

L'envers du décor

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. L'envers du décor : Quelques phénomènes d'altérité générique. Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues, les littératures, la lecture et l'élaboration de la pensée, CIRLLLEP EA 3794; Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lecture et altérités, Editions et presses universitaires de Reims, pp.229-245, 2008, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-915271-20-1. hal-02567513

HAL Id: hal-02567513

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02567513>

Submitted on 7 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'envers du décor

Quelques phénomènes d'altérité générique

Puisque le thème du séminaire est l'altérité, j'aborderai ici quelques phénomènes d'altérité générique. A priori, l'exercice n'est pas insurmontable en soi. Il serait même facilité par la propension de la Modernité à mélanger les genres, voire à les briser ou à s'en passer afin de s'émanciper du passé. Par exemple, l'une des thèses de l'esthétique de Benedetto Croce assigne à la Modernité la tâche de faire table rase des formes et des contenus¹. Dans sa comparaison entre Extrême-Orient et Occident, Jean-Marie Schaeffer revient sur ce qu'il appelle l'idéologie de la rupture :

Tout le moyen-âge [occidental] – et au-delà – a ainsi admis la dichotomie christianisme *versus* antiquité, vécue comme une opposition entre deux systèmes de communication incommensurables : elle s'est survécue sous une forme profane dans la Querelle des Anciens et des Modernes, c'est-à-dire en fait jusqu'au romantisme. Une autre logique de la rupture a commencé à voir le jour à la Renaissance mais elle n'a remplacé la première qu'à partir du romantisme : c'est l'innovation par ruptures successives à l'intérieur même de la tradition moderne. [...] Il n'est donc pas étonnant que pendant des siècles un des exercices obligés – et largement infructueux – de la théorie des genres en Occident a résidé dans la comparaison des différents genres quant à leurs mérites et leurs préséances, quant à leurs limites, etc. (p. 252).

Si l'on est d'accord pour dire qu'il est vain de comparer les genres dans le but d'en établir une hiérarchie, il est en revanche plus productif de procéder à une étude comparative et descriptive des sous-genres et des différentes transformations que les textes leur font subir. En effet, si l'on admet qu'un texte relève d'un genre, ou d'un sous-genre, il devient évident de décrire comment il transforme la famille à laquelle il appartient : comment il est déterminé par ce choix global mais aussi comment sa spécificité rejaillit sur la lignée ou le corpus, quelles alliances et mésalliances modifient la famille.

Parmi les transformations auxquelles on soumet le genre et le sous-genre, citons : l'inclusion, le mélange ou l'hybridation, l'anti-genre, auxquels on peut ajouter le changement d'échelle (une forme diffusée en fond, ou un fond sommé

¹ Citons Croce : « De nos jours, chez presque tous les peuples, l'habitude de la réflexion et la critique et, chez les Allemands, la liberté de pensée, ont pris possession des artistes eux-mêmes et fait *tabula rasa* des matières et des formes, de telle sorte que les artistes ne sont plus liés à un contenu particulier et à la forme qui s'y applique » (« La 'fin de l'art' dans le système hégélien », *Essais d'esthétique*, p. 130).

en forme), le changement de fonction, etc. L'ouvrage d'Alistair Fowler fournit un relevé non exhaustif de ces transformations possibles. Pour ma part, je traiterai ici des trois premières transformations citées.

Inclusion

Diamant finement ciselé ou perle sans défaut, *The Old Man and the Sea* d'Ernest Hemingway se présente comme un chronotope constitué de trois jours et trois nuits passés sur l'océan où la quête se déroule. Ce chronotope est encadré par une scène située au village de pêcheurs où le vieil homme de l'histoire est protégé, dorloté par un jeune garçon, dans une notable inversion des rôles du mentor et du jeune à initier. Fable, épopée, voilà des genres tour à tour évoqués pour rendre compte de *The Old Man and the Sea*.

Il est indéniable que les 110 pages de texte sont déterminées par la fable : après une crise de 84 jours sans prise, le héros prend le large pour se lancer dans une quête de celui qui sera 'son' gros poisson (« my big fish », p. 27, où le passage de « the great fish » à « my big fish » figure une appropriation du merveilleux dans l'univers actoriel) ; l'unité de temps (trois alternances jour/nuit), de lieu et d'action construit un chronotope ; l'universalité du lieu, de la quête et du pêcheur contribuent à la fable ; l'anti-récit ironique de la fin a peut-être la fonction d'une morale dans la mesure où il prône la réconciliation avec la vie malgré tout. Le butin sera destiné à la collectivité, laquelle confère la gloire. Les adjuvants comptent Manolin et les 'amis' (« friends », « brothers ») : poissons volants, oiseaux, tortues. Les antagonistes sont de nature très variée : la misère et les servitudes physiques dont la vieillesse et la faiblesse ; la guigne et la Fatalité ; l'indifférence des autres ; la mer lorsqu'elle est cruelle ; la taille et la force du gros poisson ; la sinistre main gauche ; le couteau qui trahit lorsqu'il blesse ; les requins ; les touristes.

Il est tout aussi indiscutable d'y construire une épopée : un combat surhumain est livré contre le gros poisson ; le vieil homme et ses adversaires sont dotés d'une force surnaturelle ; le tout est nimbé d'un milieu merveilleux de beauté, laquelle coexiste, dans un mystère inexplicable, avec la cruauté : « I'll kill him though... In all his greatness and his glory » (p. 55).

Cette odyssee se marie à la fable par l'intermédiaire du *topos* de la quête et du statut universel du vieil homme, dont une antonomase homérique (« the old man ») nous fait oublier le nom, sauf dans la narration réaliste du début et de la fin, où il est appelé Santiago par Manolin. Avant la prise du gros poisson, un tableau sur le rôle de la nature ouvre l'épopée, conformément aux normes du genre. Non moins conformément, le mode mixte d'énonciation dont Platon gratifie l'épique se retrouve dans la distinction entre le discours énonciatif fictif et le monologue dramatique attribué au personnage.

Mais l'histoire s'achève sur une défaite. La quête est totalement solitaire. Comme le souligne Geneviève Hily-Mane, aucune grande cause ne vient justifier la geste, si ce n'est la nécessité personnelle qui est certes de l'ordre éthique. A moins de considérer que le héros triomphe toujours, fût-ce dans la défaite, la lucidité attribuée au vieil homme et les larmes versées par le jeune garçon esquissent autre chose qu'une épreuve glorifiante. La fable serait peut-être moins épique que... que quoi ? Que tragique, éventuellement. Une piste tragique se construit effectivement dans les deux tiers de la novella.

La tragédie se joue en trois actes : l'*hubris*, le *Fatum*, la mort. En fait, les trois actes s'entremêlent. Je les isole pour simplification méthodologique.

Le vieil homme pêche aussi par orgueil (« You killed him for pride », p. 90) : l'ambition démesurée est un moteur de la quête, son destinataire. Dès le départ, la quête est localisée très loin (« far out », p. 22) dans l'univers du vieil homme. Au retour, ce TRÈS est reconnu comme un TROP (« You violated your luck when you went too far out », p. 100, « I went too far out », p. 104). Ce glissement indique qu'un seuil d'acceptabilité a été franchi. Et qu'il est mesuré à ce qui reste du « gros poisson » : une grande queue, l'arête centrale, la tête, tout cela dénudé (« naked », « nakedness », p. 104). L'excès est indexé sur tout : la misère, et son envers l'ambition, la taille de l'objet de la quête, la douleur et la souffrance, l'échec. La quête est devenue descente aux enfers, car l'horizontalité s'inverse en verticalité : « far out » devient le merveilleux « great well » puis « the deep ».

Autre moteur au départ, le destin est vite transformé en fatalité : « the thing that I was born for » (p. 42) et « You were born to be a fisherman as the fish was born to be a fish » (p. 90) deviennent « he had always known this would happen » (p. 70), « He knew... But there was nothing to be done now » (p. 89), « he knew it was useless » (p. 102). Autrement dit, le destin adjuvant se mue en fatalité antagoniste.

Le tout premier aperçu du gros poisson compare sa queue à une faux, dont on connaît l'emploi du procédé comme allégorie de la mort : « he would cut the line with his tail which was sharp as a scythe and almost of that size and shape » (p. 40). La véritable apparition de la proie réitère la comparaison mortifère : « the great scythe-blade of his tail » (p. 52). Lorsque la sinistre main gauche trahit, c'est pour afficher la raideur de la mort : « the cramped hand that was almost as stiff as rigor mortis » (p. 49). La mort rejoint l'orgueil transformé en *hubris* et le destin mué en *fatum* pour imprimer au texte un parcours local tragique où la queue est toujours l'instrument de la mort (« a big scythe blade », p. 74). D'ailleurs, qui va mourir, le vieil homme ou le poisson ? « Fish, you are going to have to die anyway. Do you have to kill me too ? [...] Come on and kill me. I do not care who kills who ? » (p. 79).

Effectivement, l'interaction entre le vieil homme et le poisson est décrite comme un combat d'égal à égal, un duel où chacun des adversaires aime l'autre et le respecte (p. 45). Un contrat les lie : « I'll stay with you until I am dead » (p. 43). L'interaction est même l'occasion d'un échange de traits : la noblesse et la dignité du poisson sont transférées sur le pêcheur à la fin, lorsqu'elles ne sont plus d'aucune utilité au poisson massacré par les prédateurs. Avant cela, l'inversion des rôles entre le remorqué et celui qui remorque est patente : « I'm being towed by a fish and I'm the towing bitt » (p. 36). La question se repose au moment de la mise à mort : « is he bringing me in or am I bringing him in ? If I were towing him behind there would be no question » (p. 85). L'identification qui a lieu dans l'univers humain n'est pas démentie par le narrateur : « When the fish had been hit it was as though he himself was hit » (p. 88). La première personne du pluriel unit pêcheur et pêché face aux prédateurs : « I ruined us both. But we have killed many sharks, you and I, and ruined many others » (p. 99). A la fin, le poisson décharné devient un miroir dans lequel le pêcheur défait pourrait se reconnaître : « Drained of blood and awash he looked the colour of the silver backing of a mirror » (p. 95).

Pourtant, c'est bien le gros poisson qui est mis à mort. Dans ces pages, la force surhumaine du pêcheur n'a d'égale que la réaction surnaturelle du pêché : « He seemed to hang in the air above the old man in the skiff » (p. 80). Comme avec les taureaux, les bêtes sauvages et les adversaires à la boxe, l'important n'est pas de vaincre mais de le faire bien (« I killed him well », p. 91) ; ce qui prime, c'est la beauté et la perfection d'un geste sans esbrouffe. Exit le tragique, donc. La rétribution ('to pay') de l'*hubris* n'est pas la mort du héros. Le tragique avec sa cohorte d'acteurs antagonistes n'est qu'une déformation temporaire de l'épopée. C'est un leurre textuel et générique, un appât herméneutique local, même s'il réapparaît avec les requins : « 'I'll fight them until I die.' But in the dark now and no glow showing and no lights and only the wind and the steady pull of the sail he felt that perhaps he was already dead » (p. 100). D'ailleurs, c'est la sensation de la douleur qui balaie cette éventualité. Car si le tragique laisse la place, c'est à l'absurde. Le poisson mis à mort mais trop gros pour être remonté dans l'embarcation devient la proie de requins prédateurs.

Le vieil homme ne paie pas de sa mort un orgueil démesuré mais son sort est pire encore. Les requins sont la cause de la perte des armes : le harpon et le cordage, la lame du couteau, la massue sont tour à tour enlevés au pêcheur. La défaite finale est pire que la destruction : « 'But man is not made for defeat... A man can be destroyed but not defeated.' » (p. 89). On peut s'interroger sur cet auxiliaire modal 'can' : s'agit-il d'une capacité, d'une hypothèse ou d'une autorisation morale ? L'aphorisme finit de connecter deux isotopies, celle de la pêche et celle de la vie. A la fin, le vieil homme connaît pourtant la défaite et elle est

amère (« He knew he was beaten now finally and without remedy », p. 103). Si l'on considère 'beaten' et 'defeated' comme synonymes, la maxime est fautive dans le monde factuel de l'univers de Santiago comme elle est fautive dans l'univers du foyer énonciatif principal. Certes, ce qui est défaite totale dans l'univers du pêcheur est relativisé dans l'univers du jeune garçon protecteur : « *He didn't beat you. Not the fish* » (p. 107). Toutefois l'univers dominant reste celui du vieil homme. Selon que le foyer interprétatif se cale sur la vision de Manolin² ou sur celle de Santiago, la lecture diffère : admirative et optimiste sur la capacité de la condition humaine à lutter avec courage et élégance, dans le premier cas ; pessimiste sur l'existence de forces qui sapent tout effort humain, dans l'autre cas.

La victoire du vieil homme sur le poisson, qui se situe aux deux bons tiers de la *novella*, peut donc se révéler un autre leurre. Ce second leurre succède à celui du tragique qui s'est invité par l'intermédiaire de certaines de ses formes saillantes. La distorsion du fond sémantique par le tragique intervient par deux fois mais elle n'est pas définitive. Elle correspond donc à ce qu'on peut appeler une modulation, ou l'inclusion d'un genre dans un autre qui garde son pouvoir de détermination globale du texte. La déformation tragique est donc localisée ; la fable globale épique reste reconnaissable, quoique sa fin soit remaniée par l'absurde.

Hybridité, hybridation

En revanche, par hybridation, on entend généralement l'union de deux espèces, union qui donne une troisième espèce à laquelle les deux premières ont contribué mais dans laquelle elles ne sont plus entièrement reconnaissables. Dans le cas d'une hybridation générique, la déformation n'est plus seulement temporaire. Elle est définitive. Je ne reconnais pas les genres de départ dans leur intégrité. Pour mettre en évidence un phénomène d'hybridation dans une nouvelle de W. S. Merwin, « Postcards from the Maginot Line », je choisis de recourir aux quatre composantes sémantiques³.

La nouvelle en question a été d'abord repérée dans une anthologie de récits gothiques, « édités » par l'écrivain Joyce Carol Oates. Cette étiquette « gothique » s'impose donc à moi dans un premier temps, léguée par l'institution de l'édition. Or qu'est-ce que le gothique ? Le gothique historique, celui qui est apparu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en même temps que le roman réaliste, raconte des histoires de persécution qui mettent en perspective l'ère du progrès moral, intellectuel, technique et scientifique. Celle qui est persécutée est souvent une jeune

² Celle de Manolin et celle des autres pêcheurs, ceux auxquels est attribué ce savoir-là.

³ Nous renvoyons sur ce point particulier des composantes à F. Rastier, *Sens et textualité* (Livre Premier, Chapitre IV).

femme pure incapable de reconnaître le Mal de par son innocence même. Le persécuteur utilise l'obscurité, les cimetières, les souterrains et les oubliettes des châteaux, des monastères et des couvents pour mettre en œuvre ses ruses. Ses apparences iréniques dissimulent des intentions polémiques. Le choix de pays catholiques comme l'Italie comme lieu de persécution présente plusieurs avantages : l'existence de couvents et de monastères, où la persécution et la dissimulation peuvent se dérouler en toute discrétion ; et l'occasion d'une satire antipapiste supplémentaire de la part d'Anglo-Saxons anglicans ou protestants. Les fonds thématiques incluent donc ce qui ressortit à la lignée aristocratique menacée entre autres par une religion dépravée. La persécution s'amplifie jusqu'au point ultime où le méchant est démasqué et vaincu dans une scène de reconnaissance ou de dévoilement. Tout cela est placé dans un foyer énonciatif omniscient manichéen qui distingue le Bien et le Mal, contrairement à la victime. Supposons que ce « type » gothique ait été extrait d'un corpus de romans de la seconde moitié du XVIII^e siècle, au terme d'une approche inductive. Je propose maintenant de comparer à ce type la nouvelle occurrence intitulée « Postcards from the Maginot Line ».

Il s'agit d'une histoire de cartes postales représentant la ligne Maginot, envoyées à un destinataire incrédule par un destinataire prénommé Pierre. Dès le premier paragraphe, le château est un château-fort (*fortifications*) dont la miniaturisation transforme le polémique (*guns, flag, soldier*) en irénique (*wax cigars, lead soldier, model*). La cataphore *another one* (l. 1) installe l'idée qu'il existe une référence mais qu'elle est cachée pour l'instant et qu'il faut la chercher pour la trouver. Donc qu'elle ne nous est pas donnée d'emblée. En revanche, il y a ce qui est donné à voir ou à lire (*legend*). La narration mime l'histoire où ce qui est montré est ce qui est habituellement caché : *officers' quarters, below ground*, etc. Autrement dit, ce qui est censé rester caché en temps de conflit est exhibé. Pas totalement, fort heureusement : « panels of dials of different sizes, with black patches on them that have been censored out. It was rather startling to notice a small flicker of relief at the sight of the black patches : it had seemed somehow imprudent to make public display of so much of the defenses ». Pour faire vrai, on dissimule certains des cadrans. Il est attribué au destinataire une réaction de soulagement et à l'énonciateur une réaction d'étonnement à ce soulagement. Le sublime qui accompagnait le gothique est dégradé, déplacé et amputé : dégradé car la frayeur n'est plus que de l'étonnement ; déplacé du paysage grandiose qui se découvre vers un sentiment suscité par ce qui est montré/caché ; amputé de la beauté des paysages censés être naturels.

D'autres cartes reproduisent Maginot ou des villages situés le long de la fameuse ligne. Les cimetières sont ici des monuments aux morts : ceux « d'autres guerres ». Il y aurait donc les autres guerres, reléguées à l'altérité, et celle-ci, qui serait

de nature différente. Pourquoi différente ? Parce qu'irénique : bucolique (étymologie retrouvée dans *coms*), tranquille (« the tranquillity of the life »), champêtre (« the flowers in the little beds »), sociable (« the social life »). Le dernier paragraphe couronne la transposition du polémique en irénique puisque la paix (absence de guerre) y est confondue avec la paix comme tranquillité (« fondness for peace ») : ce qui est décrit n'est pas tant l'antonyme de 'war' que ce qui correspond à la définition de tranquillité. Ces deux sens diffèrent au moins par un sème spécifique inhérent, soit ici /objective/ vs /subjective/.

Ici, le persécuteur serait donc celui qui chante les mérites de la paix alors que le contexte suggère le conflit. Ou bien encore celui qui est l'auteur des cartes faussement iréniques, transposées en jeu (*model*), ce qui correspond à la définition d'une ruse : déguisement du polémique en irénique. Le méchant (« the black villain ») est physiquement absent mais présent par l'intermédiaire de l'instrument de la poursuite : ces cartes métonymiques. La persécution n'a pas lieu dans un espace labyrinthique clos mais par l'entremise d'une médiatisation.

Quoi qu'il en soit, du gothique il nous reste la fonction de persécution et une thématique locative et actantielle. Seulement, plusieurs changements d'échelle ont eu lieu : le château a été miniaturisé par la représentation, comme minimisé ; le destinataire des cartes est étendu à la nation, non restreint à la famille, ce qu'on comprend par la situation historique suggérée par le nom de Maginot et par le passage à la première personne du pluriel à la fin (us, we). Ainsi, le mot de *legend*, pourtant associé au dire vrai (« the legend in each case has made the relation clear »), pourrait-il prendre un autre sens : celui de fabulation, de mythe, de mensonge collectif, etc. Voyons comment...

Si connaissance de l'Histoire il y a, elle ne caractérise pas l'énonciateur fictif mais l'énonciateur réel et le lecteur virtuel. L'histoire racontée est en effet contemporaine de l'énonciation, comme l'indiquent les temps verbaux (*present*, *present perfect*). Destinataire et narrateur sont situés dans le même intervalle temporel, sauf exception à la fin du paragraphe 2. Ils sont dans une situation d'ignorance de l'Histoire en train de se faire, ignorance qui ne permet pas la validation ou l'invalidation des hypothèses formulées. Le déficit de connaissances explique en partie la construction toujours retardée du narrateur, en position d'asymétrie d'information, malgré son statut d'énonciateur principal. Or la transformation de l'énonciateur en interprète est conçue, comme dans les textes gothiques, pour se confondre avec le foyer interprétatif virtuel dans lequel le texte attire le lecteur. Pourtant ces deux foyers interprétatifs (interne et externe) habitent des temps différents, ce qui leur assigne des connaissances historiques différentes. En effet, le lecteur implicite de Merwin lui est contemporain ou postérieur. Il ne peut donc pas ignorer que Maginot était en retard d'une guerre. Ce surcroît d'information creuse un fossé entre les univers respectifs des interprètes interne et externe.

Ainsi, ce qui donne à ce texte son caractère fantastique, c'est l'opposition des mondes relatifs aux quatre univers répertoriés : ceux du destinataire, du destinataire, de l'auteur et du lecteur virtuel. La proposition affectée à Pierre (« war is unthinkable. A thing of the past ») est probablement vraie dans l'univers de Pierre, indécidable dans l'univers du destinataire confondu avec celui de l'énonciateur et fautive dans l'univers de l'auteur (qui présente ici une intersection avec le foyer interprétatif externe). La vision optimiste de l'Histoire en train de se faire oscille entre plusieurs mondes. Le texte apparaît comme une zone de médiation, non seulement entre plusieurs univers, mais surtout entre plusieurs mondes. Cette hésitation contribue au caractère hybride de ce texte gothique revisité par le fantastique.

La stratégie d'indétermination assignée au foyer énonciatif contraste clairement avec l'énonciation d'informations fortement déterminées affectée au destinataire des cartes. A la logorrhée envahissante de Pierre s'oppose l'effacement du foyer énonciatif dont les seules marques restantes ne sont jamais que localisées dans le discours de Pierre rapporté au style indirect. Une tension s'instaure ainsi entre le statut d'énonciateur principal et sa position en retrait. Selon ce narrateur, Pierre serait un persécuteur, peut-être même un innocent persécuteur. Il serait alors à la fois victime et persécuteur. Ce qui redistribue les traits des acteurs gothiques traditionnels. A moins qu'il ne soit que faussement innocent : le prénom Pierre évoque celui de Laval, deux fois Premier Ministre dans les années 1930 avant de devenir le Premier Ministre du gouvernement de Vichy. Mais l'inclusion de l'univers de Pierre dans celui de l'énonciation pourrait suggérer encore autre chose : sa figuration comme double démoniaque et maléfique du narrateur. En effet, son pouvoir discursif est grand mais on n'y a accès que par l'intermédiaire du foyer narratif : les traits attribués à Pierre le sont par le narrateur, ce qui diminue la probabilité de son existence indépendante.

On aura compris que la fin du récit ne ménage aucune révélation de la vérité et que l'énonciateur fictif est loin de la posture omnisciente. Le texte ne propose aucune restauration de l'ordre de la certitude générale. Le mot de la fin, quoique nié par Pierre, reste *fear*. Le texte est une zone de médiation entre le Vrai et le Faux, entre le factuel, le possible et l'irréel : ce qu'il emprunte au fantastique, pour lequel il y a toujours un reste. L'indétermination qui caractérise l'énonciateur narrateur rappelle certains textes postmodernes. Je conclurai en disant que sur la dialectique et sur la thématique remaniées du gothique sont greffées la dialogique et la tactique du fantastique. Où je vois une hybridité postmoderne.

Anti-genre

Mais la transformation d'un genre peut aussi passer par l'écriture d'un anti-genre. L'épopée chrétienne brève est un anti-genre de l'épopée classique ; l'épopée biblique un anti-genre de l'épopée païenne. La biographie fictionnelle à peine établie, son anti-genre est inauguré par *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (« antinovel paradigm ») de Sterne. Le premier picaresque est l'anti-genre de la romance, qui plus est de la romance pastorale ; le picaro est un marginal dur à cuire, qui acquiert une certaine sagesse sociale nécessaire à l'adaptation mondaine et à l'observation satirique ; le burlesque en exagère les traits génériques jusqu'à l'absurdité, ou les juxtapose à leurs contraires. Mais picaresque et romance peuvent aussi progresser côte-à-côte, parallèlement, ou encore s'entrelacer comme dans *Gil Blas*.

L'anti-roman analysé ici est *Reader's Block* de David Markson, auteur de *Wittgenstein's Mistress* et de *This is Not a Novel*. Le titre *Writer's Block* ayant déjà été pris par de nombreux manuels de psychologie, *Reader's Block* fait d'autant mieux l'affaire que le personnage *Reader* est censé écrire.

Le texte se présente comme une suite de très courts paragraphes (contrairement à ce qu'on trouve chez Beckett, auquel Markson est néanmoins comparé). Ce qui donne une impression de discontinuité, ce ne sont pas seulement les blancs séparant ces courts blocs mais leur thématique différente.

Un premier type de paragraphe est constitué de citations attribuées ou non. Il est dit dans un commentaire métafictionnel qu'il y a 333 citations non attribuées (p. 166). Dans un entretien, Markson évoque ce jeu des citations qui, même non reconnues, doivent s'insérer dans le contexte sémantique :

I've always believed that it's a serious reader's responsibility to pick up on virtually any valid literary allusion – even though a shrewd novelist tries to bury such things too, of course, so that the context makes sense even if the resonances are missed (Interview with Joseph Tabbi, *Greenwich Village*, March 1989).

Un deuxième type de paragraphe semble extrait de biographies, critiques ou non. Il contient des affirmations sur l'anti-sémitisme de personnalités artistiques et intellectuelles, sur leurs amours contrariées ou non, sur leurs maladies mentales ou autres, sur leurs morts violentes – par accident (noyade, circulation) ou par suicide.

Un troisième type de paragraphe – en réalité le premier par ordre d'apparition – correspond à une tentative pour écrire ou ne pas écrire un roman. Le début est écrit comme un tâtonnement, une valse hésitation entre autobiographie et roman. Tout d'abord, un simple changement de personne dans une phrase relègue « me » au seul statut d'énonciateur fictif et instaure un autre acteur, « Reader » en position de personnage principal :

Someone nodded hello to me on the street yesterday.
 To me, or to him ?
 Someone nodded hello to Reader on the street yesterday. [...]
 I have come to this place because I had no life back there at all.
 I have, Reader has ?
 Reader has come to this place because he had no life back there at
 all.
 Someone nodded hello to him on the street yesterday. (p. 9-10)

Apparent refus du récit à la première personne, probablement en raison de sa proximité trompeuse avec l'autobiographie. Une parodie de l'autobiographie de Benjamin Franklin fait une brève apparition (p. 144), comme anti-modèle. La référence à l'individu extralinguistique est effacée au profit de la « non-personne », la personne de l'absence (Benveniste), la personne détachée du dialogue entre JE et TU, même fictif. Cet effacement semble étayé par une anecdote relative à Picasso et à son modèle d'un jour, Gertrude Stein :

Picasso made Gertrude Stein sit more than eighty times for her
 portrait.
 And then painted out the head and redid it three months later
 without having
 seen her again. (p. 9)

Le sens de l'influence est inversé jusqu'à l'absurde plus loin :
 Picasso, when told that Gertrude Stein did not look like her
 portrait :
 Never mind. She will. (p. 40)

Mais cette problématique disparition du JE comme métonymie de l'extralinguistique se répète. Elle se répète dans le personnage Reader, construit comme un écrivain auquel se posent les mêmes problèmes :

Even among the most tentative first thoughts about a first draft,
 why is Reader thinking of his central character as Reader ? [...]
 I am growing older. I have been in hospitals. Do I wish to put
 certain things down ?
 Granted, Reader is essentially the I in such instances such as that.
 Presumably in most others he will not be the I at all, however. (p.
 10)

En l'absence de répliques clairement attribuées, comme elles peuvent l'être dans un texte écrit pour le théâtre, la confusion entre JE et IL comme origine du discours est savamment entretenue quoique fictivement combattue.

Une anecdote biographique (attestée ou non ? Peu importe) vient souligner la vulnérabilité de la frontière entre réalité et fiction, extralinguistique et linguistique :

Only Bianchon can save me, said Balzac, near death.
 Bianchon being a doctor in *Le Père Goriot*. (p. 11)

Survient alors, quoique de manière hypothétique, le personnage du personnage : « Protagonist » (p. 11). La mise en abyme de l'écriture est établie : l'acteur Reader (sans article, avec majuscule, autre nom commun générique érigé en nom propre) peut être raisonnablement construit comme un écrivain (générique ?) réfléchissant à un personnage, Protagonist, et aux traits, processus, états qu'il est susceptible de lui attribuer. *Reader's Block* est donc un *work-in-progress* sur un *work-in-progress*. Des filtres successifs ont été introduits pour éloigner la tentation autobiographique. Et pourtant, la même question se pose à Reader qu'au premier énonciateur :

How much of Reader's own circumstances or past would he in fact give to Protagonist in such a novel? (p. 13)

Le problème autobiographique resurgit çà ou là :

What is a novel in any case ?

Or is he in some peculiar way thinking of an autobiography after all ? (p. 13)

Or perhaps not a novel ?

Is he in some peculiar way thinking of an autobiography ? (p. 41)

Reader réapparaît p. 67 avant de céder à nouveau la place à Protagonist.

Mais qu'est-ce qu'un roman ? Dans la tentative d'écriture du roman attribuée à Reader, un bon nombre de codes réalistes sont passés en revue, *mais d'une manière singulière*. A la question « Qui est Protagonist ? », il est répondu « Once, he wrote a few books. That was long ago » (p. 19). Sa date de naissance vient tardivement (p. 167). Le lieu de naissance reste une interrogation suspendue (p. 136). On l'aura compris : le roman dans le roman, l'histoire de Protagonist, n'avance que sur le mode du possible (du questionnement, du *perhaps*, du *probably*). Où Protagonist habite-t-il ? « Reader sees a red brick building, in fact. Fairly small and falling into ruin, but of two stories » (p. 16). Sur l'isotopie locative, ce « stories » s'interprète comme « étages ». Sur l'isotopie de l'écriture, il s'interprète comme « histoires ». Effectivement, Protagonist est entre deux histoires (celle de Reader et celle de David Markson ?), entre deux maisons, entre deux lieux, entre deux temps, entre deux types de suicide. Entre la maison près d'un cimetière abandonné et la maison isolée au bord d'une plage. Leurs points communs étant l'isolement, l'impermanence des cartons, la possibilité d'une rencontre qui bien sûr reste hypothétique (p. 63, 69, 70, 121, 125, 139). Entre le passé et le futur, dans un présent fait de solitude. Entre son ex-épouse (p. 73) et une future rencontre. Entre enfants hypothétiques et photos d'enfants non moins hypothétiques. Entre deux hôpitaux, deux cancers, deux opérations. Lorsque les phrases s'autorisent une affirmation, c'est pour rétablir le lien avec la figure de l'auteur, David Markson, qui a vécu dans les pays mentionnés :

Unquestionably, Protagonist will have lived in Mexico. (p. 116)

Unquestionably, Protagonist will have spent time in Spain. (p. 147)

De même pour une prolepse :

Once more before he dies Protagonist will read Aristophanes. (p. 179)

Se suicidera-t-il par noyade ou au gaz ? (p. 192). Protagonist est donc un programme minimal qui en reste le plus souvent au stade de l'hypothèse. Reader a-t-il seulement un titre (p. 143) ? Ou le suicide dont il est tant question dans les notices biographiques est-il aussi le suicide du roman ? L'échec de la vie de Protagonist est mis en parallèle avec la tentative romanesque avortée de Reader à la page 184. A la même page resurgit la question de l'autobiographie. Protagonist est entre-deux, tout comme ce que nous lisons : un texte qui n'est ni autobiographie, ni roman, ou entre autobiographie et roman. Les codes réalistes sont si caricaturaux que le roman est mort-né. Mais l'autobiographie elle aussi est impossible. Surtout lorsqu'elle se réduit à des bribes ou des anecdotes dénués de sens. Pour la démystifier, on a recours à Dante :

Dante married a woman named Gemma Donati at eighteen or twenty after a formal family betrothal of years earlier. For all his repeated use of autobiography, he makes no single reference to her anywhere. (p. 123)

Béatrice n'est pas Gemma. Certes, les femmes qu'aurait connues Protagonist peuvent venir tout droit de la vie de Reader (p. 73). Mais tout aussi bien de l'art :

Then again, Reader may let Protagonist's ex-wife look like Isabella d'Este ;

Who was painted by both Leonardo and Titian. (p. 75)

Pour désamorcer l'autobiographie, rien de tel que la Béatrice de Dante :

Though Dante claims to have seen Beatrice no more than twice himself. While immortalizing her even more extraordinarily. (p. 66)

Les femmes rencontrées par Protagonist seraient susceptibles de s'appeler : Becky Sharp, Daisy Buchanan, Temple Drake, Constance Chatterley. Toutes des personnages de roman. Le *saloon* où s'arrête Protagonist dans le coin de la maison du cimetière provient... d'un tableau de Edward Hopper :

Its name in semicircular lettering on the windows, Reader sees, viewed backwards from at the bar against wintry late afternoon sunlight. (p. 74)

En raison de la lumière d'une fin d'après-midi d'hiver, il s'agit probablement plutôt de *New York Corner/Corner Saloon* (1913) que de *Nighthawks* (1942). Le roman postmoderne use et abuse de ce sophisme selon lequel tout est toujours déjà

construction culturelle (textuelle ou iconographique). Or dans ce combat entre roman et autobiographie, mémoire et imagination se livrent une lutte sans merci. La mémoire, c'est le passé du roman⁴ : un passé qui ne passe pas plus que certains souvenirs personnels. Ce passé du roman, c'est la tradition, les autres, comme lesquels il serait ridicule d'écrire même si l'on ne peut oublier comment ils ont écrit :

Valéry said he could never write a novel for one insurmountable reason. He would have to include sentences like The Marquise went out at five. (p. 128)

Ce qui donne deux pages plus loin : « Protagonist went out at five ? » (p. 130). « *The Anxiety of Influence* », est-ce là ce qui empêcherait Reader d'écrire son roman ? Après tout, en tant qu'écrivain, Reader est d'abord un lecteur comme le suggère la seconde épigraphe :

First and foremost, I think of myself as a reader. (Borges)

Mais bien sûr, si on tire son chapeau aux autres, c'est qu'on se trouve dans un musée comme le montre la première épigraphe :

This way to the museyroom. Mind your hats goan in ! (Joyce)

En réalité, les choses sont évidemment bien plus compliquées.

Une des illustrations de la lutte qui oppose mémoire et imagination, extralinguistique et intralinguistique, se trouve dans les incongruités littéraires qui émaillent le texte et dont je n'offre qu'une sélection :

Who is speaking, and says, We were in study-hall, in the first sentence of *Madame Bovary* ? (p. 112)

Pas plus que Flaubert, Shakespeare n'est en reste :

In Act II of *Troilus and Cressida*, Shakespeare allows Hector to mention Aristotle. Who will not be born until some nine hundred years after the fact. (p. 119)

Toujours les Grecs mais chez Homère :

In Book XVI of the *Iliad*, Apollo wrenches off Patroclus's armor, leading to the latter's death.

Little more than two hundred lines later, Hector is shown stripping the same armor from Patroclus's corpse. (p. 138)

⁴ C'est aussi ce *memento mori*, le crâne, qui est transmis de Reader à Protagonist. Élément des vanités qui sont une partie intégrante de cet art pictural qui traverse l'œuvre, le crâne est censé rappeler au spectateur que la mort rapporte les réalisations humaines à de justes proportions.

In Walter Scott's *The Antiquary*, there are two Tuesdays in one week.

And the sun once sets in the east. (p. 139)

Ce relevé témoigne de lectures variées et minutieuses. C'est pourquoi le roman de David Markson est tout sauf ennuyeux. Il n'est pas non plus dénué d'humour. Témoin cette confidence d'Hannah Arendt sur le génie méconnu :

We cannot know if there is such a thing as altogether unappreciated genius, or whether it is the daydream of those who are not geniuses.

(p. 62)

Sculpture is what you bump into when you back up to look at a painting.

Said Barnett Newman. (p. 165)

Sans oublier des clins d'œil à ce qu'on appelle aujourd'hui la *French Theory* (175) :

Diegetic, dialogic, hegemonic. Privilege, as a verb. Foreground, as a verb. Valorize. Praxis. Simulacra. Metafiction. Logocentrism.

Phallogocentrism. Discourse. Signifier/signified. Aporia.

Late capitalism. Gynophobia.

Text.

None of the above. (p. 156)

Les commentaires métafictionnels ne sont pas absents du texte. A l'interrogation suivante :

Nonlinear ? Discontinuous ? Collage-like ? (p. 14)

répondent des affirmations et d'autres hypothèses :

Nonlinear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage.

Or of no describable genre ?

A semifictional semifiction, cubist ? [...]

Obstinately cross-referential and of cryptic interconnective syntax in any case. (p. 140)

Si le lecteur peut se demander si les anecdotes biographiques ne sont pas encore du texte, et donc une autre forme de récit, il reste qu'il peut se laisser prendre au jeu des citations, se glissant dans le rôle du *lector ludens* d'ailleurs invité dans le texte de Markson (p. 141). Après *homo festinus*, *lector festinus*. La continuité existe si on se donne la peine de la construire. Nous aurions alors affaire à une autre forme de continuité. Les états et les processus susceptibles d'être attribués à Protagonist (solitude, maladies, suicide), transmis ou pas depuis Reader, sont des états et des processus attribués à des artistes ou à leurs proches dans les notices biographiques. Quant aux difficultés des artistes à publier, travailler, vivre de leur travail, elles sont aussi assignées à Reader et/ou à Protagonist. De même pour les citations : elles sont facilement attribuables aux lecteurs écrivains Protagonist/Reader/David Markson

dont nous construisons le portrait à partir du texte. Certaines de ces citations ont pour thème ou l'écriture, ou la vie, ou le rapport problématique entre les deux. Cette thématique constitue donc une seconde connexion possible avec l'histoire de Reader et de son Protagonist. Restent l'antisémitisme et l'expérience des camps. Mais précisément, ils sont irréductibles.

Reader's Block n'est donc ni un roman, ni une autobiographie. Son altérité interne – un caractère virtuel et caricatural qui déconstruit le roman réaliste – et son altérité externe – une apparence hétérogène, éclatée – le disqualifient comme roman. La mise en abyme de la délégation de l'expérience et l'allusion à l'art comme lunettes à travers lesquelles on lirait la réalité l'éloignent du récit de la vie extralinguistique. Reader (Markson, si l'on s'autorise ce changement de niveau ontologique) aurait pour tâche d'écrire un roman qui n'en serait pas un (« A novel of intellectual reference and allusion, so to speak, minus much of the novel? », p. 61, 137) ou une autobiographie qui n'en soit pas une (« A semifictional semifiction, cubist? », p. 140). Et pourtant, les questions qui se posent à Reader se sont posées d'abord à l'énonciateur fictif.

S'agit-il alors d'une autofiction au sens de fictionalisation de soi? L'insistance sur l'autobiographie nous oblige à reconsidérer ce terme: *Reader's Block* nous plonge dans le parcours intellectuel d'un lecteur de la culture occidentale. Notre écrivain est d'abord un lecteur, comme l'énonciateur de Borges dans l'une des épigraphes. D'ailleurs, «Joyces write, Readers read» (p. 65). Laquelle phrase vient dans le contexte d'une remarque sur le titre *Finnegans Wake* de Joyce:

Finnegans Wake, sans apostrophe. *Finnegans* ergo a plural noun,
Wake a verb. (p. 65)

Des Grecs et des Latins à Lowry en passant par Joyce, Faulkner, Conrad, Melville, etc., *Reader's Block* dessine bien un parcours. C'est donc peut-être bien une autobiographie qui s'écrit: mais une autobiographie dont l'itinéraire serait jalonné de lectures et de tableaux, dont les rencontres seraient intellectuelles, les intercesseurs des écrivains. Il s'agirait bien plutôt d'un nouveau type d'autobiographie, loin des anecdotes: une autobiographie littéraire et culturelle:

A man will turn over half a library to make one book, Johnson said.
(p. 61)

L'autobiographie littéraire et culturelle joue de l'apparente contradiction entre extra- et intralinguistique. Les livres sont faits de livres, même les autobiographies.

Synthèse : « N. Y. » de Ezra Pound

Abordons maintenant un court poème dans lequel on trouve les trois types d'altérité générique évoqués précédemment. «N. Y.» est un poème de jeunesse d'Ezra Pound. Nous y reconnaissons le genre du poème d'amour. En effet, l'un des interlocuteurs fictifs est interpellé sous le vocatif de *my beloved*. Des injonctions reconnaissables à l'impératif des verbes lui sont adressées (vers 2, 3, 11). Il est fait l'éloge de cet objet d'amour (vers 1, 10), la promesse d'une vie meilleure (vers 2, 12-13) en échange d'une certaine attention (vers 2, 3, 11). L'univers de cet interlocuteur est inclus dans celui de l'énonciateur fictif, qui domine tout l'espace dialogique du poème. Autrement dit, on n'a accès à *my beloved* que par le foyer énonciatif.

Le premier détournement se produit parce que l'isotopie //woman// est reléguée au statut de comparante au bénéfice de //city// instaurée isotopie comparée, notamment dans le titre du poème. Au vers 3 l'injonction *attend me* est assortie d'une précision *upon the reed*. 'reed' est-il le roseau (//botany//), le pipeau fait de roseau (//music//) ou le motif architectural qui, de toute façon, provient du sens botanique ? Rien de tel que les contextes syntaxique et sémantique pour lever l'ambiguïté si celle-ci peut l'être. Le contexte syntaxique montre que 'reed' est inséré dans le syntagme *upon the reed*, lequel est repris dans le contexte sémantique de la strophe 2. Or le vers 7 sélectionne //music// grâce notamment au verbe 'play'. La symétrie des deux occurrences autorise à construire celle des sens. A quel acteur *upon the reed* est-il attribué ? Ici encore, le contexte proche de la deuxième strophe affecte le pipeau à l'énonciateur, d'autant qu'il est demandé à la bien-aimée de tendre l'oreille (vers 2 : *listen*). La pastorale dont la bien-aimée et le pipeau sont des éléments, voire des acteurs, se voit donc incluse dans le poème d'amour : l'objet d'amour doit être attentif au son du pipeau et à celui qui en joue.

Pourtant la strophe 2 et ses italiques attirent l'attention de l'interprète sur la mise en scène de deux actants : celui qui sait et qui s'adresse à celui qui est fou, deux actants du même acteur, l'énonciateur principal. En quelque sorte, l'énonciateur de la strophe initiale devient énonciataire. Le rationnel nie les conditions de possibilité de la pastorale dans la ville moderne, verticale et blanche de New York. Ce qui lui est attribué est même un véritable anti-genre. A l'unicité de N. Y. repérée à ses initiales s'oppose la multiplicité des individus qui forment la population ; à la verticalité positive de N. Y. (*slender*) l'horizontalité négative de la circulation ; à la fraîcheur euphorique de N. Y. (*white*) le caractère maussade de la foule (*surly*). Enfin, la négation de la pastorale passe par celle du statut de la muse : *This is no maid*. En plus de la relation d'échange virtuel entre N. Y. et l'énonciateur, il est établi une interaction de type défi/contre-défi entre les deux actants de l'énonciateur. Le défi est une réponse à l'inflation poétique visible à l'itération du GN vocatif, à l'amplification (*Listen! Listen to me*) et à la triplification du point d'exclamation. Ce défi substitue le prosaïsme au lyrisme et la déflation comique à la grandiloquence. Par

là-même, le poème d'amour devient auto-parodique. Mais la critique de l'anachronisme de cette forme de poésie dans la ville moderne est à la fois condamnation et dépassement de cette condamnation.

La strophe 3 à son tour est une réplique à la précédente. Le fou reprend le rôle d'énonciateur qui marie les contraires : lyrisme (vers 8, 11) et prosaïsme (malgré la diction biblique : « Thou art a maid with no breasts », vers 9), laideur de l'objet (vers 9) et beauté instituée par comparaison (« Thou art slender as a silver reed », vers 10). Car cette fois, 'reed' apparaît comme comparant : la question n'est donc plus tant de savoir s'il s'agit d'un roseau argenté ou d'un pipeau mais de constater qu'il est devenu moyen, médiation. La pastorale est toujours là mais par comparaison établie par le poète. Le blason est à la fois critique et élogieux, et il se marie au madrigal puisqu'il est proposé que le manque initial (de fertilité inspiratoire) soit remédié par la compétence du poète. Ainsi, la beauté, qui n'est plus intrinsèque à l'« objet d'amour », peut être instaurée. Pouvoir et savoir-faire passent du Créateur au poète⁵, de l'objet à la langue, du référent fictif au couple Signifié/Signifiant.

Dans cette troisième strophe, la pastorale est toujours là mais privée de certains attributs comme la muse et sa beauté : elle est mariée au poème d'amour dans un geste d'hybridation qui aboutit à un nouvel objet poétique où le locatif N. Y. a changé de fonction en devenant énonciatoire. Le poème d'amour « N.Y. » inclut une pastorale, qu'il déconstruit avant de mieux la mettre à son service.

Christine Chollier

Université de Reims Champagne-Ardenne

⁵ Comme le montre la diction biblique, passée du Créateur à l'énonciateur poète.