

Psychanalyse et fiction littéraire: Breton, Sartre, Perec, Wittig

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Psychanalyse et fiction littéraire: Breton, Sartre, Perec, Wittig. Revue d'études culturelles (Dijon), Association bourguignonne d'études linguistiques et littéraires (ABELL), 2007, Lectrices et lecteurs, Théorie et fiction, pp.133-145. hal-02988057

HAL Id: hal-02988057

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02988057>

Submitted on 4 Nov 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.

Psychanalyse et fiction littéraire

Breton, Sartre, Perec, Wittig

Psychanalyse et fiction littéraire représentent deux sphères complexes qu'il n'est pas aisé de mettre en relation. Je propose de traiter quelques aspects du problème en retenant comme hypothèse de départ, ainsi que je l'ai fait ailleurs¹, une définition de la fiction articulée selon deux degrés : un degré fort fondé sur la discrimination de la fiction et de la réalité dans un cadre énonciatif ludique, un degré plus faible mais d'application plus large considérant que les énoncés de réalité eux-mêmes portent la marque résiduelle de l'imaginaire. La distinction opérée par Genette dans l'essai *Fiction et Diction* ne vaudrait plus dans cette perspective que pour le degré fort appelé *fiction première*. Un certain coefficient de *fiction* dite *seconde* affecterait ce que Genette range sous la catégorie de *diction* et qui ressortit plus ou moins aux critères formels habituellement mis en avant dans les textes poétiques. Précisément c'est par la *figure* (métaphore, image) que l'énoncé poétique se trouve encore étymologiquement lié à la fiction. En atteste déjà la parenté de la figure et de la fiction, signalée par une

¹ *Le Roman de la lecture*, Mardaga, 2004.

étymologie latine commune¹. Tandis que la fiction première concernerait dans le domaine littéraire les histoires inventées, spécialement le roman et le théâtre, la fiction seconde affecterait plus ou moins l'ensemble des énoncés.

Selon cette dernière hypothèse, le langage lui-même serait au moins en partie d'ordre fictionnel. L'idée s'affirme à l'époque moderne sous la plume de poètes et de théoriciens : Mallarmé, Barthes, Bonnefoy, entre autres. Tout énoncé peut ainsi être compris dans un rapport de fictionnalité avec la réalité qu'il prétend décrire. La fiction seconde s'y partagerait entre l'appréhension métaphorique et intuitive de certains aspects du réel (face positive) et le « glorieux mensonge » (face négative) dont Mallarmé rêva de réaliser, par un nouveau discours poétique, le « démontage impie ». Le discours théorique n'échappe pas à ce degré élargi de la fiction si l'on admet la parenté fréquemment soulignée entre pensées scientifique et pensée poétique, entre concept et métaphore². Les deux degrés de la fiction, pour le dire autrement, correspondraient à deux degrés de l'altérité : altérité forte fondée sur la création d'un monde inventé en opposition au monde supposé réel, altérité faible utilisant l'imaginaire pour une modélisation du réel par la figure, métaphorique ou conceptuelle.

La théorie analytique représente peut-être un point d'échange privilégié entre ces deux degrés de la fiction. Freud rendit hommage aux artistes pour leur intuition des phénomènes psychiques, réduisant en quelque façon leurs œuvres à une formulation anticipée des principes de la psychanalyse³. À tout le moins, le détour par la littérature, sous les figures du complexe d'Œdipe, du narcissisme, du sadisme, entre autres, permit de nommer de façon plus expressive ce que la théorie naissante cherchait à conceptualiser.

La psychanalyse entretient par ailleurs une certaine analogie de fonction avec la fiction littéraire. On peut grossièrement en résumer les deux traits principaux en disant qu'elle conjugue une herméneutique et une catharsis. Il s'agit pour le patient de convertir un langage initial en un autre, d'approcher par de nouvelles configurations de mots une vérité enfouie et douloureuse dont la formulation

¹ *Figura et fictio* dérivent tous deux du même verbe *ingere* (= façonner, modeler). Voir à ce sujet, par exemple, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes, I, p.793-795.

² « Dans la mathématique, il y a une richesse d'imagination énorme, des grands modèles de pensée logique, une pensée qui arrive à se faire d'une façon très vivante, uniquement sur les formes et sans tenir compte des contenus. Tout cela intéresse au plus haut point la littérature. Et, dans la littérature, il y a de plus en plus un mouvement vers des formes de pensée mathématique. Il y a un niveau où mathématique et littérature se rejoignent. » (Roland Barthes, « Des mots pour faire entendre un doute », *Propos* recueillis par Françoise Tournier, *Elle*, 4 décembre 1978, rééd. *Le grain de la voix*, Paris ; Le Seuil, « Points Essais », 1981, p.331-332).

³ Paul Ricœur qualifie de « disposition très égarante » la manière dont Freud subordonne l'apport de la culture aux découvertes cliniques, aboutissant au « traitement du complexe d'Œdipe comme simple thème onirique » dans *L'Interprétation des rêves (De l'interprétation)*, Paris, Le Seuil, 1965, rééd. « Points Essais », p.204).

passé encore par le compromis des mots à valeur libératrice. Cette double visée ne pouvait laisser indifférents les écrivains qui utilisent aussi les mots pour travailler sur une connaissance et un ressenti.

Une fois la psychanalyse entrée dans le champ culturel du vingtième siècle, on relève chez nombre d'entre eux, si l'on excepte le parti pris de l'ignorance – volontaire ou non –, une gamme de réactions allant de la coopération à l'affrontement, en passant par différentes formes de concurrence. On voit aussi surgir dans le champ de la critique et de l'herméneutique une méfiance vis-à-vis d'une application mécanique et réductrice de la théorie analytique à la lecture des textes littéraires. Contre une psychocritique stérilisante, Pierre Bayard pose la question, dans un essai savoureux au titre provocateur : *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Il suggère ainsi que les concepts actuels de la psychanalyse n'épuisent pas la connaissance théorique en matière de connaissance du psychisme, que l'inconscient pourrait être pensé hors du seul cadre de référence à la sexualité et d'une réflexion s'orientant vers les troubles de la petite enfance. En quelque sorte, la théorie devrait continuer à s'inspirer des nouvelles intuitions des artistes.

Délaissant les problèmes de la psychocritique, je me propose d'examiner plutôt les incidences de la théorie nouvelle sur l'écriture de fiction étudiées à partir de quelques cas représentatifs. Deux formes de remise en question seront distinguées pour la clarté de l'analyse, hors de toute chronologie systématique. Pour une contestation partielle fondée sur une rivalité plus ou moins agressive, les œuvres de Breton, de Sartre et de Perec offrent trois repères intéressants. Pour une contestation frontale récusant l'essentiel de la pensée freudienne et de ses prolongements lacaniens, l'analyse s'attardera un peu plus longuement sur un roman de Monique Wittig, féministe post-moderne choisie à titre emblématique.

*

C'est d'abord la théorisation de l'inconscient qui semble faire problème chez les écrivains post-freudiens. La gêne est d'autant plus vive que la littérature du vingtième siècle intègre à ses fictions une dimension réflexive, autrement dit un ensemble de dispositifs textuels anticipant sur sa lecture.

Breton et l'interdit du roman

Symptomatique à cet égard est l'attitude de Breton, profondément marqué par la lecture de Freud, au point de vouloir rencontrer le maître viennois, ce qu'il fit

sans grand succès, comme on le sait¹. D'une certaine façon les discours de Breton sur l'automatisme apparaissent comme des extensions de la théorie freudienne. L'écriture automatique, produite par des techniques de relâchement de l'attention consciente, représente pour les surréalistes une voie d'accès à l'inconscient, ouverte grâce aux associations incongrues de mots auxquelles elle donne lieu. Voie parallèle à celle de l'analyse et en un sens concurrente. Ce que Breton et les surréalistes nomment surréel peut ainsi se concevoir comme une approche plus complète du réel, associant les pensées consciente et inconsciente. Ce programme optimiste ne pouvait que susciter le scepticisme de Freud qui insista de son côté sur les mécanismes de censure rendant long, difficile et problématique l'accès du sujet à une vérité inconsciente sur soi. En dépit de quelques essais d'autoanalyse, Freud souligna l'importance de l'écoute offerte à l'analysant par son analyste ; il associa par ailleurs la réussite de la cure au mécanisme spécifique de transfert.

Le refus implicite du tiers et de l'altérité de personne marque une ligne de partage entre Breton et Freud. Ce refus semble susceptible d'éclairer l'interdit du roman imposé aux membres du groupe surréaliste par leur chef. Si le surréalisme ouvre par la pratique des automatismes de la pensée un accès vers l'inconscient et engage donc la poésie dans un rapport supérieur à la vérité, le recours au masque du personnage n'apparaît plus que comme une misérable invention. « Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé »², déclare Breton dans *Nadja*. Ce récit ne peut relever que de la fiction 2 : la parole poétique du locuteur y prétend déjà, comme dans les œuvres ultérieures, à une sorte d'extralucidité.

Alternant l'écriture automatique et « l'exposé concerté », ainsi que le remarqua Julien Gracq³, l'écriture de Breton ne cesse en effet de formuler le projet d'une vérité absolue sur soi, supprimant la barrière de la censure. Les études consacrées par des spécialistes de l'analyse à certaines œuvres phares comme *Les Vases communicants* ou *L'Amour fou*⁴ ont montré l'illusion d'un tel projet qui supprimerait la frontière entre le sujet et l'objet ; heureusement, serait-on tenté de dire, du point de vue de la qualité littéraire des textes en question.

¹ La rencontre eut lieu en octobre 1921 et se solda par une incompréhension réciproque. Lire à ce sujet Marguerite Bonnet, Note sur *Les pas perdus*, in André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p.1276 sq.

² André Breton, *Nadja*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1928, OC, I, p.650-651.

³ Gracq distingue dans l'œuvre de Breton « deux sortes de *traitement* de l'écriture – très divergents chez lui par leur apparence extérieure, mais en fait inspirés de préoccupations identiques : d'une part l'écriture automatique proprement dite (celle du *Poisson soluble*, de *L'Immaculée Conception*), d'autre part les exposés concertés que représentent les *Manifestes*, *Point du jour*, *Les Vases communicants* » (J. Gracq, « André Breton », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p.495).

⁴ Lire à ce sujet, par exemple, Jean Bellemin-Noël, « Des vases trop communiquant », in *Biographies du désir*, Paris, PUF, 1988, p.128-138.

Fictions sartriennes : psychanalyse existentielle vs psychanalyse freudienne

Ce rêve d'une connaissance absolue sur soi ou sur autrui, conduit Sartre à récuser à son tour l'idée freudienne de censure. Le vocabulaire freudien – le Sur-Moi, l'Œdipe, la névrose, l'inconscient – est intégré par Sartre à son écriture comme donnée culturelle nouvelle, mais il fait l'objet d'une banalisation et d'une marginalisation qui tendent à en dénaturer le sens. La nouvelle vérité élaborée dans les essais philosophiques comme *L'Être et le néant* substitue en effet à la psychanalyse freudienne la notion de psychanalyse existentielle. Le concept central en est, comme on le sait, la mauvaise foi, que l'écrivain/philosophe moderne et tout individu lucide mis à son école seraient en mesure de déjouer. La mauvaise foi remplace donc la censure freudienne, ce qui permet peut-être à Sartre d'articuler avantageusement dans le champ de l'insu un inconscient idéologique assez peu pris en compte par la psychanalyse. Traquer la mauvaise foi revient pour le héros sartrien à prendre conscience de tous les déterminismes psychoaffectifs ou socioculturels avec lesquels devrait composer sa liberté. Dans la nouvelle ironique *L'Enfance d'un chef*, le héros, Lucien Fleurier, côtoie un moment les milieux bohèmes et surréalistes qui lui ouvrent un accès à la psychanalyse. Mais il décide par conformisme vis-à-vis de sa classe sociale de succéder à son père dans son rôle de patron et d'épouser les vues antisémites des jeunesses maurassiennes : « première maxime, se dit Lucien, ne pas chercher à voir en soi : il n'y a pas d'erreur plus dangereuse »¹. Le point faible du roman sartrien réside sans doute dans ce déploiement de la fiction au service d'une philosophie de l'existence aisément repérable par ses leitmotivs : contingence de l'être, dilemme mauvaise foi/acceptation de la liberté de choix.

Il est à remarquer qu'à partir de 1964, cette écriture romanesque disparaît pratiquement au profit de l'écriture autobiographique ou biographique, comme si l'outil du roman s'avérait inapte à réaliser le projet d'extralucidité qui constitue peut-être le fonds de l'entreprise sartrienne. Dans *Les Mots* on trouve encore la mention des grands concepts analytiques, fréquemment teintée de distance ironique. Évoquant la disparition prématurée de son père, l'auteur conclut : « je souscris au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi »². La « névrose » dont le livre décrit le déploiement à partir de cette configuration familiale privée de l'image paternelle se confond avec la notion de comédie. On est assez loin de la névrose au sens freudien qui implique encore un refoulement. L'enfant, conditionné par son entourage trop enclin à l'encenser, joue une comédie que le narrateur s'emploie à démonter, traquant encore jusque dans ses derniers retranchements la mauvaise foi passée de l'individu Sartre. Les romans de cape et d'épée dont il avoue s'être toujours

¹ J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », in *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939, p.238.

² J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. Coll. « Folio », p.19.

délecté sont eux-mêmes une des pièces de la comédie, celle du héros comblant artificiellement le vide de son existence. Autrement dit, aucune censure ne viendrait s'opposer à l'entreprise de dévoilement causal dont l'écrivain autobiographe tire toute sa satisfaction. Cette entreprise qui paraît ruiner définitivement le premier degré de la fiction va paradoxalement en faire ressurgir le second degré.

L'ambition de l'autobiographe analyste de soi-même peut en effet se lire comme une réticence devant la perspective d'être lu par un tiers dont il s'agit toujours d'anticiper les interprétations. Mais une telle prétention, comme dans le cas de Breton, ne tarda pas à être démentie par les faits. Je fais ici allusion à la lecture des *Mots* par Philippe Lejeune. Analysant la construction originale de l'ouvrage, l'auteur du *Pacte autobiographique*¹, met au jour une « fable dialectique » d'une redoutable efficacité narrative et philosophique. Il montre aussi que les entorses à la chronologie amènent à déplacer certains épisodes hautement significatifs ou à ne les représenter que par la métaphore d'autres personnages. Il en va ainsi du remariage de la mère ou de l'expérience traumatisante de la laideur. Métaphore et déplacement : c'est tout le travail de l'inconscient dans l'écriture qui resurgit ainsi pour le plus grand bénéfice du tiers lecteur. Tout se passe comme si l'auteur pressentait lui-même cette opacité réelle de son écriture. Rapprochant son livre de ses œuvres antérieures, Sartre le définira quelques années plus tard comme « une espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman ».² L'interruption de l'autobiographie des *Mots* au seuil de l'adolescence marque peut-être une autre limite à ce projet de science absolue sur soi.

Cet inachèvement affecte également les grandes biographies qui appliquent la même ambition à autrui. *L'idiot de la famille* forme ainsi le projet d'un Flaubert totalement expliqué par les voies complémentaires de la psychanalyse existentielle et de l'étude des textes. L'écriture proliférante échoue finalement à réaliser la visée d'absolu. *L'idiot de la famille*, *Baudelaire*, *Saint-Genet* manifestent ainsi leur inscription dans un champ fictionnel élargi, conjuguant de fortes intuitions critiques et les scories du discours, la biographie et l'autoportrait oblique.

La psychanalyse existentielle se trouve donc placée sous le signe du complément et de la déficience vis-à-vis de l'Inconscient freudien. Délaisant progressivement le roman dans sa volonté de concurrence avec la psychanalyse, l'œuvre de Sartre retrouve les formes élargies de la fiction dans les écritures biographique et autobiographique.

W entre dévoilement et revoilements

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

² Jean-Paul Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations*, X, Paris, Gallimard, 1976, p.145-146.

L'écriture de Perec va de pair avec une volonté exploratoire plus compréhensive vis-à-vis de la psychanalyse, en dépit d'une certaine ironie résiduelle. *W* ou *Le souvenir d'enfance* (1975) qui servira ici de repère est construit sur le tressage d'un discours autobiographique et d'une fiction romanesque, d'abord publiée en feuilleton. Précisons que Perec mène, en parallèle avec l'écriture de ce livre, une analyse, tentant ainsi peut-être de traiter par deux voies complémentaires une histoire intime aux accents trop douloureux. Une mère et une partie de sa famille juive déportées en 1943, un père mortellement blessé au début de la guerre : toute la vie personnelle et littéraire de Perec qui avait quatre ans en 1940 tourne autour de cette famille brisée dont l'adulte qu'il est devenu tente par divers moyens de réparer la perte.

Loin de prétendre forcer les barrières de la censure, comme les auteurs précédents, il inscrit au cœur de son livre, entre les deux parties qui le composent le signe de l'ellipse : [...]. Il ne s'agit plus de dire, mais de suggérer, peut-être aussi, à partir de la césure centrale, d'ouvrir pour un tiers lecteur l'espace à partir duquel les deux séries narratives prendraient sens ainsi que l'a encore montré Philippe Lejeune¹.

Chacune des deux lignes narratives se trouve en effet brisée par le passage à la seconde partie. Côté roman, le récit à la première personne cède la place à un récit à la troisième personne. Le faux Gaspard Winckler parti vers la Terre de Feu à la recherche de celui dont il porte le nom d'emprunt, disparaît de l'horizon narratif. À ce récit initial succède l'évocation de l'île de W, monde contre-utopique vaguement situé dans la même zone de l'hémisphère sud. Le narrateur Gaspard Winckler abandonné sans explication par l'auteur cède alors la place à un observateur ironique et cruel, détaillant sur un ton faussement neutre le fonctionnement de la cité olympique infernale implantée sur cette île. Le récit autobiographique, pour sa part, oppose un avant et un après, articulés autour du pivot que constitue « le départ » de la mère pour la gare de Lyon en 1943. Les rares et fragiles souvenirs du père et de la mère évoqués dans la première partie font place aux souvenirs de Villars-de-Lans, chez les membres de la famille rescapés des rafles anti-juives, souvenirs marqués par l'effacement des deux figures parentales. Le récit mime ainsi le ressenti ancien de la disparition des êtres chers.

Il joue aussi sur la distance. Malgré le clin d'œil aux formes traditionnelles du roman policier ou d'aventure placées sous le patronage de Verne, la partie romanesque fait l'objet d'une déconstruction. À la fracture centrale qu'on vient d'évoquer s'ajoute la désignation dans le titre du livre de la fiction W comme « souvenir d'enfance », le seul véritable, puisque la partie autobiographique s'ouvre sur ce constat « je n'ai pas de souvenir d'enfance ». Autrement dit, l'univers concentrationnaire de W apparaît comme la projection fantasmatique de l'inaccessible réalité dont l'enfant devenu adulte ne saurait faire la relation

¹ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L, 1991.

directe. Un espace d'interprétation du fantasme semble ainsi se mettre en place, sur le modèle de la lecture analytique, au détriment de l'adhésion à la fiction romanesque de plus en plus malmenée. D'autant que les derniers chapitres soulignent de façon de plus en plus transparente le caractère allégorique de la vision.

Inversement, on assiste à une fictionnalisation de l'autobiographie par différents moyens. Les rares souvenirs rapportés aux figures parentales sont assortis de commentaires ou de notes rétrospectives qui en désignent la valeur aléatoire. L'un d'entre eux touchant à l'image maternelle est qualifié de « fabulation » conçue à partir du souvenir de « *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen ou de l'épisode de Cosette chez les Thénardier » (p. 56). Trois niveaux se superposent ici de façon complexe : la désignation de l'autobiographie directe comme tissu de paroles et de visions plus ou moins inventées, une esquisse de démontage analytique aussitôt refusée et un revoilement de la fiction par d'autres métaphores. Le refus de l'analyse s'exprime de façon ironique et semble d'abord s'exercer au détriment de l'autoanalyse :

J'aurai beau traquer mes lapsus [...] ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les mignonnes résonances de l'Œdipe et de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture. (p. 59)

La parole qui traduit risque donc de trahir l'émotion perdue. Mais la mise en garde vaut aussi pour le lecteur tenté de plaquer des schémas explicatifs sur la singularité d'un univers psychique récalcitrant à toute tentative de réduction. Ainsi l'épisode de la blessure au visage causée par le bâton de ski d'un garçon à Villars-de-Lans, loin d'être rabattu sur la petite enfance de l'auteur, est-il mis en correspondance avec d'autres représentations artistiques associant peinture et création personnelle :

C'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept mètres », le Portrait d'un homme dit le Condottiere d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire » (p. 142)

Perec met donc moins l'accent sur les faiblesses de l'interprétation analytique que sur l'originalité d'une voie littéraire vers la connaissance, fondée sur l'alliance subtile de la déconstruction et de la reconstruction, du degré fort et du degré faible de la fiction, comme ouverture vers un espace d'interprétation inédit. À la traduction en un sens simplifié semble s'opposer la conversion en un sens toujours plus complexe dont on a donné ici, dans l'espace réduit de cette présentation comparative, une présentation plus que sommaire.

Wittig ou l'écriture littéraire contre la psychanalyse

Plus radicale est la démarche de Monique Wittig qui ne rivalise plus avec la psychanalyse mais s'en prend à ses présupposés fondamentaux. Je rappellerai brièvement la théorie de cette féministe postmoderne pour laquelle la notion même de féminisme est devenue suspecte puisqu'elle implique encore une essentialisation de la différence entre hommes et femmes. Wittig s'attaque au concept central de la psychanalyse, la différence des sexes, qualifié de « concept *a priori* et idéaliste¹ ». Son essai *Le corps lesbien* décrit le seul être universel possible, la lesbienne, un être ni homme ni femme, débarrassé des contraintes de la reproduction et de la génitalité, ouvert à un érotisme polymorphe. Il prend donc le contre-pied exact de Freud qui dans les *Trois essais sur la vie sexuelle* présentait comme un progrès le transfert des zones érogènes multiples vers la sphère génitale et érigeait la sexualité génitale adulte en stade supérieur.

Comme d'autres théoriciennes de la même mouvance, Wittig critique Lévi-Stauss et Lacan, suspects d'ériger en principes universels des formes transitoires de domination : le tabou de l'inceste, en tant qu'il produirait la normativité hétérosexuelle, et le langage, abusivement considéré comme objet neutre, alors qu'il fonctionnerait lui aussi comme matrice hétérosexuelle. Dans une optique qui se veut matérialiste et historique, elle appréhende le genre et le sexe féminins comme mythes et instruments de la domination politique des hommes sur les femmes. Le structuralisme et la psychanalyse qui ont procédé à « une mythification de leurs concepts »² entrent ainsi dans le champ élargi de la fiction, perçue avec son coefficient négatif d'illusion et de mensonge.

Je ne veux pas discuter ces propositions pour elles-mêmes ; seulement en examiner l'application aux romans de Monique Wittig et spécialement à l'un d'entre eux, peut-être le meilleur du point de vue de l'écriture, *L'opoponax*³. Il s'agit encore d'un livre sur l'enfance et la préadolescence. En un sens on y retrouve l'évocation des émois confus de cet âge, des tentations homosexuelles favorisées par la vie en pension ; Musil déjà en avait fait la peinture dans *Les désarrois de l'élève Törless*. Mais l'écriture innove : comme l'a noté Duras dans sa postface, elle représente « l'exécution capitale de quatre-vingt dix pour cents des livres qui ont été faits sur l'enfance ». Si c'est la langue de la tradition littéraire qui est coupable de perpétuer l'oppression, le livre apparaît d'abord comme une insurrection contre la langue de toute la tradition autobiographique. Wittig y invente la langue de l'enfance psychique, d'un sujet débordé par les émotions et stimuli venus du monde extérieur ; de la non distinction de soi et des autres dans un continuum de sensations et de mots entendus.

Il s'agit *a priori* d'une fiction 1 comme l'indique dès la page de couverture le sous-titre « roman », mais cette étiquette est pour le moins problématique. Plus

¹ Monique Wittig, « Paradigmes », in *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p.109.

² *La Pensée straight*, p.75.

³ Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964. Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

radicale et plus cohérente que les nouveaux romanciers auxquels elle rend hommage, Wittig déconstruit le roman traditionnel en ruinant l'un des deux critères linguistiques constitutifs de la fiction selon Hamburger : le transfert de la valeur des temps (l'imparfait ressenti comme un présent).

Le roman se présente en effet comme un anti-récit systématique, excluant les deux formes françaises du prétérit, le passé simple – ce qui n'est pas franchement une innovation, après Camus, par exemple – mais aussi, fait plus rare, l'imparfait de l'indicatif. L'emploi massif de l'indicatif présent, complété par quelques passés composés et futurs de proximité, prive l'action des personnages de toute perspective temporelle. La prédominance de la parataxe, l'absence d'action suivie empêchent ainsi la formation de toute continuité narrative, même furtive. Quelques types de lieux – salle de classe, forêt, dortoir – évoquent bien en revanche la vie d'un groupe d'enfants, hors de toute précision descriptive ou toponymique, comme si le cadre de la fiction était suggéré, sans l'histoire.

L'innovation principale tient cependant au traitement réservé aux marques de la subjectivité. À cet égard, *L'OpoPONAX* apparaît comme le roman du sujet refusé ou pour le moins problématique. C'est le refus du *Wo Es war soll ich werden*, pour reprendre la phrase fameuse de Freud. Aussi les seules occurrences de la première personne sont-elles celles des identités construites à travers le lien institutionnel religieux – « Ma mère supérieure » – ou familial – « Mon oncle », « ma Tante ». À cet emploi très restrictif de la première personne s'ajoutent l'absence de corrélation grammaticale entre un personnage et des sentiments ou pensées, l'emploi fréquent de l'indéfini « on », la priorité accordée aux sensations et notations matérielles. Plus étonnant : les personnages sont désignés d'un bout à l'autre du roman par le doublet Prénom Nom, y compris le personnage principal, Catherine Legrand, qui ne s'impose comme tel que par une mention plus fréquente. L'auteur ne procède à aucune réduction de ce doublet, réduction perçue habituellement comme marque de familiarité du narrateur et donc indice d'élection au rang de héros de l'histoire. Ce qui se donne à éprouver ici, de bout en bout et du point de vue d'une conscience purement phénoménale, est l'étrangeté du nom comme identité sociale.

Le seul passage du livre à la première personne commence précisément par cette phrase « Je suis l'opoponax » et il n'intervient qu'à la page 230. Il s'agit d'un texte écrit par une des pensionnaires de l'établissement religieux :

Je suis l'opoponax. Il ne faut pas le contrarier tout le temps comme vous le faites. Si vous avez du mal à vous peigner le matin il ne faut pas que vous vous en étonniez. Il est partout. Il est dans vos cheveux. Il est sous votre oreiller quand vous commencez à dormir. Cette nuit il vous donnera tant de démangeaisons par tout le corps que vous ne pourrez pas vous endormir. Le jour qui arrivera derrière la fenêtre demain matin vous permettra d'apercevoir l'opoponax assis sur l'appui de la fenêtre. Vous lui écrivez et vous pourrez mettre la lettre derrière le piano de la salle d'études. Je suis l'opoponax. (p. 230)

Notons que le récit ne dit pas laquelle des jeunes filles du groupe est l'auteur du billet portant ce texte. Toutes pourraient l'être, puisque la phrase revient à énoncer cet oxymore « je suis l'indéterminé ».

D'autant plus remarquable est l'insertion progressive, au sein de cette écriture de l'indifférencié, d'intertextes citationnels précis et repérables par la dissonance tonale ainsi créée :

Alors Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. (p. 147)

Ou encore :

Catherine Legrand ouvre le carnet et écrit à la première page, tout à part moy en mon penser m'enclos (p.179)

Ces énoncés – il y en a d'autres – sont l'occasion d'un jeu subtil qui touche aussi bien au monde des personnages qu'à l'activité du lecteur. Du point de vue de la pensée enfantine suggérée par le roman, l'absence du nom d'auteur et de l'œuvre d'origine – la *Salammbô* de Flaubert, puis les *Poésies* de Charles d'Orléans, en l'occurrence – supprime la perspective de l'histoire littéraire et semble brasser le texte citationnel dans le chaos mental déjà évoqué. Ainsi en va-t-il souvent sans doute de la difficulté de jeunes enfants à s'intéresser à des univers culturels lointains. Mais la dissonance créée par la restauration de l'imparfait, dans le premier cas, par l'énoncé à la première personne dans le second, suggère que la lecture pourrait être source d'accès à l'impossible subjectivation. Une certaine corrélation serait à établir entre la multiplication des intertextes au fil du récit et l'évolution suggérée du groupe, de l'enfance à la préadolescence.

À l'échelle du lecteur, une hésitation comparable se fait jour. Le recours à l'intertexte citationnel qui comprend encore la geste de Guillaume d'Orange, Corneille, Saint Vincent de Paul, Baudelaire, Maurice Scève, entre autres, peut être compris comme une véritable subversion de la tradition littéraire. Un texte programme – « Le Cheval de Troie¹ » – affichait déjà l'intention de prendre l'ennemi à revers en l'investissant de l'intérieur. Il n'est pas sans signification que le premier intertexte, la première cible, pourrait-on dire, soit ici Flaubert, dont la narration structurée représente ce contre quoi le récit s'invente. Le roman célèbrerait l'avènement contre la tradition d'un nouveau sujet individuel non généré, comme le suggère le nom du personnage principal – Catherine Legrand – qui condense le féminin et le masculin.

¹ « Le Cheval de Troie », « La Marque du genre », Paris, *Vlasta*, spécial Monique Wittig, n°4, 1985, repris dans *La Pensée straight*, p.119-126.

On peut cependant esquisser une lecture inverse qui prendrait appui sur le plaisir ressenti à la rencontre dans cet univers du chaos de marques de la différence réintroduisant la perspective littéraire et historique. Ceci pourrait même étayer une interprétation du livre en termes freudiens. Tout se passe en effet comme si l'altérité refusée faisait irrésistiblement retour sous une autre forme. La théorie anti-freudienne de Wittig serait prise en défaut par son écriture littéraire. On verrait ici l'exploration d'un matériau précœdipien, celui d'une pensée enfantine de l'indifférencié revécue à travers une sorte de rêve éveillé. Pour reprendre la distinction entre sémiotique et symbolique opérée par Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, l'écriture de Wittig serait à rapprocher du sémiotique, donc du poétique. Le roman équilibrerait cette plongée intuitive dans le fantasme par le jeu avec ses nombreux intertextes qui marquerait le retour au symbolique et pour le lecteur une forme d'accès à l'identité. L'altérité intertextuelle viendrait en quelque sorte compenser l'altérité de genre refusée.

Quoi qu'il en soit, l'écriture anti-freudienne de Wittig semble bien résorber la fiction 1 en fiction 2, parachevant un mouvement esquissé par les contestations moins frontales.

*

L'échantillon des cas examinés ne permet pas de dresser un panorama exhaustif de la fiction littéraire post-freudienne. La forte tendance à la réflexivité et à la mise en abîme du lecteur qui s'affirme au cours du vingtième siècle place sans doute l'écrivain devant une difficulté nouvelle. Le jeu naïf avec le premier degré de la fiction devient plus difficile. Il contraint certains comme Breton ou Sartre à délaisser d'emblée ou progressivement ce terrain afin d'en explorer un autre qui leur permettrait de triompher de la nouvelle science. Mais cette démarche apparaît entachée d'illusion et l'écriture poétique substituée à la fiction première ne les préserve pas plus de la hantise contre laquelle ils semblaient vouloir se défendre : celle d'être interprété. Une part de la qualité littéraire de leur écriture tient sans doute à ce qu'elle dépasse cette intention plus ou moins affichée. D'autres comme Perec parviennent, au prix d'un jeu complexe à combiner les deux types de fictions et à élaborer des formes littéraires prenant appui sur le savoir analytique tout en le compliquant par des revoilements appelant un déchiffrement spécifique. La pensée théorique sur la psychanalyse informe donc l'écriture littéraire d'une manière ambivalente.

Le cas de Monique Wittig est encore plus troublant. La radicalité de sa contestation invite à penser la théorie analytique comme fiction au sens large, avec sa marge d'incertitude et d'approximation, à défaut d'y reconnaître avec elle une pure tromperie. Sa pensée théorique et plus encore son œuvre littéraire demeurent inscrits dans la langue et dans la culture dont elle prétend révolutionner l'usage. L'écriture de l'indifférencié paraît sonner le glas de la

fiction 1, tributaire d'un modèle historique de la temporalité et de la subjectivité qui lui permette de se déployer. La parole se résorbe alors en hymne à l'être nouveau, en poème épique aux *Guérillères*, ou en anti-épopée, comme dans *Virgile, non*. Peut-être trace-t-elle ainsi à son corps défendant les limites d'une pensée littéraire et culturelle du genre indifférencié.

Alain TROUVE
Université de Reims

