les romanciers que nous avons étudiés – où serait dépassée l'alternative entre un traité ou une histoire de ces questions.

Mais ceci est peut-être, sans doute, une autre "histoire".

<sup>2154</sup> Voir Théories du symbole, Op. Cit., pp. 356-359.

<sup>2155</sup> « La dynamique, de Leibniz à Lucrèce », Op. Cit., p. 35.

<sup>2156</sup> La narrativité, Op. Cit., p. 174.





# Bibliographie

(Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris)

## 1°) Auteurs et œuvres qui font l'objet d'une étude plus développée

### **BALZAC (Honoré de)**

---

Les romans de *La comédie humaine* sont cités dans l'édition de R. Chollet en 32 vol., éd. Rencontre et Cercle du Bibliophile, 1965.

BARDECHE (Maurice), *Balzac romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac depuis la publication du «Père Goriot »*, 1820-1835[1940], Slatkine Reprints, 1967.

*Balzac. L'invention du roman*, Actes du Colloque de Cerisy de juillet 1980, sous la direction de C. Duchet et J. Neefs, Belfond, 1982.

DÄLLENBACH (Lucien), « Du Fragment au Cosmos (*La Comédie Humaine* et l'Opération de Lecture I) », revue *Poétique*, n° 10, 1979, pp. 420-431.

GOLLUT (Jean-Daniel), ZUFFEREY (Jean-Gabriel), *Construire un Monde/ Les phrases*

*initiales de la « Comédie Humaine »*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.

PICON (Gaëtan), « Balzac et la création romanesque », in *L'usage de la lecture*, t. II, Mercure de France, 1963.

SCHWAB Raymond, « Cuvier, Balzac et le sanscrit », revue *Mercure de France*, n° 1044, 1950, pp. 676-686.

## BECKETT (Samuel)

---

(Tous les textes de Beckett sont aux éditions de Minuit)

*Cap au pire*[1982], trad. E. Fournier, 1991.

*Comment c'est*[1961], 2005.

*Compagnie*, 1980.

*Le dépeupleur*, 1970.

*La dernière bande*[1958], 1959.

*L'innommable*[1953], 1971.

*Malone meurt*[1951], 2004.

*Mal vu mal dit*, 1981.

*Molloy*[1951], 2004.

*Le monde et le pantalon*[1945-1946], *Peintres de l'empêchement*[1948], 2003.

*Murphy*[1938], 2004.

*Nouvelles et Textes pour rien*[1955 et 1958], 1974.

*Pour finir encore et autres foirades*, 1976.

*Quad*, suivi de « L'épuisé », par Gilles Deleuze, 1992.

*Soubresauts*, 1989.

*Têtes-mortes* (contient *D'un ouvrage abandonné*[1957], *Assez*[1966], *Imagination morte imaginez*[1965], *Bing*[1966], *Sans*[1969]), 1972.

*Trois dialogues*[1949], trad. E. Fournier, 2002.

*Watt*[1953], 1990.

BADIOU (Alain), *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette, coll. « Coup double », 1995.

BERNAL (Olga), *Langage et fiction dans le roman de Samuel Beckett*, Gallimard, coll. « Le chemin », 1969.

CASANOVA (Pascale), *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997.

CLEMENT (Bruno), *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

FITCH (Brian), *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Lettres Modernes Minard, 1977.

FOUCRE (Michèle), *Le geste et la parole dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1970.

- 
- GAVARD-PERRET (Jean-Paul), *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque Circé », 3, 2001.
- GENETTI (Stefano), *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Fasano (Italie), Schena Editore, 1992.
- JANVIER (Ludovic), *Beckett par lui-même*, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1969.
- , *Pour Samuel Beckett*[1966], 10/18, 1973.
- Les critiques de notre temps et Beckett*, Textes réunis et présentés par Dominique Nores, Garnier Frères, 1971.
- MARTEL (François), « Jeux formels dans *Watt* », *Revue Poétique n° 10*, 1972, pp. 153-175.
- SAINT-MARTIN (Fernande), *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976.
- Samuel Beckett 1970-1989. Today/Aujourd'hui*, Actes du Colloque de Leyde (1991) réunis par Marius Buning, Sjef Houppermans, Danièle de Ruyter, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.
- Samuel Beckett*, Actes du colloque de Nice (1999) réunis par Béatrice Bonhomme, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 2000.
- Samuel Beckett, Cahiers de L'Herne n° 31*, sous la direction de T. Bishop et R. Federman, 1976.
- Samuel Beckett*, Hors Série de la *Revue d'esthétique*, Toulouse, Privat, 1986.
- WEBER-CAFLISCH (Antoinette), *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Minuit, 1994.

## **BROCH (Hermann)**

---

- Création littéraire et connaissance*, trad. A. Kohn, Introduction d'H. Arendt, TEL Gallimard, 1985.
- Les irresponsables*[1949], trad. A. R. Picard, Gallimard, 1961.
- La mort de Virgile*[1940], trad. A. Kohn, L'Imaginaire Gallimard, 1980.
- Les somnambules*[1928-1932], trad. P. Flachet et A. Kohn, 2 vol., Imaginaire Gallimard, 1982.
- Le roman au XX<sup>e</sup> siècle. Traditions et transitions : Broch, Canetti, Doderer, Kafka, Musil, Schnitzler, Werfel, Wied*, revue *Austriaca*, Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche, études réunies par R. Thieberger, mai 1977, n° 4, Université de Haute-Normandie.
- Broch, Europe n° 741-742*, Janvier-Février 1991.
- KERN (Alfred), « Hermann Broch et son temps », in *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n° 16, 1989, Actes des Colloques de Paris (Centre Pompidou, mai 1986) et Lyon (Université Lumière Lyon II, mars 1988), réunis et présentés par J.-C. Margotton.

- PERENNEC (Marie-Hélène), « *Der Tod Des Vergil*, délire verbal ou création langagière ? Le point de vue d'un grammairien », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 16, 1989, Actes des Colloques de Paris (Centre Pompidou, mai 1986) et Lyon (Université Lumière Lyon II, mars 1988), réunis et présentés par J.-C. Margotton.
- RABATE (Jean-Michel), « Le sourire du somnambule : de Broch à Kundera », revue *Critique*, n° 433-434, juin-juillet 1983, pp. 505-521.
- SCHMID (Sigrid), *Hermann Broch. Ethique et esthétique*, trad. de l'allemand par O. Manonni, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 2001.
- SCHNEIDER (Jean-Claude), « Hermann Broch. Du roman à l'essai », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 192, décembre 1968, pp. 779-803.

## CONRAD (Joseph)

---

- L'agent secret*[1907], trad. S. Monod, Folio Gallimard, 2000.
- Au cœur des ténèbres*[1899], trad. et préfacé par J.-J. Mayoux, GF Flammarion, 2004.
- En dehors de la littérature*, trad. M. Desforges, Critérim, 1992.
- Fortune*[1913], trad. P. Neel, 10/18, 1994.
- Le nègre du « Narcisse »[1897], trad. M.-H. Sabard, L'École des Lettres, 1998.
- Lord Jim[1900], trad. P. Néel, Livre de Poche, 1964.
- Nostromo[1904], trad. P. Le Moal, Folio Gallimard, 2004.
- Œuvres III*, sous la direction de S. Monod, Pléiade Gallimard, 1987 (contient notamment *Souvenirs personnels*, trad. G. Jean-Aubry, et *Le compagnon secret*, trad. P. Coustillas).
- Propos sur les Lettres*, trad. M. Desforges, Actes-Sud, 1989.
- Sous les yeux de l'Occident*[1910], trad. P. Néel, GF-Flammarion, 1991.
- Typhon*[1903], trad. de l'anglais par A. Gide, Livre de Poche, 1960.
- BERTHOUD (Jacques), *Joseph Conrad au cœur de l'œuvre*, trad. de l'anglais par M. Desforges, Critérim, 1992.
- JALOUX (Edmond), « Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais », *Hommage à Joseph Conrad 1857-1924*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 135, 1<sup>er</sup> décembre 1924
- LOTHE (Jakob), « The problem of narrative beginnings : Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* », in *Joseph Conrad 2 : « Heart of Darkness », Une leçon de ténèbres*, textes réunis et présentés par J. Paccaud-Huguet, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2002, pp. 35-58 (trad. de l'anglais par A. Pédrón).
- MARTINIÈRE (Nathalie), « L'aventure par métaphores dans *Typhoon* et *The secret agent* de Joseph Conrad », in *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, sous la dir. de D. Mellier et L. Ruiz, E.N.S. Ed., Fontenay/Saint-Cloud, 1995, pp. 301-319.



---

## DOSTOÏEVSKI (Fedor)

---

*Les pauvres gens*[1846], trad. S. Luneau, Pléiade Gallimard, 1997 (contient également *Les démons* [1871], trad. B. de Schloezer).

Autres œuvres :

*L'adolescent*[1874-1875], trad. P. Pascal, Livre de Poche, 2 vol., 1967.

*Les carnets du sous-so*[1864], trad. A. Markowicz, Babel Actes Sud, 1992.

*Crime et châtime*n[t1866], trad. A. Markowicz, Babel Actes-Sud, 2 vol., 2002.

*Les frères Karamazov*[1878-1881], trad. H. Mongaut, Folio Gallimard, 2 vol., 1990.

*Journal d'un écrivain*[1873-1881], trad. G. Aucouturier, Pléiade Gallimard, 1972.

*L'idiot*[1868], trad. A. Mousset, Folio Gallimard, 2 vol., 1992.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*[1929/1963], trad. du russe par M. Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970.

*Dostoïevski, Cahiers de l'Herne* n° 16, sous la dir. de M. Aucouturier et G. Nivat, 1971.

CATTEAU (Jacques), *La création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, 1978.

ELTCHANINOFF (Michel), *Dostoïevski. Roman et philosophie*, PUF, coll. « Philosophies », 1998.

GIDE (André), *Dostoïevski*[1923], Idées Gallimard, 1964.

HADDAD-WOTLING (Karen), *Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Honoré Champion, 1995.

MILLET (Richard), « Du copiste à l'écrivain », préface, in DOSTOÏEVSKI, *Les pauvres gens*, P.O.L., 1992.

STEINER (George), *Tolstoï ou Dostoïevski*[1959], trad. de l'anglais par R. Celli, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1963.

---

## FAULKNER (William)

---

*Absalon, Absalon* [1936], trad. de R.-N. Raimbault, *Œuvres Romanesques II*, Pléiade Gallimard, 1955.

*Descends Moïse*[1942], trad. de R.-N. Raimbault, Imaginaire Gallimard, 1995.

*Histoires Diverses*[1934], trad. de R.-N. Raimbault, Gallimard, 1967.

*L'Appendice Compson*[1946], trad. de M.E. Coindreau, *Œuvres Romanesques I*, Pléiade Gallimard,

1977.

*L'Intrus*[1948], trad. de R.-N. Raimbault, Livre de Poche, 1970.

- Le bruit et la fureur*[1929], trad. de M.E. Coindreau, Livre de Poche, 1971.
- Le Hameau*[1940], trad. de R. Hilleret, Gallimard, 1973.
- Les Invaincus*[1938], trad. de M.E. Coindreau, *Œuvres Romanesques II*, Pléiade Gallimard, 1955.
- Les palmiers sauvages*[1939], trad. de M.E. Coindreau, Gallimard, 1952.
- Lumière d'Août*[1932], trad. de M.E. Coindreau, Folio Gallimard, 1996.
- Pylône*[1935], trad. de R.-N. Rimbault, *Œuvres Romanesques II*, Pléiade Gallimard, 1955.
- Requiem pour une nonne*[1951], trad. de M.E. Coindreau, Gallimard, 1980.
- Sanctuaire*[1931], trad. de R.-N. Rimbault et H. Delbove, *Œuvres Romanesques I*, Pléiade Gallimard, 1977.
- Tandis que j'agonise*[1930], trad. de M.E. Coindreau, *Œuvres Romanesques I*, Pléiade Gallimard, 1977.
- Treize Histoires*[1931], trad. de R.-N. Rimbault et C. Vorce, Folio Gallimard, 1991.
- Correspondance Malcolm Cawley-William Faulkner*, trad. de R. Hilleret, Gallimard, 1970.
- Faulkner à l'Université, Conférences à l'Université de Virginie(1957-1958)*, trad. de R. Hilleret, Gallimard, 1964.
- BERGOUNIOUX (Pierre), *Jusqu'à Faulkner*, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2002.
- BLEIKASTEN (André), *Parcours de Faulkner*, Ophrys, 1982.
- BLEIKASTEN (André), PITAVY (François), GRESSET (Michel), *William Faulkner*, Armand Colin, Coll. U, 1970.
- Faulkner*, revue *Europe* n° 753-754, 1992.
- Faulkner*, *Revue des Lettres Modernes*, n° 27-29, 1957.
- Faulkner*, *Revue des Lettres Modernes*, n° 40-42, 1958-1959.
- Faulkner*, revue *Sud*, n° 14-15, Marseille, 1975.
- GLISSANT (Edouard), *Faulkner, Mississippi*, Stock, 1996.
- GRESSET (Michel), *Faulkner ou la Fascination*, Klincksieck, 1982.
- , « Le "Parce que" chez Faulkner et le "Donc" chez Beckett », *Revue des Lettres Modernes*, n° 19, novembre 1961.
- SARTRE (Jean-Paul), « *Sartoris* par W. Faulkner »[1938], « La Temporalité chez Faulkner »[1939], in *Situations I*, Gallimard, 1972, pp. 7-13 et 65-75.
- ZINK (Karl), « La Femme et la Terre Immémoriale », *Revue des Lettres Modernes* n° 27-29, 1957, pp. 131-153.

## FLAUBERT (Gustave)

---

- Bibliomanie*[1837], in « *Bouvard et Pécuchet* » centennaires, textes présentés par D.-G. Laporte, Paris, revue *Analytica*, n° 24-25, La Bibliothèque d'Ornicar, 1981.

- 
- Bouvard et Pécuchet*[1881], éd. C. Gothot-Mersch, Folio Gallimard, 1979.
- L'éducation sentimentale*[1864], Classiques Garnier, 1963.
- Madame Bovary*[1856], Lausanne, Ed. Rencontre, 1964.
- Salammbô*[1862], Panthéon, 1946.
- Le second volume de Bouvard et Pécuchet*, préfacé et édité par G. Bollème, Denoël LN, 1966.
- La tentation de saint Antoine*[versions de 1849 et 1856], Conard, 1910.
- Trois contes*[1877], Librio, 1995.
- La *Correspondance* est citée dans l'édition de J. Bruneau (Pléiade Gallimard).
- BARNES (Julian), *Le perroquet de Flaubert*[1985], trad. de l'anglais par J. Guiloineau, Stock, 1986.
- BARTHES (Roland), « La crise de la vérité », entretien sur *Bouvard et Pécuchet*, *Magazine Littéraire*, n° 108, janvier 1976 (repris dans *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Seuil, 1981, pp. 233-237).
- BORGES (Jorge Luis), « Défense de *Bouvard et Pécuchet* », « Flaubert et son destin exemplaire », in *Discussion*[1957], trad. de l'espagnol par C. Staub, Gallimard, 1979.
- BUTOR (Michel), *Improvisations sur Flaubert*, La Différence, 1984.
- CHESSEX (Jacques), *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991.
- COHEN (Claudine), « Bouvard et Pécuchet réécrivent les sciences », revue *Alliage* n° 37-38, 1998 (disponible en ligne : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/cohen.htm>).
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), *Métamorphoses du Récit. Autour de Flaubert*, Seuil, 1988.
- DESCHARMES (Roger) et DUMESNIL (René), *Autour de Flaubert*, Mercure de France, 1912.
- Flaubert*, revue *L'Arc*, n° 79, 1980.
- Flaubert à l'œuvre*, sous la dir. de R. Debray-Genette, Flammarion, coll. « Textes et Manuscrits », 1980.
- Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur « Bouvard et Pécuchet »*, Actes du colloque du Collège de France de mars 1980, CDU/SEDES, 1981.
- GAILLARD (Françoise), « La révolte contre la révolution (*Salammbô*, un autre point de vue sur l'histoire) », in *Gustave Flaubert, Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, sous la direction d'A. de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 43-54.
- GENETTE (Gérard), « Silences de Flaubert », *Figures* I[1966], Points Seuil, 1976, pp. 223-243.
- JAMES (Henry), « Gustave Flaubert »[1902], in *L'Art de la Fiction*, trad. de l'anglais (américain) par M. Zéraffa, Klincksieck, 1978.
- KEMPF (Roger), *Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Grasset, 1990.
- LECLERC (Yvan), *La spirale et le monument. Essai sur « Bouvard et Pécuchet » de Gustave Flaubert*, SEDES, 1988.

MOUCHARD (Claude), NEEFS (Jacques), *Flaubert*, Balland, 1986.

MOUSSARON (Jean-Pierre), « Une étrange greffe », in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur « Bouvard et Pécuchet »*, éd. SEDES, 1981, pp. 89-109.

POUND (Ezra), « James Joyce et Pécuchet »[1922], in *Lettres à James Joyce*, trad. de l'anglais (américain) par P. Lavergne, Mercure de France, 1970.

PROUST (Marcel), « A propos du style de Flaubert »[1920], in *Chroniques*, Gallimard, 1949, pp. 193-211.

RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*[1954], Points Seuil, 1970.

ROUDAUT (Jean), « Les temps de *L'éducation sentimentale* », in *Ce qui nous revient. Relais critique*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, pp. 321-335.

SANTERRE (Jean-Paul), *Leçon littéraire sur « Bouvard et Pécuchet »*, PUF, coll. « Major », 1999.

SEGINGER (Gisèle), *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2000.

SPICA (Ilarie), *Le statut romanesque de « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert*, thèse, Quezon City, University of the Philippines Diliman, 1982.

THIBAUDET (Albert), *Gustave Flaubert*[1935], TEL Gallimard, 1982.

TORO (Alvaro de), « En guise d'introduction : Flaubert, précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien : *Le père Goriot* et *L'éducation sentimentale* », in *Gustave Flaubert, Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, sous la direction d'A. de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.

*Travail de Flaubert*, textes présentés par G. Genette, Points Seuil, 1983.

VARGAS LLOSA (Mario), *L'orgie perpétuelle (Flaubert et « Madame Bovary »)*[1975], trad. de l'espagnol (Pérou) par A. Bensoussan, Gallimard, 1978.

VIVIEN (Claude), « Copie », revue *Le Nouveau Commerce* n° 9, printemps-été 1969.

## **GOGOL (Nicolas)**

---

*Le manteau*[1842], trad. du russe par H. Mongault, in *Le journal d'un fou et autres nouvelles*, Folio Gallimard, 1987.

EIKHENBAUM (Boris), « Comment est fait *Le manteau* de Gogol », in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, prés. et trad. par T. Todorov, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

## **HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus)**

---

*Le vase d'or*[1814], trad. P. Sucher, Aubier Montaigne, coll. bilingue, 1977.

GAUTIER (Théophile), « Réflexions sur les Contes d'Hoffmann »[1836], in HOFFMANN, *Les contes fantastiques*, Jean de Bonnot, 1985, pp. 441-448).

SCOTT (Walter), « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques »[1828], sans nom de trad., in HOFFMANN, *Contes fantastiques*, Garnier Flammarion, 1979, pp. 39-55.

## JACOBSEN (Jens Peter)

*Marie Grubbe*[1876], trad. T. Hammar, Toulouse, Ombres, 1985.

*Mogens*[1872] *et autre nouvelles*, trad. F. Durand, Toulouse, Ombres, 1987.

*Niels Lyhne*[1880], trad. S. Byelke et S. Voirol, Imprimerie Nationale, 1956.

DURAND (Frédéric), Introduction, in JACOBSEN, *Nouvelles*, Aubier-Montaigne, 1965.

RILKE (Rainer Maria), *Lettres à un jeune poète*[1929], trad. de l'allemand par B. Grasset et R. Biemel, Grasset, 1971.

## JOYCE (James)

*Finnegans Wake*[1939], trad. P. Lavergne, Gallimard, 1982.

*Finnegans Wake*, fragments adaptés par A. Du Bouchet, suivis de *Anna Livia Plurabelle*, Gallimard, 1977.

*Lettres*, trad. M. Tadié, Gallimard, 1961.

*Œuvres I*, Pléiade Gallimard, 1982 (contient notamment : *Portrait de l'artiste*[1904], trad. J. Aubert ; *Stephen le héros*[posthume, 1944], trad. L. Savitsky ; *Epiphanies*[1901-1904], trad. J. Aubert ; *Portrait de l'artiste en jeune homme*[1916] ; *Giacomo Joyce*[1914], trad. A. Du Bouchet ; *Dublinois*[1914], trad. J. Aubert).

*Scribbledehobble*, revue *Change*, n° 11, mai 1972.

*Ulysse*[1921], trad. A. Morel et S. Gilbert, revue par V. Larbaud et l'auteur, Pléiade Gallimard, 1995.

AUBERT (Jacques), *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, « Etudes anglaises », 1973.

BUDGEN (Frank), *James Joyce et la Création d' « Ulysse »*[1934], trad. de l'anglais par E. Fournier, Denoël LN, 1975.

CIXOUS (Hélène), *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Grasset, 1968.

ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*[1962], trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

ELLMANN (Richard), *James Joyce*[1959], trad. de l'anglais par A. Cœuroy et M. Tadié, 2 vol., TEL Gallimard.

*Genèse de Babel. Joyce et la Création*, études présentées par C. Jacquet, éd. du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1985.

GIOVANNANGELI (Jean-Louis), *Détours et retours. Joyce et « Ulysses »*, Presses

Universitaires de Lille, 1990.

HEATH (Stephen), « Ambiviolences, Notes pour la lecture de Joyce », *Tel Quel* n° 50, été 1972.

*James Joyce 2*, « Scribble » 2. *Joyce et Flaubert*, *La revue des Lettres Modernes*, Textes réunis par C. Jacquet et A. Topia, Lettres Modernes, Minard, 1990.  
*Joyce*, revue *Change*, n° 11, mai 1972.

*Joyce*, revue *Poétique*, n° 26, 1976.

*Joyce*, revue *L'Arc*, n° 36, 1969.

*Joyce*, *Cahiers de l'Herne* n° 50, sous la dir. de J. Aubert et F. Senn, 1986.

*Joyce*, revue *Europe* n° 657/658, janvier/février 1984.

MAYOUX (Jean-Jacques), *Joyce*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Idéale », 1965.

MERCANTON (Jacques), *Les Heures de James Joyce*[1967], Arles, Actes Sud, 1988.

MICHAUD (Ginette), SIMON (Sherry), *Joyce*, Le Castor Astral, coll. « L'Atelier des Modernes », 1996.

PARIS (Jean), *James Joyce par lui-même*, Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1957.

*Finnegans Wake*, revue *Poétique*, n° 26, Seuil, 1976.

RABATE (Jean-Michel), *James Joyce*, Hachette Supérieur, coll. « Portraits Littéraires », 1993.

« Ulysse » à l'article : *Joyce aux marges du roman*, Textes réunis par D. Ferrer, C. Jacquet et A. Topia, Tusson, Du Lérot éd., 1991.

"Ulysses" cinquante ans après. *Témoignages franco-anglais sur le chef-d'œuvre de James Joyce*, rassemblés par L. Bonnerot, J. Aubert et C. Jacquet, Didier, 1974.

## KAFKA (Franz)

---

*Journal*, trad. M. Robert, Grasset, 1954.

*L'Amérique*[1912-1914], trad. A. Vialatte, Gallimard, 1980.

*Le château*[1922], trad. A. Vialatte, Gallimard, 1972.

*Œuvres Complètes II*, trad. A. Vialatte, C. David et al., Pléiade Gallimard, 1980.

*Préparatifs de noces à la campagne*[1908-1909], trad. M. Robert, Imaginaire Gallimard, 1994.

*Le Procès*[1914], trad. A. Vialatte, Folio Gallimard, 1973.

ADLER (Jeremy), *La Prague de Kafka*, trad. du tchèque par M. Hanàková, Prague, éd. Franz Kafka, 1996.

BORGES (Jorge Luis), « Les Précurseurs de Kafka »[1951], trad. de l'espagnol par R. Caillois, in *Enquêtes*, Gallimard, 1968.

BROD (Max), *Franz Kafka. Souvenirs et documents*[1937], trad. de l'allemand par H. Zylberberg, Idées Gallimard, 1962.

CITATI (Pietro), *Kafka*[1987], trad. de l'italien par B. Pérol, Folio Gallimard, 1991.

- 
- DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Kafka, pour une Littérature Mineure*, Minuit, 1975.
- JANOUCHE (Gustav), *Conversations avec Kafka*[1951], trad. de l'allemand par B. Lortholary, LN Maurice Nadeau, 1977.
- Kafka, Cahiers Renaud-Barrault* n° 50, Julliard, février 1965.
- Kafka*, revue *Europe* n° 511-512, novembre-décembre 1971.
- Kafka*, revue *Obliques* n° 3, 1973.
- Les Critiques de notre Temps et Kafka*, Garnier, 1973.
- MARACHE (Marcel), « La Métaphore dans l'œuvre de Kafka », *Revue des Etudes Germaniques* n° 19, Didier, 1964.
- RICARD (François), « L'Amérique ou la rupture. Méditation sur un roman de Franz Kafka », in *Le Messager Européen*, n° 2, P.O.L., 1988.
- ROUDAUT (Jean), « Kafka, Baudelaire et la Littérature », in *Ce qui nous Revient. Relais Critique*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, pp. 425-441.
- SCHULZ (Bruno), Postface au *Procès de Franz Kafka*[1936], trad. du polonais par C. Jezewski et F. Lallier, in *Correspondance et Essais Critiques*, Denoël, 1991.
- WAGENBACH (Klaus), *Kafka*, Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1976.

## **LONDON (Jack)**

---

- L'appel de la forêt*[1903], trad. de F. Klein, Phébus, 2003.
- Croc Blanc*[1907], trad. de P. Gruyer et L. Postif, Folio Junior Gallimard, 2003.
- Le loup des mers*[1904], trad. de L. Postif et P. Gruyer, 10-18, 1990.
- Martin Eden*[1909], trad. de C. Cendrée, 10-18, 1974.
- Mille fois mort. Nouvelles*, trad. de F. Postif, U.G.E., coll. « Les maîtres de l'étrange et de la peur », 1981.
- Un steak*[1909], trad. de B. Hoepffner, Mille et une nuits, 1993.
- CHAMBON (Simone) et WICKE (Anne), *Jack London, entre chien et loup*, Belin, 2001.
- LACASSIN (Francis), *Jack London ou l'aventure vécue*, Christian Bourgois, 1994.

## **MAUPASSANT (Guy de)**

---

- Bel-Ami*[1885], Folio Gallimard, 1986.
- Le horla*[1887], Livre de Poche, 1983.
- Pierre et Jean*[1884], Classiques Hachette, 1998.
- Le rosier de Madame Husson*[1888], Livre de Poche, 1984.
- Sur l'eau. Journal de voyage*[1888], Livre de poche, 1972.

*Une vie*[1883], Librio, 2002.

GREIMAS (Algernon Julien), *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, 1976).

*Maupassant : Miroir de la nouvelle*, Actes du colloque de Cerisy sous la dir. de J. Lecarme et B. Vercier, juin-juillet 1986, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

SAVINIO (Alberto), *Maupassant et l'«Autre »*[1944], suivi de *Tragédie de l'enfance* et de *C'est à toi que je parle*, *Clio*, trad. de l'italien par M. Arnaud, Gallimard, 1991.

## MELVILLE (Hermann)

---

*Bartleby*[1853], *Les îles enchantées*[1856], *Le campanile*, trad. M. Causse, Postface de G. Deleuze, GF Flammarion, 1989.

*Benito Cereno*[1852], in *Benito Cereno et autres Contes de la Véranda*, trad. P. Leyris, L'Imaginaire Gallimard, 1977.

*Billy Budd, marin* (première publication: 1924), trad. A. Guerne, Gallimard, 1980.

*Le grand escroc*[1856], trad. H. Thomas, Points Seuil, 1984.

*Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, suivi de *Hawthorne et ses mousses*, trad. P. Leyris, Gallimard, 1986.

*Mardi*[1849], trad. R. Celli, Gallimard, 1969.

*Moby Dick*[1851], trad. H. Guex-Rolle, Garnier-Flammarion, 1970.

*Pierre ou les ambiguïtés*[1856], trad. P. Leyris, Gallimard, 1967.

*Redburn ou sa première croisière*[1849], trad. A. Guerne, Gallimard, 1976.

*La vareuse blanche*[1850], trad. J. Villaret, Gallimard, coll. L'étrangère, 1994.

AGAMBEN (Giorgio), « *Bartleby* » ou *la création*[1988], trad. de l'italien par C. Walter, Saulxures, Circé, 1995.

*Bartleby*, revue *Delta*, n° 6, mai 1978.

BEAULIEU (Victor-Lévy), *Monsieur Melville*, Flammarion, 1980.

BRIDIER (Sophie), « Espace et écriture aux Etats-Unis : *Le coin plaisant* de Henry James et *Bartleby* de Hermann Melville », in *Américana*, Textes réunis par B. Terramorsi, Publication du Centre de Recherche Littéraires et Historiques de l'Université de La Réunion, L'Harmattan, 1994, pp. 133-158.

DERAIL-IMBERT (Anne), « Melville, Linné, Darwin : des taxons et des monstres », revue *Etudes anglaises*, n° 1, Didier, 2000, pp. 3-17.

DURAND (Régis), *Melville, signes et métaphores*, Cahiers Cistre Essais, n° 9, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

JAWORSKI (Philippe), *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986.

*Melville*, revue *L'Arc*, n° 41, 1970.

*Melville*, revue *Europe*, n° 744, août 1991.



PRUVOT (Michel), « *Bartleby* de Hermann Melville : l'écriture et la loi », revue *Etudes anglaises*, n° 4, octobre-décembre 1975, pp. 429-438.

SCHNEIDER (Michel), « Lettres mortes », revue *Critique*, n° 360, mai 1977, pp. 505-530.

## MUSIL (Robert)

*Essais*, trad. P. Jaccottet, Seuil, 1984.

*Journaux*, 2 vol., trad. P. Jaccottet, Seuil, 1981.

*Les désarrois de l'élève Törless*[1906], trad. P. Jaccottet, Seuil, 1978.

*L'homme sans qualités*[1922-1942], trad. par P. Jaccottet, 2 vol., Seuil, 1979.

*Lettres*, trad. P. Jaccottet, Seuil, 1987.

*Trois femmes* suivi de *Noces*, trad. P. Jaccottet, Points Seuil, 1983.

*Musil*, revue *L'Arc*, n° 74, 1978.

*Musil*, *Cahiers de l'Herne*, n° 41, sous la dir. de M.-L. Roth et R. Olmi, 1982.

BOUVERESSE (Jacques), *L'homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Combas, Ed. de l'Eclat, 1993.

– , *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, coll. Liber, 2001.

CHARDIN (Philippe), *Musil et la littérature européenne*, PUF, coll. « Littératures européennes », 1998.

COMETTI (Jean-Pierre), *L'homme exact. Essai sur Robert Musil*, Seuil, 1997.

– , *Musil philosophe. La philosophie de l'essayisme*, Seuil, 2001.

DAHAN-GAIDA (Laurence), « Cristaux et nuages : Images de l'ordre et du désordre chez Robert Musil », in *Savoirs et Littérature I*, Textes réunis et édités par D. Minary, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, pp. 69-106.

POITEVIN (Jean-Louis), *La cuisson de l'homme. Essai sur Robert Musil*, José Corti, 1996.

VATAN (Florence), *Robert Musil et la question anthropologique*, PUF, coll. "Perspectives germaniques", 2000.

## PROUST (Marcel)

*A la recherche du temps perdu*[1913-1927], 3 vol., éd. P. Clarac et A. Ferré, Pléiade Gallimard, 1968, 1969, 1969.

*Contre Sainte-Beuve. Notes sur la littérature et la critique*[1908], Pléiade Gallimard, 1971.

BECKETT (Samuel), *Proust*[1931], trad. de l'anglais par E. Fournier, Minuit, 1990.

- COMPAGNON (Antoine), *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.
- DE LATTRE (Alain), *La doctrine de la réalité chez Proust*, 2 vol., Corti, 1978.
- DELEUZE (Gilles), *Proust et les Signes*, P.U.F., 1976.
- DESCOMBES (Vincent), *Proust, Philosophie du roman*, Minuit, 1987.
- Dictionnaire Marcel Proust*, sous la direction de Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Champion, 2004.
- DUBOIS (Jacques), *Pour Albertine*, Seuil, 1997.
- FRAISSE (Luc), *Le Processus de la Création chez Marcel Proust. Le Fragment Expérimental*, Corti, 1988.
- HENRY (Anne), *Proust romancier. Le Tombeau Egyptien*, Flammarion, 1983.
- MILLY (Jean), *La Phrase de Proust*, Larousse U, 1975.
- PETITIER (Anne), «Le Roman Guermentes », in *La Scène Primitive et Quelques Autres, Nouvelle Revue de Psychanalyse n° 46*, Gallimard, Automne 1992.
- PICON (Gaëtan), *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963.
- Recherche de Proust*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Points Seuil, 1998.
- TADIE (Jean-Yves), *Proust et le Roman*[1971], Tel Gallimard, 1998.
- VUONG (Hoa Hoï), *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle Poétique Comparatiste », Oxford, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/Main, New York, Wien, 2003.

## **PYNCHON (Thomas)**

---

- L'Arc-en-ciel de la gravité*[1973], trad. M. Doury, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.
- Mason & Dixon*[1997], trad. C. Claro et B. Matthieussent, Seuil, 2001.
- V.*[1963], trad. M. Danzas, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1985.
- Vente à la criée du lot 49*[1966], trad. M. Doury, Points Seuil, 1989.
- BATTESTI (Anne), *Thomas Pynchon. L'approche et l'esquive*, Belin, coll. « Voix américaines », 2004.
- LARSONNEUR (Claire), « Prendre le voyage à contre-pied : Les détours de Pynchon », in *Voyageurs et voyages*, Actes du colloque de mars 1997 du Groupe de Recherche et d'Etudes Nord-Américaines, Publications de l'Université de Provence, 1999, pp. 67-76.
- PETILLON (Pierre-Yves), « Thomas Pynchon et l'espace aléatoire », revue *Critique*, n° 379, décembre 1978, pp. 1107-1142.

## **SARRAUTE (Nathalie)**

---

- « Ce que je cherche à faire », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, Actes du

- 
- Colloque de Cerisy de juillet 1971, 10/18, 1972.
- « *Disent les imbéciles* »[1976], Folio Gallimard, 1978.
- Enfance*[1983], Folio Gallimard, 1996.
- Entre la vie et la mort*[1968], Livre de Poche, 1971.
- L'ère du soupçon*[1956], Gallimard, 1966.
- Les fruits d'or*[1963], Livre de Poche, 1969.
- Ici*[1995], Folio Gallimard, 1997.
- Martereau*[1953], Livre de Poche, 1964.
- Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*[1947], suivi de *Flaubert le précurseur*[1965], Gallimard, 1986.
- Portrait d'un inconnu*[1948], préface de Jean-Paul Sartre, postface d'O. de Magny, 10/18, 1970.
- Tropismes*[1939], Minuit, 2003.
- Tu ne t'aimes pas*[1989], Folio Gallimard, 2001.
- L'usage de la parole*[1980], Folio Gallimard, 2002.
- Vous les entendez ?*[1972], Folio Gallimard, 2005.
- ASSO (Françoise), *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, PUF, coll. « Ecrivains », 1995.
- Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du colloque de Cerisy de juillet 1989, textes réunis par S. Raffy, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.
- BENMUSSA (Simone), *Entretiens avec Nathalie Sarraute*[1987], La renaissance du Livre, coll. Signatures, 1999.
- BOUE (Rachel), *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*, L'Harmattan, 1997.
- CLAYTON (Alan J.), *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Archives des Lettres Modernes, 1989.
- Ethiques du tropisme. Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de l'Université Paris VII, réunis par P. Foutrier, L'Harmattan, 2000.
- KNAPP (Bettina), *Nathalie Sarraute*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.
- LASSALE (Jacques), *Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement*, Bibliothèque Nationale de France, coll. « Conférences », 2002.
- Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Actes du colloque de l'Université Lumière-Lyon 2 d'octobre 2000, textes réunis par A. Fontvieille et P. Wahl, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, revue *Critique* n° 656-657, janvier-février 2002.
- Nathalie Sarraute. « Portrait d'un inconnu » et « Tu ne t'aimes pas »*, Etudes réunies par Y. Baudelle, revue *Roman 20-50* n° 25, Centre d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle de l'Université de Lille III, Villeneuve d'Asq, 1998.
- NEWMAN (Anthony), *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie*

Sarraute, Droz, Genève, 1976.

PIERROT (Jean), *Nathalie Sarraute*, Corti, 1990.

RAFFY (Sabine), *Sarraute romancière. Espaces intimes*, coll. American University Studies, éd. Peter Lang, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, 1988.

RYKNER (Arnaud), *Nathalie Sarraute*, Seuil, coll. « Les contemporains », 2002.

*Sarraute*, revue *L'Arc* n° 95, 1984.

## **SIMON (Claude)**

---

*L'acacia*, Minuit, 1989.

*Discours de Stockholm*, Minuit, 1986.

*La bataille de Pharsale*[1969], Minuit, 1992.

*Les Géorgiques*[1981], Minuit, 1992.

*L'herbe*[1958], Minuit, coll. « Double », 1994.

*L'invitation*, Minuit, 1987.

*Histoire*[1967], Minuit, 2000.

*Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

*La route des Flandres*[1960], Minuit, coll. Double, 1982.

*Le vent, tentative de restitution d'un retable baroque*[1975], Minuit, 1989.

*A partir de « La route des Flandres ». Tours et détours d'une écriture*, sous la dir. de R. Ventresque, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997.

*Claude Simon. Chemins de la mémoire*, sous la dir. de M. Calle, Sainte Foy (Québec) et Grenoble, Le Griffon d'Argile et P.U.G., 1993.

GOCEL (Véronique), « *Histoire* » de *Claude Simon : écriture et vision du monde*, Louvain-Paris, Peeters, 1996.

DÄLLENBACH (Lucien), *Claude Simon*, Seuil, « Les Contemporains », 1988.

JANSSENS (Peter), *Claude Simon. Faire l'Histoire*, Villeneuve d'Asq, éd. du Septentrion, 1998.

*Lectures de « Histoire »*, Paris-Caen, Minard, collection Lettres Modernes, 2000.

PINGAUD (Bernard), « Claude Simon », *Ecrivains d'Aujourd'hui 1940-1960*, Grasset, 1960.

REITSMA-LA BRUJEREE (Cora), *Passé et présent dans « Les Géorgiques » de Claude Simon*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

*Les sites de l'écriture*, Actes du colloque Claude Simon de Queen's University de 1993, Nizet, 1995.

*La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon*, revue *Critique*, n° 414, novembre 1981.

THIERRY (François), *Claude Simon. Une expérience du temps*, SEDES, 1997.

---

## STEVENSON (Robert Louis)

---

- Une apologie des oisifs*[1877], trad. L. Dor et M. Fitzsimons, Allia, 2004.
- Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*[1886] *et autres nouvelles*, trad. T. Varlet, préface de P. Mac Orlan, 10-18, 1978.
- Essais sur l'art de la fiction*, trad. F.M. Watkins et M. Le Bris, préface de M. Le Bris, La Table Ronde, 1988.
- L'esprit d'aventure*, trad. I. Py Balibar, Phébus, coll. « D'ailleurs », 1994.
- L'île au trésor* [1882], trad. A. Bay, Livre de Poche, 1986.
- Le maître de Ballantrae*(1889), trad. R. Ingber, Famot, 1974.
- Les trafiquants d'épaves*[1892], trad. A.-M. Hertz, Bibliothèque Mondiale, 1957.
- Will du moulin*[1878], trad. M. Schwob, SCHWOB/STEVENSON, *Correspondances*, trad. de l'anglais par M. Roland, Allia, 1992.
- Henry James-Robert Louis Stevenson. Une amitié littéraire. Correspondance et textes*, trad. M. Durif, présentation de M. Le Bris, Lagrasse, Verdier, 1987.
- CHESTERTON (Gilbert Keith), *Robert Louis Stevenson*[1927], trad. de l'anglais par M. Le Péchoux, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.
- LEPALUDIER (Laurent), « La nature humaine, paradigme incertain dans *Olalla* de Stevenson », in *R.L. Stevenson & A. Conan Doyle, Aventures de la fiction*, Actes du colloque de Cerisy de septembre 2000, sous la dir. de G. Menegaldo & J.-P. Naugrette, Terre de Brume, Rennes, 2003, pp. 231-244.
- Stevenson, Cahiers de l'Herne*, n° 66, sous la dir. de M. Le Bris, 1995.

---

## WOOLF (Virginia)

---

- L'art du roman*, trad. R. Celli, Seuil, 2000.
- Entre les actes*[1941], trad. C. Cestre, Livre de Poche Biblio.
- Entre les livres. Essais sur la littérature russe et anglo-américaine*, trad. J. Pavans, La Différence, 1990.
- Les fruits étranges et brillants de l'art*, trad. S. Durastanti, Des Femmes, 1983.
- Instants de vie*[1941], trad. C.-M. Huet, Stock, Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1986.
- Journal d'un écrivain*, trad. G. Beaumont, 10/18.
- Le livre sans nom. Les Pargiter. Roman-essai à l'origine de *Années**, trad. S. Durastanti, éd. Des Femmes, 1985.
- Orlando*[1928], trad. Ch. Mauron, Livre de Poche Biblio, 1982.
- La promenade au phare*[1927], trad. M. Lanoire, Stock, Bibliothèque Cosmopolite, 1979.

*Les vagues*[1931], trad. M. Yourcenar, Livre de Poche Biblio, 1983.

*Cahiers Forell N° 5 : Autour de Virginia Woolf*, sous la dir. de B. Gensane, Université de Poitiers, U.F.R. Langues et Littérature, janvier 1996.

GUIGUET (Jean), *Virginia Woolf et son œuvre. L'art et la quête du réel*, Thèse principale, Grenoble, Imprimerie Allier, 1962.

NATHAN (Monique), *Virginia Woolf par elle-même*[1956], Seuil, coll. "Ecrivains de Toujours", 1966.

REGARD (Frédéric), *La force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*, La Fabrique Edition, 2002.

REYNIER (Christine), « De l'honnêteté et de l'impureté : l'art de la nouvelle selon Virginia Woolf », in *Virginia Woolf. Le Pur et l'Impur*, Actes du Colloque de Cerisy 2001, sous la direction de C. Bernard et C. Reynier, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2002, pp. 167-178.

*Virginia Woolf*, revue *Europe* n° 676-677, 1985.

## ZOLA (Emile)

---

*Germina*[1885], Lausanne, éd. Rencontre, 1961.

*L'Assommoir*[1877], Livre de Poche, 1966.

*La bête humaine*[1890], Lausanne, Editions Rencontre, 1961.

*La curée*[1872], Lausanne, éd. Rencontre, 1961.

*Le docteur Pascal*[1893], Lausanne, Editions Rencontre, 1961.

*La faute de l'abbé Mouret*[1875], Lausanne, éd. Rencontre, 1961.

*Le roman expérimental*[1880], GF Flammarion, 2000.

*Le roman naturaliste*, anthologie établie et présentée par H. Mitterand, Livre de Poche, 2000.

*L'œuvre*[1886], Livre de Poche, 1959.

*Nana*[1880], Lausanne, Editions Rencontre, 1969.

*Thérèse Raquin*[1867], Livre de Poche, 1991.

CELINE (Louis-Ferdinand), « Hommage à Zola »[1933], in *Le style contre les idées*, Bruxelles, éditions Complexe, 1987, pp. 107-116.

COLIN (René-Pierre), *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson (Charente), Du Lérot éditeur, 1991.

De LATTRE (Alain), *Le réalisme selon Zola*, PUF, 1975.

MITTERAND (Henri), « Programme et préconstruit génétiques : Le dossier de *L'Assommoir* », in *Essais de critique génétique*, Flammarion, coll. "Textes et Manuscrits", 1979, pp. 193-226.

– , *Zola et le naturalisme*, PUF, Que sais-je ?, 1989.

THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *La pertinence réaliste. Zola*, Honoré Champion, 2001.

*Zola sans frontières*, Actes du Colloque International de Strasbourg de mai 1994, textes réunis par A. Dezalay, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

## 2°) Thématiques

### A – La littérature concentrationnaire

#### Œuvres littéraires

- AARON (Soazig), *Le non de Klara*, Maurice Nadeau, 2002.
- BOROWSKI (Tadeusz), *Le monde de pierre*[1948], trad. du polonais par L. Dyèvre et E. Veaux, Préface d'A. Comte-Sponville, Bourgois, 1992.
- CHALAMOV (Varlam), *Récits de la Kolyma*, trad. du russe par L. Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003.
- DURAS (Marguerite), *La Douleur*[1985], Folio Gallimard, 2000.
- GARY (Romain), *La danse de Gengis Kohn*[1967], Gallimard.
- KERTESZ (Imre), *Être sans destin*[1975], trad. du hongrois par N. et C. Zaremba, Actes Sud, 1998.
- , *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*[1990], trad. du hongrois par N. et C. Zaremba, Actes Sud, 1995.
- LITTELL (Jonathan), *Les bienveillantes*, Gallimard, 2006.
- PAHOR (Boris), *Pèlerin parmi les ombres*[1988], trad. A. Lück-Gaye, La table Ronde, 1996.
- PEREC (Georges), *W ou le souvenir d'enfance*[1975], Denoël, 1983.
- RAWICZ (Piotr), *Le sang du ciel*, Gallimard, 1961.
- ROUSSET (David), *Les jours de notre mort*[1947], Préface de M. Nadeau, Ramsay, 1988.
- SCHWARTZ-BART (André), *Le dernier des justes*[1958], Points Seuil, 1996.
- SEMPRUN (Jorge), *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1994.
- , *Le grand voyage*[1963], Folio Gallimard, 1996.
- , *Le Mort qu'il Faut*, Gallimard, 2001.
- , *Quel beau dimanche*[1980], Grasset, Cahiers Rouges, 2003.
- SOLJENITSYNE (Alexandre), *Le premier cercle*[1968], trad. du russe par H.-G. Kybarthi, Livre de Poche, 1974.
- , *Une journée d'Ivan Denissovitch*[1962], trad. du russe par L. et A. Robel et M. Decailot, 10-18, 1970.

STYRON (William), *Le choix de Sophie*[1976], trad. de l'anglais (américain) par M. Rambaud, Folio Gallimard, 2 vol., 1984.

TISMA (Alexandre), *Le Kapo*[1987], trad. du serbo-croate par M. Stevanov, éd. de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989.

### Témoignages, études

AMERY (Jean) [Hanns MAIER], *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*[1966], trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Actes-Sud Babel, 2005.

ANTELME (Robert), *L'espèce humaine*[1947], TEL Gallimard, 1978.

– , *Textes inédits. Sur « l'espèce humaine ». Essais et témoignages*, Gallimard, 2000.

ARENDET (Hanna), *Eichmann à Jérusalem*[1963], trad. de l'anglais par A. Guérin, Folio Gallimard, 2005.

– , *La nature du totalitarisme*[1953-1954], trad. de l'anglais par M.I.B. de Launay, Payot, 1990.

BROSSAT (Alain), *L'épreuve du désastre. Le XX<sup>e</sup> siècle et les camps*, Albin Michel, 1996.

CAYROL (Jean), *Pour un romanesque lazaréen*, Cahiers du Rhône, Neuchâtel, La Baconnière, Seuil, 1950.

CHALAMOV (Varlam), *Tout ou rien*[1960-1975], trad. du russe par C. Loré, Verdier, 1993.

CONIO (Gérard), « La crise du sujet et l'écriture romanesque de l'histoire : Chalamov contre Soljenitsyne », in *La Geste russe. Comment les russes écrivent-ils l'histoire au XX<sup>e</sup> siècle ?*, Actes du colloque de l'Université d'Aix-en-Provence de 1998, sous la dir. d'A. Veinstein, Publications de l'Université de Provence, 2002, pp. 279-293.

DANA (Catherine), *Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, L'Harmattan, 1998.

DELBO (Charlotte), *Auschwitz et après. I : Aucun de nous ne reviendra*[1970], Minuit, 2000 ; *II : Une connaissance inutile*[1970], Minuit, 2000 ; *III : Mesure de nos jours*[1971], Minuit, 1998.

– , *Spectres, mes compagnons*, Berg International, 1995.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Images malgré tout*, Minuit, 2003.

FINKIELKRAUT (Alain), *L'avenir d'une négation. Réflexion sur la question du génocide*, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1982.

HAFFNER (Sébastien), *Histoire d'un allemand. Souvenirs 1914-1933*(1940), trad. de l'allemand par B. Hébert, Actes-Sud, 2004.

HELLER (Michel), *Le monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Slavica », 1974.

HILBERG (Raul), *La destruction des juifs d'Europe*[1961], trad. de l'anglais (américain) par M.-F. de Palomera et A. Charpentier, Fayard, 1988.

JANKELEVITCH (Wladimir), *Le pardon*[1971], in *L'imprescriptible*, Folio Essais, 1996.

JURGENSON (Luba), *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, éd. du



- Rocher, 2003.
- LANGER (Lawrence L.), *The holocaust and the literary imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1975.
- La littérature et les camps. De Primo Levi à Jorge Semprun*, *Le Magazine Littéraire* n°438, janvier 2005.
- La Shoah. Témoignages, savoirs, oeuvres*, Actes du colloque d'Orléans de novembre 1996, sous la direction d'A. Wiewiorka et C. Mouchard, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Les camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Textes réunis et présentés par D. Dobbels et D. Moncond'huy, revue *La Licorne*, n° 78, U.F.R. Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000.
- LEVI (Primo), *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*[1987], trad. de l'italien par A. Maugé, Gallimard, coll. « Arcades », 2000.
- , *Si c'est un homme*[1947], trad. de l'italien par M. Schruoffeneger, Julliard, 1988.
- Parler des camps, penser les génocides*, Actes du colloque de Paris-Sorbonne de mai 1997, réunis et présentés par C. Coquio, Albin Michel, 1999.
- PARRAU (Alain), *Ecrire les camps*, Belin, coll. « Littérature et Politique », 1995.
- Soljenitsyne, Cahiers de l'Herne* n° 16, sous la dir. de M. Aucouturier et G. Nivat, 1971.
- PIPET (Linda), *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, L'Harmattan, 2000.
- RANCIERE (Jacques), « L'Inoubliable », in J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, éd. du Centre Pompidou, 1997.
- RINN (Michael), *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- ROUSSET (David), *L'univers concentrationnaire*[1945-1946], Hachette Littérature, coll. « Pluriel », 2001.
- SOLJENITSYNE (Alexandre), *L'archipel du Goulag*[1973], 3 vol., trad. du russe par J. Lafond, G. Johannet, J. Johannet, R. Marichal, S. Oswald, N. Struve, Seuil, 1974-1976.
- STEINER (George), *Langage et silence*[1967], trad. de l'anglais par L. Lotringer, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1969.
- STERN (Anne-Lise), *Le savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2004.
- TERZ (Abram, pseudonyme d'André SINIAVSKI), *Une voix dans le chœur*[1973], trad. du russe par A. et M. Aucouturier, Seuil, 1974.
- TRAVERSO (Enzo), *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, éd. du Cerf, coll. « Passages », 1997.
- WARDI (Charlotte), *Le génocide dans la fiction romanesque*, PUF, coll. « Ecriture », 1986.
- WIESEL (Elie), *La nuit*[1958], Minuit, 2001.
- , *Un Juif aujourd'hui*, Seuil, 1977.

## B – Le roman américain

---

### Œuvres littéraires

#### Etats-Unis

AUSTER (Paul), *Moon Palace*[1989], trad. de C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1990.

– , *La trilogie new-yorkaise (La cité de verre, Revenants, La chambre dérobée)*[1987-1988], trad. de P. Furlan, Arles, Babel Actes Sud, 1991.

BOYLE (Tom Coraghessan), *Amérique*[1995], trad. de R. Pépin, Grasset, 1997.

– , *Water Music*[1981], trad. de R. Pépin, Phébus, coll. « Libretto », 2001.

CHARYN (Jerome), *Poisson-chat*[1980], trad. de D. Mauroc, Points Seuil, 1983.

COOPER (James Fenimore), *La prairie*[1827], trad. de R. Latour, Robert Laffont, 1960.

– , *Le dernier des mohicans*[1826], trad. de Y. Rivière, Robert Laffont, 1960.

CRANE (Stephen), *L'insigne du courage*[1895], sans nom de trad., Paris-Genève, Slatkine, 1996.

DELILLO (Don), *Americana*[1971], trad. de M. Véron, Livre de Poche, 2001.

– , *Les noms*[1982], trad. de M. Véron, 1999, Actes Sud, 1999.

– , *Outremonde*[1997], trad. de M. Véron, Arles, Actes-Sud Babel, 2003.

DOS PASSOS (John), *Manhattan Transfer*[1926], trad. de M.-E. Coindreau, Folio Gallimard, 1973.

– , *42<sup>e</sup> parallèle*[1930], trad. de N. Guterman, Gallimard, 1951.

FAULKNER (William) : voir *Première partie*.

FORD (Richard), *Un week-end dans le Michigan*[1986], trad. de B. Matthieussent, Points Seuil, 1991.

GADDIS (William), *Gothique Charpentier*[1985], trad. de M. Cholodenko, Christian Bourgois, 1988.

– , *Les reconnaissances*[1955], trad. de J. Lambert, Gallimard, 1973.

HARRISON (Jim), *Faux soleil*[1984], trad. de B. Matthieussent, 10/18, 1988.

HAWKES (John), *Aventures dans le commerce des peaux en Alaska*[1985], trad. de M. Doury, Seuil, 1986.

HEMINGWAY (Ernest), *Le soleil se lève aussi*[1926], trad. de M.E. Coindreau, Livre de Poche, 1957.

– , *Pour qui sonne le glas*[1940], trad. de D. Van Moppès, Livre de Poche, 1962.

– , *Le vieil homme et la mer*[1952], trad. de J. Dutourd, Folio Gallimard, 1971.

IRVING (John), *Le monde selon Garp*[1978], trad. de M. Rambaud, Points Seuil, 1981.

– , *L'hôtel New Hampshire*[1981], trad. de M. Lebrun, Points Seuil, 1995.

- 
- JAMES (Henry), *Les ambassadeurs*[1903], trad. de G. Belmont, 10-18, 2000.
- , *Washington square*[1881], trad. de C. Dutourd, Livre de Poche, 1962.
- , *Un portrait de femme*[1880], trad. de P. Néel, Stock, 1969.
- KEROUAC (Jack), *Sur la route*[1957], trad. de J. Houbart, Folio Gallimard, 2004.
- LEWIS (Sinclair), *Babbitt*[1922], trad. de M. Rémon, Stock, 1951.
- LONDON (Jack) : voir *Première partie*.
- MELVILLE (Hermann) : voir *Première partie*.
- MILLER (Henry), *Sexus*[1948], trad. de G. Belmont, Buchet/Chastel, 1969.
- MORRISON (Toni), *Beloved*[1987], trad. de H. Chabrier et S. Rué, 10/18, 1999.
- NABOKOV (Wladimir), *Feu pâle*[1962], trad. de l'anglais par R. Girard et M.-E. Coindreau, L'Imaginaire Gallimard, 1981.
- , *Lolita*[1955], trad. de E.H. Kahane, Folio Gallimard, 1979.
- PENN WARREN (Robert), *Un Endroit où Aller*[1977], trad. de A.-M. Soulac, Postface de R. Las Vergnas, Arles, Babel Actes-Sud, 1991.
- POE (Edgar Allan), *Histoires extraordinaires, Nouvelles histoires extraordinaires, Histoires grotesques et sérieuses*[1831-1849], trad. de C. Baudelaire, Marabout, 1972.
- PROKOSCH (Frederic), *Ma sauvage Amérique*[1972], trad. de M. Sibon, Phébus « Libretto », 2004.
- PYNCHON (Thomas) : voir *Première partie*.
- ROTH (Philip), *La tache*[2000], trad. de J. Kamoun, Gallimard, 2002.
- SCOTT FITZGERALD (Francis), *Gatsby le magnifique*[1925], trad. de V. Liona, Livre de Poche, 1980.
- SELBY (Hubert), *Last Exit to Brooklyn*[1964], trad. de J. Colza, Albin Michel, 1971.
- SHEPARD (Sam), *Motel Chronicles*[1982], trad. de P. Joris, Christian Bourgois, 1985.
- STEIN (Gertrude), *Lectures en Amérique*[1926-1947], trad. de C. Grimal, Bourgois, 1978.
- , *L'histoire géographique de l'Amérique ou La relation de la nature humaine avec l'esprit humain*[1936], trad. de G.-G. Lemaire, Bourgois, 1978.
- STEINBECK (John), *Des souris et des hommes*[1937], trad. de M.E. Coindreau, Folio Gallimard, 1974.
- , *Les raisins de la colère*[1939], trad. de M. Duhamel et M.E. Coindreau, Folio Gallimard, 1979.
- TWAIN (Mark), *A la dure*[1872], trad. de E. Barrault, 2 vol., Payot, 1990.
- , *Les aventures de Tom Sawyer*[1876], *Les aventures de Huckleberry Finn*[1885], in *Œuvres*, éd. établie par F. Lacassin, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.
- VONNEGUT (Kurt), *Galápagos*[1985], trad. de R. Pépin, Grasset, « Cahiers Rouges », 1987.
- WOLFE (Thomas), *L'ange exilé*[1929], trad. de J. Michelet, Livre de Poche, 1989.

## Études

- BENNINGTON (Geoffrey), « La frontière infranchissable », in *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Actes du colloque de Cerisy de juillet 1992, Galilée, 1994, pp 69-81.
- BITOUN (Lazare) et GRIMAL (Claude), *Le roman américain après 1945*, Nathan Université, 2000.
- BOUVIER (Nicolas), *Le hibou et la baleine*, Genève, éditions Zoé, 2003.
- CABAU(Jacques), *La prairie perdue. Histoire du roman américain*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1966.
- CHENETIER (Marc), *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Seuil, 1989.
- COINDREAU (Maurice-Edgar), *Aperçus de littérature américaine*, Gallimard, 1946.
- DEBOUZY (Marianne), *La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain 1875-1915*, Lettres Modernes Minard, 1968.
- DEZON-JONES Elyane, *Proust et l'Amérique : La fiction américaine à la recherche du temps perdu*, Nizet, 1982.
- EASTHOPE (Anthony), « The two narratives of the Western », *Writing and America*, Longman, London/New-York, 1996.
- HAMSUN (Knut), *La vie culturelle de l'Amérique. De la vie de l'esprit dans l'Amérique moderne*, trad. du norvégien par D. Bernard-Folliot et A.-P. Guihlon, préface de G. Lapouge, Langres, Cafe-Clima, 1985.
- JACOBS (Wilbur), « Frederick Jackson Turner : la théorie de la Frontière », in *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les "valeurs" de la Frontière*, revue *Autrement*, Hors Série n° 71, octobre 1993, pp. 19-26
- LE GRAND (Eva), « Rêver l'Amérique : pour une lecture de *Frontières et Tableaux d'Amérique* de Noël Audet », revue *Voix et images*, n° 82, Montréal, Université du Québec, 2002.
- « *Moon Palace* », *Paul Auster*, ouvrage collectif, Ellipses, 1996, pp. 11-22.
- MUNSLOW Alun, « Writing history : Frederick Jackson Turner and the deconstruction of American history », in *Writing and America*, Edited by G. Cologne-Brookes, N. Sammells and D. Timms, Longman, London and New-York, 1996, pp. 176-194.
- Nabokov*, revue *L'Arc*, n° 99, 1964.
- PAZ (Octavio), « Art et identité : Les Hispano-américains des Etats-Unis », trad. de l'espagnol (Mexique) par B. Martinez, revue *Le Messager européen*, n° 2, P.O.L., 1988, pp. 81-105.
- , *Le labyrinthe de la solitude*[1950], trad. de l'espagnol (Mexique) par J.-C. Lambert, Gallimard, 1990.
- PETILLON (Pierre-Yves), *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, Fayard, 2003.
- , *La grand-route, espace et écriture en Amérique*, Seuil, 1979.

- , « L'invention de l'Amérique », revue *Critique* n° 415, décembre 1981, pp. 1255-1277.
- , « William Gaddis et le babil des ténèbres », revue *Critique* n° 502, mars 1989, pp. 133-153.
- POLI (Bernard), *1875-1917. Mythes de la frontière et de la ville*, Armand Colin, coll. U2, 1972.
- ROBBINS (William), « L'émergence de la nouvelle histoire », in *Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les "valeurs" de la Frontière*, revue *Autrement*, Hors Série n° 71, octobre 1993, pp. 55-70.
- ROYOT (Daniel), « Frontière et typologie culturelle », in *Frontière et frontières dans le monde anglo-saxon*, publié par le Centre d'Etudes des Relations Interculturelles, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, pp. 119-126.
- ROYOT (Daniel), BOURGET (Jean-Loup), MARTIN (Jean-Pierre), *Histoire de la culture américaine*, PUF, 1993 (chap. V, « L'espace américain : Frontière et aires culturelles », pp. 175-211).
- SAPORTA (Marc), *Histoire du roman américain*, Seghers, coll. « L'archipel », 1970.
- TOCQUEVILLE (Alexis de), *De la démocratie en Amérique*[1835], 2 vol., GF Flammarion, 1981.
- TURNER (Frederick Jackson), *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*(1893), trad. de l'anglais (américain) par A. Rambert, PUF, 1963.

### Autres pays d'Amérique

- ARENAS (Reinaldo), *le monde hallucinant*[1968], trad. de l'espagnol (Cuba) par D. Coste, Mille et une Nuits, 2002.
- ASTURIAS (Michel Angel), *Les hommes de maïs*[1949], trad. de l'espagnol (Guatemala) par F. de Miomandre, Albin Michel, 1987.
- AUDET (Noël), *Frontière ou Tableaux d'Amérique*, Montréal, XYZ éditeur, 2003.
- BIOY CASARES (Adolfo), *L'invention de More*[1940], préface de J. L. Borges, trad. de l'espagnol (Argentine) par A. Pierhal, U.G.E., 10/18, 1976.
- CORTAZAR (Julio), *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*[1966-1975], trad. de l'espagnol par L. Guille-Bataillon, K. Berriot, J.-C. Lepetit et C. Zins, Gallimard, 1980.
- , *Marelle*[1963], trad. de l'espagnol par L. Guille-Bataillon et F. Rosset, Imaginaire Gallimard, 1979.
- FUENTES (Carlos), *Christophe et son œuf*[1987], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Folio Gallimard, 1993.
- , *La frontière de verre*[1995], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Gallimard, 1999.
- , *Une certaine parenté*[1980], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, 1981.
- , *Terra Nostra*[1975-1977], trad. de l'espagnol (Mexique) par C. Zins, Folio Gallimard, 2 vol., 1999.
- GARCIA MARQUEZ (Gabriel), *Cent ans de solitude*[1967], trad. de l'espagnol

- (Colombie) par C. et C. Durand, Seuil, 1968.
- , *Chronique d'une mort annoncée*[1981], trad. de l'espagnol (Colombie) par C. Couffon, Grasset, 1982.
- , *Le Général dans son labyrinthe*[1989], trad. de l'espagnol (Colombie) par A. Morvan, Grasset, 1990.
- GLISSANT (Edouard), *Tout-monde*[1993], Folio Gallimard, 2002.
- GUIMARAES ROSA (José), *Diadorim*[1956], trad. du brésilien par J. Thiériot, 10-18, 2005.
- LEZAMA LIMA (José), *Paradiso*[1984], trad. de l'espagnol (Cuba) par D. Coste, Points Seuil, 1984.
- LINS (Osman), *Avalovara*[1973], trad. du brésilien par M. Lapouge, Denoël LN, 1975.
- , *La reine des prisons de Grèce*[1976], trad. du brésilien par M. Lapouge, Gallimard, 1980.
- MUTIS (Alvaro), *La neige de l'amiral*[1986], trad. de l'espagnol (Colombie) par A. Morvan, Sylvie Messinger éd., 1989.
- , *Ilona vient avec la pluie*[1988], trad. de l'espagnol (Colombie) par A. Morvan, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1992.
- , *La dernière escale du tramp steamer*[1988], trad. de l'espagnol (Colombie) par C. Mairot, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1992.
- ONETTI (Juan Carlos), *La vie brève*[1950], trad. de l'espagnol (Uruguay) par C. Couffon et A. Gascar, Gallimard, 1987.
- RULFO (Juan), *Pedro Paramo*[1955], trad. de l'espagnol (Mexique) par R. Lescot, Imaginaire Gallimard, 2000.
- VARGAS LLOSA (Mario), *La guerre de la fin du monde*[1981], trad. de l'espagnol (Pérou) par A. Bensoussan, Gallimard, 1983.

## C – L'aventure et l'ennui

---

- CALVINO (Italo), *Aventures*[1958], trad. de l'italien par M. Javion et J.-P. Manganaro, Points Seuil, 1991.
- CAMUS (Albert), *L'étranger*[1942], Folio Gallimard, 1988.
- CELINE (Louis Ferdinand), *Mort à crédit*[1936], Gallimard, 1990.
- , *Rigodon*, Gallimard, 1969.
- , *Voyage au bout de la nuit*[1932], Folio Gallimard, 1992.
- CHEVILLARD (Eric), *Les absences du capitaine Cook*, Minuit, 2001.
- CONRAD (Joseph), voir *Première partie*.
- GONTCHAROV (Ivan), *Oblomov*[1859], trad. du russe par L. Jurgenson, Libro Livre de Poche/L'Age d'Homme.
- GRACQ (Julien), *Un balcon en forêt*[1958], José Corti, 1979.

- LE CLEZIO (Jean Marie Gustave), *Le livre des fuites*[1969], Gallimard, coll. « Le Chemin », 1985.
- LONDON (Jack), voir *Première partie*.
- LOWRY (Malcolm), *Au-dessous du volcan*[1947], trad. de l'anglais par S. Spriel, Folio Gallimard, 1983.
- MAC ORLAN (Pierre), *Les clients du Bon Chien Jaune*[1926], Folio Junior Gallimard, 1998.
- MALRAUX (André), *La Voie royale*[1930], Genève, Cercle du Bibliophile, s.d..
- MORAVIA (Alberto), *L'ennui* [1960], trad. de l'italien par C. Poncet, GF Flammarion, 2003.
- PEREC (Georges), *Un homme qui dort*[1967], Denoël, 1982.
- ROSNY (Joseph Henri), *La guerre du feu*[1911], Hachette Jeunesse, 2002.
- SARTRE (Jean-Paul), *La nausée*[1938], Gallimard, 1954.
- STEVENSON (Robert Louis), voir *Première partie*.
- VERNE (Jules), *Les Enfants du Capitaine Grant*[1865-1867], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1988.
- , *L'éternel Adam*[1910], Mille et Une Nuits, 2001.
- , *Hector Servadaç*[1874-1876], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1978.
- , *L'île mystérieuse*[1873-1874], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1980.
- , *La Jangada*[1880], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1985.
- , *Mathias Sandorf*[1883-1884], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1978.
- , *Michel Strogoff*[1874-1875], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1984.
- , *Voyage au centre de la Terre*[1864], « Les intégrales Jules Verne », Hachette, 1981.

## Études

- CHAPERON (Daniel), « La préhistoire expérimentale de J.-H. Rosny aîné », in *Les écrivains face au savoir*, Textes rassemblés par V. Dufief-Sanchez, éditions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 61-74.
- GUILLAUME (Isabelle), *Le roman d'aventures depuis "L'île au trésor"*, L'Harmattan, 1999.
- JANKELEVITCH (Wladimir), *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier Montaigne, 1963.
- JONARD (Norbert), *L'ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, 1998.
- MAC ORLAN (Pierre), *Petit Manuel du parfait aventurier*, La Sirène, 1920.
- Poétiques du roman d'aventures*, sous la dir. d'A.-M. Boyer et D. Couégnas, Université de Nantes, éd. Cécile Defaut, 2004, coll. « Horizons Comparatistes ».
- RICHARD (Jean-Pierre), *Nausée de Céline*, Montpellier, Fata Morgana, 1991.
- RIVIERE (Jacques), *Le roman d'aventure*[1913], Postface d'Alain Clerval, éd. des

Syrtes, 2000.

SIMMEL (Georg), *La philosophie de l'aventure*[1904], trad. de l'allemand par A. Guillaïn, L'Arche, 2002.

TADIE (Jean-Yves), *Le roman d'aventures*, PUF, coll. « Ecritures », 1982.

VENAYRE (Sylvain), *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Aubier, coll. « Historique », 2002.

### 3°) Autres auteurs et œuvres cités

ARNIM (Achim d'), , *Melück Marie Blenville*[1812], trad. de l'allemand par T. Gautier fils, in R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 2 vol., 1978-1979, vol. 1, pp. 536-564.

BENET (Juan), *Tu reviendras à Région*[1967], trad. de l'espagnol par C. Murcia, Minuit, 1989.

BERGER (John), G.[1972], trad. de l'anglais par E. Motsch, éd. de l'Olivier, 2003.

BRENTANO (Clemens), *Histoire du brave Gaspard et de la belle Annette*[1817], trad. par J.F.A. Ricci, Aubier Flammarion, coll. Bilingue, 1971.

BULWER-LYTTON (Edward Georges), *Les derniers jours de Pompéï*[1834], trad. de l'anglais par H. Lucas, Presses-Pocket, 1984.

BUTOR (Michel), *Degrés*[1960], L'Imaginaire Gallimard, 1978.

– , *La modification*[1957], Postface de M. Leiris, 10-18, 1963.

CALASSO (Roberto), *Les noces de Cadmos et d'Harmonie*[1988], trad. de l'italien par J.-P. Manganaro, Gallimard, 1991.

– , *La ruine de Kasch*[1983], trad. de l'italien par J.-P. Manganaro, Gallimard, 1987.

CALVINO (Italo), *Leçons Américaines*[1988], trad. de l'italien par Y. Hersant, Gallimard, 1989.

– , *Le château des destins croisés*[1973], trad. de l'italien par J. Thibaudeau et l'auteur, Seuil, 1976.

– , *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[1979], trad. de l'italien par D. Sallenave et F. Wahl, Seuil, 1981.

CANETTI (Elias), *Auto-da-fé*[1935], trad. de l'allemand par P. Arthex, Imaginaire Gallimard, 2001.

CERCAS (Javier), *Les soldats de Salamine*[2001], trad. de l'espagnol par E. Beyer et A. Grujicic, Actes Sud, 2002.

DICKENS (Charles), *Les aventures d'Oliver Twist*[1839], trad. de l'anglais par F. Ledoux, Folio Gallimard, 1973.

– , *Le signaleur*[1845], trad. de l'anglais par S. Monod, in R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 2 vol., 1978-1979, vol. 1, pp. 47-63.



- DUMAS (Alexandre), *Les trois mousquetaires*[1844], 2 vol., Folio Gallimard, 1983.
- , *Le comte de Montecristo*[1844], 2 vol., Garnier, 1967.
- , *La comtesse de Charny*[1852], Bouquins Laffont, 1990.
- , *Les compagnons de Jéhu*[1856], Champs-Élysées, 1967.
- DUMAS fils (Alexandre), *La dame aux camélias*[1848], Livre de Poche, 1964.
- DURAS (Marguerite), *Hiroshima mon amour*[1960], in *Romans, Cinéma, Théâtre, un Parcours, 1943-1993*, Gallimard, "Quarto", 1997, pp. 533-644.
- Eça de queiroz (José Maria), *La relique*[1887], trad. du portugais par G. Raeders, préface de V. Larbaud, Fernand Sorlot éd., coll. « Les maîtres étrangers », 1941.
- ECO (Umberto), *Apostille au « Nom de la rose »*[1983], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Livre de Poche, 1985.
- , *Le nom de la rose*[1981], trad. de l'italien par J.-N. Schifano, Livre de Poche, 1987.
- ELIOT (George), *le moulin sur la Floss* [1860], trad. de l'anglais par A. Jumeau, Folio Gallimard, 1998.
- ERNAUX (Annie), *L'événement*, Gallimard, 2000.
- FONTANE (Theodor), *Effi Briesf*[1894], trad. de l'allemand par A. Cœuroy, Gallimard, coll. « L'étrangère », 1997.
- FOWLES (John), *Sarah et le lieutenant français*[1969], trad. de l'anglais par G. Durand, Seuil, 1972,
- FORSTER (Edward M.), *Route des Indes*[1924], trad. de l'anglais par C. Mauron, 10-18, 1982.
- FRIED (Jiri), *Hobby*[1969], trad. du tchèque par L. Gaspard, Lettres Nouvelles, 1972.
- FRISCH (Max), *Homo Faber*[1957], trad. de l'allemand par P. Pilliod, Folio Gallimard, 1989.
- GADDA (Carlo Emilio), *L'affreux pastis de la rue des Merles* [1938-1957], trad. L. Bonalumi, Points Seuil, 1983.
- GATTI (Armand), *La parole errante*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- GAUTIER (Théophile), *Le roman de la momie*[1858], Libro, 2003.
- GIDE (André), *Journal 1889-1939*, Pléiade Gallimard, 1948.
- , *Les caves du Vatican*[1914], Folio Gallimard, 1972.
- , *Les faux-monnayeurs*[1925], Folio Gallimard, 1997.
- , *Les nourritures terrestres*[1897], Gallimard, 1947.
- , *Paludes*[1895], Folio Gallimard, 1998.
- , *La séquestrée de Poitiers*[1930], Folio Gallimard, 1997.
- GIONO (Jean), *Un roi sans divertissement*[1947], Livre de Poche, 1966.
- GOGOL (Nicolas), *Le nez*[1835], trad. du russe par H. Mongault, in *Le journal d'un fou et autres nouvelles*, Folio Gallimard, 1987.
- , *Les âmes mortes*[1842], trad. du russe par H. Mongault, Livre de Poche, 1962.
- GOMBROWICZ (Witold), *Bakakai*[1957], trad. du polonais par G. Sédir, Folio Gallimard,

- 1990.
- , *Cosmos*[1963], trad. du polonais par G. Sédir, Folio Gallimard, 1989.
- GONCOURT (Edmond et Jules de), *Germinie Lacerteux*[1864], 10/18, 1979.
- GONCOURT (Edmond de), *Chérie*[1884], éd. La Chasse au Snark, 2002.
- , *La fille Elisa*[1877], 10/18, 1979.
- GROSSMANN (Vassili), *Vie et destin*[1952-1959], trad. du russe par A. Berelowitch, Julliard/L'Âge d'Homme, 1984.
- HAMSUN (Knut), *Mystères*[1892], trad. du norvégien par I. Guilhon, Livre de Poche, 1978.
- HARDY (Thomas), *Jude l'obscur*[1896], trad. de l'anglais par F.W. Laparra, Stock, 1931.
- HOFFMANNSTHAL (Hugo von), *Lettre de Lord Chandlos*[1901-1902], in *Lettre de Lord Chandlos et autres Essais*, trad. de l'allemand par A. Kohn et J.-C. Schneider, Gallimard, 1980.
- HOLZ (Arno), SCHLAF (Johannes), « Papa Hamlet »[1889], in *La Revue Blanche*, mai et juin 1892, trad. Jean de Néthy, Slatkine reprints, 1968.
- HUGO (Victor), *Notre Dame de Paris*[1831], Livre de Poche, 1972.
- , *Les misérables*[1862], 3 vol., Folio Gallimard, 1985.
- , *Les travailleurs de la mer*[1866], Flammarion, 1928.
- , *Quatre-vingt treize*[1873], Lausanne, éd. Rencontre, 1967.
- HUXLEY (Aldous), *Le meilleur des mondes*[1932], Livre de Poche, 1972.
- HUYSMANS (Joris-Karl), *En ménage*[1881], Genève, Droz, 2005.
- , *Là-bas*[1891], Livre de poche, 1994.
- JELINEK (Elfriede), *Les amantes*[1975], trad. de l'allemand (Autriche) par Y. Hoffmann et M. Litaize, Points Seuil, 2003.
- KLEIST (Heinrich von), *La marquise d'O*[1810], trad. de l'allemand D. Miermont, Mille et une Nuits, 1999.
- KUNDERA (Milan), *L'immortalité*, trad. du tchèque par E. Bloch, 1990.
- , *Le livre du rire et de l'oubli*[1978], trad. du tchèque par F. Kérel, Gallimard, 1979.
- LERNET-HOLENIA (Alexandre), *Le comte de Saint-Germain*[1935], trad. de l'allemand par J.-J. Pollet, Bourgois, 1994.
- MANN (Thomas), *Les Buddenbrook*[1901], trad. de l'allemand par G. Bianquis, Seuil, collection Points, 1981.
- , *Joseph et ses frères. Le jeune Joseph*[1933], trad. de l'allemand par L. Vic, ImaginaireGallimard, 1980.
- MANZONI (Alessandro), *Les Fiancés*[1827], trad. de l'italien par S. Magrini et L. Guilloux, 2 vol., Lausanne, éd. Rencontre, 1956.
- MERIMEE (Prosper), *Colomba*[1840], Folio Junior, 1986.
- , *Lokis*[869], in *Histoires de monstres*, anthologie, Presses Pocket, 1977, pp. 263-309.
- MICHELET (Jules), *La mer*[1861], Folio Gallimard, 1983.

- 
- , *La sorcière*[1862], GF-Flammarion, 1993.
- MURGER (Henri), *Scènes de la vie de Bohême*[1851], Julliard Littérature, 1964.
- NODIER (Charles), *Le bibliomane*[1831], Bordeaux, éd. Passage, 1985.
- ORWELL (George), *1984*[1949], trad. de l'anglais par A. Audiberti, Folio Gallimard, 1979. PAVESE (Cesare), *Le métier de vivre. Journal 1935-1950*, trad. de l'italien par M. Arnaud, Folio Gallimard, 2002.
- PEREC (Georges), *La vie mode d'emploi*, Hachette, 1978.
- PEREZ-GALDOS (Benigno), *Fortunata et Jacinta*[1886-1887], trad. de l'espagnol par R/ Marrast, E.F.R., 1980.
- , *Misericordia*[1897], traduit de l'espagnol par H. Clouard, Joëlle Losfeld, 1995.
- PINGET (Robert), *L'apocryphe*, Minuit, 1980.
- POE (Edgar Allan), « Méthode de composition », in *La genèse d'un poème*[1846], trad. de l'anglais (américain) par C. Baudelaire, Folio Gallimard, 1978.
- QUENEAU (Raymond), *Les fleurs bleues*[1965], Folio Gallimard, 1988.
- , *Zazie dans le métro*[1959], Folio Gallimard, 1989.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Les gommes*[1953], 10-18, 1968.
- RUSHDIE (Salman), *Les versets sataniques*[1989], trad. de l'anglais par A. Nasier, Bourgois, 1989.
- SAVITSKAYA (Eugène), *En vie*, Minuit, 1994.
- SCHMIDT (Arno), *Le cœur de pierre*[1956], trad. C. Riehl, Tristram, 2000.
- , *Scènes de la vie d'un faune*[1953], trad. J.-C. Hémerly, 10/18, 1976.
- , *Soir bordé d'or*[1975], trad. C. Riehl, Nadeau, 1991.
- SCOTT (Walter), *Ivanhoé*[1820], trad. de l'anglais par Defauconpret, 2 vol., Folio Junior Gallimard, 1985. – , *Quentin Durward*[1823], trad. de l'anglais par Defauconpret, Mille Soleils Gallimard, 1979.
- , *Waverley*[1814], trad. de l'anglais par Defauconpret, Bouquins Laffont, 1981.
- STENDHAL, *Chroniques Italiennes*[1837-1839], Livre de Poche, 1964.
- , *Le rouge et le noir*[1830], Livre de Poche, 1988.
- , *La chartreuse de Parme*[1839], Livre de Poche, 1987.
- STRAUSS (Botho), *Les erreurs du copiste*[1997], trad. de l'allemand par C. Kowalski, Gallimard, 2001.
- TABUCCHI (Antonio), *Le jeu de l'envers*[1981], trad. de l'italien par L. Chapuis, 10-18, 1989.
- , *Petits malentendus sans importance*[1985], trad. de l'italien par J.-B. Para, 10-18, 1990.
- TCHEKHOV (Anton), *Œuvres Complètes*, t. VII : *Le moine noir et autres nouvelles*, trad. du russe par D. Roche, Plon, 1928.
- TOLSTOÏ (Léon), *Anna Karénine*[1876-1877], trad. du russe par H. Mongault, Pléiade Gallimard, 1957.

- , *Guerre et paix*[1867-1869], trad. du russe par E. Guertik, 2 vol., Livre de Poche, 1995.
- , *La mort d'Ivan Illitch*[1886], trad. du russe par J. Imbert, Libro, 1999.
- VERGA (Giovanni), *Les Malavoglia*[1881], trad. de l'italien par M. Darmon, Folio Gallimard, 1997.
- VILA-MATAS (Enrique), *Bartleby et compagnie*[2000], trad. de l'espagnol par E. Beaumatin, Bourgois, 2002,
- WALSER (Robert), *Les enfants Tanner*[1907], trad. de l'allemand par J. Launay, Folio Gallimard, 1992.
- WELLS (Herbert George), *L'île du docteur Moreau*[1896], trad. de l'anglais par H. D. Davray, Folio Gallimard, 1996.
- ZAMIATINE (Evguéni), *Nous autres*[1920], trad. du russe par B. Cauvet-Duhamel, L'Imaginaire Gallimard, 1991.
- ZWEIG (Stefan), *Amok ou le fou de Malaisie*[1922], trad. de l'allemand par A. Hella et O. Bournac, Livre de Poche, 1965.

## 4°) Autres œuvres qui ont nourri la réflexion

- BLANCHOT (Maurice), *L'arrêt de mort*[1948], L'Imaginaire Gallimard, 1977.
- CAYROL (Jean), *Je vivrai l'amour des autres*[1947], Points Seuil, 1996.
- CHEVILLARD (Eric), *Au plafond*, Minuit, 1997.
- DES FORÊTS (Louis-René), *Le bavard*[1946], L'Imaginaire Gallimard, 1978.
- , *La chambre des enfants*[1960], L'Imaginaire Gallimard, 1995.
- DÖBLIN (Alfred), *Berlin Alexanderplatz*[1929], trad. de l'allemand par Z. Motchane, Folio Gallimard, 1986.
- DURRELL (Lawrence), *Le quatuor d'Alexandrie : Justine*[1957], *Balthazar*[1958], *Mountolive*[1958], *Clea*[1960], Livre de Poche, 4 vol., trad. de l'anglais par R. Giroux, 1991-1992.
- GIONO (Jean), *Mort d'un personnage*[1949], Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1984.
- GOMBROWICZ (Witold), *Ferdydurke*[1937], trad. du polonais par Brone, Julliard LN, 1958.
- GRASS (Günther), *Les Années de Chien*[1963], trad. de l'allemand par J. Amsler, Folio Gallimard, 1973.
- , *Propos d'un Sans-Patrie*[1961-1990], trad. de l'allemand par J. Amsler, Seuil, 1990.
- , *Le Tambour*[1960], trad. de l'allemand par J. Amsler, Seuil, 1961.
- , *Le turbo*[1977], trad. de l'allemand par J. Amsler, Points Seuil, 1981.
- HUGO (Victor), *L'homme qui rit*[1869], Mille Soleils Gallimard, 1978.

- 
- KADARE (Ismail), *Le grand hiver*[1973], trad. de l'albanais par J. Vrioni, Points Seuil, 1982.
- , *Le dossier H*[1989], trad. de l'albanais par J. Vrioni, Fayard, 1989.
- , *Qui a ramené Doruntine ?*[1980], trad. de l'albanais par J. Vrioni, Livre de Poche Biblio, 1988.
- KATEB (Yacine), *Nedjma*[1956], Points Seuil, 1981.
- MANN (Thomas), *Le docteur Faustus*[1947], trad. de l'allemand par L. Servicen, Albin Michel, 1950.
- , *La montagne magique*[1924], trad. de l'allemand par M. Betz, Arthème Fayard, 1981.
- NABOKOV (Wladimir), *La défense Loujine*[1930], trad. du russe par G. et R. Cannac, Folio Gallimard, 1974.
- NDIAYE (Marie), *Comédie classique*[1987], Folio Gallimard, 1988.
- , *La sorcière*[1996], Minuit, coll. « Double », 2004.
- NIZON (Paul), *Stolz*[1975], trad. de l'allemand par J.-L. de Rambures, Arles, Babel Actes-Sud, 1992.
- NODIER (Charles), *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*[1830], Aujourd'hui, 1976.
- NOOTEBOOM (Cees), *Dans les montagnes des Pays-Bas*[1984], trad. du néerlandais par P. Noble, Arles, Babel Actes-Sud, 1991.
- , *Le chant de l'être et du paraître*[1981], trad. du néerlandais par P. Noble et A. Wyvekens, Arles, Actes-Sud, 1988.
- , *L'histoire suivante*[1991], trad. du néerlandais par P. Noble, Actes-Sud, 1991.
- , *Le chevalier est mort*[1963], trad. du néerlandais par C. Marcipont, Maren Sell/Calmann-Lévy, 1996.
- NOVARINA (Valère), *La lutte des morts*, Bourgois, 1979.
- , *Le babil des classes dangereuses*, Bourgois, 1978.
- RILKE (Rainer Maria), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*[1904-1910], trad. de l'allemand par M. Betz, in *Œuvres I : Prose*, Seuil, 1972.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *La jalousie*[1957], Minuit, 1968.
- SCHULZ (Bruno), *Les boutiques de cannelle*[1934], trad. du polonais par T. Douchy, G. Sidre, G. Lisowski, Denoël, 1983.
- , *Le sanatorium au croque-mort*[1937], trad. du polonais par T. Douchy, A. Kosoko, G. Sidre, G. Lisowski, Denoël, 1983.
- SUE (Eugène), *Le juif errant*[1844-1845], Bouquins Laffont, 1983.
- SVEVO (Italo), *La conscience de Zeno*[1923], trad. de l'italien par P.-H. Michel, Folio Gallimard, 1983.
- VALERY (Paul), *Soirée avec Monsieur Teste*[1896, puis 1926], L'Imaginaire Gallimard, 1978.
- YOURCENAR (Marguerite), *Mémoires d'Hadrien*[1951], Gallimard, 1988.

## 5°) Ouvrages généraux

### A – Sur le concept d'événement

---

- BACHELARD (Gaston), *L'intuition de l'instant*[1932], Biblio Essais, 2000.
- BACKES (Catherine), « Continu et discontinu », *Encyclopedia Universalis*, 1980.
- BADIOU (Alain), *L'être et l'événement*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1988.
- BARTHES (Roland), « L'écriture de l'événement »[1968], in *Oeuvres Complètes II*, Seuil, 1994, pp. 496-500.
- , « Structure du fait divers »[1964], in *Essais critiques*, Points Seuil, 1981, pp. 188-197.
- BASTIDE (Roger), « Événement », article, *Encyclopedia Universalis*, 1980.
- , « La Connaissance de l'Événement », in *Perspectives de la Sociologie Contemporaine, Hommage à Georges Gurvitch*, PUF, 1968.
- BOISSET (Emmanuel), « Eventail historique du mot Événement », Colloque jeunes chercheurs « Littérature et événement » de mars 2004, Université de Rennes II (disponible en ligne : [www.uhb.fr/labos/celam/textes\\_biblio/textes.htm](http://www.uhb.fr/labos/celam/textes_biblio/textes.htm)).
- BOUREAU (Alain), *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen-Age*, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1993.
- CAMPION (Pierre), *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- , « L'écriture de l'événement », Colloque Jeunes Chercheurs « Littérature et événement » de mars 2004, Université de Rennes II (disponible en ligne : [www.uhb.fr/labos/celam/textes\\_biblio/textes.htm](http://www.uhb.fr/labos/celam/textes_biblio/textes.htm)).
- CAUSSAT (Pierre), *L'événement*, Desclée de Brouwer, 1992.
- COHN (Max), *Mot d'esprit, inconscient et événement*, L'Harmattan, 1991.
- Création et événement. Autour de Jean Ladrière*, Actes du Colloque de Cerisy d'août 1995, sous la dir. de J. Greisch et G. Florival, Louvain-Paris, Peeters, 1996.
- DAVIDSON (Donald), *Actions et événements*[1980], trad. de l'anglais (américain) par P. Engel, PUF, coll. « Epiméthée », 1993.
- DIANO (Carlo), *Forme et événement. Principes pour une interprétation du monde grec*[1952], trad. de l'italien par P. Grenet et M. Valensi, Combas, éd. de l'Eclat, 1994.
- DRACHLINE (Pierre), *Le fait divers au XIX<sup>e</sup> siècle*, Hermé, 1991.
- DUBIED (Alain), LITS (Michel), *Le fait divers*, PUF, coll. Que Sais-je ?, 1999.
- L'événement*, sous la dir. d'E. Morin, revue *Communications*, n° 18, Seuil, 1972.
- L'événement en perspective*, sous la dir. de J.-L. Petit, revue *Raisons Pratiques*, n° 2,

- Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1991.
- Evénement et prose narrative*, 3 volumes, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1991, 1995, 1997.
- Evénement et psychopathologie*, Actes du Congrès de Lyon de 1983, sous la direction de J. Guyotat et P. Fedida, Villeurbanne, SIMEP, 1985.
- GRITTI Jules, *L'événement. Techniques d'analyse de l'actualité*, Fleurus, 1969.
- GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, 2 vol., Paris, La Haye, Mouton, 1973.
- GUALANDI (Alberto), *Le problème de la vérité scientifique dans la philosophie française contemporaine. La rupture et l'événement*, L'Harmattan, 1998.
- L'instant romanesque*, sous la dir. de D. Rabaté, revue *Modernités*, n° 11, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.
- JENNY (Laurent), *La parole singulière*, Belin, 1990, coll. « L'extrême contemporain ».
- JOUANARD (Gil), « *Tout fait événement* », Montpellier, Fata Morgana, 1998.
- KOHN (Max), *Mot d'esprit, inconscient et événement*, L'Harmattan, 1991.
- LAE (Jean-François), « Les beaux récits de la jurisprudence. Qu'est-ce qu'un événement pour la jurisprudence ? », in *Récit et connaissance*, sous la dir. de F. Laplantine, J. Lévy, J.-B. Martin, A. Nouss, Presses universitaires de Lyon, 1998.
- L'événement*, Actes du Colloque d'Aix-En-Provence de septembre 1983, Centre Méridional d'Histoire Sociale, Université de Provence, Marseille, Jeanne Laffite, 1986.
- Le temps des événements, Pragmatique de la référence temporelle*, sous la dir. de J. Moeschler, Kimé, 1998.
- LECLERC-OLIVE (Michèle), *Le dire de l'événement (biographique)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- LOTMAN Iouri, « La notion de frontière », in *La sémiosphère*[1966], trad. du russe par A. Ledenko, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- , *Structure du texte artistique*[1970], trad. du russe par A. Fournier, B. Kreise et Al., Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1975.
- LYOTARD (Jean-François), *Pérégrinations. Loi, forme, événement*, Galilée, 1990.
- MARION (Jean-Luc), *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, coll. Epiméthée, 1998.
- MARTY (Eric), *Louis Althusser, un sujet sans procès. Anatomie d'un passé très récent*, Gallimard, coll. « L'infini », 1999.
- MONTCLAIR (Florent), *Fantastique et événement. Etude comparée des œuvres de J. Verne et H.P. Lovecraft*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997.
- NORA (Pierre), « Le retour de l'événement », in *Faire de l'Histoire, t. 1 : Nouveaux Problèmes*, sous la dir. de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, 1974, pp. 210-227 (une première version de ce texte figure, sous le titre de « L'événement monstre », dans le n° 18 de la revue *Communications*, n° 18, Seuil, 1972, pp. 162-172).
- POMIAN (Krzysztof), *L'ordre du temps*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

- , « Histoire et fiction », revue *Le Débat* n° 54, Mars/avril 1989, Gallimard, pp. 89-138.
- Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, sous la dir. d'E. Boisset et P. Corno, Actes du Colloque de Rennes de mars 2004, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- Que se passe-t-il ? Evénements, sciences humaines et littérature*, sous la dir. de D. Alexandre, M. Frédéric, S. Parent, M. Touret, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.
- RABATE (Dominique), « Figures de l'après-coup (le temps de l'événement dans le roman moderne) », in *Les figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- REVEL (Jacques), « L'événement », in *La nouvelle histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, Bruxelles, Complexe, 1978.
- ROMANO (Claude), *L'événement et le monde*, PUF, coll. "Epiméthée", 1999.
- , *L'événement et le temps*, PUF, coll. « Epiméthée », 1999.
- SARKIS (Jean-Guy), *La notion de grand événement. Approche épistémologique*, éd. du Cerf, coll. « Passages », 1999.
- SARTRE (Jean-Paul), *Critique de la raison dialectique*[1960], 2 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1985.
- SCHAERER (René), *Le héros, le sage et l'événement*, Aubier-Montaigne, 1964.
- SERGEANT (Philippe), *Le Kairos. La philosophie comme événement, la poésie comme circonstance*, E.C. Editions, 1999.
- WALKER (David H.), *Outrage and Insight, Modern French Writers and the "Fait Divers"*, Oxford-Washington, Berg, 1995.
- WINOCK (Michel), « Qu'est-ce qu'un événement ? », revue *L'Histoire*, n° 268, 2002, pp. 32-37.
- ZOURABICHVILI (François), *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1994.

## B – Théorie et histoire littéraires

---

- ADAM (Jean-Michel), *Le récit* [1984], PUF, coll. Que Sais-je ?, 1999.
- , *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Nathan Université, 1985.
- ANDRES (Philippe), *La Nouvelle*, Ellipses, coll. « Thèmes et Etudes », 1998.
- ARNAULT (Antoine), NICOLLE (Charles), *La Logique ou l'Art de Penser*[1683], Champs Flammarion, 1978.
- AUBRY (Jean-Pierre), *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997.
- AUERBACH (Erich), *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*[1946], trad. de l'allemand par C. Heim, Gallimard, coll. TEL, 1994.
- AZERAD (Hugo), *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner. Le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Peter Lang, « European



- Connections », Oxford, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M, New York, Wien, 2002.
- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*[1975], trad. du russe par D. Olivier, Gallimard, 1978.
- BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », revue *Communications*, n° 8, Seuil, 1966, pp. 7-58 (repris notamment dans R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Points Seuil, 1977, pp. 7-57) .
- , *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- , « La division des langages »[1973], *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 1994.
- , *Leçon*, Seuil, 1978.
- , *Le degré zéro de l'écriture*[1953], Seuil, coll. « Pierres Vives », 1966.
- , *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- , « Le message photographique »[1961], « La sagesse de l'art »[1979], in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, pp. 9-24.
- , *S/Z*[1970], Points Seuil, 1976.
- BECKER (Colette), *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1992.
- BENVENISTE (Emile), « Structure des relations de personnes dans le verbe »[1946], « Les relations de temps dans le verbe français »[1959] « La notion de "rythme" dans son expression linguistique »[1951], in *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, coll. TEL, 1979, pp. 225-236, 237-250, 327-335.
- BERSANI (Leo), « Le réalisme et la peur du désir »[1975], in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Points Seuil, 1982. pp. 47-80.
- BLANCHOT (Maurice), *L'amitié*, Gallimard, 1971.
- , *Après-coup*, Minuit, 1983.
- , *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
- , *L'entretien infini*[1969], Gallimard, 1977.
- , *Le livre à venir*[1959], Idées NRF, 1971.
- , *La Part du Feu*[1949], Gallimard, 1972.
- BLIN (Georges), *Stendhal et les problèmes du roman*[1953], Corti, 1978.
- BORGES (Jorge Luis), *Essai sur les littératures médiévales germaniques*[1951], trad. de l'espagnol (Argentine) par M. Maxence, Bourgois, 1981.
- BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*[1992], Points Seuil, 1998.
- BOURNEUF (Roland), OUELLET (Réal), *L'univers du roman*[1972], PUF, coll. « Littératures Modernes », 1995.
- BOYER (Régis), *Histoire des littératures scandinaves*, Fayard, 1996.
- BREMOND (Claude), « La logique des possibles narratifs », revue *Communications*, n° 8, Seuil, 1966, pp. 60-76.
- , *Logique du récit*, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
- BRES (Jacques), *La narrativité*, Louvain, Duculot, 1994.

- CAILLOIS (Roger), « De la féerie à la science-fiction », Préface, *Anthologie du fantastique*[1958], 2 vol., Gallimard, 1979.
- , *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*[1966], in *Obliques*, précédé de *Images, images...*, Stock, coll. « Le Monde Ouvert », 1975.
- CALASSO (Roberto), *La littérature et les dieux*[2001], trad. de l'italien par J.-P. Manganaro, Gallimard, 2002.
- CAMINADE (Pierre), *Image et Métaphore*, Paris, Bordas, 1970.
- CHEVREL (Yves), *Le naturalisme*, PUF, 1982.
- CHKLOVSKI (Victor), « La construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, prés. et trad. par T. Todorov, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 170-196.
- CLAUDEL (Paul), *Réflexions et propositions sur le vers français*[1925], in *Réflexions sur la poésie*, Idées Gallimard, 1967.
- COHN (Dorrit), *Le propre de la fiction*, trad. de l'anglais (américain) par C. Hary-Schaeffer, Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- COMPAGNON (Antoine), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*[1998], Seuil, coll. Points Essais, 2001.
- , *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- COUMET (Ernest), « Lewis Carroll Logicien », postface à Lewis CARROLL, *Logique Sans Peine*, Paris, Hermann, 1966.
- DEL LUNGO (Andrea), *L'incipit romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2003.
- , « Pour une poétique de l'incipit », », revue *Poétique*, n° 94, 1993, pp. 130-152.
- DUBOIS (Jacques), *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais de l'Académie, 1963.
- , « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n° 16, 1973.
- DUPRIEZ (Bernard), *Gradus. Dictionnaire des procédés littéraires*, 10/18, 1980.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*(1979), trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, 1985.
- , *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*[1994], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Livre de Poche, Biblio Essais, 1998.
- EIKHENBAUM (Boris), « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, prés. et trad. par T. Todorov, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 197-211.
- Eloge de l'ennui. Un mal nécessaire*, *Le Magazine Littéraire*, n° 400, juillet-août 2001.
- FAYOL (Michel), *Le récit et sa construction. Une approche de psychologie cognitive*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé, 1985.
- FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*[1821], Champs Flammarion, 1977.
- FORSTER (Edward M.), *Aspects du roman*[1927], trad. de l'anglais par S. Basch, Bourgois, 1993.
- FRAISSE (Emmanuel), MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*,

- Points Seuil, 2001.
- Genèse des fins*, Textes réunis par C. Duchet et I. Tournier, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Textes réunis par B. Boie et D. Ferrer, CNRS Editions, coll. « Textes et Manuscrits », 1993.
- GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- , *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , « Frontières du récit »[1969], *Figures II*, Points Seuil, pp. 49-69.
- , *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, coll. « Poétique », 1976.
- , *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- , *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GIRARD (René), *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*[1961], Grasset, coll. « Cahiers rouges », 2001.
- GLAUDES (Pierre), LOUETTE (Jean-François), *L'essai*, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1999.
- GOUX (Jean-Paul), *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- GROJNOWSKI (Daniel), *Lire la Nouvelle*, Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000.
- GUEDJ (Alain), « L'offensive naturaliste », in *Histoire littéraire de la France*, Editions Sociales, 1977, t. IX, pp. 240-247.
- HALDAS (Georges), *Trois écrivains de la relation fondamentale : Perez-Galdos ; Giovanni Verga ; C.F. Ramuz*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- HAMBURGER (Kate), *Logique des genres littéraires*[1957], trad. de l'allemand par P. Cadiot, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- HAMON (Philippe), « Clausules », revue *Poétique*, n° 24, pp. 495-526, Seuil, 1975.
- , « Pour un statut sémiologique du personnage »[1972], in *Poétique du récit*, Points Seuil, 1977, pp. 115-180.
- , « Un discours contraint »[1973], in *Littérature et réalité*, pp. 119-181, Points Seuil, 1982.
- , *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1987.
- , *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, 1991.
- HERSCHBERG PIERROT (Anne), *Stylistique de la prose*[1993], Belin, coll. « Lettres Sup. », 1999.
- JAKOBSON (Roman), « Du réalisme artistique »[1921], in *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, prés. et trad. par T. Todorov, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 98-108.
- JAMES (Henry), *L'art de la fiction*[1935, posthume], trad. et présenté par M. Zéraffa, Klincksieck, 1978.

- JOUANNAIS (Jean-Yves), *Artistes sans Œuvres*, Hazan, 1997.
- JOUVE (Vincent), *La poétique du roman*, SEDES, 1997.
- KAMUF (Peggy), « L'autre fiction », in *Modernité, fiction, déconstruction*, revue *Etudes Romanesques*, n° 2, Lettres Modernes, 1994, pp. 21-32.
- KRISTEVA (Julia), *Le langage, cet inconnu*[1969], Points Seuil, 1981.
- KUNDERA (Milan), *L'art du roman*[1986], Folio Gallimard, 1995.
- , *Le rideau*, Gallimard, 2005.
- , *Les testaments trahis*, 1993, Gallimard.
- LACOUÉ-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- LECLAIR (Bertrand), *Théorie de la déroute*, Verticales/Le Seuil, 2001.
- LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- , « *Le pacte autobiographique vingt-cinq ans après* », revue *L'Ecole des Lettres, Second Cycle*, n° 1, 2002-2003.
- , *Les brouillons de soi*, Seuil, coll. « Poétique », 1998.
- Le naturalisme en question*, Actes du colloque de Varsovie de septembre 1984, présentés par Y. Chevrel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986.
- Les frontières du récit*, sous la dir. d'A. Tessel, revue *Narratologie*, n° 2, Publications de l'Université de Nice Sophia Antipolis, UFR espaces et Cultures, 1999.
- Littérature et origine*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand de novembre 1993, présentés par S. Bernard-Griffiths, Saint-Genouph, Nizet, 1997.
- LUKACS (Georg), « A propos de l'essence et de la forme de l'essai », lettre à Leo Popper[1910], in *L'Âme et les formes*, trad. de l'allemand par G. Haarscher, Gallimard, 1974.
- , *Problèmes du réalisme*[1948], trad. de l'allemand par C. Prévost et J. Guégan, L'Arche, 1975.
- MACHEREY (Pierre), *A quoi pense la littérature ?*, coll. « Pratiques Théoriques », PUF, 1990.
- , *Pour une théorie de la production littéraire*[1966], François Maspero, coll. « Théorie », 1980.
- MAGRIS (Claudio), *L'Anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature européenne*[1984], trad. de l'italien par M.-N. et J. Pastureau, L'esprit des péninsules, 2003.
- MARIE (David), « Pour une rythmesthétique », in *Les écrivains et la musique*, revue *N.R.F.* n° 462-463, juillet-août 1991.
- MARTIN (Jean-Pierre), *La bande sonore*, Corti, 1998.
- MAYOUX (Jean-Jacques), *Vivants piliers*, Maurice Nadeau, 1985.
- MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme*[1982], Verdier, 2002.
- MILNER (Max), *La fantasmagorie*, PUF, 1982.
- MITTERAND (Henri), *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*,

- PUF, 1987.
- MONNEROT (Jules), *Les lois du tragique*, PUF, 1969.
- MONTALBETTI (Christine), *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, éd. Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1998.
- MONTANDON (Alain), « Le point final d'Edgar Poe », in *Le point final*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984, pp. 101-112.
- MORHANGE (Jean-Luc), « Incipit narratifs, l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », revue *Poétique*, n° 104, 1995, pp. 387-410.
- MORTIMER (Armin Kotin), *La clôture narrative*, Corti, 1985.
- NADEAU (Maurice), *Le roman français depuis la guerre*, Idées Gallimard, 1963.
- La narrativité*, recueil collectif sous la dir. de D. Tiffeneau, Ed. du CNRS, 1980.
- PAVEL (Thomas), *La pensée du roman*, Gallimard, 2003.
- , *Univers de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- PICON (Gaëtan), « Le style de la nouvelle littérature », in *Histoire des littératures II*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1956, pp. 135-211.
- POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Gallimard, 1946.
- PRIETO (Eric), « Recherches pour un roman musical : l'exemple de *Passacaille*, de Robert Pinget », revue *Poétique* n° 94, 1993, pp. 153-170.
- Problèmes du roman*, revue *Confluences* n° 21-24, sous la dir. de J. Prévost, 1943.
- PROPP (Wladimir), *Morphologie du conte*[1928], trad. du russe par T. Todorov, M. Derrida, C. Kahn, Points Seuil, 1973.
- QUENEAU (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*[1950], Idées Gallimard, 1965.
- , *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1963.
- RABATE (Dominique), *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991.
- RAIMOND (Michel), *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*[1966], Corti, 1985.
- Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, sous la dir. de G. Philippe, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, SEDES, 2000.
- REUTER (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, 1991.
- REVAZ (Françoise), *Les textes d'action*, Metz, Publications de l'Université, 1997.
- ROBERT (Marthe), *L'Ancien et le Nouveau*[1963], Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- , *Roman des origines et origine du roman*[1972], TEL Gallimard, 2000.
- Romans et crimes. Dostoïevski, Faulkner, Camus, Benet*, Etudes recueillies par J. Bessière, Honoré Champion, 1998.
- ROUBAUD (Jacques), *La vieilleuse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, François Maspero, coll. « Action Poétique », 1978.
- ROUDAUT (Jean), « La littérature et les nombres », in *Ce qui nous revient. Relais critique*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, pp. 31-56.

- ROUSSET (Jean), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, 1981.
- SAMOYAUULT (Tiphaine), *Les excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.
- SANGSUE (Daniel), « Stendhal et l'empire du récit », revue *Poétique*, n° 104, pp. 429-446.
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947], Folio Gallimard, 1982.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), « Le récit fictif », in *Modernité, fiction, déconstruction*, revue *Etudes Romanesques*, n° 2, Lettres Modernes, 1994.
- , *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHISS (Jean-Louis), « Du structuralisme linguistique au structuralisme littéraire : la présence du récit », in *Récit et connaissance*, sous la dir. de F. Laplantine, J. Lévy, J.-B. Martin, A. Nouss, Publications du Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 165-173.
- SEARLE (John R.), « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression, Etudes de théorie des actes du langage*, trad. de l'anglais (américain) par J. Proust, Minuit, coll. : « Le Sens Commun », 1982.
- SOURIAU (Etienne), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950.
- TADIE (Jean-Yves), *Le récit poétique*, PUF, 1978.
- , *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle* [1990], Pocket, Agora, 1997.
- THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *La tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994.
- TODOROV (Tzvetan), « Connaissance du vide », in *Figures du vide, Nouvelle Revue de Psychanalyse n° 11*, Gallimard, printemps 1975, pp. 145-154.
- , *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Points Seuil, 1976.
- , *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique* [1968], Points Seuil, 1973.
- , *Théories du symbole*, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- TODOROV (Tzvetan), DUCROT (Oswald), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
- TOMACHEVSKI (Boris), « Thématique », in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, prés. et trad. par T. Todorov, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 263-307.
- USPENSKI (Boris), « Poétique de la composition », revue *Poétique*, n° 9, 1972, pp. 124-134.
- VALETTE (Bernard), *Esthétique du roman moderne. Le roman en France : XIX<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècles*, Nathan-Université, 1985.
- VIART (Dominique), *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette Supérieur, 1999.
- WOLF (Nelly), *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Droz, Genève, 1995.
- ZIMA (Pierre), *L'ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil*, Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1980.
- , *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Le Sycomore, 1982.

---

## Deux théoriciens qui ont particulièrement servi de référence

### Walter Benjamin

- BENJAMIN (Walter), *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- , *Œuvres II : Poésie et Révolution*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Denoël LN, 1971.
- , *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Les Lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
- ADORNO (Theodor), "Introduction aux écrits de Benjamin"[1955], in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S. Muller, Flammarion, 1984.
- , *Sur Walter Benjamin*[1970], Allia, 1999.
- GAGNEBIN (Jeanne-Marie), *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, 1994.
- LACOSTE (Jean), *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*, Maurice Nadeau, 2003.
- , « "Une fantasmagorie infernale" : Le XIX<sup>e</sup> siècle de Walter Benjamin », in *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle, II, Le XIX<sup>e</sup> siècle au miroir du XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck et Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- MISSAC (Pierre), *Passage de Walter Benjamin*, Seuil, 1987.
- MOSES (Stéphane), *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.
- RAULET (Gérard), *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Aubier, 1997.
- ROCHLITZ (Rainer), « Walter Benjamin : une dialectique de l'image », revue *Critique*, n° 431, avril 1983.
- Walter Benjamin, Revue d'Esthétique n° 1* (nouvelle série), Privat, 1981.
- ZSCHACHLITZ Ralf, « *Epiphanie* » ou « *illumination profane* » ? *L'œuvre de Peter Handke et la théorie esthétique de Walter Benjamin*, Berne, Peter Lang, 2000.

### Paul Ricœur

- RICŒUR (Paul), *Histoire et vérité*, Seuil, 1955.
- , « L'identité narrative », in *L'art et la manière*, Revue des Sciences Humaines, n° 221, 1991, pp. 35-47.
- , *La critique et la conviction. Entretien avec F. Azouvi et M. de Launay*, Calmann-Lévy, 1995.
- , *Soi-même comme un autre*[1990], Points Seuil, 1996.
- , *Temps et récit*[1983-1985], 3 vol., Points Seuil, 1991.

GREISCH (Jean), *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001.  
« *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, sous la dir. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Cerf, 1990.

## C – Histoire et philosophie de l'histoire

---

BARTHES (Roland), « Le discours de l'histoire »[1982], in *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 1994, pp. 417-427.

BARTHOLY (Marie-Claude), DESPIN (Jean-Pierre), *Le passé humain : histoire*, Recueil critique de textes, Magnard, coll. « Philosophie critique », 1986.

BLOCH (Marc), *Apologie pour l'histoire ou Le métier d'historien*[1942], Armand Colin, 1993.

BRAUDEL (Fernand), *Ecrits sur l'histoire*, Flammarion, coll. « Sciences de l'histoire », 1969.

– , *La dynamique du capitalisme*[1985], Champs Flammarion, 2002.

De CERTEAU (Michel de), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.

DOMINGUES (Ivan), *Le fil et la trame. Réflexions sur l'histoire et le temps*, trad. du brésilien par P. Wuillaume, L'Harmattan, 2000.

DOSSE (François), *L'histoire en miettes. Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*[1987], La Découverte, coll. Agora, 1997.

DUBY (Georges), *L'histoire continue*, Odile Jacob, 1991.

FEBVRE (Lucien), *Combats pour l'histoire*, Armand Colin, coll. « Economies, Sociétés, Civilisations », 1953.

FURET (François), *L'Atelier de l'Histoire*[1982], Champs Flammarion, 1988.

– , « Le quantitatif en histoire », in *Faire de l'histoire, t. I : Nouveaux Problèmes*, sous la dir. de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, 1974, pp. 42-61.

HARTOG (François), *L'Art du Récit Historique*, in *Passé recomposé. Champs et chantiers de l'histoire*, sous la dir. de J. Boutier et D. Julia, éd. Autrement, série « Mutations », n° 150-151, janvier 1995, p. 184-194.

JARRETY (Michel), « Valéry : l'Histoire, écriture d'une fiction », in *Le texte de l'histoire*, revue *Poétique*, n° 49, Seuil, février 1982.

JAUSS (Hans-Robert), « La fiction en histoire », revue *Le Débat*, n° 54, Gallimard, Mars-Avril 1989, pp. 89-113.

LEDUC (Jean), *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Points Seuil, 1999.

LE GOFF (Jacques), Préface, *La nouvelle histoire*[1978], sous la dir. de J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, Bruxelles, Complexe, 1988.

MARROU (Henri Irénée), *De la connaissance historique*[1954], Seuil, coll. « Esprit », 1960.



- , « Comment comprendre le métier d'historien », in *L'histoire et ses méthodes*, *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, 1961, pp. 1467-1540.
- PEGUY (Charles), *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*[1917], Gallimard, 1931.
- Philosophie des sciences historiques*, recueil de textes d'historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, réunis et présentés par M. Gauchet, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- Récit et histoire*, sous la dir. de J. Bessière, Centre d'Etudes du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, PUF, 1984.
- STONE (Lawrence), « Retour au Récit, ou Réflexions sur une nouvelle vieille histoire », revue *Le Débat* n°4, septembre 1980, Gallimard, pp. 116-142.
- VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1971.
- , « L'Histoire Conceptualisante », in *Faire de l'histoire, t. I : Nouveaux Problèmes*, sous la dir. de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, 1974, pp. 62-92.

## D – Epistémologie, histoire des sciences, relations science et littérature

- ARAMBASIN (Nella), « L'expérience des savoirs au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : transferts du sacré entre science, religion et critique esthétique », in *Savoirs et littérature I*, textes réunis et édités par D. Minary, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, pp. 41-68.
- BECQUEMONT (Daniel), *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*, Kimé, 1992.
- BOURDIEU (Pierre), *Science de la science et réflexivité*, Raisons d'Agir, 2001.
- BOUVERESSE (Jacques), *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Raisons d'agir, 1999.
- BOWLER (Peter J.), *Darwin*[1990], trad. de l'anglais par D. Becquemont et F. Grembert, Flammarion, 1994.
- CANGUILHEM (Georges), *La connaissance de la vie*[1952], Vrin, 1980.
- CANGUILHEM (Georges), LAPASSADE (Georges), PIQUEMAL (Jacques), ULLMANN (Jacques), *Du développement à l'évolution au XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, coll. « Pratiques Théoriques », 1985.
- CHARLES (David), « Le poème du savoir : l'épistémologie hugolienne et ses catégories », in *Ecrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, sous la direction d'A. Vaillant, Saint-Étienne, éditions Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, pp. 15-36.
- CHRISTEN (Yves), *Marx et Darwin : le grand affrontement*, Albin Michel, 1981.
- COHEN (Claudine), *L'homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Seuil, coll. « Sciences ouvertes », 1999.
- COURTES (Francis), « Georges Cuvier ou l'origine de la négation », *Revue d'Histoire des Sciences*, n° 23, PUF, 1970, pp. 9-34.

- CUVIER (Georges), *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*[1812 et 1825], Bourgois, coll. « Epistémè », 1985.
- DARWIN (Charles), *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*[1871], trad. de l'anglais par E. Barbier, Reinwald, 1881.
- , *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*[1<sup>ère</sup> parution : 1859, 1<sup>ère</sup> traduction française : 1860], 2 vol., trad. de l'anglais par E. Barbier, Maspero, 1980.
- , *Voyage d'un naturaliste, de la Terre de Feu aux Galápagos*, Maspero/La Découverte, 1979 (cette édition reproduit la première édition française, Reinwald, 1875, sans nom de traducteur).
- DELAY (Florence), *Petites formes en prose après Edison*, Fayard, 2001.
- DENTON (Michaël), *Evolution, une théorie en crise*[1985], trad. de l'anglais par N. Balbo, Champs Flammarion, 1992.
- ESCURET-BERTRAND (Annie), « Savoirs et Littérature à l'époque victorienne », in *Savoirs et littérature I*, Textes réunis et édités par D. Minary, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, pp. 13-40.
- D'ESPAGNAT (Bernard), *Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée*, Gauthier-Villars, 1985.
- FOUCAULT (Michel), « La situation de Cuvier dans l'histoire des sciences », *Revue d'Histoire des Sciences*, n° 23, PUF, 1970, pp. 63-92.
- , *L'archéologie du savoir*[1969], Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1999.
- , *L'ordre du discours*[1971], Gallimard, 1976.
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*[1966], Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1976.
- GUYENOT (Emile), *Les sciences de la vie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'idée d'évolution*, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1957.
- HOOYKAAS (Régis), *Continuité et discontinuité en géologie et biologie*, Seuil, 1970.
- HUXLEY (Aldous), *Littérature et science*[1965], trad. de l'anglais par J. Hess, Plon, 1966.
- JACOB (François), *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*[1981], Livre de Poche, Biblio essais, 1987.
- KUHN (Thomas), *La tension essentielle. Tradition et changement dans les sciences*[1977], trad. de l'anglais (américain) par M. Biezunski et al., Gallimard, 1990.
- LAURENT (Goulven), *Paléontologie et évolution en France 1800-1860, de Cuvier à Lamarck*, éd. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1987.
- LENAY (Charles), *Darwin*, Les Belles Lettres, coll. « Les figures du savoir », 1999.
- LEVY-LEBLOND (Jean-Marc), *La pierre de touche. La science à l'épreuve...*[1996], Folio Gallimard, 2003.
- MAYR (Ernst), « L'évolution », revue *Pour la science*, n° 13, novembre 1978, pp. 15-24.
- MOUCHARD (Claude), « La pensée expérimentale de Michaux », in *Ruptures sur Henri*

- Michaux, éd. R. Dadoun, coll. "Traces", Payot, 1977.
- , « La science et ses doubles », in *Un grand désert d'hommes 1851-1885 : les équivoques de la modernité*, Hatier, coll. « Brèves », 1991.
- PIERSSENS (Michel), *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990.
- POPPER (Karl), *Un univers de propensions. Deux études sur la causalité et l'évolution*[1989], trad. de l'anglais (américain) par A. Boyer, Combas, éditions de l'Eclat, 1992.
- PRIGOGYNE (Ilya), STENGERS (Isabelle), « La dynamique, de Leibniz à Lucrèce », in *Michel Serres : Interférences et turbulences*, revue *Critique* n° 380, janvier 1979, pp. 35-55.
- ROGER (Jérôme), « Désaliéner les savoirs : Michaux entre science et nescience », in *Les écrivains face au savoir*, textes rassemblés par V. Dufief-Sanchez, éd. Universitaires de Dijon, 2002, pp. 142-155.
- SERRES (Michel), *Hermès I, La communication*, Minuit, 1979.
- SHUSTERMAN (Ronald), « Fiction, connaissance, épistémologie », revue *Poétique*, n° 104, 1995, pp. 504-518.
- STENGERS (Isabelle), *L'invention des sciences modernes*[1993], Champs Flammarion, 1994.
- THOM (René), *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Flammarion, 1983.
- TORT (Patrick), « L'effet réversif de l'évolution. Fondements de l'anthropologie darwinienne », in *Darwinisme et société*, sous la direction de P. Tort, PUF, 1992.
- , *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996.
- VAILLANT (Alain), « Pouvoirs de l'ignorance », in *Ecrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, sous la direction d'A. Vaillant, Saint-Étienne, éditions Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, pp. 303-315.

## E – Autres ouvrages utilisés, lus ou consultés

- ARENDT (Hanna), *L'impérialisme (Les origines du totalitarisme, II)*[1951], trad. de l'anglais par M. Leiris, Points Seuil, 1997.
- BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves*[1942], José Corti, 1964.
- , *L'intuition de l'instant*[1932], Livre de Poche Biblio, 1998.
- , *La poétique de l'espace*[1957], PUF, coll. Quadrige, 1981.
- BAUDELAIRE (Charles), « De l'essence du rire »[1855-1857], « Le public moderne et la photographie » et « La reine des facultés »[1859], « *Les Misérables* par Victor Hugo »[1862], « Notes nouvelles sur Edgar Poe »[1857], in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, collection Bouquins, 1980, pp. 690-701, 746-752, 561-565, 589-600.
- BEAUDE (Joseph), *La mystique*, éd. du Cerf, 1990.
- BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*[1888], PUF,

- 1948.
- , *L'évolution créatrice*[1907], PUF, coll. « Quadrige », 1983.
  - , *La pensée et le mouvant*[1934], PUF, 1946.
  - , *Matière et mémoire*[1896], PUF, coll. « Quadrige », 1982.
- BOHRER (Karl Heinz), *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*[1994], trad. de l'allemand par O.Mannoni, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.
- BOURDIEU (Pierre), *La domination masculine*, Seuil, 1998.
- BREHIER (Emile), « L'Ancien Stoïcisme », in *Histoire de la philosophie, I : Antiquité et Moyen Age*[1928], PUF, coll. Quadrige, 1981, pp. 253-294.
- , *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*[1907], Vrin, 1980.
- BRUN (Jean), *Le stoïcisme*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1976.
- CAMUS (Albert), *L'homme révolté*[1951], Idées Gallimard, 1963.
- , *Le Mythe de Sisyphe*[1942], Idées Gallimard, 1979.
- CARIOU (Marie), *Freud et le désir*, PUF, coll. « Sup. », 1973.
- COURTIEU (Marc), « Le discours fragmentaire », in *Encyclopédie philosophique universelle. L'univers philosophique*, sous la dir. d'A. Jacob, PUF, 1989.
- DAGOGNET (François), *Ecriture et iconographie*, Vrin, 1973.
- DEBRAY (Régis), *Cours de médiologie générale*[1991], Folio Gallimard, 2001.
- DELEUZE (Gilles), *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981.
  - , *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, coll. « Critique », 1988.
  - , *Logique du sens*[1969], Minuit, coll. « Critique », 1977.
- DERRIDA (Jacques), *De la grammatologie*[1967], Minuit, 1974.
- , *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, 1998.
- FREUD (Sigmund), « Des sens opposés dans les mots primitifs »[1910], « Une difficulté de la psychanalyse »[1917], « L'inquiétante étrangeté »[1919], in *Essais de Psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Idées Gallimard, 1976, pp. 137-147 et 163-211.
- FREUND (Julien), *Sociologie de Max Weber*, PUF, coll. SUP, 1968.
- GIBERT (Pierre), *Bible, Mythes et Récits de Commencement*, Seuil, 1986.
- GIRARD (René), *La violence et le sacré*[1972], Hachette, collection Pluriel, 1998.
- GOLDSCHMIDT (Victor), *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, 1979.
- GRIMALDI (Nicolas), *Ontologie du temps*, PUF, 1993.
- HUTIN (Michel), *La mystique sauvage*, PUF, coll. Perspectives critiques, 1993.
- L'inachèvement*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 50, automne 1994.
- JANKELEVITCH (Wladimir), *La mort*[1967], Champs Flammarion, 1977.
- , *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I – La manière et l'occasion*[1980], Points Seuil, 1988.

- 
- KIERKEGAARD (Sören), *Riens philosophiques*[1884], trad. du danois par K. Ferlov et J.J. Gateau, Idées Gallimard, 1969.
- , *Sermons sur l'instant*[1855], trad. du danois et préfacé par P.-H. Tisseau, sans nom d'éditeur, Bazoges-en Pareds, 1948.
- , *Traité du désespoir*[1849], trad. du danois par K. Ferlov et J.J. Gateau, Idées Gallimard, 1980.
- LAPLANCHE (Jean) et PONTALIS (J. B.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1978.
- LEIRIS (Michel), *L'Afrique fantôme*[1934], in *Miroir de l'Afrique*, Quarto Gallimard, 1995.
- LEROI-GOURHAN (André), *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*[1965], Albin Michel, coll. « Sciences d'Aujourd'hui », 1979.
- LEVI-STRAUSS (Claude), *L'homme nu*, Plon, 1971.
- , *L'origine des matières de table*, Plon, 1968.
- , *Du miel aux cendres*[1966], Plon, 1968.
- , *Race et histoire*[1952], Gonthier Médiations, 1979.
- LOREAU (Max), *En quête d'un autre commencement*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.
- MICHAUX (Henri), *Les Commencements*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- MUNIER (Roger), « Du Commencement », in *René Char, Cahiers de l'Herne n° 15*, sous la dir. de D. Fourcade, 1971, pp. 50-58.
- NIETZSCHE (Friedrich), *La naissance de la tragédie*[1871], trad. de l'allemand par G. Bianquis, Idées Gallimard, 1978.
- OTTE (Jean-Pierre), *Les aubes sauvages, les mythes de la Création, du Cercle Polaire à l'Océanie*, Seghers, 1994.
- RANCIERE (Jacques), *La chair des mots, Politiques de l'écriture*, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- , *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998.
- RAVIGNANT (Patrick), KIELCE (Anton), *Cosmogonies, les grands mythes de la création du monde*, éd. du Mail, 1988.
- WEINRICH (Harald), *Le Temps. Le récit et le commentaire*[1964], trad. de l'allemand par M. Lacoste, Seuil, 1973.
- ZOURABICHVILI (François), *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2003.



## Index des noms

Adam (Jean-Michel) : 60n, 65n, 89n.

Adler (Jeremy) : 444n.

Adorno (Theodor) : 330, 545n, 547n, 551.

Agacinski (Sylviane) : 219n.

Agamben (Giorgio) : 109n, 407, 410, 415-416.

Alexandre (Didier) : 560, 561n.

Althusser (Louis) : 9n.

Améry (Jean) : 547n, 569n, 578-579.

Ancelet-Hustache (Jeanne) : 373n.

Ancet (Jacques) : 592n.

Anderson (Sherwood) : 223n.

Antelme (Robert) : 550, 551n, 552n, 562n, 574n.

Anzieu (Didier) : 537n.

Aragon (Louis) : 397n.

Arenas (Reinaldo) : 214n, 248n.

Arendt (Hanna) : 193n, 332, 335n, 337n, 339n, 355, 541n, 546, 553n, 558n, 568n, 571n, 572n, 574.

- Aristote : 25, 42, 45, 55n, 63, 64n, 74, 114n, 347n, 351, 415.
- Arnauld (Antoine) : 438.
- Arnim (Achim) : 83.
- Artaud (Antonin) : 248n, 515n.
- Asselineau (Roger) : 285n, 287n.
- Asso (Françoise) : 465n, 467, 473n, 475n, 476n, 477n, 478n, 484n, 487n, 497-498, 505, 506n, 507.
- Asturias (Miguel Angel) : 586n.
- Aubry (Jean-Pierre) : 83n.
- Aucouturier (Michel) : 580n.
- Audet (Noël) : 243n.
- Auerbach (Erich) : 7, 63, 74-75, 118n, 122, 126, 129n, 302n, 313, 380n.
- Auernhammer (Achim) : 372n.
- Augustin (Saint) : 25n, 63.
- Austen (Jane) : 63n.
- Auster (Paul) : 223, 235, 255, 261n, 262.
- Austin (John L.) : 70, 500.
- Bachelard (Gaston) : 10, 40n, 97, 103, 112, 113n, 114, 316, 322, 370, 433, 482n, 485n.
- Backès (Catherine) : 424n.
- Bacon (Francis) : 485, 495, 565.
- Badiou (Alain) : 75, 356n, 513n, 516n, 523, 530n, 533n, 536n.
- Bakhtine (Mikhaïl) : 164n, 361n, 362n, 399n, 401n, 403n, 476n, 576n.
- Balzac (Honoré de) : 6-7, 9-11, 20-22, 24, 35n, 40, 44, 49, 59, 61, 63n, 69, 72, 74-75, 76n, 79, 81n, 82, 113, 116, 118n, 120n, 121-122, 127, 130, 131n, 135, 137, 147, 150n, 218, 226n, 294, 342, 356, 377n, 390, 485n, 557, 596.
- Banks (Russel) : 235.
- Banville (Théodore de) : 130.
- Barante (Prosper de) : 41.
- Bardèche (Maurice) : 76n, 356.
- Barnes (Julian) : 116.
- Barrière (Didier) : 425n.
- Barthelme (Donald) : 264n.
- Barthes (Roland) : 6 n, 8 n, 18 n, 41 n, 64, 73, 80, 117, 120 n, 130 n, 306, 391 n, 395, 398, 418 n, 424 n, 452, 487 n, 543 n, 595.



- 
- Bartholy (Marie-Claude) : 36n.  
Basilio (Kely) : 132n.  
Bastide (Roger) : 46n.  
Bataille (Georges) : 395.  
Baudelaire (Charles) : 8, 82, 111, 129, 145n, 162n, 330n, 381n, 398, 405, 445n, 573n.  
Beard (Charles Austin) : 260n.  
Beaude (Joseph) : 304n.  
Beaulieu (Victor Lévy) : 213n.  
Becker (Colette) : 117n, 132n.  
Beckett (John) : 536n.  
Beckett (Samuel) : 10-11, 13, 34, 51, 86n, 156-157, 275n, 314, 380n, 381n, 394, 419, 428, 443, 487n, 508-522, 525-540, 542, 551n, 584-585, 588-589, 591-592, 596.  
Becquemont (Daniel) : 98n, 99n, 100n, 103n.  
Beethoven (Ludwig van) : 528n.  
Bell (Graham) : 226.  
Bem (Jeanne) : 122n.  
Benjamin (Walter) : 14, 104-112, 133, 232, 233n, 303n, 330, 347n, 355, 397-398, 413, 426, 441-443, 444n, 445, 543, 549n, 566, 569, 572-573, 578-579, 581, 595n.  
Benmussa (Simone) : 472n.  
Bennington (Geoffrey) : 220n.  
Benveniste (Emile) : 19, 33, 34, 323n, 385.  
Bérard (Victor) : 459.  
Bergounioux (Pierre) : 283n, 287n, 587n.  
Bergson (Henri) : 114, 313, 316, 380, 381n, 474n.  
Bernal (Olga) : 463n.  
Bernanos (Georges) : 392n.  
Bernard (Claude) : 138, 140-141, 292.  
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri) : 68n.  
Bernhard (Edmond) : 259n.  
Bernhard (Thomas) : 551n.  
Berr (Henri) : 36, 51, 75.  
Bersani (Leo) : 55n, 63n, 84n.  
Berthoud (Jacques) : 176n, 178n, 192n, 193n.

Bikialo (Stéphane) : 551n, 562n.

Bioy Casarès (Adolfo) : 180n.

Bitoun (Lazare) : 257n.

Blanchot (Maurice) : 217, 302n, 409, 416, 443, 444n, 445, 453, 508, 545n, 566n, 574n, 594n.

Bleikasten (André) : 277n, 282, 284n, 286n.

Blin (Roger) : 536n.

Bloch (Marc) : 343-344. 345n.

Bodei (Reno) : 53n.

Bohrer (Karl Heinz) : 28n, 29.

Boileau (Nicolas) : 42.

Boisset (Emmanuel) : 129n, 196n, 356n.

Bollème (Geneviève) : 121n, 423, 424n.

Bopp (Franz) : 22.

Borges (Jorge Luis) : 42, 104n, 117, 171n, 173n, 190n, 274n, 280, 418n, 436, 460n, 505n.

Borowski (Tadeusz) : 543, 547n, 552n, 557, 559n, 561, 567, 576n, 580, 590.

Boué (Rachel) : 465n, 475n, 500n.

Bouilhet (Louis) : 119.

Bouillaguet (Annick) : 378n.

Bourdieu (Pierre) : 8, 45n, 55n, 75, 90, 103n, 117, 120n, 129, 305n, 318n, 347n, 418n.

Bourget (Jean-Loup) : 236n.

Bourneuf (Roland) : 65n, 66n.

Bouveresse (Jacques) : 349n, 350, 371.

Bouvier (Nicolas) : 252, 253n, 254.

Bowler (Peter J.) : 100n, 101n.

Boyer (Alain-Michel) : 187n, 222n.

Boyle (Tom Coraghessan) : 12, 223, 235, 241, 244-249, 253-254, 256.

Bozetto (Roger) : 273n.

Braudel (Fernand) : 11n, 37n, 344, 345n.

Brecht (Bertold) : 552.

Bréhier (Emile) : 410n, 411n.

Brémond (Claude) : 45-46, 67, 71n, 84n, 241n.

- 
- Brentano (Clemens) : 82.  
Bres (Jacques) : 60n, 561n, 596.  
Breton (André) : 73-74, 221.  
Bridier (Sophie) : 254n, 260n, 261n.  
Broch (Hermann) : 12, 30, 111n, 156, 233n, 294, 296-297, 303, 326-341, 344, 347n, 359, 363, 368, 372, 374, 392, 444n, 461, 549n, 580, 583, 589, 591-592, 595n.  
Brontë (Emily) : 461n.  
Brossat (Alain) : 549n, 566n, 567, 571-572, 573n, 574n, 581n.  
Brulotte (Gaëtan) : 473n.  
Brun (Jean) : 411n.  
Buber (Martin) : 373n.  
Bubner (Rüdiger) : 45n, 70n.  
Budgen (Frank) : 448n.  
Buffon (Georges Louis) : 19.  
Buisine (Alain) : 95n, 431n, 432n.  
Bulwer-Lytton (Edward G.) : 35n.  
Buñuel (Luis) : 146n.  
Burroughs (William) : 254, 462n.  
Bush (George W.) : 244n.  
Butor (Michel) : 13, 119, 120n, 185n, 249, 429n, 456n, 592n.  
Cabau (Jacques) : 219n, 220n, 228n, 240n, 246n, 253, 256n.  
Caillois (Roger) : 16n, 82.  
Calasso (Roberto) : 145n, 586n, 592n.  
Calvino (Italo) : 150n, 184-185, 459n, 591n, 592n.  
Campion (Pierre) : 544n.  
Camproux (Charles) : 466n.  
Camus (Albert) : 156, 166, 188, 191, 203, 439, 440n.  
Canetti (Elias) : 327.  
Canguilhem (Georges) : 17, 18, 25n, 26.  
Capote (Truman) : 227.  
Capuana (Luigi) : 430n.  
Cariou (Marie) : 589n.  
Carroll (Lewis) : 335, 438, 456-457.  
Casanova (Pascale) : 515n, 517n, 526n, 528n, 532n, 534n, 536.

Cassirer (Ernst) : 347n, 572n.

Cather (Willa) : 235.

Caussat (Pierre) : 589n.

Causse (Michèle) : 414n.

Cauquelin (Anne) : 333n.

Cayrol (jean) : 552n, 559, 562, 576n, 578n.

Céard (Jean) : 139n.

Céline (Louis-Ferdinand) : 167-170, 176n, 179, 186, 189-190, 197, 199, 200n, 206, 403n, 558.

Cercas (Javier) : 548n.

de Certeau (Michel) : 16, 17n, 31, 34, 56, 75, 90, 92, 334.

Cervantes (Miguel de) : 120n, 183.

Cézanne (Paul) : 6, 485 n, 486.

Chambon (Simone) : 171n, 201n, 227n, 230n, 240n.

Chalamov (Varlam) : 12, 543, 545n, 548n, 551, 555-557, 561-563, 567, 575n, 580, 590.

Char (René) : 310, 590n.

Charyn (Jérôme) : 260.

Chateaubriand (François-René de) : 11n.

Châtelet (François) : 557n.

Chénétier (Marc) : 227n, 241n, 245n, 251n, 258n, 264n.

Chessex (Jacques) : 102n, 120n, 121n.

Chesterton (Gilbert Keith) : 173n, 174, 203, 175n, 191n.

Chevalier (Yannick) : 483.

Chevillard (Eric) : 166, 183.

Chevrel (Yves) : 131n, 138n, 142, 145, 148n, 149n, 150n, 428, 430n, 431, 434n.

Chiss (Jean-Louis) : 6n.

Chklovski (Victor) : 81n, 82n.

Christen (Yves) : 96n, 98n, 99n.

Cixous (Hélène) : 449n.

Claudé (Paul) : 325, 337.

Clayton (Alan J.) : 478n, 486n.

Clément (Bruno) : 508n, 509n, 518, 519n, 528n, 530n.

Cochoy (Nathalie) : 261n.

- 
- Cohen (Claudine) : 18n, 97n.  
Cohn (Dorrit) : 9n, 46.  
Coindreau (Maurice-Edgar) : 230n, 259n, 284n, 287n.  
Colin (René-Pierre) : 132n, 139n, 149n, 418n.  
Cometti (Jean-Pierre) : 363n, 366n, 373n.  
Commager (Henry S.) : 240n.  
Compagnon (Antoine) : 9n, 387n, 388n.  
Comte (Auguste) : 11, 25, 27n, 100n, 102.  
Comte-Sponville (André) : 563n.  
Conan Doyle (Arthur) : 173n.  
Conio (Gérard) : 548n, 551n.  
Conrad (Joseph) : 62, 157, 160-161, 165-166, 168n, 169n, 173-174, 176n, 177-178, 180, 181n, 186, 187n, 188n, 190-195, 196n, 197n, 198, 203, 204n, 246n, 258, 304n, 567n.  
Conry (Yves) : 98n.  
Constant (Benjamin) : 11n.  
Coquio (Catherine) : 554n.  
Cooper (James Fenimore) : 210, 220, 235, 257.  
Coover (Robert) : 264n.  
Copernic (Nicolas) : 97, 101.  
Cortazar (Julio) : 459n, 592n.  
Coste (Claude) : 141n.  
Coste (Didier) : 84n.  
Couloubaritsis (Lambros) : 76n.  
Coumet (Ernest) : 438n.  
Cournot (Antoine Augustin) : 27n, 75n.  
Courtes (Francis) : 23n.  
Crane (Ronald Salmon) : 66n.  
Crane (Stephen) : 131, 140n, 228n.  
Cuvier (Georges) : 10-11, 16-18, 20-23, 27-28, 30, 31n, 67, 74, 95n, 97, 99, 394.  
Dagognet (François) : 38n, 398n.  
Dällenbach (Lucien) : 8n, 536n, 558n, 560n, 585-586.  
Dana (Catherine) : 554n.  
Dante Alighieri : 78, 339, 523n.

Danto (Arthur) : 33.

Darwin (Charles) : 10-11, 23n, 25n, 26, 92, 94-103, 111-114, 115n, 125, 130, 138-140, 143, 148, 163-167, 180, 210, 215, 235-238, 240, 242, 255, 292-293, 326, 387, 394, 417, 422, 427, 438, 468, 542, 571-572, 583, 587.

Daumier (Honoré) : 145n.

Davidson (Donald) : 69-70, 74, 415.

Dayan (Michel) : 50n.

Dazord (Noël) : 474n, 487n, 505n, 506.

Debouzy (Marianne) : 198n, 199n, 240n, 242n.

Debray (Régis) : 227.

Delbo (Charlotte) : 548, 554n, 556n.

Deleuze (Gilles) : 13, 98n, 142n, 151n, 212n, 230, 309n, 335, 380, 389n, 391n, 407, 408n, 409-410, 411n, 412n, 413, 415-416, 425n, 437, 440n, 441n, 442n, 456n, 464, 485-487, 495, 515n, 517, 538n, 565n, 568n, 595.

DeLillo (Don) : 220, 223, 225n, 235, 239n, 246, 261n, 263, 264n, 265-272, 277, 279, 592n..

Del Lungo (Andrea) : 59n, 60n, 149n, 150n, 226n, 231.

Delourme (Chantal) : 318n.

Démocrite : 526n.

Denis (Benoît) : 182n, 549n.

Denton (Michaël) : 23n.

Derail-Imbert (Anne) : 94n, 95n.

Derrida (Jacques) : 73, 461n, 487n, 575.

Descartes (René) : 509, 515, 517.

Descharmes (Roger) : 126n.

Descombes (Vincent) : 377n.

Des Forêts (Louis-René des) : 592n.

Despin (Jean-Pierre) : 36n.

Dezon-Jones (Elyane) : 221n.

Dickens (Charles) : 35n, 45, 54, 63n, 69, 82-83, 103, 342.

Diderot (Denis) : 9n, 342.

Didi-Huberman (Georges) : 553n, 574, 568n.

Dillard (Annie) : 235, 254, 264n.

Diogène le Cynique : 411.

Dobbels (Daniel) : 548n.

- 
- Domingues (Ivan) : 48n, 49, 50n, 59, 63n, 65.  
Dos Passos (John) : 225n, 227, 257n, 260, 496.  
Dostoïevski (Fedor) : 7, 12, 35, 76n, 131, 160, 165, 180, 339, 396-397, 399-403, 434n, 476n, 592n.  
Doumet (Christian) : 486n.  
Drachline (Pierre) : 35n.  
Dubied (Alain) : 35n.  
Dubois (Jacques) : 61n, 149n, 150n, 378n, 381n, 390n, 391n, 392n, 593n.  
Du Camp (Maxime) : 118-119.  
Duchamp (Marcel) : 307, 427.  
Duchet (Claude) : 147.  
Ducrot (Oswald) : 66n.  
Dugast-Portes (Francine) : 472n.  
Dumas père (Alexandre) : 35, 37, 45, 65, 69, 159, 429n.  
Dumesnil (René) : 126n.  
Dupriez (Bernard) : 63n.  
Durand (Frédéric) : 294n.  
Durand (Régis) : 214n, 408n.  
Duras (Marguerite) : 253, 549-550, 592n.  
Durastanti (Sylvie) : 306n.  
Durrell (Lawrence) : 592n.  
Duval (Sophie) : 381n.  
Easthope (Anthony) : 237n.  
Eça de Queiroz (José Maria) : 131, 132n, 145n, 146-147, 150.  
Eckhart (Maître) : 373n.  
Eco (Umberto) : 62, 67n, 105, 265n, 379n, 447n, 448n, 456n, 457n, 458, 460, 461n.  
Edison (Thomas) : 226.  
Eikhenbaum (Boris) : 80n, 81n, 82n, 399-400.  
Einstein (Albert) : 40n, 97, 461, 576n.  
Eliot (George) : 51, 54, 57, 224n.  
Eliot (Thomas S.) : 256n, 300n.  
Ellmann (Richard) : 461n.  
Eltchaninoff (Michel) : 403n.  
Engels (Friedrich) : 99n.

Emerson (Ralph Waldo) : 211-212, 262, 414.

Epictète : 410n, 411n.

Eschyle : 251, 253.

Escuret-Bertrand (Anne) : 101n.

D'Espagnat (Bernard) : 40n, 50n.

Esslin (Martin) : 539n.

Euler (Leonard) : 347n.

Faulkner (William) : 14, 68, 71, 123, 194n, 225n, 257, 263, 272, 273-290, 344, 556, 557n, 558, 586-587, 591, 592n, 593-594.

Febvre (Lucien) : 343-344, 345n.

Felz (Bernard) : 46n.

Ferrato-Combe (Bruno) : 543n.

Ferrer (Daniel) : 449n.

Fielding (Henry) : 523n.

Flaubert (Gustave) : 8, 10-11, 54, 61n, 72, 75n, 97, 101n, 102n, 116-130, 137, 147n, 158n, 162n, 210, 325n, 344, 377n, 394-396, 399, 403, 407, 413, 416-419, 420n, 421-427, 429-430, 431n, 445n, 448, 450, 454, 491, 566n, 571, 583, 592n, 596.

Fontane (Theodor) : 131, 142n.

Fontanier (Pierre) : 504n, 518n.

Fonyi (Antonia) : 81n.

Ford (John) : 254.

Fornel (Michel de) : 70n.

Forster (Edward M.) : 65-66, 103, 303, 354, 461n, 463.

Foucault (Michel) : 10n, 17n, 18, 22-23, 28, 53n, 117, 119, 120n, 236n, 488n, 549n, 589n.

Fouchet (Max-Pol) : 300n.

Foucre (Michèle) : 516n.

Fournier (Edith) : 516n, 517n.

Foutrier (Pascale) : 477n, 504n, 505n.

Fraisse (Luc) : 381n. 388.

France (Anatole) : 186.

François (Frédéric) : 60n.

Frankel (Ernest) : 452n.

Freud (Sigmund) : 31n, 101, 104, 330n, 333n, 405, 503, 588, 589n, 590.

Freund (Julien) : 232n.



- 
- Fried (Jiri) : 427n.  
Friedmann (Nelson) : 66n.  
Frye (Northrop) : 499, 501.  
Fuentes (Carlos) : 12, 221n, 238, 241, 243, 244n, 247-249, 251-260, 262.  
Furet (François) : 75, 343, 555.  
Gadda (Carlo Emilio) : 346n, 592n.  
Gaddis (William) : 225n, 227, 228n, 253, 398n, 409, 425.  
Gagnebin (Jeanne-Marie) : 105n, 107n, 580n, 595n.  
Gaillard (Françoise) : 20n, 101n, 124, 125n.  
Garcia Marquez (Gabriel) : 248n, 592n.  
Gary (Romain) : 543, 550n, 554n, 557n, 569n, 579.  
Gattegno (Jean) : 457n.  
Gatti (Armand) : 462n.  
Gauchet (Marcel) : 31n, 41n.  
Gautier (Théophile) : 405.  
Gavard-Perret (Jean-Paul) : 513n, 518n, 525n, 527n, 537n, 538n.  
Genette (Gérard) : 9n, 13, 38n, 49n, 58, 60, 61, 72n, 74, 75n, 117, 121, 122n, 123n, 130n, 131n, 150n, 226n, 248, 378, 379n, 392, 429n, 447n.  
Genetti (Stefano) : 513n 518n.  
Geoffroy Saint-Hilaire (Isidore) : 20-21, 22n, 74.  
Geulincx (Arnold) : 515n, 526n.  
Gibert (Pierre) : 589n.  
Gide (André) : 13, 43n, 182n, 197n, 226n, 230n, 283n, 403n, 482n.  
Giono (Jean) : 203n, 392n, 558n.  
Giovannangeli (Jean-Louis) : 458-459.  
Girard (René) : 102n.  
Glass (Philip) : 536n.  
Glissant (Edouard) : 248n, 276, 282n, 286n, 586, 594.  
Goethe (Johann Wolfgang von) : 7, 358n, 551n, 566.  
Gogol (Nicolas) : 7, 12, 79, 82, 396, 399-400, 402.  
Goldschmidt (Victor) : 410n, 411n.  
Gombrowicz (Witold) : 13, 206n, 392, 439n, 592n.  
Goncourt (Edmond et Jules de) : 125n, 131n, 132n, 149n, 151n, 418n, 434.  
Gontcharov (Ivan) : 166n, 180, 189n.

Gothot-Mersch (Claudine) : 418, 419n, 424n.  
Gould (Stephen Jay) : 100n.  
Goux (Jean-Paul) : 63n, 485n, 558n, 590-591, 592n, 595n.  
Gracq (Julien) : 558.  
Graner (Marcel) : 37n.  
Grass (Günther) : 592n.  
El Greco : 441.  
Greimas (Algernon Julien) : 46-47, 60n, 67-68, 85n, 89n, 431n.  
Greisch (Jean) : 109n.  
Gresset (Michel) : 277n, 282n, 283n, 284n, 287n.  
Grierson (Karla) : 552n.  
Grimal (Claude) : 257n.  
Grimal (Gérard) : 461n.  
Grivel (Charles) : 86n, 131n, 159n, 367n, 409, 415.  
Groethuysen (Bernard) : 369n, 437, 439n.  
Grossmann (Leonide) : 403n.  
Grossmann (Vassili) : 558.  
Gualandi (Alberto) : 113n.  
Guattari (Félix) : 13, 98n, 230n, 437, 440n, 441n, 442n.  
Guedj (Alain) : 132n, 135n.  
Guiguet (Jean) : 313n.  
Guillaume (Isabelle) : 162n, 199n.  
Guimaraes Rosa (Joao) : 248n.  
Guyenot (Emile) : 98n.  
Guyotat (Pierre) : 462n.  
Haeckel (Ernst) : 25n, 100.  
Haffner (Sébastien) : 339n.  
Hamburger (Kate) : 38.  
Hammett (Dashiel) : 239n.  
Hamon (Philippe) : 53, 54n, 63n, 72-73, 76n, 85n, 87n.  
Hamsun (Knut) : 131, 132n, 139n, 226n, 227-228.  
Hanecker (Martin) : 27n.  
Hardy (Thomas) : 34n.  
Harrison (Jim) : 225n.

---

Harte (Bret) : 228n.  
Harvey (Lawrence) : 526n, 532n.  
Hauptmann (Gerhard) : 131n, 434.  
Hautois (Delphine) : 550n.  
Hawkes (John) : 235, 256, 258.  
Hawthorne (Nathaniel) : 211, 213n.  
Hayman (David) : 460n.  
Heath (Stephen) : 451, 453n, 455n.  
Hegel (Gottfried Wilhelm Friedrich) : 26, 27n, 102, 144-145, 335, 346, 548, 587.  
Heidegger (Martin) : 476.  
Hemingway (Ernest) : 225n, 227-229, 240n, 247n, 254n, 260, 496, 556-557.  
Henry (Anne) : 390n, 391n, 512n, 515n.  
Héraclite : 310.  
Herder (Johan Gottfried) : 7, 26n.  
Herling (Gustav) : 564n.  
Hésiode : 586.  
Hewit (Leah J.) : 472n.  
Hitler (Adolf) : 339.  
Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) : 396, 399, 404-406.  
Hoffmansthal (Hugo von) : 156, 330n, 339, 370n, 412n.  
Hölderlin (Friedrich) : 29, 333n.  
Holz (Arno) : 434n.  
d'Hondt (Jacques) : 27n.  
Hooykass (Régis) : 18n.  
Hugo (Victor) : 44, 49, 69, 81n, 125, 130, 156, 161, 433.  
Hume (David) : 41n, 70n, 141n.  
Husserl (Edmund) : 85, 500n.  
Huston (John) : 254.  
Hutin (Michel) : 317n.  
Huxley (Aldous) : 332n, 567.  
Huysmans (Joris Karl) : 131-132, 149n, 161.  
Ibsen (Henrik) : 131.  
Imbert (Michel) : 212n.  
Irving (John) : 241n, 257n, 264n.

Irving (Washington) : 210, 235.

Ivanov (Viatcheslav) : 76n.

Jabès (Edmond) : 330n.

Jacobsen (Jens Peter) : 131, 145n, 156, 291-294, 317, 326, 356n.

Jacquet (Claude) : 459n, 460n.

Jakobson (Roman) : 34, 146, 278n.

Jaloux (Edmond) : 164, 194n.

James (Henry) : 63n, 103, 117-118, 155n, 159n, 190, 192-193, 205n, 219n, 254n, 448n,

James (William) : 207, 303, 313, 354.

Jankélévitch (Wladimir) : 91, 107, 163n, 170, 179, 180, 181n, 187n, 196, 197n, 202n, 206n, 207, 222, 278-279, 334, 569n.

Janssens (Peter) : 558n, 568n, 570n.

Janvier (Ludovic) : 497n, 515n, 517n.

Jauss (Hans Robert) : 41n, 56, 59, 62, 79, 232.

Jaworski (Philippe) : 213n, 415n.

Jeddi (Essedik) : 91n.

Jenny (Laurent) : 475n, 488-494, 495n, 501, 503, 504n.

Joël (Karl) : 317n.

Jondot (Jacqueline) : 305n.

Jouannais (Jean-Yves) : 126n.

Joubert (Jean) : 412n.

Joyce (James) : 11, 13, 30, 34, 51, 58n, 64, 71, 86n, 104n, 113, 116-117, 127n, 156, 226n, 296-299, 306n, 320n, 324, 336n, 338-339, 341, 344, 374-375, 394, 420n, 428, 434, 445-461, 463, 481, 511, 528n, 542, 580,584, 588-589, 591, 592n, 593, 595n, 596.

Jung (Carl Gustav) : 317n, 335, 588.

Jünger (Ernst) : 206.

Jurgenson (Luba) : 545n, 573, 576n, 579n, 580n.

Kafka (Franz) : 13, 34, 51, 71, 107, 117, 157, 221-222, 226n, 326, 339, 344, 394, 403n, 412n, 428, 434, 435-445, 446, 461n, 512n, 536n, 567, 571, 572n, 574n, 584, 586, 591, 592n, 594.

Kamuf (Peggy) : 84n. Ja

Kant (Emmanuel) : 17n, 34, 92, 111, 335.

Kempf (Roger) : 119n.

Kennedy (John F.) : 253.

- 
- Kern (Alfred) : 331n.  
Kerouac (Jack) : 222, 230-231, 235, 239n, 244n, 249, 251, 256, 259.  
Kertesz (Imre) : 542-543, 546, 551n, 556-557, 559n, 561, 567, 568n, 569n, 580, 590.  
Kierkegaard (Sören) : 114n, 187n, 332-333.  
Klee (Paul) : 318.  
Kleist (Heinrich von) : 11n, 28-29, 59n.  
Knapp (Bettina) : 468n, 477n.  
Koszłowska (Maria) : 59n, 80n.  
Krafft-Ebing (Richard von) : 387n.  
Kristeva (Julia) : 25n, 26n, 86n.  
Kuhn (Thomas) : 10, 97, 103, 112.  
Kundera (Milan) : 9n, 40n, 252, 320, 328, 336n, 447.  
La Bruyère (Jean de) : 116n, 397.  
Lacoste (Jean) : 110n, 111n, 112n, 581n.  
Lacoue-Labarthe (Philippe) : 148n.  
Lacroix (Jean-Michel) : 257n.  
Ladrière (Jean) : 46n, 67.  
Laë (Jean-François) : 182n.  
Laforgue (Jules) : 230n.  
Lala (Marie-Christine) : 493n.  
Lamartine (Alphonse de) : 422, 427.  
Landau (Misin) : 97n.  
Lanzmann (Jacques) : 545n, 574n.  
Lapassade (Georges) : 17n.  
Laplanche (Jean) : 588.  
Lapouge (Gilles) : 228.  
Larivaille (Pierre) : 47, 151n.  
Larrat (Jean-Claude) : 465n, 482, 483n, 502n.  
Larsonneur (Claire) : 268n.  
Las Vergnas (Raymond) : 241n.  
Lattimore (Owen) : 237n.  
de Lattre (Alain) : 20-21, 44n, 136, 140n, 142, 143n, 155, 377n, 380n.  
Laude (Jean) : 213n.  
Laurent (Goulven) : 18n, 23n.

- Lautréamont (Isidore Ducasse, comte de) : 116n, 138n.  
Lavater (Johann Caspar) : 333n.  
Lavergne (Philippe) : 457.  
Lawrence (David Herbert) : 248n.  
Lawrence (Thomas Edward) : 188n.  
Léautaud (Paul) : 403n.  
Le Bris (Michel) : 159n, 171n, 205n, 546n.  
Leclair (Bertrand) : 502n.  
Leclerc (Yvan) : 419n, 420n, 421n, 422-423, 424n, 425n, 426n, 427n.  
Leclerc-Olive (Michèle) : 89n.  
Le Clézio (Jean-Marie Gustave) : 166, 182, 183n, 189n, 233n, 248n.  
Leduc-Adine (Jean-Pierre) : 151n, 154n.  
Leibniz (Gottfried Wilhelm) : 69, 114n, 347n.  
Leiris (Michel) : 162n, 176n.  
Lejeune (Philippe) : 57, 59n, 68n, 89, 90n.  
Lenay (Charles) : 97n.  
Leopardi (Giacomo) : 166n.  
Lepaludier (Laurent) : 165n.  
Lernet-Holenia (Alexandre) : 545-546.  
Leroi-Gourhan (André) : 505n, 592n.  
Le Roy Ladurie (Emmanuel) : 344.  
Lessing (Gotthold Ephraïm) : 72, 447.  
Lévi (Primo) : 548.  
Lévi-Strauss (Claude) : 28, 45, 48, 344, 495.  
Lévy-Bruhl (Lucien) : 351n.  
Lewis (Sinclair) : 260n.  
Lezama Lima (José) : 248n.  
Lichtenberg (George Christoph) : 413.  
Linné (Charles de) : 95n.  
Lins (Osman) : 459n, 592n.  
Lits (Michel) : 35n.  
Little (Jonathan) : 339n.  
London (Jack) : 45n, 157, 159, 160n, 163-166, 171, 189, 198n, 200-201, 226-227, 230, 235, 240n, 258.

- Loreau (Max) : 592n.
- Lothe (Jakob) : 234n.
- Lotman (Iouri) : 24, 58n, 76-79, 83, 88, 97, 127, 219n, 358, 377, 383n, 384, 389, 391n, 402, 406-407, 437, 455, 549-550.
- Louvel (Liliane) : 302n, 307n, 309n, 310n, 321n, 322n, 323n.
- Lowry (Malcolm) : 167, 248n, 589n.
- Lucas (Prosper) : 138.
- Lukacs (Georg) : 135-138, 357-359, 428, 572n.
- Lyotard (Jean-François) : 488n.
- McCarthy (Cormac) : 235.
- Macherey (Pierre) : 57-58, 76, 159n.
- Mac Orlan (Pierre) : 162, 166n, 168n, 177n, 181n, 187n, 191, 195n, 197n.
- McCullers (Carson) : 282n.
- Madou (Jean-Pol) : 539n.
- Magny (Olivier de) : 466n.
- Magris (Claudio) : 293n, 294n, 326n, 327n, 350n, 359n.
- Magritte (René) : 427.
- Mailer (Norman) : 227.
- Mallarmé (Stéphane) : 162n, 434, 481, 489, 595n.
- Malraux (André) : 169n, 177n, 188n, 199n, 200n, 203-204, 222, 258, 276.
- Malthus (Robert) : 26n, 100, 115n, 198n.
- Mandelstam (Ossip) : 555.
- Manet (Edouard) : 119, 129.
- Mann (Thomas) : 12, 131, 156, 341, 586n, 592n.
- Mansfield (Katherine) : 478n.
- Manzoni (Alessandro) : 35, 44, 69, 544, 546.
- Marache (Marcel) : 445n.
- Marie (David) : 592n.
- Marion (Jean-Luc) : 346n, 356n.
- Marrou (Henri-Irénée) : 36n, 37.
- Martin (Jean-Pierre, historien) : 236n.
- Martin (Jean-Pierre, professeur de littérature) : 505n.
- Martini (François) : 443.
- Martinière (Nathalie) : 177n, 192n, 193n.

Marty (Eric) : 9n.

Marx (Karl) : 27n, 32n, 48n, 52-53, 86n, 96n, 99n, 102, 116, 135, 346, 440, 587.

Maupassant (Guy de) : 13, 81-82, 130-132, 135n, 150n, 157, 160, 184, 321, 351n, 394, 397n, 429-434, 446, 463, 572-573.

Mayoux (Jean-Jacques) : 160n, 191n, 194n, 198n, 213n, 277n, 314n, 318, 321n, 451n.

Mayr (Ernst) : 98n.

Meinig (Donald) : 243n.

Melville (Hermann) : 10, 92, 94-97, 132n, 157, 210-217, 223, 224n, 233, 235, 256, 261n, 395-396, 399, 403, 407-410, 412-416, 427, 429, 583, 592.

Mendeleïev (Dmitri) : 68n.

Mercanton (Jacques) : 456, 593n.

Mérimée (Prosper) : 60n, 83.

Mele (Robert) : 552n.

Merleau-Ponty (Maurice) : 46n.

Meschonnic (Henri) : 395n, 481, 591n, 592n.

Michaud (Ginette) : 298n.

Michaux (Henri) : 91n, 329, 358n, 431, 473n, 504n, 590.

Michelet (Jules) : 31n, 44, 204, 205n, 433.

Michon (Pierre) : 199.

Mihalovici (Marcel) : 536n.

Miller (Arthur) : 254.

Miller (Henry) : 196, 225n, 254n, 260.

Millet (Richard) : 401n.

Millot (Catherine) : 298n.

Milly (Jean) : 378n.

Milner (Max) : 406n.

Mirabeau (Honoré de) : 28.

Mirbeau (Octave) : 567n.

Missac (Pierre) : 105n, 108n, 109n.

Mitterand (Henri) : 132n, 136n, 151n, 154n.

Moeschler (Jacques) : 60n, 64, 65n.

Molinié (Georges) : 550n.

Moncond'huy (Dominique) : 548n.



- 
- Monet (Claude) : 375.  
Monnerot (Jules) : 144n.  
Monnier (Henry) : 432.  
Montaigne (Michel de) : 397, 592n.  
Montandon (Alain) : 82n.  
Moore (George) : 131n, 300.  
Moravia (Alberto) : 166, 186, 188-189, 259.  
Morhange (Jean-Luc) : 61, 227n, 232n, 233n.  
Morin (Edgar) : 32n, 41, 45, 48-50, 53, 343n.  
Morrison (Toni) : 225n, 286n, 592.  
Mortimer (Armin Kotin) : 7n, 8n, 40 n, 80, 81 n.  
Möser (Justus) : 7.  
Moses (Stéphane) : 111n.  
Moussaron (Jean-Pierre) : 417n.  
Munch (Edvard) : 565.  
Munier (Roger) : 590n.  
Munslow (Alan) : 220n, 230n, 236n.  
Murger (Henry) : 218.  
Musil (Robert) : 13, 16n, 30-31, 156, 196, 267, 295-296, 303, 326, 330n, 332n, 341-375, 376, 392, 435n, 467n, 580, 583, 589, 591, 592n, 594.  
Mutis (Alvaro) : 248n.  
Nabokov (Vladimir) : 225n, 259, 392n, 403n.  
Nadeau (Maurice) : 553.  
Naipaul (Vidhiatar S.) : 8n.  
Nancy (Jean-Luc) : 148n.  
Natali (Carlo) : 47n.  
Nathan (Monique) : 303n.  
Naugrette (Jean-Pierre) : 199n.  
Ndiaye (Marie) : 392n.  
Nerval (Gérard de) : 35n, 407n.  
Newman (Anthony) : 381n.  
Newton (Isaac) : 48n, 269.  
Nicole (Pierre) : 438.  
Nietzsche (Friedrich) : 101n, 118n, 145, 159, 165, 240, 347, 355n, 364n, 366, 368,

418n, 516n, 590.

Nizon (Paul) : 68.

Nodier (Charles) : 9n, 425n.

Noteboom (Cees) : 592n.

Noudelmann (François) : 344n.

Novalis (Friedrich von) : 29, 51.

Novarina (Valère) : 462n, 525, 592n.

O'Faolein (Sean) : 83n.

Offenbach (Jacques) : 145n.

Onetti (Juan Carlos) : 592n.

Ortega y Gasset (José) : 190n.

Orwell (George) : 549n, 567.

Oster (Daniel) : 75n.

Ouellet (Réal) : 65n, 66n.

Paderewski (Ignacy) : 366.

Pahor (Boris) : 559n, 564, 567, 590.

Paracelse : 333n.

Parrau (Alain) : 552n.

Pavel (Thomas) : 11n, 38n, 98, 227n, 325n, 368n.

Pavese (Cesare) : 355.

Paz (Octavio) : 222n, 233n, 240n, 248, 250.

Péguy (Charles) : 49.

Péju (Pierre) : 175n.

Penn Warren (Robert) : 241n.

Perec (Georges) : 89, 166, 189, 201, 206-207, 459n, 562n, 565n, 566, 574n, 592n.

Perennec (Marie-Hélène) : 335, 372n.

Perez-Galdos (Benigno) : 44, 131, 146-147, 150.

Pétillon (Pierre-Yves) : 229n, 230n, 241n, 256n, 261n, 262n, 264n.

Petit (Jean-Luc) : 45.

Petitier (Anne) : 593n.

Picon (Gaëtan) : 76, 377n.

Pierre-Gnassounou (Chantal) : 150n, 152-153.

Pierrot (Jean) : 468n, 483n, 485n.

Pingaud (Bernard) : 117n.

- 
- Pinget (Robert) : 533n, 539n.
- Piquemal (Jacques) : 17n.
- Pitavy (François) : 277n, 280n.
- Platon : 48n, 98, 144, 207, 329, 363, 314n, 396n, 398, 424, 425n, 499, 501, 509, 548-549, 591.
- Pline l'Ancien : 19.
- Poe (Edgar Allan) : 79, 82, 567n.
- Poitevin (Jean-Luc) : 359.
- Poli (Bernard) : 254n, 260n.
- Pomian (Krzysztof) : 25-26, 27n.
- Pontalis (J.-B.) : 588.
- Popper (Karl) : 98, 112, 116.
- Pouchkine (Alexandre) : 555.
- Pouillon (Jean) : 282n.
- Pound (Ezra) : 416, 448n.
- Prevost (Claude) : 586n.
- Prigogyne (Ilya) : 8n, 596.
- Prokosch (Frederick) : 235-237, 264.
- Propp (Wladimir) : 6, 46, 66n, 166, 241n.
- Proust (Marcel) : 30, 40, 44n, 64, 71, 76, 107, 109n, 110, 114n, 116, 120, 122n, 127n, 129, 130, 156, 180n, 254n, 274, 294, 296, 303-304, 306n, 314n, 330n, 341, 344, 357, 374-375, 376-392, 394, 413n, 445n, 451, 458, 461n, 462n, 495, 499, 512, 514, 519n, 525n, 580, 583, 589, 591, 592n, 593, 596.
- Pruvot (Michel) : 408n.
- Pynchon (Thomas) : 221, 223, 225n, 235, 239n, 246, 261n, 263, 265-272, 277, 279, 592n.
- Queneau (Raymond) : 36, 104, 113, 417n, 418n, 434n, 459n, 461n, 592n.
- Rabaté (Dominique) : 14, 111n, 330n, 566n, 579, 585.
- Rabaté (Jean-Michel) : 298n, 299n, 338n, 449n, 450n, 460-461, 542n, 595n.
- Rabelais (François) : 513, 517n.
- Raffy (Sabine) : 465n, 472n.
- Raimond (Michel) : 63n, 161n, 162n.
- Rancière (Jacques) : 413n, 544n.
- Ranke (Leopold von) : 56.
- Rathenau (Walter) : 368n.

Raulet (Gérard) : 111n, 330n, 398n.

Rawicz (Piotr) : 550, 553-554.

Reda (Jacques) : 503n.

Regard (Frédéric) : 301n, 305n, 319n.

Reitsma-La Brujeree (Cora) : 549n, 576n.

Remarque (Erich Maria) : 552n.

Resnais (Alain) : 550.

Reuter (Yves) : 63n, 64.

Revaz (Françoise) : 66-69, 72, 74, 584n.

Reynier (Christine) : 308n, 311n, 312n.

Richard (Jean-Pierre) : 169n, 170n, 189, 421n.

Ricard (François) : 221n,m 222n, 241n, 442n.

Ricardo (David) : 22.

Ricardou (Jean) : 117n.

Richardson (Samuel) : 103.

Richter (Jean-Paul) : 9n.

Ricœur (Paul) : 7, 31, 33-34, 36, 38-39, 42, 43n, 51, 55n, 63, 66, 70-71, 84-86, 88, 90-92, 105, 120, 133, 274, 302, 319n, 320n, 355, 394, 425, 457, 459, 461, 488n, 491, 543n, 544, 558, 560, 573, 584, 590n.

Rilke (Rainer Maria) : 292, 295n, 352, 369, 591n.

Rimbaud (Arthur) : 199, 230n, 260n, 284, 318, 412n, 481, 521.

Rivière (Jacques) : 172, 174n, 187n, 188n, 191n, 197n, 246n.

Robbe-Grillet (Alain) : 13, 117, 177n, 202n, 259n.

Robbins (William G.) : 243n.

Robert (Marthe) : 104, 113, 443.

Robertson (William) : 41n.

Rogers (Brian G.) : 378n.

Rolland (Romain) : 317n.

Romains (Jules) : 230n, 259.

Romano (Claude) : 108n, 129n, 356n, 573n, 594.

Ronse (Henri) : 449n.

Roosevelt (Franklin D.) : 254n.

Rosny (Joseph-Henry) : 161, 165.

Roth (Philip) : 254, 264n.

- 
- Roudaut (Jean) : 128n, 445n.  
Rousseau (Jean-Jacques) : 202, 487.  
Rousset (David) : 196n, 543, 552n, 553, 559n.  
Rousset (Jean) : 117n, 385n, 426n.  
Royot (Daniel) : 236n, 240n, 242n, 265n.  
Rulfo (Juan) : 250, 592.  
Rushdie (Salman) : 336n, 586n.  
Ruyter-Tognotti (Danièle de) : 537n.  
Rykner (Arnaud) : 465n, 496, 500.  
Saïd (Edward) : 11n, 23n.  
Sainte-Beuve (Charles Augustin) : 72n, 124n.  
Saint-Exupéry (Antoine de) : 202n.  
Saint-Martin (Fernande) : 487n, 528n, 529n, 536n.  
Salinger (Jerome David) : 412n.  
Sangsue (Daniel) : 49, 51n.  
Saporta (Marc) : 228, 235n.  
Sarkis (Jean-Guy) : 49.  
Sarraute (Nathalie) : 11, 13, 40n, 74n, 86n, 117n, 127n, 157, 381n, 394, 403n, 428, 434, 463-507, 508, 526, 528, 530n, 540, 542, 543n, 555, 584-585, 588-589, 591-592, 596.  
Sartre (Jean-Paul) : 8, 9n, 32n, 41n, 46n, 48-49, 51-53, 57n, 70, 74, 89, 92, 117, 166, 176, 182, 281, 282n, 284, 287, 344n, 355n, 468n, 475, 494, 551n.  
Saussure (Ferdinand de) : 6n, 488n.  
Sauvan (Jacques) : 46n.  
Savinio (Alberto) : 429, 431, 433n.  
Schaeffer (Jean-Marie) : 38, 58, 71.  
Scherer (Jacques) : 56n.  
Schiller (Johann Friedrich von) : 7.  
Schipper (Isaac) : 552n.  
Schlaf (Johannes) : 434n.  
Schlegel (Friedrich) : 11n, 28-29, 148, 325.  
Schmid (Sigrid) : 329n, 337n.  
Schmidt (Arno) : 13, 462n.  
Schneider (Michel) : 409n.

- Schöne (Albrecht) : 359n, 360n, 361n.  
Schoonbroodt (Jean) : 456, 457n.  
Schopenhauer (Arthur) : 166n, 381n.  
Schulz (Bruno) : 441n.  
Schwartz-Bart (André) : 568n.  
Schwob (Marcel) : 172, 173n, 191n.  
Sciascia (Leonardo) : 265n.  
Scott (Walter) : 37, 40-41, 44, 121n, 135, 405.  
Scott Fitzgerald (Francis) : 222.  
Searle (John) : 38, 40, 58.  
Seginger (Gisèle) : 126n.  
Selby (Hubert) : 225n, 255, 260.  
Semprun (Jorge) : 543, 548n, 552n, 553, 556, 559n, 563, 564n, 567, 575n, 590.  
Serça (Isabelle) : 378n.  
Serres (Michel) : 103n, 112-114.  
Seyrig (Delphine) : 536n.  
Shepard (Sam) : 239.  
Simmel (Georg) : 201, 204, 205n, 220n, 221.  
Simon (Claude) : 33n, 73n, 74n, 543, 548, 549n, 550, 551n, 557-563, 565, 567, 568n, 569, 570n, 583, 586, 590-591, 592n, 596.  
Soljenitsyne (Alexandre) : 12, 543, 548n, 551, 556-557, 580.  
Sophocle : 251.  
Souriau (Etienne) : 55n.  
Spencer (Herbert) : 100n, 114n, 140, 164-165, 166n, 418n.  
Spengler (Oswald) : 27n, 346, 353, 362n.  
Spica (Ilarie) : 420n, 421n.  
Spinoza (Baruch) : 335n.  
Staël (Corinne de) : 11n.  
Starobinski (Jean) : 90n, 444n, 445n.  
Stein (Gertrude) : 13, 104n, 113, 229, 239n, 461n, 463.  
Steinbeck (John) : 235, 242, 256.  
Steiner (George) : 545n.  
Stendhal (Henri Beyle, dit) : 7, 34-35, 49-51, 53n, 69, 75n, 82, 118n, 121-122, 377n, 567.

- 
- Stengers (Isabelle) : 8n, 97n, 596.
- Stéphane (Nelly) : 309.
- Sterne (Laurence) : 9n, 103, 342, 461n.
- Stevenson (Robert Louis) : 43, 54, 157, 259, 160n, 161-166, 170-172, 173n, 174-175, 180, 181n, 182, 184, 187, 189-190, 191n, 192-193, 199-200, 202-203, 204n, 205n, 207, 217-219, 255, 258, 546n, 567n, 572, 591n.
- Stierle (Karl) : 56.
- Strindberg (August) : 131n, 581.
- Styron (William) : 543, 552n, 569n, 571n, 578n.
- Sue (Eugène) : 35, 45, 2128n, 429n.
- Svevo (Italo) : 226n, 451.
- Tabucchi (Antonio) : 392n.
- Tadié (Jean-Yves) : 159n, 160n, 164, 171, 178, 193n, 194n, 246, 377, 382n, 383, 392n.
- Taminiaux (Jacques) : 84-85.
- Tatossian (Arthur) : 89n.
- Tatu (Chantal) : 78n.
- Tchekhov (Anton) : 12, 82, 130-131, 148-149, 184, 311, 420n..
- Tesnière (Lucien) : 60n.
- Thackeray (William) : 174.
- Thibaudet (Albert) : 116n, 120, 417n.
- Thierry (Augustin) : 41.
- Thom (René) : 78n.
- Thomas d'Aquin : 297.
- Thoreau (Henry David) : 262.
- Thorel-Cailleteau (Sylvie) : 136n, 137n, 431, 434n.
- Tisma (Alexandre) : 543, 568-569, 576, 579n, 590.
- Tisseau (Paul-Henri) : 333n.
- Tocqueville (Alexis de) : 27n, 106n, 211, 224, 227n, 229, 232, 233n, 414.
- Todorov (Tzvetan) : 43, 63-64, 66n, 118n, 165n, 395n, 405n, 420n, 436n, 439n, 440, 458, 472n, 595.
- Tolstoï (Léon) : 7, 12, 39, 49, 128n, 131n, 135-136, 150n, 339, 556-557.
- Tomachevski (Boris) : 78, 86n.
- Topia (André) : 447n, 449n, 457n.
- De Toro (Alvaro) : 127.

Tort (Patrick) : 98n, 115n, 210n.  
Traverso (Enzo) : 547n, 572n.  
Turner (Frederick Jackson) : 229n, 235-237, 238n, 240, 242, 243n, 249, 254, 260n.  
Twain (Mark) : 227-228, 230, 235.  
Ulmann (Jacques) : 17n.  
Uspenski (Boris) : 58n.  
Valéry (Paul) : 8n, 40 n, 44n, 54, 73, 585 n.  
Van Gogh (Vincent) : 369.  
Van Velde (Bram et Gerardus) : 515n.  
Vargas Llosa (Mario) : 117, 121n, 122, 248n.  
Vatan (Florence) : 349, 351n, 361n, 362n.  
Venayre (Sylvain) : 164n, 181n, 195n, 202n, 203n, 206n, 230n.  
Verga (Giovanni) : 131, 134, 430n.  
Verne (Jules) : 35, 59n, 78, 95, 113, 137, 165, 202n, 342.  
Veyne (Paul) : 343, 344n, 345n, 555.  
Viart (Dominique) : 466n.  
Vico (Gianbattista) : 487n, 516n.  
Vila-Matas (Enrique) : 412, 414.  
Virilio (Paul) : 229.  
Voltaire (François Marie Arouet, dit) : 27, 519n.  
Vonnegut (Kurt) : 164n, 237, 238n, 255.  
Von Wright (Georg H.) : 47n.  
Vuong (Hoa Hoï) : 382n.  
Wagner (Richard) : 96n, 101n.  
Wahl (Philippe) : 466n.  
Wald Lasowski (Patrick) : 432.  
Wallace (Edgar) : 239n.  
Walser (Robert) : 396, 397n, 412n.  
Wardi (Charlotte) : 546n, 552n.  
Warschawski (Michel) : 220n.  
Warwick (Jack) : 257n.  
Weber (David) : 243n.  
Weber (Max) : 231, 232n.  
Wellershoff (Dieter) : 523n, 528n, 529.



- 
- Wells (Herbert George) : 78, 103, 567n, 572n.  
Whitman (Walt) : 202, 230n, 261n.  
Wicke (Anne) : 171n, 201n, 227n, 230n, 240n.  
Wiesel (Elie) : 551.  
Wilson (Edmund) : 447n, 457n.  
Winock (Michel) : 36n, 52n, 543-545.  
Wittgenstein (Ludwig) : 69.  
Wittig (Monique) : 465n.  
Wolfe (Thomas) : 186n, 197, 220, 227n, 230.  
Wolfe (Tom) : 227.  
Woodworth (Stanley D.) : 274n.  
Woolf (Virginia) : 30, 90, 103, 127n, 156, 211n, 223, 226n, 296, 298-299, 300-325, 327, 330-331, 334-335, 341, 344, 357, 359, 363, 366, 374, 392, 580, 583, 589, 591, 592n, 594, 596.  
Young (James E.) : 554n.  
Yourcenar (Marguerite) : 300, 316, 323.  
Zamiatine (Evgueni) : 567.  
Zénon d'Elée : 436-437.  
Zima (Pierre) : 43, 63, 378n.  
Zink (Karl E.) : 284n.  
Ziolkowski (Théodore) : 332n.  
Zola (Emile) : 6, 55, 61, 81 n, 113, 130-145, 147-155, 159, 161, 165n, 167, 177 n, 226 n, 292-293, 295 n, 299, 429-430, 431 n, 433, 572.  
Zschachlitz (Ralf) : 109, 303n.  
Zweig (Stefan) : 156, 172.