



HAL
open science

Lecture et altérités

Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu

► **To cite this version:**

Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu. Lecture et altérités. Éditions et Presses universitaires de Reims, 2, 251 p., 2008, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-20-1. 10.4000/books.epure.722 . hal-03000311

HAL Id: hal-03000311

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000311v1>

Submitted on 22 Sep 2023

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.

Collection dirigée par
Marie-Madeleine Gladiou et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°2
Lecture et altérités



épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Lecture et altérités

Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.722
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2008
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961897



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008
EAN (Édition imprimée) : 9782915271201
Nombre de pages : 252

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

TROUVÉ, Alain (dir.) ; GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.). *Lecture et altérités*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/722>>. ISBN : 9782374961897. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.722>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Lecture et altérités est le second volume de la collection « Approches interdisciplinaires de la lecture ». Il rassemble les communications présentées durant le séminaire interdisciplinaire tenu à Reims en 2006-2007. Après « Parcours de la reconnaissance intertextuelle » (session 2005-2006), il s'agissait d'élargir la perspective, de montrer que ce lieu commun du discours contemporain, l'altérité, se décline sous diverses formes : intertextuelles encore, mais aussi culturelles, sémiotiques, psychiques, génériques ; altérités de personnes ou de caractères... Selon l'angle de vue pris sur le texte à lire, selon la discipline convoquée pour penser l'autre, il faut ainsi concevoir des altérités, ce qui ouvre la voie à de nombreux croisements des perspectives. En attestent les contributions de chercheurs venus de France et d'ailleurs : linguistes, comparatistes, spécialistes de littérature française, espagnole, anglaise, qui ont contribué à enrichir ce volume. Les articles s'adressent à tout public intéressé par le rapport entre littérature et lecture.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

SOMMAIRE

Avant-propos

Alain Trouvé

Le littéraire et l'altérité

Problématiques littéraires de l'altérité

Alain Trouvé

Champs de l'altérité

Nœuds et questions transversales

Lecture littéraire et altérité

Le Jardin des supplices d'*Octave Mirbeau*

Les altérités à l'œuvre dans la création littéraire

Antonio Domínguez Leiva

Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu

Sébastien Hubier

Altérités intertextuelles

L'intertextualité dans Nocturne du Chili, de Roberto Bolaño. Gouvernement autoritaire et culture

Marie-Madeleine Gladieu

Intertextualités aragoniennes. La mémoire et l'oubli

Maryse Vassevière

L'intertexte et le temps

L'intertexte et les auteurs

Une écriture du réel : la défense de l'infini

Quelques exemples d'intertextualité médiévale : entre réminiscence, emprunt, réécriture et plagiat

Jean-Charles Herbin

De l'intertextualité en poésie. À propos de « Hölderlin » (Aragon, Les Adieux)

Alain Trouvé

Contextes et aspects généraux

Le texte « Hölderlin » ?

Médiations intertextuelles

Fonctions de l'autre intertextuel

« Arrête, ô songe, d'enseigner, et toi, mémoire, d'engendrer ». Écriture poétique et intertextualité d'après « Sécheresse » (Saint-John Perse)

Alain Trouvé

Le signe et les figures de l'autre

Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen. Cent phrases pour éventails, Stèles

Hoai-Huong Nguyen

Rencontre(s) de l'Extrême-Orient

L'altérité extrême-orientale dans *Stèles* et *Cent phrases pour éventails*

Découverte d'une altérité dans l'identité des œuvres

L'ailleurs fantôme : Michel Leiris et Louis Malle

Thangam Ravindranathan

Le truchement d'un titre

Écrire l'ailleurs

Points de fuite

L'ombilic du rêve

Le spectre de l'autre

Altérité et signification

Philippe Monneret

Roman et altérité

Lecture et altérité dans Terra Nostra, de Carlos Fuentes

Marie-Madeleine Gladiéu

L'Agneau carnivore (1975) d'Agustin Gomez-Arcos, langue de l'autre et amour du même ?

À la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant

Emmanuel Le Vagueresse

L'Espagne franquiste comme répression à la fois de l'amour du même et du langage sensible qu'est le castillan

Provocation sexuelle et provocation linguistique

Aller vers l'autre en allant vers le même ?

L'envers du décor. Quelques phénomènes d'altérité générique

Christine Chollier

Inclusion

Hybridité, hybridation

Anti-genre

Synthèse : « N. Y. » de Ezra Pound

Bibliographie

Avant-propos

Alain Trouvé

« Devenir conscient de la relativité, donc de l'arbitraire, d'un trait de notre culture, c'est déjà le déplacer un peu ; et [...] l'histoire (non la science mais son objet) n'est rien d'autre qu'une série de tels déplacements imperceptibles. »

Tzvetan Todorov

La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre

- 1 Créé au début de l'année 2006, le séminaire atelier de recherche « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » a poursuivi ses activités au long de l'année universitaire 2006-2007, et propose, dans le second numéro de sa collection, un aperçu de la réflexion menée sur le thème de l'altérité. Comme l'écriture poétique et romanesque, la lecture relève d'une activité de mise en rapport avec l'autre, de comparaison explicite ou implicite avec un auteur, un aspect de la culture, un phénomène humain.
- 2 L'approche interdisciplinaire, dans l'esprit du CIRLLLEP, s'est renforcée, puisque non seulement des collègues d'autres universités ont collaboré à ce séminaire, mais diverses aires culturelles ont été représentées, et diverses périodes, de l'Europe à l'Asie et l'Afrique, des États-Unis aux Caraïbes, françaises et hispaniques, du Mexique au Chili, de l'époque médiévale à la fin du vingtième siècle. Que soient remerciés les collègues des différentes disciplines (linguistique, littérature française du Moyen Âge au vingtième siècle, littérature comparée, espagnol, anglais) qui ont contribué à enrichir ces débats.
- 3 Les étudiants en master et inscrits en thèse, ainsi que les enseignants intéressés par la réflexion sur la lecture littéraire, pourront trouver dans ce numéro quelques pistes susceptibles d'élargir leur recherche personnelle.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Le littéraire et l'altérité

Problématiques littéraires de l'altérité

Alain Trouvé

Michel Deguy, « La langue n'est pas un médium »

(Poésie 116)

- 1 L'altérité, lieu commun du discours contemporain, semble l'objet de nombreux malentendus. Autant de disciplines, autant d'approches différentes, voire contradictoires, à leur insu. La question du sujet et de son identité a sans doute partie liée avec l'altérité. Le même et l'autre en s'opposant se définissent mutuellement. Encore convient-il de rappeler avec Paul Ricoeur que ce même peut se concevoir sous la double spécification d'une identité de sujet acteur d'une histoire – identité-*ipse* – et d'une identité de caractère – identité-*idem*¹. On serait ainsi tenté de poser d'entrée de jeu la distinction symétrique entre une altérité *non-ipse*, mettant en relation des individus distincts, et une altérité *non-idem*, se substituant ou s'ajoutant à la première pour faire intervenir une différenciation de traits caractéristiques. Mais la question se pose en vérité en référence à divers plans, ordres ou échelles, invitant aussi à penser des altérités de langue ou de culture, par exemple. Il n'est pas sûr, même, que le discours, dans ses usages ordinaires ou spécialisés, détienne ici toutes les clefs : l'altérité est peut-être encore ce qui résiste au langage commun et à sa tendance uniformisante. La langue semble vouloir appréhender cette frontière séparant les discours de ce qui leur échappe, déclinant à l'aide du même préfixe *métalanguage*, *métaphysique*, *métapsychologie*, *métaphore*... *Méta* signifie en grec « succession », « changement », « participation » (qui édulcore la frontière ?) et, dans la science moderne, « ce qui englobe »² ; l'altérité engloberait-elle l'identité ?
- 2 Comme l'intertextualité qui en constitue une forme particulière, l'altérité appelle la reconnaissance au double sens de la détection et de l'acceptation. Cette reconnaissance implique elle-même une démarche interprétative. Car l'altérité n'est jamais vraiment ce qu'on croit. Selon Ricoeur encore³, les styles herméneutiques oscillent entre deux pôles : l'interprétation d'un message et la réduction des illusions. Dressant l'histoire de sa discipline, il observe une hésitation entre la philosophie comme science rigoureuse semblant requérir des significations univoques et la philosophie recourant au symbole

ou au mythe. Ce qui renvoie à deux acceptions du langage symbolique, en mathématiques et en poésie.

- 3 Plus complexe que toute autre, attentive à ce qui échappe au langage ordinaire, la langue littéraire paraît spécialement apte à jouer sur toutes les dimensions de l'altérité en raison de sa double fonction de communication et de création.
- 4 Le littéraire se décline lui-même, au moins depuis le tournant des années 1800⁴, en deux temps solidaires : au geste premier d'écriture répond la performance lectrice qui en prolonge, éclaire et réfracte les effets, méritant alors au plein sens du terme cette appellation de *lecture littéraire*⁵ apparue à la fin du xx^e siècle. Là où l'écriture d'auteur synthétise, la lecture littéraire déplie et recompose les significations dans un contre-texte, attentif à sa façon aux effets esthétiques obtenus par l'usage premier des mots. En ce sens la reconnaissance et l'articulation des altérités serait peut-être le propre de la lecture littéraire, fragile compromis entre les savoirs qui expliquent et l'agencement des interprétations, sensible à un effet global qu'elle restitue et amplifie.
- 5 Si la pensée du littéraire et de l'art est une pensée de la synthèse, ainsi que le suggéra Kant dans la troisième *Critique*⁶, il n'est pas inconcevable d'appréhender les problématiques littéraires de l'altérité comme le produit croisé de pensées à l'œuvre dans divers champs spécialisés, dont on s'efforcera de rendre le degré de complexité croissant, des questionnements particuliers ouvrant sur des problématiques transversales, elles-mêmes mises en perspective par la lecture littéraire, véritable reconfiguration des altérités.

Champs de l'altérité

- 6 Aucun des grands domaines de l'activité humaine ne semble pouvoir se soustraire à une réflexion sur l'altérité. Du collectif à l'individuel et sans prétention à l'exhaustivité, on peut en dénombrer sept, dont on proposera la description sommaire dans le seul but d'établir une première cartographie de l'altérité.
- 7 Le politique, l'économique et le social, d'abord, réservent à l'altérité une place centrale. La conduite des affaires de la cité a très tôt généré la réflexion sur des systèmes alternatifs. L'utopie en est la forme la plus caractéristique, utilisant la fiction pour critiquer les sociétés existantes, comme le fit Thomas More en 1516 dans l'ouvrage éponyme. L'étymologie du mot u-topie (« non lieu ») attire l'attention sur la présence du couple imaginaire/réel au cœur de la problématique de l'altérité politique. S'attaquant au principe de la propriété, le livre de More ouvre la lignée des écrits anticapitalistes s'efforçant de penser un système alternatif. Les prolongements sont connus, du socialisme utopique à la pensée marxiste et à son application, au vingtième siècle, dans l'expérience communiste. Le fourvoiement totalitaire des régimes communistes représenta en même temps la négation de l'altérité ainsi que le montra Hannah Arendt.
- 8 Le triomphe planétaire, au moins à titre provisoire, du modèle capitaliste, semble imposer à l'altérité un régime moins radical représenté dans les démocraties occidentales par l'alternance entre des formes plus ou moins marquées de libéralisme économique, entre conservateurs et réformateurs. Fausse altérité, destinée à préserver un capitalisme érigé en dogme, diront les contempteurs du système. Analysant l'échec du communisme réel, Althusser en vient à distinguer l'autre sociopolitique comme

substance (origine de tous les errements) ou comme « différentiel »⁷, mouvement à réinventer qui témoignerait de la permanence, au sein de la réflexion politique d'une véritable tension vers l'altérité. Guy Debord tenta encore de théoriser l'alternative aux sociétés marchandes en avançant le concept de « société du spectacle » qui prolonge et renouvelle la critique marxienne. Penser l'altérité politique engage donc les questions du réalisme de l'action collective et amène à redéfinir l'identité de ce qu'on voudrait transformer.

- 9 De même, au plan économique, le modèle planétaire de l'économie de marché voit s'affronter deux conceptions de l'altérité ; l'une, douce, oppose des gestions différentes de ce modèle, l'autre plus radicale, cherche, sous l'étiquette altermondialiste, à repenser d'autres modes de production.
- 10 La sociologie s'intéresse aussi à l'altérité : la frontière entre des mentalités, des idéologies différentes est alors l'appartenance à une classe, un groupe, une communauté d'âge, de sexe, de lieu. Elle n'échappe pas non plus à l'écueil de l'illusion, ainsi que l'illustre la prétendue altérité raciale conjecturant, à partir d'une différence de couleur, une différence mentale ou intellectuelle. Quelques écrivains éventèrent la supercherie, montrant la connexion entre discrimination raciste et enjeux économicopolitiques (Montesquieu : « De l'esclavage des nègres ») ou psychoaffectifs (Sartre, *Réflexions sur la question juive*).
- 11 Cultures et civilisation représentent un autre terrain collectif où se déploie la question de l'altérité. Elle se décline dans le fait religieux, partagé entre la visée synthétique de l'œcuménisme et l'opposition de religions prétendument irréductibles les unes aux autres. Reste à savoir si ce qui dégénéra parfois en guerres de religions ne prenait pas sa racine ailleurs que dans les croyances, reléguant la différence de confession au rang de cause superficielle ou de prétexte. Des croisades aux conflits modernes, il est assez facile de repérer l'articulation du religieux avec le politique ou l'économique, causes profondes de certains affrontements. Le religieux touche aussi au métaphysique, pensé par les uns comme un au-delà du monde sensible, une altérité inconnaissable, quand d'autres n'y perçoivent qu'une illusion.
- 12 Une distinction similaire peut être faite en matière de mœurs. La mondialisation des échanges tend ainsi à minorer l'idée d'une relativité des mœurs qui prévalut longtemps, de Montaigne (« chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ») au Lévi-Strauss de *l'Anthropologie structurale*. Ne subsisterait aujourd'hui que la forme du communautarisme, dont on ne sait si elle affirme, comme elle le croit, son altérité, ou si elle en sapa la possibilité, tant elle semble se détourner de l'existence de l'autre par souci de se préserver soi-même.
- 13 On observera par ailleurs que le modèle culturel occidental, soutenu dans sa prétention universelle par son dynamisme économique, se voit opposer par certains comme François Jullien (*Nourrir sa vie*⁸) la culture orientale appréhendée comme l'impensé théorique de l'Occident. Précédant ce travail à visée anthropologique et philosophique, on peut mentionner, au début du vingtième siècle, la fascination de Daumal et des artistes du Grand Jeu pour l'Orient comme civilisation non technicienne.
- 14 À l'intérieur de la mentalité scientifique et technique moderne, précisément, l'altérité devient peut-être, en revanche, l'impensable. Tel est en tout cas l'avis de Jean-Pierre Lebrun (*Un Monde sans limites*⁹, 2004), pour qui l'altérité aurait disparu des esprits avec la notion de limite, à la faveur de la conquête de la Lune par l'homme, dans la seconde moitié du vingtième siècle. Ce tournant marquerait dans les esprits le recul de la

métaphysique, terme désignant dans les représentations traditionnelles, ce qui échappe à l'investigation scientifique. Pour les humains gagnés par cette modernité, et selon Lebrun qui analyse en freudo-lacanian cette mutation, le monde devenu « sans limite » serait promesse (illusoire) de puissance absolue, une toute puissance coïncidant avec l'effondrement du Symbolique pronostiqué par Freud dès 1930 (*Malaise dans la civilisation*).

- 15 La réflexion sur l'altérité investit aussi le terrain de la philosophie et de la morale, partagées entre la diversité des systèmes et l'aspiration de chacun d'entre eux à l'universalité. Face à un certain pragmatisme moral affirmant la relativité des règles, régies par des usages locaux (Montaigne), se développe depuis l'Antiquité une tendance à fonder rationnellement un souverain Bien à caractère universel. Kant en représente la forme la plus achevée lorsqu'il énonce dans la seconde *Critique* la « Loi fondamentale de la raison pure pratique » : « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse valoir en même temps comme principe d'une législation universelle »¹⁰. Une telle loi s'illustra notamment dans le principe de tolérance opposé aux fanatismes. Plus tard, sur des fondements ethnico-psychologiques, Freud avança encore l'idée d'universalité en l'appliquant dans *Totem et Tabou* à la prohibition du meurtre et de l'inceste par toutes les civilisations.
- 16 Au vingtième siècle, toute l'œuvre d'Emmanuel Lévinas vise à montrer pourquoi l'éthique, qui trouve sa source dans l'expérience primordiale de la responsabilité pour autrui, doit être reconnue comme la vraie « philosophie première ». Levinas est aussi le philosophe qui introduisit en France la phénoménologie, ouvrant la voie à Sartre et Merleau-Ponty. L'altérité, thème récurrent chez Sartre, de *Huis clos* à *L'Être et le Néant* est plutôt perçue comme menaçante. Le regard d'autrui me chosifie, à moins que je et l'autre ne se réunissent dans la reconnaissance de l'universelle contingence des sujets, dans leur liberté et leur fondamentale indétermination. Moins angoissé, Merleau-Ponty pose l'irréductibilité de l'autre comme sujet extérieur à moi, tant que ne s'effectue pas sa reconnaissance comme alter ego¹¹.
- 17 Les langues représentent le dernier des cinq domaines collectifs travaillés par la question de l'altérité. Les spécialistes, linguistes ou philosophes du langage, se sont interrogés sur le rapport des langues entre elles, se partageant entre partisans de l'hétérogénéité et adeptes d'une origine commune. L'un des enjeux de cette question porte sur la possibilité et la validité de la traduction, convertissant un énoncé dans une langue autre.
- 18 Le débat concerne aussi le rapport entre le signe et son autre, le référent. Au système tripartite – signifiant/signifié/référent – hérité de Saussure, Goodman et ses partisans ont opposé celui de la référence qui exclut la prise en compte du référent, jugé métaphysique. Pour Goodman, le jeu de la référence se prolonge à l'infini : un symbole (signe) renvoie à d'autres symboles appartenant au même système symbolique. La métaphore serait une forme de référence complexe¹², la réalité évoquée par les mots demeurant ontologiquement inaccessible. Ricœur¹³ débat avec cette conception et lui oppose l'idée que le langage métaphorique modélise et appréhende certains aspects du réel, hors langage, à défaut de coïncider avec eux. En interne, enfin, les langues portent de l'altérité en tant qu'elles intègrent des marqueurs du genre et de la personne.
- 19 La psychologie, plus tournée vers les spécificités individuelles, rencontre aussi de multiples façons la question de l'altérité, selon qu'on se situe à l'intérieur de la théorie freudienne ou qu'on en interroge les présupposés. La reconnaissance (fondamentale

selon la psychanalyse) de l'altérité sexuelle se heurte en effet à une tendance forte du discours contemporain qui lui oppose une autre priorité, la reconnaissance de la préférence sexuelle des individus. La pierre d'achoppement des points de vue est le discours normatif longtemps tenu dans les cercles freudiens en référence notamment aux *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. On sait que Freud y décrit la génitalité hétérosexuelle comme le stade suprême de développement de la libido, assimilant l'homosexualité à une perversion. Au déni pervers de l'altérité, la psychanalyse oppose le rôle nucléaire du complexe d'Œdipe comme seuil de la différenciation. Certaines représentantes du courant féministe américain ou français comme Monique Wittig critiquèrent violemment cette vision, accusant au passage Lacan et Lévi-Strauss de complicité machiste pour avoir postulé l'universalité de l'Œdipe dans toutes les civilisations.

- 20 Freud souligne aussi l'altérité de l'inconscient par rapport au conscient. Dès 1917¹⁴, il décrit la psychanalyse comme la troisième blessure narcissique infligée au moi humain. Après la fin du géocentrisme (Copernic, Galilée), la fin de l'anthropocentrisme (Darwin), la découverte de l'inconscient représente la fin de l'hégémonie de la conscience sur la vie psychique. En même temps, l'Inconscient reste *stricto sensu* insaisissable.

Nous ne le connaissons naturellement que comme du conscient, après qu'il a subi une transposition ou traduction en du conscient.¹⁵

- 21 À ce propos, Ricœur écrit :

la psychanalyse est possible comme retour à la conscience parce que, d'une certaine façon, l'inconscient est homogène à la conscience ; il est son autre relatif et non pas l'absolument autre.¹⁶

- 22 D'une façon plus radicale, Wittgenstein considère qu'on ne peut parler que de ce qui est clair :

Tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.¹⁷

- 23 Ce qui revient peut-être à soumettre la parole au contrôle d'une raison communicante.
- 24 Les poètes en ont jugé autrement. Soient, à titre d'exemples, ces trois intuitions poétiques de l'inconscient. Nerval : « Je suis l'Autre »¹⁸; façon d'inscrire dans la parole l'aliénation, la confusion entre soi et l'autre, la dépossession de soi.
- 25 Plus connu : le « Je est un autre »¹⁹ rimbaldien ; fracture identitaire assignant à la poésie, aux images, au « raisonné dérèglement de tous les sens » le pouvoir de faire advenir sous la plume du scripteur poète un Je ordinairement refoulé ou méconnu. Ou encore, comme au terme d'une dialectique, Lautréamont : « Si j'existe, je ne suis pas un autre »²⁰ ; le Je du scripteur sortant renforcé de la descente aux enfers à laquelle se compare l'écriture et la lecture des *Chants de Maldoror*, ouverte, par les images, au chaos de l'inconscient.
- 26 D'où un premier postulat : la grande littérature, la grande poésie impliquent le scripteur dans sa globalité, conscient et inconscient, un inconscient dont l'expression poétique donne à percevoir la texture originale.
- 27 Précisément, l'originalité de l'art et de la littérature, jouant eux-mêmes de tous les discours de la sphère collective, est peut-être aussi d'offrir aux lecteurs et amateurs de la chose artistique une ouverture sur l'imaginaire original d'un autre sujet. Le propre de l'écriture de fiction, ainsi que l'ont souligné certains théoriciens (de Käte Hamburger à Dorrit Cohn) consiste notamment à franchir la barrière séparant le sujet narrant et le

personnage par l'artifice de l'omniscience psychique ; celui de la poésie lyrique serait de permettre à autrui l'accès à univers intérieur, à une émotion *a priori* uniques.

- 28 D'autres degrés de l'altérité littéraire se laissent immédiatement pressentir, qu'on se contentera pour l'instant de recenser : altérité générique, altérité intertextuelle, voire intersémiotique, lorsqu'une œuvre joue de plusieurs langages, pictural et poétique²¹, musical et verbal, ou réfléchit aux limites d'un langage donné, tel le Barthes de *La Chambre claire*. À l'échelle de la phrase, se rencontre l'altérité de la figure (métaphore, allégorie, symbole) par laquelle le signifiant renvoie à un autre signifié que le signifié ordinairement dénoté. Sur le plan plus global, enfin, de la relation littéraire, l'entrée en jeu du lecteur fait encore intervenir différentes formes d'altérité²².
- 29 On notera, au terme de cette première revue des altérités, la porosité du discours littéraire à d'autres paroles venues d'horizons divers, l'interconnexion des champs successivement parcourus, la récurrence de certains problèmes, enfin, dont on peut à présent tenter une première synthèse.

Noeuds et questions transversales

- 30 Les problèmes de l'altérité semblent s'organiser autour de quatre séries d'interrogations.
- 31 La plus évidente concerne le rapport entre identité et altérité. Simples antonymes ou notions indissociables, imbriquées l'une dans l'autre selon un processus dialectique ? Sur le plan culturel on distinguerait en ce sens l'identité comme repli communautaire sur ses propres pratiques et l'identité nourrie d'altérités culturelles, représentée aujourd'hui par la vogue du métissage artistique. La seconde conception de l'identité paraît à coup sûr la plus féconde. Il faut de l'autre pour faire de l'identité, de l'identité pour apercevoir de l'autre.
- 32 La psychologie cognitive l'a démontré à sa façon. Pensons à Piaget et à ses travaux sur l'enfant et les stades de l'évolution psychique. Dans une perspective constructiviste, Piaget avance l'idée que le principe de connaissance repose sur l'altérité du sujet et de l'objet, de l'altérité du sujet et du monde. Le sujet se construit et atteint à la connaissance de soi en se posant face à l'altérité de l'objet.
- 33 La métapsychologie freudienne, approfondie et renouvelée par le lacanisme, ne se contente pas d'opposer l'altérité de l'inconscient à la pensée consciente qui le refoule, elle montre aussi par quels mécanismes l'identité du sujet conscient s'élabore à partir de l'autre inconscient. Le préfixe *méta* de la discipline confirme en quelque sorte la promesse d'une psychologie assise sur des fondements plus solides en ce qu'elle prend en compte, pour étudier les faits psychiques, ce qui paraît à première vue extérieur à la pensée consciente. Dans sa construction identitaire, le sujet affronte nécessairement l'autre sous l'espèce du Symbolique comme limite opposée à l'Imaginaire. Du Signifiant, autre nom du Symbolique, Lacan affirme dans *Le Séminaire XI* : « le sujet dépend du signifiant et le signifiant est d'abord au champ de l'Autre »²³. *Le Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre* pousse un peu plus loin la question. Il articule à présent l'Autre avec A majuscule (le Symbolique) et l'autre sans majuscule, encore nommé objet *a*, forme verbalisée de l'obscur objet refoulé du désir. La question qui paraissait simple se complexifie, suggérant l'interaction de deux dimensions non homogènes de l'altérité.

- 34 Gérard Pommier, sous une forme peut-être plus accessible, explique que le langage appartient d'abord à l'autre, les parents, la mère, avant que l'enfant ne le fasse sien²⁴. L'accès au langage, à l'emploi du Je, construit chez l'enfant à la fois le refoulement et la pulsion, comprise comme adéquation sans limite au désir de l'Autre, – en l'occurrence de la Mère pour l'enfant, pris par elle comme phallus de substitution. « Chaque sujet aura d'abord été parlé par l'Autre avant de se mettre à parler sa langue, qui le distingue de ce sac de peau de l'organisme, debout grâce aux mots »²⁵.
- 35 Pour Jean-Pierre Lebrun, le symbolique implique la perte, la limite apposée à la toute-puissance. La science moderne, celle de la troisième vague après les Grecs et la Renaissance, ne semble plus selon son analyse se donner de limite. Et d'avancer l'idée d'une collusion entre cette science et le pervers qui vit dans le déni de la perte. Le symbolique de l'ère moderne, de plus en plus virtuel, serait donc menacé de dénaturation.
- 36 L'inconscient lui-même, oscille dans la théorie entre des versions différentes. Le premier Freud met en avant une conception énergétique de la vie psychique qui pourrait le faire concevoir comme réservoir de pulsions²⁶. Peu à peu la théorie s'ouvre à la dimension culturelle. Lacan l'amplifie, s'inspirant de l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss (1949) pour forger la triade Réel/ Symbolique/Imaginaire, « nœud borroméen » de son discours théorique. Il en résulte la définition d'un inconscient vide, sans contenu, pur organe de la fonction symbolique, imposant des lois de structure à un matériel d'éléments inarticulés provenant de la réalité comme du réservoir d'images accumulées par chacun.
- 37 Dans ce nœud d'altérités à trois termes, le Réel n'est pas la notion la plus simple. Revenons un instant au débat qui oppose Wittgenstein aux freudiens. Pour l'auteur du *Tractatus* qui entretient un rapport ambigu de fascination et de défiance vis-à-vis de la psychanalyse, au point de récuser l'inconscient, le réel est ce dont le langage nous donne une image logique. Selon Lacan, reprenant Freud, le Réel est ce qui n'est pas symbolisé mais fait retour dans la psyché sous la forme de l'hallucination. L'enjeu de ce débat n'est rien moins que le statut scientifique de la psychanalyse. Nous laisserons aux spécialistes²⁷ le soin de trancher, s'ils le peuvent. De ce qui précède émerge un second faisceau de questions opposant l'apparence à la réalité. De fait, l'altérité peut aussi représenter l'oblitération de l'autre.
- 38 Tel est en tout cas le point de vue défendu par Marc Guillaume dans *Figures de l'altérité*. Il y propose un nouveau concept, celui de « spectralité » défini « comme élision de l'autre ». La spectralité vise le nouveau mode d'être et d'échange en réseau se développant à l'échelle planétaire. Son corollaire serait la fin des communautés traditionnelles. Guillaume relève des antécédents : la lettre anonyme, le graffiti, le masque du carnaval, certains jeux littéraires. Il note aussi la tentation constante de « réduire l'autre à autrui ». Tout se passe comme si l'altérité absolue était impensable, sauf peut-être pour l'adolescent qui vit ce « moment où le sujet refuse d'être traité comme un autrui par un autrui »²⁸. S'inspirant du sociologue Georg Simmel²⁹, Guillaume définit l'étranger comme celui qui est proche et lointain à la fois. La spectralité ferait l'économie de cette tension, lui substituant une étrangeté artificielle, dissociée du contrôle et de l'identification des êtres, donc de l'idée de séparation. Avec la suppression de l'identité, la communication véritable qui suppose cette séparation entre les individus cède la place à une liaison artificielle. Le processus est ambivalent : « l'élision de l'identité, comme celle d'une lettre à la fin d'un mot, facilite les

liaisons »³⁰ ; elle libère du matériau pulsionnel, le succès des sites d'échange avec pseudo en atteste. Mais cette dispersion du sujet est-elle une vraie libération ? L'anonymat tombe sous le coup d'autres codages, représentés par les matrices formelles des nouveaux échanges. Ne subsisterait dans ces échanges que le jeu sans la conscience du jeu.

- 39 Le thème de l'exotisme est concerné par cette problématique de l'apparence. L'ailleurs dont les livres de Loti se nourrissent utilise la couleur locale pour vendre du rêve à bon marché, peu soucieux d'une connaissance authentique de l'autre. Le tourisme, version moderne du voyage, en représente la forme abâtardie. Victor Segalen a sévèrement critiqué cette littérature du cliché, plaidant pour un voyage plus authentique, à la découverte de l'autre :

Il n'est pas nécessaire, pour obtenir le choc de l'exotisme – donc de l'étrangeté – de recourir à l'épisode périmé d'un voyage mais l'épisode et la mise en scène du voyage, mieux que tout autre subterfuge, permettent ce corps à corps brutal, rapide, impitoyable, et marquent mieux chacun des coups.³¹

- 40 Dans son sillage, Marc Guillaume précise : « L'altérité se *construit* plus qu'elle ne se découvre »³². Et de recenser, après Todorov, dix catégories de voyageurs, dix rapports à l'altérité, entre négation, assimilation et reconnaissance authentique, parmi lesquelles l'*exote*, façon Segalen³³. Baudrillard ajoute un onzième type, le « voyageur sidéral » accomplissant le pur déplacement sous la forme d'un long voyage en avion. Il en résulte un anéantissement provisoire de l'identité par déterritorialisation, n'offrant aucun accès à l'autre. Baudrillard suggère que ce déplacement vectoriel pourrait s'appliquer à certains rapports aux autres, aujourd'hui :

On peut vivre en quelque sorte dans le désir de l'autre, mais comme en exil, dans une autre dimension [...]. Vous faites toujours le voyage, mais il n'y a plus la résistance, l'atterrissage quelque part.³⁴

- 41 Ce voyage sidéral au figuré représente assez bien une certaine façon de consommer de la fiction de masse, hors de toute construction identitaire.
- 42 La problématique de l'apparence laisse ainsi entrevoir des seuils qualitatifs. L'altérité au sens fort du terme s'anéantit dans le fusionnel et se nourrit de la distinction des identités. Encore faut-il s'entendre sur la façon de penser cette diversité des identités.
- 43 La réflexion sur l'altérité se trouve ainsi ramenée vers un autre vieux problème, celui de l'un et du multiple. Le débat prend ses racines chez les présocratiques, débat entre l'École éléate, défendant avec Parménide l'idée d'une unité du monde, et l'École ionienne (Héraclite), le décrivant comme multiple et en mouvement. Il refait surface quand on oppose l'universalité de lois économiques, politiques, morales, à la pluralité des fonctionnements, des systèmes, des axiologies. Ou encore l'idée d'une culture globale à l'existence d'hétérogénéités culturelles, l'hypothèse d'une langue originelle à celle de racines linguistiques diverses. C'est donc la raison elle-même ou au moins la pensée réfléchissante qui semble balancer entre ces deux versions.
- 44 On en retrouve l'écho dans les œuvres d'art oscillant entre la quête classique d'harmonie, d'unité, d'ordre, et la tendance baroque à cultiver le trouble, la dissonance, le désordre. Ce qui revient à opposer l'universelle analogie à caractère unificateur à l'hétérogénéité des représentations entre elles, hétérogénéité du signe et du référent, de la pensée et du monde, du sujet et de l'objet.
- 45 Or qui dit pensée et sujet, dit aussi désir, dont la compréhension représente la difficulté suprême et peut-être le nœud véritable de la question de l'altérité. Pas de désir sans

altérité, sans doute. Pour preuve, assez simple, la démonstration de René Girard à propos du désir amoureux et son application à la littérature³⁵. Le désir amoureux passe par la médiation d'une tierce personne. Nous avons besoin pour désirer une personne qu'un (une) autre la désire (altérité *non ipse* redoublée). C'est dire, déjà, que le désir humain ne peut se concevoir hors du champ de la socialisation.

46 Précisément, l'articulation de la sphère individuelle et de la sphère collective demeure elle-même problématique. La Bible distinguait trois formes du désir : « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair, concupiscence des yeux ou orgueil de la vie » (Première épître de saint Jean, 2, 16) ; soit, traduit par Pascal, *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi* ; sensualité, savoir, pouvoir. Les deux dernières formes montrent bien l'articulation avec le collectif.

47 Les modernes, reprenant la question, ont voulu affronter la dimension sociale du désir. Selon Hegel, la finalité du désir n'est pas la possession (toujours décevante) mais l'unité de la subjectivité avec elle-même. La lacune est au centre du sujet ; la conscience ne peut atteindre l'unité qu'à travers la reconnaissance d'un autre désir³⁶. La *Phénoménologie de l'esprit* applique toute la subtilité de la dialectique à l'analyse du désir, à la fois source de négativité et moteur de l'Histoire. Le désir vise en effet l'anéantissement de son objet qui implique lui-même l'existence de cet objet :

Une fois acquise la certitude de la nullité de cet autre, [la conscience de soi] pose celle-ci *pour elle-même* comme sa vérité, anéantit l'objet autonome, et se donne par là même la certitude de soi-même, comme certitude *vraie*, c'est-à-dire comme une certitude devenue telle pour elle de *manière objectale*.

Mais dans cette satisfaction elle fait l'expérience de l'autonomie de son objet. Le désir et la certitude de soi-même atteinte dans sa satisfaction sont conditionnés par lui, car ils sont par l'abolition de cet autre ; pour que cette abolition soit, il faut que cet autre soit. La conscience de soi ne peut donc pas abolir l'objet en ayant une relation négative à lui ; ce faisant, au contraire, elle le réengendre plutôt, de même que le désir.³⁷

48 La pensée dialectique ici à l'œuvre est encore une pensée de l'unité dont les effets portèrent loin. Il revint à Kojève³⁸, introducteur et continuateur de Hegel, d'en éclairer la logique. Commentant la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, Kojève distingue le désir animal, tourné vers la possession d'objets nécessaires à la survie, et le désir anthropogène, fondé sur la négation d'un autre désir. Ce désir, nécessaire à la conscience de soi, suppose la lutte à mort avec un autre désir. Seul l'esclave, qui n'est pas autonome, peut transcender le monde et révéler l'idéal de la conscience de soi autonome, portant ainsi à son terme le processus dialectique. Or Kojève souligne la coïncidence entre l'absolu, comme résolution des contradictions, et le thème de la fin de l'Histoire, successivement illustré par Napoléon et Staline, représentants du système universel. Autrement dit, l'Histoire se chargerait d'illustrer l'impasse d'une certaine pensée dialectique convertissant l'altérité en une unité supérieure.

49 Ce questionnement s'adresse aussi à la pensée freudienne qui opère un glissement de la famille à la société. L'élargissement s'effectue à la faveur de la seconde topique mise en place dans *Le Moi et le Ça* (1923). « La théorie analytique de la culture est une psychanalyse appliquée », note Ricœur³⁹ qui place ici son interrogation critique après avoir souligné toute la fécondité de l'approche freudienne. L'enjeu en est la validité de l'analogie établie entre rêve et folklore. L'essai sur « La création littéraire et le rêve éveillé » présentait déjà la mythologie comme le rêve éveillé des peuples. De *Totem et Tabou* (1912) à *Moïse et le monothéisme* (1939), on peut suivre le développement d'une

pensée assimilant la civilisation à un renoncement instinctuel pour aboutir à l'analogie de la religion et de la névrose obsessionnelle. Or si la religion peut en un sens fort bien se comprendre comme processus névrotique, peut-être n'est-elle pas réductible à un mécanisme dont le ressort ultime résiderait dans un conflit psychique de nature sexuelle. On perçoit bien ce que cette critique doit aux options religieuses du philosophe. Quoi qu'il en soit, la question ne laisse pas d'être pertinente, qui ramène une fois encore à la validité de l'analogie.

- 50 Cette pensée était en vogue à l'époque de Freud. L'idée était que l'ontogénie reproduit et contient la phylogénie, autrement dit l'embryon répète toutes les étapes de l'évolution, du poisson jusqu'au primate. Notons au passage que le changement d'échelle s'opère ici dans l'autre sens, appliquant au singulier ce qui vaudrait pour le collectif. Qu'importe, l'analogie reste. Lacan ne fera que renchérir, glosant sur la similitude entre le mythe individuel et le mythe collectif, expliquant dans *Les Noms du père* comment l'on passe du père de famille au Père social représenté par le langage, le Symbolique.
- 51 L'analogie du microcosme familial à la société s'opère chez Freud à la faveur d'une mutation théorique, substituant à la théorie énergétique des pulsions, ainsi qu'on l'a dit, une autre conception de la vie psychique régie par le couple *Éros/Thanatos*⁴⁰. Le commentaire de Ricœur à ce propos n'est pas sans rappeler la dialectique hégélienne :
- si le vivant va à la mort par un mouvement interne, ce qui lutte contre la mort n'est pas quelque chose d'intérieur à la vie, mais la conjugaison d'un mortel avec un autre mortel. C'est cela que Freud appelle Eros ; le désir de l'autre est immédiatement impliqué dans la position d'Eros ; c'est toujours avec un autre que le vivant lutte contre la mort, contre sa mort.⁴¹
- 52 Jusqu'ici tout peut paraître cohérent sinon simple. La grande difficulté survient dans *Le Moi et le Ça* pour expliquer la conversion de l'énergie du Ça en sublimation, sous la direction du Surmoi. Par le mot sublimation Freud désigne « le processus par lequel, avec du désir, l'homme fait de l'idéal, du suprême, c'est-à-dire du sublime »⁴².
- 53 La sublimation est chez Freud une question, non un concept, observe Ricœur pour qui Freud lie une archéologie de l'Inconscient à une téléologie⁴³ non thématifiée du devenir conscient. D'où la nécessité, selon lui, du concept de progression comme pendant de la régression freudienne. La progression serait comprise implicitement dans les concepts d'identification et d'idéalisation. Cette analyse débouche sur une proposition intéressante : la sublimation est l'*autre* destin de la pulsion (à côté des formes pathologiques que sont névrose, psychose et perversion). Voilà qui nous ramène à l'altérité comme seuil qualitatif, mais il ne s'agit peut-être encore que de substituer une unité à une autre unité.
- 54 La question du désir représente bien, pour une pensée de l'altérité, la difficulté suprême et décisive. Voyons en quoi la lecture littéraire qui ne saurait en être dissociée peut en compléter l'éclairage.

Lecture littéraire et altérité

- 55 S'agissant de littérature, la lecture met en jeu le rapport à un objet de langage relevant du symbolique. L'interprétation de l'objet texte au sens phénoménologique du terme – ce que je tiens entre les mains quand je lis – se conçoit à son tour comme activité de langage. Un langage œuvrant, ainsi qu'il a été dit, dans la double dimension de

communication et de création. Cette spécificité va faire jouer entre elles toutes les formes et tous les degrés de l'altérité.

Lecteur/texte : altérités démultipliées

- 56 Le texte (l'œuvre) représente une entité de langage étrangère (plus ou moins, selon son caractère original et déroutant), à pénétrer, amadouer... Face à ce bloc d'altérité symbolique, le lecteur se trouve exposé au risque de séduction captation tant qu'il ne s'est pas approprié cet objet étranger. Le texte lu est produit par un autre (*altérité non ipse non idem*). L'hypothèse d'une écriture/lecture féminine, différenciée de son homologue masculine renchérit sur la composante *non idem* de l'altérité. La théorie des instances lectrices apporte une réponse à ces problèmes en évoquant le double dédoublement du lecteur face au texte. La triade « liseur, lectant, lu » (Michel Picard⁴⁴) n'est pas sans rappeler le nœud borroméen « Réel, Symbolique, Imaginaire ». Elle invite à penser la lecture littéraire comme rapport entre le décodage symbolique actif du texte (par le « lectant ») et l'investissement de son imaginaire fictionnel, le consentement à ses structures fantasmatiques (spécifique du « lu »), rapport lui-même régulé par la conscience maintenue chez le « liseur » d'une appartenance à un hors-texte, d'une différence entre le monde réel et le monde des mots. La théorie de la lecture comme jeu relève encore d'une pensée dialectique : elle assigne pour but à la lecture l'élaboration d'une identité enrichie par intégration des altérités. Si le jeu offre souplesse et efficacité pour l'analyse de la relation littéraire, il n'est pas sûr toutefois que sa dimension intégratrice l'emporte dans toutes les situations réelles de lecture⁴⁵.
- 57 Il faut aussi tenir compte de l'altérité de l'auteur par rapport à son propre texte (*altérité non idem*). Le retour raisonné de l'Auteur⁴⁶ opéré dans la dernière période, après le terrorisme de la mort de l'Auteur⁴⁷, ne saurait faire l'économie du saut qualitatif de l'écriture, comparable à une syncope du sujet. Écrire transforme au point d'annuler le sujet préalable à l'écriture. C'est la leçon toujours valable du *Contre Sainte-Beuve*. Desnos lui fait écho lorsqu'il place en tête de son roman *La Liberté ou l'amour !* l'épigraphe suivante : « Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes ».
- 58 Symétriquement, l'identité du lecteur élaborée dans son rapport à l'altérité de l'œuvre dépend peut-être aussi du degré de verbalisation de la performance lectrice. Pour que le lectant puisse participer activement à la reconfiguration de l'imaginaire lectoral, pour que la lecture assume pleinement son rôle transformateur, sans doute faut-il que la lecture se mette à son tour en mots⁴⁸. On peut avancer sans trop de risque qu'il s'agit là du seuil qualitatif indispensable, discriminant la soumission passive au texte d'autrui de l'appropriation plus maîtrisée.
- 59 Ce processus de verbalisation peut enfin être replacé dans l'optique plus large d'un échange entre lecteurs insérant une dimension supplémentaire de l'altérité. Le modèle mimétique de René Girard s'applique aisément au désir de lire, souvent antérieur à la rencontre de l'œuvre, et tributaire d'une triangulation comparable à celle du désir amoureux. Il s'agit en vérité d'un phénomène ambivalent. Négativement, le désir mimétique de lire s'appelle snobisme, soumission aux modes. Je lis parce que tel autre, bénéficiant d'un prestige social me vante les mérites de tel livre. Sur le versant positif, le désir de lire naît du plaisir de lecture relaté par autrui. Peut-être passe-t-on de l'un à l'autre dès lors que le plaisir de lire consent à se dire et à s'expliquer, sans se contenter de ces formes de réduction verbale que sont les étiquettes valorisantes.

Altérités textuelles

- 60 La lecture mise en mots pour autrui rencontrera inévitablement diverses formes d'altérité, données ou construites par le lecteur, parmi lesquelles on peut d'abord citer les phénomènes d'intertextualité. De la forme affichée de la citation aux variantes plus ou moins cachées et jusqu'à l'intertexte latent⁴⁹, l'intertexte introduit un facteur d'hétérogénéité au sein de l'énoncé offert à la lecture. À l'intertextualité restreinte au sens genettien, fondée sur la coprésence de deux énoncés, s'ajoute l'intertextualité large que l'auteur de *Palimpsestes* a choisi de nommer hypertextualité. Même transformé par la réécriture, l'hypertexte ne continue pas moins à laisser percevoir, sous l'énoncé à lire, le souvenir des autres textes dont il s'est nourri.
- 61 L'hétérogénéité de l'intertexte connaît aussi deux degrés. Le degré fort fait intervenir un autre énoncé d'un autre auteur (altérités *non ipse* et *non idem* combinées). Le degré faible, encore appelé autotextualité, croise le texte lu avec des fragments d'énoncés antérieurs du même auteur, ne laissant subsister que la forme *non idem*.
- 62 Dans un sens plus large, il est possible d'entendre par intertextualité, le brassage des voix et des discours dont résulte toute parole. On se rapproche alors du concept de dialogisme avancé par Bakhtine, à partir duquel Julia Kristeva, son introductrice dans la théorie française, élaborera celui d'intertextualité. Néanmoins, ce qui se donne à lire sous l'énoncé, n'est plus alors un énoncé précis, mais une somme de paroles véhiculées et brassées par la parole socialisée, forme déjà synthétique pour laquelle l'appellation d'idéologème serait peut-être plus pertinente⁵⁰. De la même façon, et parce qu'elle répond à un défi d'une tout autre ampleur, l'introduction de fragments sémiotiques différents (images, illustrations sonores...) relève encore d'un degré différent de l'altérité pour lequel on pourrait proposer le terme d'intersémiotité. L'analyse a intérêt à ne pas tout confondre afin de donner au commentaire le maximum d'efficacité.
- 63 L'hétérogénéité de genre relève aussi de cette généralité. Le genre construit au fil des réceptions repose sur une collection de traits communs à un ensemble d'œuvres. L'introduction d'éléments non répertoriés représente un facteur d'altérité qui semble coïncider avec l'altération de la forme canonique. Cet écart avec la norme manifeste une façon d'écrire autrement, il s'inscrit dans un jeu d'écarts avec la tradition, lancé comme un défi au public soumis à la reproduction passive des codes. Il connut une acuité exceptionnelle au cours du vingtième siècle, mais sa pratique très antérieure coïncide avec les problématiques de l'invention et de l'originalité. Sans doute comporte-t-il une limite implicite. L'invention de l'autofiction par Doubrovsky fut un des derniers gestes spectaculaires de bouleversement générique. Mais au brouillage représenté par le mélange des formes autobiographique et romanesque, le lecteur pourra répondre par une interprétation plus ou moins orientée dans l'un des deux sens. Ainsi que l'a montré Philippe Lejeune, le contrat de lecture relève à la fois d'un pacte sollicité par le texte lu et d'une décision de lecture. L'art subvertit les stéréotypes mais se nourrit aussi d'eux⁵¹. La limite au brassage de genres alternatifs serait ainsi la disparition de tout code qui rendrait sans doute impossible un quelconque investissement dans la lecture.
- 64 Au plan linguistique, l'équivoque altérité/altération se retrouve notamment dans les problèmes de traduction d'une œuvre. Le fameux *traduttore/traditore* signale l'écueil de

la conversion en une autre langue (entité *non ipse*) plus ou moins accompagnée d'une perte des caractères d'origine (entité *non-idem*). Il est intéressant de noter à ce sujet que les traductions les plus délicates ont souvent été confiées aux poètes, comme si la pratique de l'écriture littéraire sous la forme quintessenciée du poème favorisait l'attention extrême aux traits spécifiques d'un langage⁵².

65 Toute langue, en tant qu'elle invente et se transforme, comporte une dimension d'altérité. La grammaire générative de Chomsky le montra, en renouvelant la grammaire structurale héritée de Saussure. Si la fixité de la structure, des règles grammaticales, garantit la possibilité de la communication, la parole comprise avec Austin⁵³ comme performance recèle aussi une part d'innovation, de créativité. Au pôle scientifique du langage, fondé sur la compréhension et la compétence, s'opposerait ainsi le pôle littéraire, associant à l'inévitable communication une part plus grande d'invention. Le littéraire résultant, ainsi qu'on l'a avancé, d'une relation, on aboutirait à la forme paradoxale d'une communauté de l'invention en chaîne : à charge aux uns de produire l'ébranlement innovant des formes existantes, aux autres de le faire percevoir, de lui donner tout son relief et son intérêt. Mais cette opposition traditionnelle entre scientifiques et littéraires est battue en brèche par ceux qui remarquent non sans raison l'inventivité de la science, même dans ses variantes dites dures.

66 L'altérité conçue comme dépassement continu de l'existant a parfois rapproché philosophie et poésie. Ce fut, comme on le sait le programme du romantisme allemand, de Schelling, Schlegel et quelques autres⁵⁴. C'est encore celui du poète Michel Deguy appelant de ses vœux « une écriture généralisée, que j'appelle parabolique, et qui "hésite" (eût dit Valéry) entre mythème, théologème, philosophème et poème »⁵⁵.

67 Sur le plan littéraire, si néanmoins cette distinction conserve une part de pertinence, l'altérité semble se déployer sur les deux plans du scénario et de l'invention verbale, autrement dit dans les deux degrés fort et faible de la fiction⁵⁶. Au sens fort et restreint du terme, le plus courant, la fiction désigne des scénarios inventés, ce que le public nomme communément des histoires. Derrida souligne le rapport entre ces récits et la question de la différence sexuelle :

Tout récit fabuleux raconte, met en scène, enseigne ou donne à interpréter la différence sexuelle. [...] Il n'y aurait pas de parole, de mot, de dire qui ne dise et ne soit et n'instaure ou ne traduise quelque chose comme la différence sexuelle.⁵⁷

68 Il note aussi le caractère problématique de cette affirmation :

La différence sexuelle elle-même est une interprétation. Si on ne veut pas la réduire à des caractères bio-anthropologiques, il faut souligner qu'elle est affaire d'interprétation, donc d'une certaine manière investie de fable, de fabuleux, de discursivité, d'interprétation, d'herméneutique. Les deux se co-impliquent ici : le fabuleux et la différence sexuelle.⁵⁸

69 Qu'importe la difficulté : quelque chose semble se jouer dans l'écriture/lecture de la fiction qui touche à la question de l'altérité sexuelle. Serait-ce un des ressorts cachés de son succès ?

70 Au sens faible et large, puisqu'elle peut alors affecter toute catégorie d'énoncé, la fiction se confond avec l'invention poétique à l'échelle de la phrase, invention à laquelle elle s'apparente par l'étymologie commune des mots fiction et figure⁵⁹. On verrait alors diverger deux conceptions de l'altérité poétique, l'une, illustrée par la théorie des correspondances (« La douce langue natale » évoquée par Baudelaire dans

« L'Invitation au voyage »), postulerait une homogénéisation du sens par reconstruction d'une unité supérieure (programme symboliste), l'autre assignerait au langage poétique la mission de faire entendre une hétérogénéité inquiétante. À moins que le poète ne joue lui-même constamment de cette oscillation :

J'appelle *poésie* cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, ce domaine passionnel où je me perds, ce soleil nocturne, ce chant maudit aussi bien qui se meurt dans ma gorge où sonnent à la volée les cloches de provocation... J'appelle *poésie* cette dénégation du jour, où les mots disent aussi bien le contraire de ce qu'ils disent que la proclamation de l'interdit, l'aventure du sens ou du non-sens, ô paroles d'égarement qui êtes l'autre jour, la lumière noire des siècles, les yeux aveuglés d'en avoir tant vu, les oreilles percées à force d'entendre, les bras brisés d'avoir étreint de fureur ou d'amour le fuyant univers des songes, les fantômes du hasard dans leurs linçous déchirés, l'imaginaire beauté pareille à l'eau pure des sources perdues...⁶⁰

Lecture et avènement de l'autre, entre reconstruction et déconstruction

71 L'« aventure du sens et du non-sens » est aussi celle du lecteur. À la dialectique intégratrice du jeu, on peut ici superposer sans trancher la pratique plus iconoclaste d'une lecture engageant vers la déconstruction des certitudes, lecture qu'on placerait volontiers sous le double patronage de Derrida et de Paul De Man. Tout se joue peut-être à l'échelle de la langue :

je m'aperçois que je n'arrive à laisser le passage à l'écriture qu'au moment où j'accepte qu'il y ait plusieurs voix, que le texte soit un polylogue.⁶¹

72 Ce qui vaut pour le scripteur vaut pour le lecteur :

J'essaie de penser la langue dans laquelle j'écris et, aussi bien, les œuvres singulières des autres telles qu'elles se produisent dans une langue, de façon fidèle ; c'est-à-dire en essayant de me rendre à ce qui est arrivé là avant moi – tout comme la langue est avant moi – et de contresigner ces événements. La contre-signature est elle-même un performatif, un autre performatif : c'est un performatif de la grâce rendue à la langue ou à l'œuvre de l'autre. La grâce rendue supposant qu'on s'y prenne les mains, qu'on écrive à son tour autre chose.⁶²

73 Entre construction et déconstruction identitaire, l'effet d'une lecture littéraire s'apparenterait à une révision permanente. Si l'élaboration fantasmagique en général a pu être pensée en termes de *sujet processuel*⁶³, on peut sans doute appliquer cette expression à l'ensemble des effets produits par la rencontre littéraire de l'altérité. Le processus implique un mouvement non linéaire, avec avancées et reculs, une recherche continue, appelée à durer une vie entière. Voyons pour finir une brève illustration de cette expérience littéraire d'altérité.

Le Jardin des supplices⁶⁴ d'Octave Mirbeau

74 Il s'agit d'un roman décadent écrit à la fin du XIX^e siècle, à l'époque des Huysmans et Villiers de l'Isle-Adam. L'éloge du supplice oriental qui fait le piment du récit est contemporain de l'*Hérodiade* de Mallarmé et de Gustave Moreau. Le héros narrateur du *Jardin des supplices*, jeune parisien ambitieux, s'est fait passer pour un embryologiste et a été envoyé en mission à Ceylan. Il rencontre sur le bateau Clara, riche anglaise qui lui promet des sensations fortes s'il la suit jusqu'en Chine....

75 À un niveau immédiat de lecture, on peut noter une série de jeux sur l'altérité. Altérité générique, le roman entrecoupant passages narrativisés et dialogués, sur le mode théâtral. L'altérité de la fiction (au degré fort) est relayée par l'emploi de l'imparfait et par la dimension exotique du voyage en Orient. Le roman s'ouvre en principe à l'altérité des univers culturels dans sa partie centrale, la seconde, qui orchestre la rencontre entre les deux européens et la Chine. Le récit de Mirbeau se déroule sur le mode de l'éloge paradoxal. La cruauté des supplices chinois sur laquelle paraît s'extasier Clara, revêt une forte connotation érotique. Cet érotisme libéré de la notion chrétienne de péché et teinté de cruauté monstrueuse, puise certaines de ses références chez Sade. La scène du supplice du rat convoque directement cette altérité intertextuelle. Le couple placé au cœur du récit incarne aussi l'altérité des caractères. Clara active, se délecte dans la jouissance perverse des spectacles de torture ; le Narrateur subit la leçon et accomplit avec réticence la visite du Jardin. L'amant semble lui-même passer d'un rôle à un autre, l'homme à scrupules moraux succédant à l'escroc de la première partie. Le lecteur est témoin de l'apparence trompeuse qui affecte l'altérité de sexes entre les deux protagonistes. Agacée par les réticences de son amant à partager son exaltation, Clara finit par déclarer :

Dire que je ne suis qu'une femme... une toute petite femme... une femme aussi fragile qu'une fleur... aussi délicate et frêle qu'une tige de bambou... et que, de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi !... (p. 217)

76 D'autres indices corroborent cette inversion des rôles⁶⁵ qui participe de l'attrait ambivalent ressenti par le Narrateur pour Clara. L'interprétation est appelée à reconfigurer ces altérités. Une lecture freudienne est possible, mettant en relation la perversité sadomasochiste et la confusion des sexes, propre aux premiers stades du développement psychique. Le couple principal est aussi un couple mère-fils à connotation préœdipienne.

77 Sur les plans culturel et politique, la vision de l'auteur doit se décrypter sur un tout autre plan que celui de ses personnages, partagés entre l'horreur et l'admiration. Mirbeau reprendrait par leur truchement le point de vue de l'allégoriste (8^e catégorie de Todorov). La Chine serait la métaphore critique, la caricature de l'Occident et des empires coloniaux français et britannique, dont la cruauté est évoquée en d'autres passages du roman⁶⁶. On peut établir un lien entre les idées anarchistes de Mirbeau et cette critique, l'horreur jouerait comme provocation destinée aux conformistes occidentaux.

78 Mais cette Chine imaginaire, fantasmée, ne propose qu'une pseudo altérité culturelle qui accentue le préjugé contre le chinois cruel ; lui attribuer un raffinement esthétique dans la cruauté supérieur à celui de l'occidental ne saurait le réhabiliter. L'évocation du jardin chinois relève donc aussi d'un exotisme de pacotille, celui que réprouve un Segalen. Il paraît salutaire que le lecteur conserve ici une certaine distance, qu'il élabore son altérité en partie contre ce que propose le bloc texte+ auteur. À partir de cette Chine fantasmée, le lecteur peut néanmoins effectuer un travail sur soi qui l'amène à prendre conscience de sa propre complaisance pour la cruauté perverse. La lecture jouerait alors son rôle transformateur, fondé sur la dialectisation du fantasme pervers et de sa représentation symbolique. Divers facteurs concourraient à cet effet : la distance due à l'insertion de la théâtralité dans le romanesque, l'hétérogénéité des différentes parties du livre, son caractère anti-naturaliste, enfin, qui invite à y lire : non

une reproduction du monde réel mais un monde inventé et qui se donne aussi comme tel.

- 79 Un doute subsiste, toutefois, quant à cet effet supposé bénéfique, doute lié à la force suggestive des descriptions de supplices, ressenties fréquemment comme insoutenable et dont l'effet déstructurant n'est pas à sous-estimer. L'altérité partage avec l'identité le fait d'impliquer un sujet désirant, partie prenante d'une action représentée ou d'une évocation. Elle contribue de manière décisive au rôle transformateur de la lecture, pendant ou réplique de la dimension créatrice chez l'écrivain.
- 80 La notion d'altérité reste toutefois fuyante parce qu'elle implique de l'humain. Les concepts ou idées qu'on peut forger à propos de l'homme sont eux-mêmes des nœuds de concepts, liés à ce que Kant nomma la faculté de juger réfléchissante. Après la *Critique de la raison pure* qui décrivait le jugement déterminant, à l'œuvre dans les sciences dures, et la *Critique de la raison pratique*, consacrée à fonder en universalité certaines règles morales, il lui fallut la *Critique de la faculté de juger* pour faire apercevoir cette complexité du jugement réfléchissant, propre à l'humain.
- 81 L'activité artistique apparaît comme le lieu privilégié pour expérimenter cette complexité et toutes les strates de l'altérité dont elle se nourrit. Le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance au sens des sciences dures, qui relie le général au particulier ou le particulier au général. Il permet néanmoins une forme de connaissance qui s'éprouve par le parcours de liens. Les différents degrés de fiction, du récit à la figure, assument synthétiquement cette fonction de façon plus ou moins rapprochée.
- 82 Sous une forme moins métaphorique, la lecture littéraire poursuit ce travail de mise en relation des discours dans leur part de vérité et de lacune. Elle le donne à vérifier par autrui dans un contre-texte. C'est en ce sens qu'elle invite à une confrontation sur pièce des discours de l'altérité.

NOTES

1. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
2. « En philosophie, dans les sciences humaines, en logique, *méta-* prend le sens de “au-delà de” [...] pour désigner le concept qui “englobe”, qui “subsume” l'autre concept » (*Le Grand Robert de la langue française*, IV, p. 1400).
3. Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Paris, Le Seuil, 1965.
4. Jacques Rancière définit la littérature, comme « régime historique d'identification de l'art d'écrire » : « dans l'espace européen, c'est seulement au XIX^e siècle que [le mot littérature] quitte son sens ancien de savoir des lettrés pour désigner l'art d'écrire lui-même » (*Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12-15)
5. Voir à ce sujet notre introduction « Lecture et intertextualité », in *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 1, Reims, Presses universitaires de Reims, septembre 2006, p. 5-22.
6. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Paris, Aubier, trad. A. Renaut, 1995.

7. Althusser, Louis, *Politique et histoire. De Machiavel à Marx. Cours à l'École normale supérieure (1955-1972)*, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2006.
8. François Jullien, *Nourrir sa vie*, Paris, Le Seuil, 2005.
9. Jean-Pierre Lebrun, *Un monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2004.
10. Kant, *Critique de la raison pratique*, [1788], Paris, PUF, « Quadrige », trad. François Picavet, p. 30.
11. Sur la question de l'alter ego, voir *infra*, la communication de Philippe Monneret, « Altérité et signification ».
12. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance*, Paris, L'Éclat, 2001, p. 24-26.
13. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
14. « Une difficulté de la psychanalyse », repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*.
15. Freud, « L'Inconscient », in *Métapsychologie*, 1915, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, p. 205.
16. Ricoeur, *De l'interprétation*, p. 451-452.
17. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, 1922, Paris, Gallimard, 1993, trad. Gilles-Gaston Granger, p. 31.
18. Écrit en dessous de son propre portrait réalisé par Gervais en 1854.
19. Lettre à Paul Demeny, 1871
20. *Chants de Maldoror*, V, 1869.
21. Voir, *infra*, la communication de Hoai Huong Nguyen, « Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen ».
22. Voir, notamment, ci-après, les communications de Antonio Dominguez et de Sébastien Hubier.
23. Jacques Lacan, « Le champ de l'autre », in *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Le Seuil, 1973, rééd. « Points », p. 229.
24. Gérard Pommier, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 2004.
25. Gérard Pommier, *Qu'est-ce que le réel ?*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2004, p. 18.
26. Voir à ce sujet Ricoeur, *De l'interprétation*, *op. cit.*
27. Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994, p. 19 et 20.
28. *Ibid.*
29. Georg Simmel, « Digressions sur l'étranger », in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier-Montaigne, 1984.
30. *Figures de l'altérité*, *op. cit.*, p. 32
31. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, [antérieur à 1919], Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais ».
32. *Figures de l'altérité*, *op. cit.*, p. 52.
33. L'assimilateur (qui veut convertir une autre culture), le *profiteur* (commerçant peu soucieux de l'autre), le *touriste* (qui passe sans rien voir), l'*impressionniste* (à la recherche de sensations), l'*immigrant* (qui vise la fusion avec l'autre), l'*exote* (qui préserve sa distance tout en s'en délectant), l'*exilé* (heureux ou malheureux), l'*allégoriste* (qui utilise le pays étranger comme métaphore critique), le *désabusé* (qui voyage pour vérifier sa supériorité), le *philosophe* (qui voyage pour vérifier l'universalité des valeurs) sont ces dix catégories (Tzvetan Todorov, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989).
34. *Figures de l'altérité*, *op. cit.*, p. 92.
35. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
36. Comme son titre l'indique, la *Phénoménologie de l'esprit* ouvre bien ici la voie à la phénoménologie du vingtième siècle.
37. G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807, Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1991, trad. Jean-Pierre Lefèbvre, p. 148.
38. Philosophe français d'origine russe, Kojève consacre de 1933 à 1939 un cours à Hegel qui va influencer Bataille et Lacan, même si ce dernier ne reconnut jamais cette influence (voir à ce

sujet, Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 455, juillet-août 2006, « Le désir de Platon à Gilles Deleuze », p. 57).

39. *De l'interprétation*, p. 166.

40. *Au-delà du principe de plaisir* (1920) marque ce changement. Jusqu'alors, Freud pensait le psychisme suivant le modèle quantitatif d'une énergie (libido) que l'appareil s'emploierait à maintenir au seuil d'excitation le plus bas, y compris par la satisfaction hallucinatoire. Il introduit à présent un nouvel état, le principe de réalité, qui devient l'*autre* du principe de plaisir.

41. *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 307.

42. *Ibid.*, p. 190.

43. Téléologie : logique de la finalité. Au sens ancien : logique menant à Dieu. Au sens moderne : convergence des activités humaines.

44. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. Voir aussi, Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

45. Voir à ce sujet notre essai *Le Lecteur et le livre fantôme essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon* (Paris, Kimé, 2000), qui aborde le cas des formes éclatées du texte moderne, tendu vers un absolu littéraire.

46. Voir par exemple, Maurice Couturier, *La Figure de l'Auteur*, Paris, Le Seuil, 1995, et notre *Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.

47. Voir à ce sujet le fameux article de Barthes, « La Mort de l'Auteur », 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.

48. Voir encore *Le Roman de la lecture*, *op. cit.*, I, 1.

49. L'intertexte latent, tel que nous avons proposé de le penser, est un intertexte non détectable à la lecture immédiate et reconstruit par le lecteur à partir de fragments éclatés dans l'œuvre. Il revient alors à une lecture active de comprendre le pourquoi de ce qui s'apparente à un refoulement. Voir « Lecture et intertextualité », art. cit., et « L'intertexte latent », *La Lecture littéraire*, n° 9, 2007.

50. Voir toujours à ce propos l'article « Lecture et intertextualité », art. cit.

51. Voir à ce sujet, Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

52. Voir *infra* notre communication « De l'intertextualité en poésie ».

53. J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, 1962, trad. Gilles Lane, Paris, Le Seuil, 1970.

54. Voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.

55. Michel Deguy, « Mutation ? », *Poésie 116*, art. cit., p. 82.

56. Voir à ce sujet « Lecture et fiction », in *Le Roman de la lecture*, *op. cit.*, II, 4.

57. Jacques Derrida, « Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negron, Paris, Des femmes, 1994, p. 72-73.

58. J. Derrida, « Scènes des différences », *Littérature*, vol. 142, n° 2, 2006, p. 27.

59. Tous deux dérivent du verbe latin *ingere* (= façonner, pétrir), la figure transitant par le substantif dérivé *figura*.

60. Aragon, « J'appelle poésie cet envers du temps », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », O. Barbarant (dir.), 2007, II, p. 1407. NB : le texte date de 1974 et fut rédigé par Aragon pour la première édition de son *Œuvre Poétique* en 15 volumes (Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981).

61. Jacques Derrida, à propos de Hölderlin, *Wechsel der Töne*, [le changement de ton], « Scènes des différences », art. cit., p. 27.

62. « Scènes des différences », art. cit., p. 18

63. Voir à ce sujet Michelle Perron-Borelli, *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF, 1997, et *Le Roman de la lecture*, II, 6 ; *op. cit.*, : « Lecture, fantasme et sujet processuel ».

64. Les remarques qui suivent renvoient aux pages 141, 162, 188, 217 de l'édition « Folio classique ».

65. Pour plus de détails, voir notre communication « Scénographies littéraires de la cruauté au tournant du siècle », in « Lectrices et lecteurs, théorie et fiction », *Revue d'études culturelles*, n° 3, Dijon, ABELL, 2007.

66. Voir, par exemple, à ce propos, le passage de la seconde partie, « En mission », sur l'officier français inventeur de la balle nib-nib.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

Les altérités à l'œuvre dans la création littéraire

Antonio Domínguez Leiva

- 1 À la traditionnelle prolifération d'identités articulées autour du phénomène littéraire moderne (l'auteur, le texte, le lecteur, le monde référencé)¹, on peut tenter d'opposer, pauvres bâtards postmodernes que nous sommes, un modèle inverse, axé sur de multiples altérités, modèle déjà compris en germe dans les éléments discordants de la modernité.
- 2 Tout d'abord, dans la lignée des théories du cercle de Bakhtine qui dénoncèrent « la catégorie du langage unique »², on sait que, loin de travailler avec une langue stable ou instrumentalisée, l'auteur est confronté à un nœud conflictuel de voix distinctes qui vont de la syntaxe à la sémantique, en passant par la phonétique ou le jeu des morphèmes. Cette dimension polémique de la langue, à laquelle est confronté de façon privilégiée l'auteur littéraire, était déjà intuitivement à l'œuvre dans la réflexion hugolienne sur la mutation postrévolutionnaire du français à laquelle la poésie était désormais confrontée mais aussi, conjointement, dans la reprise romantique de la « richesse » chromatique, sonore et sémantique du français baroque perdue dans le « tunnel » du « Grand Enfermement » classique (Th. Gautier et les libertins « satyriques », etc.). Phénomène aussi d'irruption « carnavalesque » de l'oralité et du langage familier et argotique à la fois dans la *mimesis* réaliste et dans la poétisation du prosaïque (de Baudelaire à Laforgue, etc.).
- 3 À cela s'ajoute, complexe, l'altérité des idiolectes de l'auteur face aux tensions des langues reçues. S'il ne peut échapper à celles-ci, il se les réapproprie dans la performance de l'œuvre, les transformant et les rendant « autres » par quantité de procédés qui vont du processus chlovisien de la « désautomatisation » à celui, jakobsonien, de l'écart poétique constitutif de littéarité. À l'altérité consubstantielle du langage s'ajoute ainsi l'altérité de la langue auctorielle dans l'œuvre, dans une logique démultiplicatrice qui va sans cesse de l'une à l'autre (l'œuvre infléchissant la langue – tel le français latinisé et italianisé par la Pléiade, transformé en outil de précision par les philosophes et en couperet par les orateurs révolutionnaires – et inversement, ce qui rend toute œuvre poétique, comme l'on sait, théoriquement

intraduisible). De l'impératif rimbaldien puis symboliste de « trouver une langue » qui restitue son sens aux « mots (dévalués) de la tribu », à l'expérimentalisme linguistique des avant-gardes et à la notion barthienne d'« écriture », cette altérité fondatrice est à la base du projet de l'œuvre moderne, interrogation par et dans le langage de soi et du monde.

- 4 L'auteur lui-même est le lieu de multiples altérités. J'ai ainsi proposé, face au modèle unitaire, une typologie des instances créatrices de « l'écrivain réel » qui serait à l'image de celles qui configurent le « lecteur réel » pour permettre une nouvelle approche à la théorie de la création³. En premier lieu, suivant le modèle introduit par M. Picard⁴ puis rectifié par V. Jouve et l'école de Reims, on pourrait considérer un « écrivain », reflet symétrique du « lecteur », qui maintient un contact soutenu avec le hors-texte, à commencer par son « moi biographique » (liaison en quelque sorte entre le « je qui vit » et le « je qui écrit » selon la célèbre dichotomie proustienne). C'est aussi l'écrivain qui reste, à l'intérieur des instances créatrices, connecté au contexte culturel, plus concrètement aux stratégies qui articulent le « champ littéraire » bourdieusien. Sorte d'interface liminaire, situé presque à la périphérie du texte, l'écrivain s'éloigne déjà de l'auteur biographique qui, comme on sait, doit rester exilé des études littéraires depuis l'attaque moderne contre l'intentionnalité fallacieuse (*intentional fallacy*), malgré l'intérêt évident des « nouveaux biographes » (R. Ellman sur J. Joyce ou O. Wilde, M. Polizzoti sur A. Breton, etc.). On peut d'ailleurs cerner l'écrivain dans un jeu dialectique avec l'auteur biographique qu'il corrige et construit tout en étant un dérivé (avec des multiples variantes qui vont de l'élaboration d'une « mythologie auctoriale » à la pseudonymie, l'anonymat ou l'hétéronymie).
- 5 À la fois conscience du monde référent et de l'œuvre, l'écrivain passe sans cesse de l'un à l'autre, répondant à des « déclencheurs » créatifs, internes (souvenir, manque, désir, appétit de pouvoir) ou externes (rencontres, événements, anecdotes), dépliant une série de rituels d'écriture (horaires, conditions matérielles, intoxications, etc.) ainsi qu'une vision métalittéraire du processus créatif (théories proactives ou réactives, etc.). De l'écriture comme prière ou ascèse jusqu'à la création comme défécation, flagellation, addiction, jouissance ou illumination nous trouvons quantité d'attitudes possibles de l'écrivain face à sa tâche. Par ailleurs, anticipant l'horizon d'attente auquel il compte s'adresser (origine de l'impulsion créatrice selon J.-P. Sartre ou W. Iser), l'écrivain établit un programme d'écriture précis basé sur la locution, l'illocution et la perlocution souhaitées, selon le vieux modèle rhétorique.
- 6 Ce peut être une théorie clairement formulée, du *prodesse et delectare* classique à la bipartition moderne du binôme, entre ludisme de l'Oulipo et axiologie totalitaire du réalisme socialiste, par exemple, voire à sa négation (la négative avant-gardiste d'instruire et de plaire, de Dada au *bad art*) ou tout simplement une pragmatique bourdieusienne de bons « coups » stratégiques (raconter une histoire qui terrorise ou émeuve le lecteur et qui se vend massivement, objectif déclaré de tant de manuels de *creative writing* anglo-saxons, longtemps dénié par une critique axée sur la théorie kantienne du « désintérêt » esthétique). Enfin, dans la lignée de la « fureur poétique » platonicienne, chrétienne puis romantique, le programme de l'écrivain peut être de l'ordre de l'expression pure d'une identité problématique en quête d'elle-même. Dans tous les cas il s'agit d'une première altérité transtextuelle, qu'elle soit de type architextuelle (appartenance générique, jeu de modèles et contre-modèles) ou plus vaguement inter ou métatextuelle.

- 7 Quel que soit le programme choisi par l'écrivain (au sens où une commande éditoriale ou un mot d'ordre peuvent quand même être désignés comme choix), il va être transformé par les autres composantes de l'instance créatrice, permettant les effets de décalage qui feront de l'œuvre quelque chose d'irréremédiablement autre que la simple exécution d'un programme. De là l'écart tragique entre l'écrivain et l'œuvre, qui peut être source de nouveaux projets d'œuvre (réélaboration totale de l'œuvre ou bien prolongation de celle-ci dans une autre qui la complète ou l'annule, en passant par quantité de points intermédiaires tels que la « cannibalisation » décrite par R. Chandler) ou simple frustration, allant du suicide romantique à la poésie moderne de l'échec. De là aussi l'échec inévitable de « l'illusion biographique » évoquée par P. Lejeune (*Moi aussi*), qui voudrait trouver dans l'auteur la réponse à la question que pose le texte.
- 8 À l'écrivain s'ajoute, plus impliqué dans le texte lui-même, le « scriptant », qui correspondrait au « lectant », architecte de l'œuvre qui préside à sa construction concrète selon l'ancien paradigme rhétorique revivifié par la narratologie et la pragmatique littéraire. On serait là au centre de « l'effet auteur » et de la « fonction auctoriale », dans cette instance qui sans arrêt cherche, structure, élabore et expose, projetant, exécutant et rectifiant dans un même mouvement. Le scriptant est cette instance « résolutoire de problèmes » (contraintes formelles, progression thématique ou argumentative d'une séquence fictionnelle, construction et rectifications d'un personnage ou d'une situation) sur laquelle repose, à un niveau anthropologique profond, le travail (et le plaisir ou les affres) de la création.
- 9 C'est aussi là que se situent très précisément les résistances de l'œuvre. De la progression des personnages, résistant comme tout le monde sait aux desseins du scriptant et de l'écrivain jusqu'à la lutte syntagmatique et paradigmatique pour le terme juste, la création est avant tout problématisation, appelant si puissamment à l'*homo ludens* que nous sommes, fascinés par la résolution de problèmes, de la haute spéculation théologique jusqu'aux niveaux les plus pragmatiques de l'existence. La façon de régler les différents problèmes de la création par le scriptant constitue d'ailleurs un des critères de base pour l'analyse littéraire d'une œuvre. Les célèbres adjectifs flaubertiens ou les virgules de Proust constituent des stylèmes tout aussi symptomatiques que leurs ellipses ou leurs subordinations. En transit incessant entre l'armature structurale et l'écriture concrète, dialectique qui permet quantité de variations selon les « scriptants »⁵, cette instance modèle l'œuvre présente en fonction de « l'autre œuvre », spectrale, qu'elle projette en syntonie avec l'écrivain et qui jamais ne se réalisera exactement. La critique génétique, axée sur les phénomènes de réécriture du texte, s'attaque précisément au travail du scriptant. De même les écrits métalittéraires des poètes et des romanciers consacrés au phénomène de la création insistent sur sa dimension résolutive, à commencer par le célèbre *Art of composition* d'E. A. Poe, ainsi que les psychologies de la créativité (A. Koestler, Hirsch, Duncker, Guilford, Torrance, Mac-Kinnon, G. Altshuller, A. F. Osborn ou S. M. Golestan Hashemi). C'est à ce niveau là aussi, aisément perfectible, que se situent les cours de *creative writing* dans la lignée des préceptes rhétoriques d'antan (comment croiser différentes intrigues, comment commencer et finir des chapitres, différencier les voix des différents personnages, animer et motiver les descriptions, etc.).
- 10 Dédoublé en lecteur (du texte absent et de celui, présent, qu'il est en train de construire), le scriptant devient autre par un phénomène d'auto-étrangement qui est

essentiel à l'expérience de la création et qui peut aller de la contagion euphorique à la déception, voire au dégoût de l'œuvre. Élaboration et réélaboration forment ainsi partie d'un mouvement continu qui va de l'écriture à la lecture et retourne de celle-ci à celle-là. Par ailleurs, selon la métaphore du jeu d'échecs chère à Nabokov et U. Eco, le scriptant est confronté à la précompréhension lectrice, créant et défaisant le pacte de lecture qu'il instaure, dosant l'information et la tension dramatique (mais aussi esthétique, existentielle et intellectuelle de l'œuvre) en fonction des mouvements du lecteur qu'il prévoit et anticipe, le surprenant (désautomatisation chlovsienne) ou le confirmant dans son horizon d'attente jusqu'au point de tomber dans le pré-écrit, comme on parle du précuit, automatisme pur des fictions à formule, variation incessante du Même comme le « lisible » barthien. Un deuxième niveau d'altérité transtextuelle est donc à situer dans le niveau du scriptant, à la croisée de la reprise des solutions formelles et du jeu avec les horizons d'attente qui les accompagnent.

- 11 En interaction constante avec cette instance somme toute « rationalisatrice » de la création il faut considérer « l'écrivain écrit », par analogie avec le « lu » picardien. Parcours par les forces qui se déploient dans le texte, du langage (au-delà de matière et artefact ou simple structure, *agon* et drame) aux configurations fantasmatiques qui président à la logique des thèmes et des motifs traités et jusqu'aux stylèmes, l'écrit est en tension dialectique avec les stratégies architecturales du scriptant et la pragmatique détachée de l'écrivain.
- 12 Dans la lignée du modèle platonicien de l'enthousiasme et la possession créatrice de l'aède opposé à l'orateur stratège, l'auteur moderne, tout identitaire qu'il est, se pense travaillé par des forces autres. Écho du moi divisé de la chrétienté, la fracture romantique allemande du Sujet, dominé par cet inconscient diagnostiqué par Hartman va s'accroître jusqu'au célèbre et énigmatique « je est un autre » rimbaldien où se dit l'altérité constitutive de la poétique moderne. Celle-ci est consolidée par les scissions psychanalytiques du sujet, encore soumises au modèle identitaire, avant d'être totalement disséminée par la déconstruction post-moderne de la notion même de Sujet. Du « ça parle » psychanalytique aux « inconscients du texte » cette fracture ou manque original devient altérité centrale inscrite dans l'œuvre. Aux antipodes du souverain de la rhétorique, le Sujet poétique est devenu un espace vide, trace d'une errance infinie qui hypostasie l'analyse benvenistienne du « je » pronominal.
- 13 Situé au niveau des affects tandis que l'écrivain opère dans le domaine des opérations cognitives, l'écrit nous confronte à l'épineuse question des rapports entre création et pulsions de la psyché. L'on sait que ces rapports essentiels ont toujours été au centre de la théorie littéraire, comme en témoignent les néoplatonismes de Longin à M. Ficin puis leurs reformulations romantiques mais aussi les liens entre la psychologie de J. L. Vives et Cervantès ou de J. Locke et les romanciers libertins français. Dans la modernité ces rapports ont été largement marqués par l'emprise du discours psychanalytique malgré le discrédit assez général de celui-ci dans la pensée psychologique dès l'après-guerre. D'un côté cette idylle venait du fait que ce discours était déjà largement métalittéraire en soi, dès les premiers textes de Freud, vivement marqués par son expérience lectrice, notamment de la Bible, les tragiques grecs et Shakespeare. La psychanalyse à partir de textes littéraires, opération contestée du point de vue clinique, s'est très vite généralisée, d'O. Rank à M. Bonaparte, puis étendue à d'autres formations discursives, de l'école de Francfort à la critique existentialiste, de la psychocritique au second féminisme, du structuralisme à une certaine déconstruction.

- 14 Par ailleurs les littératures de l'intime (et d'autres) trouvaient, dès la fin de siècle, une complicité profonde dans ce métalangage et cette démarche qui en constituait un prolongement théorique, comme le montrent entre autres les rapports entre Freud et la modernité viennoise (A. Schnitzler, H. von Hoffmannstahl, etc.)⁶ puis les différentes réceptions qui, à travers des multiples « mélectures » ou *misreadings* (surréaliste, existentialiste, « nouveau romancière », autofictionnelle) s'approprièrent l'esthétique et idéologiquement la psychanalyse en l'infléchissant dans des directions parfois surprenantes (la rhétorique émancipatrice bretonienne face à la légitimation freudienne de l'ordre familial bourgeois étant un des épisodes les plus curieux de ces déformations).
- 15 Ce double mouvement a fait de la psychanalyse le métalangage dominant de la modernité littéraire en ce qui concerne la vie profonde de la psyché, ce dont témoigne symptomatiquement le modèle picardien, joliment affiné, entre autres, par les études minutieuses de Sébastien Hubier dans ses *Lolitas et petites madones perverses*. Paraphrasant V. Jouve l'écrit permettrait alors « de renouer avec les croyances, et donc les sensations de l'enfance », nous faisant « revivre les scénarios fantasmatiques » de celle-ci⁷ selon la dynamique freudienne de la sublimation de pulsions sexuelles infantiles, orales, anales ou phalliques, sublimation qui laisserait toujours, au titre de « restes » ou de symptômes, des traces (souvent minuscules, a priori insignifiantes ou marginales) d'un mode très primitif d'organisation du sujet (phase auto-érotique, éclatement des zones érogènes et des pulsions partielles, etc.). Élaborant une sorte de rêve éveillé très complexifié (titre de l'essai *Der Dichter und das Phantasieren* de 1908) l'écrit jouirait alors de ses fantasmes « sans scrupule ni honte »⁸, transigeant néanmoins avec les exigences des autres instances créatrices, dans un dialogue incessant qui rejoindrait la topique freudienne de la tripartition (les échanges constants entre Moi, Ça et Surmoi), jouant sur l'accomplissement du désir et son interdiction.
- 16 Nous ne pouvons ici entrer dans la discussion de cette dynamique qui relèverait pour nous plutôt de la construction culturelle conjoncturelle (déplacée, voire périmée, dans la postmodernité) que du dévoilement de l'essence intrinsèque de la créativité humaine⁹ mais signalons simplement qu'il s'impose d'incorporer, au-delà de l'hypothétique énergétique pulsionnelle freudienne, l'écrit aux débats de la psychologie récente, notamment dans le triple domaine de la neurobiologie, de l'évolutionnisme et du culturalisme. Quelques chercheurs renouvellent d'ailleurs depuis une décennie la lignée des psychologues de la créativité s'attaquant aux mécanismes psychiques profonds de la fiction, dont sans doute le plus populaire reste Mark Turner (*The Literary Mind*), œuvrant dans un paradigme totalement étranger à la mythologie du freudisme.
- 17 Conservons pour l'instant, à titre d'hypothèse et malgré ses connotations freudiennes, une instance spécifique dégagée au sein de « l'écrit » selon le modèle du « lisant » invoqué par V. Jouve et que l'on appellera « l'écrivain » (excusez les déclinaisons barbares). Situé dans un homologue de l'« aire transitionnelle » décrite par D. W. Winnicott, attrapé dans l'illusion référentielle et livré au jeu de l'imaginaire cherchant dans l'œuvre la réconciliation de différentes contradictions psychiques (pour V. Jouve entre les principes freudiens de plaisir et de réalité), l'écrivain met le monde entre parenthèses dans la lignée des analyses d'E. Kant, H. R. Jauss, T. Adorno ou J.-P. Sartre sur la phénoménologie de l'acte créateur. Isolé dans une « deuxième création », monde de fiction à la Th. Pavel ou « révélation de l'Être » heideggerienne

(mais aussi mallarméenne, voire rimbaldienne), l'écrivain suit un double mouvement de projection imaginaire (selon le modèle établi par J. Bellemin-Noël) et de fascination proche de la « régrédience » metzienne du spectateur filmique, se saisissant à la fois comme producteur (ou origine), acteur et récepteur du processus fantasmatique.

- 18 Ce mouvement double accompagne le travail des instances plus « rationalisantes » de l'écrivain et du scriptant (sans tomber dans une dichotomie entre le conscient et l'inconscient que Freud lui-même reniait dans sa célèbre topique, par la suite souvent caricaturée). Qu'on pense au commentaire presque déjà cité du poème *The Raven* où l'on peut dégager, en creux et comme dans un négatif photographique, tout ce qui est exclu de cette analyse formaliste avant la lettre et qui définit en fait le domaine de l'écrit et le travail incessant de l'écrivain (deuil et mélancolie, hantise de la mort animalisée, etc.).
- 19 Si la projection est résurgence de « l'enfant qui écrit en nous », immergé dans son jeu, le *fascinum* renvoie aux strates psycho-affectives les plus profondes du « moi biographique », recreations du passé (les « souvenirs-écrans » archaïques) ou des désirs réprimés, activant différentes stratégies de dénégation ou dissimulation des « restes » (trop) révélateurs. C'est dans ce « théâtre mental » profondément dialogique que se retrouvent les célèbres « voix intérieures » de l'écrivain, fragmentation de plusieurs moi possibles qui viennent s'ajouter à la démultiplication des altérités. Tantôt motivant, tantôt infléchissant ou réagissant à la progression du scriptant, l'écrivain explore et investit les affects des « formes- sens » en cours d'élaboration, des « harmonies » huxleyiennes ou des « résonances » linguistiques des champs sémantiques et lexicaux jusqu'à la dynamique des « scripts » si chère à U. Eco.
- 20 Créateur créé, l'écrivain se projette et découvre dans l'œuvre dans un transfert incessant qui donne son intensité insubstituable à la « jouissance » créatrice, au-delà de la simple résolution de problèmes du scriptant, cherchant, comme la pensée mythique dont il hérite, une réconciliation et un dépassement des contradictions culturelles et psychiques à un niveau profond, serait-ce dans le travail de l'abjection pure (c'est d'ailleurs à ce niveau que l'on peut situer les analyses de J. Kristeva sur les « pouvoirs de l'horreur »). La profondeur de ce niveau couvre un vaste spectre qui va de la « rêverie diurne » à la transe euphorique, caractérisant l'immersion totale du créateur au-delà des jeux entre l'écrivain et le scriptant.
- 21 Au-delà d'ailleurs de la psychologie individuelle, ces mécaniques psychiques renvoient à une autre altérité, puisqu'elles sont elles-mêmes des constructions culturelles. En effet l'écrit et l'écrivain renvoient alors non seulement à la nature contradictoire du psychisme mais aux « mentalités » sociales où celle-ci prend inévitablement forme, et par là à l'idéologie puis à l'épistémè ou aux dispositifs des différents discours culturels qui la construisent. L'écrit est configuré par une « fantasmatique culturelle » qui, sans renvoyer à l'essentialisme abstrait de l'imaginaire collectif jungien, a une solide base matérielle dans les discours que génère chaque culture construisant les « mentalités » de la mort, la sexualité, la famille, l'enfance, etc. S'inscrivant dans cet imaginaire collectif des grands thèmes choisis jusqu'aux plus petits motifs (pour rester dans le domaine de l'abjection, la chevelure mortifère étudiée par E. Bornay ou les têtes coupées analysées dans mes *Décapitations*¹⁰) et la réarticulation de *topoi* rhétoriques (tel celui du *somnium vitae* que je viens d'analyser dans *La vie comme songe, une tentation de l'Occident*¹¹), l'écrit n'est pas simple reflet et peut à tout moment introduire des « changements de paradigme » ou de « dominante », délimités, certes, par un répertoire culturel donné. Un troisième niveau, plus profond, de transtextualité est ici

à l'œuvre, situé à la conjonction des thèmes, des mythes, des « traits culturels », des « mentalités » et du jeu des affects.

- 22 De la périphérie au centre, de l'écrivain à l'écrivain nous voyons aller et venir les différentes instances créatrices. Au-delà des anciens schémas hiérarchiques ou verticaux il faut concevoir des réseaux et des hyperliens, à l'image de l'activité cérébrale elle-même, synthétisant différentes opérations cognitives et affectives trop longtemps réduites aux modèles univoques de la possession ou du contrôle. Heureusement l'*Erlebnis* créatrice a toujours été au-delà, créant sa propre justification dans l'équilibre toujours instable de l'acte même de créer.
- 23 En outre, partant de la dissociation fondatrice du soi au soi, dont l'œuvre serait à la fois symptôme et tentative métaphorique de réconciliation, le Sujet scindé devient encore autre dans l'œuvre. De la célèbre scission proustienne (« Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »¹²) à la vision valéryenne de l'auteur non plus comme « cause de l'œuvre » mais « bien plutôt [comme] effet », autre moi construit par l'écriture et appréhendé par le lecteur (Au sujet d'Adonis), l'altération du créateur devient essentielle dans la modernité, qui en fait l'axe de ses romans de la quête de l'écrivain tel que l'a si bien analysé S. Hubier¹³. « Un homme, en devenant auteur, se fait autre qu'il n'était auparavant », résume J. Starobinski.
- 24 On rejoint là une autre altérité fondamentale du phénomène littéraire, celle de l'auteur face à l'œuvre. La relation dialectique du créateur/lecteur avec l'œuvre passe par les résistances de l'œuvre, avatar paradoxal du principe de réalité, au travail désirant et architectural de « son » auteur ou de « ses » auteurs (dans le schéma du Sujet scindé puis démultiplié). Parallèlement toute œuvre construit en filigrane son auteur, que cette mise en abyme se lise implicitement dans le texte ou soit prise pour objet explicite de la création (auteur implicite, personnages ou narrateurs relais, commentaires et métalepses, construction d'une image du devenir écrivain autobiographique...). L'œuvre est ainsi « aventure d'être »¹⁴ qui construit tant la figure de l'auteur – au-delà de l'instance de l'écrivain qui lui est antérieure et extérieure – que celle du lecteur, toutes deux n'existant que par le biais indirect de sa formulation et de sa construction. Comme les personnages ou les chronotopes de la diégèse, l'auteur est ainsi un autre effet du texte.
- 25 L'œuvre est d'ailleurs tout autant travaillée par les altérités qui la produisent que « l'écrivain réel ». Symptôme des désirs et des névroses de l'auteur, « reflet de la société » selon la formule fondatrice de L. de Bonald, écho du *Zeitgeist* ou de la *Weltanschauung* d'un milieu, elle est sans cesse tirée d'elle-même vers une extériorité illimitée. C'est sans doute le jeu polyphonique des intertextes, force centripète et centrifuge du texte, qui incarne le mieux la notion d'altérité dans l'œuvre, après l'altérité première, partagée avec le sujet, du langage. « Entretien infini », l'œuvre se définit tout autant par ses « autres » (sa situation face à ses intertextes antérieurs et son propre devenir-intertexte, son lien avec ses contemporaines, à commencer par les autres œuvres du même auteur...) que par elle-même (tentation extrême des études de sources positivistes qui noyaient l'originalité du texte dans la somme de ses intertextes).
- 26 À cela s'ajoute l'altérité de l'œuvre face à l'œuvre, du « devenir œuvre » à partir des « pré-textes » et des ratures des multiples « possibles du texte » à « l'autre Œuvre » voulue par le scripteur, patiemment cherchée par le scriptant et fantasmée par l'écrivain, jamais atteinte par l'écriture puis à « l'autre œuvre » recréée par la lecture,

dépassement ultime de l'œuvre. Il n'y a pas d'œuvre au singulier dans l'œuvre (terme que, comme l'on sait, Barthes opposait d'ailleurs à celui de « texte » dans une antithèse entre fermeture idéologique et ouverture heuristique) mais différentes œuvres que l'on peut mettre en lumière dans l'étude des différents états du texte, évaluant les stratégies d'écriture et récréant le processus de structuration de l'œuvre comme *work in progress* où les différentes instances créatrices évoquées se projettent, à la recherche d'une Œuvre qui demeurera à jamais fantasmagorique et dont « l'œuvre réelle » n'est qu'une trace, voire le naufrage. L'œuvre devenue quête de l'œuvre ouvre ainsi sur ses « autres », que ce soient ses possibles successivement écartés, ou cette altérité essentielle poursuivie comme horizon inatteignable.

- 27 Enfin dans la lignée des études de la lecture littéraire nous ne pouvons ignorer les altérités des instances lectrices elles-mêmes, patiemment dégagées par l'école de Reims. Du liseur au lecteur, de la périphérie à l'intériorité la plus extrême le lecteur réel est tout autant le centre de différentes altérations que l'écrivain réel que nous avons postulé comme son envers symétrique. Par ailleurs sa transformation par l'œuvre ouvre la possibilité d'embrancher sur un nouveau processus de création, que ce soit prolongement de l'œuvre dans le cadre de ses choix, déplacement (ce serait le cas de la relation critique, entre autres), contestation ou dénégation, etc. Cet « entretien infini » virtuel constitue comme on sait la dynamique de la littérature.
- 28 Mais, arrivé là, doit-on substituer le modèle de l'altérité généralisée à celui des identités ? Ne court-on pas le risque de substituer « l'ombre », au sens philosophique donné à ce terme par E. Trías (sorte de point mort d'une théorie qui en forme « l'impensé »¹⁵), de l'altérité, à celle de l'identité ? Une altérité généralisée est tout aussi réductrice qu'un schéma monologique identitaire, tombant facilement dans la sophistique (pastiche des réfutations socratiques on peut s'amuser à dire que puisqu'il n'y a plus de soi nulle part, il ne peut y avoir d'autre non plus, *ergo...*), les fausses altérités (lutte pour l'hégémonie gramscienne entre identités, telle qu'on la voit dans les dérives communautaristes) et les travers des idéologies de la « mort de l'auteur »¹⁶.
- 29 En réalité les altérités à l'œuvre que nous venons d'évoquer sont inévitablement assimilées par des instances identitaires qui les complètent : l'écrivain réel articule les tensions qui le traversent autour de choix identitaires (du pragmatique scripteur au très conscient scriptant et à son envers écrivain), construisant une figure cohérente de l'auteur (sujet créatif autonome tout autant qu'acteur dans le champ littéraire). Cette élaboration d'une unicité à partir de la dynamique idiosyncrasique entre les instances fait que, malgré les similitudes entre différents écrivains (mouvements esthétiques d'époque, catégories transhistoriques d'attitudes créatrices, etc.), scriptants (écriture à formules à l'intérieur de genres précis, *imitatio* formelle, etc.) voire écrivains (configurations psychiques similaires) chaque écrivain réel constitue une identité, de San Antonio jusqu'à Beckett, de Spaddy jusqu'à Florian. Que le champ littéraire valorise ou non l'*ingenium* ou la « génialité », que l'écrivain cherche à se fondre dans une masse discursive anonyme (infra-littératures, jeux littéraires tels que le cadavre exquis ou l'épithalame précieux) ou au contraire à faire de l'œuvre l'hypostasie d'un idéal du Moi, ce processus d'identification subsiste, son occultation même étant une sorte de choix ou un pur échec¹⁷.
- 30 L'œuvre elle aussi est objet identitaire (livre, corpus ou fragment) et entité à part entière, moulant le jeu des altérités dans des contraintes qui la définissent, lui opposant la stabilité des structures qu'elle reçoit et qu'elle se donne, axes de la cohérence qui

l'article. Elle est unique, qu'elle en fasse une idéologie (dans le cadre du culte de l'originalité de l'âge de la littérature) ou qu'elle s'en cache (la variation du même dans la littérature à formule). Un navet littéraire, pour navet qu'il soit, reste lui-même et pas celui d'à côté¹⁸.

- 31 L'intertextualité elle-même est aussi de l'ordre identitaire sous la forme de la tradition culturelle chère à E. R. Curtius et Auerbach, allant de la stabilité identitaire des genres (de l'hybridation créatrice jusqu'au figement puis à la mutation, selon les lois d'évolution dégagées par les formalistes russes) et de la topique qui y est associée jusqu'à celle des pratiques rhétoriques acceptées, des sociolectes et de la langue littéraire définie dans un contexte donné.
- 32 Par extension le polysystème culturel lui-même est autant source d'altérités dans l'œuvre littéraire que d'identités multiples (son inscription dans le débat d'idées, dans les mouvements de mentalités, dans les jeux socio-économiques du champ littéraire la définissent). L'œuvre s'inscrit ainsi inévitablement dans des identités qui la précèdent, les ratifiant ou les infléchissant par l'affirmation de sa propre identité. Enfin l'unification lectrice des différentes instances de la lecture littéraire est aussi un processus identitaire, construction de l'œuvre et à travers elle du propre lecteur comme sujet, la jouissance esthétique étant, comme l'affirmait H. R. Jauss « jouissance de soi-même dans la jouissance de l'autre »¹⁹.
- 33 Quitte à décevoir par ce qui peut sembler véritable *Verfall* dans le sens commun décrié par l'« ère du soupçon », je dirai que, comme la vie, l'œuvre littéraire est faite, inévitablement, du rapport consubstantiel et ininterrompu entre altérités et identités. L'abjection elle-même illustrerait cette double mécanique, à la fois facteur d'identité (face à l'abject ou à partir de l'abject) et d'altérité (la confrontation avec ce qui, étymologiquement, a été jeté au dehors). Ce sont d'ailleurs les différentes modalités de ce rapport variable dans les divers niveaux analysés (il y a, on le sait, des œuvres qui permettent un jeu plus riche entre altérité et identité que d'autres, au-delà du pur dialogisme ou de la rhétorique solidaire) qui constituent peut-être la possibilité de repenser, au-delà des œuvres, l'épineuse (voire insoluble) question de la valeur littéraire.

NOTES

1. Pour une approche détaillée de cette prolifération identitaire, voir « Hacia una poética de la creación literaria », Madrid, *Serta, Revista de Poesía y Pensamiento Poético*, UNED, 2007, article auquel cette communication doit beaucoup de son argumentation.

2. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1984, p. 95

3. « Hacia una poética », *op. cit.*

4. *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

5. « La distinction entre auteur structural et auteur scriptural n'a de caractère ni absolu ni définitif. Si nombre d'écrivains se rattachent de manière préférentielle à l'une ou l'autre de ces deux catégories, il en est aussi qui, selon les moments de leur vie, le roman sur lequel ils

travaillent, voire les parties de ce roman, alternent les deux pratiques. » (F. Berthelot, *Du rêve au roman. La création romanesque*, Dijon, E.U.D., 2003, p. 46).

6. Cf. entre autres W. M. Johnston, *L'Esprit viennois : une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1938*, Paris, PUF, « Quadrige », et l'article de J. Le Rider, « Freud et la littérature », in R. Jaccard (dir.), *Histoire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, 1982. On connaît le célèbre *dictum* de Hoffmannstahl à propos des freudiens : « ce qu'ils savent, nous le savions déjà » (*id.*, p. 52), exemple pour ses détracteurs de « fausse reconnaissance ».

7. V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 87.

8. M. Picard, *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 97, expression tirée de l'article cité de S. Freud.

9. Pour une relecture culturaliste du freudisme cf. E. Zaretsky (*Secrets of the Soul. A Social and Cultural History of Psychoanalysis*, New York, Alfred A. Knopf, 2004). L'on connaît par ailleurs le respect de Freud pour la « résistance » à l'analyse du « génie créateur », exprimée clairement dans son étude sur Dostoïevski : « la psychanalyse doit malheureusement mettre bas les armes devant le problème que constitue la création littéraire », in J. Le Rider, *op. cit.*, p. 69.

10. E. Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994. A. Domínguez Leiva, *Décapitations, du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, PUF, 2004.

11. Dijon, EUD, 2007 (à paraître).

12. *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, « Idées », p. 157.

13. *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, EUD, 2004.

14. J. P. Richard, *Littérature et sensation*, Avant-propos, Paris, Le Seuil, 1954.

15. E. Trías, *La filosofía y su sombra*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

16. V. F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, Livre de poche, 1995

17. Lors de la discussion qui suivit cette communication, V. Jouve nota à juste titre la question problématique de la littérature engendrée par des logiciels générateurs de texte. Ceux-ci prolongent comme on sait les recherches expérimentales de l'Oulipo et peuvent postuler une réelle « mort de l'auteur ». Subsisterait néanmoins, à l'état de trace, le spectre de l'auteur-programmateur (et de l'humain) qui a interprété et décomposé les éléments formels préalables à la génération aléatoire mais force est de constater que le vieux rêve antihumaniste de la *techné* semble là, dans ce simulacre de littérature humaine, sur le point de se concrétiser. La question de la post-humanité théorisée par les études cyberculturelles déborde bien entendu l'aspect littéraire du problème.

18. Comme le montre l'une des rares études des navets littéraires, *Gun in Cheek* de B. Pronzini (Mysterious Press, 1987).

19. « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 126.

AUTEUR

ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA

Université de Bourgogne

Altérités et analogies. Théorie littéraire et comparatisme, du texte organique à la lecture comme jeu

Sébastien Hubier

- 1 Le comparatisme s'inscrit dans une quête toujours relancée de l'altérité, c'est-à-dire à la fois du semblable et de l'hétérogène, ou, pour reprendre les termes de *Jean Santeuil*, « de l'analogie et de la différence »¹. C'est en cela qu'il est caractéristique de la nouvelle « ère baroque »² que nous connaissons, marquée par des peurs irrationnelles, par « la répétition, et le rythme frénétique, l'excentricité et le risque », un goût prononcé pour l'étrange, « le détail et le fragment, l'instabilité et la métamorphose, le désordre et le chaos ». Un monde qui prise l'illusion, l'obscène et le monstrueux, hanté par la menace toujours plus pressante de la sottise, et qui fait « [du] nœud et [du] labyrinthe, [de] la complexité et [de] la dissipation, [de] la distorsion et [de] la perversion »³ ses images privilégiées. Notre époque goûte donc altérités et analogies sans rien connaître pourtant, ou presque, des *Éléments* d'Euclide, de l'*Éthique de Nicomaque* d'Aristote ou des distinctions établies par saint Thomas d'Aquin entre l'*analogia proportionalitatis* et l'*analogia attributionis*. Et elle ignore, par exemple, que la *République* de Platon repose sur l'idée que l'harmonie de la cité, conçue comme une totalité composée d'éléments divers et hiérarchisés, n'est pensable que sur un modèle analogique : ce qu'est la juste répartition des fonctions de l'âme à la conduite humaine, la juste répartition des fonctions l'est à la conduite d'une cité. C'est cette analogie qui, au demeurant, explique que la justice consiste à hiérarchiser les responsabilités économique, militaire et politique, et que l'éducation ait pour premier devoir d'opérer la sélection de l'élite, c'est-à-dire de distinguer ceux qui exerceront la fonction de commandement, laquelle, pour Platon est la meilleure⁴. Dans notre ère néobaroque, il serait dérisoire de cultiver encore ces vertus classiques que sont la proportion, l'harmonie, l'équilibre et la symétrie ; et c'est pourquoi je procéderai ici « à sauts et à gambades »⁵ pour esquisser les rapports qui unissent altérité, comparatisme et théorie littéraire, comparaisons, métaphores et analogies, et ce à partir de trois images, inlassablement répétées au fil de l'Histoire et intimement liées entre elles : le genre comme être vivant, le texte comme

tissu et la lecture comme jeu. Cela me conduira à montrer combien la théorie de la littérature gagnerait à s'ouvrir enfin, en France comme ailleurs, à l'anthropologie culturelle plutôt qu'à cette littérature générale qui, au sens où on l'entend depuis près d'un siècle, apparaît non seulement obsolète, mais funeste. Car l'altérité ne concerne pas seulement les rapports entre le sujet et autrui, elle renvoie surtout, aujourd'hui, aux discours prétendument assujettis par les idéologies dominantes de l'eurocentrisme ou du patriarcat, ou par les distinctions symboliques imposées par les hiérarchies sociales. De ce point de vue, elle intéresse aussi bien les littératures féminines ou les questions de genre que la négritude, les cultures populaires et la canonicité, la littérature de jeunesse et les cultures dialectales, le post-colonialisme et le multiculturalisme. Ainsi, interroger la notion d'altérité revient indirectement à étudier la nature et la valeur de la tradition littéraire.

- 2 La théorie de la littérature est faite de conjectures, de généralisation inductive, de complexification progressive, de schématisation – voire de simplification –, mais aussi d'adaptations et de confirmation des modèles par une application à un corpus toujours plus vaste. Il pourrait paraître étonnant, précisément en raison de son aspiration à la rationalité et à l'abstraction, que la théorie accorde la part si belle à l'analogie, tributaire de comparaisons et de métaphores dont les significations sont historiquement variables et qui participent toujours du contexte culturel. Dans le cadre théorique, qui n'existe à proprement parler que depuis l'éclatement du modèle des Belles-Lettres dans le courant du XVIII^e siècle, l'analogie – c'est-à-dire le contraire de l'altérité qui, elle-même, s'oppose à l'ipséité – est à la fois une aide précieuse, en ce qu'elle permet de procéder du connu à l'inconnu, et un obstacle à la logique, puisqu'on sait depuis longtemps, bien avant Étienne, que comparaison n'est pas raison et que le *comme si*, tellement fréquent dans les productions scientifiques des années 1960-1980, n'est rien d'autre qu'un guêpier intellectuel, une illusion. Mais, curieusement, ce « démon de l'analogie » – expression reprise par Gide à Mallarmé et à Huysmans – exerce une telle emprise sur l'élaboration conceptuelle dans le domaine littéraire qu'on pourrait aller jusqu'à suggérer qu'il n'est peut-être bien qu'un avatar de ce « démon de la théorie » dont Antoine Compagnon⁶ a étudié les formes et les enjeux. Il me semble que trois exemples permettent de comprendre comment procède, dans la théorie littéraire, l'irruption de l'analogie – qui ne pose pas seulement la question de l'introduction de concepts issus d'autres champs de recherches, mais est aussi affaire de modélisation, c'est-à-dire de perturbation et de refonte des représentations mentales du monde réel et de son fonctionnement. À cet égard, la recherche d'analogies dans la littérature contribue à faire de cette dernière un lieu privilégié de découverte de l'altérité.
- 3 Une première illustration en est la manière dont les genres littéraires ont été considérés par les théoriciens, sur le modèle organistique, comme des êtres vivants qui naissent, se développent, se reproduisent, connaissent crises et troubles, meurent et, parfois, ressuscitent. Ce modèle, suggéré par Platon et la poésie grecque, et déjà prégnant dans la *Poétique* d'Aristote⁷, est devenu central dans la poétique romaine. Non seulement l'auteur y est représenté comme un père qui engendre et procrée⁸, mais surtout, l'œuvre est considérée comme un être vivant qui possède une unité organique et dispose d'une certaine autonomie par rapport à son créateur. Les textes sont décrits moins comme des objets que comme des individus, lesquels, dans la philosophie antique, n'existent qu'en relation avec les catégories génériques auxquelles ils

appartiennent, de même que le sujet, dénué de toute intimité, ne se définit que par rapport à sa *gens* : l'épopée est à la taxinomie littéraire romaine ce que le patricien est à la Ville, cette *Urbs* qui fourmille d'éléments allogènes mais ne reconnaît pas l'altérité. Cette analogie du texte à l'organique – qui a perduré chez Goethe, chez les romantiques allemands, chez Victor Hugo, chez Taine et, indirectement, dans les travaux de la nouvelle critique reste aujourd'hui essentielle dans les travaux consacrés à la notion d'hybridation⁹. Il s'agit essentiellement d'étudier comment des genres nouveaux ont pu être engendrés par le métissage de genres déliquescents – par exemple comment l'alliance de la nouvelle, du conte philosophique et du prosimètre¹⁰ a permis l'émergence, puis le développement, du poème en prose. Le rapprochement analogique du texte à l'organisme offre l'intérêt, dans ce cas, de rapprocher la naissance du poème en prose du déclin de la poésie versifiée et de l'émergence du lyrisme en prose, d'y justifier l'importance de l'incertitude. Il autorise ainsi à poser la question – brûlante en notre époque postmoderne fondée sur le rejet des normes – de l'évaluation du texte, c'est-à-dire des liens qui unissent généricité et littérarité ; et, au-delà, de lier le problème de la valeur, esthétique, à celui des valeurs axiologiques¹¹. La métaphore biologique tend à retracer, selon le modèle évolutionniste de Brunetière, la généalogie, la naissance, la croissance et le triomphe d'un genre. Cette histoire des formes littéraires répète surtout les grandes lignes (méthodiques et idéologiques) de l'évolution des espèces : le processus de leur disparition ne se soumet à aucune téléologie, leur coexistence est toujours possible, la domination de l'une ne permet pas de préjuger de son destin, la causalité de la survie de l'autre tient à des facteurs divers, mais c'est leur saturation qui conduit à leur disparition. C'est sur cette analogie que se fondent les multiples études entreprises autour d'Alain Montandon sur le processus du vieillissement. L'analogie permet de passer du thématique à l'ethnologique et de l'ethnologique au générique : il ne s'agit plus d'étudier la représentation du vieillard dans la littérature, ni de montrer ce que cette représentation doit à des syndromes extérieurs à celle-ci. Il s'agit, au-delà, d'indiquer comment une forme littéraire s'use, décline et meurt, se renouvelant parfois dans un autre genre. Ainsi, par exemple, le sermon, ce discours oratoire qui, fortement didactique, a pour enjeu de faire connaître et comprendre la parole de Dieu, est fortement codifié depuis le XVII^e siècle et les théories de saint Vincent de Paul ; et il recourt invariablement à la métaphore, l'hyperbole, la comparaison figurative, l'exemple, l'anaphore, l'ornement, l'évocation destinée à frapper l'imagination des auditeurs ou lecteurs qu'il faut édifier sur des questions plus ou moins irrésolues : la dignité des pauvres malgré l'altérité radicale qu'ils offrent aux prélats, la vie éternelle ou la grandeur de Dieu. Ce genre a naturellement beaucoup souffert de la crise de la rhétorique de la fin du XIX^e siècle et du déclin de la prédication au sein de l'Église. Mais c'est précisément parce qu'il était moribond que Joyce a choisi, en 1914, d'en reprendre les grands traits et de les insérer au sein du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, roman qui lui-même relie explicitement l'écriture à la catabase. La mise en abyme n'est plus exclusivement ici d'ordre formel et thématique, mais surtout d'ordre historique et générique.

- 4 Quoi qu'il en soit, « dans la conception du texte organique », l'« analogie entre texte et objet physique » « ne prétend pas expliquer le fonctionnement linguistique du texte, mais uniquement sa structuration comme “système sémiotique secondaire” », c'est-à-dire, en définitive, les rapports qu'il entretient avec le monde et l'Histoire, cet univers absolument autre de la littérature. C'est pourquoi, à ses yeux, cette réification du texte demeure incomplète et ne laisse pas d'être incertaine, problématique. En effet, elle

souligne le « décalage entre la phénoménalité linguistique et la théorie littéraire », et remet en cause, dans le même temps, « l'explication des faits littéraires »¹² esquissée depuis le romantisme allemand. Enfin, elle infirme les hypothèses qui définiraient l'intertextualité comme une contrainte de lecture : si l'intertexte, qui évolue historiquement, n'est pas perçu par le lecteur, ses significations s'éteignent et le texte devient illisible. À cela, deux conséquences : d'abord, un genre tombé en désuétude ou un texte disparu peuvent subsister à l'état de traces¹³. Ensuite, la littérarité et la qualité d'une œuvre dépendent de la manière dont le texte sollicite les compétences de son lecteur et, dans le même temps, de la manière dont il les modifie. De même, l'analogie – qui engage une reconnaissance de l'altérité – n'existe jamais seule, mais prise dans une longue succession de parentés, d'innutrition, de liaisons et de contestations : Joyce est à Homère ce qu'Ovide fut à Virgile, lequel est à Dante ce que d'Annunzio est à Joyce qui lui emprunte la notion d'épiphanie. Ainsi s'entremêlent, conformément au principe de la *mimēsis*, l'analogie de la fiction et de la réalité, l'analogie (selon les règles de la *mimēsis* formelle) d'un genre à l'autre, l'analogie de la théorie littéraire à d'autres disciplines et à d'autres systèmes spéculatifs, l'analogie enfin de la théorie à la fiction, et de la fiction à la théorie, chacune cherchant à faire de l'autre un modèle et à s'y conformer¹⁴.

- 5 L'« analogie entre texte et objet physique » motivant cette métaphore biologique « qui remonte à la plus haute Antiquité mais ne devient vraiment pertinente que dans le cadre des théories esthétiques romantiques »¹⁵ explique également que le texte soit, conformément à l'étymologie, perçu par les théoriciens comme un tissu¹⁶. Plus qu'une analogie, *texte*, au vrai, est une catachrèse qui « consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point »¹⁷. Cette catachrèse lexicale – qui est « conceptuellement conservatrice »¹⁸, puisqu'elle cherche à ramener le nouveau à l'ancien – a fixé et pérennisé la métaphore du tissage ou du tressage grâce à laquelle l'Antiquité¹⁹, qui en usait également pour les affaires matrimoniales et politiques, désignait cette production symbolique qu'est la littérature (Platon l'employait déjà pour la composition de la cité comme pour la structure de la phrase). Certains chercheurs, telle Françoise Bader, ont même émis l'hypothèse que cette conception du tissu textuel était déjà celle de la préhistoire indoeuropéenne ; et depuis ces temps reculés, le poème se trouve assimilé à une étoffe que le poète trame et brode pour son lecteur. Mais il convient de se rappeler que cette métaphore artisanale et textile qui définit le texte est d'autant plus apprêtée et compliquée qu'au fil de l'Histoire, ce dernier devient un *analogon* – c'est-à-dire une image, un reflet, une copie – du réel. C'était déjà le cas pour les atomistes aux yeux desquels le monde était une manière de texte : les mots sont à l'image des choses qu'ils représentent et le discours poétique, qui est l'assemblage de ces mots, acquiert les propriétés des choses qu'il nomme et du monde qu'il décrit. Le texte-tissu est, au sens propre, une *mimēsis* du réel – étant entendu que, selon la *doxa* alors la plus commune, la réalité est faite conjointement des choses invisibles et des choses visibles, les secondes étant comme une figure des premières, ce qui expliquera, plus tard, que la beauté soit décrite comme un signe d'élection, l'expression de la grâce. On sait aujourd'hui ce qu'un auteur comme Ponge – qui avait lu scrupuleusement le *De natura rerum* dès 1914 – doit à cette tradition qui progressivement s'est cristallisée en théorie. Mais au-delà du cas particulier de la poésie matérialiste de Ponge – suprêmement analogique, puisqu'elle tente d'établir une continuité entre le monde des mots et celui des objets²⁰ –, l'analogie entre le *liber mundi*

et *liber scripturæ* est au cœur de la tradition catholique et, au-delà, de toute la culture occidentale.

- 6 Cette représentation obsédante du texte-tissu imprègne encore aujourd'hui la théorie littéraire. Le texte est un tissu pour la linguistique structurale qui, à bien des égards, le définit comme l'entrecroisement d'un axe paradigmatique et d'un axe syntagmatique, le premier sélectionnant des symboles dans un répertoire, le second combinant ces symboles en séquences de complexité croissante. Or cette linguistique structurale détermine, directement ou obliquement, toute la théorie littéraire à travers les notions de compétence (distinction chomskyenne entre compétence et performance²¹), de système (analyses de Claudio Guillén²²) et d'intertextualité (travaux de J. Kristeva et T. Todorov²³) :

les critiques structuralistes [...] sont attentifs au « paradoxe fondamental de la littérature » : d'une part, un texte littéraire fait montre d'une étrangeté ou d'une singularité remarquable, par sa double différence au regard de la communication linguistique ordinaire (du fait de sa fictionnalité), et aussi au regard de tous les autres textes littéraires (du fait de sa « forme organique ») ; et, d'autre part, il manifeste aussi une tendance à se « naturaliser » ou à se « conventionnaliser » en établissant des concepts généraux, des principes, des catégories, des normes, des codes, etc.²⁴

- 7 En somme, un texte serait littéraire à la condition qu'il équilibrât même et autre, analogie et altérité. Nul étonnement à ce que Roland Barthes, pour souligner les apports de la « nouvelle critique », ait eu recours à cette métaphore, soulignant que les « principaux concepts » des théories contemporaines

concordent tous, en somme, avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot « texte » : c'est un tissu ; mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait chercher la vérité, le message réel, bref le sens), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile.²⁵

- 8 Loin d'être obsolète, la métaphore du texte-tissu sous-tend encore les recherches portant sur les modifications que les nouvelles technologies de la communication font subir non pas tant à la production de la littérature qu'à sa réception – recherches hélas cantonnées pour l'heure, en France, aux domaines de la formation professionnelle et de la didactique, mais qui au Canada ou aux États-Unis ont déjà profondément renouvelé la théorie littéraire : l'analogie du texte et de la toile rendant compte de la complexité, de la multiplicité, de l'hétérogénéité, de l'instabilité et de la fragmentation de cet entrelacs qu'est l'hypertexte²⁶, qui lui-même est un *analogon* de la postmodernité.
- 9 Il serait aisé, on le devine, de déduire de tout ce qui précède que cette conception du texte comme étoffe de signifiants correspond étroitement à la confusion des mots et des choses dont Michel Foucault – une des références centrales de ceux qui tentent de relancer dans le monde anglo-américain la théorie de la littérature, exténuée en France – dénonçait déjà les risques épistémologiques. En réalité, il semble que l'apparente nécessité d'user de métaphores pour désigner la littérature soit en elle-même une définition de la textualité : un lieu de passage entre formes sémiotiques et représentations culturelles. À cet égard, l'analogie du texte et du tissu n'est pas simplement un renvoi du texte à une réalité qui lui est extérieure : elle indique qu'il n'est possible d'identifier, de décrire et d'analyser les objets culturels qu'en les

déplaçant d'un domaine de la pensée à un autre ; à la condition, bien entendu, que ceux-ci soient suffisamment proches l'un de l'autre pour que le rapprochement soit judicieux et fécond. Dans cette perspective, la théorie littéraire est déjà orientée vers le projet anthropologique, directement lié à la notion d'altérité, au sens où elle cherche à repérer « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »²⁷. C'est tout naturellement que l'analogie du texte et du tissu, chargée d'une double valeur ethnologique et sociologique, conduit les théoriciens à s'appropriier les outils de l'anthropologie pour saisir sa juste place dans l'histoire de la littérature et des idées, ce qui, en retour, permet de jeter un regard nouveau sur celle-ci.

- 10 Dans la littérature romane, le mot *texte* apparaît vers 1120-1140 pour désigner les Évangiles, puis le commentaire de l'Écriture sainte. Un texte c'est – conception encore primordiale dans les actuelles théories de la déconstruction – l'ensemble de la parole première et des gloses qu'elle suscite ; et ce n'est qu'à la fin du XIII^e siècle, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung, que le mot se laïcise et se trouve employé pour désigner la parole directe par opposition à sa paraphrase, seule forme alors du commentaire, le commentaire étant au texte ce que la fiction est au monde : un doublon et une explication. Mais ce n'est pas la seule inflexion que subit alors le lieu commun antique du tissage de discours : écrire n'est plus seulement tisser, c'est aussi et surtout habiller. À cela, deux conséquences : d'une part, assimilant le texte à un vêtement précieux, l'esthétique médiévale tardive valorise l'abondance, l'*ornatus*, ajoutant à la métaphore textile de la broderie celles de la joaillerie et de la passementerie. D'autre part, concevoir le texte comme une enveloppe revient à penser qu'il dissimule des éléments au lecteur, voire qu'il cherche à le tromper. Et c'est pourquoi, paradoxalement, les étoffes luxueuses dont les descriptions ornent les romans courtois sont à interpréter comme des guides de lecture des œuvres qui les contiennent en abyme. Le fabliau, genre parfaitement anti-courtois, reprend à son compte cette métaphore autotélique du tissage, mais la présente sous un jour défavorable²⁸. Ainsi, dans un fabliau du XIII^e siècle, Auberée, la vieille maquerelle, connaît à la perfection l'art de tisser et de détisser les liens personnels. Mais le lecteur averti rapproche immédiatement son portrait de celui de l'araignée d'Isidore de Séville – dont le livre XI des *Etymologiæ* (*De homine et portentis*) joua un rôle central dans la constitution du bestiaire médiéval. Toutes deux sont dynamiques, aux aguets, prêtes à fondre sur leur proie. Toutes deux sont associées à la trahison, à la convoitise, au lucre, à l'avarice. Le tissage dès lors devient un art démoniaque, ce qui contredit l'interprétation moralisante que proposaient certains exégètes du XIII^e siècle pour lesquels l'araignée était un emblème des bons prêcheurs, en ce qu'elle se vide d'elle-même pour tisser sa toile et recueillir ses proies²⁹. Les deux interprétations, nourricière et vampire, coïncident dans l'araignée de Ponge, servant de modèle au poète. C'est donc conjointement vers un débat stylistique et vers une polémique sur les enjeux moraux et éthiques de la littérature que s'ouvre peu à peu l'analogie du texte et du tissu. Toutes ces analyses³⁰ montrent que l'analogie du texte et du tissu procède directement de la conception *poiétique* de la littérature. Cette représentation insistante de la fabrique du texte dont le tissage est l'image était déjà centrale chez Catulle, dans les *Bucoliques* six et dix de Virgile, dans les fables de Minerve et d'Arachné au sixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide – et, plus tard, aux IV^e et VI^e siècles, chez Porphyre Optatien ou Venance Fortunat. C'est sur l'exemple d'Ovide que je voudrais m'arrêter un moment, en gardant à l'esprit que la recherche d'analogies est doublement heuristique : elle modifie

notre représentation du monde et bouleverse notre compréhension de la textualité et, plus généralement, de l'effet-littéraire.

- 11 Au sixième livre des *Métamorphoses*, une lutte acharnée s'engage entre Minerve et Arachné, qui prétendait surpasser la déesse dans l'art du tissage. Les deux tapisseries sont précisément comparées. En une double mise en abyme, la « toile savante » de Minerve représente les métamorphoses grâce auxquelles les dieux punissent leurs rivaux, tandis que celle d'Arachné évoque les déguisements dont usent les mêmes dieux pour satisfaire leurs amours coupables. Les descriptions des deux tapisseries, qui les opposent point par point, figurent l'antithèse à la fois de deux esthétiques et de deux systèmes idéologiques. La tapisserie de Minerve correspond en effet étroitement à l'art attique du ^v^e siècle avant notre ère³¹. L'espace y est organisé selon une ordonnance précise, faite de clarté et de symétrie : les quatre châtiments sont disposés aux coins du tableau, lui-même entouré d'une frise : la partie médiane se compose de deux moitiés, les dieux en haut, en spectateurs rangés six par six, et en bas les adversaires. Cette régularité, quelque peu rigide, évoque immédiatement celle de l'architecture augustéenne, classique (expression de la hiérarchie dans le motif figuratif central, portée symbolique et édifiante des motifs figuratifs des angles, harmonie de l'encadrement végétal). Une première analogie se profile donc entre Minerve et Auguste, analogie soulignée par le fait que l'attitude des dieux est significativement qualifiée, au vers 73, d'« *augusta* » : Auguste est à Rome ce que Minerve est à l'Olympe – à moins que ce ne soit l'inverse. *A contrario*, la toile d'Arachné, de style hellénistique pergaménien, présente des scènes juxtaposées qui ne se fondent sur aucun énoncé axiologique explicite (l'esthétique n'obéit pas aux valeurs de la permanence et de la constance, mais aux désordres de l'amour ; l'iconologie cumulative et circulaire juxtapose les scènes de tromperie et de lubricité ; l'érudition réserve la toile, comme le texte, à une élite cultivée, et il revient à celui qui la contemple de déterminer par lui-même la signification de l'ensemble). Ainsi, tandis que la tapisserie de Minerve était envisagée sous son aspect exclusivement technique – comme l'indiquent les verbes *pingit, inscribit, facit, simulat, addit* – l'art d'Arachné est *essentiellement* allusif. Les premiers vers décrivant la toile de celle-ci sont programmatiques : l'image véritablement réussie pour Ovide est concurremment ambiguë et expressive ; elle apparie crainte, désir et nostalgie. Ainsi, tandis qu'Arachné, comme Ovide, anime les personnages qu'elle représente d'une vie autonome, Minerve tisse une tapisserie qui est à la fois une apologie de la majesté des dieux et la célébration d'un ordre – divin et impérial – où la paix n'est assurée qu'en échange de la soumission des imaginaires. Par la victoire de la première sur la seconde, Ovide indique par quel chemin « les puissances de la joie et de l'amour triomphent de celles de la violence et du pouvoir »³² et ruine indirectement la portée apotropaïque (c'est-à-dire à la fois magique et régulatrice) des métamorphoses punitives, qui se présentent comme autant d'*exempla*. Dans ces *ekphraseis*, ce sont deux visions de l'art et de ses enjeux qui s'opposent : celle de Minerve-Auguste, classique, ordonnée et édifiante, et celle d'Ovide qui, à l'instar de celle d'Arachné, est vériste, érudite et narquoise. Loin d'être simplement un ornement ou la preuve d'une suprême virtuosité, la mise en abyme permet donc à Ovide de dénoncer la manière inductive par laquelle le pouvoir augustéen projette la réalité impériale dans l'univers du mythe et réduit de ce fait les divinités à des allégories de vertus. À l'inverse, en une logique déductive, Ovide tente de ramener le mythe vers l'histoire quotidienne des hommes, et les dieux aux penchants humains. Mais dans la fable de Minerve et Arachné, c'est également son opposition à Virgile qu'Ovide

représente en filigrane, en inversant la leçon de la troisième bucolique dans laquelle le poète – à travers l’opposition des coupes de Ménalque³³ (de style hellénistique, marqué par l’érudition, la surcharge des entrelacs, l’absence de symétrie et de cohérence) et de Daméas (régulières et équilibrées) – vantait l’esthétique classique associant, comme plus tard Horace, la simplicité et l’unité.

- 12 Il serait, toutefois, parfaitement extravagant de s’en tenir à cette interprétation dualiste. En effet, cet art de la fragmentation et de la bigarrure (*poikilia*) dont l’origine est à chercher chez les Alexandrins et dont Arachné est l’image apologétique n’en demeure pas moins inventé par la patronne des tisserands, Minerve elle-même, déesse tutélaire de tous les artisanats, et donc aussi de l’art du tissage, cet *analogon* de la poésie. Comme la réalité qui, pour Ovide, est toujours transitoire, la mythologie est par trop changeante pour pouvoir être ramenée à des fins de propagande ou à une leçon univoque. Car Minerve elle-même est ambivalente : d’une part, elle est, on l’a vu, le porte-parole de l’idéologie impériale – Pallas, prétendument issu du grec *πάλλαξ*, est d’abord une image de la jeunesse et de la virginité, autrement dit de la pureté impériale. D’autre part, elle est, à l’opposé de la déesse des techniques raisonnables, une figure mystérieuse, obscure qui, bien qu’emblématique de la discipline et de la clarté augustéennes, recourt à la magie. En cela, Minerve, comme Arachné, sert la revendication de l’ambiguïté par l’auteur qui se place *in extremis* sous la protection de Minerve, par l’intermédiaire de laquelle il a dénoncé les dangers de l’idéologie du régime d’Auguste. Ovide – le poète de la dissidence³⁴ qui sera, pour des raisons obscures, relégué à Tomes³⁵ – tente-t-il de regagner par ce biais le rang des poètes officiels et, en fin de compte, de faire allégeance à l’empereur ? Pense-t-il que l’ordre seul peut assurer paradoxalement la liberté créatrice ?
- 13 Quoi qu’il en soit, l’image d’Ovide insérée dans son œuvre renforce l’ambiguïté de cette dernière. On le voit, l’incertitude naissant de la mise en abyme, qui est un processus fondé à la fois sur l’altérité et l’analogie³⁶, et des autres procédés de réflexivité – qui se fondent sur l’homologie du texte et du tissu – est loin d’être caractéristiques de la modernité. Ponge, par exemple, dans un poème comme *L’Araignée ne fera*, en somme que reprendre ce procédé pour parfaire son art poétique³⁷. De son côté, Joyce, par l’usage systématique de la réflexivité et des équivoques qu’elle induit, espèrera occuper vis-à-vis de l’Irlande de son temps et de l’esthétique avant-gardiste qui commence à régner en maîtresse en Europe la même position qu’Ovide vis-à-vis de la Rome d’Auguste et de la littérature propagandiste d’alors³⁸. C’est peut-être également ainsi qu’il faut interpréter l’intertexte ovidien à l’œuvre dans les romans de Joyce – le processus intertextuel étant, au demeurant, analogique dans une perspective qui peut être thématique, formelle ou idéologique.
- 14 Plus encore que la métaphore doctrinale qui rapproche les genres littéraires et des espèces vivantes, l’analogie du texte et du tissu permet des échanges fertiles de la théorie à la fiction : elle s’ouvre sur l’étude de la vie sociale et des phénomènes généraux de la culture, elle éclaire l’importance de l’autotélisme – mais dans le même temps indique que tout texte renvoie à un monde, préconstruit ou construit par lui-même. Elle nous instruit également sur le fonctionnement des mécanismes interprétatifs, sur l’enchevêtrement inextricable de l’œuvre et de son commentaire, sur l’emmêlement des significations, intéressant également les rapports paradoxaux de la littérature au pouvoir – rapports auxquels s’attachent précisément les actuelles études culturelles anglo-américaines³⁹. Sans être un simple reflet du monde – on sait

aujourd'hui combien la conception chère à Taine de la littérature comme reflet du *Zeitgeist* ou du *Volksgeist* est fallacieuse, ne serait-ce qu'en raison de la position paradoxale du champ littéraire : il appartient à la société, qui le détermine et vis-à-vis de laquelle il est pourtant marginal – la fiction en est une image vraisemblable et reproduit en miniature les phénomènes idéologiques, politiques et économiques qui agissent dans la réalité. C'est en cela qu'elle est liée à l'anthropologie dont les objectifs recourent ceux de la psychanalyse, qui cherche à éclairer les aspects symboliques d'une culture, et de la théorie littéraire, qui, ayant aussi des origines inconscientes⁴⁰, s'inscrit à la croisée de ces deux *épistémès*. La fortune des affinités entre texte et tissage, qui sont un des socles de la théorie littéraire, corrobore-t-elle cette hypothèse ?

- 15 On se souvient que Freud, s'interrogeant sur la nature de la féminité⁴¹, soulignait qu'« il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'influence de la fonction sexuelle d'une part, du dressage social, de l'autre »⁴². Bien sûr, la saveur de la démonstration de Freud tient à la manière dont sa conclusion enraie toute objection. Mais son originalité et sa force tiennent surtout à l'analogie qu'elle esquisse entre anthropologie et psychanalyse⁴³. C'est précisément cette prise en compte de la réalité fantasmatique dans l'interprétation des constructions culturelles, de la relation entre le désir individuel et l'instauration des règles sociales, du lien entre universalité et singularité des civilisations qui permet aujourd'hui de réformer la théorie littéraire en la rapprochant de cette anthropologie sociale et culturelle qui a pris une si grande importance outre-Atlantique à partir des années 1970. Cette perspective invite donc à relier l'autotélisme, l'analogie et la théorie du texte-tissu à la castration féminine et au désir inconscient de dissimuler l'absence de pénis. Voilà, assurément, qui modifie profondément les interprétations de l'attente épique de Pénélope⁴⁴, par exemple, ou des chansons de toiles – ces raccourcis dramatiques de romans sentimentaux et d'épopées dont les héroïnes brodent des orfrois, en soupirant après le retour du chevalier qui, « occis au jouter », ne reviendra jamais, contraignant la belle infortunée à revêtir la haire et à prendre le voile – genre dont l'influence s'exerce jusqu'à « La Loreley » ou au « Pont Mirabeau » d'Apollinaire qui reprend dans ce dernier poème la trame, le rythme, les rimes et le refrain de *Gayette et Oriour*, une chanson de toile du début du XIII^e siècle⁴⁵. De même, la fable d'Arachné ne s'interprète plus seulement comme une mise en abyme d'arts poétiques antagoniques ou comme un apologue sur le pouvoir augustéen. Elle reposerait également sur une motivation inconsciente, laquelle apparaît au reste clairement dans l'art contemporain où, depuis les années 1970 et le *pattern painting*, la tapisserie, la broderie et la couture constituent un procédé et un motif récurrents. Des toiles brodées de Ghada Amer aux araignées de Louise Bourgeois, nombreuses sont les œuvres à renouer avec l'antique figure d'Arachné pour interroger la place de la femme – soumise, phallique ou mortifère – dans la société postmoderne. Car celle-ci joint, dans l'inconscient, affirmation identitaire, soumission et revendication active de l'altérité⁴⁶. Ainsi, les araignées de Louise Bourgeois sont à la fois protectrices et terrifiantes, conjointement chargées de valeurs positives et maternelles et de terreurs enfantines. L'angoisse ressentie devant ces tarentules immenses est bien, sans doute, d'origine inconsciente, renvoyant à la peur archaïque de la castration. Freud n'affirmait pas autre chose en soutenant :

dans l'inconscient, il n'y a rien qui puisse donner un contenu à notre concept de destruction de la vie [...]. C'est pourquoi je m'en tiens fermement à l'idée que l'angoisse de mort doit être conçue comme analogon de l'angoisse de castration et

que la situation à laquelle le Moi réagit est l'abandon par le Surmoi protecteur [...], abandon qui le laisse sans défense devant tous les dangers.⁴⁷

- 16 Le développement de l'analyse de la fable d'Arachné à partir des notions et concepts de la métapsychologie freudienne induit deux hypothèses théoriques. D'une part, l'objectif d'un authentique comparatisme n'est peut-être pas tant de rapprocher des intrigues qui se ressemblent à partir de critères génériques ou thématiques, que de rapprocher des textes gouvernés par des structures inconscientes similaires ou voisines. D'où l'attention extrême qui doit être portée à des détails qui, peu à peu, se révèlent lourdement chargés de sens, car dans les processus primaires, on le sait, les éléments importants du contenu latent sont représentés par des vécus apparemment insignifiants. C'est cette lecture du détail, liée à une étude à la fois des mécanismes inconscients et des déterminismes sociaux, qui fut la méthode utilisée par Naomi Schor⁴⁸ pour manifester, dans les romans réalistes français, des faisceaux de sens multiples, indéterminés, originaux, en faisant jouer entre eux les éléments, essentiels et accessoires, qui les composent. D'autre part, l'approche psychanalytique indique conjointement que tout texte dissimule une angoisse, et qu'il fonctionne à la fois comme sublimation⁴⁹, comme défense et comme réparation.
- 17 Le risque de telles théorisations est de considérer les œuvres sans tenir compte de leurs spécificités, ni internes (linguistiques, stylistiques), ni externes (*i.e.* les déterminismes idéologiques, politiques, voire économiques qui s'exercent sur elles). La théorie, dès lors, n'est rien d'autre que la littérature générale, cette discipline que Pierre Brunel, il y a plus de quinze ans, dans un article qui fait toujours référence, dénonçait déjà comme une vieille lune et dont il pointait les principaux défauts : s'en tenant aux études de thèmes et de genres, elle « s'appuie surtout sur des ressemblances, sur des coïncidences [...] de faits éloignés dans l'espace et dans le temps ». « Moins soucieuse de savoir encyclopédique que de suggestion », elle méprise les « précautions terminologiques et méthodologiques »⁵⁰ indispensables. Il faut ajouter qu'elle fait fi des processus de réception, comme de la traductologie – cependant profondément renouvelée par les travaux de l'école de Tel Aviv et qui est directement liée à la question de l'altérité et de l'analogie – et mésestime les va-et-vient de la culture savante à la culture de masse pourtant centraux depuis le milieu du XIX^e siècle et plus encore depuis les années 1920⁵¹. La littérature générale s'attache « à juxtaposer littérature, théâtre, peinture, sculpture, architecture, musique et (éventuellement) cinéma », mais sans jamais « redéfinir les termes qu'elle utilise » et, surtout, sans jamais théoriser la distinction, qu'elle établit ou conteste, entre les arts légitimes et ceux qui sont encore en voie de légitimation, comme si elle ignorait tout des apports à la théorie littéraire de la sociologie et de la notion gramscienne d'hégémonie. En outre, comme le suggérait déjà l'article de Pierre Brunel, la littérature générale s'inscrit contre la spécialisation et l'abstraction pourtant nécessaires à une véritable compréhension des phénomènes littéraires et culturels. Elle s'intéresse exclusivement aux œuvres consacrées par la tradition scolaire, méprise les *minores*, sans toutefois proposer la moindre définition de la notion de littérarité qui ne corresponde pas davantage à une revendication d'identité qu'à la simple découverte de l'altérité. En cela, la lecture, loin d'être une activité solipsiste, permet de pénétrer ce qui demeure habituellement inaccessible : la conscience d'autrui (l'accès à cette altérité radicale qu'est celle-ci est au reste le propre de la fiction⁵²). La littérature générale s'attache à une prétendue *Weltliteratur* tout en ignorant que la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar⁵³ en a profondément

renouvelé l'appréhension depuis Goethe – et, en quête d'invariants, elle néglige l'histoire des idées et des mentalités qui déterminent pourtant l'usage même des mots.

- 18 Comment, par exemple, montrer que la fiction est une image du monde en faisant abstraction du fait que le *mundum* latin, comme le *κόσμος* grec, renvoie d'abord à la beauté et à l'ordre de la création ? C'est pourquoi monde, lié au sens dérivé de l'adjectif *mundus* signifiant beau, poli, délicat, désigne avant tout la cour, dont les préoccupations futiles s'opposent à l'activité religieuse, contemplative. L'étude diachronique de la fiction romanesque ne peut faire l'économie de ces significations pour l'analyse aussi bien de romans mondains comme *Le Grand Cyrus* ou la *Clélie* de M^{lle} de Scudéry que des variations historiques du sentiment, toujours daté. L'étude de la pratique littéraire est bien indissociable, ici, de l'histoire des idées et de celle des langues, comme s'il existait une analogie entre les mots et les choses, entre les livres et l'univers. Or l'étude diachronique à laquelle se livre la littérature générale ne va pas sans poser elle-même de nombreux problèmes : certes, il est toujours loisible d'assembler des textes, et même s'ils sont arbitrairement choisis, des analogies surgiront entre eux. Mais comment mesurer la pertinence non pas tant de ces rapprochements que des conclusions qui en sont tirées ? Imaginons ainsi qu'à l'instar de Paul Veyne⁵⁴, nous associons les *Origines* de Callimaque, les élégies de Callinos, celles de Tibulle et de Propertius, et telle ou telle fable d'Ovide. Une cohérence apparaîtra, d'ordre stylistique et idéologique, les liens étant très étroits entre l'alexandrinisme et Rome à l'époque des *poetæ noui*, ces jeunes poètes qui rêvaient d'être à la Rome d'Auguste ce que Callimaque avait été à l'Alexandrie du III^e siècle. Cette juxtaposition demeure, en partie du moins, efficiente si l'on y joint encore les élégies de Marot, *Les Regrets* de Du Bellay, les *Complaintes* de Spencer, *L'Élégie aux nymphes de Vaux* de La Fontaine. D'une part, l'écriture y est encore conçue sur le modèle de l'imitation, ce reploiement de la notion de *mimēsis* sur la littérature même, centrale dans les esthétiques médiévale, renaissante, maniériste, baroque et classique. D'autre part, l'œuvre d'Ovide, qui rapproche singulièrement les domaines de la rhétorique et de la poétique, apparaît, jusqu'au XIX^e siècle, comme une référence essentielle de la littérature européenne, sinon occidentale. Toutefois, certaines complications, formelles, déjà surgissent : l'élégie ne se caractérise alors plus que par une thématique, une topique. En effet, il n'est plus possible de la définir rigoureusement, comme auparavant, par le mètre qu'elle emploie, le distique élégiaque étant propre au système de versification quantitatif, c'est-à-dire aux langues qui connaissent une opposition entre les voyelles longues et brèves. Qu'en est-il, au-delà, si l'on ajoute à ce corpus, entre autres, *l'Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Thomas Gray, les *Idylles* de Salomon Gessner, les *Élégies romaines* de Goethe, les *Amours* d'Antoine de Bertin, les *Méditations* de Lamartine, *Adonaïs* de Shelley, les *Nuits* de Musset, les *Élégies de Duino* de Rilke, les *Élégies pures* de Juan Ramon Jiménez ou les *Élégies de Bockow* de Brecht ? Avec un si vaste corpus, on ne fera plus que souligner des constantes extraordinairement communes : l'élégie est une plainte lyrique qui, fondée sur la frustration, superpose une métaphysique de l'amour à une métaphysique de la mort et présente l'amoureux alternativement satisfait, heureux et infortuné, son sentiment étant tantôt celui d'une présence, tantôt celui d'une absence, et, dans tous les cas, l'image vague d'une expérience mystique. Une telle méthode cherche bien à mettre au jour des structures profondes de pensée et de comportement ; mais, à force de multiplier les analogies, et de les enchâsser, elle accumule aussi approximations et inexactitudes jusqu'à compromettre la justesse de ses résultats ! Comment parler, par exemple, de mystique dans le cas de Tibulle, de Propertius ou d'Ovide, alors qu'il n'existe

au début de l'empire, à Rome, ni ethnologie ni métaphysique de la mystique, cette union avec Dieu qui est l'envers de l'ascèse ?

- 19 Deux voies s'offrent toutefois à la littérature générale pour sortir de l'impasse dans laquelle elle semble engagée. Soit elle bascule résolument vers la théorie littéraire et définit la mystique, en termes psychologiques, comme la régression à un stade archaïque de l'évolution psychique où l'intériorité est projetée sur l'extérieur, ce qui pourrait bien expliquer la prégnance, dans ce cas, de l'hésitation et de l'angoisse⁵⁵. Sans doute, mais ce phénomène inconscient qui engage l'interprétation, où le situer ? Chez l'auteur ? Dans le texte ? Chez le lecteur ? Voilà qui demande, pour le moins, à être précisé. La deuxième solution consiste à chercher la réponse dans l'histoire littéraire, dans une histoire littéraire *comparatiste* qui ne s'appuie pas seulement sur des analogies, mais sur une étude circonstanciée des relais et des modes de réception. Dans ce cas, on montrera, par exemple, qu'à partir du XIV^e siècle, la poésie européenne est influencée non pas seulement par l'œuvre d'Ovide *stricto sensu*, mais tout autant par l'*Ovide moralisé*, cet ouvrage qui tient à la fois de la somme, de la glose, de l'encyclopédie scientifico-mythologique, de la translation d'un texte latin. Et, de fait, de nombreux passages de l'*Ovide moralisé* se fondent sur une analogie entre amour profane et amour sacré, qui justifient une approche théologique, une interprétation mystique telle qu'on la connaît en Europe depuis l'époque baroque. Ainsi, dans la fable de Pyrame et Thisbé, le premier est décrit comme une figure du Christ et la seconde comme une image de l'âme humaine, l'union mystique de ces deux personnages étant empêchée par le péché originel symbolisé par le mur, la fissure représentant la médiation des prophètes, le lion le diable, le mûrier la Croix teinte du sang du Christ, et la fontaine le baptême. Par parenthèse, ce raisonnement analogique exerce une influence durable sur la littérature ; c'est ce système dont usera encore Joyce dans *Ulysse* : au premier chapitre, « Télémaque », la vieille femme de la tour de Sandycove figure l'Irlande, Stephen le fils dépossédé, Mulligan l'usurpateur, Haines le maître anglais, ces analogies se superposant à celle mise en évidence par les schémas Linati et Gorman. Mais, même dans le cas où l'on consentira le détour par l'*Ovide moralisé*, on soulèvera, entre toutes les œuvres qu'on a citées – Shelley, Goethe, Musset, etc. – une telle nébuleuse de différences qu'on n'aboutira qu'à donner raison aux adversaires du comparatisme souriant à l'idée que cette discipline, digne de Bouvard et de Pécuchet, se contente de montrer que tout est à l'image de tout, et réciproquement.
- 20 De la même façon, l'étude des rapports qui unissent la littérature à la Bible n'aurait aucun sens si elle laissait de côté les théories anthropologiques de Mary Douglas ou de Françoise Mies⁵⁶. Mais elle serait tout aussi vaine si elle dédaignait les différentes réceptions et interprétations élaborées au fil de l'Histoire par les synodes et les conciles ou si elle ne débouchait pas, par exemple, sur l'analyse du rôle capital joué, dans le théâtre de la Contre-Réforme, par la *Ratio studiorum*, qui organisait les collèges jésuites en fondant leur pédagogie autour de la pratique du théâtre, laquelle trouve une double origine sociologique : l'enjeu de l'enseignement pour les jésuites est la formation à l'excellence d'un individu appelé à diriger, c'est-à-dire à exercer un pouvoir par le corps et l'éloquence. Or, chaque époque cherche à établir une analogie qui offre une explication du monde. À l'époque baroque, cette analogie est celle du *theatrum mundi*. Si le monde est un théâtre, l'enseignement des techniques théâtrales, dramaturgiques, fournit le meilleur apprentissage de la vie quotidienne. Seul celui qui possède, sur les planches et sur la scène mondaine, la maîtrise du corps, de la voix et du geste pourra à

la fois devenir un éminent commis de l'État et œuvrer pour la plus grande gloire de Dieu.

- 21 On parle beaucoup de la mort du comparatisme⁵⁷. En réalité, on le devine, c'est la littérature générale qui est moribonde, et peut-être bien parce qu'elle rêve d'être comme le comparatisme, mais, se contentant du texte et rien que du texte, méprise les connaissances indispensables à une compréhension approfondie des phénomènes littéraires ; elle brûle d'être comme la théorie, mais rejette l'abstraction nécessaire à l'élaboration de vastes systèmes heuristiques. Les pays qui ont le plus habilement surmonté ces tensions sont ceux qui les premiers, comme la Grande-Bretagne et les États-Unis, ont adapté aux études littéraires les outils de l'anthropologie culturelle, celle-ci ayant depuis longtemps démontré le rôle clef de la notion de réseau pour appréhender les fonctionnements et les enjeux des échanges et usages sociaux – qu'ils soient économiques, politiques ou artistiques. L'anthropologie culturelle envisageant la production littéraire en liaison avec la diffusion et la légitimation des pratiques et des représentations, elle évite les écueils de la littérature générale, en conciliant effectivement théorie de la littérature et érudition – celle-ci étant bel et bien une méthode, au sens où elle représente la quête ordonnée d'une connaissance, d'un savoir. En d'autres termes, si l'anthropologie culturelle permet de dépasser le fossé qui sépare les approches théoriques – excessivement analogiques – et la perspective historique – qui, fondée sur une myriade de différenciations, est une manière d'archéologie du littéraire s'attachant surtout à des œuvres uniques pour les commenter isolément –, c'est qu'elle s'intéresse aux possibles, aux corpus inédits, aux réseaux littéraires. Elle essaie de comprendre ce qui conditionne les fictions et comment on en vient à croire en celles-ci – ce qui concerne la littérature, mais aussi l'histoire politique, l'histoire religieuse, l'étude sémiotique de l'organisation idéologique des discours, la psychologie, l'anthropologie sociale, laquelle, conformément à la définition weberienne⁵⁸ de la culture comme tissu de significations élaborées par l'Homme, s'intéresse surtout aux échanges entre l'esthétique et les autres dimensions de l'action humaine. Une telle méthode ne s'attache pas aux invariants de la poésie amoureuse ni à la spécificité de la littérature francophone hors de France, elle ne compare pas seulement des fictions – narratives, lyriques ou dramatiques – mais met en balance plusieurs systèmes abstraits par l'épreuve d'exemples fictionnels, révélant ainsi que la théorie est à l'intellection ce que la fiction est à l'inconscient. C'est ainsi que les recherches les plus récentes consacrées à la réécriture comparent à la fois des textes, mais aussi des théories de l'intertextualité, laquelle est tantôt conçue comme « la présence littérale d'un texte dans un autre »⁵⁹, tantôt comme l'insertion dans un texte de sources qui ne sont pas nécessairement textuelles, tantôt, enfin comme un simple effet de lecture.
- 22 Ainsi, naturellement, la construction d'une fiction dépend toujours de la manière dont l'écrivain décrit et imagine le monde, activité qui elle-même varie d'une époque à l'autre, d'autant plus que les genres littéraires sont à leur tour pris dans une dynamique historique et que toute théorie est liée à la variabilité des rapports sociaux. Bien entendu, ces contraintes génériques ne déterminent pas exclusivement l'énonciateur, mais aussi et surtout, après lui, le lecteur. Car on sait bien que le recours à tel ou tel genre ne relève pas d'un simple choix, conscient, de l'auteur, mais qu'il répond également à une stratégie communicationnelle, dont les tenants et aboutissants sont en grande partie inconscients, chaque époque légitimant des savoirs différents et des types dissemblables de récit, tant du côté de la production que de la réception. Déjà, Luxurius – poète romain du VI^e siècle – ne se contentait pas de faire de l'écriture la

chaîne d'un tissu. Pour lui, le lecteur introduisait par son activité même sa propre trame, détissant l'étoffe originale et retissant à partir d'elle une nouvelle toile. Reprenant une métaphore prégnante, on l'a vu, dès la poésie archaïque grecque, puis, à Rome, à partir de Cicéron qui en développe l'usage épistolaire et philosophique, Luxurius est un auteur essentiel, en ce qu'il passe brutalement de l'analogie du textetissu à l'assimilation de la lecture à un jeu, celle-là même que les théoriciens depuis la fin des années 1980 s'emploient à explorer pour sortir de l'impasse dans laquelle le structuralisme les avait engagés.

- 23 Une fiction est d'abord une illusion, c'est-à-dire, étymologiquement, une entrée dans le jeu ; et les théoriciens de la lecture se tournent naturellement vers la philosophie (Bertrand Gervais⁶⁰), vers l'anthropologie (Marc-Mathieu Münch), la psychanalyse (Michel Picard), la psychologie (Norman Holland) ou la poétique (Vincent Jouve) pour préciser leurs hypothèses et établir la validité de l'analogie de la lecture et du jeu. Celle-ci repose d'abord sur l'idée que la lecture, comme le jeu, est un processus de symbolisation qui, « à la fois *défensif* et *constructif* », procure à qui s'y livre « une *maîtrise* particulière » de ses pulsions et du temps. La lecture est « une *activité, absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécue donc comme fictive, mais soumise à des règles* »⁶¹. C'est pourquoi elle améliore à la fois l'équilibre psychique et l'intégration sociale. Mais on sait bien depuis les travaux de Winnicott⁶² et de ses élèves que le jeu recouvre en réalité deux activités : le *playing* et le *game*. Le lecteur s'installe dans des situations de jeu de rôle, s'essaie en inventant des réponses aux interrogations qu'il se pose et, en testant leur validité, découvre une possibilité de règle du jeu après avoir éprouvé des stratégies incertaines. Parce qu'elle est une alternance de tentatives, d'essais, d'erreurs et de succès, la lecture contribue à la construction du Moi ; en elle se mêlent réalité et fantasme, Imaginaire et Symbolique : elle offre un espace et un temps transitionnels permettant au lecteur de se dégager de ses identifications primaires et d'élever la qualité de sa socialisation (puisque « toute lecture, dans la mesure où elle serait effectivement d'essence ludique, [est] en quelque sorte aussi lecture de l'autre »)⁶³. Ces postulats impliquent de nombreuses conséquences. Tout lecteur, on le sait, est double : une partie de lui-même « s'abandonne aux émotions modulées, suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ». Du côté du *playing* et de l'Imaginaire, il adhère aux structures actantielles qui ne sont qu'une analogie de structures inconscientes (le fameux schéma actantiel est l'image de l'organisation œdipienne : un sujet désire un objet et une force s'y oppose comme l'enfant désire le parent de l'autre sexe, une relation ambivalente l'unissant au parent de même sexe qui, suscitant haine et jalousie, amour et admiration, est à la fois opposant et adjuvant à sa quête). Mais une autre instance qui tient « à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir »⁶⁴.
- 24 Sur cette nouvelle hypothèse, d'autres viennent, à leur tour, s'étayer. Assurément, tous les textes ne se valent pas : ce que lisent les lolitas ne vaut pas *Lolita*. Certains textes – les romans-feuilletons à la mode d'Eugène Sue, de Ponson du Terrail ou de Maurice Leblanc – cherchent à écarter le plus possible la réflexion, la secondarité critique en simplifiant à l'extrême l'intrigue, en évitant tout écart par rapport au lieu commun, en facilitant la construction du sens, en recourant systématiquement au pathétique, en multipliant les occasions de régression à des stades archaïques du développement psychique : déni de réel, abolition des contradictions historiques, idéalisation, fantasme d'omnipotence. En somme : rejet de l'altérité – laquelle, qui n'est souvent aujourd'hui

qu'un autre nom pour la marginalité et qui se trouve liée indûment à la notion en vogue de métissage, générique ou culturel, doit être clairement distinguée de l'allocentrisme, cette pathologie, elle aussi en vogue, qui consiste à se dévouer avec acharnement à des causes prétendument collectives. *A contrario*, d'autres fictions – certains romans de Calvino, les dernières tentatives de Joyce, les expérimentations de L'OULIPO – ne soutiennent que la réflexion et ne valorisent que la cérébralité. Un flot d'interprétations submerge alors le lecteur, son attention faiblit, son intérêt, non appuyé par le fantasme, décroît et, peu à peu, s'éteint. Dans les deux cas, la lecture littéraire s'enraye. L'analogie de la lecture et du jeu n'en amène pas moins progressivement à supposer que la littérarité n'est pas dans le texte – même si, on le devine, elle dépend de l'analogie entre le détail et la construction d'ensemble d'une part et, d'autre part, de la symétrie entre stéréotypie et nouveauté, entre identique et altérité – mais dans le rapport du lecteur à la fiction. En d'autres termes, la littérature n'est rien moins qu'une lecture qui maintient l'équilibre entre participation et intellectualisation, entre lucidité et inconscient, entre contextualisation et décontextualisation. Ainsi, les mécanismes de sublimation, de défense, de réparation et de projection dont j'ai souligné l'importance ne concernent ni l'auteur, ni un prétendu « inconscient du texte ». Ils sont à l'œuvre chez le lecteur, à la condition impérieuse que ce dernier possède les compétences nécessaires pour participer au jeu, c'est-à-dire précisément cette alliance d'érudition et de précision théorique étrangère à la littérature générale.

- 25 Sans prétendre qu'« il n'existe pas du littéraire et du non-littéraire, mais uniquement des publics différents »⁶⁵, la théorie de la lecture littéraire montre que la qualité d'une lecture dépend de la dialectique que le lecteur « sait et peut établir entre participation et distanciation »⁶⁶. En effet, la lecture fait intervenir, en même temps, chez le lecteur la connaissance de l'univers référentiel du livre, la problématique d'ensemble de celui-ci, ainsi que sa fable, et des codes de lecture hérités de la tradition littéraire, puis induits par le texte et cultivés dans le groupe social auquel le lecteur appartient. Ce dernier doit au reste maîtriser non seulement les dimensions sémantique, syntaxique et rhétorique du texte, mais aussi les ressorts de sa propre identité, les stratégies de défense qu'il met en œuvre dans son activité et les principes du plaisir qu'il en tire. Enfin, il doit être à même d'établir une hiérarchie des valeurs – morales, éthiques et esthétiques – du texte qu'il traverse⁶⁷. Mais, s'il veut faire de sa lecture une activité authentiquement ludique – c'est-à-dire réparatrice, intégratrice et modélisante – le lecteur doit également maîtriser les identifications qui le lient au texte ; et ce n'est pas le moindre mérite de l'analogie de la lecture et du jeu que d'avoir permis de préciser cette notion d'identification. L'esthétique de la réception – en particulier Hans-Robert Jauss⁶⁸ – avait déjà distingué quatre types d'identification en jeu lors de la lecture : une identification fondée sur l'admiration pour un personnage exemplaire (Ulysse, dont Cicéron, Sénèque et Basile de Césarée ont fait l'image même de la vertu), une deuxième axée sur la pitié pour un héros ordinaire (soit, dans le roman de Joyce, Bloom, « l'homme moyen »⁶⁹), une troisième ancrée dans l'intérêt pour un héros souffrant, ou en difficulté (Stephen, le poète affligé), une identification ironique, enfin, étant dirigée vers un héros aboli qui ne suscite que désapprobation (Mulligan, l'emblème, borné et incapable, de l'engagement politique). Cette typologie, quoique très précise, est directement héritée de l'ancienne psychologie qui ignore l'inconscient, et c'est pourquoi elle réduit l'identification à une sorte de métempsychose qui contraindrait le lecteur – mais par quels procédés ? – à se laisser habiter, hanter par un

personnage. Bien que pertinente, cette théorie n'explique pas les causes et les effets de ce phénomène, sans doute parce qu'elle néglige de prendre en compte l'apport de la psychanalyse. Ces recherches ont montré la multiplicité des phénomènes identificatoires : identifications narcissique, hystérique, primaire, secondaire, objective, mélancolique, projective, etc. Ce que tous ces phénomènes ont en commun, c'est de faire valoir que l'identification joue un rôle central dans la formation du Moi et dans l'intégration sociale, laquelle est d'abord mimétique puisqu'elle se fonde sur l'imitation, ce principe essentiel de la cognition individuelle et sociale. Voilà qui n'est guère digne d'émerveillement, l'identification – cette « transformation produite chez le sujet quand il assume une image »⁷⁰ – étant attachée aux deux phases principales de la constitution du sujet : le complexe d'Œdipe et le stade du miroir. L'identification en littérature fonctionnerait comme l'identification dans l'évolution psychique, mais selon des procédés rhétoriques et poétiques propres qui dépendent, non seulement, évidemment, des liens noués entre narrateur et personnage focalisateur, mais aussi de rapports axiologiques et d'ordre fantasmatique connotés dans le récit ou les discours qui l'encadrent.

- 26 Or, cette identification inconsciente n'est pas une identification à des personnages, mais à un rapport : le complexe d'Œdipe, par exemple, se résout parce que l'enfant, sous la menace de la castration qui dépend à la fois de la Mère et du Père, trouve sa place vis-à-vis de la relation qui unit ses deux parents. De la même façon, lors de la lecture, l'identification ne s'effectue pas à un personnage – il n'en est que le support – mais à une situation, laquelle renvoie à des fantasmes originaires, à des stades archaïques du développement psychique, à des complexes, à des angoisses archaïques et, *ipso facto*, à des modes de défense comme le roman familial, ce fantasme par lequel le sujet modifie ses liens avec les *imagos* parentales. Le lecteur ne s'identifie pas à Mickey ni à Daphnis, mais à la structure œdipienne qui charpente les albums de Walt Disney et le roman de Longus : le bandit Pat Hibulaire étant, comme Dorcon, une image du père, Minnie, à l'instar de Chloé, un emblème de la Mère désirable, et Mickey et Daphnis autant de métaphores de l'enfant qui, par l'épreuve de réalité, advient comme sujet. C'est cette identification structurelle qui permet de comprendre qu'au contraire de ce que dicte le sens commun, on peut fort bien s'identifier aux tensions qui associent et désunissent les éléments d'une description, ou aux relations dialectiques qu'entretiennent entre eux les notions et concepts d'un traité. Lire sur le modèle du jeu autorise donc le lecteur à goûter au plaisir de la régression, son inconscient reculant, pour s'y fixer momentanément, à des stades archaïques de sa vie libidinale afin d'y trouver une satisfaction fantasmatique. Toutefois, cette régression est compensée et maîtrisée par sa recherche opiniâtre et fortement intellectualisée d'analogies entre le passé refoulé et l'actualité de sa lecture, aussi bien qu'entre le contenu manifeste et le contenu latent des fictions qu'il traverse et de toutes celles qu'il connaît déjà. De ce point de vue, la lecture, comme le stade du miroir, mêle, aux yeux du lecteur, matérialité, intelligence et fantasme, analogie et altérité. Cette activité lui permet de se constituer comme sujet. Je rappellerai simplement que le sujet, étymologiquement, est celui qui accepte librement sa subordination – en l'occurrence au texte, au monde – et consent à respecter l'ordre, les règles qui s'imposent à lui – ici : tout ce qui fixe les pactes de lecture, mais aussi la connaissance, dans l'Histoire, des systèmes cognitifs et interprétatifs qui impriment leurs marques à la littérature et qu'il est nécessaire de maîtriser pour jouer, comprendre qu'on joue et bien jouer. Systèmes qui, comme les

notions d'analogie et d'altérité, dépendent de critères psychologiques, historiques, et sociologiques⁷¹.

- 27 La littérature générale ne s'attache pas aux détails et ne s'intéresse guère, non plus, à cette notion de valeur esthétique de l'œuvre littéraire qui tient à sa cohérence, à sa richesse, à son caractère non conceptuel, peut-être. On pourrait pourtant penser – en se souvenant qu'on use là d'une analogie proportionnelle – que de même que l'objectif de la scolastique était de prouver l'existence de Dieu, celui des études littéraires est de déterminer la nature de la littérarité. Mais, justement, si la littérature générale se soucie comme d'une guigne de la question de la valeur, ce n'est pas que, comme les études culturelles, elle ait patiemment démontré – et théorisé – une quelconque égalité entre la culture de masse et la culture savante. C'est bien plutôt, alors même qu'elle aime à se présenter comme contestataire et stimulante, qu'elle se développe sur deux lieux communs : *de gustibus non est disputandum* ; et « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout »⁷². Parce qu'elle est ainsi à la fois subjectiviste et relativiste, tout se vaut finalement à ses yeux : les fresques du Baciccia ou d'Andrea Pozzo et les canulars de Duchamp, les romans de Flaubert et ceux d'Anna Seghers, les poèmes de Baudelaire et les odes consacrées par Brecht à la faucille, au marteau et au plan quinquennal, « les anneaux nécessaires [du] beau style »⁷³ proustien et les tintamarres de la poésie sonore. On se souvient qu'en décembre 1969, Lacan s'insurgeait à Vincennes contre l'ignorance des étudiants forcenés du printemps de l'année précédente, qui juraient ne rien comprendre à son enseignement : « il y a quand même un minimum à savoir », « je ne dis pas des choses qui sont dans l'atmosphère, je dis quelque chose de précis »⁷⁴. Or c'est justement parce qu'elle n'est pas bâtie sur un socle épistémologique stable que la littérature générale est tellement sujette à ce qui « est dans l'atmosphère », à la mode, assimilant les différents ordres d'analogie qu'ils ne distinguent pas, au contraire des thomistes, des différentes formes de ressemblances. Qu'ils ne s'attachent qu'à des comparaisons parallèles et jamais contrastives ; qu'ils ne s'intéressent qu'aux analogies et jamais aux altérités. Autrement dit, les prémisses de leur raisonnement reposent sur une confusion entre les analogies d'essence (naturelles et soumises à une découverte épiphanique, faisant « l'économie de la chaîne causale qui relie l'analogie à son sujet ») et les analogies de représentation (assujetties « à une appréciation subjective ») qui, telles qu'elles sont précisées par Ph. Monneret⁷⁵, me semblent recouper, pour partie, la distinction établie par les thomistes et néo-thomistes entre l'analogie, qui relève de l'intelligence pratique, et la ressemblance, qui découle de la chose vue ou imaginée. Cette confusion les pousse – à l'image de ces oiseaux qui, au IV^e siècle avant notre ère, se sont cassés le bec sur des raisins si bien peints par Zeuxis d'Héraclée qu'ils les avaient pris pour des vrais – à amalgamer la nature et son image, la réalité et son reflet, la chose et le mot.
- 28 C'est précisément cette équivoque qui, si elle nuit à la rigueur critique, est le premier atout de l'analogie dans le domaine de la fiction, où elle peut servir de fondement, entre autres, à l'humour, à l'implicite politique (faire de Dieu, comme François Maynard, le « monarque des rois »⁷⁶, c'est indiquer d'une part que les sujets doivent au roi « crainte et servitude » ; et, de l'autre, que, de même, les rois doivent « par devoir sacré et obligation sacramentelle, craindre et servir leur Dieu »⁷⁷), à l'expression amoureuse (écrire, comme Pierre de Deimier, que les yeux d'une fille adorable sont un « tableau de fin cristal où se mirent les dieux »⁷⁸ contribue à la divinisation baroque du sentiment. Ainsi s'établit à son tour une analogie entre l'amour divin et les amours humaines, l'art d'aimer étant alors conçu comme un itinéraire qui conduit les amants à

une connaissance sacramentelle d'eux-mêmes et d'un univers inconstant où Dieu, tour à tour, se manifeste et se cache).

- 29 Mais, si l'analogie n'est pas une preuve logique, elle n'en est pas moins chargée d'une valeur heuristique qui la place dans l'ordre de l'*inventio*, cette catégorie qui permettait à Cicéron de poser une analogie entre l'âme et le corps d'une part, entre la rhétorique et la connaissance (*prudencia*)⁷⁹ de l'autre. Ainsi, les analogies organique et textile correspondent étroitement, on l'a vu, aux deux grandes postulations des études littéraires occidentales jusqu'aux années 1980. Faire du texte un être vivant l'inscrit dans un rapport de filiation, et, donc, dans l'Histoire – l'auteur est un père et le livre un enfant qui acquiert son autonomie, à l'image du petit volume d'Ovide qu'il imagine partant pour Rome et traversant à sa place les forums de César, longeant le temple de Vesta qui « garde le *palladium* et la flamme », apercevant les cyprès du Palatin, découvrant les boucles du Tibre, devinant, sur ses rives, les petits temples du *forum boarium*⁸⁰. À l'inverse, assimiler le texte à une étoffe revient à l'étudier en lui-même, quitte à négliger l'environnement social ou économique qui décide pourtant de sa production et de sa réception. Dans le premier cas, c'est la relation du texte et de l'auteur qui est considérée comme centrale ; dans le second, le raisonnement s'attache au texte comme objet autotélique. Dans le premier cas – qui renvoie à la célèbre Trinité du penchant du XIX^e siècle : Sainte-Beuve, Brunetière, Taine – l'auteur, comme l'a montré Michel Foucault, demeure « l'unité première, solide et fondamentale » par laquelle une œuvre acquiert son sens⁸¹. Dans le second, les théoriciens sont hantés par l'autonomie de l'œuvre (Bourdieu), par son autoréférentialité (Barthes). Cette dernière trouve, on le sait, sa source dans certains paradoxes anciens, dont la théorie des ensembles a, en mathématiques, résumé les enjeux. C'est à ces concepts de référence et de réflexivité qu'il faudrait s'attacher pour éclaircir, dans le cadre littéraire – et, sans doute, plus globalement dans le cadre de l'art – les notions d'investissement narcissique et de distanciation, de réel et de fictif, de vrai et de faux toutes notions dont on feint souvent de croire qu'elles vont de soi alors même qu'elles sont extrêmement incertaines. Au surplus, l'autoréférence – parce qu'elle correspond à une suspension, absolue ou partielle, de la visée du référent – explique peut-être bien le processus d'abstraction à l'œuvre dans l'art pictural depuis le début du XX^e siècle : l'art non figuratif ne serait que le passage de la notion d'autoréférentialité, du domaine de la logique à celui de l'esthétique, ce qui expliquerait qu'il puisse examiner le monde et aider à le mieux voir alors qu'il semble ne rien représenter.
- 30 Quoi qu'il en soit, ces deux systèmes doctrinaux – texte/auteur, texte/texte ont montré leurs limites à la fin du siècle dernier et ont peu à peu cédé la place à l'étude des liens qui unissent le texte et son lecteur – ces liens étant le moyen de définir la littérarité, entre autres, comme un équilibre entre la pulsion et l'intellection. Or, précisément, cette théorie repose là encore sur une analogie, celle de la lecture et du jeu qui subsume les différences entre la sociologie de la littérature, l'anthropologie, les études culturelles, la rhétorique, la sémiotique et la déconstruction. Incontestablement, l'analogie est chargée d'une double fonction heuristique (elle permet de mettre au jour les arcanes des êtres, les mystères du monde) et épistémologique (elle permet de comprendre la démarche du raisonnement scientifique). Mais elle a une autre valeur qu'établissait déjà Helvétius, en ce qu'elle superpose la connaissance rationnelle de l'univers et celle des sentiments. Si la ressemblance et la parenté sont des arguments

susceptibles d'expliquer ou de commenter un phénomène mondain, elles éclairent également les rapports sociaux, personnels et intimes.

NOTES

1. M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 331.
2. Cf. O. Calabrese, *L'Erà neobarocca*, Bari, Laterza, 1987 ; G. Dorflès, *Le Kitsch : le catalogue raisonné du mauvais goût*, Paris, PUF, 1978 ; H. Arnt, *Le Néobaroque au travers de la littérature de la contemporanéité : une étude anthropologique*, thèse de DNR, Paris 5 – René Descartes, 1993.
3. Antonio Domínguez Leiva, « Introduction au “néobaroque” contemporain », in F. Ferreira et D. Mellier (dir.), *Métaphores d'époque (1985-2000)*, Rennes, PUR, 2000, p. 173 sq.
4. Platon, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1990, IV, 441d-444b & VII, 520c-533c, p. 194 sq. et 279 sq.
5. Montaigne, *Les Essais*, éd. de P. Villey, 3 vol., t. III, Paris, PUF, « Quadrige », 1988, p. 994.
6. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1998.
7. Aristote, *La Poétique* [trad. de R. Dupont-Roc & J. Lallot], Paris, Le Seuil, « Poétique », 1980, VII, 50 b 34, p. 58-59 et XXIII, 59 a 17-21, p. 118-119.
8. Voir Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.
9. Voir notamment Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, « critiques littéraires », 2007.
10. Cf. Nathalie Dauvois, *De la Saturra à la Bergerie : le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 2000.
11. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, « Écriture », 2001. Voir aussi M. Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999 et surtout Wayne C. Booth, *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, Los Angeles, University of California, 1988.
12. Jean-Marie Schaeffer, « Du Texte au genre », in G. Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, « Points », 1986, p. 191 sq.
13. Cf. Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertextualité », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.
14. Voir par S. Hubier et A. Trouvé (dir.), *Lecteurs et lectrices, théories et fictions*, Dijon, ABELL, 2007.
15. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 190. Voir aussi, du même auteur, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
16. John Scheid et Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythes du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.
17. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 213.
18. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p. 200.
19. Alain Deremetz, *Le Miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses du Septentrion, 1995.
20. Voir Francis Ponge, « La Cruche », in *Œuvres complètes*, 2 vol., t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 751.
21. Voir Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1965, p. 21.
22. Claudio Guillén, *Literature as System*, Princeton, PUP, 1971.

23. Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, et Tzvetan Todorov, « Intertextualité », in *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1981.
24. Milind Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, Mumbai, Popular Prakashan, 2003, p. 90.
25. Roland Barthes, « Théorie du texte » (1973), in *Œuvres complètes*, 3 vol., t. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 1683-1684.
26. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Encres, 1979.
27. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, p. 31.
28. R. Wolf-Bonvin, *Textus : de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion, 1998.
29. Cf., par exemple, Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, Berlin & New York, De Gruyter, 1973.
30. Voir aussi Anne Rosalind Jones et Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, CUP, 2000. Jürgen Schlaeger (dir.), *The Anthropological Turn in Literary Studies. REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1996, p. 45 sq.
31. Voir à ce sujet J.-P. Néraudau, « Les Tapisseries de Minerve et d'Arachné », *L'Information littéraire*, n° 2, 1983, p. 83-89. Voir aussi Sylvie Puech, « Arachné ou le destin de l'artiste d'Ovide à Vélasquez », in Emmanuel Bury (dir.), *Lectures d'Ovide publiés à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 459-477, et du même auteur, « La Toile et le texte. Quelques avatars du mythe d'Arachné dans la fiction contemporaine », *La Licorne*, n° 55, 2000, p. 29-40.
32. Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée*, Paris, Picard, 2000, p. 217.
33. *Ibid.*, p. 187-188.
34. Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Hystrix les Interuniversitaires, « Aristée », 1989.
35. Ovide, *Les Tristes* (III, 10), Paris, La Différence, 1989, p. 68-69.
36. Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1977, p. 18.
37. Francis Ponge, *L'Araignée* in *Œuvres, op. cit.*, p. 307 sq.
38. Voir Pierre Maréchaux, *Énigmes romaines*, Paris, Gallimard/ Le Promeneur, 2000, p. 143 sq.
39. Cf. Éric Macé et Éric Maigret, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin, 2005, p. 48.
40. Voir Olivier Chazaud, « La Naissance de la théorie : remarques sur *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », in Laurence Kohn-Pireaux et Denise Denès (dir.), *Les Marges théoriques internes*, Nancy, PUN, 2004, notamment p. 152-156.
41. Voir Marie Baudry, « Freud et la lecture féminine. Une relecture féministe du tissage », in A. Trouvé et S. Hubier (dir.), *Revue d'études culturelles*, n° 3, *Lecteurs et lectrices, théories et fictions*, Dijon, ABELL, 2007, p. 166-181.
42. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989, p. 177-178.
43. Voir Patrice Bidou, Jacques Galinier et Bernard Juillerat (dir.), *Anthropologie et psychanalyse. Regards croisés*, Paris, EHESS, « Cahiers de l'homme », 2005. Voir aussi Bertrand Pulman, *Anthropologie et psychanalyse*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.
44. Beth Cohen (dir.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford, OUP, 1995.
45. Voir Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons » (1948), in *Études de littérature française*, Genève, Droz, 1949.
46. Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, Paris, Léo Scheer, 2002.
47. S. Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1990, p. 53.

48. Cf. Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Londres & New York, Methuen, 1987 et, surtout, du même auteur, *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia U.P., 1985.
49. S. Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 98.
50. Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 21-22.
51. Voir, entre autres, Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962 ; Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970 ; Jacques Portes, *De la Scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997 ; Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France (1830-1930)*, Paris, La Découverte, 2001 ; Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.
52. Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001.
53. Itamar Even-Zohar et Gedeon Toury (dir.), « Translation Theory and Intercultural Relations », *Poetic Today* (Tel Aviv), II, 1981 ; I. Even-Zohar (dir.), « Polysystem Studies », *Poetic Today*, printemps 1990.
54. P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2003, et, du même auteur, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Tallandier, « L'Histoire », 2005.
55. Voir M. Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes » (1946) in M. Klein et al., *Développement de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1966.
56. F. Mies, *Bible et sciences. Déchiffrer l'univers*, Namur, PUN, 2002. Voir aussi David Norton, *A History of the Bible as Literature*, 2 vol., New York, Cambridge UP, 2000.
57. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.
58. On se reportera à la très complète anthologie des textes de Max Weber présentée par Jean-Pierre Grossein (*Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996).
59. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, « Points », 1982, p. 8.
60. Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
61. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 30.
62. Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002.
63. Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 154.
64. *Ibid.*, p. 214.
65. *Ibid.*, p. 238.
66. *Ibid.*, p. 159.
67. *Ibid.*
68. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 149-153.
69. Jean-Michel Rabaté, *Joyce*, Paris, Hachette, 1993, p. 141 sq.
70. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Écrits I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 90.
71. R. Barthes, « Les Martiens », *Mythologies, Œuvres complètes*, 3 vol., t. I, Paris, Le Seuil, 1993, p. 587 sq.
72. Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel » (1969), in *Œuvres complètes*, 3 vol., t. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 1241.
73. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 291.
74. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 237-38.
75. Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004, p. 43 sq.
76. In Alain Niderst, *La Poésie à l'âge baroque*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 533.
77. Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1993, p. 161-162.
78. Alain Niderst, *op. cit.*, p. 62.
79. Cicéron, *De l'Orateur*, (trad. de J. V. Le Clerc), Paris, Hachette, 1866, p. 34-35.
80. Ovide, *Tristes* (III,1), éd. cit., p. 45 sq.

81. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 1969, p. 73-104, en particulier p. 77.

AUTEUR

SÉBASTIEN HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne

Altérités intertextuelles

L'intertextualité dans *Nocturne du Chili*, de Roberto Bolaño.

Gouvernement autoritaire et culture

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 *Nocturne du Chili*, roman du Chilien Roberto Bolaño publié en 2000, se présente comme le monologue d'un prêtre, Sébastien Urrutia Lacroix, membre de l'Opus Dei, sympathisant puis complice actif de la dictature d'Augusto Pinochet, qui, peu avant sa mort, tente de justifier ses choix et ses actes. Sa conscience, prenant l'apparence d'un jeune homme aux traits vieillissés, exige de lui la vérité, et suscite, par conséquent, un premier dédoublement du personnage, celui qui agit et celui qui réfléchit et juge.
- 2 Le roman organisé comme le monologue d'un personnage, ce qui induit la subjectivité du témoignage et le point de vue unique, en principe, n'est pas, en soi, une nouveauté dans les lettres hispaniques : pensons, par exemple, à *Cinco horas con Mario* (1966) de l'Espagnol Miguel Delibes, dont la plupart des chapitres sont constitués par le monologue d'une veuve devant le cercueil de son époux. Le Mexicain Carlos Fuentes, dès 1962, concevait *La Mort d'Artemio Cruz* comme le monologue de ce personnage, fondateur d'un empire de presse, industriel et commercial, qui, agonisant sur un lit d'hôpital, voyait défiler son existence, reconnaissant l'origine de sa fortune et ses liens avec le monde politique. Quant au Cubain Alejo Carpentier, dans *La Harpe et l'ombre* (1979), c'est le personnage historique de Christophe Colomb vivant ses derniers jours et se remémorant sa trajectoire, du fond de sa prison andalouse, qu'il présente. Artemio Cruz comme Christophe Colomb cherchent davantage la vérité qu'une justification, et font preuve de la lucidité sans complaisance de ceux qui sont en train de se détacher de ce monde, et qui, dans des pays de tradition catholique, savent qu'ils vont comparaître devant leur juge suprême qui sonde les reins et les cœurs. Les deux romanciers traduisent cette prise de distance par l'ironie du discours de leurs personnages : Colomb avoue être le conquérant conquis, le découvreur découvert, et Cruz, avoir profité du sacrifice de ses camarades pendant la Révolution. Dans le roman de Fuentes,

le dédoublement du narrateur, qui utilise, selon les situations, la première, la seconde ou la troisième personne du singulier, correspond à une autre manière de tendre vers l'objectivité du récit. Sébastien Urrutia Lacroix, au contraire, enchaîne chronologiquement ses souvenirs qu'il expose sans s'interrompre, sans prendre le temps de la réflexion, de la comparaison ou du retour sur le « vécu » ; sa trajectoire, veut-il faire comprendre, est une longue suite de soumissions aux ordres et aux désirs des autres, des autorités : de ses parents d'abord, puis de la hiérarchie ecclésiastique et des dirigeants de l'Opus Dei, et plus tard, du dictateur ; il s'exonère ainsi de toute responsabilité face à des situations de plus en plus inhumaines qui n'ont jamais éveillé en lui un sentiment de pitié. Il refuse cette lucidité que lui demande le jeune homme aux traits vieillissés, il garde son masque, ou sa perruque, jusqu'au bout : c'est le lecteur, à travers quelques expressions du narrateur, ou bien placé devant l'inacceptable, qui arrache le masque, ou la perruque, pour dévoiler l'imposture du personnage, symbole de celle de ces intellectuels incapables de reconnaître leur responsabilité dans une société, qui détiennent la parole mais préfèrent la retenir.

- 3 Les phénomènes d'intertextualité ne surprennent pas le lecteur : le narrateur étant poète et critique littéraire, il présente son expérience en empruntant des mots, des expressions, à d'autres écrivains, et il sait utiliser les références culturelles du monde occidental, de toutes les époques, pour suggérer un aspect de sa pensée ou de son vécu. Nous avons donc à faire, de manière constante, tantôt à un dédoublement des protagonistes, tantôt à un palimpseste, où un mot, une phrase ou un passage se charge d'une série de significations cachées, dont le lecteur se sent invité à décrypter l'énigme.
- 4 Le titre du roman, *Nocturno de Chile*, renvoie historiquement au déclin de la démocratie au Chili et à l'arrivée, que tout au quotidien rendait peu à peu prévisible, du coup d'État de 1973 et de la dictature. Le nocturne est aussi un certain genre musical, qui traduit la douceur et la beauté de la nuit, le ciel que contemple Neruda dans la propriété de Farewell, personnage dont le nom est, certes, celui d'un poème de ce même Neruda, mais aussi le mot d'adieu dit à ceux qui partent vers des horizons lointains, pour longtemps ou à jamais, en particulier aux cap-horniers en partance pour Valparaiso ; Farewell est, en outre, un terme anglais qui, au dix-septième siècle, servait à souhaiter une bonne nuit et de beaux rêves. Servant de titre au monologue d'Urrutia Lacroix, complice de ces ténèbres qui vont s'abattre sur le Chili, ces mots rappellent le slogan de la DINA, organisation dépendant de la CIA qui prépare le coup d'État : « *Luchamos en las sombras para que nuestros hijos vean la luz* » (Nous luttons dans l'ombre des ténèbres pour que nos enfants voient la lumière) ; encore impalpable, sous-jacente, la menace est bien là. L'intertextualité n'est qu'allusive, comme c'est souvent le cas dans le texte, mais elle permet d'établir un réseau de relations qui dévoile la nature et l'ampleur du drame en préparation.
- 5 Le nom de la propriété où le maître à penser de l'intelligentsia, González Lamarca, alias Farewell, reçoit le narrateur, *Là-bas*, est la reprise du titre d'un roman de J. K. Huysmans. Farewell organise une soirée littéraire, à laquelle il a aussi convié un jeune poète encore inconnu, le narrateur, Neruda et son épouse, et d'autres invités dont le texte ne cite pas les noms, signalant seulement leur appartenance à l'aristocratie. La maison a l'allure d'une grande bibliothèque, remplie d'encyclopédies, et Farewell y conserve toutes les œuvres des auteurs chiliens. Le roman, lieu de débat sur la littérature, débat exprimé chez Huysmans dans le premier chapitre de *Là-bas*, suggéré chez Bolaño, est aussi celui où le narrateur manifeste clairement une

inquiétude spirituelle : Durtal s'intéresse au personnage de Gilles de Rais, qui pratiquait un culte satanique au cours duquel des enfants étaient sacrifiés, et assistera finalement à une messe noire dont les participants blasphèment et se livrent à la débauche, satanisme bourgeois et affadi, remarque Durtal. Urrutia Lacroix est prêtre, mais, quoiqu'il compare sa soutane à une « cathédrale » (titre d'un autre roman de Huysmans, où Durtal retrouve la foi catholique), il craint de s'affirmer comme tel dans cette propriété où Farewell l'invite sans détour à une relation érotique qu'il ne refuse pas ; il refuse, en revanche, d'apporter un réconfort spirituel au groupe de paysans veillant un enfant mort. « Là-bas » est une propriété isolée, dont la maison du maître est séparée des terrains agricoles par un parc et une charmille d'où semble sortir une statue équestre trop petite, de quarante centimètres de haut (probablement une statue du grand héros national de l'indépendance, O'Higgins, réduit à la taille d'un objet décoratif de salon : nous allons voir que les poètes engagés subissent un sort similaire), ensemble bien organisé qui est l'« obscure dignité de la patrie », expression qui renvoie au nom d'un camp de concentration, siège d'une secte fondée par un ancien criminel nazi, la Colonia Dignidad, où la demeure des maîtres, d'allure bourgeoise mais lieu de prostitution pédophile, eut pour invités les dignitaires de la dictature de Pinochet, le parc servant à faire disparaître quelques adversaires du régime. Prétexte religieux et dégradation caractérisent certains passages des deux romans.

- 6 Dans un tel cadre, il n'est pas étonnant de trouver un affadissement, voire une parodie, de la culture et du monde des lettres. Au cours de cette soirée, s'il est question de deux poètes, Sordello, un trouvère italien du treizième siècle, et, dans une moindre mesure, de Pablo Neruda, le jugement porté sur eux tient davantage d'une conversation de salon que de la réflexion d'un groupe d'intellectuels ; si un certain nombre d'éléments du texte, dans ce passage, ramènent aux deux poètes, l'image qui en est donnée au lecteur manque d'intérêt et déforme ou élude les principaux traits de leur pensée et de leur action. Cette image nie finalement la qualité principale de l'intellectuel, celle de penseur indépendant, de mauvaise conscience de tous les régimes, et en particulier, des régimes autoritaires.
- 7 Neruda apparaît en premier lieu dans le récit de Urrutia Lacroix. Il est l'invité surprise de la soirée. Si le lecteur s'attend à être mis en présence non de l'homme public, du diplomate ou du poète recevant le Prix Nobel de littérature, mais du personnage privé, qui « a ôté sa perruque » et adopte un comportement naturel, il découvre en effet les détails les plus connus concernant le quotidien et les goûts du poète : culinaires, chromatiques, musicaux, la contemplation de la nature et du cosmos. Chaque détail du texte produit un effet de réel : la veste, le chapeau et l'écharpe, dont tant de photos témoignent, le gramophone peint en vert, etc. À n'en point douter, c'est lui. La thématique lunaire de plusieurs de ses poèmes, dans *Estravagario* et *Nuevas odas elementales*, les pages dédiées aux arbres de la région de son enfance (les indications topographiques du texte font penser que « Là-bas » se situe non loin des lieux cités dans *J'avoue que j'ai vécu*), rendent crédible le personnage de Neruda fasciné par le ciel nocturne en ce lieu isolé, où les lumières d'aucune ville ne brouillent la lueur des étoiles.
- 8 Il est pourtant curieux de constater que Neruda, homme et poète engagé, député qui défendait les intérêts des ouvriers et des mineurs, membre du parti communiste, dont de nombreux poèmes, dans son *Chant Général* en particulier, étaient une protestation contre l'exploitation de l'homme par l'homme et contre les dictatures de toutes sortes,

ne voit pas les ouvriers agricoles de « Là-bas », ni le cercueil de l'enfant décédé porté en terre, qui passe entre les arbres. Le poète, si soucieux de composer une œuvre à la portée de tous, prononce des phrases que le narrateur ne comprend pas. Le récit d'Urrutia Lacroix présente donc un Neruda affadi et contrefait, un poète banalisé et creux, n'ayant conservé que les apparences du Prix Nobel de littérature. Dans ce cas, l'intertextualité sert à montrer à quel point les structures d'un régime autoritaire vident de sa substance l'image d'un homme et d'un écrivain engagé dans la défense des opprimés : incapable de déceler l'oppression dans la propriété de Farewell, Neruda se limite à jouir des plaisirs matériels immédiats, il est devenu semblable à ces grands bourgeois qui l'entourent.

- 9 Si le lecteur se souvient que Pablo Neruda est le pseudonyme de Neftali Reyes qui a choisi, pour signer son œuvre poétique, le nom d'un autre poète disparu, ce masque est devenu insignifiant et inutile. Urrutia Lacroix a aussi recours à un masque, non pour publier ses poèmes, mais, comme Farewell, pour signer ses articles de critique littéraire. Ce détail invite à l'interpréter comme une figure inversée de Neruda, ce que confirme la suite du récit, et ce qui explique l'incompréhension du narrateur devant les mots du poète : il ne peut donc livrer, dans son récit, que ce qu'il comprend, une forme creuse, une apparence somme toute décevante, un pseudo intellectuel incapable de défendre un idéal, ou même une idée.
- 10 Le pseudonyme du narrateur est H. Ibacache, et il fonctionne comme un jeu de miroirs, le « h » espagnol se prononçant « aché », comme la fin d'« Ibacache », renforçant ainsi la possibilité de dédoublements virtuels du personnage. À l'« être réel », le prêtre poète, vient s'ajouter le critique littéraire pris entre deux images, comme si les auteurs auxquels il s'intéresse, figures présentes dans l'un des miroirs, étaient investis par la figure du critique, qui d'une part peut ainsi se créer une série de doubles, et d'autre part, apposer un masque sur chacune de ces figures, celui de son écriture. Absent du récit, caché au lecteur, le travail du critique est pourtant virtuellement présent : sa connaissance des auteurs permet d'en reconnaître aisément les noms dans la bibliothèque exhaustive de Farewell, et de les convoquer aussi souvent que nécessaire pour former une toile de fond mettant en valeur le personnage du protagoniste.
- 11 De très nombreux autres poètes sont convoqués dans ce récit, cités directement, par leur nom, pour la plupart, mais parfois par une allusion à une image universellement connue, le poète « phare » baudelairien par exemple, explicité dans l'autoréférence du narrateur en « humble phare sur la côte de la mort » : Urrutia Lacroix s'estime ainsi comparable à l'auteur des *Fleurs du mal*, de même que Farewell, le « mal » présent dans le titre renvoyant non à un plaisir sexuel tenu pour infernal, mais à la complicité avec les forces d'oppression. Le poème *Les Phares* fait partie du recueil *Spleen et idéal*, où Baudelaire développe comment le poète sert de relais entre la beauté et l'harmonie de la création et le genre humain. Les poèmes de Baudelaire et les actes d'Urrutia Lacroix sont empreints d'une forme de mysticisme, le Chilien agissant en qualité de membre de l'Opus Dei, et le Français considérant la beauté du monde et l'amour charnel comme la manière d'accéder à la divinité. La possible connotation chrétienne de l'expression du prêtre est détournée, subvertie, par l'allusion à Baudelaire. Et la côte de la mort, surnom donné au rivage du sud du continent à cause de ses écueils et des courants rapides qui la longent, lieu de nombreux naufrages dont témoignent, entre autres, certains poèmes de Neruda, est une réalité géographique, appelée à devenir une réalité humaine en période de dictature. Et dans ce dernier cas, les phares ne servent plus à

protéger contre les dangers que représentent les rochers et les vagues, mais à accroître, au contraire, le nombre des victimes. Ce qui devrait sauver devient, paradoxalement, ce qui conduit à la mort. Et c'est, précisément, ce que constate le prêtre quand il réfléchit aux conséquences de ses actes et de ses silences face à l'hécatombe des colombes d'abord, puis face aux victimes de la dictature.

- 12 Ces phares ont été précédés, deux pages plus tôt, d'une allusion qui pourrait passer inaperçue, les « nuages baudelairiens » que contemple Urrutia Lacroix, au moment où il va quitter « Là-bas ». La présence de quelques indices permet au lecteur de se souvenir de *L'Étranger*, premier des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, poème dont la dernière phrase, réplique de l'étranger, est : « J'aime les nuages... Les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! ». Le lecteur retrouve en effet, dans cette phrase, le nom de la propriété, le personnage plongé dans la contemplation des nuages, et le sentiment d'étrangeté de celui qui ne se sent pas totalement intégré à un groupe humain, et préfère s'isoler dans la nature. Dans ce contexte, l'évocation de la mort et du cercueil qui passe furtivement non loin de la maison du maître, pourrait aussi renvoyer à l'atmosphère de plusieurs poèmes du *Spleen*, mais surtout à ce roi qui s'ennuie,

Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon. (LXXVII)

- 13 Trop de coïncidences existent entre certains motifs baudelairiens et les éléments narratifs de *Nocturne du Chili* pour ne pas proposer un autre niveau de lecture du monologue de ce prêtre, poète à ses heures. Au-delà des détails placés là pour retenir l'attention du lecteur amateur de poésie, une comparaison lui est ainsi suggérée par le narrateur : Baudelaire a écrit des articles de critique sur les peintres de son époque, dans lesquels il s'est montré perspicace, sachant définir le talent de chacun, saisissant ce qui le rendait unique ; c'est ce que tente de faire Ibacache dans le domaine des Lettres. Mais le discours de Baudelaire, tant dans sa critique que dans ses poèmes, est sincère : la voix poétique n'essaie pas d'idéaliser l'image du personnage présent dans les poèmes. Au contraire, Ibacache, comme il l'avoue à la première page de son monologue, cherche à se justifier, et ceci, aux yeux de Dieu qui, selon la Bible, connaît toute chose, sonde les reins et les cœurs : naïveté ou mauvaise foi (le lecteur penche vite pour la seconde hypothèse) qui fait du narrateur une image inversée de Baudelaire.
- 14 Quant à l'évocation de Sordello, amenée par Farewell, elle hante l'esprit, mais surtout l'imaginaire, d'Urrutia Lacroix. Farewell vient de citer Iacopone da Todi, celui dont l'épouse, tuée dans l'effondrement d'une tribune, portait un cilice sous ses vêtements de soie : frappé par ce détail qu'il ignorait, il entre dans un couvent pour y terminer sa vie. Il y écrit des poèmes en l'honneur de la Vierge Marie ; son œuvre la plus connue, qui a inspiré d'autres créateurs à travers les siècles, est le *Stabat Mater* (Marie reste debout auprès de son fils qui agonise, puis meurt sur la croix). Cette allusion n'est pas anodine, car les membres de l'Opus Dei sont invités à porter le cilice, les blessures du corps étant le remède contre les tentations de la chair. Ensuite, Farewell a cité les flagellants : l'autoflagellation apparaît au douzième siècle, lors d'une épidémie particulièrement sévère de peste noire qui emporte tant de victimes en si peu de temps que les prêtres, effrayés, refusent de donner les derniers sacrements aux malades et de célébrer les messes d'enterrement. Devant la démission de ceux qui devraient implorer Dieu pour que ce châtement cesse, les survivants décident de s'infliger l'un des supplices du Christ pour obtenir en grâce la fin du fléau. Le caractère exemplaire de l'homme entré en religion, et celui des flagellants, qui, dans chaque cas, laissent dans

l'histoire une trace qui sera suivie par les générations à venir, qui inspirera de nouvelles œuvres ou un nouveau rite pour implorer la clémence divine : telles sont les pistes de réflexion suggérées par Farewell. Sordello est donc le troisième élément proposé à la méditation d'Urrutia Lacroix. De tous les artistes cités dans ce roman, c'est celui dont le nom, devenu une sorte d'obsession pour le narrateur, revient le plus souvent. Sa première occurrence est due à Farewell. D'abord cité en sa qualité de poète, il est aussitôt qualifié de « celui qui n'a pas eu peur », courage sans rapport avec le talent du troubadour. Aussitôt évoqué buvant et chevauchant auprès des grands seigneurs de son époque, ce qui n'induit aucun courage particulier, le personnage de Sordello commence à subir, dans ce récit, le même sort que celui de Neruda : il est vidé de son authenticité et se transforme en banal courtisan, amateur de bons vins et de chevauchées, digne d'un livre de chevalerie ; les titres des poèmes qui lui ont assuré l'immortalité apparaissent sans explication ni commentaire, comme de simples éléments de décor, de même que les noms des poètes qui l'ont choisi comme sujet de création, Dante et Pound. Mais le texte ne donnant aucune référence des œuvres concernées, ce qui invite à assimiler les phrases de Farewell à une conversation bourgeoise de salon typique, et éloigne d'autant plus des « phares » baudelairiens, il revient au lecteur de reconstituer la culture de Farewell, l'intertexte qu'il suggère : dans le cas de Dante, non seulement le personnage du Chant du *Purgatoire*, le moins connu de sa *Divine Comédie*, qui guidera Virgile et Dante par les plus courts chemins pour sortir de ces lieux, mais l'homme réel qui refusa la langue vulgaire de sa région pour enrichir l'italien de régionalismes venus d'autres pays de langue d'Oc, le rénovateur de la langue dont il fait l'éloge dans *De l'éloquence en langue vulgaire*. Dans le cas de Browning, poète anglais du dix-neuvième siècle, Sordello inspire l'un des personnages de son long poème *Pauline, Paracelse, Sordello*, utopiste qui prétend libérer le peuple et construire la république, par ses vers et par son action, et donner à l'homme sa dimension divine. Browning, fondant sa création du personnage de Sordello sur des faits historiques, privilégie le guerrier vaillant et amoureux, qualités attribuées au héros des livres de chevalerie ; mais il souligne aussi la quête de la vérité : « *No part, the whole of truth!* » : là encore, le lecteur perçoit une image inversée du narrateur, qui veut se justifier et non trouver la vérité.

- 15 Les titres des deux œuvres les plus connues de Sordello, *Ensenhamens d'onor* et *Planh à la mort de Blacatz* (seigneur d'Aulp, en Provence), et une phrase de synthèse à propos du *Planh*, font supposer que Farewell a effectivement lu les œuvres du troubadour italien. Mais jusqu'à quel point les comprend-il ? Alors que Sordello invite tour à tour les grands seigneurs de pays d'Oc à manger rituellement le cœur de Blacatz, afin d'acquérir son courage et ses qualités de parfait chevalier, Farewell parle d'une « invitation au cannibalisme » faite à tous, toutes époques confondues, trahison totale du sens de l'œuvre. L'intertexte baudelairien revient alors à l'esprit : par quels « phares » les Chiliens sont-ils éclairés ? Il est vrai que Neruda, montrant les sacrifices aztèques et les cœurs rituellement ingérés, a été aussi accusé de faire l'apologie du cannibalisme : Farewell n'est donc que la transcription, dans le monde de la fiction, de ces critiques bardés de connaissances, qui ont mémorisé des encyclopédies et des histoires de la littérature, acquérant ainsi un vernis culturel de bon aloi, mais captivés par le seul aspect anecdotique des textes et de la vie des auteurs, incapables de porter sur eux un jugement qui rende compte de leur spécificité, de leur originalité en tant qu'artistes. Un autre détail ne laisse d'étonner : pour expliquer qui est Sordello, le troubadour, Farewell évoque l'homme qui boit, puis qui chevauche, avec les princes de son temps,

ensuite celui que citent deux poètes, sans ajouter aucune précision, comme si ces renseignements venaient d'une encyclopédie ; les deux poèmes les plus connus du troubadour ne viennent qu'en dernier lieu : données accessoires, ou parodie d'un jeu télévisé culturel ? La proximité des grands seigneurs prend ainsi plus d'importance que le talent créateur : Sordello est grand et « n'a pas eu peur » parce qu'il a su devenir familier des princes, plus que par son talent de poète ; et c'est ce Sordello qui hante l'esprit de Sébastien Urrutia Lacroix, qui, dans son monologue, rappelle combien il a été proche de Farewell, en n'en apportant pour preuve que la relation érotique à laquelle le fameux critique l'a convié. Le comportement du jeune poète, disciple de Neruda, que Farewell délaisse pour le prêtre, est significatif : il écoute avec ennui son modèle réciter des vers. Dans ce milieu, la culture est un moyen, et non une fin en soi.

- 16 Dante et Sordello renvoient au *Purgatoire*, dont le paysage est fait de montagnes escarpées, parcourues par des chemins tortueux et labyrinthiques. Or, le paysage que décrit Urrutia Lacroix, dans la propriété « Là-bas », reprend ces mêmes éléments. Mais le narrateur se perd, son sens de l'orientation se trouble, et il arrive à une sorte de jardin d'Éden (le texte mentionne des arbres de toutes espèces, et la présence d'Adam et Ève) dégradé (Adam et Ève sont des enfants sales [salis par le péché originel ?], après la chute et l'exil, condamnés à gagner leur pain à la sueur de leur front, penchés sur un sillon : l'intertextualité allusive avec la Genèse sert à qualifier cette partie du Nouveau Monde, ces terres où le moine Brandan prétendait avoir découvert le Paradis, comme plus tard Colomb, un Éden sécularisé), et non au Paradis vers lequel Sordello guidait les deux poètes. L'intertextualité allusive, faite de menus détails, de noms propres, de quelques éléments topographiques, d'expressions qui semblent dites à ce moment par l'effet du seul hasard, met en garde le lecteur contre la nature réelle de « Là-bas », contre la prétendue bonne foi du narrateur qui, en sa qualité de prêtre, devrait immédiatement identifier et qualifier tous des détails, mais qui reste muet, et sourd, devant la réalité.
- 17 À la moitié du récit du narrateur, les figures de celui-ci, de Neruda et de Sordello se rejoignent, formant une entité aux multiples facettes qui prétend n'exister que par et pour l'écriture, et qui détourne son regard et son attention des écrivains victimes de la dictature. Le jeune homme vieux, apparu comme le double d'Urrutia Lacroix dès le début de la narration, s'attribue l'enfance que tout lecteur assimile à celle de Neruda, de par l'évocation de la frontière pluvieuse, caractéristique de la côte pacifique sud (par opposition à celle qui s'étend de l'Atacama à l'Équateur, où il ne pleut presque jamais), et du Bio Bio ; mais, contrairement à l'auteur du *Chant Général* qui s'était fait le porte-parole des ouvriers et des mineurs, le narrateur reste sourd aux appels des artisans « agonisants » des Lettres et de la culture, qui entrent, comme sa réputation de poète, dans le crépuscule. La surdité est alors le thème qui se développe sous divers aspects ; Urrutia Lacroix se rattache à son Sordello, quoiqu'au départ, l'expression « mon Sordello » renvoie à l'expression de Pound (*my Sordello*, dit Pound dans son poème dédié au troubadour), cette ombre qui hante son propre crépuscule, appelée, semble-t-il, par la « sourde condition d'hommes et de citoyens » des intellectuels, autre acception de cet adjectif (leur voix est couverte par le fracas des armes, puis par la chape de plomb, autre image que nous devons à Dante, de la dictature). Si la voix des poètes est assourdie, celle d'Urrutia Lacroix l'est aussi, mais pour la raison inverse : membre de l'Opus Dei, il est proche, et va se rapprocher davantage, des sphères de la dictature ; et le narrateur reste de plus en plus sourd aux remarques et aux reproches du jeune homme vieux, qui finira par se taire. « Qu'il est agréable de ne rien entendre »,

soupirera alors le prêtre. Il s'assimile alors à Sordello non en qualité d'homme ou de poète, puisqu'il en est, comme dans le cas de Neruda, l'image inversée, mais par toutes les formes de surdité qu'il incarne, réalisant la signification du nom du troubadour.

- 18 L'intertextualité souligne encore, dans ce cas, le rapport à la culture et à la littérature d'un gouvernement autoritaire et de ses complices. Les artistes, les créateurs, sont des noms auxquels s'attacher donne un certain prestige, car ces artistes, ces créateurs, sont admirés dans le reste du monde civilisé. Mais à ces noms ne se rattachent que des notions anecdotiques, qui ne reflètent en rien la qualité ou la spécificité des œuvres qu'ils ont laissées. Les intellectuels proches de ce type de régime peuvent s'enorgueillir de connaissances encyclopédiques ; étant les seuls dont la voix ait quelque audience, tous les artistes doivent passer par eux pour se faire connaître, et reconnaître ; dogmatiques plutôt qu'artistes, ils voient dans les auteurs les membres d'un parti plutôt que des créateurs, tout en se gardant d'avouer leur propre appartenance politico-religieuse. Leur jugement est le résultat de l'application de normes totalement étrangères à celles de la pure rhétorique, si bien qu'il déforme, caricature même, la pensée du créateur. Provocateur, Farewell lie Sordello à l'impavidité, sans préciser dans quelles circonstances, mais tout en se livrant à des attouchements suggestifs sur son interlocuteur ; sourd à ce qui n'est pas sa propre gloire ou la justification de ses actes les plus répréhensibles, Urrutia Lacroix lie son nom à sa signification sémantique. Aucun lieu de l'intertexte ne rappelle pourquoi Farewell surnomme Sordello « celui qui n'a pas eu peur », ce qui laisse ouverte la possibilité de toutes les interprétations. Il revient au lecteur, par sa connaissance des œuvres, de retrouver les menus indices semés par le narrateur, un mot surprenant à l'intérieur d'une expression, une incongruité si légère que la première lecture peut parfaitement ne pas la remarquer, le surgissement inopiné d'une image, d'une scène, afin de percevoir la portée véritable de ce monologue. Car Urrutia Lacroix, pensant se justifier, avoue malgré lui sa mauvaise foi, la conscience qu'il aurait pu avoir s'il n'avait laissé guider tous ses actes, de poète, de critique et de croyant, par des individus peu scrupuleux, dont le comportement contredit le discours et la dignité que devrait induire leur notoriété.
- 19 De nombreux autres exemples d'intertextualité sont présents dans *Nocturne du Chili*, avec Ernst Jünger et son roman *Eumesvil*, avec *Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, ou encore, en prenant l'intertextualité dans un sens plus large, avec l'histoire de la Colline des Héros autrichienne, pour ne citer que les plus développés dans ce monologue. Tous confirment ce que nous avons jusqu'ici observé : quel que soit le lieu, quelle que soit l'époque d'origine, chacun n'est convoqué dans le récit qu'en qualité d'élément ayant pour fonction d'instaurer le narrateur et ses maîtres en seules autorités intellectuelles existantes, de servir de décor propre à conférer un vernis de respectabilité, sur un fond d'exploitation des êtres plus faibles, d'agonie et de mort silencieuse des individus exploités, ou encore, pour reprendre la principale mission confiée à Urrutia Lacroix, d'extermination des colombes par les faucons, sous prétexte que les colombes salissent le patrimoine chrétien. L'aspect anecdotique et insignifiant des figures d'auteurs, s'agissant, de plus, de poètes qui renouvelèrent l'art de raconter et de juger l'histoire, introduit un tel décalage entre la réalité et la manière de la qualifier, que le lecteur est forcément frappé par cette vision extrêmement réductrice de l'artiste, et qu'il se sent invité à en tirer une conclusion : les critiques renommés que sont Farewell et Ibacache ne considèrent la poésie, la littérature et la culture en général, que comme le moyen de se hisser eux-mêmes au premier rang, et lorsqu'ils ont

atteint la notoriété, ils occupent une place de choix dans de tout autres domaines, abandonnant les créateurs dans l'ombre de l'oubli. *Nocturne du Chili...*

- 20 Le tableau du peintre guatémaltèque, exécuté à Paris sous l'occupation nazie, *Paysage de la ville de Mexico une heure avant l'aube*, quand l'une des villes les plus polluées du monde n'a pas encore émergé des ténèbres, et son auteur, dépressif et anorexique, fonctionne comme une mise en abyme de l'ambiance dans la capitale chilienne au moment du coup d'État de Pinochet. Salvador Reyes, qui lui rend visite en compagnie de Jünger, membre de l'armée d'occupation, tente d'inciter le peintre, anonyme dans le texte, à se nourrir, à reprendre des forces, comme s'il ignorait les causes de son état. Jünger voit les formes et les couleurs du tableau, il en détecte les personnages, des squelettes impossibles à identifier, mais au lieu de réfléchir au sens d'une telle peinture, il se lance dans une dissertation sur la peinture, sur Dürer : Jünger et Reyes n'adoptent-ils pas le même comportement, face à une œuvre d'art, que Farewell et Urrutia Lacroix face à Neruda, ou à Sordello ? Ainsi, deux phénomènes d'intertextualité allusive s'éclairent réciproquement, mais ils laissent surtout entendre la manière dont l'artiste et l'œuvre d'art sont traités par une dictature : des accessoires peu utiles, mais qu'à défaut de reléguer dans l'oubli s'ils possèdent une notoriété internationale, les sbires du régime résumant à une formule sans grand rapport avec le message porté par leur œuvre, ou bien interprètent de manière erronée. Un tel mépris de l'art et de l'artiste, que Baudelaire comparait à un phare, révèle le triomphe de la barbarie et de ses ténèbres. *Nocturne du Chili...*

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Intertextualités aragoniennes. La mémoire et l'oubli

Maryse Vassevière

- 1 Je reprendrai ici cette interrogation sur l'intertextualité commencée il y a une quinzaine d'années avec ma thèse sur Aragon romancier intertextuel pour affiner ma réflexion sur des points que j'avais l'impression d'avoir laissés en suspens. Je vois la problématique de l'intertextualité comme un problématique double en relation avec la question de la lecture comme reconnaissance intertextuelle qui est l'axe même de votre séminaire. En effet l'intertextualité me paraît être à la fois liée à la question du temps (et donc de la mémoire, d'où mon titre intertextuel que j'emprunte à Paul Ricoeur) et à la question de l'auteur, comme on disait dans les années 1970. Je développerai donc ces deux axes en prenant comme texte-support un roman canonique d'Aragon, ce fameux *Blanche ou l'Oubli*, qui porte lui aussi dans son titre la problématique de Ricoeur – lui-même avait-il lu le roman d'Aragon ? ce n'est pas impossible... – et en terminant par un troisième temps, tout entier conclusif, où j'essaierai de ramener cette réflexion sur l'intertextualité à la problématique plus large de l'écriture du réel : ce réalisme, ô combien décisif pour Aragon, et à propos duquel Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* a montré à quel point la question de l'intertextualité, depuis Bakhtine, lui était liée¹.

L'intertexte et le temps

- 2 Pour aborder ce premier axe, j'aurai besoin de la référence aux stimulants travaux de Paul Ricoeur, et notamment au déjà ancien *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Le Seuil, 2000) auquel j'emprunte mon titre et au plus récent *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (Stock, 2004).

Tzara et les surréalistes

- 3 Je commencerai ma réflexion sur l'intertexte, la mémoire et le temps par une référence au passé surréaliste d'Aragon avec l'exemple de Tzara, pour en venir ensuite à

l'écriture des derniers romans avec un exemple pour moi capital, celui de l'intertexte de *Salammô* dans *Blanche ou l'Oubli*, avant de terminer par une réflexion plus générale sur le rôle de la mémoire dans la littérature en me référant à Ricœur.

- 4 Pour Tzara à l'époque surréaliste, comme pour les surréalistes et Aragon en particulier, l'oubli est perçu comme une valeur absolue, aussi bien pour les individus que pour les civilisations. Tzara formule cette analyse inattendue et peu consensuelle – on pourrait même dire provocatrice – dans *Grains et issues* publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 6 en 1933 comme sa contribution majeure à la période théorisante du surréalisme et repris en volume chez Denoël et Steele en 1935. Allant jusqu'à définir, paradoxalement, la mémoire comme « une force adverse et traîtresse »², il considère l'oubli comme un fondement même de la pensée³ et, associant hardiment la cure psychanalytique et la création poétique dans « La conclusion métaphorique », il définit la métaphore comme « une méthode de systématiser l'oubli ».
- 5 À cette réévaluation subversive de l'oubli s'oppose la certitude de la nécessité de la mémoire, formulée par tous les romanciers du temps, depuis Proust jusqu'à Claude Simon, même si pour ce dernier la mémoire elle-même, d'une très grande complexité, ne laisse pas d'être paradoxale. C'est dans *La Route des Flandres* – dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle repose sur l'intertexte caché des *Communistes* pour le référent commun de la débâcle de juin 1940 et le suicide enfin avoué et raconté du général de l'armée française – que Claude Simon formule ce credo implicite qui trouve à s'exprimer dans la très belle métaphore du cheval mort⁴. Et pour les lecteurs d'Aragon, et d'Elsa Triolet, tout de suite cette expression convoque le nom du camping de *Blanche ou l'Oubli* lié à une expérience traumatique de Blanche, probablement d'origine autobiographique. J'avais dans ma thèse formulé l'hypothèse que ce nom mortifère était lié à l'expérience de la maternité refusée à Elsa Triolet. Et je persiste à croire que ce nom est lié aux blessures de la mémoire, mais je m'expliquais mal l'image du cheval mort. Or il me semble maintenant que la clé de lecture de ce nom pourrait être donnée par cet intertexte de Claude Simon. Et ce serait un moyen pour Aragon de reconnaître ce qu'il doit à son brillant cadet, même si celui-ci n'accepterait pas ce trop encombrant héritage... Mais c'est un aveu bien indirect, bien lointain, comme si la chose avait été dite sans être dite, et comme si elle ne devait avoir pour lecteurs, non point les contemporains trop englués dans les exclusives de l'idéologie, mais les lecteurs de l'avenir, dans cette éternité de la littérature que j'ai déjà évoquée en exergue et dont je reparlerai en conclusion.
- 6 Dans cette dialectique complexe de l'oubli et de la mémoire – de la nécessité de l'oubli pour garder la trace de la mémoire, comme le disent aussi bien *Blanche ou l'Oubli* que Claude Simon et Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* –, l'intertexte est particulièrement précieux, car par nature, il est à la fois mémoire (le contenu du texte cité est tout entier reversé dans le texte citant, recontextualisé certes par l'opération du collage mais ainsi préservé, mémorisé) et oubli (l'intertexte est souvent latent, implicite, voire caché dans le cas du collage), mais même dans le cas de la citation littérale, pour reprendre les catégories de Genette dans *Palimpsestes*, ce qui est oublié le plus souvent c'est le nom de l'auteur cité.

L'intertexte paradoxal : l'exemple de Salammbô

- 7 L'intertexte est donc à la fois mémoire et oubli, et de plus il se révèle paradoxal car dans sa fonction de mémoire, il permet à Aragon non pas de réintroduire le passé mais d'annoncer l'avenir en donnant une clé de lecture pour lire le présent. On peut prendre l'exemple de *Blanche ou l'Oubli* qui tout en affirmant « Ceci n'est pas un roman d'anticipation » (c'est le titre du chapitre d'incipit), donne raison à Ricœur affirmant le lien de la mémoire et de la « promesse » – de la « promission » pourrait-on dire en reprenant un mot qu'affectionne Aragon poète⁵. Pour montrer comment l'intertexte permet de formuler une hypothèse sur le présent, le présent historique et politique, je prendrai l'exemple de *Salammbô* dans *Blanche ou l'Oubli*. J'avais déjà perçu dans ma thèse le caractère d'anomalie de cet intertexte qui fait exception dans le système de l'intertexte flaubertien. Et outre la dimension tragiquement autobiographique de Mâtho comme double de Gaiffier pour la souffrance d'aimer dans le chapitre « Ce cœur pour les chiens » et la dimension manifestement métaromanesque de la digression sur le cannibalisme des romanciers comme « mangeurs de choses immondes » où Flaubert et Aragon se rencontrent, je n'avais pas vraiment expliqué la présence de *Salammbô* dans ce roman réaliste de 1967. Or maintenant, avec le recul du temps, la lecture politique de ce roman en devient plus facile et les récentes révélations des historiens sur l'affaire Ben Barka permettent de mieux comprendre la référence au meurtre rituel de Mâtho sauvagement mis à mort par le prêtre Schahabarim, (« un drôle de nom maghrébin, ma parole, Schahabarim »). Alors qu'à l'époque des faits le coup médiatique de Figon – le faux récit « J'ai vu tuer Ben Barka » paru dans *L'Express* et cité dans le roman – pouvait laisser supposer que c'étaient les barbouzes français à la solde de l'État gaulliste qui étaient les auteurs du sordide assassinat du militant du Tiers Monde, dans le roman, le recours imaginaire à l'intertexte de *Salammbô* – « J'ai vu tuer Mâtho par Schahabarim » – permet de formuler une hypothèse politique hardie que personne n'ose formuler à l'époque : que c'est bien le général Oufkir qui se charge lui-même de la liquidation de Ben Barka dans l'intérêt du régime marocain. Avec cet exemple de taille, on voit bien comment l'intertexte joint au mentir-vrai permet au roman de remplir son rôle majeur, qui l'apparente à la science : formuler des hypothèses et les instiller dans la mémoire des lecteurs. En découvrant cette vérité enfin révélée dans la presse en 2001, à la suite de l'ouverture des archives du ministère de la Défense par la ministre Michelle Alliot-Marie, le lecteur se dit qu'il a déjà lu ça dans un roman...

La mémoire

- 8 Fonctionnant lui-même comme la mémoire ainsi que je l'ai montré dans ma thèse – c'était l'une de mes conclusions – l'intertexte permet ainsi de comprendre de l'intérieur ce qu'est la mémoire et ainsi s'éclaire peut-être le titre du roman et la référence à ce prénom féminin plusieurs fois utilisé par Aragon romancier depuis *La Défense de l'infini*. Dans la deuxième étude de *Parcours de la reconnaissance*, après Kant et avant Hegel, Ricœur s'arrête sur le « moment bergsonien » de cette réflexion sur le rôle de la mémoire dans la reconnaissance : il approuve la thèse de Bergson sur la mémoire comme reconnaissance des images, et on pourrait élargir la réflexion en passant des images aux textes. D'autre part, suivant Bergson dans son étude de la « constitution iconique de l'image souvenir », il en vient, en reprenant des termes très proches de ceux de Bergson, à définir l'image du souvenir comme présence d'une chose

absente. Ce qui est aussi le cas, au passage, de tout intertexte... Si donc, comme l'affirme Paul Ricœur la mémoire est « la représentation d'une chose absente », alors on comprend que Blanche absente et présente à la fois pour Gaiffier qu'elle a quitté, comme la Blanche de *Luna-Park* pour le cinéaste Justin Merlin qui découvre et lit ses lettres, peut être considérée comme l'emblème ou la métaphore de la mémoire. C'est d'ailleurs le statut de toutes les femmes dans les romans d'Aragon : de Bérénice à Blanche en passant par l'Elsa littéraire du *Fou d'Elsa*. Les femmes sont pour Aragon la source de la mémoire – et on se souvient dans *Blanche ou l'Oubli* de cette réflexion de Gaiffier-Aragon sur la mort de sa mère : en mourant elle emporte avec elle tout un pan de sa mémoire à lui – et à ce titre, elles sont aussi l'image même de son écriture intertextuelle. L'écriture est blanche comme l'a dit aussi Blanchot⁶... Et il me plaît maintenant de sexualiser cette écriture intertextuelle d'Aragon : de la féminiser. Ce serait aussi la part féminine de son écriture...

- 9 Et ceci nous conduit encore du côté de la reconnaissance. Avec ce que j'ai appelé « l'intertexte conjugal » (la part de *Luna-Park* d'Elsa Triolet dans la diégèse et l'écriture de *Blanche ou l'Oubli*), Aragon signe une reconnaissance de dettes magistrale et exprime sa gratitude vis-à-vis d'Elsa. Ricœur dans *Parcours de la reconnaissance* analyse l'idée de gratitude comme dernière forme de la reconnaissance et considère le recevoir comme un lieu de gratitude. Analysant le recevoir, ce terme charnière entre donner et rendre, il montre à l'œuvre dans cet acte une dissymétrie entre le donateur et le donataire. Et si on essaie d'envisager l'intertextualité en termes de don, on s'aperçoit que toute la trame de *Luna-Park* en est une étonnante illustration : Blanche absente, peut-être morte dans le désert, fait don par son absence de ses lettres à Justin Merlin qui va s'en nourrir pour faire son nouveau film. De la même manière Elsa fait don à Aragon de sa propre mémoire contenue dans ses romans – d'où la belle métaphore de la lettre pour désigner le roman dans ce couple d'écrivains : chaque roman que chacun écrit est comme une lettre indirecte qu'il envoie à l'autre – et c'est cette mémoire qui va alimenter l'écriture de l'autre. L'intertexte conjugal est ainsi un don sans en être vraiment un car dans l'intertextualité se maintient la dissymétrie entre donateur (texte et auteur cités) et donataire (texte et auteur citants) : ainsi se trouve préservée la double altérité qui caractérise la littérature et ainsi par l'écriture intertextuelle l'écrivain passe de la reconnaissance de soi à la reconnaissance mutuelle (c'est le sens hegelien du troisième moment analysé par Ricœur). Lorsque Aragon-Gaiffier s'adresse à Flaubert pour introduire l'intertexte d'*Hypérion* qui va permettre l'aveu de la honte de 56 (« *Pauvre vieux Flaubert* »), Flaubert est à la fois donné comme double et comme autre. Et ceci nous conduit au second axe annoncé.

L'intertexte et les auteurs

- 10 Pour traiter ce second axe relatif à la construction/déconstruction de l'identité dans l'écriture romanesque, ou la présence de soi-même et de l'autre, je reviendrai à la caution théorique d'Antoine Compagnon dans *La Seconde Main ou Le travail de la citation* (Seuil, 1979) qui avait accompagné mon travail de thèse.

L'équation d'Antoine Compagnon

- 11 Je rappelle rapidement l'équation d'Antoine Compagnon dans *La Seconde Main* : il explique que le travail de la citation met en jeu un quatuor de figures et d'instances : non seulement le texte cité (Té) mais aussi l'auteur cité (Aé) et non seulement le texte citant (Ta) mais aussi l'auteur citant (Aa), soit l'équation : Té- Aé/Ta-Aa. Dans la citation de type scientifique, celle que nous pratiquons constamment en confrontant notre pensée à celle d'autres penseurs et théoriciens, les quatre termes de cette équation sont explicites et exhibés. Dans le texte littéraire, il arrive que l'équation se grippe et que l'un des quatre termes soit masqué. Soit qu'un texte cité ne donne pas sa source, soit qu'un auteur cité soit exempté de tout texte cité. Cette situation un peu aberrante mais qui mérite largement d'être interrogée se trouve bien évidemment elle aussi présente dans *Blanche ou l'Oubli*, qui contient presque tous les cas de figure et qu'on pourrait presque considérer comme une encyclopédie de l'intertextualité⁷. Il s'agit de l'exemple de Léompe...

L'exemple de Léompe

- 12 Sous ce nom étrange, qui peut se lire grâce à la clé de lecture de l'intertexte rimbaldien (on sait que Rimbaud aimait à couper ainsi les mots : « Salut à la bont' » comme Gaiffier le fait avec « la boutalame » pour « la bouteille à la mer » et « Léompe »), se cache l'écrivain Léon-Paul Fargue qui donne lieu à tout un mentir-vrai et une élaboration romanesque complexe.
- 13 Ce cas de Léon-Paul Fargue montre la valeur heuristique de l'intertexte : il s'agit d'une sorte de reconnaissance de dettes, comme si Aragon pratiquait ce qu'a pratiqué le romancier et psychanalyste Henry Bauchau, grand écrivain de la réécriture lui aussi et qu'il formule si généreusement dans son *Journal d'Antigone (1989-1997)* (Actes Sud, 1999), au 16 avril 1999 : « À Pierre Halen : l'œuvre est toujours en avant de son auteur, on ne fait que rendre à tous ce qu'on a reçu. » (p. 34.) Et on retrouve ici les verbes mêmes que glose Ricœur : recevoir, rendre.
- 14 Une trame serrée s'est en effet tissée avec le temps entre l'auteur du *Paysan de Paris* et celui du *Piéton de Paris*. En donnant ce titre intertextuel – dont Aragon a peut-être pris ombrage – à son recueil de récits de 1932-1939, Fargue a sûrement voulu situer son évocation de Paris – les soirées à Montmartre, Montparnasse, la tour Eiffel, l'exposition de 1887, les fiacres et les omnibus à impériale – dans la filiation du poète surréaliste malgré les différences évidentes. Mais en retour, et sans le dire, Aragon en écrivant *Les Voyageurs de l'impériale* comme les soirées à Montmartre dans *Aurélien* a réécrit l'intertexte du *Piéton de Paris* (le public cosmopolite de Montmartre, « l'impériale sans voyageur », l'omnibus comme tribunal, l'exposition de 1887, etc.). Et en faisant du personnage réel de Fargue un personnage fictif de *Blanche ou l'Oubli*, un peu à la manière des collages cubistes, Aragon fait l'aveu indirect de cet intertexte caché des romans du *Monde réel*. La présence humoristique de « Léompe » dans *Blanche ou l'Oubli* est bien en quelque manière métaromanesque : elle dévoile l'intertexte d'abord caché ou « oublié » et avoue une dette. Ainsi s'éclaire par la lecture de l'intertexte la métaphore de Léon-Paul Fargue et le sens de la métaphore de l'insecte épinglé sur la planche de l'entomologiste⁸ – elle-même intertextuelle puisqu'elle attribue à l'auteur lui-même (le Fargue de la fiction) une image, celle de l'insecte, du phasme, prise dans

son texte même (le Fargue écrivain réel). Il y a là l'aveu de la cruauté de tout emprunt, mais aussi – grâce à l'amical diminutif à la Rimbaud de « Léompe » – l'aveu de la bienveillance amusée de celui qui reconnaît sa dette. Et demeure dans la fiction, car nous ne pouvons rien en dire d'autre, l'amitié supposée de Gaiffier-Aragon et de son amie anglaise Sally – où il faut bien reconnaître la figure réelle de Nancy Cunard – avec Léon-Paul Fargue... C'est la douce et rude fraternité de la littérature.

- 15 Voyons les choses de plus près. Léon-Paul Fargue, qui n'était pas un familier d'Aragon, même s'il a été lié à certains surréalistes comme Desnos et Soupault, apparaît donc ici comme un personnage de roman et il intervient dans plusieurs séquences avec Sally, le premier amour de Gaiffier (la séquence chez Maryse par exemple ou celle de l'appartement de Sally dans l'Île Saint-Louis). Et surtout il alimente cet important moment de réflexion métaromanesque par le narrateur dans le chapitre « Berceuse pour un éléphant ». Réflexion passionnante mais sur laquelle il serait trop long de revenir. Interrogeons seulement le sens de cette présence de Léompe dans le roman, où on peut ne pas lire le nom de Fargue puisque le narrateur dit avec humour qu'il aurait pu l'appeler Napoléon, Charlemagne ou la princesse de Clèves... :

Mais, après tout, qu'est-ce que ça vaut au juste un nom ? Je pourrais appeler Léon-Paul Fargue n'importe qui du sexe masculin. Sauf quelqu'un qui aurait trop l'air, vraiment, la mèche, de s'appeler Napoléon Bonaparte. Et même, peut-être que je dis Léon-Paul Fargue, et que pour moi il s'agit de la Princesse de Clèves. (« Folio », p. 63)

C'est mon droit de faire surgir chez Rosanette, ou d'inviter à déjeuner dans l'Île Saint-Louis, un personnage appelé Charlemagne, Spinoza ou Léon-Paul Fargue, où allez-vous donc me le contester. Charlemagne, en 1927, vous auriez pu dire, ça ne doit pas être le même. Sans doute. Si Léon-Paul Fargue n'est pas ressemblant, ce n'est pas oublié de ma part. Ici nous devons redéfinir l'imagination. (« Folio », p. 64)

- 16 L'écrivain qui a été l'aîné d'Aragon⁹ n'est plus affublé que de ce nom comique et même burlesque et son assumption au titre de personnage de roman se voit elle aussi affublée du registre du burlesque par la métaphore sinon désobligeante du moins humoristique dont j'ai déjà parlé : la métaphore de l'insecte (« un lépidoptère du genre sphinx ») formolisé et cloué sur la planche de l'entomologiste. Comme dans *Le Paysan de Paris* de la jeunesse, le carnavalesque ici relève du sérieux et loin de résonner comme un règlement de comptes ironique avec un aîné moqué par les jeunes surréalistes¹⁰, il m'apparaît au contraire comme l'aveu tardif d'une dette. Indirectement par cette sorte d'hommage romanesque à Fargue, Aragon reconnaît ce qu'il doit à l'auteur du *Piéton de Paris*. Peut-être l'auteur du *Paysan de Paris* a-t-il pris ombrage de l'écriture de ce texte poétique d'une déambulation parisienne qui en 1931 semblait redoubler l'itinéraire du jeune surréaliste. Pourtant à son tour, écrivant *Les Voyageurs de l'impériale*, il va le faire en relisant *Le Piéton de Paris* et en lui empruntant les divers éléments que j'ai déjà évoqués. Mais je m'attarderai surtout sur deux emprunts ou dons qui n'ont jamais été analysés en tant que tels. Tout d'abord l'idée de l'incipit sur la tour Eiffel : si on a pu identifier – Hervé Bismuth par exemple et quelques autres – pour ce texte l'intertexte indéniable d'une chanson de François Coppée, la référence majeure me paraît être au contraire un texte de Fargue dans *Le Piéton de Paris* sur l'exposition de 1887 exaltant la tour Eiffel, comme si la ridicule Paulette était l'interlocutrice fantôme à qui s'adresse Fargue pour prendre le contre-pied de son jugement sommaire sur la tour Eiffel. La réécriture, comme souvent, passe par le mécanisme de l'inversion, mais par le biais de l'ironie et de la distance du narrateur par rapport à la niaiserie de son personnage féminin, l'intertexte fantôme de Fargue se trouve remis la tête à l'endroit, si l'on peut

dire... Un intertexte peut donc en cacher un autre (Coppée/Fargue). C'est ce que montre aussi le deuxième élément emprunté à Fargue : la métaphore de l'impériale qui donne son titre au roman.

Sur l'impériale (encore...)

- 17 Sans revenir sur les différentes interprétations de la métaphore de l'impériale dans *Les Voyageurs de l'impériale* et son origine intertextuelle¹¹, je voudrais seulement signaler ces deux faits caractéristiques de l'intertextualité : un intertexte ne fonctionne jamais seul, il est toujours lui aussi doublé d'une autre trace – double ou leurre ? peu importe, l'important est de constater ce phénomène du redoublement – et un intertexte est toujours d'une certaine manière une reconnaissance de dette pour l'auteur qui l'utilise. Et pour le lecteur qui le lit, c'est toujours aussi une opération de reconnaissance dont le sens n'est pas toujours immédiat. Il se peut que cette reconnaissance du sens de l'intertexte par le lecteur prenne du temps et nécessite plusieurs lectures, comme c'est mon cas avec l'intertexte Fargue. C'est ce qui explique que la case Fargue soit restée vide dans ma thèse... ce silence est ici comblé... grâce au retour sur *Blanche ou l'Oubli* accompli.
- 18 Ce problème de la trace nous renvoie encore à Ricœur qui s'interroge sur l'idée de marque à quoi on reconnaît. Mais cela nous renvoie aussi aux travaux plus anciens de Michael Riffaterre sur « la trace de l'intertexte » dans le fameux article de *La Pensée* qui a fait date et sur la notion d'agrammaticalité à quoi on reconnaît la présence en creux d'un intertexte. Et peut-être le nom de Léompe est-il une sorte d'agrammaticalité humoristique ou poétique puisque mettant l'accent sur le signifiant elle introduit toute sorte de rimes sémantiques par paronomase (pompe, lampe, tombe, trompe, trompe de l'éléphant ou trompe l'œil...).

Une écriture du réel : la défense de l'infini

- 19 Ce dernier exemple de l'intertexte Fargue et son fonctionnement complexe montrent qu'avec *Blanche ou l'Oubli* Aragon va renouer avec la problématique du temps du surréalisme et lui donner tout son sens réaliste et métaphysique à la fois.
- 20 Il est intéressant de revenir sur le mode d'apparition et d'existence romanesque de Léon-Paul Fargue. Et tout d'abord de remarquer la dimension métatextuelle plus qu'autobiographique de ce personnage. Sur les liens réels de Fargue avec Aragon, le texte romanesque pratiquant la métalepse – et ceci pourrait être une autre thèse qu'il faudrait pendre le temps d'étayer et de discuter : que non seulement un intertexte peut en cacher un autre mais qu'un intertexte est toujours accompagné d'une métalepse, lorsque, comme c'est le cas dans *Pierre Ménard* de Borgès, on a affaire non seulement au texte cité mais surtout à l'auteur cité lui-même – brouille les cartes avec humour. La première apparition de Fargue (chapitre II « Le je et le vous ») a lieu chez Maryse, cette femme facile rencontrée au métro Ternes qui aura été l'une des premières maîtresses de Gaiffier dans sa jeunesse, en 1922 :

[...] chez Maryse, qui je vois ? Léon-Paul Fargue. C'est un poète de ce temps-là que j'avais rencontré rive gauche. Il avait été jeune vers 1895. Maintenant, plutôt avachi, assez gras, chauve, ramenant, l'œil perdu : il se couchait tard. Je lui demande : « Vous ? comment ça se fait ? Caumartin ou Odéon ? » Il me répond ni

l'un ni l'autre : c'était Jacob Boehme qui l'avait attiré là, sous le prétexte de chanter la Chanson du Déquiouscoutage.¹² (« Folio », p. 31)

- 21 Puis au chapitre suivant (« Berceuse pour un éléphant ») la narration (la séquence du déjeuner à trois avec Sally-Nancy dans son appartement de l'Île Saint-Louis en 1927 raconté par Gaiffier-narrateur¹³) dérive vers le métalangage (la réflexion sur la construction des personnages de roman et l'invention de leur nom) et une métalepse s'opère du narrateur premier (Gaiffier ou le narrateur-personnage) au narrateur second qui n'est autre que le scripteur, l'écrivain lui-même. Et c'est Aragon qui vient semer le doute chez le lecteur :

En fait, jusqu'à ces dernières lignes [celles déjà citées où Aragon s'amuse du nom donné à son personnage par un emprunt à la sphère du réel littéraire], vous ne vous êtes pas un instant demandé si j'avais connu, rencontré, fréquenté ce poète. Il vous paraissait évident que je l'avais pris tout fait, dans ma vie passée, l'épinglant dans ce récit, comme un souvenir, un papillon-souvenir pour télévision temporelle. Maintenant il vous faut en rabattre. On ne sait plus. Moi-même. Sauf une chose, c'est que, moi, je n'ai jamais rencontré Léon-Paul Fargue. Je ne l'ai pas connu. Pas fréquenté. Pas moi. Ce qui change tout. Il y aura eu des gens qui cependant l'auront trouvé ressemblant. D'autres qui discutaient le portrait. Les voilà, les uns et les autres, désarçonnés. (« Folio », p. 64)

- 22 Fargue est donc entré dans le roman pour autre chose que pour un souvenir : c'est que sa fonction est essentiellement métatextuelle. Grâce à lui Aragon va poursuivre sa réflexion sur le roman et sur sa conception élargie et non dogmatique du réalisme. Constatons d'abord que les mécanismes de la *mimesis* réaliste d'abord fonctionnent : le portrait de Fargue en vieil homme, son langage un peu snob, les clichés de sa conversation sur Londres, ses quartiers à la mode, Chelsea... (tout ce par quoi certains « l'auront trouvé ressemblant ») et la vraisemblabilisation (Gaiffier linguiste s'intéresse à Fargue pour son écriture, ce « parler potasson » que Fargue a inventé dans sa jeunesse avec son comparse Jarry, faisant à eux deux une figure à deux têtes qui inspira à Jarry son *Haldernhablou*). Mais ils se grippent vite lorsqu'intervient le narrateur second dans une réflexion sur le roman qui réhabilite les pouvoirs de l'imagination, dans la droite ligne du *Paysan de Paris* et de son fameux « Discours de l'Imagination » allégorique.

- 23 Dans ce chapitre III, Gaiffier se souvient du repas aux chandelles avec Sally et Fargue, puis sa mémoire dévie vers un autre souvenir d'écriture au café – manifestement venu de la jeunesse surréaliste de l'auteur – dans le voisinage charmant des prostituées, dont l'une d'entre elles a un adorable petit chien, un colley ou plutôt un Airedale... Mais Gaiffier-Aragon constate le pouvoir terrible de l'oubli concernant ces femmes, les femmes et leur corps et le recours inévitable à l'imagination pour donner corps à ce souvenir :

... le désordre qui se met dans la mémoire, je n'ai pourtant pas vraiment oublié, mais cela me fuit. Un Chelsea comme un autre... Si je force le souvenir, tout d'un coup, je comprends ce qui m'arrive : j'imagine, voilà, je ne me souviens plus, j'imagine. Le pire oubli, qu'imaginer. C'est oublier jusqu'au fait de l'oubli même. J'imagine...

Pas seulement les femmes. Ainsi Fargue, à propos de Chelsea. Comment, Fargue ? dira-t-on puisque Fargue. Eh bien, pourquoi pas Fargue aussi, et qui vous prouve. (« Folio », p. 62)

- 24 Et par la magie de cet « ainsi » facteur de métaphore, de comparaison et de rapprochement¹⁴, Fargue devient l'exemple du fonctionnement même de l'imagination dans un roman réaliste qui se souvient de la leçon du surréalisme. Le narrateur second

nous montre en effet « la trame du chant » et nous explique les raisons métaromanesques de la présence de Fargue dans ce roman :

Je ne plaisante pas. Si j'introduis dans un récit un personnage portant un nom connu, c'est histoire de révoquer les doutes que vous pourriez avoir le concernant. Par exemple, vous détourner de l'idée saugrenue, ou pas saugrenue que c'est de moi qu'il s'agit. Dans le cas présent, j'ai voulu d'évidence avoir un personnage de tout repos, que vous croyiez connaître, puissiez-vous faire certifier conforme par quelques survivants, ou tout au moins avoir existé dans l'entre-deux-guerres. Toujours histoire de trompe-l'œil. Apporter à l'irréel la mesure de la réalité, effacer les frontières de l'imagination, qu'on se perde innocemment dans ce domaine incertain où l'on passe de la vue à la pensée, de l'insomnie au rêve, du témoignage à la fable, de la mémoire au mensonge. Etc. (« Folio », p. 63)

- 25 « Apporter à l'irréel la mesure de la réalité » cela pourrait être une autre belle définition du réalisme aragonien, de son mentir-vrai... Et la preuve de cette dimension métatextuelle de Fargue dans la filiation surréaliste, c'est encore l'intertextualité, avec sa fonction herméneutique, qui va nous la donner. Tout d'abord par la référence à Jarry, dont on se souvient qu'il occupe une bonne place dans le *Dictionnaire du surréalisme* de Breton. Alors que Gaiffier peste contre le snobisme de Fargue qui lui fait boire du marc en mangeant (« Le sagouin »), lui ou le narrateur second ne peut s'empêcher d'ajouter : « J'avais pourtant pour lui un faible à cause de son amitié avec Alfred Jarry, autrefois. » (« Folio », p. 49). Ensuite par la citation capitale d'une phrase de Fargue : « En art, il faut que la mathématique se mette à l'ordre des fantômes. » Ce qui sonne comme un véritable hommage posthume : en somme si Aragon choisit le personnage de Fargue pour faire faire au lecteur l'expérience du doute c'est précisément pour cette phrase qui contient un credo paradoxal comme les aime Aragon, un credo réaliste-surréaliste¹⁵ :

Peut-être ne vous ai-je fait croire à la présence de ce lépidoptère du genre sphinx dans divers lieux de divagation que pour y mettre ce petit trouble, qu'on a, couché dans sa chambre, pour un froufroutement dans les rideaux, un bruit de vitre heurtée à la fenêtre. Quoi qu'il en soit, du moment que vous doutez de Fargue, qu'il peut être n'importe qui fardé de ce nom, mon Léon-Paul a jeté l'ombre équivoque de ses ailes, leur poussière, sur les gens, les lieux, les choses racontées. Peut-être choisi par moi pour une phrase de lui qui m'a hanté : *En art, il faut que la mathématique se mette à l'ordre des fantômes*. Il me vient à l'esprit qu'en agissant ainsi ce n'est bien entendu pas sur Fargue, que je cherchais à faire planer le doute, mais surtout la réalité du spectacle offert. Et peut-être même sur la réalité, à simplement parler. La manie que j'ai de montrer les dessous des tours de passe-passe fait que, désormais, je devrai remiser dans l'armoire la marionnette dont on a trop vu les ficelles. C'est fini, Léon-Paul Fargue ne peut plus être un acteur de ce drame.¹⁶ (« Folio », p. 64)

- 26 C'est donc sa dimension métatextuelle elle-même qui chasse Fargue de la diégèse. *Exit* Léompe... Pourtant, malgré l'humour et l'ironie, Fargue est bien une figure positive de ce roman, dont d'ailleurs sont cités deux beaux vers de *Pour la musique* (1912) pour leur affinité avec la thématique de l'oubli qui est au cœur du roman¹⁷. On aura en effet remarqué le nombre des équivalents humoristiques du nom de Léon-Paul Fargue¹⁸. D'abord les noms historiques (Napoléon, Charlemagne), puis les noms littéraires (la princesse de Clèves, avec l'humour de l'inversion sexuelle) et enfin toutes sortes de métaphores animales sur lesquelles cela vaut la peine de s'arrêter un moment. Fargue est d'abord humoristiquement comparé au petit chien de la prostituée (un Airedale ou un colley/collé), mais aussi à plusieurs insectes (le lépidoptère et le papillon, les deux métaphores réunissant de manière presque oxymorique les qualifications à la fois

négligentes (la cruauté du lépidoptère cloué sur la planche de l'écriture) et positives (la merveilleuse poussière des ailes du papillon-souvenir¹⁹) et enfin à un éléphant. Et c'est sur cette dernière métaphore que je m'attarderai, non seulement parce qu'elle donne son titre au chapitre mais surtout parce qu'elle permet d'exprimer une autre raison profonde de la convocation de Fargue dans ce roman et la tendresse de l'auteur à son égard.

- 27 Le comparant de cette métaphore est lié à la *mimesis* réaliste puisqu'il relève des préoccupations de Gaiffier linguiste. Lors de la séquence au café avec les prostituées le jeune homme était en train de déchiffrer un texte t'haï :

Il faut dire que j'avais pris curiosité de ces « Berceuses pour éléphants » qui ont fleuri vers le milieu du XVIII^e siècle, par quoi les brahmanes tentaient d'apaiser la bête prise et ligotée, et, sur le son des flûtes ou de claquettes en bois, dans un langage obscur, lui promettaient une vie autrement douce que dans les forêts sauvages, et ce genre de poésie que suppose à la fois chez l'éléphant connaissance de la langue t'haïe et le sentiment de la beauté des vers, me faisait je ne s... (« Folio », p. 60)

- 28 Le comparé est Fargue lui-même et tous les personnages de roman empruntés à la réalité, et même à l'intime de la réalité autobiographique par des romanciers cannibales. C'est ce qu'explique le romancier à la fin du chapitre, comme pour en expliquer le titre :

Et que ce soit l'éléphant Fargue ou Basse-Taille, la berceuse que je lui chante ne lui promet pas moins de trouver le paradis dans ce monde réel au son des flûtes et des claquettes en bois. Les hommes qu'on prend pour *sauvages* on les fait, derrière la jolie barrière de l'alphabet, même moins régulier que les caractères t'haï, entrer dans notre écriture, dans notre cage-écriture, ils deviennent personnages de roman, ils apprendront à danser, à déjeuner en ville, à parler de Chelsea, ah, Chelsea ! je les apprivoise à des fins sémantiques, non reconnues par les hommes de science, mais ça viendra. Et que mes chers collègues le veuillent ou non, Fargue ou Marie-Noire, et moi-même, nous voilà comme apprivoisés, qui faisons partie d'un *ensemble*, c'est l'essentiel, un ensemble comme roman, qu'il faudra tôt ou tard soumettre à l'analyse. Éléphants à bercer avant la crise de nerfs et la vaisselle lancée. (« Folio », p. 66)

- 29 Aragon veut donc chanter à Fargue la berceuse pour un éléphant, autrement dit le faire entrer dans l'éternité de la littérature, c'est-à-dire l'inoubliable. Et c'est ici que prend son sens le recours à un écrivain réel pour en faire un personnage et le recours à Fargue lui-même et c'est ici que nous retrouvons la problématique de l'intertextualité. L'intertexte apparaît comme une arme contre l'oubli :

On fait ainsi entrer la vie, sa vie, c'est-à-dire l'oubliable, dans un nouveau système de références, un *roman* si vous voulez, c'est-à-dire qu'on la fait passer dans l'inoubliable. Et la vie ainsi s'explique, parce qu'elle cesse d'être hasard, pour s'éclairer de la construction systématique où je l'ai introduite, d'appartenir, comme disent mes confrères, à une *structure*. (« Folio », p. 63)

- 30 Ce « nouveau système de références » ce n'est précisément pas le réel (le référent, la référentialité du roman réaliste) mais la littérature elle-même, cette auto-référentialité que rend manifeste l'écriture intertextuelle qu'Aragon avec *Blanche ou l'Oubli* porte à un tel degré d'incandescence. Et il n'est pas anodin alors de constater que Fargue est d'abord entré en scène comme initiateur de Gaiffier et comme passeur d'intertexte. C'est lui en effet, par une comparaison entre Maryse, la maîtresse du lieu, et son anagramme polisson ou sérieux fabriqué par Fargue (« la mettre, est-ce du lieu ? là, mes tresses ! du lit, euh !... ») et Rosanette et une réflexion sur le temps et la mode, qui

introduit l'intertexte flaubertien de *L'Éducation sentimentale* qui va connaître un tel développement :

C'est Fargue qui m'avait, chez Maryse, l'année précédente, dit, entre haut et bas, un chou à la crème et une fine, avec cette lassitude du ton en quoi il était inimitable : « *La maîtresse du lieu...* ces mots-là me rappellent Rosanette... imaginez Maryse en dragon Louis XV : comment étaient bâties les filles en 1848, hein ? Avec cette taille fine qu'elle a, Mme Alexandre, ces fesses et ces nichons-là, un vrai sablier... »

- 31 Et c'est Fargue qui initie le jeune Gaiffier à l'art de lire le réel à travers les intertextes en lui montrant le lustre de chez Maryse :

L'autre me regardait avec pitié : comme s'il fût insensé que je ne susse point *L'Éducation sentimentale* par cœur ! Le temps d'essuyer la crème à ses lèvres désabusées : « Qu'est-ce qu'on vous a donc appris à l'école, jeune philistin ? Frédéric (il avait pris sa voix de citation) *leva les yeux : c'était le lustre en vieux Saxe qui ornaît la boutique de l'Art industriel...* » Fin de voix de citation. Le doigt dressé s'abaisse. L'œil fait loupe sur moi, tandis que reprend la parole sur le ton de la mémoire : « Quand j'avais votre âge, – dit Fargue –, il y en avait un pareil, de lustre, chez Thadée Nathanson, seulement là, pas de demoiselle en travesti ! Et remarquez que la *Revue blanche*, ça faisait très rue de Richelieu, je veux dire Jacques Arnoux, le marchand d'estampes... plus que Schlésinger, sa musique... plus vrai que le vrai... »

- 32 Fargue initie donc Gaiffier à chercher ses références dans la littérature et devenu narrateur, il s'en souviendra, lui qui un peu plus haut pour décrire la fête chez Maryse vient d'employer lui-même les mots de Flaubert (« et comme Frédéric je n'apercevais que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balancent au son d'un orchestre... », etc.) Comme Fargue décrit la *Revue blanche* avec son double littéraire de la boutique d'Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, Gaiffier-Aragon découvre que le vrai « plus vrai que le vrai », c'est dans la littérature qu'on le trouve.

- 33 Car la littérature – ainsi que le disent d'une certaine manière la formule sibylline de Fargue (« la mathématique à l'ordre des fantômes ») mais aussi des scientifiques, des linguistes comme Jakobson qui savent que la linguistique n'est rien sans la poésie, ou des historiens comme Michel de Certeau qui savent ce que l'écriture de l'histoire doit à la fiction – est une voie d'accès à l'infini du réel. Ainsi à l'énormité du réel répond l'énormité de la littérature et par le biais de l'intertextualité généralisée l'écrivain et son lecteur entrent dans l'éternité de la littérature. On comprend alors qu'Aragon comme Sollers puissent tutoyer les écrivains des siècles passés, leurs semblables, leurs frères... Et ceci serait peut-être encore une confirmation de la thèse de la métalepse que j'ai suggérée plus haut : même s'il ne le fait pas par le biais de la fiction, et d'une fiction presque à la limite du fantastique, l'intertexte produit ce décrochage temporel qui est l'une des définitions de la métalepse ainsi que Genette l'a bien montré dans *Métalepse* (Le Seuil, 2004) justement. Le texte collé, comme tout collage, introduit dans le texte la matérialité de l'autre, la présence brute d'une trace du passé, l'irruption d'un corps étranger qui fait bouger les limites entre le réel et la fiction et qui fait renaître à la vie le fantôme d'un auteur. Dans l'éternité de la littérature se rencontrent les fantômes des auteurs.

- 34 Cette longue troisième partie était déjà en elle-même une conclusion. Je ne l'allongerai donc guère... J'insisterai seulement pour finir sur ce lien paradoxal de l'intertextualité avec la question du réalisme : ceci n'est pas un paradoxe, ni la quadrature du cercle, mais une manière de concevoir les problèmes littéraires dans leur dialectique ou simplement dans leur complexité : loin d'être purement de nature textuelle et de seulement renvoyer à l'autoréférentialité de la littérature comme je viens de le montrer

dans cette dernière partie, les autres exemples que j'ai traités, et notamment l'exemple de *Salammbô*, montrent que la question de l'intertextualité est aussi de nature historique, sociologique et renvoie tout autant à la référentialité de la littérature et n'éloigne pas Aragon de son souci d'écrire pour tous. Ne serait-ce aussi que par la présence massive de l'intertexte linguistique dans ce roman des années 1960 où le structuralisme fait son entrée fracassante sur la scène de l'histoire. Et c'est ici que pour finir je voudrais éclairer ce roman intertextuel par un autre intertexte, et même un autotexte : l'interview capitale d'Aragon par Giansiro Ferrata et Maria-Antionetta Maciocchi dans la revue des communistes italiens *Rinascita* en février 1968, en partie traduite dans ma thèse. L'extrait suivant montre chez Aragon romancier le souci de son lecteur et révèle aussi pourquoi le romancier communiste n'a pas hésité à donner la linguistique et l'intertextualité, réputées toutes les deux difficiles et élitistes, à lire à son lecteur populaire :

Je pense, en général, que le roman – et aussi la poésie, bien que cela ne se voie pas – exige des connaissances sans lesquelles il resterait en dehors de la réalité qui est sa matière (son matériau ?). Beaucoup de développements sociaux ont leur origine dans le développement des sciences, et plus précisément de ces effets des sciences que sont les techniques : parmi lesquelles, en premier lieu, la télévision et la radio qui ont fait que le public même auquel nous nous adressons est plus vaste et plus informé. Ce qui est à reconsidérer de deux manières.

Il y a en cela deux mouvements. L'un d'accès de nouveaux hommes et femmes à la culture, l'autre d'élargissement des problèmes que ces femmes et ces hommes posent aux porteurs de culture. Pour affronter le premier de ces deux mouvements, je dirai que beaucoup de gens seraient restés étrangers à de nombreux problèmes s'ils n'y avaient pas été préparés par la radio²⁰. Je veux citer un exemple dont je me suis servi plusieurs fois. Quand Elsa et moi sommes rentrés à Paris en 1944, au moment de la Libération, nous avons retrouvé avec notre appartement au centre de Paris, notre concierge – une femme magnifique, une femme du monde ouvrier de la région de Bordeaux – qui n'avait aucune connaissance artistique quand nous sommes partis de Paris en 1940. Un jour, elle était en train de faire le lit pendant que la radio était allumée. Et sans se retourner – je passais derrière elle – elle me dit : « C'est du Bach, ça ? » Une chose, en France, incroyable. Jamais avant 1940, une concierge de Paris ne m'aurait dit une chose semblable, n'aurait connu l'existence de Bach et encore moins reconnu sa musique. Je passerai maintenant à ce que j'ai défini comme « l'autre mouvement », qui est venu transformer les rapports entre le public et les hommes de culture : petit à petit que s'élargit le champ d'intérêt pour les choses de l'esprit, les hommes mêmes de l'esprit se trouvent face à d'autres hommes qui leur posent d'autres problèmes. Ainsi, par exemple, le surréalisme est né, sans aucun doute, non seulement de la tradition poétique française, mais aussi de la guerre de 14-18 ; je veux dire que, sur les intellectuels que nous étions, en 1918 et dans les années suivantes, les phénomènes sociaux ont influé, dans le sens de nous pousser à des recherches qui semblaient étrangères à ces phénomènes. J'ai parlé tout à l'heure de la rupture qu'auraient constituée pour nous certains événements, comme en particulier la guerre du Maroc. Sans aucun doute les événements peuvent influencer en un sens, parfois en un autre, mais en tout cas ils contribuent à élargir le champ spirituel des gens, et pas seulement dans notre pays, mais dans le monde entier.²¹

35 Et en 1967, qui est aussi l'année après le grand Comité central d'Argenteuil où Aragon va mettre toutes ses forces pour faire sortir le PC du sectarisme et du dogmatisme de sa politique culturelle – il en parle longuement et avec passion dans cet entretien, tout en minimisant son rôle par modestie – mettre en scène dans le roman les questions de la linguistique et de l'intertextualité relève de l'élargissement de ce champ spirituel... Je

cite encore cette *conversazione* où Aragon répond à Maria-Antonietta Macciocchi qui rappelle que certains ironisent sur le fait qu'Aragon se serait converti à la linguistique :

Pour ce qui regarde Blanche, naturellement, je n'aurais jamais écrit ce livre si la linguistique n'était devenue un objet de connaissance assez diffusé (ce qui ne signifie pas que je m'intéresse à la linguistique seulement depuis que, à ce qu'il paraît, s'en est diffusée la mode). Parce que ce livre passe déjà pour un livre difficile... et sans l'intérêt diffus pour la linguistique, il aurait été en réalité incompréhensible. Pendant les anciennes affinités entre les hommes de ma génération en France et ailleurs commencent à apparaître, même là où nous n'en avons pas du tout conscience.

36 Et il donne l'exemple du lien entre le surréalisme et le formalisme russe.

NOTES

1. Voir *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 116, dans la sous-partie « Illusion référentielle et intertextualité » du chapitre « Le Monde ».
2. Tzara, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Flammarion, 1979, p. 44. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar.
3. À quoi fait écho cette formule de *Blanche ou l'Oubli* : « Dans le merveilleux domaine de l'oubli, la liberté de l'oubli. »
4. *La Route des Flandres* (Paris, 10/18, 1960, p. 232) : « [...] le cheval était mort pendant la nuit et nous l'enterrâmes au matin dans un coin du verger dont les arbres aux branches noires vernies par la pluie presque complètement dépouillées de leurs feuilles à présent s'égouttaient dans l'air humide : nous hissâmes le corps sur un charreton et le fîmes basculer dans la fosse et tandis que les pelletées de terre l'ensevelissaient peu à peu je le regardais osseux lugubre plus insecte plus mante religieuse que jamais avec ses pattes de devant repliées son énorme tête douloureuse et résignée qui peu à peu disparut emportant sous la lente et sombre montée de la terre que jetaient nos pelles l'amer ricanement de ses longues dents découvertes comme si par-delà la mort il nous narguait prophétique fort d'une expérience que nous ne possédions pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère [...] »
5. « Un mot m'était promission/ Et je prenais les campanules pour des fleurs de la passion » ... cela se chante... en faisant entendre les deux diérèses humoristiques...
6. Jorge Semprun place en exergue de *L'Écriture ou la vie* cette citation de Blanchot : « Qui veut se souvenir doit se confier à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. »
7. C'est ce que j'avais soupçonné dans ma thèse en faisant un chapitre sur « L'intertextualité généralisée ».
8. Jean-Paul Goujon rappelle dans sa biographie, *Léon-Paul Fargue poète et piéton de Paris* (Paris, Gallimard, 1997), que Fargue a été collectionneur de papillons...
9. « Il avait été jeune vers 1895. », dit Gaiffier, soit au moment de la naissance d'Aragon.
10. « Fargue égratigné » dit le critique des *Cahiers de la NRF* au moment de la parution de *Blanche ou l'Oubli*.
11. Nous sommes quelques-uns au moment du cours d'agrégation à avoir les premiers identifié l'intertexte de *Maldoror* pour cette métaphore de l'impériale allégorique. Je l'ai fait dans le

volume d'Hubert de Phalèse sur le roman et Alain Trouvé de son côté a développé toute une explication psychanalytique dans son livre sur le roman de la lecture.

12. Ce qui nous renvoie à la bande des « Apaches d'Auteuil » que Fargue, ami de Cocteau, Adrienne Monnier et Satie qui fera les mélodies des *Ludions* (la « Chanson du chat » en est citée dans le roman), fonda avec Ravel.

13. Peut-être cette séquence est-elle écrite à partir de l'intertexte de l'une des chroniques mondaines de *Déjeuners de soleil* ou de *Dîners de lune* de Fargue et peut-être cet intertexte se signale-t-il par l'agrammaticalité des chandelles allumées en plein midi (« *Jeffry, please, light the candle!* »...)

14. Il faudrait ici comparer cet « ainsi » aragonien avec l'« ainsi » proustien pour constater qu'ils sont très proches...

15. Je plaide pour qu'on remplace l'adjectif « réaliste socialiste » pour qualifier les romans d'Aragon par l'adjectif « réaliste-surréaliste ».

16. Avec la métaphore de l'acteur se trouve ici enclenchée l'écriture de *Théâtre/Roman*, comme le confirme aussi ce détail qui donnera lieu à toute une scène dans le roman suivant : « Il faudra qu'en fait de fantôme, j'aie lui chercher un remplaçant dans ce café du boulevard de Strasbourg, à côté du théâtre Antoine, où figurantes et comédiens sans emploi attendent l'embauche derrière un anis lentement dégusté. »

17. « Celle qui sut broder ton cœur à la fenêtre – Longtemps, contre son cœur, tu ne la verras plus – Sur quel Sable d'Olonne ou dans quel Dieu-Louard – Trouverai-je l'oubli de son visage pâle... » (« Folio », p. 143). Marie-Noire hésite à les attribuer à Fargue ou à Henry Bataille et Gaiffier reconnaît qu'ils sont aussi démodés que sa propre histoire avec Blanche.

18. Cet air de moquerie du jeune Gaiffier, où il faut bien reconnaître l'état d'esprit du jeune surréaliste Aragon face à son aîné, apparaît dans ce détail de la séquence de l'île Saint-Louis lorsque Fargue parle de Chelsea : « L'idée me vint qu'il bouchait les trous avec du Valery Larbaud ou du Paul Morand, et je sentis errer sur mes lèvres tout à fait contre ma volonté, une sorte de pâle sourire cruel, une expression de voyou. » (« Folio », p. 49).

19. C'est d'ailleurs peut-être le sémantisme des ailes du papillon qui fait naître l'Airedale au lieu du colley... comme une sorte de repentir : il faudrait voir sur le manuscrit de *Blanche* s'il n'y a pas là une rature et un ajout...

20. D'où la place de ces deux médias, radio et télévision, à côté de la presse, dans *Blanche ou l'Oubli*. La télévision en particulier qui se popularise dans les années 1960 et qui fascine Aragon : « La télé, c'est un extraordinaire portemanteau à deux têtes, l'imaginaire et le donné. » (« Folio », p. 337).

21. « *Conversazione con Aragon* », *Rinascita*, n° 23, février 1968, p. 23. Traduction de l'auteur.

AUTEUR

MARYSE VASSEVIÈRE

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Quelques exemples d'intertextualité médiévale : entre réminiscence, emprunt, réécriture et plagiat

Jean-Charles Herbin

- 1 La question de l'intertextualité ne se pose pas pour les textes médiévaux dans les mêmes termes que pour les textes d'aujourd'hui. Cela tient à plusieurs raisons :
 - la littérature médiévale couvre cinq siècles et elle a développé à peu près tous les genres, dont certains ont disparu ensuite ;
 - la notion d'auteur au Moyen Âge est différente de la nôtre, si tant est qu'il y en ait une qui soit susceptible d'être mise en rapport avec nos habitudes de pensée ;
 - en conséquence, le statut de l'œuvre et de la propriété littéraire n'a rien à voir avec notre conception, qui remonte, *grosso modo*, au ^{xix}^e siècle (notamment pour les droits d'auteur) ;
 - la notion de texte, elle-même, se révèle mouvante, à cause du mode de transmission par copie, pour ne rien dire des dialectes que l'on rassemble sous l'appellation commode, mais trompeuse, d'ancien français ;
 - enfin, la mentalité médiévale accorde une place toute particulière à l'écrit, à l'intérieur, qui plus est, d'une vision du monde orientée qui n'est plus la nôtre.
- 2 Reprenons ces points en fonction des textes d'appui proposés¹.
- 3 La mentalité médiévale, d'abord. La Création est le fait du Verbe divin, l'univers est une parole divine, devenue une sorte de grand livre. Ce qui est dit dans le Livre par excellence, la Bible et plus généralement les Écritures, jouit donc d'un statut particulier, d'une autorité particulière.
- 4 Le Moyen Âge est l'époque des auteurs, au sens où ce mot est apparenté à autorité. De la même famille que le verbe *augere* « augmenter », l'auteur est, à l'origine, « celui qui fait croître, qui fait pousser ». Si l'on rapproche les deux données, le sens primitif d'auteur et la mentalité médiévale chrétienne, on comprend mieux l'image par laquelle Chrétien de Troyes ouvre son *Conte du Graal* :

Qui petit seme petit quialt,
et qui auques recoillir vialt,

an tel leu sa semance espanse
que fruit a cent doubles li rande...²

- 5 En fait, l'auteur est le dépositaire d'un don qu'il doit mettre au service de son prochain, pour l'édifier et l'instruire. Outre les quatre vers cités, qui paraphrasent, probablement dans la perspective de la parabole du talent caché, la Seconde épître aux Corinthiens (9, 6 : « Sachez-le, celui qui sème peu moissonnera peu, et celui qui sème abondamment moissonnera abondamment »), Chrétien de Troyes se réfère encore deux fois au moins aux Écritures dans son Prologue, par des citations avouées comme telles :

[...] il done selonc l'Evangile [il = le comte de Flandre]
[...]
qui dit : 'ne saiche ta senestre
le bien quant le fera la destre'. (v. 29-32)

- 6 (Cf. Matthieu 6, 3-4 : « Mais quand tu fais l'aumône, que ta main gauche ne sache pas ce que fait ta droite, afin que ton aumône se fasse en secret »).

Dex est Charitez et qui vit
an charité, selonc l'escrit,
sainz Pos lo dit et je le lui,
Ii maint an Deu et Dex an lui (v. 47-50)

- 7 (Cf. Première épître de saint Jean, 4, 16 : « Dieu est amour ; et celui qui demeure dans l'amour demeure en Dieu et Dieu demeure en lui »).

- 8 Il y a là une petite difficulté, puisque Chrétien attribue cette parole à Paul, alors qu'on la lit, non chez Paul, mais chez Jean. Nous touchons là du doigt un aspect problématique : doit-on attribuer l'erreur à Chrétien ? Au copiste ? Ou encore à une glose sur laquelle l'un ou l'autre se serait aligné ? Peu importe. Mais retenons les mots importants : paraphrase, citation, autorité.

- 9 Pour la dernière notion, l'autorité, il faut rappeler que l'autorité des Écritures n'est pas la seule à être alléguée par les auteurs médiévaux. On reconnaissait aussi au Moyen Âge une autorité à certains auteurs vénérables de l'Antiquité, soit parce qu'on pensait trouver chez eux une pensée préchrétienne (ainsi, Virgile passait pour avoir annoncé, par la bouche de sa Sibylle, la naissance du Christ, *Bucoliques*, IV, 7-10), soit parce qu'on estimait qu'étant venus avant nous, dans un monde plus proche de la Création, ils étaient mieux à même de lire dans le grand livre de l'Univers. Cette conception était parallèle à celle – aux antipodes de l'idée de progrès –, qui voulait que le temps de l'Histoire soit un temps clos et orienté (Création > Incarnation > Parousie), les choses allant en se dégradant plus on avance vers la fin des temps.

- 10 On pourrait encore citer ici le *Roman de la Rose*, qui procède consciemment par recours aux autorités. Un seul exemple parmi des dizaines d'autres où sont invoqués Aristote, Pythagore, Ovide, Virgile, Lucain... :

C'est la santance de la letre
que Platon voust ou livre metre,
qui mieuz de Dieu parler osa,
plus le prisa, plus l'alosa
c'onques ne fist nus terrians
des philosophes ancians.³

- 11 Aussi curieux que cela puisse paraître, les chansons de geste pratiquent aussi l'allusion ou la citation des Écritures, sur un mode un peu différent. Ainsi, lorsque Dieu arrête la course du soleil afin de permettre à Charlemagne d'exterminer les Sarrasins qui ont tué Roland, tout le public, bien évidemment, devait songer à Josué obtenant de l'Éternel

que le soleil arrête sa course afin qu'il puisse finir d'écraser ses ennemis (Josué 10, 12 sq). Ou encore, au milieu des dangers et quand la situation semble désespérée, le héros entame une prière dite « du plus grand péril », où il expose son *credo*, avant de demander à Dieu l'aide qu'il mérite : ainsi, dans *Ami et Amile*,

Dex, dist Amiles, par ton saintisme non,
 Meïs saint Pierre au chief de Pré Noiron
 Et convertis saint Pol et saint Simon,
 Jonas sauvas el ventre dou poisson
 Et Daniel en la fosse au lyon,
 Sainte Susanne garis du faus tesmoing
 Et a Marie feïstez vrai pardon,
 Si com c'est voirs et noz bien le creonz,
 Garissiez hui le mien chier compaignon
 Qui est en France a Paris a Charlon.⁴

- 12 La paraphrase, la citation, le maniement des autorités connues et reconnues de tous, à l'intérieur d'une culture commune, sont donc constitutifs de la mentalité médiévale. De plus, l'intertextualité franchit la barrière des genres et des siècles de manière parfois surprenante. Ainsi, l'auteur de *l'Eneas*, adaptation française de *l'Énéide*, n'hésite pas à emprunter à une chanson de geste, *Gerbert de Metz*, le stratagème utilisé par Lavinie pour déclarer son amour à Énée qui assiège la ville : elle lui envoie un message attaché autour d'une flèche, comme Ludie le fait dans la chanson de *Gerbert de Metz* pour prévenir Hernaut, qu'elle aime, de la trahison ourdie par Fromont. Cet épisode est inconnu de *l'Énéide* latine⁵.
- 13 Second point, la notion de texte est elle-même différente de la nôtre. Un texte médiéval est, par nature, mouvant et nos éditions modernes ne sont, comme le précisait Paul Zumthor, que des « hypothèses de travail »⁶. En effet, les textes médiévaux ne portent que rarement un titre, contrairement à ce qui se passe dans les éditions modernes. Il y a même des cas où la critique moderne ne parvient pas à se mettre d'accord sur la manière de découper en unités certains cycles composites : un bel exemple est fourni par la *Geste des Loherains*. Pour faire bref, *Garin le Loherain* compte environ 16600 vers et *Gerbert de Metz* environ 14800 pour les éditrices américaines des années quarante. Aujourd'hui, on considère que *Garin* compte plutôt 18 600 vers et *Gerbert* 12800, au moins dans la version courte (car il en existe une longue). Pour tout arranger, les manuscrits ne séparent pas les deux textes et une mise en prose du XVI^e siècle répartit, de manière tout à fait convaincante, la matière épique en trois et non en deux parties... (nous pensons que cette conception est la meilleure et la plus ancienne).
- 14 De plus, et un exemple suffira, la transmission par copie nous met devant des variantes parfois difficiles à concilier, variantes au milieu desquelles on ne sait pas toujours retrouver le texte originel, si cette notion a bien un sens. Le passage célèbre du cortège du *Graal* en fournit une bonne illustration, tant au point de vue des variantes, fussent-elles minimales, qu'à celui de la coloration dialectale. Nous donnons ici quelques vers tirés de trois manuscrits différents, que nous reproduisons à partir des éditions (en conservant les choix graphiques et la ponctuation des différents éditeurs).
- 15 Première version, tirée du manuscrit de Mons, dont la provenance paraît être Nord / Nord-Est bien marquée :
- Que qu'il parolent d'un et d'el,
 Uns varlés d'une cambre vint,
 Qui une blanche lance tint, [70]
 Enpoingnie par emmi leu ;

Si passa par entre le feu
 Et cil ki sor le lit séoient,
 Et tout cil ki laiens estoient
 Virent la lance et le fer blanc : [75]
 S'en ist une goutte de sanc
 Del fer de la lance el somet,
 Et, jusqu'à la main au varlet
 Couloit cele goutte vermelle.
 Li varlés voit cele merveille, [80]
 Qui laiens ert noviaus venus...⁷

- 16 Deuxième version, tirée d'un manuscrit discrètement picard (Paris, BnF, ms. fr. 12576) :

Que qu'il parloient d'un et d'el, [3190]
 Uns vallés d'un[e] chambre vint,
 Qui une blanche lance tint
 Empoignie par le mileu,
 Si passa par entre le feu
 Et cels qui el lit se seoient. [3195]
 Et tot cil de laiens veoient
 Le lance blanche et le fer blanc,
 S'issoit une goutte de sanc
 Del fer de la lance en somet,
 Et jusqu'a la main au vallet [3200]
 Coloit cele goutte vermeille.
 Li vallés voit cele merveille
 Qui la nuit ert laiens venus...⁸

- 17 Enfin, troisième version, tirée d'un manuscrit dont les traits graphiques renvoient discrètement à l'Est (Paris, BnF, ms. fr. 794) :

Que qu'il parloient d'un et d'el,
 uns vaslez d'une chanbre vint,
 qui une blanche lance tint [3180]
 anpoigniee par le mileu,
 Si passe par entre le feu
 et ces qui el lit se seoient,
 et tuit cil de leanz veoient
 la lance blanche et le fer blanc, [3185]
 s'issoit une gote de sanc
 del fer de la lance an somet
 et jusqu'a la main a[u] vaslet
 coloit cele gote vermoille.
 Li vaslez vit cele mervoille [3190]
 qui leanz ert la nuit venuz...⁹

- 18 Que commente-t-on, au fond, et qui commente-t-on, quand on commente un texte médiéval ? C'est là qu'il convient d'interroger à nouveau la notion d'auteur médiéval. La plupart du temps, nous ne connaissons de l'auteur que son nom. Il nous est impossible de faire sa biographie, sauf parfois dans ses grandes lignes et pour préciser le milieu dans lequel il vivait. On distingue mal parfois entre « auteur, récitant et copiste ». Le mot *auteur* doit posséder « ces trois significations plus ou moins enchevêtrées »¹⁰. Il n'est pas rare qu'un poète ouvre un texte avec une sorte de boniment publicitaire où il vante son talent et l'intérêt de la « matière » qu'il aborde, sans pour autant nous révéler son identité.
- 19 Dans l'autobiographie moderne, on suit aisément la filiation entre la pervenche chez Jean-Jacques Rousseau, la grive de Montboissier chez Chateaubriand et la madeleine

chez Proust, parce que c'est le moi de l'auteur qui constitue le pivot de la création littéraire. Au Moyen Âge, la plupart du temps, pas de moi saisissable, que ce soit conscient ou non chez les poètes, volontaire ou non. Le texte médiéval est donc d'une autre nature que le texte moderne et l'on ne peut pas l'interroger de la même manière. On n'y cherchait pas nécessairement l'originalité ; c'est normal, puisque tout a été dit définitivement dans l'Univers par le Verbe divin, et dans les ouvrages des Grands Anciens.

- 20 La littérature médiévale ne vise pas seulement à distraire, mais à instruire, à édifier, à célébrer l'unité du groupe social. C'est net dans les chansons de geste : on ne s'attend pas à apprendre quoi que ce soit, tout le monde sait bien que Roland va mourir, il n'y a pas de suspense. Le texte est une célébration des ancêtres. Le résultat, c'est que nous avons souvent l'impression que les auteurs médiévaux, notamment dans les chansons de geste, se pillent les uns les autres plus qu'ils ne se citent. Mais la question est mal posée.
- 21 Chaque auteur-remanieur-jongleur a produit en fait un état du texte qui, comme le remarquait P. Zumthor, « doit en principe être considéré comme un ré-emploi, une re-création »¹¹ ; peut-être aussi, pour les chansons de geste notamment, comme la trace d'une performance orale, ce qui ne simplifie pas les choses. Notons qu'en architecture, le remploi est une pratique connue au Moyen Âge : ainsi, sur la façade de la basilique Saint-Remi de Reims, on repère deux colonnettes antiques insérées dans l'édifice roman.
- 22 Les poètes épiques ne se pillent pas les uns les autres d'une manière éhontée, mais chacun d'eux exprime à sa façon « l'imaginaire dont les éléments lui sont fournis, déjà bien élaborés »¹² par le groupe social où il vit et pour lequel il compose. Cette pré-élaboration peut cependant être sollicitée à des degrés divers. Ainsi, l'originalité apparente de certains auteurs non épiques (on pense en particulier à Chrétien de Troyes et sans remettre en cause le moins du monde son talent extraordinaire), provient peut-être en grande partie du fait que nous avons perdu leurs sources, celtiques ou autres.
- 23 Quoi qu'il en soit, aucun poète n'accuse ses concurrents de plagiat, mais seulement, on l'a évoqué plus haut, de traiter avec moins de talent ou moins de légitimité que lui la matière dans laquelle il va se lancer. C'est particulièrement net à l'ouverture des chansons de geste. Ainsi pour *Hervis de Metz*, dans le manuscrit de l'Arsenal :
- Mais tez en chante qui l'estoire n'en seit
[...]
Mais j'en dirai, que bien l'ai espié
Toute l'estoire qu'a Mes est remembré¹³
- 24 De même pour *Raoul de Cambrai*, dans l'unique manuscrit connu, qui s'ouvre par ces vers :
- Oiez chançon de joie et de baudor !
Oït avez auquant et li plusor –
chantet vos ont cill autre jogleors –
chançon nouvelle, mais il laissent la flor,
del grant barnaige qui tant ot de valor...¹⁴
- 25 Cela fait probablement un grand détour pour en arriver au vif du sujet, mais il nous semble qu'on ne pouvait pas en faire l'économie, sauf à écraser la perspective critique et risquer l'anachronisme.

- 26 Voici quelques textes qui illustrent progressivement l'autonomisation d'un auteur par rapport à un texte-source (pour nous, car il y a souvent une source plus profonde, quand bien même cette source originelle serait orale). L'ampleur de la prise de liberté par rapport aux textes-sources n'est pas nécessairement fonction de la chronologie.
- 27 Premier cas de figure, le quasi-plagiat, que l'on repère aisément malgré quelques « farcissures ». Le texte-source est constitué par *Gerbert*. Et l'emprunt dure encore sur plusieurs centaines de vers (les deux citations constituent une laisse entière dans chacun des manuscrits).

[Texte de Gerbert, ms. D, Paris, 1461]

Gironvile est fermee en un vaucel
 Sor une roche qui fu del tans Abel
 Caïns la fist et si autre chaudel
 Une fontainne sort en mi leu chastel
 Par un conduit vont laissus par tuel
 Laver i vont sergent et damoisel
 Borjois et dames chevalier et denzel
 Et redescent d'autre part par tuel
 Parmi la tor qui fu faite a cisel
 Del bruit de li torment .III. molinel
 Qui ne s'arestent n'en esté n'en iver
 Ne por nul siege ja ne lor iert tant prés
 Une eve roide cort entor lou chastel
 Qui a fermé leu maistre borc novel
 Quant ont besoig sonnent .I. moiene
 Au cri s'en issent tel .VII.C. damoisel
 N'i a celui qui n'ait vestu hauberc. [f° 118d]

Variantes de la famille lorraine :

6637-38 *en un seul vers* La vont laver chevalier et donsel
 6640 Par mi le feu afaitié a cisel EP (*qui pourrait être la lectio difficilior*)

[Texte de la Chevalerie Ogier]

Castel Fort est fermés en un valcel,
 Sus une roce qi est du tans Abel ;
 Caÿns le fist et li fil Ysrael.
 Une fontaine sort en mi le castel [6635]
 Per un conduit vint lasus a tuel ;
 Laver i puent serjant et damoisel,
 Borjois et dames, chevaliers et dansel ;
 Et si redoissent d'autre part a ruissel
 Permi la tor qe fu faite a cisel. [6640]
 Del brut de lui torment troi molinel
 Qui ne s'arestent ne esté ne iver,
 Ne por le siege, ja ne lor iert tant prés.
 Une eve rade cort entor le castel
 Qui per aferme le maistre borc novel : [6645]
 Rosne l'apelent et viel et joviencel.
 La fu Ogier qi i fait son avel...
 Kallon ne prise vallant un calemel :
 Quant il velt faire a chaus defors chenbel,
 Dont fait tentir un petit moiene,
 Au cri s'en issent tot .CCC. damoisel,
 N'i a celui ne soit vestus d'auberc.
 De nos François font dolerous maisel,
 A maint en font espandre le cervel,

Et maint enmainnent prisoner el castel,
Dont Kallemaine a poi n'ist de pel.¹⁵

Variantes :

6636 vient ADM

- 28 Pour l'exemple suivant, la scène originelle se lit dans *Gerbert* et est située à Bordeaux, que les Lorrains viennent de prendre avec l'aide du roi Pépin. Dans *Raoul de Cambrai*, ces vers se trouvent en quelque sorte recyclés dans un épisode secondaire à l'intérieur du récit des hostilités devant Origny ; l'action des trois « gloutons » n'est cependant pas à négliger, puisqu'elle entraînera l'incendie du monastère. *Raoul de Cambrai* ne nous est parvenu que dans une version tardive, ce qui permet, là encore, de penser que *Gerbert* constitue le texte-source.

Gerbert de Metz (v. 7916-7932)

(cité ici d'après Berne, BM, n° 113, f° 66f)

Or orés ja de .II. garçons huissiers,...

Prisent l'avoir qu'il i orent laissié¹⁶,

Çaus en pesa qui l'orent gaagnié.

Sus lor corurent a fus et a leviers :

L'un en ont mort et l'autre mehagnié,

Fuiant s'en torne(nt) sans point de delaier

Droit a l'ostel u sont li escuier.

A vois escrie : « Compagnon, car m'aidiés !¹⁷

Cil borjois m'ont malement engignié,

Mon compagnon ont mort et detrencié,

Et moi meïsmes jusque ci encaucié ...¹⁸

Raoul de Cambrai (vv. 1223-1245)

De l'ost se partent troi glouton pautonnier ;

L'avoir i prisent, ne l'i vosent laissier ;

Sous en pesa qu[i] il devoit aidier :

.X. en i qeurent, chascuns porte un levier ;

Les deus ont mors par lor grant encombrier,

Li tiers s'en vait fuiant sor son dest[r]ier.

Deci as trez ne se vost atargier ; [...]

A haute voiz commença a huchier :

[...]

Mon frere vi ocire et detrenchier,

Et mon neveu morir et trebuchier.

Mort m'i eüssent, par le cors saint Richier,

Qant je m'en vign fuiant sor cest destrier !¹⁹

[...]

- 29 Parfois, il ne s'agit pas d'une véritable réécriture, mais plutôt d'une réminiscence bien intégrée par l'un ou l'autre des poètes ; la datation des deux poèmes rend impossible de savoir lequel emprunte à l'autre.

Hervis de Metz (v. 6639-47)

Quant les .II. ost s'ajoste[nt] d'ambe part,

Poc en i ot qui as oelz ne ploraist,

Ne si hardis que ne s'an amaïest !

Et proient Deu que vis en estordrait,

Jor de sa vie, ja jor, ne paicherait,

Et c'il le fait, il s'an confesserait !

Uns clers ait dit que chanson en ferait.

Et il ce fist, mout bien la devisa,

Ja mais jogleires millor ne chanterait !²⁰

Raoul de Cambrai (v. 2244-64)

Bien s'entreviene[nt] et deça et dela.
 Chascuns frans hom de la pitié plora ;
 Promettent Deu qi vis en estordra,
 Ja en sa vie mais peché ne fera,
 Et c'il le fait, penitance en prendra.
 Bertolais dist qe chançon en fera [2263]
 Jamais jongleres tele ne chantera [2264]²¹

- 30 On peut estimer que l'on a affaire à une citation inavouée, mais bien circonscrite, dans le rapprochement suivant :

Aliscans (v. 4768-4871)
 Les juleors devroit on mout amer :
 Joie desirrent et aiment le chanter.
 L'en les soloit jadis mout henorer.
 Mes li mauvés, li eschar, li aver,
 Cil qui n'ont cure fors d'avoir amasser,
 De gages prendre et lor deniers prester,
 Et jor et nuit ne finent d'usurer,
 Tant meint prodome ont fet desheriter,
 C'est lor deduit, n'ont soig d'autre chanter ;
 Si fete gent font henor decliner.
 Dex les maudie, que je nes puis amer !
Ja ne leré por els mon vieler ;
 Si lor en poise, si se facent uller !
*As bons me tien, les malvés lés ester.*²²
Hervis de Metz (Annexe XXIV, v. 639- 646))
 Mais li mauvais, li eschar, li aver,
 Cuident adés chaïr en povreté !
 Si ont l'avoir aus escrits amassez
 Que ja prodons n'iert par iaus hononez
 Puis qu'il sera cheüs en povreté !
Aus bons me taing, les mauvais las aler,
Ne ja por iaus ne lerai mon chanter,
 Ainz chanterai volentiers et assez !²³

- 31 On pourrait aussi évoquer le phénomène des citations conscientes, véritables hommages rendus à des devanciers ou à des contemporains (ou, à l'inverse, stigmatisations en cas de parodie inamicale) ; un seul exemple suffira : le trouvère Gilles de Vieux-Maisons (à côté de Provins), dans sa chanson « Se per mon chant me deüsse alegier », a terminé chacune des quatre strophes par un vers emprunté à des confrères célèbres de son temps : le châtelain de Couci (1 vers), Gace Brulé (2 vers), Blondel de Nesle (1 vers). Même si le nom des auteurs cités n'apparaît pas, nul doute que tout le monde – au moins le public visé – connaissait le *hit-parade* de l'époque...
- 32 Pour ce qui est des chansons de geste, il faut encore prendre en compte certaines contraintes particulières qui peuvent expliquer en partie l'intertextualité active qu'on constate entre diverses chansons. Il n'y a pas un millier de façons de tuer son adversaire à la lance quand on est chevalier. Il y a, bien sûr, ce que certains comparatistes appelleraient des « homologues thématiques », mais il y a aussi et surtout une démarche typique, bien repérable dans le corpus épique : la chanson de geste a développé à la fois un important stock de formules, d'hémistiches formulaires, mais aussi un certain nombre de motifs qui entrent en œuvre de manière prévisible dès que l'action s'y prête²⁴. Nous ne prendrons ici comme exemple que le motif dit « du combat

à la lance ». D'après Jean Rychner²⁵, les éléments fixes qui composent le motif complet sont :

1. Éperonner son cheval
2. Brandir la lance
3. Frapper
4. Briser l'écu de l'adversaire
5. Rompre son haubert ou sa brogne
6. Lui passer la lance au travers du corps, ou alors le manquer, l'érafler seulement
7. L'abattre à bas de son cheval, le plus souvent mort.

« L'un ou l'autre de ces éléments manque souvent ; d'autre part les éléments 3 et 4, et 4 et 5, sont fréquemment exprimés dans le même vers ». Voici quelques exemples et quelques variantes :

Roland (v. 1196-1205)

Quant l'ot Rollant, Deus, si grant doel en out,

1) Sun cheval brochet, laiset curre a esforz,

3) Vait le ferir li quens quanque il pout :

4 + 5) L'escut li freint e l'osberc li desclot,

6) Trenchet le piz, si li briset les os, Tute l'eschine li desevert del dos,

Od sun espriet l'anme li getet fors ; Enpeint le ben, fait li brandir le cors,

7) Pleine sa hanste del cheval l'abat mort, En dous meitez li ad briset le col.²⁶

Chanson de Guillaume (v. 320-325)

1) Point le cheval, il ne pot muer ne saille,

3) E fiert un paen sur sa doble targe,

4) Tute li fent de l'un ur desqu'a l'altre, E trenchat le braz qui li sist en l'enarme,

Colpe le piz, e trenchad lui la coraille,

6) Parmi l'eschine sun grant espeé li passe,

7) Tut estendu l'abat mort en la place.²⁷

Anseÿs de Gascogne (partie inédite)

Priols li Rous s'est en l'estour ferus, [L 122c]

1) Point le ceval ki saut les saus menus,

2) Brandist le hanste dont li fiers est agus,

3) Fiert d'Aubenton Rainfroi, ki Bauce ert drus :

4 + 5) Perce l'escu, l'auberc li a rompus,

6) Parmi son cors li a l'espiel consus,

7) Mort le trebuçe, cil est envers çaüs.

Par le bataille vint Raols li hardis, [L 134b]

Quens fu de Ghisnes, siens en fu li païs ;

2 + 3) Il brandist l'anste, vait ferir Anseïs,

4 + 5) L'escu li perce, l'auberc li a maumis,

6) Lés le costé li a le boin fier mis

Que bien .II. dois en a de le car pris ;

7) Enpait le bien, si l'abat ou laris.

Dou renc dela est deseverts Gerins : [L 122a]

2) Brandist le hanste al trençant fier forbi,

3) Fiert Samuet de Frise en l'escu bis,

6) Parmi le cors li a son espiel mis,

7) Mort le trebuçe, ne li pot faire pis

Anseÿs de Gascogne [L 129b/c]

1) Com Beraus vient sour le Rous aragon !

2) Brandist le hanste al trençant fer en som

3) & vait ferir Gervais dou Roussillon ;

5) Onques li maille de l'auberc fremellon

Ne li valu le pan d'un auqueton :

6) Parmi le cors li a mis ou pignon,

Que de son sanc li goutent li fregon,

7) Empaint le bien, si l'abat ou sablon...

Couronnement de Louis (v. 909-917)

1) Le cheval broche, les dous resnes li lasche ;

2) Brandist la hanste o l'enseigne de paille,

3) Fiert le paien sor la vermeille targe ;

4) Teint et verniz et le fust en trespasse,

5) Le blanc halberc li desront et desmaille,

La vieille broigne ne li valut meaille ;

6) *Par mi le cors son reit espié li passe*

Que d'autre part paru l'enseigne large

Soz le fer pendre, qui bien s'en presist garde.²⁸

(On notera la quasi-citation pour l'étape n°6 entre la *Chanson de Guillaume* et le *Couronnement de Louis*.)

- 33 On peut dire que les motifs constituent une sorte de sous-texte latent, que le récit réalise quand l'occasion se présente. En face des motifs, qui vont dans le sens d'une certaine fixité des formes, d'où une intertextualité fréquente, mais qui ne prouve pas grand-chose, on doit aussi prendre en compte à nouveau le caractère mouvant des textes épiques, la tendance des copistes à se muer en remanieur, comme le prouve l'exemple tiré de la tradition manuscrite de la *Chevalerie Ogier de Dannemarche*²⁹ ; un copiste-remanieur a ici réécrit sur un autre timbre d'assonance une laisse de son modèle.

XXXVII (ms. B)

Karaeus fu mult prodom et cortois.

esciendus est au maistre tref le roi.

Il entra dens, sel salua a droit :

« [De tous les dieus] ou sunt creens François

Soit salués Kallemaine li rois,

Et ses bernage *que* voi lés lui seoir,

Desor aus tos Ogier le bon Danois.

Drois empereres, dist Karaeus au roi,

Li amiraus m'envoie ça a toi,

Qui li lais Rome tenir, ce est ses drois,

Ja fu son oncle, Costentin li cortois.

Se (vos) (i)ce ne faites, je vus plevi par foi

Que Sarrasin jouteront as François.

— Amis, dist Kall[es], Deus en sera a droit. »³⁰

XXXVI (ms. P)

Karaheus fu moult plain de hardement

Devant le tref Charlemaigne descent

Son cheval t[...]ent deux es[...]r vaillant

Dedans le tref [...]a isnellement

Ou qu'il voit [...]it li a fierement

« De tous les deux ou François sont creant

Soit [...]oy Charles et sa gent

Et son barnage qu'entort lui voy seant

Desus trestous Ogier le combatant

[...]

Dist Karaheus « Roy Charles or entent

Ly amiral au couraige vaillant

Par moy vous mande n'en celleray noiant

Laissiés lui Romme a lui et a sa gent

Toute la terre est de son tenement

Ce fu son aive Coutentin le poissant

Se ce ne fetes trop ira mallement
 A vous François jousteront loyaument
 — Amis dist Charles Jhesus par son commant
 Le ber saint [...] face bon garant
 Ne nous [.....] villainement »

- 34 Autre exemple du même ordre, l'extrait suivant de *Gerbert de Metz* dans la version remaniée des manuscrits *IN*, qui trouvent encore l'occasion pour ce passage de diverger dans le remaniement qu'ils proposent³¹.

I = Dijon BM 528 (f° 61a)
 « Dex, dit li rois, par ton saintime non,
 Fait moi vangance du traïtor felon
 Qui a Paris, en ma maistre maison
 Me vint requerre en guise de felon »
 Et dit Giberz : « Quë atargiez vos don ? »
 Respont li rois : « Bien le deviserons :
 Vos an merrez mon venaor Doon,
 Cë est le muedres de tote ma maison,
 .C. chevaliers que bien vos serviront
 Et le chestel bien le delivreront,
 Don ferez guerre a traïtor felon.
 — C. merci sires » li cuens Giberz respont.
 N = Paris Arsenal 3143 (f° 95d)
 « Diex, dist li rois, peres de maïesté,
 Si com tu as partout ta poësté,
 Fai moi vengeance du traïtor prové
 Qui me troubla a Paris ma cité. »
 Et dist Girberz : « Que targiez vos, por Dé ?
 Quant vos m'avez Gironville donné,
 Qui me baudrez conduit de vostre ostel ? »
 Respont li rois : « Il est tot esgardé :
 Mon veneor Doon le renommé,
 C'est .I. des mieudres de la Crestienté,
 .M. chevaliers qui feront vostre gré
 Dont ferois guerre Fromont le deffaé.
 — V.C. mercis ! » dist Giberz l'alossé.

- 35 Enfin, on rencontre de véritables réécritures, sur une grande échelle, dans lesquelles l'intertextualité se fait plus subtile et permet de cerner le travail de celui qui doit bien commencer à se prendre pour un auteur au sens où nous l'entendons. Ainsi, dans la *Vengeance Fromondin* (composé vers 1260), le poète a-t-il réutilisé en le remaniant un épisode de *Raoul de Cambrai*. Dans les vers qui suivent surnagent des citations, mais aussi ce qu'on pourrait appeler des variations³².

Raoul de Cambrai
 1467 « De mon service m'as rendu mal loier ».
 1527 « De bel service reçoif malvais loier ».
 Vengeance Fromondin
 5901 « Mais mal anploi quant vos vois bel servant ».
 5909 « Mauvés servise ai fait an mon vivant ».
 5918 « De mon servise me randez mau loier ».

 RdeC
 1468 « Ma mere as arce la dedens cel mostier ».
 1560 « Sa mere as arce la dedens cel mostier,
 1561 et lui meïsme as fait le chiés brisier ».
 1569 « Ma mere as arce qe si me tenoit chier,

1570 De moi meïsmes as fait le chief brisier ».
 2880 « Ma mere arsistes en Origni mostier
 2881 Et moi fesistes la teste peçoier ».
 VF
 5915 « Que vos avés ma mere arse el mostier ».
 6183 « Ma mere arsistes en Oreignei mostier
 6184 Et moi feïstes la teste pesoier ».

 RdeC

1571 « Mais par celui q[u]i nos devons proier,
 1572 ja enver vos ne me verrés paier
 1573 jusqe li sans qe ci voi rougoier
 1574 puist de son gré en mon chief reperier ! »

VF

5930 Dist Berneisons : « Tot ce n'i a mestier !
 5931 Par celui Deu qui tot ait a jugier,
 5932 N'en ferai rien tant que je voie arrier
 5933 Le sanc que vis jus de mon chief raier
 5934 Tout soul par lui arieres repaier ! »

 RdeC

1677 « Tout Origni a ja fait graaillier –
 1678 Marcent ma mere o le coraige entier
 1679 Vi je ardoir, ce ne puis je noier.
 1680 Por ceul itant qe m'en voux aïrier,
 1681 me feri il d'un baston de poumier,
 1682 tous sui sanglans desq'al neu del braier ! »

VF

5935 Lors a brandi la hanste de pommier [mais sujet = Bernier]
 5988 « En Oreignei, el mostier Saint Vincent,
 5989 A ma mere arse, la bele Helissant,
 5990 Et avec li de nonnains plus de .C. !
 5991 Por ce que j'oi itant de hardemant
 5992 Que de ma mere li priaï doucemant,
 5993 De sa manicle molt fellonnesmant
 5994 An mi le vis me feri duremant ;
 5995 Senglant en sont encor mi garnemant ! »

- 36 Cette réécriture un peu lourde que présente la *Vengeance Fromondin*, et qui dure sur plusieurs centaines de vers, ne manifeste aucun respect du texte-source et adapte les données de *Raoul de Cambrai* aux besoins du récit ; c'est ainsi que le célèbre passage de l'incendie de l'abbaye d'Origny est escamoté et que l'action qui suit est située à Lens. Madame Catherine M. Jones estime que l'auteur de la *Vengeance Fromondin* a fait preuve d'un véritable « sans-gêne » en déformant ainsi les données du modèle pour les adapter de manière purement anecdotique à son propos³³. C'est, bien évidemment, une attitude très instructive pour nous et pour la conception que les poètes médiévaux se faisaient de la liberté d'emprunter. Un dernier exemple de remaniement, tiré de la rencontre entre le *Cycle de Guillaume* et la *Geste des Loherains*³⁴.

	<i>Chanson de Guillaume</i>	<i>Chevalerie Vivien</i>	<i>Hervis de Metz</i>	
Identité du héros	Guiot	Guichardet	Garin	Bégonnet

Age du héros	15 ans (v. 1441, 1483...)	15 ans (v. 1157)	11 ans (v. 9802)	10 ans
Lieu de l'action	Barcelone (?)	Orange	Metz assiégée	Metz assiégée
Liens de parenté avec le héros principal	neveu de Guillaume	neveu de Guillaume	fils aîné de Béatrix et Hervis	fils cadet de Béatrix et Hervis
Vole au secours	de son frère Vivien contre des païens	de son frère Vivien contre des païens	de son grand-père des borjois seignoris de Metz contre des assiégeants chrétiens	des mêmes et de son frère Garin contre des assiégeants chrétiens
Première requête	héritage à son oncle Guillaume	armes à son oncle Guillaume	armes à sa mère Béatrix	cheval à son <i>maistre</i>
Réponse	acceptation (après refus)	refus	refus	refus
Motif(s) du refus	'petitesce' (v. 1464 ?)	jeunesse	crainte de la colère de Hervis	crainte de la colère de Hervis et jeunesse
Seconde requête	armes à sa tante Guibourc	armes à sa tante Guibourc	armes à son parrain	
Réponse	acceptation (après refus)	refus	acceptation (après refus)	
Motif(s) du refus	jeunesse et crainte de la colère de Guillaume	crainte de désobéir à Guillaume	crainte de la colère du lignage	

Armement et sortie(s)	adoubement avec de <i>petites armes</i> rejoint Guillaume	préparation, en cachette, d'un ' <i>pel</i> ' (à partir d'un ' <i>fust</i> ') (première sortie, en cachette, sans armes) en passant par l'écurie (seconde sortie après adoubement) rejoint Guillaume	adoubement chevaleresque rejoint la bataille devant Metz	préparation, en cachette d'un ' <i>pel</i> ' (à partir d'un ' <i>tinel</i> ') en passant par l'écurie et la ' <i>cusine</i> ' rejoint la bataille devant Metz
Conséquences	fait prisonnier dans la bataille		gagne la bataille	fait prisonnier dans la bataille

- 37 Contentons-nous d'évoquer ici les liens possibles entre nos épisodes et le fonds folklorique, où le plus jeune des frères révèle soudain une valeur insoupçonnée à l'occasion d'une épreuve qui surgit.
- 38 Dans chacune des versions, le nom du jeune héros correspond à sa qualité d'enfant puisqu'il est affublé d'un morphème diminutif : Gui-ot, Guichard-et, Bégonn-et (Garin fait exception dans ce passage précisément, mais la forme Garin- et se rencontre plus de trente fois dans le poème, dont quatre après notre épisode). Il est clair qu'il s'agit pour l'auteur de souligner la nature exceptionnelle des deux enfants, de montrer de manière éclatante que l'homme, le héros à venir est déjà dans l'enfant. Il n'empêche que, sur ce détail, l'épisode de *Hervis de Metz* se présente comme une sorte de superlatif des versions appartenant au *Cycle de Guillaume*.
- 39 Dans les versions de l'épisode qui figurent dans le *Cycle de Guillaume*, il s'agit pour un cadet de secourir ou de venger son frère aîné contre les païens. Dans *Hervis de Metz*, cet enjeu ne concerne guère que Bégonnet, et en partie seulement, lorsqu'il vole au secours de Garin. On aura remarqué que la version des *Loherains* avoue ici encore une surenchère par rapport au *Cycle de Guillaume* : non seulement il faut secourir le frère aîné, mais aussi le grand-père Thierry, prévôt de Metz, le messenger Gérart et tous les « borjois seignoris » qui se sont lancés dans la bataille et, à travers tous ces personnages, il faut secourir Béatrix, la mère convoitée par le vieux roi d'Espagne qui assiège la ville. Tout se passe comme si les deux fils de Hervis avaient à affronter *in re* la situation que ne faisait qu'envisager le jeune Guiot lorsqu'il se proposait de devenir le défenseur de Guibourc après la mort éventuelle de Guillaume.
- 40 L'esprit de surenchère éclate encore dans l'attitude de Bégonnet. Contrairement à Guiot et à Guichardet finalement adoubés par une femme (dans l'urgence et en l'absence de toute autorité virile au moment de la décision), Bégonnet agit de son propre chef. Après avoir donné une rude *colee* à son *maistre* qui refuse de l'adouer, l'enfant s'arme en cachette et refuse même les armes que sa mère acceptait de lui fournir. Il faut en convenir, Bégonnet a plus de suite dans les idées que Guichardet...

- 41 Enfin, la place qu'occupe l'épisode dans chacun des cycles ne doit pas être appréciée seulement en termes d'intensité, mais dans la perspective du récit. Dans le *Cycle de Guillaume*, les épisodes de Guiot et de Guichardet sont des parenthèses qui font peu (ou qui ne font pas) avancer l'action. Dans *Hervis de Metz*, au contraire, l'épisode double de Garin et de Bégonnet qui, par le jeu des entrelacements sur lequel repose la dynamique du récit, se présente d'abord comme une parenthèse dans la seconde guerre en Brabant, cet épisode contribue puissamment au dénouement de la situation, avant même le retour du duc Hervis.
- 42 En effet, Guiot est finalement fait prisonnier, malgré le secours décisif qu'il apporte à son oncle Guillaume en l'Archamp. Guichardet, quant à lui, disparaît du texte en tant que personnage individualisé, avouant par là-même le caractère ornemental de l'épisode qui lui est consacré. Au contraire, Garin remporte une première victoire sur les assiégeants et, si son frère Bégonnet reste aux mains de l'ennemi, c'est pour amener la confrontation de l'enfant avec son grand-père et son oncle maternels, respectivement roi de Tyr et roi de Hongrie, confrontation qui provoquera un salutaire renversement des alliances dans le camp ennemi et dont les conséquences quasi immédiates seront la levée du siège de Metz et le dénouement heureux de la chanson.
- 43 On pourrait aussi envisager ces éléments à la lumière d'un autre épisode du *Cycle de Guillaume*. En effet, la référence à Rainouart et à son *tinel* est ici impossible à écarter, que l'on prenne l'épisode tel qu'il se présente dans la *Chanson de Guillaume* (v. 2648-2717) ou dans *Aliscans* (v. 3684-3935).
- 44 Pour faire bref, on peut parler ici de variations, d'arrangements, voire de réécriture, mais nous n'approfondirons pas la question de savoir quel texte a influencé l'autre : c'est une question insoluble. Il n'empêche que deux au moins de ces trois textes paraissent avoir été composés exactement à la même époque, c'est-à-dire l'extrême fin du XII^e et 1216 pour *Aliscans*, et 1220 pour *Hervis de Metz*. Il est vrai que la *Chevalerie Vivien* paraît légèrement plus ancienne, si l'on accepte les conclusions de D. MacMillan, et pourrait être datée « entre 1185 et les alentours de 1200 ». Mais il semble bien aussi que *Hervis de Metz* n'ait pu tirer l'épisode de Bégonnet de cette chanson, dans laquelle manque le mot *tinel*, et où la référence à Rainouart paraît plaquée ou, pour le moins, tronquée.
- 45 Si la logique et l'état actuel de nos connaissances veulent que la *Chanson de Guillaume* ou même les poèmes ici en question du *Cycle de Guillaume* aient la primauté, rien ne permet d'écarter définitivement l'idée d'une influence s'exerçant dans le sens inverse, de *Hervis de Metz* sur *Aliscans* ou même sur la *Chevalerie Vivien*, au cas où il faudrait considérer la datation retenue pour cette dernière chanson comme trop haute. En effet, nous sommes loin de pouvoir nous faire une idée précise de l'état de la matière épique qui circulait alors, encore plus loin de pouvoir évaluer le nombre, la qualité et la forme des différentes rédactions et des différents témoins auxquels ont pu avoir accès nos auteurs.
- 46 Toutefois, il serait vain de cultiver le paradoxe à plaisir. Pour le rapport qu'entretiennent nos poèmes, nous concluons volontiers ainsi : les auteurs de la *Chevalerie Vivien* et de *Hervis de Metz* ont emprunté et adapté l'épisode de Guiot très probablement à une rédaction, que nous ne possédons plus, de la *Chanson de Guillaume*. Mais il revient à l'auteur de *Hervis de Metz* d'en avoir proposé une mise en œuvre moins ornementale, intégrée de manière plus essentielle à la dynamique de son récit. C'est là, si l'on veut, un emprunt de bon aloi, totalement différent des quasi-plagiats examinés

plus haut. Il y a en fait, dans les avatars successifs de l'épisode de Guiot, exploitation d'un fonds épique bien constitué. En d'autres termes, en ce début du XIII^e siècle, dans le royaume de France (dont la mention explicite dans un document historique est encore toute neuve), il existe bien une culture épique commune déjà ancienne.

- 47 Mais l'exploitation de la matière fournie par les concurrents ou les prédécesseurs peut se révéler parfois plus difficile à cerner et plus subtilement mise en œuvre. Ainsi, dans l'épisode du *Perceforest* où le roi Gadiffer se lance imprudemment à la poursuite d'un sanglier extraordinaire, on peut discerner un écho, à la fois vague et ponctuellement très précis, de l'épisode de la chasse au sanglier au cours de laquelle le duc Bégon trouve la mort dans *Garin le Loherain*. Mais pour l'étude précise de cet exemple, nous renvoyons le lecteur à une de nos publications récentes³⁵.
- 48 Il ne s'agissait dans la présente étude que de quelques remarques sur la pratique de l'intertextualité dans les textes médiévaux, en particulier dans les chansons de geste. On aurait tort de croire que le style formulaire, l'action souvent guerrière et répétitive des chansons de geste n'a pu fournir que des textes ennuyeux et sans originalité. Au contraire, certains auteurs ont su créer une atmosphère bien individualisée : on ne confond pas *Garin le Loherain*, violent, sombre, féodal et tragique, avec *Gerbert de Metz*, tout aussi violent, mais infiniment plus varié, presque baroque ; pour ne rien dire de la chanson d'*Anseÿs de Gascogne*, œuvre d'un poète savant et très cultivé, qui nous a gratifiés de nombreux excursus non épiques, mais passionnants, sur la magie, la médecine, l'enseignement universitaire, la navigation... Mais cette tonalité bien reconnaissable de l'une ou l'autre chanson s'accommodait toutefois d'hémistiches, de vers, de motifs voire d'épisodes entiers importés d'autres œuvres, d'éléments plus ou moins importants qui circulaient sans complexe d'un texte à l'autre : indice non pas tant d'une sclérose du genre que d'une intertextualité véritablement active³⁶.

NOTES

1. L'étude qui suit, notamment pour les exemples utilisés et les commentaires qui en dépendent, reprend, souvent dans une optique légèrement différente, quelques-uns de nos travaux antérieurs dont nous indiquons les références en note.

2. *Le Conte du Graal (Perceval)*, éd. Félix Lecoy, Paris, CFMA n° 100 (t. I), 1973, v. 1 à 4, p. 5.

3. *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, Paris, CFMA n° 98 (t. III), 1970, v. 19083-88, p. 73.

4. *Ami et Amile*, éd. Peter F. Dembowski, Paris, CFMA, n° 97, 1969, v. 1177-86, p. 38.

5. Edmund Stengel, « Eine Stelle aus *Girbert de Mes*, welche dem Dichter des *Eneas* für seine Liebesbotschaft der Lavinia an Eneas gedient hat », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XIX, 1897, p. 296-304.

6. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 72.

7. *Perceval le Gallois*, éd. Charles Potvin, Mons, Dequesne-Masquillier, tome I, 1865, p. 146-147.

8. *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. William Roach, TLF, n° 71, Genève, Droz, 1959, p. 93.

9. *Le Conte du Graal (Perceval)*, éd. F. Lecoy, Paris, CFMA, n° 100 (t. I), 1973, p. 101 ; la forme *an* (3188) nous paraît être une faute d'imprimerie pour *au*.

10. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 65.

11. *Ibid.*, p. 72.
12. *Ibid.*, p. 69.
13. *Hervis de Mes*, éd. Jean-Charles Herbin, Genève, TLF n°414, Droz, 1992, variantes des vers 6-7, p. 3.
14. *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », n° 4537, 1996, v. 1-5, p. 32.
15. *La Chevalerie d'Ogier de Danemarque*, éd. Mario Eusebi, Milano-Varese, Cisalpino, 1963, p. 283-84.
16. Variante du manuscrit I (Dijon, BM, n° 528) pour ce vers : *Pristrent l'avoir, ne l'i vostrent lassier*.
17. Variante du manuscrit M (Paris, BnF, ms. fr. 1622) pour ce vers : *A sa vois clere commansa a huchier*.
18. Dans l'édition de *Gerbert de Metz* par Pauline Taylor, Namur-Louvain-Lille, 1952, le passage correspondant se lit aux v. 7916-32, p. 212.
19. Éd. S. Kay, éd. citée, p. 108-110.
20. Éd. J.-C. Herbin, citée, p. 281.
21. Éd. S. Kay, édition citée, p. 170.
22. *Aliscans*, éd. Claude Régner, Paris, CFMA, n° 110 (t. I), 1990, p. 179.
23. Éd. J.-C. Herbin, citée, p. 491.
24. Sur la définition et la nature des motifs épiques, on se reportera à l'ouvrage fondamental de Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la Chanson de Geste – Définition et Utilisation (Discours de l'épopée médiévale, I)*, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992.
25. Jean Rychner, *La Chanson de Geste – Essai sur l'art épique des jongleurs*, Lille – Genève, Droz, 1955, p. 141.
26. *La Chanson de Roland*, éd. Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, p. 104.
27. *La Chanson de Guillaume*, éd. François Suard, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 22.
28. *Le Couronnement de Louis*, éd. Ernest Langlois, Paris, CFMA n° 22, 2^e édition, 1978, p. 29.
29. Nous devons cet exemple à notre collègue Muriel Ott, maître de conférences à l'université de Bourgogne, qui travaille actuellement à une édition totalement refondue d'*Ogier de Danemarque* ; nous retenons la correction qu'elle propose pour le premier hémistiche du quatrième vers de la version B. Que notre collègue soit ici remerciée pour avoir accepté de nous laisser utiliser ces extraits en avant-première.
30. Cf. *La Chevalerie d'Ogier de Danemarque*, éd. citée, v. 1464-77, p. 108.
31. On pourrait encore citer la *Chanson d'Aspremont*, dans la tradition manuscrite de laquelle on rapprochera la version publiée par Louis Brandin (Paris, CFMA, n° 19, 2^e éd., 1970, p. 165) pour les vers 5147-63 (laisse 278), et les v. 4524-60 de celle qu'a retenue François Suard, sous presse.
32. Cf. Jean-Charles Herbin, *Raoul de Cambrai et la Geste des Loherains*, Paris X-Nanterre, « Littérales », n° 25, 1999, p. 79-101.
33. Cf. Catherine M. Jones, « Recasting *Raoul de Cambrai*: The Loherain Version », *Olifant*, vol. 14-1, Spring 1989, p. 3-18.
34. Cf. Jean-Charles Herbin, « Guichardet / Begonnet : une rencontre entre le *Cycle de Guillaume* et la *Geste des Loherains* ? », *Medioevo Romanzo XXI*, 1997, p. 276-295.
35. Jean-Charles Herbin, « Un avatar de la Mort Begon dans *Perceforest*: réécriture ou réminiscence ? », in *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, Presses Universitaires de Valenciennes, octobre 2004, p. 193-206.
36. Nous aurions pu évoquer aussi l'existence – qui nous déconcerte parfois, habitués que nous sommes à lire des auteurs bien individualisés et revendiquant leur originalité – de continuations, parfois dues à des poètes ayant travaillé plus ou moins indépendamment et successivement, afin de poursuivre, terminer ou simplement enrichir l'œuvre d'un devancier ; ces poètes sont souvent restés anonymes, mais il convient de noter qu'ils n'ont pas toujours travaillé dans le même esprit que l'auteur primitif qu'ils prétendaient prolonger ; ainsi, les continuateurs de Chrétien de

Troyes ont-ils contribué à christianiser le *graal*, qui chez le poète champenois était resté essentiellement mystérieux.

AUTEUR

JEAN-CHARLES HERBIN

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis

De l'intertextualité en poésie. À propos de « Hölderlin » (Aragon, *Les Adieux*)

Alain Trouvé

- 1 Dans le séminaire de l'an passé, on a appréhendé l'intertextualité en proposant de la penser, du point de vue du lecteur, comme reconnaissance¹. Reconnaître un intertexte signifie à la fois identifier sa présence en tant qu'entité hétérogène au texte lu et l'interpréter dans la perspective globale du texte d'accueil. À ces opérations correspond un double trajet du même vers l'autre et de l'autre à soi-même, sans doute consubstantiel à la littérature au sens moderne du terme² ; le jeu intertextuel est en ce sens « la condition même de la lisibilité littéraire »³.
- 2 Dans quelle mesure l'écriture poétique influe-t-elle sur cette reconnaissance ? L'identification des intertextes, leur relation avec le texte d'accueil s'y effectuent-elles selon des modalités spécifiques ? Voici, pour une première réponse, un poème sur un poète : « Hölderlin »⁴ (Aragon, 1967). Le choix d'un titre en quelque sorte intertextuel ne signifie pas que l'essentiel se donne à lire ici directement.
- 3 Pour mieux saisir ce rapport annoncé, on situera le poème dans ce qui fut la troisième période de la production aragonienne⁵. On tentera aussi de déterminer ce que recouvre exactement la référence au poète allemand, de penser cet intertexte affiché parmi d'autres convoqués sur différents modes, de comprendre enfin comment se noue le rapport complexe entre deux poétiques.

Contextes et aspects généraux

- 4 Le poème a paru pour la première fois dans la NRF le 1^{er} septembre 1967 ; il fut repris dans *Les Adieux*, recueil publié en 1981 par Jean Ristat selon les indications d'Aragon et qui paraît un an avant la mort de l'auteur. Comme d'autres pièces de ce recueil, il est écrit en vers irréguliers. On discerne trois grands mouvements : confrontation du destin d'Aragon (« je ») à celui de Hölderlin, tour à tour désigné par un « tu » et un « il »

(p. 1140-1144) ; méditation sur le Mal et le Bien (p. 1145-1146) ; rêverie sur la folie attribuée à l'auteur d'*Hypérion* après la perte de la femme aimée (p. 1146-1148). Le recueil dans son ensemble constitue une sorte de testament poétique formulé grâce à la médiation de deux grands anciens : l'allemand Hölderlin⁶ et le russe Pouchkine, associé au violoncelliste Rostropovitch dans le « Chant pour Slava »⁷. L'autre thème majeur évoque la disparition, la solitude, la perte de l'être aimé qui renvoient à des obsessions récurrentes ou grandissantes : hantise du temps et malheur d'aimer.

- 5 Durant la même année 1967, Aragon publie dans *Les Lettres françaises* « Lautréamont et nous », long article qui fait retour sur ses années surréalistes et sur l'importance des *Chants de Maldoror*, ainsi qu'un roman, *Blanche ou l'oubli*. Les failles dans l'idéal communiste qui a sous-tendu l'écriture du cycle *Le Monde réel*, des années 1930 à 1950, sont devenues patentes depuis *Le Roman inachevé* (1956). La troisième phase de la production aragonienne s'amorce dans l'espace compris entre la fin des *Communistes* (1951) dont le récit s'arrête prématurément au seuil de 1940 et ce *Roman inachevé* qui lui fait en quelque sorte écho⁸. Elle met en scène les errements du poète voué à une cause collective dont il reste encore solidaire.
- 6 L'intérêt d'Aragon pour Hölderlin est toutefois beaucoup plus ancien. Ce romantique inclassable lui fut sans doute signalé dès l'époque surréaliste par une amie très chère, Denise Lévy, traductrice de la *Correspondance* complète du poète allemand, elle-même pilotis probable de plusieurs figures romanesques marquantes dans l'univers aragonien⁹. Dès cette époque, « elle a peut-être été comme Maxime Alexandre son initiatrice dans la lecture de Hölderlin »¹⁰. Dans *Blanche ou l'oubli*, la référence à Hölderlin et à son roman *Hypérion* deviendra majeure. Aragon qui prisait fort la culture germanique et possédait une bonne connaissance de la langue allemande a pu lire ce roman bien avant sa traduction en 1965 par Philippe Jaccottet. L'exaltation de la passion amoureuse jusqu'au malheur et à la folie, les sympathies de Hölderlin pour la Révolution française¹¹ et pour les luttes de libération du peuple grec dont son personnage Hypérion est le porte-drapeau, ne pouvaient le laisser indifférent. À distance se nouent semblablement chez les deux auteurs les trois dimensions d'une même quête érotique, politique et poétique.
- 7 Notons encore chez Hölderlin l'énigme d'une vie scindée en deux phases d'égale durée : de 1770 à 1806, il est le penseur poète novateur, ami de Hegel et de Schelling, lecteur de Platon, Spinoza, Leibniz, Rousseau, admirateur de Schiller, des Tragiques grecs, de Pindare ; de 1806 à 1843, après l'échec de sa passion malheureuse pour Suzette Gontard (le modèle de la Diotima de *Hypérion*) il devient le solitaire enfermé dans sa tour au-dessus du Neckar, chez un menuisier nommé Zimmer, qui loge au rez-de-chaussée. De ces trente-sept dernières années ne sont restés qu'une cinquantaine de courts poèmes, tableaux de nature et de saison, écrits dans une langue apparemment plus sage et sur un ton d'humilité, les derniers signés d'un nom étrange : « Scardanelli ». La folie est au cœur du mythe Hölderlin relayé par certains témoignages et par l'histoire littéraire. Elle est aussi un leitmotiv de l'œuvre aragonienne.
- 8 L'évocation, précédée de son cortège de souvenirs, pose d'emblée quelques questions : Hölderlin sera-t-il un modèle ? Un double ? Un intercesseur ? Autre chose encore ? Mais d'abord, que recouvre exactement cette référence inaugurale au nom d'auteur, offert au lecteur comme une fausse évidence ? Quel partage s'établit sous cette étiquette entre le matériau biographique et les textes du poète allemand ?

Le texte « Hölderlin » ?

- 9 La référence¹² ne laisse pas de poser quelques problèmes en tant que catégorie intertextuelle : le nom d'auteur n'est en effet pas seulement assignable à ses textes. Le signifiant « Hölderlin » renvoie à une matière biographique devenue au gré des circonstances et des commentaires figure mythique ; concurrentement, il désigne aussi l'œuvre poétique produite sous ce nom d'écrivain. Dans un cas le nom « Hölderlin » entretiendrait un rapport métaphorique avec son signifié, dans le second, un rapport plutôt analytique, distinction qui rappellerait les deux valeurs de la citation selon Compagnon : l'image et le diagramme.

Dans la citation *image*, le representamen imite des *propriétés* élémentaires de l'objet ; dans la citation *diagramme* il reproduit des *relations* entre des éléments de l'objet. [...]

Le diagramme et l'image s'opposent donc comme les relations que l'emprunteur entretient soit avec l'objet d'échange, soit avec le prêteur.¹³

- 10 Aragon semble refuser de dissocier les deux. Le poème évoque certains détails de la biographie. Il en privilégie d'abord la fin :

Ce n'est pas à toi que je parle enfant inspiré
 Mais à l'autre qui fut ramené dans une tour au-dessus
 Du Neckar [...]
 Je parle à l'autre au-dessus du Neckar pour la seconde
 Moitié de sa vie (p. 1141)

- 11 Puis il remonte à l'enfance et à la rencontre :

Il était pour les siens le petit Fritz et la bien-aimée
 L'appelait son Hölder (p. 1147)

- 12 Certains de ces détails proviennent de la *Correspondance*, tel le diminutif Hölder. D'autres, à mi-chemin entre la critique et la légende, interrogent le mythe de la folie :

Lui descend dans l'incompréhensible enfer
 À la recherche d'Eurydice Et Diotima
 Peut-être dans ces jours dont on ne saura rien
 L'avais-tu suivie au fond du non-être
 La folie où commence la folie Hölderlin (p. 1147)

- 13 Fragments de textes privés ou de traits colportés par la tradition, ces détails s'apparentent aux biographèmes inventés par Barthes¹⁴ pour restaurer la part saisissable et déjà textuelle de l'auteur. Pour Aragon la vie et l'écriture forment un tout indissociable. Au désarroi de la dernière époque, il oppose « le haut amour ancien qu'on ne pourra jamais pourtant / Détacher de toi ta légende » (p. 1141). Réinventer par l'écriture littéraire une mythologie des temps modernes fut aussi un des mots d'ordre partagés avec Breton, dès l'époque surréaliste.

- 14 L'image du poète Hölderlin devient ainsi métaphore du poète Aragon en son âge mûr. Même engagement passionné dans l'aventure existentielle, même vie dévastée par la rupture de l'idéal. L'écriture s'affronte à la folie, à la dissociation psychique rendue par le jeu sur la seconde et la troisième personne. Le tutoiement du locuteur vise alternativement l'homme du passé épris d'idéal et l'homme mûr à l'existence ravagée : « Ce n'est pas à toi que je parle enfant inspiré/ Mais à l'autre qui fut ramené dans une tour au-dessus/ Du Neckar ». « J'aime tes portraits terribles d'après la foudre ». Partagée entre ce « tu » et ce « il » plus distancié, se constitue l'image de l'autre, moyen oblique pour accéder à la connaissance de soi. Le thème possède une résonance

ancienne pour Aragon. Folie et dédoublement hantaient déjà ses œuvres de jeunesse. *Le Cahier noir*, fragment de *La Défense de l'infini*, met en scène une identité personnelle fracturée. Ces thèmes font un retour en force à partir des années 1960, notamment dans *La Mise à mort* qui raconte le meurtre d'Anthoine – le héros positif – par son double Alfred.

- 15 Parallèlement à ce rapport métaphorique utilisant l'autre comme miroir de soi, voire comme prétexte, la relation analytique, plus intime, entre les deux écritures poétiques semble *a priori* ne se nourrir que de bribes textuelles empruntées à la dernière manière de Hölderlin, cité seulement à deux reprises vers la fin du poème : « avec humilité », « SCARDANELLI » (p. 1146). Un rapport plus profond et moins littéral n'est toutefois pas à exclure. Pour en apprécier la teneur, voyons comment le poème croise de façon complexe différents degrés de référence intertextuelle qui dépassent largement le cas Hölderlin.

Médiations intertextuelles

- 16 Plusieurs strates de références semblent se superposer et interagir. On pourrait en dénombrer six.
- 17 1. Le signifiant « Hölderlin » s'enrichit du croisement avec d'autres figures mythiques : Empédocle, Orphée, le Christ, introduisant une comparaison des destinées. Le philosophe poète Empédocle se jeta selon la légende dans l'Etna, donnant un tour apocalyptique à sa quête de savoir absolu :
- Heureux celui qui se jette au bout de lui-même
 Dans la bouche de lave ayant choisi
 L'heure
 Et le lieu [...]
 Mais tu n'as point fait offrande à l'Etna de toi-même (p. 1141)
- 18 Orphée, emblème du poète et de l'amour absolu, descendu aux Enfers rechercher Eurydice, offre une hypothèse interprétative à l'enfermement dans la tour de Tübingen : « Orphée [...] descend dans l'incompréhensible enfer / À la recherche de d'Eurydice Et Diotima / Peut-être [...] en ces jours l'avais-tu suivie au fond du non-être » (p. 1147). Tous deux, Empédocle et Orphée, appartiennent à cette culture grecque tant admirée de Hölderlin. Quant au poète Aragon confondu avec son modèle allemand et littéralement désespéré, il s'en remet à une figure salvatrice qui rendrait au bonheur une chance de se réaliser :
- Il attend le Christophe inconnu près de la fontaine afin
 D'être porté par son épaule
 Qui traversera la rivière d'un pas géant (p. 1143)
- 19 L'allusion à la légende de saint Christophe portant le Christ pour lui faire traverser une rivière pourrait revêtir un caractère emblématique. Les grandes figures mythiques sont les passeurs qui permettent au poète de surmonter son drame personnel. Elles sont le fruit d'une intertextualité croisée enrichie par une tradition orale et littéraire.
- 20 2. Elles trouvent néanmoins un relais particulier dans les œuvres de Hölderlin. Le mythe d'Orphée lui est familier : le héros grec est un des modèles cités dans *Hypérion*¹⁵. Deux poèmes illustrent l'identification du poète allemand au Christ : « L'Unique » et « Patmos ». Ils célèbrent la vertu d'intercesseur du Christ entre les humains et le « Très-Haut ». Empédocle, éminente figure de la pensée grecque, lui a inspiré une pièce

inachevée, *La Mort d'Empédocle*, ainsi qu'un poème, dont certains vers font écho au texte précédemment cité :

La vie, la vie est ta quête, et sourd et brille Un feu divin du fond de la terre en toi,
Et toi, dans un élan terrible,
Tu plonges dans les flammes de l'Etna.¹⁶

- 21 Si l'on ne peut évoquer ici une intertextualité citationnelle, cet écho à distance se lit comme variation ou réécriture.
- 22 Les « lettres de Diotima » (p. 1141) – « Et nul ne sait si l'on t' / avait laissé pour les relire jour/ Après jour » – assimilent au souvenir de Suzette Gontard l'héroïne qui en fut dans *Hypérion* la transfiguration littéraire. Le détail du nom propre renvoie à la globalité du roman par synecdoque.
- 23 3. À l'image du poète Hölderlin s'agglomèrent d'autres figures plus tardives. Trois de ces chercheurs d'absolu apparaissent dans le dernier mouvement du poème. Un certain degré de la folie littéraire ne saurait être pensé sans le secours de Nerval, Artaud, Lautréamont. « Les soupirs de la Sainte » (p. 1146) rappelle le plus célèbre sonnet nervalien, « El Desdichado », dont il constitue le premier hémistiche de l'ultime vers. La fin de ce poème évoque précisément les crises de folie surmontées grâce à l'écriture, sur fond de quête orphique. Trois vers plus loin apparaît *Le Pèse-Nerfs*, titre d'un recueil datant de la période surréaliste d'Artaud, publié avant son internement. Le nom de Lautréamont se glisse entre les deux précédents, accompagné d'un fragment des *Chants*, réduit ici à sa forme minimale : « cette machine à coudre » renvoie encore par synecdoque à la série des « beau comme » et spécialement à une de ses équations insolites célébrées par les surréalistes : « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie »¹⁷. Les *Chants de Maldoror*, par leur écriture onirique, peuvent par ailleurs se lire comme descente aux Enfers de l'inconscient et tentative d'exorcisme.
- 24 La thématique du Mal et du Bien, développée dans le second mouvement du poème « Hölderlin », doit probablement beaucoup à ce même auteur. C'est en effet Lautréamont-Ducasse, lu dans l'enthousiasme par Breton et Aragon, qui prétendit, au seuil des *Poésies* et en contrepoint aux *Chants de Maldoror*, vouloir « remplace[r] la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien... ». Nous y reviendrons.
- 25 4. Ces références indirectes se compliquent et s'enrichissent de leur évocation dans d'autres œuvres d'Aragon. L'intertextualité se fait ici autotextuelle. Ainsi ne saurait-on comprendre sans le détour par le discours romanesque, antérieur ou contemporain, l'ouverture lyrique du poème :
- Je ne t'imiterai pas dans ta parole
ô
Poète brûlé tes forêts intérieures
Long incendie incendié sur qui souffle
Le vent interminable de l'Histoire
- 26 Ce poète « brûlé [...] / sur qui souffle/ Le vent interminable de l'Histoire » est le double d'Aragon. Tous deux entretiennent un rapport privilégié avec une autre figure mythique. Hölderlin a traité du cas Œdipe dans un essai philosophique et esthétique sur la tragédie grecque : *Remarques sur les traductions de Sophocle*¹⁸. Œdipe, emblème de l'aveuglement, est aussi le héros éponyme du troisième *Conte de la chemise rouge* inséré en abîme dans le récit principal de *La Mise à mort* (1965). Il porte en épigraphe une

citation plus longue de Hölderlin : « *Die Leiden scheinen so, die Ædipus getragen, als wie ein armer Mann klagt, dasz ihm etwas fehle* »¹⁹. Le chapitre II du *Deuxième conte de la chemise rouge* arbore une autre épigraphe du même auteur :

...Indessen dünket mir öfters
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genosse zu sein,
 So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen,
 Weiss ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit²⁰

27 « À quoi bon des poètes en temps de besoin »²¹ dit en substance la fin de la citation souvent commentée. Façon de souligner le trait commun aux deux poètes : un lyrisme qui associe le collectif – l’Histoire – au sentiment personnel.

28 *Blanche ou l’oubli* va plus loin, citant abondamment le Hölderlin de la grande époque. Ce roman permet de mieux comprendre la dimension politique de l’identification à Hölderlin, sympathisant de la Révolution française :

Et j’ignorais, moi, quand j’ai lu *Hypérion*, ce que nous avons appris plus tard, l’an dernier, dans un article des *Études germaniques*, et qui est qu’avec Hegel et Schiller Hölderlin dès 1790, donc à vingt ans, avait fondé un club politique secret sous l’effet de la Révolution française, qui n’a point été un simple enthousiasme de jeunesse : *Hölderlin*, écrit M. Bertaux, *n’a jamais renié cette conviction jacobine*. Et sans doute que le jeune homme n’a eu recours à la *fable grecque*, au décor restreint des événements d’Albanie, que parce que, en ce temps-là, en Souabe, la pure apologie des armées républicaines de France n’eût pas été possible.²²

29 Voilà qui éclaire singulièrement ce « vent interminable de l’Histoire » rencontré dès l’incipit. Là où le roman commente dans le détail l’intertexte *Hypérion*, le texte poétique cultive le raccourci. *Blanche ou l’oubli* développe également une autre image, celle du poète en quête d’absolu. Une phrase d’*Hypérion* y revient en leitmotiv : « *Wir sind nichts, was wir suchen ist alles* »²³. Peu importe que le roman attribue à Blanche et non à Gaiffier la lecture d’*Hypérion*, Aragon lui aussi l’a lu et en joue. Cet intertexte majeur prend figure de miroir où se donnent ainsi à lire les tensions inhérentes à la triple quête érotique, politique et poétique.

30 5. Le détour autotextuel joue encore en un autre sens, élaborant l’image de Hölderlin à partir des propres poèmes d’Aragon. Ainsi de ce passage du premier mouvement :

Heureux à son amour celui
 Qui n’a survécu d’
 Une minute
 Heureux
 Le corps démâté démembré disjoint
 Qui n’a pas plus qu’à son amour à soi-même survécu (p. 1141)

31 Le propos n’est pas sans rappeler « Le vrai Zadjal d’en mourir » et son vers refrain : « Heureux celui qui meurt d’aimer ». La figure de Hölderlin n’est peut-être ici qu’un des avatars de celle du *Fou d’Elsa* dont la parution date de 1963.

32 6. Reste enfin à évoquer le plus subtil et probablement l’essentiel : la parenté plus ou moins cultivée entre deux écritures poétiques, deux styles, deux tons. Il ne s’agit plus d’intertextualité au sens littéral – on a vu que la collecte restait assez maigre à cet égard – mais de sa forme élargie ; on pourra l’appeler hypertextualité, avec Gérard Genette, ou réécriture, dans le langage aragonien.

33 L’imitation de la manière poétique en forme d’hommage²⁴ semble se cristalliser autour de deux traits stylistiques contradictoires : l’intensification lyrique et la syncope. L’incipit « Je ne t’imiterai pas dans ta parole/ô/ Poète brûlé » a valeur double :

affirmation d'autonomie sur le mode sérieux et prétérition. On a déjà évoqué la parenté entre ces voix lyriques déchirées, traduisant en images paroxystiques une même passion personnelle et collective, comme dans ces deux vers de la première page célébrant « Cette flamme à transformer l'homme / Ce perpétuel abîme renversé ».

- 34 Ces formes intensives coexistent chez les deux poètes avec un emploi du vers irrégulier, éclaté dans l'espace de la page. Aussi la parenté la plus intéressante est-elle sans doute ici, à l'inverse, celle du blanc ainsi créé, blanc que redouble, sur le plan lexical, le motif central du silence qui conclut un premier mouvement de douze vers : « Donne-moi ta main longtemps pour écouter le silence » (p. 1140). Une correspondance est suggérée entre le silence du poète muré dans sa tour et un des traits de son écriture la plus novatrice procédant à une dislocation du rythme et des enchaînements syntaxiques. Lisons en parallèle. Par exemple, ceci, dans le poème d'Aragon :

Les
Choses sur le papier posées avec mille
Précautions sur le papier constellé de trous
Ce ciel en toi nocturne où
parmi les troupeaux endormis
Seuls brillent les bergers (p. 1140)

- 35 À quoi répondrait, par la façon de cultiver l'écriture « à trous », pour l'œil, tel passage prélevé dans le poème « Rousseau »²⁵ :

Le débordement de vie, cet infini
Qui l'entoure et lui sourd, lui échappe

- 36 On pourrait continuer avec ces autres vers chez Aragon, poussant la dislocation un peu plus loin :

Et ce poème noir plus par l'espacement des astres
Parle que par leur
Éclat (p. 1140)

- 37 Les écritures poétiques communiquent donc de façon paradoxale par le blanc, forme de non-texte et marque du poétique absolu, si l'on admet que le vide de la feuille de papier participe de l'écriture poétique. Entre Hölderlin et Aragon, ne pourrait-on, comme un chaînon manquant, invoquer ici le Mallarmé du « Coup de dés » ?

- 38 Le minimalisme des derniers poèmes traitant des saisons et des choses simples de la vie, mis en perspective avec cette écriture antérieure, acquiert ainsi un relief nouveau que donne peut-être à entendre tel passage :

Il pleut des fleurs Le printemps
Est venu trop vite
Les bourgeons se sont ouverts d'erreur
L'imprudent aveu s'est formé sur la lèvre avant
La lèvre Ainsi toujours
Les idées (p. 1144)

- 39 Le silence résultant du vers court, entrecoupé de blancs, fait place à la méditation : le poète semble laisser à son lecteur le temps de rêver aux impasses présentes, sans précipitation et en donnant libre cours à tous les comblements imaginaires. Ainsi peut-on lire encore la fin du premier mouvement qui superpose la voix d'Aragon à celle de son modèle supposé, orchestrant la disjonction de la syntaxe et de la strophe :

Il n'y a rien d'aussi capricieux que les idées
Pour un rien voilà qu'elles ont perdu leur pantoufle
Ou qu'elles se coupent une main
Avant que le frelon s'y loge

Les sens même passe avant le long soleil
 Des paroles pas encore dites
 La vie est perpétuellement éveil d'un rêve
 Oublié
 Le poème
 Un regret qui précède le jour
 Je me perds (p. 1144)²⁶

- 40 L'écriture « à la manière de », en forme d'hommage implicite, se double toutefois d'une réécriture au plein du sens du terme, faisant entendre sa différence : d'époque, de répertoire culturel. L'intertextualité citationnelle elle-même revêt, dans un contexte énonciatif différent, un sens nouveau. Ainsi de la méditation sur le pseudonyme Scardanelli :

Si je pouvais seulement savoir où tu
 As pris ce nom italien pour remplacer le bruit souabe
 Que faisaient vers toi les lèvres aimées
 Si je pouvais seulement savoir
 Avec humilité (p. 1148)

- 41 Le complément de manière tracé en italiques n'est pas seulement une des rares citations prélevées dans le texte hölderlinien ; il s'applique aussi à la déférence du poète français confronté à l'énigme d'une vie, à l'incommensurable dont il se garde bien d'offrir une pauvre explication.
- 42 Si l'empathie poétique l'emporte largement sur la distance, on peut donc noter cette double valeur de la réécriture. Voyons pour finir quelles remarques en découlent pour la relation entre les deux poètes.

Fonctions de l'autre intertextuel

- 43 Mettant l'accent sur le poète enfermé dans la tour, Aragon privilégie au seuil de la vieillesse le double fraternel : « Nous sommes tous les deux prisonniers sans prison » (p. 1142). Certaines phrases s'appliquent aux deux poètes : « je vis les derniers moments d'entendre/ Les derniers de voir Les derniers parfums de l'injustice » (p. 1143). Une circulation du sens s'établit, d'une œuvre à l'autre, autour des figures mythiques d'Empédocle, du Christ et d'Œdipe. Ce dernier concerne de très près chacun des auteurs dans leur destinée intime d'enfant illégitime (Aragon) ou prématurément privé de son père (Hölderlin). L'un et l'autre, comme Œdipe, sont en quête de père et d'identité. Loin de résoudre fallacieusement la question, leur écriture poétique la laisse ouverte.
- 44 L'autre intertextuel permet néanmoins une ressaisie de soi, grâce à un double mécanisme d'assimilation et de différenciation qui en fait un véritable alter ego. Tantôt, les voix se superposent. Un Je indéfinissable parle au nom des deux poètes : « J'ai fait abandon du bonheur Il s'est assis / ailleurs » (p. 1143). Tantôt Je se distingue de Tu ou de Il pour marquer la singularité de l'aventure individuelle : « Si je pouvais seulement savoir où tu/ As pris ce nom italien ». Les trente-sept années d'enfermement du poète allemand conservent une part de leur étrangeté inouïe. Semblable et singulier, l'autre peut ainsi jouer le rôle de miroir éclaircissant : « Ces obliques blessures de la durée/ C'est moi que je regarde en lui pour mieux/ Me retrouver » (p. 1142).
- 45 Littéraire ou vécue au quotidien, la folie reste une énigme que la poésie s'emploie à représenter et peut-être à dompter, au moins à titre provisoire. Le recours au langage,

au symbolique, participe de cette maîtrise accrue par sa transposition sous le masque de l'autre :

Hormis toi nul ne sait la beauté noire de ne rien
Attendre
À qui parler le langage pur
Du désespoir
appris par trop avoir pratiqué l'espérance (p. 1142)

46 Il y aurait quelque chose à apprendre, au moins à éprouver, dans le discours de l'autre sur sa propre folie. La figure plus ou moins mythique de cet autre devient, comme on l'a vu, le passeur permettant de franchir le fleuve des Enfers. Elle est aussi le confident aidant à supporter le présent : « Je ne voudrais pas continuer cette route sans toi/ Avec qui partager plus loin ces secrets de personne » (p. 1142).

47 On discerne peut-être mieux à présent certaines caractéristiques du mythe littéraire, spécialement présent et actif dans le texte poétique. Si le mythe au sens culturel tient d'une certaine façon du rêve éveillé collectif²⁷, il paraît se former par modelages successifs d'un même scénario centré sur un personnage central. Le mythe poétique, tel qu'on l'a vu se constituer par l'intertextualité, procède en revanche par concaténation d'histoires apparentées, brassant dans une voix unique, celle de l'écrivain, une pluralité de paroles poétiques. Plus dense se fait le réseau, plus solide le rempart contre les menaces intérieures. Le Hölderlin aragonien tend ainsi à occulter le poète particulier : il devient la figure du Poète sous les traits duquel son auteur se rêve.

48 Ce rêve prend aussi valeur d'autoanalyse²⁸, y compris sur le plan politique. Sous le masque Hölderlin se prolonge un drame personnel qu'on peut résumer à la mise en tension de deux positions contradictoires. D'un côté, le second mouvement du poème reproduit une rêverie sur le Mal et le Bien, inspirée par la lecture politique de Lautréamont-Ducasse mise en avant à partir des années 1930. Dans la *Contribution à l'avortement des études maldororiennes*, Aragon, prenant ses distances avec le livre phare de ses années surréalistes, déclarait vouloir récrire au bien par les romans du *Monde réel* ce que le romantisme attardé de sa jeunesse avait tourné au mal. Une chronologie des valeurs, inspirée de l'épigraphe des *Poésies*, est encore repérable dans le présent poème :

Je dis donc qu'
Il n'y a pas d'autre songe que celui du
Mal et du Bien dans cet ordre de succession
Ainsi le Mal précède et le Bien après vient
Portant dans son cœur en fait de lumière la
Blessure du Mal (p. 1145)

49 Sans doute trouve-t-on à la page suivante une allusion à la faillite de l'utopie : « Je n'ai pas vu comment le Mal en Bien se change » (p. 1146). Mais le poète s'accroche en même temps à ce rêve, au nom du futur qui pourrait le légitimer. La folie du discours présent serait une forme d'extralucidité :

Il fait un vent fou
De même les paroles
Un siècle on a mis un siècle à comprendre Nerval (p. 1146)

50 L'autre intertextuel tient lieu ici d'autojustification²⁹. Il entre pourtant dans un processus inverse de révision déchirante. Notons d'abord la référence à Lautréamont, plutôt qu'à Isidore Ducasse³⁰. Observons enfin comment se développe, peu après l'évocation de Nerval, la rêverie sur le cas Artaud :

Je ris encore quand je pense à l'étonnement du
Mécène devant *Le Pèse-Nerfs* pour lequel j'avais
Imaginé d'ouvrir une collection
Dite
Pour vos beaux yeux (p. 1147)

- 51 L'histoire littéraire doit ici venir au secours de l'interprétation. Sans doute les familiers du surréalisme savent-ils que le mécène protecteur du mouvement naissant se nommait Jacques Doucet. Il faut néanmoins se reporter à la publication récente de *Papiers inédits* pour comprendre ce que l'allusion dit et cache en même temps. La correspondance avec le mécène confirme d'abord l'aide apportée par Aragon à Artaud dans la publication de son recueil *Le Pèse-nerfs* achevé d'imprimer le 1^{er} août 1925³¹. On y trouve aussi quelques pages plus loin une lettre postérieure de seize mois à la précédente dans laquelle Aragon justifie auprès de Doucet la récente exclusion prononcée contre Artaud au nom de la direction du groupe surréaliste. La lettre date du 14 janvier 1927, époque de raidissement du mouvement qui se pose la question de l'adhésion au communisme³². De cet épisode rien ne semble remonter à la mémoire quarante ans après. Lisons quand même la suite :

Qui sera le suivant Un vent fou
Il est commode assurément de tout expliquer par la folie (p. 1147)

- 52 Commençant par l'allusion à la publication interrompue de la nouvelle collection, la phrase enchaîne sur ce qui pourrait bien faire figure d'autocritique : « Il est commode assurément de tout expliquer par la folie ». Tout se passe comme si le texte poétique commentait ici les blancs de l'épisode. À sa façon l'intertextualité poétique participe ainsi de l'exposition littéraire de la folie. Si la folie ordinaire n'est somme toute que la tenue, à distance, de discours contradictoires, sa transposition littéraire est l'exposition aux yeux de tous et de soi-même de cette contradiction.
- 53 Il est possible à présent de mieux cerner certains traits du régime intertextuel en poésie. Ce qui vaut pour la poétique aragonienne pourrait s'appliquer à d'autres textes. Ce régime allie deux tendances opposées. Allusive, l'écriture poétique procède par concaténation et surimpression de références. Pour évaluer la portée de telle expression, le lecteur se voit contraint à déplier le feuilleté intertextuel, à entreprendre, peut-être, une exploration en amont qui dépasse de loin les limites du texte. Concurrément la relation intertextuelle entre les deux poètes n'atteint le sommet de son acuité qu'en mimant un des traits les plus novateurs de l'écrivain allemand : la pratique du blanc³³, comme rupture ouvrant le texte sur une continuation par le lecteur. C'est donc paradoxalement la suppression de texte qui représenterait ici le summum de l'intertextualité ! On peut avancer qu'à des degrés divers, bien des textes poétiques procèdent de cette valeur suggestive d'un vide artificiellement créé dans le discours. La disposition versifiée en est une première forme.
- 54 La référence, intertextualité concentrée sur un vocable unique, joue un rôle essentiel au sein de cette poétique. Par son caractère synecdochique – l'élément est censé représenter un tout –, elle relève encore de l'absence et de la suggestion. Elle requiert du lecteur un travail mental accru. La référence au nom d'auteur pose un problème particulier : homme ou œuvre ? La voix poétique semble récuser cette distinction qui reste importante du point de vue du lecteur. Le biographème est peut-être une des réponses théoriques à ce casse-tête.
- 55 Méditation personnelle sur le tragique de deux destinées, à bien des égards, apparentées, « Hölderlin » tient du miroir, du révélateur, de l'exorcisme. Aragon y

peaufine sous le masque de l'autre son mythe personnel du poète, sans cesse repris³⁴. Les tenants et aboutissants de ce discours sont tellement complexes qu'ils risquent d'échapper au lecteur non averti. Sans une solide culture littéraire qui a justifié notre approche contextuelle initiale, ce discours a toutes chances d'être inaudible. Armé de quelques connaissances, le lecteur peut en revanche donner libre cours à la créativité interprétative. La densité des références, le silence des blancs l'y invitent, avec bonheur.

NOTES

1. Voir à ce sujet le volume *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, « Approches interdisciplinaires de la lecture », n° 1, Reims, Presses universitaires de Reims, septembre 2006.
2. Voir *supra*, « Problématiques littéraires de l'altérité », note 4.
3. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, « L'Intertextualité », p. 257-281.
4. Les citations renvoient à la toute récente édition des *Œuvres poétiques complètes* d'Aragon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, dir. Olivier Barbarant, II, p. 1140-1148.
5. Je reprends par commodité ce découpage traditionnel de la production littéraire aragonienne qui permet de rendre compte de l'accentuation du regard critique porté par l'auteur à la charnière des années 1950-1960 sur ce qui fut et reste à bien des égards son combat politique. Il va de soi que l'œuvre doit aussi être saisie dans son unité et dans le « mouvement perpétuel » qui l'anime d'un bout à l'autre.
6. Les *Œuvres* de Hölderlin viennent de paraître au début de l'année 1967 dans la Bibliothèque de La Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet.
7. Slava est le diminutif de Mstislav, prénom de Rostropovitch. Le violoncelliste, ami du couple, dirigea en 1967 l'opéra *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, d'après Pouchkine, et joua encore sur la tombe d'Elsa Triolet le 12 décembre 1970, ainsi que le rappelle une note inscrite à la fin du poème.
8. Cette remarque s'inspire d'une réflexion de Bernard Leuilliot, rédacteur pour l'édition dans La Pléiade des *Notes critiques* sur le roman *Les Communistes*.
9. On la trouve dans certains fragments de *La Défense de l'infini*. Elle est aussi l'un des pilotis probables de la Bérénice dans *Aurélien* et de Blanche dans le roman de 1967. Voir à ce sujet Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998, et Lionel Follet, *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la nrf », 1997. La correspondance d'Aragon avec Denise Lévy a été publiée sous le titre *Lettres à Denise*, présentées par Pierre Daix, Paris, Nadeau, 1994.
10. Maryse Vassevière, *op. cit.*, p. 175.
11. En 1802, il séjourne en France près de Bordeaux. Comme nombre d'intellectuels allemands, Hölderlin s'enthousiasme pour la Révolution française. Voir *infra*, à ce sujet, les commentaires d'Aragon dans *Blanche ou l'oubli*.
12. Annick Bouillaguet a ajouté cette quatrième forme au modèle Genette de l'intertextualité restreinte (citation, plagiat, allusion). Voir à ce sujet son article « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.
13. Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 335.

14. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, rééd. *Œuvres Complètes*, Paris, Le Seuil, III. Voir aussi son livre *La Chambre claire* : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits "biographèmes" » (OC, V, p. 811).
15. Voir par exemple *Hypérion*, Paris, Poésies/Gallimard, p. 93.
16. Hölderlin, « Empédocle », in [*Le Retour au pays*, Nürtingen et Stuttgart], 1800, *Œuvre poétique complète [OPC]*, Paris, La Différence, 2005, trad. François Garrigue, p. 485.
17. *Chants de Maldoror*, VI, 1. À noter que le « *Beau comme la rencontre* » revient en fin de poème dans un groupe de quatre vers : « Un vent fou/ *Beau comme la rencontre*/ Ceux dont le chapeau s'est envolé montrent leur tête à l'avenir ». Le « vent fou » pourrait faire penser à Breton, à son récit *L'Amour fou*, et à sa théorie du hasard objectif présidant aux rencontres amoureuses. Le merveilleux noir selon Lautréamont a largement été revisité par l'auteur de *Nadja* qui fait figure ici de relais allusif. Plus que chez Lautréamont, l'amour et la poésie sont indissociables pour Breton et Aragon. Ils confinent à une certaine forme de folie. La remarque vaut par extension pour Hölderlin.
18. Le premier chapitre s'intitule « Remarques sur Œdipe ».
19. *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. « Folio », p. 411. La citation est extraite du poème « *In lieblicher Bläue...* », un des premiers textes écrits dans la tour. Il en existe une traduction en prose : « C'est ainsi qu'apparaissent les douleurs qu'a portées Œdipe, sous l'aspect d'un pauvre homme qui pleure parce qu'il lui manque quelque chose » (OPC, trad. François Garrigue, p. 891). André Du Bouchet en a proposé un équivalent versifié : « Telles douleurs, elles paraissent, qu'Œdipe a supportées, / D'un homme, le pauvre qui se plaint de quelque chose » (éd. « La Pléiade », p. 941).
20. « ... Il me semble jusque-là souvent / Préférable de dormir à être ainsi sans camarades. / À piétiner ainsi, et que faire jusque-là et que dire / Je n'en sais rien, et à quoi bon des poètes en temps de besoin ». (*La Mise à mort*, note 1, p. 293)
21. On appréciera au passage la belle version de ce passage pour l'édition de *La Pléiade* (dir. Philippe Jaccottet) : « et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? »
22. *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967, rééd. « Folio », p. 321-322.
23. « *Nous ne sommes rien ; ce que nous cherchons est tout...* Cette phrase me hante depuis combien d'années ? » (p. 170).
24. Je trouve une confirmation de cette hypothèse dans la publication des notes critiques par Philippe Forest (éd. *La Pléiade*), parues après la rédaction de cet article : « tout son poème constitue [...] un dialogue avec la légende et l'œuvre du poète allemand dont le texte [...] vient parfois mimer la forme inachevée et fragmentaire » (éd. cit., p. 1620).
25. « Rousseau », [*Le Retour au pays*, Nürtingen et Stuttgart], OPC, p. 513.
26. Prolongeant l'analogie des manières poétiques, voici encore, toujours traduite, cette ode holderlinienne à la Sibylle :
- La tempête / Mais ils insultent / Secouent violemment l'arbre aussi pourtant les enfants fous font tomber à coups de pierres / mais / Plie les branches / Et le corbeau chante / Tel passe l'orage de Dieu au-dessus Mais tu chant sacré / Et cherches pauvre marin le familier / Regarde vers les étoiles. (OPC, p. 449-450)
27. « Il est fort vraisemblable que les mythes sont les résidus déformés des désirs fantasmés de nations entières », écrit Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908).
28. Je rejoins ici l'hypothèse développée par Maryse Vassevière à propos des romans de la maturité (op. cit.).
29. La référence, dans l'avant-dernier vers, au mot de Danton – « Elle [leur tête] en vaut elle en vaut la peine », semble plaider une dernière fois pour le combat désespéré des fous de l'idéal politique – « ceux dont le chapeau s'est envolé ».

30. Sous la phrase « Qui sera le suivant de ces Messieurs » (p. 1147), on peut ainsi entendre la conversation d'« un certain soir », rapportée dans « Lautréamont et nous », et spécialement ce propos attribué à Breton : « Un jour, dit A. B., nous nous séparerons à notre tour...qui en finira avec l'autre ? » (*Les Lettres françaises*, n° 1186, du 8 au 14 juin 1967, p. 7). À quoi feraient écho ces vers du poème « Programme », daté de la même époque (1919) : « Encore deux amis avant d'arriver à mon frère [...] / Lequel étranglra l'autre [...] / Tirerons-nous au sort le nom de la victime » (repris dans *Feu de joie*, 1920). L'esprit de révolte dadaïste y pointe, loin de la dialectique apaisée du Bien et du Mal plus tardivement identifiée. Je remercie Lionel Follet pour cette double suggestion en forme de coopération lectrice.

31. « *Le Pèse-nerfs* [...] fut le premier volume d'une collection qui devait en compter douze. Intitulée *Pour vos beaux yeux*, financée par Jacques Doucet et dirigée par Aragon... », note Lionel Follet, éditeur avec Édouard Ruiz du volume intégrant cette correspondance : Aragon, *Papiers inédits De dada au surréalisme* (1917-1931), Paris, Gallimard, 2000, p. 89.

32. Jacques Doucet avait demandé à Aragon des explications sur le rapport entre surréalisme et politique. « Sans doute avait-il eu vent de deux réunions dramatiques, les 23 et 27 novembre, où le groupe avait débattu de ses relations avec le Parti communiste, et décidé d'exclure Artaud et Soupault. [...] Après deux autres assemblées sur le même thème, huit surréalistes décidèrent d'adhérer [...]. Pour Aragon, ce fut chose faite le 6 janvier 1927. » (Lionel Follet, *op. cit.*, p. 110)

33. On ne sera pas étonné de l'intérêt porté à cet auteur par un André Du Bouchet, expert en la matière ; voir à ce sujet, *supra*, sa traduction de certains textes.

34. Les allusions aux œuvres de toutes les époques antérieures montrent l'insuffisance du découpage en trois périodes proposé initialement, ou à tout le moins la nécessité de ne pas concevoir cette périodisation de façon rigide.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

« Arrête, ô songe, d'enseigner, et
 toi, mémoire, d'engendrer ».
 Écriture poétique et intertextualité
 d'après « Sécheresse » (Saint-John
 Perse)

Alain Trouvé

- 1 On peut grosso modo répartir le lectorat de Saint-John Perse en deux grands courants : l'un, traditionnel, réunit les admirateurs respectueux, fascinés par l'étrangeté, l'éclat et l'obscurité du langage ; l'autre, philologue et érudit, s'intéresse à la fabrique de cette langue en explorant la bibliothèque¹ du poète pour mieux en savourer, peut-être, la créativité. Le volume de la Pléiade (1972), entièrement conçu par celui dont il consacrait l'œuvre, semble participer de la première réception, tout à la gloire du Poète : à l'insu du lecteur naïf et en usant du prestige de la collection, Saint-John Perse y rédige une biographie arrangée, rassemble une correspondance étoffée de fausses lettres et sélectionne les études bibliographiques consacrées à ses écrits. L'ensemble concourt à ennoblir la figure de l'écrivain poète. Il n'est pas exclu, néanmoins, que ce dernier ait anticipé l'autre lecture plus distanciée, thématissant dans son discours même l'artifice du haut langage, ainsi que le souligne la dédicace finale d'*Amers* : « Et l'homme au masque d'or se devêt de son or en l'honneur de la Mer ».
- 2 L'éloge et son envers critique se trouvent ainsi mis en tension au sein d'une écriture vouée au but le plus élevé, la fondation poétique de l'Être, à l'exemple de Dante dont le « Discours de Florence » célèbre en 1965 le 7^e centenaire :

Qu'il porte encore dans le siècle le scandale du poète, et par la grâce du langage,
 l'altercation suprême de l'homme au plus haut lieu de l'être, sa parole !²
- 3 Entre référence au passé et invention d'une parole transgressive, la poésie de Saint-John Perse se cherche jusque dans les tout derniers textes. « Sécheresse », l'un des quatre poèmes réunis dans *Chant pour un équinoxe*³, paru à titre posthume en 1975, en témoigne. Il fut d'abord publié le 1^{er} juin 1974 dans le numéro 258 de la NRF. Une

mémoire littéraire et donc intertextuelle s'y montre à l'œuvre sous de multiples formes, entre autoréférence et référence à autrui, allégeance et contestation.

- 4 Le poème peut d'abord se lire en restituant ses avant-textes dont les variantes les plus significatives concernent la chute, de loin la plus brève des six sections dont se compose le texte. La version définitive la réduit de quatre à deux vers :

Songe de Dieu sois-nous complice...
Sécheresse, ô faveur ! délices et fête d'une élite
« Singe de Dieu, trêve à tes ruses ! » ~~et face au sol.~~

- 5 Cette chute revêt une importance spéciale. Le rajout du poème en position ultime dans le *Supplément* de la seconde édition de la Pléiade, après les notes explicatives et la bibliographie, lui confère⁴ en quelque sorte le statut de clôture ou de mot ultime du discours poétique. Les quatre vers du brouillon mettent en scène la tension entre la gloire poétique et l'autodérision qui l'accompagne : la version définitive en réalise le condensé atténué. « Sécheresse » est à interpréter de façon ambivalente. Les connotations négatives – tarissement du flot de la parole lyrique, de l'abondance vitale – s'inversent en promesse de renouvellement par l'ascèse, réservé à ceux qui peuvent affronter l'épreuve de la sécheresse : « ô faveur ! délices et fête d'une élite ». À noter que ce vers barré apparaît à deux reprises à l'intérieur du poème⁵. Un peu moins optimiste, la chute ne laisse subsister que la conjuration adressée à la parole poétique, fondatrice de l'Être et, à ce titre, « Songe de Dieu », conjuration se contentant par l'impératif de souhaiter le rapprochement de la parole et d'un absolu métaphysique : « sois nous complice ». Le vers final en italiques, dont nous n'interrogeons pas pour l'instant l'origine, peut se lire comme démythification de la comédie de la gloire dont relevait à sa façon la conception du volume Pléiade. Face à l'idée de perfection – le « Songe de Dieu » – l'œuvre humaine du poète est condamnée à la caricature, ainsi que le suggère la paronomase « songe » / « singe ». En supprimant « et face au sol », le poète atténue l'humiliation infligée à son outrecuidance et ne conserve que la tension vers une vérité nouvelle : « trêve à tes ruses ». L'aveu des « ruses », au décours d'un long volume, devient un de ces mots rares qui invitent peut-être à réévaluer tout l'ensemble.
- 6 Sortes d'énoncés fantômes restitués par une approche génétique, les avant-textes permettent d'appréhender ce que la version finale offre sous la forme d'un condensé plus elliptique.
- 7 La parole ultime est aussi reprise et contestation de la parole antérieure. Pour évoquer le paysage de la Camargue et de la presqu'île de Giens qui alimente sa rêverie poétique⁶, Saint-John Perse pratique une forme d'autocitation à distance : « “Genévriers de Phénicie”, plus crêpelés que têtes de Maures » rappelle *Chroniques* (1960) : « ô terre plus crêpelée que le chagrin des Maures » ; la métaphore dit ici l'union de la terre – élément cosmique – et de l'humain – les Maures. Elle s'exprime parfois, à défaut de mots identiques, par une continuité de registre : « Midi l'Aboyeur » qui joue de la correspondance sonore fait ainsi écho à « Midi émietteur de cymbales (*Éloges*, chant XIV, 1948) pour suggérer une forme voisine de violence associée à ce moment de la journée. Une unité harmonique de la parole poétique relie ainsi ce recueil des débuts à l'ultime poème.
- 8 L'allusion joue aussi sur la dissonance par la surenchère ironique dans le recours au lexique rare :

Les heures cheminent devant nous au pas de l'espadrille, et, rétive, la vie remontera de ses abris sous terre avec son peuple de fidèles : ses « Lucilies » ou mouches d'or de la viande, ses psoques, ses mites, ses réduves ; et ses « Talitres », ou puces de mer, sous le varech des plages aux senteurs d'officine.

9 Le goût des mots rares est une des marques de fabrique de la poésie persienne. Tout se passe comme si, cette fois, le poète montrait un peu le dessous des cartes, citant entre guillemets les emprunts à des ouvrages spécialisés, procédant à une inflation de termes techniques « psoques » (poux du bois), « réduves » (punaises) pour désigner de tout petits animaux. On peut y voir avec les auteurs de *Saint-John Perse sans masque* une forme d'autodérision annoncée par la dernière phrase de la première laisse : « Fange écarlate du langage, assez de ton infatuation ! ».

10 Si le rapport aux dictionnaires, première matrice intertextuelle, semble ambivalent, l'écriture continue de marquer son ancrage dans le patrimoine culturel en se fondant sur la densité signifiante d'unités lexicales isolées. La terre, la mer, la pluie, le vent, motifs privilégiés de la poésie persienne jouent une nouvelle partition dominée par l'alliance de la terre et de la sécheresse :

Sur la terre insolite aux confins désertiques, où l'éclair vire au noir, l'esprit de Dieu tenait son hâle de clarté, et la terre vénéneuse s'enfiérait comme un massif de corail tropical...

N'était-il plus couleur au monde
que ce jaune d'orpiment ?

11 L'avant-dernière laisse de la première section, qu'on vient de citer, pose la question de la fécondité de l'ascèse dont on a vu l'écho dans la chute du poème. La terre serait-elle en proie à une corruption intime que suggèrent l'adjectif « vénéneuse » et le substantif « orpiment »⁷ ? La connotation biblique de cette terre transformée en désert s'impose à l'esprit, sensible à la récurrence du mot « Dieu » dans le poème, récurrence remarquable, exceptionnelle, même, chez Saint-John Perse⁸. Faut-il attendre, après la traversée de ce désert, une nouvelle Terre promise ? Le début de la seconde section semble le prophétiser :

Les temps vont revenir qui ramèneront le rythme des saisons ; les nuits vont ramener l'eau vive aux tétines de la terre.

12 L'opposition primaire entre le sec et l'humide joue dans le poème un rôle structurant⁹. Elle semble pourtant devoir être dépassée au profit d'une saisie plus souple, attentive à la fragilité des apparences et au mouvement qui tend à dissoudre toute chose. La philosophie du mouvement a profondément imprégné la poésie persienne : on peut y déceler l'influence conjuguée des présocratiques – Héraclite (« l'Éphésien » de *Amers*), Empédocle, évoqué dans le « Discours de Florence » –, de lointains héritiers comme Nietzsche, et du taoïsme à la mode dans les années 1950. L'ambition métaphysique ici réaffirmée fut celle de toute une œuvre :

Le volume de la Pléiade serait-il un monument dressé en plein XX^e siècle à une « science de l'Être » issue de la haute Antiquité grecque et chinoise ?¹⁰

13 Quoi qu'il en soit, le terreau philosophique et religieux contribue à enrichir la langue poétique, attestant, à côté de « la fange écarlate », la présence du beau langage, éclairé par la hauteur de vue du poète. À ces *mots-thèmes* pétris de références savantes s'ajoutent des *mots-œuvres* renvoyant à tel ouvrage littéraire particulier¹¹. Le roman lui-même est convoqué pour célébrer la future abondance du règne naturel :

Nous reviendrons aussi les belles couleuvres visiteuses, qui semblent descendre de litière avec leurs ondulations de hanches à la Sanseverina (p. 106)

- 14 L'allusion par la métaphore au personnage emblématique de *La Chartreuse de Parme*, légèrement incongrue *a priori* pour prophétiser le renouveau de la nature, fait osciller le langage entre l'effet humoristique et l'ambition de la totalité, capable de fondre en une même phrase sources philosophiques, métaphysiques, littéraires, réinventant pour les Modernes et avec la complicité de Nietzsche l'ambition présocratique.
- 15 Si la connivence culturelle, fondée sur des mots isolés ou sur des collections de mots disséminés relève de l'intertextualité au sens large du terme, le renvoi à un énoncé précis représente le cœur du phénomène. On distinguerait ici plusieurs formes.
- 16 La reproduction à l'identique d'un syntagme, d'abord. « Singe de Dieu » reprend Nietzsche qui écrit dans *Le Voyageur et son ombre* : « Si Dieu a créé le monde, il a créé l'homme pour être le singe de Dieu ». L'énoncé lui-même est peut-être inspiré d'Héraclite : « Le plus savant des hommes, par rapport au dieu (paraîtra) un singe [...] » (fragment 83)¹². Ce croisement plus précis avec la pensée héraclitéenne lève en partie l'ambiguïté sur la teneur métaphysique du poème ; s'éloigne l'hypothèse d'une visée biblique au sens strict.
- 17 La reprise syntagmatique par permutation d'équivalent sémantique va le confirmer. Ici encore l'approche philologique s'avère fructueuse qui restitue sous l'énoncé « torches levées à tous les autels et que s'éclaire en moi toute l'aire du possible ! » (1^{re} section, laisse 4) le souvenir de Pindare, auteur favori de Saint-John Perse : « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible » (*Pythiques*, III). « [Aire] du possible » démarque « champ du possible » dans le sens d'espace et de lieu où s'opère une fécondation, le texte, en l'occurrence. La connivence est double : hommage au phrasé lyrique du grand Ancien et refus du mysticisme. La poésie persienne, comme celle de Pindare, affirme la prééminence de l'immanence sur la transcendance¹³.
- 18 La forme la plus subtile et la plus intéressante de connivence syntagmatique réside peut-être dans la reprise d'une construction avec variation sémantique fondée sur un à-peu-près sonore. L'étude des manuscrits révèle ainsi la suppression de « ~~terre arable du schisme~~ », formule barrée devant le titre « Sécheresse », qui reprend une formule d'*Anabase* X : « terre arable du songe ». Dans la poésie de Saint-John Perse, peut-être représentative à cet égard d'une tendance plus générale, le mécanisme intertextuel relève d'une paronymie conjuguant rythme et sonorités. On peut en ce sens percevoir dans le syntagme « Midi l'Aboyeur » une réécriture inquiète du « Cimetière marin » qui plaçait la méditation poétique sous les auspices de « Midi le juste ». Même construction juxtaposant à Midi allégorisé par la majuscule un adjectif substantivé ; changement de registre : le poème de la terre remplace celui de la mer, la sérénité de l'heure, prélude à la sagesse, laisse place au tintamarre, violence sonore non maîtrisée.
- 19 Il s'en faut de beaucoup, néanmoins, que la parole poétique puisse toujours se rapporter à des énoncés singuliers. La multiplicité des sources intertextuelles tend plutôt vers l'élection de formes condensées. L'analyse du syntagme « Singe de Dieu » l'a montré.
- 20 Le phénomène paraît encore plus vrai lorsque le poème brasse des notions culturelles communes à un ensemble de livres et de discours. L'idée de Dieu, très présente dans ce dernier poème, semble ainsi relever en un premier temps d'un syncrétisme. Au dieu biblique se mêle « Maïa », déesse de la fécondité qui pourrait représenter en tête de la deuxième section la survivance d'une inspiration panthéiste. Maïa, invoquée en prélude

à la prophétie du retour de l'eau vive, source de germination. Mais il s'agit peut-être aussi de la Maya védique, déesse de l'illusion, ainsi que le suggère la formule « Mère de tous les songes », réminiscence possible de Leconte de Lisle¹⁴. La combinaison des références fait donc l'alchimie particulière de l'écriture, fondatrice d'une nouvelle mythologie. Saint-John Perse vantait cet aspect dans son hommage à Dante : « ton souffle nous assiste, et ta puissance en nous portée à la hauteur du mythe »¹⁵.

- 21 Pour conserver sa force vive, l'écriture poétique, nourrie du terreau intertextuel, doit aussi s'en défier, comme elle doit se défier du songe poétique alimenté par la rhétorique de l'image. Le recours au répertoire métaphorique peut facilement glisser vers la facticité, posant artificiellement l'unité de l'homme et du monde dans une essence supérieure. On peut en ce sens relire toute la première laisse du poème :

Quand la sécheresse sur la terre aura tendu sa peau d'ânesse et cimenté l'argile blanche aux abords de la source, le sel rose des salines annoncera les rouges fins d'empires, et la femelle grise du taon, spectre aux yeux de phosphore, se jettera en nymphomane sur les hommes dévêtus des plages...Fange du langage, assez de ton infatuation !

- 22 La songerie métaphorique et anthropomorphique gagne donc à être interrompue dans sa prétention à l'unité de la connaissance. L'ouverture du poème thématise la défiance vis-à-vis d'une rhétorique trop facile. L'idée resurgit dans la troisième section qui semble plaider pour une renonciation aux associations toutes prêtes. Dieu, entendons à présent sous ce vocable la tension de l'homme vers un absolu, fait aussi les frais de cette révision :

Dieu s'use contre l'homme, l'homme s'use contre Dieu. Et les mots au langage refusent leur tribut : mots sans office et sans alliance, et qui dévorent, à même, la vaste feuille du langage comme feuille verte de mûrier, avec une voracité d'insectes, de chenilles...

- 23 L'écriture poétique tendue vers ce Dieu en paroles constitué entre à son tour dans le champ de la révision par le retour sur la métaphore textuelle de l'arbre et de la feuille. La première section de *Vents* se terminait par l'éloge de l'arbre du langage. La métaphore de la croissance végétale peut y apparaître comme figuration de la fécondité des intertextes :

Ha ! très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir...

- 24 Observons au contraire la menace à présent soulignée de ces mots qu'on voudrait « sans office et sans alliance », tout prêts qu'ils sont à dévorer « la vaste feuille du langage » : façon de dire, peut-être, le danger pour la parole poétique d'une soumission au cliché, aux automatismes de la mémoire, ces formes figées de l'intertextualité.

- 25 L'« ossète » semble le modèle de la langue visée par le poète en son ultime mouvement. Sa bibliothèque révèle l'intérêt porté à cette branche de l'iranien, l'alain, parlée dans le Caucase central, une langue préservée par les avatars de l'Histoire de l'excès de promiscuité et « affranchie de toute complaisance rhétorique ou esthétique »¹⁶. Une langue dont le nom fait entendre le substantif « os », emblème d'un dessèchement peut-être préférable à la prolifération végétale incontrôlée :

Vous qui parlez l'ossète sur quelque pente caucasienne, par temps de grande sécheresse et d'effritement rocheux, savez combien proche du sol, au fil de l'herbe et de la brise, se fait sentir à l'homme l'haleine du divin.

- 26 Le dessèchement minéral contre l'exubérance végétale, l'immanence contre la transcendance, comme gage d'une fête renouvelée du sens ? La cinquième section s'ouvre sur une promesse de cet ordre :

Et devant nous lèvent d'elles-mêmes nos œuvres à venir, plus incisives et brèves, et comme corrosives.

- 27 Le rapport de la poésie persienne à ses intertextes se résume donc dans une tension entre les contraires¹⁷. Les composantes personnelles (avant-textes, autotextes) s'allient aux composantes non personnelles (répertoire des mythes et des œuvres particulières). L'immensité de ce répertoire contribue à ennoblir la quête d'essence avec laquelle pourrait se confondre la parole poétique. Mais cette glorification coexiste avec une révision de l'œuvre passée autant que des formes collectives. Il s'agit, au mieux, de réinventer une mythologie personnelle comme le voulurent nombre de modernes ou de précurseurs¹⁸, quitte à remplacer une métaphore par une autre. Le mouvement est à ce prix, placé sous le triple patronage de Pindare, d'Héraclite et de Nietzsche. Il faut à la fois nourrir et sevrer l'écriture poétique de cet aliment : l'intertexte. Au passage on aura noté cette spécificité poétique d'un intertexte purement formel, fondé sur la reprise d'un schéma syntaxique, rythmique ou sonore, avec variation du contenu sémantique. S'agissant du lecteur, l'activation d'une mémoire intertextuelle paraît moins sujette à caution : lire grâce à l'exploration de la bibliothèque du poète permet de mieux s'aventurer dans la compréhension du mécanisme créateur. Lire au plein sens du terme requiert donc le truchement savant de tiers ; la perception des intertextes poétiques, par leur caractère allusif, devient plus que toute autre lecture un acte hautement socialisé. Tout de même, passé ce moment de la compréhension, elle ne doit pas perdre de vue son contraire, l'éclat de tournures inédites résultant de cette alchimie verbale.

NOTES

1. Voir à ce sujet, Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 2002 ; voir aussi, Colette Camelin, Joëlle Gardes Tamine, Catherine Mayaux, Renée Ventresque, *Saint-John Perse sans masque*, Poitiers, La licorne, 2002. La plupart des indications qui suivent sont empruntées à ce dernier ouvrage ; elles touchent notamment aux sources livresques de l'écriture et aux corrections portées sur le manuscrit.

2. Saint-John Perse, « Pour Dante », *Œuvres Complètes [OC]*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 449.

3. Les citations du poème renverront à l'édition de *Chant pour un équinoxe* in *Vents*, suivi de *Chronique*, Gallimard, « NRF, Poésie ».

4. À l'insu du poète, puisque cette seconde édition est posthume, mais selon un cadre qui entérine la construction voulue et avec à la clef un effet de lecture supplémentaire qui renchérit sur cette construction.

5. 1^{re} section, laisse 3 ; 4^e section, laisse 1.

6. Voir *Saint-John Perse sans masque*, désormais *SJPSM*, p. 399.

7. L'orpiment est un minéral jaune composé de trisulfure d'arsenic, connu des Anciens, Aristote et Pline, notamment.
8. Pas moins de quatorze occurrences (*SJPSM*, p. 399).
9. Elle renvoie aux aphorismes d'Héraclite et à la *Physique* d'Aristote (*SJPSM*, p. 399).
10. Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*, p. 214.
11. Bien que la référence soit plus allusive, les auteurs de *Saint-John Perse sans masque* (p. 401) voient dans le « claquement des crotales » un souvenir de *Salammbô*, qui prolongerait une intertextualité présente dès *La Gloire des rois* (« Histoire du Régent »). L'écriture romanesque nourrirait ainsi de multiples façons l'écriture poétique.
12. *Héraclite ou la séparation*, Paris, Minuit, 1972, trad. Bollack/Wismann (*SJPSM*, p. 400). Saint-John Perse évoque aussi dans sa correspondance avec Mac Leish la croyance « en un double que l'homme libère la nuit sous la forme d'un singe qui peut accomplir toutes les entreprises qu'il n'a pu accomplir le jour ». « Ce double de l'homme Alexis Leger est-il le poète Saint-John Perse, et ses ruses, celles de l'homme qui a sculpté sa statue ? » (*SJPSM*, p. 400).
13. Le « Discours de Florence » célébrait aussi chez Dante « le cheminement spirituel du poète [...] étranger aux voies du mysticisme proprement dit » (*OC*, p. 451).
14. *SJPSM*, p. 401.
15. « Discours de Florence », p. 458.
16. *SJPSM*, p. 402. Selon les auteurs, la mention de cette langue viendrait du livre de Claude Huart, *La Perse antique et la civilisation iranienne*, Paris, La Renaissance du livre, « L'Évolution de l'Humanité », 1925, où figure, soulignée, cette affirmation sur l'ossète, parlé par un peuple iranien qui habite les montagnes, les vallées et les passes du Caucase moyen ». On peut encore évoquer l'intérêt croissant suscité par cette langue chez les universitaires contemporains (voir par exemple, à ce sujet Émile Benveniste, *Études sur la langue ossète*, Paris, Klincksieck, 1959). L'isolement de l'ossète durant des siècles a permis la conservation d'archaïsmes précieux pour la compréhension de l'ancien monde nomade iranophone. En même temps, il apparaît comme une langue vivante et savoureuse. Cette ambivalence fait écho aux préoccupations dont relève ce dernier poème.
17. Voir encore à ce sujet, Colette Camelin, *Éclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS éditions, 1998.
18. Voir dans le présent volume notre contribution « À propos de Hölderlin ».

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne

Le signe et les figures de l'autre

Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen. *Cent phrases pour éventails, Stèles*

Hoai-Huong Nguyen

- 1 Lorsque le lecteur ouvre les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel ou les *Stèles* de Victor Segalen, il fait immédiatement l'expérience de l'étrangeté et de la différence, tant ces deux œuvres sont singulières par leur forme et par leur propos. Si l'étrangeté est ce qui échappe au commun et à l'ordinaire, si la différence est ce par quoi des êtres ou des choses sont distincts et dissemblables, on peut dire que l'expérience de lecture des *Cent phrases* et de *Stèles* se poursuit au-delà. Car en abordant ces œuvres, le lecteur est encore confronté à l'épreuve de l'altérité. Étranges, différentes, ces œuvres relèvent aussi d'« autre » chose. Elles semblent provenir d'un autre temps, d'un autre lieu que ceux-là même qui les reçoivent. On pourrait dire qu'à travers elles, il est donné au lecteur de rencontrer une autre langue, une autre culture, un autre univers poétique. Or, ceux-ci sont si bien intégrés à l'univers occidental de Claudel et Segalen que ces textes mettent en lumière une interculturalité particulièrement intéressante. Car celle-ci ne cède jamais à l'exotisme galvaudé dénoncé par Segalen dans *l'Essai sur l'exotisme* ; mais elle parvient à mettre en tension l'altérité extrême-orientale avec l'identité occidentale dans laquelle s'inscrit l'œuvre de chacun de ces poètes. C'est de cette tension que naît l'originalité de ces textes, en constituant une création nouvelle.
- 2 Il peut être ainsi intéressant d'étudier la relation de ces œuvres à leur altérité extrême-orientale, afin de voir dans quelle mesure celle-ci est intimement liée à la question du désir. Cette réflexion rejoint ici la problématique centrale du séminaire. Car à travers la tension qu'ils mettent en œuvre entre l'univers occidental et son altérité extrême-orientale, Claudel et Segalen semblent dire quelque chose comme un désir de l'autre culture, de l'autre langue, d'autres univers – mais aussi un désir de création d'une œuvre qui soit *autre* – et un désir de connaissance d'un *autre* en soi.
- 3 Après avoir vu la rencontre entre l'Occident et son altérité extrême-orientale dans l'itinéraire poétique de Claudel et celui de Segalen, on étudiera comment cette rencontre a pu donner chez eux une place prépondérante à l'altérité extrême-orientale

dans *Cent phrases pour éventails et Stèles*. Enfin, on pourra voir comment cette relation avec l'Extrême-Orient a pu faire découvrir à ces poètes une profonde altérité en eux-mêmes, fondatrice de la voix poétique singulière qui est la leur.

Rencontre(s) de l'Extrême-Orient

- 4 Claudel a passé vingt années de sa vie en Extrême-Orient, soit à peu près quinze ans en Chine et cinq ans au Japon. Ces différents séjours ont été essentiels pour la constitution de son œuvre, en lui fournissant des thématiques privilégiées, des formes nouvelles et une nourriture pour sa pensée sur le langage et la poésie.
- 5 Il faut dire que, lorsque Claudel se rend pour la première fois en Chine en tant que diplomate, ce n'est pas bien volontiers. Très jeune, il avait été initié à la culture japonaise par sa sœur Camille. Il aurait de beaucoup préféré être affecté au Japon. Dans les *Mémoires improvisés*, il avoue même : « La Chine a été pour moi, somme toute, un pis-aller »¹.
- 6 Le voyage en Chine a d'abord représenté pour lui une obligation professionnelle, non pas celle qu'il aurait préférée, mais du moins un moindre mal par rapport à d'autres lieux d'affectation possibles. Néanmoins, dès lors qu'il y a été nommé, il dit avoir considéré ce pays « avec beaucoup d'intérêt »². Il quitte la France pour l'empire du Milieu sans regrets, en prenant congé de son pays et de son passé – avec le sentiment d'aller vers une aventure incertaine et exaltante.
- 7 Claudel arrive à Shanghai en 1895. Dans une lettre à Mallarmé de la fin de l'année 1895, il rapporte ainsi la fascination qu'il conçoit immédiatement pour ce pays :

La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. [...] Elle pullule, touffue, naïve, désordonnée, des profondes ressources de l'instinct et de la tradition.³
- 8 Il ajoute qu'à lui, qui s'était toujours senti « étranger » à la civilisation moderne, en Chine tout semble « naturel et normal » – et au milieu des Chinois et dans la cité chinoise, il est « comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce ». Laissant derrière lui la civilisation moderne qui est la sienne et dont il s'est toujours senti exclu, il trouve en Chine une terre d'élection. Celle-ci lui semble plus fidèle aux traditions et à l'instinct de la nature et de l'humanité que l'Occident moderne. De plus, elle offre à son œuvre une scène nouvelle puisqu'il y voit se jouer son drame intime. C'est sur cette terre que va se construire son identité d'écrivain. Dans la même lettre à Mallarmé, il présente ses premiers poèmes sur la Chine comme des « notes » ou « descriptions » du paysage chinois : ce sont les poèmes de prose « Pagodes », « Jardins », « Ville la Nuit ». À ces poèmes, il en ajoutera beaucoup d'autres entre 1895 et 1905 pour former le recueil de *Connaissance de l'Est*. Celui-ci se constitue de petits poèmes en prose qui sont autant de petits tableaux poétiques, où l'Extrême-Orient apparaît à travers les paysages et divers éléments culturels : peinture, architecture, musique, rites, légendes, sagesses bouddhiste et taoïste. Parmi les œuvres marquantes que Claudel a écrites en Chine, on peut citer également *Le Repos du septième jour* ou encore les *Cinq grandes Odes*.
- 9 Claudel quitte la Chine en 1909, avant de revenir en 1922 au Japon, comme ambassadeur de France. Le poète avait une admiration infinie pour la culture de ce pays et pour « l'âme japonaise », selon le titre qu'il donne à l'une de ses conférences⁴. Il réalise un rêve de jeunesse en abordant le rivage du Japon dont « la ligne depuis tant d'années historiait son horizon »⁵. Ce pays représente d'abord pour Claudel une

sensibilité particulière : un sentiment de « respect » ou de « révérence pieuse » devant la nature et le monde, auquel il rend hommage dans « Un regard sur l'âme japonaise ». Mais le Japon représente aussi pour lui un univers artistique : celui du théâtre (le Nô, le Kabouki, le Bounrakou) qu'il évoque dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant* et celui de la poésie.

- 10 Ses drames *L'Homme et son Désir* ou bien *La Femme et son ombre* sont largement inspirés du théâtre japonais par le recours au mime, à la musique, à la danse, au dépouillement des personnages et de l'action. Mais c'est surtout dans les *Cent phrases pour éventails* que se fait ressentir l'influence de la poésie japonaise, comme on le verra plus loin.
- 11 On peut penser encore à d'autres textes : *Le Vieillard sur le Mont Omi*, *Le Poète et le shamizen*, *Le Poète et le vase d'encens*, eux aussi inspirés par l'Extrême-Orient. Enfin, on peut aussi citer la réalisation originale que constituent les *Dodoitzu* et les *Petits poèmes d'après le Chinois* et *Autres poèmes d'après le Chinois*. Ce sont des réécritures claudéliennes de poèmes chinois et japonais à partir de leur traduction, car Claudel ne connaissait aucune de ces deux langues. Ils constituent de petits recueils fantaisistes et ludiques écrits en français, ou bien conjointement en anglais et en français.
- 12 Après son départ du Japon en 1927, Claudel ne reviendra plus jamais en Extrême-Orient. Pourtant, celui-ci ne disparaîtra jamais de son imaginaire. On peut dire même que c'est peut-être loin de la Chine et du Japon qu'il ressentira le plus vivement le désir de ces pays. Dans la dernière de ses phrases pour éventails, il écrit ces vers :
- Si l'on veut me séparer du Japon
Que ce soit avec une poussière d'or.
Dans cette phrase, il appelle de ses vœux une séparation qui n'en soit pas une – une
séparation qui soit une relation subtile, précieuse et éternelle comme l'or.
- 13 C'est aussi en 1927, à Paris, bien loin de la Chine qu'il écrit le poème « Hong-Kong », qu'il placera en ouverture à *Connaissance de l'Est*. C'est un poème teinté de nostalgie où il évoque le souvenir des années chinoises, en représentant la Chine sous les traits d'une femme :
- Allons dormir d'un sommeil avec la mer approprié au travail tranquille de la
machine.
Cette nuit pour la dernière fois jusqu'au matin je m'en vais coucher avec la Chine.
- 14 Il dit ainsi le désir incessant de retrouver la Chine en rêve comme une femme aimée, des années après l'avoir perdue, avec un désir toujours vivant. Ce poème donné comme « Préface » à *Connaissance de l'Est* dans l'édition de 1928, montre la « complicité amoureuse »⁶ que Claudel noua avec ce pays, selon l'expression de Gilbert Gadoffre. De plus, il met aussi l'ensemble du recueil sous le signe du désir de la Chine. *Connaissance de l'Est* montre ainsi dans quelle mesure l'œuvre claudélienne témoigne du désir de l'altérité que représente pour lui ce pays et, à travers lui, l'ensemble de l'Extrême-Orient.
- 15 Segalen a suivi un itinéraire tout différent de celui de Claudel. On peut souligner d'abord que celui-ci est originaire de Bretagne, une terre traditionnellement ouverte sur l'Océan et sur l'étranger. Les marins de la marine marchande ou militaire avaient coutume de revenir au port avec des récits et des objets étranges recueillis durant leurs voyages. De plus, un grand-oncle de Segalen⁷, lui-même médecin de la marine, avait voyagé en Asie et en avait rapporté de nombreux souvenirs. La tradition régionale et familiale a très certainement influé sur l'imaginaire du jeune Segalen.
- 16 Celui-ci, qui a toujours été attiré par l'étranger, choisit la carrière de médecin dans la marine. Son premier grand voyage le conduit en Océanie, à Tahiti, en 1903. Mais,

parallèlement à sa carrière de médecin, Segalen a la vocation de l'écriture. Dans les îles polynésiennes, il écrit son premier grand livre : *Les Immémoriaux*. En 1905, il retourne en France où il se marie et commence à prendre part à la vie littéraire parisienne. Assez vite néanmoins, Segalen envisage de partir de nouveau pour l'étranger. L'Extrême-Orient l'intéresse à ce moment-là tout particulièrement. En 1906, il écrit à un ami, Charles Guibier⁸ :

Je suis né pour vagabonder, voir, sentir tout ce qu'il y a à voir et à sentir au monde.
Je poursuivrai ma collection. À commencer sans doute par l'Extrême-Orient.

- 17 En 1908, il se met à l'étude du chinois dans le but de devenir élève-interprète dans la marine – ce qui est chose faite en 1909. Il faut noter ici que le désir de Segalen d'apprendre le chinois et de découvrir la Chine trouve son origine dans sa vocation littéraire. Segalen avait en effet la crainte de devenir un écrivain mondain, prisonnier des usages de son époque. Il avait besoin d'une confrontation avec d'autres lieux et d'autres cultures pour forger son écriture. Son intérêt pour la Chine peut s'expliquer par le fait que celle-ci représentait pour l'Occidental qu'il était une manière d'altérité radicale. Il écrit à un autre ami, Jules de Gautier :

J'attends beaucoup [de l'étude du chinois], en apparence ingrate, car elle me sauve d'un danger : en France, et mes projets actuels menés à bout, quoi faire ensuite, sinon « de la littérature ». J'ai peur de la recherche du « sujet ». Alors que jusqu'ici, c'est toujours le sujet qui s'est imposé et m'a tenaillé jusqu'à son avènement ou son enkystement provisoire. En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré.⁹

- 18 Il est intéressant de voir ici la manière dont Segalen décrit ce qu'est pour lui l'expérience de la création. L'écriture littéraire semble comme un combat entre le poète et la matière qu'il voit comme une altérité qui s'impose à lui et le travaille jusqu'à l'avènement de la création. Avec une métaphore médicale, il compare cette expérience à un « enkystement ». L'enkystement est la formation autour d'un corps étranger d'un tissu conjonctif au sein de l'organisme, qui aboutit à la production d'un corps singulier doté de son unité propre. Cette image exprime d'une façon éloquente comment la création littéraire est pour Segalen un processus qui intègre à l'identité de l'écrivain une altérité qu'il englobe et dont il se sert pour créer une chose neuve. On peut ainsi comprendre l'importance féconde de l'exotisme, en ce qu'il représente par son préfixe *exo-* tout ce qui provient du dehors et qui est autre, pour Segalen.
- 19 Il faut noter cependant que, si Segalen appelle de ses vœux l'inspiration du voyage sous d'autres cieux, il n'y a pas du tout chez lui une recherche de pittoresque facile et immédiat. La recherche segalénienne se définit au contraire comme un refus de l'exotisme galvaudé qu'il dénonce dans son *Essai sur l'exotisme*. Ce texte se constitue comme un ensemble de notes et de méditations écrites entre 1904 et 1918. Dans cet essai, Segalen part de la « sensation d'exotisme », au sens commun du terme, en rappelant que celle-ci trouve souvent sa source dans un ensemble d'images usées et dépourvues d'intérêt. Car, parler de l'exotisme du « cocotier » pour évoquer l'Afrique, ou parler d'« aréquiers » pour évoquer l'Asie, semble infiniment dérisoire. En effet, plutôt que de dévoiler l'étrangeté ou la singularité d'un continent, d'un pays ou d'une culture, ces images d'exotisme usé les font disparaître dans un cliché réducteur et banal. De plus, dans ces cas-là, le cliché prend la place du réel et il peut même avoir l'effet pervers de fausser la vision des choses évoquées chez des lecteurs peu attentifs. L'exotisme que dénonce Segalen est celui des voyageurs pressés, des touristes ou des

auteurs peu respectueux de la singularité des pays qu'ils visitent. Il recherche un « exotisme » différent et renouvelé :

Exotisme. Mot compromis et gonflé, abusé, prêt d'éclater, de crever, de se vider de tout. J'aurais été habile en évitant un mot si dangereux, si équivoque. En forger un autre ? [...] J'ai préféré tenter l'aventure, et garder ce qui m'a paru bon, foncièrement, malgré ses galvaudages ; mais j'ai tenté, en l'épouillant d'abord, et le plus rudement possible, de lui rendre, avec sa valeur ancienne, toute la primauté de sa saveur. Ainsi rajeuni, j'ose croire qu'il aura la verdeur aguichante d'un néologisme, sans en accepter l'aigreur et l'acidité. Exotisme : qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et par esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté.¹⁰

- 20 L'exotisme de Segalen est essentiellement une esthétique. Il s'agit d'un « exercice » du sentiment du Divers à travers une forme ; c'est ainsi la « poursuite », le « jeu », la « beauté » de cette Diversité des êtres, des choses et du monde à travers une œuvre de création littéraire. La recherche de l'exotisme conduit Segalen à la Chine. Henry Bouillier note dans son introduction aux *Œuvres complètes*, volume II :

L'exotisme considéré comme une esthétique du Divers, doctrine à la fois esthétique et morale, commande que l'on passe constamment du Même à l'Autre, or la Chine était l'extrême de l'Autre.

- 21 À travers la Chine, Segalen a recherché l'altérité la plus complète et la plus accomplie qu'il pouvait trouver par rapport à sa culture d'origine. Ainsi, on peut voir la Chine comme la manifestation de cette altérité et du Divers recherché par le poète au sein de son œuvre.
- 22 Dans la poésie segalénienne, on peut noter la singularité de *Stèles* et de *Peintures*, œuvres dans lesquelles la Chine fournit non seulement le sujet principal, mais encore l'esthétique des textes. Les *Peintures* sont des poèmes de prose qui prennent pour modèle les anciennes peintures chinoises que l'on roulait et déroulait, et qui dévoilaient ainsi un espace infini contenu sur une toile. *Équipée* constitue une manière de récit de voyage, de mélange d'impressions, d'images, de méditations, dont le cadre spatial et imaginaire est fourni par la Chine. On peut penser enfin aux romans *Le Fils du Ciel* et *René Leys*, qui prennent pour argument l'histoire impériale et les intrigues de la cour, revisités par la plume de Segalen.
- 23 Après avoir vu comment s'était opérée la rencontre entre l'Occident et son altérité extrême-orientale dans l'itinéraire poétique de Claudel et de Segalen, on peut voir la place prépondérante donnée à cette altérité dans les deux œuvres singulières que sont *Stèles* et *Cent phrases pour éventails*.

L'altérité extrême-orientale dans *Stèles* et *Cent phrases pour éventails*

- 24 À travers leur rapport à cette altérité, Segalen et Claudel semblent dire un désir de créer une œuvre neuve, originale, « autre » : en ce sens qu'elle sort du cadre de l'identité (*idem*) de la poésie occidentale pour aller vers un autre univers poétique, et constituer l'identité nouvelle de l'œuvre (*ipse*), enrichie de l'altérité extrême-orientale.

Relation et altérité des deux œuvres

- 25 Un rapport intime unit ces deux œuvres. Leurs auteurs se connaissaient. Les premières œuvres de Claudel ont exercé une grande influence sur le jeune Segalen. Celui-ci dédie ses *Stèles* en hommage à Paul Claudel qui lui apparaît comme un maître en poésie et dans l'exploration de l'Extrême-Orient. Néanmoins, Segalen a voulu explorer d'autres voies que celles ouvertes par son prédécesseur. En choisissant de clore le recueil par cette exclamation :

Mais fondent les eaux dures, déborde la vie, vienne le torrent dévastateur plutôt
que la Connaissance !

- 26 Segalen veut marquer sa distance avec l'auteur de *Connaissance de l'Est*. Il proclame dans ce passage que sa recherche sera d'un autre ordre que celle de la connaissance ou connaissance visée par Claudel. On peut souligner ici que la poésie claudélienne se trouve dans l'intertexte de *Stèles* comme un contrepoint à celle-ci. Parallèlement, la composition des *Cent phrases* en 1926 garde le souvenir de *Stèles*, publié en 1912, dont Claudel n'a pu ignorer l'importance, même s'il montre peu de sympathie pour son auteur. On peut ainsi lire *Stèles* dans une intertextualité avec l'œuvre de Claudel et *Cent phrases pour éventails* dans une intertextualité avec *Stèles*. Ces deux œuvres donnent à l'altérité extrême-orientale une place à la fois semblable et différente.

L'altérité extrême-orientale dans *Stèles*

- 27 Elle se décline au sein de l'œuvre sous la forme d'altérités rayonnantes : altérité culturelle, altérité linguistique, altérité littéraire, altérité symbolique.
- 28 L'altérité culturelle se manifeste principalement à travers la matérialité de l'objet-livre et son cadre poétique et thématique. Segalen a symboliquement inscrit l'édition originale de 1912 de son texte dans la tradition chinoise. Comme le souligne Christian Doumet¹¹, le format du livre adopte les proportions de la fameuse stèle nestorienne de Si ngan fu, de l'empire des Tang, découverte en 1625. Le texte est encadré par un filet qui respecte quant à lui les proportions traditionnelles de l'encadrement des peintures et des estampes. Le papier utilisé pour le tirage principal, de 81 exemplaires, un chiffre symbolique dans la numérologie chinoise, est un papier précieux apporté de Corée à la cour impériale. La couverture du livre est constituée de « deux plaquettes de camphrier mâle serrées de liettes de soie », à la manière des livres précieux chinois. Toutes les éditions de *Stèles* s'efforcent de respecter du moins l'esprit de cette édition originale en reproduisant de même le texte dans un encadré.
- 29 De plus, le poème-stèle de Segalen est mimétiquement construit sur le modèle de la stèle de pierre chinoise. Cette forme évoque les pierres levées, portant une inscription d'idéogrammes, que Segalen avait rencontrées au cours de ses explorations du territoire chinois. Les stèles constituent des monuments commémoratifs que l'on peut trouver dans tout l'Empire et qui peuvent être des monuments funéraires. Le choix de la forme poétique stèle exprime la recherche d'une parole pétrifiée ou cristallisée dans une inscription éternelle. Elle inscrit l'altérité au cœur même du texte, puisque chaque poème est à la fois constitué d'une matérialité verbale et d'autre chose – c'est à la fois un poème et un autre objet : une pierre levée sur le chemin de l'imaginaire. Les thématiques abordées dans le texte placent aussi celui-ci dans un univers chinois fantasmé : l'espace (l'Empire, la Cité interdite), les personnages (l'empereur, le sage,

la concubine, les gens de Mani), les rites (offrandes, sacrifices, libations), les notions philosophiques (le vide, les cinq relations du confucianisme, le sort).

- 30 L'altérité linguistique se manifeste dans les épigraphes données aux poèmes- stèles sous la forme de caractères chinois non traduits qui introduisent une étrangeté radicale dans le texte. Le texte français et le texte chinois se font face de manière à produire un choc esthétique. Ce choc fait sens : c'est un choc de l'étrangeté, choc entre l'identité occidentale et son altérité chinoise qui donne à voir le Divers, de sorte à faire une œuvre singulière et nouvelle.
- 31 La présence de cette altérité linguistique conduit aussi à une séparation signifié / signifiant. Les caractères chinois apparaissent au lecteur non sinisant comme de purs signes qui se donnent à contempler comme une forme étrange et belle, dont le sens est obscur. S'il arrive que Segalen donne en note la traduction, celle-ci ne fait parfois qu'accroître l'effet d'étrangeté du poème, car la signification de l'épigraphe semble ne pouvoir épuiser le sens et la portée de la confrontation entre le texte français et son épigraphe chinoise. L'exemple de « Mon amante a les vertus de l'eau »¹² en témoigne. L'épigraphe est ainsi traduite par l'auteur « Il est difficile de recueillir l'eau répandue ». Il s'agit d'un dicton qui peut signifier : « il ne faut pas dire ou faire des choses que l'on pourrait regretter ». La compréhension de l'épigraphe chinoise apporte bien sûr un élément intéressant, mais l'ensemble du poème-stèle exerce une fascination qui va au-delà de la signification. Car, avec le choc de l'altérité des deux langues, le texte acquiert une dimension picturale : il se contemple, se médite, tel un tableau étrange.
- 32 L'altérité littéraire est présente dans *Stèles* dans la mesure où cette œuvre peut être lue dans une intertextualité avec différentes œuvres, parmi lesquelles on peut citer des textes chinois anciens ou les « Tombeaux » de Mallarmé.
- 33 Segalen s'est inspiré des *Textes historiques* traduits du chinois par le père Wieger pour la composition de son œuvre. Ce livre, qui rassemble des récits historiques ou légendaires sur la Chine ancienne, a donné à un grand nombre de stèles leurs arguments. Mais Segalen a aussi trouvé des sources dans d'autres livres chinois ou sur la Chine. L'exemple de « Pierre musicale » dont l'argument est tiré d'un livre historique : recueil du *Chensi-t'ong-tche*, dans *Histoire de Tsin*, ou celui de « Du Bout du sabre », tiré à la fois de l'Introduction à *l'Histoire de l'Asie*, par Léon Cahun et d'un poème de Li Po, en témoignent.
- 34 *Stèles* peut être lu aussi dans une intertextualité avec les tombeaux mallarméens, une forme poétique que le maître de la rue de Rome a souhaitée semblable à une pierre funéraire. Le souvenir du « Tombeau d'Edgar Poe » semble particulièrement présent dans le projet segalénien. Ce texte évoque en effet l'idée d'un poème identifié à un « bas-relief » dont peut s'orner la « tombe » du poète, ou encore un « calme bloc [...] chu d'un désastre obscur » ou encore un « granit » et une « borne ». La recherche de Segalen et celle de Mallarmé se rejoignent ici, dans la mesure où la stèle est un poème lapidaire et un objet de mémoire.
- 35 L'altérité symbolique est aussi au cœur de l'écriture de *Stèles*. La deuxième partie de l'œuvre, les « Stèles face au Nord », est consacrée au thème de l'amitié. Il s'agit là d'une thématique très importante de l'œuvre de Segalen. À ce sujet, Christian Doumet écrit :
- Plus que l'amour, [l'amitié] se fonde chez lui sur le rêve de l'autre- moi, sur la tentative d'une assimilation, d'une fusion, même, de l'Autre radicalement en moi.¹³

- 36 La relation qui unit un sujet et son ami cristallise ainsi le rapport du moi à son altérité. Cette relation, toujours complexe et ambivalente, est représentée symboliquement par différentes images allégoriques dans le recueil.
- 37 Dans le poème « Empreinte », l'amitié entre deux êtres apparaît comme la relation entre les morceaux d'un même objet, brisé en deux, et qui conservent l'empreinte de la brisure. Lorsque les deux objets sont séparés, on parvient en les superposant à retrouver l'unité perdue ou la « double fidélité ». Ce poème évoque le cauchemar d'un empereur qui, en cherchant à éprouver la correspondance de la partie d'objet brisé de son ami avec le sien, se rend compte que les deux parties, comme leur âme, ne se correspondent plus. L'amitié est ainsi vécue comme une correspondance entre une âme et son autre – comme une altérité correspondante qui est donnée originellement, mais qui risque de se perdre à jamais.
- 38 L'amitié est aussi représentée sous la forme idéale de la relation d'un être à son miroir. Un homme doit trouver un miroir dans le regard de l'ami qui lui donne à voir la vertu : *virtus*, ce qui lui confère sa qualité d'homme. L'amitié est vécue aussi comme une altérité réfléchissante qui permet à chacun de s'accomplir en tant d'homme. On peut souligner que cette idée entre en résonance avec le confucianisme pour lequel aucun homme ne peut se concevoir comme un individu isolé du reste de la société des autres hommes, mais comme une partie de celle-ci grâce à laquelle il devient humain à part entière.
- 39 L'amitié trouve encore une image allégorique dans celle de l'écho. Mais comme l'écho ne se répète pas à l'identique, c'est le modèle d'une amitié fautive par rapport à l'accord ou l'harmonie en musique, qui représentent, par opposition, la perfection de l'amitié et des relations humaines. L'écho s'étouffe, il déforme, comme l'amitié dévoyée. L'amitié doit être au contraire une altérité harmonieuse et musicale. On peut souligner ici que le recueil utilise d'une façon récurrente la figure de l'allégorie comme elle apparaît dans ces exemples, de façon à introduire un rapport constant et démultiplié de chaque chose à une altérité.
- 40 La présence de l'étrangeté chinoise au cœur du texte français est à l'image d'un choc ou d'un combat entre l'identité occidentale et son altérité.

L'altérité extrême-orientale dans Cent phrases pour éventails

- 41 Elle peut aussi se décliner au sein de l'œuvre sous la forme de semblables altérités rayonnantes : altérité culturelle, altérité linguistique, altérité littéraire.
- 42 L'altérité culturelle se manifeste aussi à travers la matérialité de l'objet-livre et son cadre poétique. L'édition originale des *Cent phrases pour éventails*, parue à Tokyo en 1927, s'inscrit dans la tradition du livre japonais. Dans cette édition, les *Cent phrases* se présentent sous la forme de trois volumes, contenus dans un étui bleu parsemé de points d'or dans sa partie intérieure. Chacun des volumes se déroule en une longue feuille de papier pliée en accordéon. Cette feuille se déplie de feuillets en feuillets, se laissant parcourir de la droite vers la gauche. Chaque feuillet offre à la vue trois phrases séparées par un trait horizontal. Chacune des phrases se constitue d'un texte en français, situé dans sa majeure partie sur la partie droite – et accompagné d'idéogrammes japonais situés sur la partie gauche (appelée aussi titre ou racine ou exclamation par Claudel).

- 43 Le cadre poétique est également intéressant. La forme du poème-éventail inscrit ce livre dans la tradition extrême-orientale. L'éventail apparaît en effet essentiellement chez Claudel comme un objet d'Extrême-Orient qui véhicule avec lui son imaginaire lointain. Les images abordées sont elles aussi extrême-orientales : le Bouddha, le Shintô, le Fuji, Kyoto, le Japon, l'empereur, et inscrivent le texte dans une temporalité et un espace imaginaire japonais.
- 44 L'altérité linguistique apparaît dès la préface des *Cent phrases pour éventails* où Claudel avoue qu'
- il est impossible pour un poète d'avoir vécu quelque temps en Chine ou au Japon sans considérer avec émulation tout cet attirail là-bas qui accompagne l'expression de la pensée : le bâton d'encre de Chine [...]; on le frotte humecté d'un peu d'encre sur une plaque d'ardoise et un godet recueille le jus magique. Il n'y a plus qu'à y tremper, peintre de l'idée ! ce pinceau léger et comme aérien qui le long de nos phalanges communique au fond de nous à la déflagration du poème.
- 45 Le poème de Claudel s'inscrit ainsi dans la tradition de la calligraphie japonaise. Dans leur édition originale, les *Cent phrases pour éventails* représentent la lithographie du texte manuscrit français, calligraphié par Claudel. Celui-ci est accompagné d'idéogrammes japonais, calligraphiés par Ikuma Arishima et choisis, d'après le commentaire de l'édition, « à raison de leur valeur suggestive et décorative par Messieurs Yamanoushi et Yoshié ».
- 46 De même que pour le cas de *Stèles*, l'association de la calligraphie française et de la calligraphie japonaise vise à créer un choc esthétique. Mais au contraire de ce que l'on observe dans *Stèles*, le texte français et les caractères japonais semblent entrer en résonance dans l'harmonie. Cela est certainement dû au fait que les deux textes sont calligraphiés à l'aide d'une même méthode et qu'il y a une recherche de continuité d'un texte à l'autre. Mais l'on peut dire, comme dans le cas de *Stèles*, que l'association des caractères idéogrammatiques et du texte français crée un effet de fascination. Le texte vise à la beauté esthétique d'une calligraphie ou d'un tableau. C'est une œuvre qui se donne à lire comme à contempler, en suscitant la méditation et le rêve.
- 47 L'altérité littéraire se manifeste à travers l'intertextualité que l'on observe entre *Cent phrases pour éventail* et différents types de textes. Cette œuvre reçoit avant tout l'héritage des haïkus japonais. Dans sa préface, Claudel rend hommage à ces poèmes, en disant comment son texte se porte « à la recherche de leur ombre ». Les phrases de Claudel se distinguent du haïku par leur forme. En effet, il ne faut pas oublier que celui-ci est un poème de 17 syllabes, réparties en trois mouvements de 5/7/5 syllabes. Les phrases, quant à elles, s'apparentent au vers libre. Néanmoins, elles recueillent quelque chose de l'essence ludique du haïku. En effet, avant d'être un poème méditatif, celui-ci est d'abord une forme de jeu poétique. On peut rappeler que le haïku prend naissance dans un divertissement élégant, le *renga* : une joute spirituelle où les participants étaient invités à s'adresser, les uns aux autres, des vers à la suite. Ce jeu donnait lieu à des réparties souvent légères et humoristiques. Dans le déroulement des réparties associées, le vers initial fut peu à peu isolé : le *hokku*. Celui-ci devint le haïku, considéré dès lors comme une unité poétique singulière. Plus tard, Bashô a donné toute sa profondeur à ce genre. Mais on peut se souvenir que le haïku fut toujours un jeu autant qu'une méditation. Claudel reçoit ainsi le double héritage de cette forme.
- 48 D'autre part, les *Cent phrases* se proposent aussi comme un reflet transformé des *Éventails* de Mallarmé. On peut penser aux éventails à madame ou mademoiselle

Mallarmé, ou à Méry Laurent. La forme de l'éventail reflète la dimension ludique essentielle à l'écriture mallarméenne. En écho à ces *Éventails*, les *Cent phrases* reprennent la métaphore de l'aile chère à Mallarmé pour caractériser la forme légère de poème (phrases 89, 158, 162). Cependant, la poésie claudélienne ne veut en rien constituer une aile matérielle comme le désirait Mallarmé avec ses éventails. Dans une nouvelle analogie, les phrases sont plutôt suscitées par une « aile invisible » (phrase 89) dont elles révèlent le mouvement. Ainsi elles sont des « poèmes écrits sur le souffle » (phrase 77). Claudel tisse la métaphore mallarméenne de l'aile, mais afin de s'en détacher. L'image de l'aile laisse toute la place à ce qu'elle manifeste : le souffle. Ce souffle n'étant pas l'objet, mais le déplacement d'air qui s'élève et disparaît, animant simplement d'un rythme le silence.

- 49 On peut ainsi dire que les *Cent phrases* se définissent comme l'autre de *Stèles*, jouant des relations entre les écritures latine et idéogrammatique, mais d'une manière toute différente. Les phrases claudéliennes s'opposent aux stèles dans la mesure où les premières s'inscrivent dans l'éphémère, tandis que les secondes s'écrivent dans une recherche de l'éternité. Alors que l'un de ces textes se construit autour de l'absence d'un Être, l'être impérial, le Tout, l'autre texte tente de rendre présent un silence essentiel où quelque chose d'infime résonne. Pourtant, comme dans l'esprit d'un jeu, les deux entreprises se font écho. Elles mettent en œuvre une commune recherche picturale dans le dialogue proposé entre le texte occidental et sa racine orientale. L'un et l'autre se rejoignent dans leur recherche picturale. Et à travers la mise en lumière du mot image, tableau ou scène, présentant une figure indéchiffrable – c'est une même question qui est posée : celle du secret, inconnaissable ou ineffable, caché dans les lettres.

Découverte d'une altérité dans l'identité des œuvres

- 50 L'épreuve de l'altérité extrême-orientale a de plus permis à Claudel et à Segalen de découvrir une altérité au sein de leur propre identité.

Cent phrases pour éventail et les idéogrammes occidentaux

- 51 Les *Cent phrases* constituent l'illustration poétique de la réflexion sur le langage que Claudel a commencée grâce à l'observation des idéogrammes extrême-orientaux. Il rapporte que c'est en contemplant des idéogrammes, et en parcourant un livre du père Wiegner consacré aux caractères chinois qu'il fit la « trouvaille » qui lui ouvrit comme « le seuil d'un monde nouveau », selon ses propres termes¹⁴. Cette découverte consiste en l'idée que, de même qu'en chinois, il y a dans les langues occidentales une secrète adéquation entre les mots et les choses qu'ils signifient. C'est ce qu'il expose notamment dans les « Idéogrammes occidentaux ».
- 52 Pour Claudel, l'adéquation entre les mots et les choses concerne tout d'abord la dimension graphique du signe écrit. Il part du constat qu'il y a dans l'écriture chinoise une certaine figuration du réel, écrivant que¹⁵ :
- Par exemple l'homme c'est Λ une paire de jambes [...]
- 53 À l'origine de la langue chinoise se trouvaient en effet des pictogrammes représentant les choses sous forme de dessins stylisés. Ainsi le caractère simple « ren » (« homme », représenté « Λ » par Claudel) conserve bien le souvenir de sa source imagée : une

silhouette humaine. La complexité s'accroît lorsque les caractères entrent en composition pour former des idéogrammes, mais la langue chinoise garde toujours la mémoire d'une certaine figuration du réel. Or, il apparaît à Claudel que l'écriture occidentale possède un fonctionnement analogue à celui du chinois, de sorte qu'il y trouve des « idéogrammes occidentaux ».

- 54 Claudel commente ainsi le bel idéogramme que forme le mot « toit »¹⁶ :

N'avons-nous pas là une représentation complète de la maison à laquelle ne manquent même pas les deux cheminées ? O est la femme et I est l'homme, caractérisés par leurs différences essentielles : la conservation et la force ; le point de l'i est la fumée du foyer ou, si vous aimez mieux, l'esprit enclos et la vie intime de l'ensemble.

- 55 Dans ce mot se donne à voir un développement graphique et pictural du mot « toit ». L'étude du fonctionnement du chinois a nourri la pensée claudélienne sur le langage en l'amenant à inventer ces idéogrammes occidentaux. Cette réflexion a ainsi permis à Claudel d'inventer cette forme poétique de la phrase pour éventail. Car, au-delà de l'apport thématique de l'Extrême-Orient, on trouve dans cette œuvre une véritable fusion entre les traditions de l'Asie et la tradition française. Les phrases claudéliennes peuvent présenter un aspect ludique. Ainsi la phrase numéro 46 dont voici le texte (français)¹⁷ :

La
petite
maman
à
pas
vifs
enlève le cerf-volant
mais c'est l'enfant d
errière elle la bouche o
ouverte
qui le fait voler

- 56 Il est accompagné de deux caractères japonais qui signifient « cerf-volant ». Dans la calligraphie claudélienne, le o du mot « bouche » figure véritablement la bouche bée de l'enfant (y a-t-il ici de plus un clin d'œil au fameux mot « khou » (口) chinois, qui signifie « bouche » ?)¹⁸. Le groupe « La petite maman » dessine la forme triangulaire d'un cerf-volant, découpé sur le ciel, comme ces mots sur le blanc de la page. Enfin, le groupe « à pas vifs », sous lequel on trouve les lettres d et le o détachées, semble représenter encore le fil du cerf-volant, tenu par la bouche émerveillée (o) de l'enfant. Ce dispositif graphique est très ingénieux. Il peut évoquer la démarche des *Calligrammes* d'Apollinaire où le poète devient peintre en déployant le potentiel graphique et figuratif de l'écriture. On a dans cette forme une composition des deux traditions. Bien plus, on peut dire qu'il s'agit d'une fusion créatrice de l'identité occidentale et de son altérité extrême-orientale.

Stèles et l'idée de Wen

- 57 Segalen évoque la notion de Wen dans sa préface à *Stèles*. En chinois, « wen » 文, qui désigne à l'origine le signe écrit, puis par extension le texte composé, est traduit communément par « littérature »¹⁹. Dans la tradition chinoise, une légende rapporte que ce serait en observant les empreintes des animaux sur le sol, et tout

particulièrement les traces des pattes d'oiseaux, que les hommes eurent l'idée d'inventer l'écriture. François Cheng écrit de plus que le caractère « *wen* » possède une « graphie faite de traits harmonieusement croisés » qui font « allusion aux traces rythmiques laissées par des oiseaux et des quadrupèdes dont on s'était inspiré pour créer les idéogrammes »²⁰. De là donc, l'idée que le signe écrit n'a pas une origine seulement humaine, mais qu'il possède une origine cosmique et un caractère sacré.

- 58 Le sinologue qu'est Segalen ne pouvait ignorer l'origine de cette notion de Wen et cette légende. Sans affirmer qu'il adhérerait à la conception chinoise du Wen, on peut dire néanmoins que cette conception a pu le faire méditer et influencer sur son écriture – une écriture où l'altérité est présente. Dans *Stèles* s'élève une parole dite d'ailleurs, une parole qui provient du rythme du cosmos, une parole qui touche ainsi au sacré et à l'inconnaissable. C'est une parole constamment allégorique qui vise à désigner un au-delà mystérieux et dérobé. Henry Bouillier, soulignant que Segalen adopte cette parole allégorique, écrit qu'il

donne à cette figure de rhétorique une tâche au fond beaucoup plus noble et plus profonde que celle de faire comprendre des abstractions. L'allégorie dans ses poèmes a pour rôle de conduire à l'espace imaginaire et surtout à suggérer, d'évoquer l'inconnaissable. Cet inconnaissable, ce peut être aussi bien les profondeurs du moi ou la Cité interdite [...], que le Nom caché, l'Absolu, l'Être ou le Dieu des mystiques. On voit que la périphrase ou l'image oblique dont les Chinois usent par politesse et par raffinement devient dans le poème de Segalen un moyen d'approche de l'inconnaissable. L'allégorie devient un coup de sonde dans l'invisible.²¹

- 59 Dans *Stèles*, l'altérité représentée par l'allégorie devient ainsi un signe pour désigner un au-delà inconnaissable et mystérieux.
- 60 L'étude de la relation de ces œuvres à leur altérité extrême-orientale peut montrer que celle-ci est intimement liée à la question du désir. À travers la tension qu'ils mettent en œuvre entre l'univers occidental et son altérité extrême-orientale, Claudel et Segalen semblent dire leur désir d'autres cultures, d'autres langues, d'autres univers – mais aussi un désir de création d'une œuvre riche d'altérité – enfin un désir de connaissance d'un autre en soi-même à travers le rapport à la Chine et au Japon. Ils semblent dire ainsi le désir de découvrir, à travers un autre fonctionnement du langage et de la poésie, un rapport avec l'ailleurs et avec une altérité fascinante et inconnue.

NOTES

1. Paul Claudel, *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Louis Fournier (éd.), Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2001, p. 136 (MI).

2. MI, p. 136.

3. MI, p. 145.

4. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1118 sq. (Pr).

5. Pr, p. 1122.

6. Gilbert Gadoffre, *Claudiel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 16.
 7. Pierre-Charles Cras.
 8. Cité par Henry Bouillier, in Victor Segalen, *Œuvres complètes II*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 5.
 9. Cité par H. Bouillier, *Ibid.*, p. 5-6.
 10. Victor Segalen, *Œuvres complètes I*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 771.
 11. Christian Doumet, « *Distante éteinte* », *Présentation de Stèles*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 9 sq.
 12. *Stèles*, p. 151.
 13. *Ibid.*, p. 116.
 14. Pr, « L'Harmonie imitative », p. 100-102.
 15. Pr, « Idéogrammes occidentaux », p. 81.
 16. Pr, « Idéogrammes occidentaux », p. 82.
 17. Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Poésie/Gallimard, 1996 (ouvrage reproduisant la lithographie du manuscrit original). Non paginé.
 18. Voir Pr, « L'Harmonie imitative », p. 100.
 19. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1996, p. 87.
 20. *Ibid.*, p. 87.
 21. Victor Segalen, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 17.
-

AUTEUR

HOAI-HUONG NGUYEN

Université de Paris 10 Nanterre

L'ailleurs fantôme : Michel Leiris et Louis Malle

Thangam Ravindranathan

Le truchement d'un titre

- 1 La réflexion qui suit portera sur deux récits de voyage, et notamment sur leurs titres, où l'Afrique et l'Inde sont amenées à revêtir une même épithète dont la glose resterait encore à faire. Il s'agit, d'une part, de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, journal fameusement controversé de la mission ethnographique Dakar-Djibouti menée dans les années 1931-1933 où Leiris occupait la fonction de secrétaire-archiviste, et, d'autre part, de *L'Inde fantôme* de Louis Malle, film documentaire tourné dans divers lieux du sous-continent indien plus de trente-cinq ans plus tard, accompagné d'un carnet de voyage publié récemment de manière posthume et sous le même titre. Malle inscrivait ouvertement son projet de film sous des auspices littéraires, dont l'ouvrage de Leiris, sans accuser pour autant les raisons spécifiques de l'homologie voulue du titre. Or, dans ce qui là se donnait pour une évidence, homologie sous prétexte d'hommage, s'articule une forme de citation qui ne va pas de soi, qui demande qu'on situe pour ainsi dire le fantôme dans le texte, qu'on repère les chemins par où il le creuse, tenant compte ce faisant du risque dont nous prévenait Jacques Derrida : suivre un fantôme revient peut-être à être suivi par lui¹.
- 2 Il y aurait d'office un commentaire d'ordre grammatical à faire sur ces titres, *Afrique fantôme* et *Inde Fantôme*, qui tous deux affixent à leurs toponymes une épithète qui n'est pas à proprement parler un adjectif mais un nom. L'on est là devant une construction de type dit appositif, c'est-à-dire où un nom est amené à qualifier un autre nom par simple apposition, sans autre mot de liaison. Possibilité syntaxique nommée sans doute pour accommoder ce qui, à l'origine, était un usage agrammatical, qui se sera obstinée à doter un nom d'une capacité prédicative, soit pour suppléer, selon un axe morphologique, fantasmatique propre à la langue, à un besoin adjectival là où manquait un adjectif propre. En l'occurrence se trouvent réifiées aujourd'hui des formules qui emploient « fantôme » à titre adjectival, que l'on pense à « vaisseau

fantôme » ou encore à « membre fantôme ». Il reste que se profile là, en palimpseste, et comme une brèche recouverte par la victoire rendue en dernière analyse au fantasme, la violence d'une hypostase. Cette figure de rhétorique² consiste en effet à confondre les catégories grammaticales, à substituer l'une à l'autre, ici le nom à l'adjectif. Figure qui résiste par ailleurs à l'œuvre de la catachrèse qui, avec le temps, la frappant d'amnésie, l'aurait fait passer comme si de rien n'était dans la langue courante : car dans « Afrique fantôme » et dans « Inde fantôme » l'on entendrait encore comme dans un inconscient des mots l'insistance d'une nominalité redoublée, insolence ou souffrance grammaticale.

- 3 Si j'évoque en ouverture la tension nominale à l'œuvre dans ces titres, c'est, d'une part, pour compléter d'une dimension rhétorique la notion, avancée par Jean Baudrillard et Marc Guillaume, d'une « hypostase de l'altérité »³. Dans la première partie de leur ouvrage intitulé *Figures de l'altérité*, Guillaume s'inspire d'un court texte du sociologue Georg Simmel sur l'étranger pour évoquer la « métrique étrange » que peut représenter l'altérité. L'apparition de l'autre ouvre sur une distance qui est moins géographique ou culturelle que celle d'un passage de frontière, seuil au-delà duquel les coordonnées habituelles de distance et de proximité sont recombinaées. Dès lors, résume Guillaume, « dans le rapport à l'autre interviennent deux dimensions [...et] l'étranger est celui qui selon un certain axe est très loin, et selon un autre axe, très près »⁴. La lecture que propose Guillaume à travers Simmel de l'étranger comme « hypostase de l'altérité » invite, par l'œuvre de la « métrique étrange », à penser l'altérité selon le trouble subtil des coordonnées de l'espace symbolique que peut occasionner son avènement.
- 4 Dans ce même ouvrage de Baudrillard et Guillaume il est question de « la spectralité comme élimination de l'autre »⁵. Or, si le spectral est pour ces penseurs l'effet surtout des nouvelles modalités de proximité et d'anonymat résultant des technologies contemporaines, on pourrait aussi le prendre pour ce qui nomme, de façon plus généralisée ou radicale, le mode même selon lequel adviendrait quelque chose comme l'altérité, le signe même sous lequel un ailleurs, un autre lieu, viendrait interrompre l'identité à soi d'un ici. C'est là une direction que sembleraient autoriser certains propos de Derrida, pour qui le spectre est « ce qui disjointe le présent vivant, [...] ce qui secrètement le désajuste », ce qui rend possible la pensée « depuis le mouvement de cette disjonction », une pensée qui est, essentiellement, celle d'un « être-avec ce qui n'est pas encore là ou ce qui n'est plus là, de ce qui dépasse le présentement vivant »⁶. Si cette notion de disjonction est articulée chez Derrida autour d'un axe temporel (le « *Time is out of joint* » de *Hamlet*), on pourrait la poursuivre au niveau de l'espace, soi-disant réel ou symbolique. N'est-ce pas par une interruption, un dérèglement, par une inadéquation, qu'a lieu, que prend place, dans le texte, dans le monde, l'altérité ? Il s'agira ici, en quelque sorte, de prendre au plus sérieux la possibilité que la pensée de l'autre, en tant qu'elle est une pensée déconstructrice, est aussi une pensée du spectre⁷.

Écrire l'ailleurs

- 5 « Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage », avait encore écrit Henri Michaux en 1928 en guise de préface à son journal de voyage *Ecuador*⁸. Le double cadrage paratextuel de *L'Afrique fantôme*, tout en distanciations et défenses, témoignera pareillement d'un partage trouble entre apologie et palinodie, d'une prise de responsabilité tout aussi ambiguë d'un texte, qui,

ayant pour alibi d'être le journal de bord de la mission ethnographique, tenu selon les consignes de Marcel Mauss, avait fini par enregistrer aussi bien les temps pleins et vides de l'expédition que ceux d'un drame subjectif qui allait tout en discréditant celle-ci, journal des illusions et des déceptions de celui qui était parti en Afrique pour « se faire autre » et qui n'y était pas entièrement parvenu⁹. Dans une ébauche de préface écrite en 1932, Leiris précisait :

Ce journal n'est ni un historique de la Mission Dakar-Djibouti ni ce qu'il est convenu d'appeler un récit de voyage. [...] J'aurais pu faire paraître un livre qui eût été un roman d'aventures assez morne [...] ou encore un ouvrage de vulgarisation ethnographique [...]. J'ai préféré publier ces notes, prises en marge des déplacements et des enquêtes, et qui (malgré qu'on y retrouve le canevas du voyage, des échos des travaux qui y ont été faits, et les plus importantes des anecdotes ou péripéties) ne constituent pas autre chose qu'un journal personnel, un journal intime que j'aurais tout aussi bien pu tenir à Paris, mais que je me trouve avoir tenu me promenant en Afrique.¹⁰

- 6 Leiris anticipait par ce recours préfaciel ce qui deviendrait un *topos* du genre à l'époque moderne, témoin encore Michaux qui après avoir délégitimé les deux termes de son journal de voyage, s'attachait à « se jet[er] la première pierre »¹¹. On songera encore à la célèbre ouverture de *Tristes Tropiques*, où Lévi-Strauss prononçait sa haine à l'endroit des voyageurs et des explorateurs¹², et même, plus proche de nous, à l'introduction à *Mon galurin gris : petites géographies* d'Olivier Rolin qui niait tout simplement l'existence de quelque chose qui s'appellerait la littérature de voyage, notion aussi absurde, estimait-il, que celle d'agences de littérature¹³. Il faut dire que cette conscience de sa caducité ou d'une défaillance peut-être plus ancienne ou plus profonde d'une raison d'être est devenue au fil du siècle constitutive du genre du récit de voyage, celui-ci de par sa nature clivée entre l'ouverture au monde et le repli sur soi, voué à dire la condition délogée et désœuvrée d'un sujet en exil, pour reprendre les propos de Michel Beaujour sur l'autoportrait, genre avec lequel l'écriture de voyage en vient à partager de plus en plus d'affinités structurelles¹⁴. Cette proximité spécifiquement moderne aurait une simple explication historique, ou plus précisément bibliographique. Comme le rappelle Adrien Pasquali, c'est la plus grande différenciation et spécialisation à l'époque moderne du savoir de l'autre et de l'ailleurs, autant de sa production que de son lectorat, qui dévolue le récit de voyage en tant que tel à une parole devenue inutile, en excès¹⁵. On mesure en effet cette nouvelle hétérogénéité ressentie entre les différents ordres du savoir dans un texte tel *Ecuador*, dont les dernières pages, par une subite modification de la posture d'énonciation, offraient au lecteur des bribes d'un discours organisé par titres et d'une facture pseudo-documentaire, comme pour suggérer que l'espace même du journal n'avait pas pu en bonne conscience intégrer cette voix : « Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l'auteur est ému », écrivait Michaux en préface à cette dernière partie du journal, « Sûrement il s'est passé bien d'autres choses. Le voilà qui cherche. Mais il ne rencontre que brouillards. Alors, pour masquer son embarras, il prend une voix de pédagogue »¹⁶. La « voix de pédagogue » qui vient ici réparer de façon peu convaincante la maigreur du journal, rappelle surtout que celui-ci, tel le journal intime qu'évoque Blanchot¹⁷, s'écrit à l'ombre d'une autre œuvre, celle-là plus légitime, plus susceptible d'apporter une connaissance là où le journal ne porte continuellement qu'une parole ancillaire, dés-œuvrée.
- 7 Or, c'est à l'endroit même de cette séparation des voix qu'il faut situer *L'Afrique Fantôme* qui s'écrit littéralement dans les marges d'une autre œuvre, la vraie pour ainsi dire,

celle où se trouvera rassemblé au bout du compte l'ensemble du savoir recueilli durant l'expédition africaine, et qui sera constituée, outre son important coefficient textuel, d'innombrables pièces à conviction : des centaines d'objets rituels (procurés, on le sait, par des moyens souvent douteux) et des milliers de photographies, dont certaines, figurant dès sa première édition dans *L'Afrique fantôme*, viennent signaler aussi la limite de l'efficacité de la parole journalière à dire le « ça a été » de cet ailleurs, de cet autre qu'au jour le jour elle se sera acharnée à constituer le témoignage.

De plus en plus, je m'aperçois que je me lasse de tenir à jour ces éphémérides. Quand je bouge, cela va bien, car ils passent à l'arrière-plan et j'ai du reste à peine le temps de les écrire. Quand je ne bouge pas, cela est pire, car d'abord je m'ennuie. M'ennuyant, je cherche à me distraire en écrivant ce journal, qui devient mon principal passe-temps. C'est presque comme si j'avais eu l'idée du voyage exprès pour le rédiger... Mais comme je ne bouge pas, je n'ai pas grand-chose à dire. Pas d'autre ressource que l'introspection, l'examen de mes raisons de voyager, de mes raisons d'écrire. Et c'est là que l'oisiveté me mène au pire cafard et à la fin de tout, car je défie quiconque – écrivain ou pas – regarde sincèrement en lui-même de ne pas se noyer au bout de peu de temps dans le plus effarant nihilisme. [...] Je ne veux plus revenir sur ce sujet. Plus assommant qu'un journal sont deux journaux. Inutile d'ajouter à l'ennui de celui-ci l'ennui d'un « journal de journal ».¹⁸

- 8 On aurait là, dès lors, comme les premières conditions de lisibilité du « fantôme » du titre de Leiris – signe d'un trouble référentiel ou encore de la sentence de secondarité affectant l'écriture. Or, la question du fantôme sera aussi, et quelque peu paradoxalement, une question locative, soit celle du où. Le mot « fantôme » circule dans les multiples préfaces dont Leiris fera précéder *L'Afrique fantôme* d'une édition à l'autre ; c'est à se demander si chaque nouvelle préface ne se serait pas donné pour tâche de situer le fantôme, soit de retenter une justification du titre donné aux carnets de route, d'activer autour du mot « fantôme » de nouveaux réseaux de sens. Ainsi ce titre qui, en 1934, dans les mots de Leiris, « parut s'imposer »¹⁹ nommerait tantôt un continent en sursis car pris entre deux configurations historico-littéraires, deux modes de scriptibilité (soit entre une Afrique « héroïque des pionniers », teintée d'un romanesque conradien et celle des mouvements de libération nationale²⁰), tantôt une Afrique sur laquelle par déplacement viendrait s'inscrire l'échec du jeune apprenti-ethnographe, de son rêve de « se faire autre » (et qui l'aurait fait « refuser, par le truchement d'un titre, la plénitude à cette Afrique en laquelle [il] avai[t] trouvé beaucoup mais non la délivrance »²¹). Or, la préface de 1981, loin de résoudre le flottement de sens, livre le mot « fantôme » à un degré de surdétermination redoublée :

Or, en ce qui concerne du moins l'Afrique, je constate que ce continent, déjà fantôme à mes yeux de 1934, m'apparaît aujourd'hui de manière plus fuyante que jamais [...]. N'était le journal ici republié, [...] n'étaient divers autres écrits issus à plus ou moins long terme de l'aventure mentale plus encore que physique que fut ma première expérience africaine, celle-ci aurait pour le vieil homme de 1981 [...] *si peu de réalité qu'elle ne pèserait pas beaucoup plus, dans mon souvenir, que celui de maints rêves évanouis dont seuls les récits qu'à peu près de tout temps je me suis attaché à en faire ont encore quelque cohésion.*²²

- 9 Quelques lignes plus loin, comble de la promiscuité de l'adjectif, de sa propension à l'hypallage, c'est « ce témoignage », c'est-à-dire le livre lui-même, qui est qualifié de « fantomatique »²³. La surdétermination à l'endroit du fantôme – qui est en même temps une indétermination, une absence de lieu – paraît tenir intimement à l'analogie du rêve dont l'évocation dans la dernière préface autorise dès lors une certaine approche du texte. On pourrait certes soutenir que l'Ailleurs a longtemps partagé son

mode d'inscription, voire son ontologie, dans le récit exotique avec ceux de la fantasmagorie ou du rêve – Pierre Loti ne croyait-il pas trouver en la Turquie « une composition fantastique de quelque orientaliste halluciné²⁴ » ? Mais c'est dans des écrits de voyage modernes que l'on trouve la plus explicitement assumée une problématique de doute affectant la réalité de l'autre et de l'ailleurs, celle-ci énoncée radicalement dans une des préfaces qu'écrivit Michaux à ses voyages en Asie, qui fait basculer le réel en son envers, faisant passer l'ailleurs au statut de fantaisie, d'univers imaginaire, imaginé :

Y croyais-je complètement ? [...] Peut-être au fond de moi les observais-je comme des voyages imaginaires qui se seraient réalisés sans moi, œuvres d'« autres ». *Pays qu'un autre aurait inventés*. J'en avais la surprise, l'émotion, l'agacement...²⁵

- 10 Dans le cas de Leiris, les récits de rêve qu'il écrivait pour *La Révolution surréaliste* avant le voyage africain, ainsi qu'un intérêt continu porté aux rêves dans l'œuvre ultérieure, préparent de manière privilégiée une affinité structurelle entre le spectacle exotique et celui du rêve²⁶.

Points de fuite

- 11 L'entrée du 15 février 1932, journée passée sur la route, se termine par ces mots : « Le nom du village où nous couchons, nous ne le saurons jamais, ne l'ayant pas demandé... »²⁷. Des mois plus tard, en Abyssinie, le journal enregistre pareille ignorance, imputée cette fois-ci à une rétention d'informations par l'autre, dans l'arrivée à « un village dont j'ignore le nom, les habitants n'ayant rien voulu savoir pour nous le dire »²⁸. Ces rares passages par des villages sans noms, ces lieux non-dits dont le journal feint de ne pas savoir qu'à un niveau fortement symbolique – et ne serait-ce qu'à l'égard de ses propres conventions – ils brisent l'itinéraire, sont la transposition au plan de l'espace d'une logique qui travaille l'ensemble du texte et de l'enquête dont il rend compte. Car si la mission de Leiris et des autres membres de l'équipe de Griaule est celle d'un inventaire continu d'informations, on voit celui-ci s'organiser autour de ses trous, soit autant de lieux où le savoir recueilli ne peut pas être confirmé, où les explications reçues des informateurs sont partielles, contradictoires, ou tout simplement absentes, sont le fait de réticences et de dissimulations perçues chez ceux qui sont interrogés. Ces instances provoquent presque sans exception la frustration du diariste. Si, comme a pu le montrer Jean Jamin, les méthodes de l'enquête mettaient en jeu une conception cryptologique de la société étudiée²⁹, les lieux de contradiction et d'une défaillance du savoir posent un péril grave à l'épistémologie même de l'enquête. Ainsi de la logique herméneutique entravée qu'installe dans le journal la longue enquête sur les masques dogon au Mali : l'explication reçue un jour est aussitôt contredite par celle reçue le lendemain, et les informateurs tour à tour soupçonnés de mensonge. « Si [les gens] lâchent quelques petits secrets, [ils] cachent soigneusement le principal », estime Leiris alors qu'il n'est encore qu'en début de mission³⁰ ; peu de temps plus loin, « [l]es contradictions incessantes » dans ce que lui révèle son informateur « [l]e font friser la crise de nerfs »³¹.
- 12 Alors même qu'il est saisi par le démon de l'information, le journal pris dans une fascination cryptologique, celle de pénétrer en profondeur les secrets des sociétés observées et de reconstituer pièce par pièce un lexique symbolique inédit, le secrétaire-archiviste enregistre obscurément ces zones de fuite, heurte des lieux d'un « je ne

saurai rien » par où le colossal inventaire menace de s'abîmer : « É chaque pas de chaque enquête, une nouvelle porte s'ouvre, qui ressemble le plus souvent à un abîme ou à une fondrière... »³². Ce sentiment ne fait que s'accroître entre le début et la fin de l'expédition, à en croire l'aveu inscrit à Gondar en Abyssinie où sont passés les derniers mois d'enquête fiévreuse autour des cérémonies de possession rituelle :

sensation ardente d'être au bord de quelque chose dont je ne toucherai jamais le fond, faute, entre autres raisons, de pouvoir – ainsi qu'il le faudrait – m'abandonner, à cause de mobiles divers, très malaisés à définir, mais parmi lesquels figurent en premier lieu des questions de peau, de civilisation, de langue.³³

- 13 Si dans cette phrase très citée du journal la limite posée à la connaissance est celle, identitaire, ontologique, de la position du sujet, elle est de manière tout aussi intéressante la fonction d'une traduction entravée entre systèmes symboliques, entre langue et métalangue, choses et mots, difficulté qui se manifeste sous la forme d'une surdétermination généralisée, rappelant, faudrait-il dire, un des modes les plus fréquents par lequel le rêve peut résister à l'interprétation. Ainsi du 27 septembre 1931 en Afrique occidentale :

Colère bleue contre un homme qui vient vendre des grigris et qui, quand je lui demande quelles sont les formules magiques qu'il est nécessaire de prononcer en s'en servant, donne, chaque fois que je lui fais répéter une de ces formules pour la noter, une version différente et, chaque fois qu'il s'agit de traduire, encore de nouvelles versions...³⁴

- 14 De même chez le vieillard qui enseigne à Leiris « les mystères de la société des masques » des Dogon quelques jours plus loin :

Dès que je demande la traduction d'un mot ou d'un membre de phrase isolé il perd le fil, doit reprendre tout son texte d'un bout à l'autre, mais s'embrouille et, naturellement, me donne chaque fois un texte différent.³⁵

L'ombilic du rêve

- 15 L'on sait la part importante faite dans *L'Afrique fantôme* aux rêves³⁶ : au fil des deux ans passés en Afrique, le journal enregistre une bonne trentaine de rêves, rêves où figurent des personnes liées au passé ou à l'imaginaire intime du diariste telle sa femme Zette (à qui il envoie régulièrement les pages de son journal), ou encore Bataille, Breton, à qui le lie son ancienne affiliation surréaliste, mais où encore se trouvent transposées certaines de ses hantises, souvent érotiques, d'autres induites ou exacerbées par le travail de l'enquête. On y voit en effet apparaître les personnages qui composent son monde africain, femmes noires, personnes en possession rituelle, animaux sacrificiels, etc. Au fil du journal, ces transcriptions de rêves enregistrent le passage trouble de l'univers profondément autre de l'Afrique où il est plongé et qu'il enquête à celui d'un théâtre inconscient, où les motifs se recombinaient moyennant des séquences saugrenues, où l'altérité vient rejoindre dans son étrangeté une scène archaïque. On note par ailleurs que l'ultime entrée du journal, écrite dans le bateau qui mène l'équipe à Marseille en conclusion de leur long périple, laissait le dernier mot au rêve :

J'ai rangé des papiers dans la caisse-bureau, bouclé mes valises, préparé mon linge pour demain matin. Dans ma couchette, j'écris ces lignes. Le bateau oscille légèrement. J'ai l'esprit net, la poitrine calme. Il ne me reste rien à faire, sinon clore ce carnet, éteindre la lumière, m'allonger, dormir, – et faire des rêves...³⁷

- 16 Ces derniers mots du journal, séparés typographiquement de ce qui les précède par un tiret, achèvent de confirmer la place singulière que creuse dans le journal le tissu

symbolique du rêve. Le texte onirique dessine en effet dans le journal à la fois des lieux d'assimilation et de filtrage par où les données d'un monde réel trouvent assise dans une fantasmagorie intime, et des points de dérive où la plénitude inventoriale voulue du savoir recueilli est creusée par la fragmentation et l'opacité. Dans ce sens, les rêves fonctionnent comme une mise en abîme et un alibi symbolique dans le journal de ses lieux de fuite.

- 17 Dans une note au deuxième chapitre de *L'Interprétation des rêves*, Freud accusait dans le rêve la présence de points d'opacité signalant des limites à la possibilité interprétative ; chaque rêve aurait ainsi au moins un point où il serait insondable, un ombilic par lequel il serait en corrélation avec le non connu³⁸. On pourrait dire, en forçant à peine les choses, que le journal de Leiris, dont le sous-texte fortement fantasmagorique aura été noté par les critiques³⁹, s'organise à la manière d'un texte onirique, d'une transcription inlassable de rêve où les limites que heurte de loin en loin le travail d'inventaire sont autant de points d'évanouissement où ce rêve rejoint l'insondable, le « non connu ». L'ombilic freudien, par où le rêveur serait lié, sans y avoir accès, à un inconnu maternel, archaïque, non- symbolisé, s'offre dès lors comme figure complexe de la « métrique étrange » par laquelle la connaissance de l'autre s'organise aussi selon des points aveugles et des lignes de fuite.
- 18 On lit dans une ébauche de préface au journal qu'insère Leiris au sein même du journal, et où il tente de justifier la part faite au moi dans le texte les mots suivants :
- s'il est une chose qu'un homme possède quelque titre à connaître et puisse prétendre formuler, c'est lui-même, donc les ombres du monde, des êtres et de ses choses, telles qu'elles se projettent sur son esprit.⁴⁰
- 19 Ici, le moi se mue en une scène rappelant la caverne platonicienne, où se projettent les ombres du monde, de ses êtres et de ses choses. Dans cette même ébauche de préface, Leiris anticipait pour son livre le titre quelque peu maladroit « L'Ombre de l'aventure », inscrivant par là déjà une généalogie du fantôme, comme la somme d'effets propres au théâtre d'ombres que constituerait le journal. Les photographies qui accompagneront le journal dans sa version publiée relaient plus explicitement encore la fonction de scène fantomatique, où apparaissent, empreintes sur verre par le processus chimique, les traces hypostasiées de l'autre. De ces photographies développées au cours du voyage, Leiris écrit dans son journal :
- Il faut que je regarde les photos qui viennent d'être développées pour m'imaginer que je suis dans quelque chose qui ressemble à l'Afrique. Ces gens nus qu'on aperçoit sur les plaques de verre, nous avons été au milieu d'eux. Drôle de mirage.⁴¹
- 20 L'on connaît toute la symbolique du fantôme qu'engage la photographie : Bazin la convoquait pour décrire les albums de photos où se succèdent des « ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles », où se profile « la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin »⁴². Barthes évoquait encore ce passage par lequel le sujet photographié se fait objet, devient « spectre »⁴³ ; pour lui, la photographie ressortit, en vertu de sa relation intime à la mort, moins à la peinture qu'au théâtre primitif, du « tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts »⁴⁴.
- 21 Jean Jamin a pu montrer de manière convaincante que l'entreprise de collecte que représentait la mission Dakar-Djibouti était intimement liée au spectacle. En effet, inaugurée en 1931 par un gala de boxe qui par la présence (du corps noir fait spectacle) de Panama Al Brown avait réussi à amasser une partie des fonds nécessaires au voyage,

la mission concluait aussi par une mise en scène, celle d'une exposition en juin-octobre 1933 de toutes les pièces recueillies (photographies, enregistrements, objets) durant l'expédition. Mais plus important encore, les méthodes de la collecte mettaient sans cesse les sociétés observées en « situation de spectacle »⁴⁵. On mesure toute l'ambiguïté d'une telle mise-en-spectacle dans la dernière partie d'*Afrique fantôme* consacrée à l'enquête sur les rituels de possession à Gondar, point d'acmé beaucoup commenté du journal, où l'auteur est le plus près de réaliser son propre fantasme de possession et de devenir-autre. Après quelques premiers rituels soupçonnés d'imposture, la cérémonie de possession, effectuée de nouveau, cette fois-ci avec grand soin de respecter toutes les prescriptions, est transcrite dans le journal *a posteriori*, comblant une ellipse dans le fil de la transcription quotidienne⁴⁶. Elle est par ailleurs rendue en italiques, typographie qui achève de marquer son contenu comme ayant un statut à part, entre la didascalie d'une mise en scène élaborée et méticuleusement annotée et la transcription d'un rêve où, faute d'explication d'ordre rationnel pouvant être fourni pour chaque fait, l'écriture se contente de rapporter dans leurs détails les moindres gestes et mouvements, bref une chorégraphie fantasmagorique qui n'est pas sans rappeler la première partie des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. C'est le cas d'évoquer cet intertexte auquel Leiris consacre par ailleurs une place importante dans un court texte intitulé « L'œil de l'ethnographe (À propos de la mission Dakar-Djibouti) » publié dans la revue *Documents* en 1930, avant son départ. Ayant résumé le contenu des *Impressions d'Afrique* dont il avait vu, enfant, une représentation au théâtre, Leiris enchaîne :

Outre ce qu'il y a d'absolument génial dans de telles constructions poétiques, l'œuvre de Raymond Roussel – sans que l'auteur l'ait sciemment cherché – offre le double intérêt de présenter : d'une part une Afrique telle, à peu de choses près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe de phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ceux que nous nommons avec dédain des « primitifs ». La première notion que j'ai eue de l'Afrique remonte à cette époque où, m'intéressant passionnément aux écrits de Raymond Roussel, que je connaissais en tant qu'ami de la famille, je rêvais pays lointains et tortueuses découvertes, situant sur le même plan l'aventure du voyage matériel et l'aventure poétique, qui n'est, elle aussi, qu'un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel.⁴⁷

- 22 Première approche, on le voit, très peu ethnographique de l'Afrique qui, en l'inscrivant sous l'égide du texte de Roussel, semblerait sceller par avance le caractère fantomatique de l'Afrique de la mission Dakar-Djibouti. Annie Le Brun aura noté le chassé-croisé symbolique tout à fait étonnant par lequel le titre « Impressions d'Afrique » aurait dû nommer le journal africain de Leiris et par lequel, inversement, celui-ci donne au bout du compte à son journal un titre qui aurait mieux convenu au livre de Roussel⁴⁸. En effet, Abdelkebir Khatibi a beau se lamenter qu'une des principales références en littérature française sur l'Afrique soit un livre aussi peu concerné des réalités africaines que celui de Roussel⁴⁹ ; on pourrait avancer plutôt que les *Impressions d'Afrique* mettent à nu une structure de mise en scène, de mise-en-spectacle tout à fait constitutive d'une lecture française de l'Autre africain. L'altérité oscille entre le théâtre d'ombres et l'hallucination propre au rêve.

Le spectre de l'autre

- 23 S'il y a ombilic, au sens freudien de cette figure, dans le rêve africain de Leiris, il n'est pas sans lien, on l'aura compris, avec la présence même de « l'œil de l'ethnographe »,

pour reprendre le titre du texte de Leiris. On s'approche du paradoxe en question dans le récit que fait le journal de la plus sérieuse cérémonie de possession à Gondar à laquelle participe l'apprenti ethnographe, récit rendu au présent et qui fonctionne selon une lisibilité double, pour ne pas dire duplice. Car si le narrateur est invité à titre de participant et de sacrificateur à observer le déroulement de la cérémonie, pour y guetter des signes auspicioseux, il y est aussi invité en sa fonction d'ethnographe, de preneur de notes, comme l'atteste cette phrase remarquable :

MA essuie le sang que j'ai au front [...] puis elle me coiffe de [la seconde] dépouille [du poulet], par-dessus la première. Jusqu'à ce que le dépeçage soit terminé je reste ainsi, toujours assis, ne m'interrompant pas dans la prise de mes notes.⁵⁰

24 Ainsi, au centre de cette cérémonie de sacrifice et de sang, au cours de laquelle le narrateur suggère par ailleurs qu'il aurait peut-être été véritablement possédé par un esprit *zar*, insiste le geste de la main écrivante, de l'œil qui observe pour transcrire. Le théâtre de la possession, pour l'empire fantasmatique qu'il exerce sur Leiris, ne s'organise pas moins autour de cette instance voyante et écrivante, s'accomplissant même spécifiquement à son attention. Mise en abîme étonnante que cette apparition de l'instance écrivante au milieu de la cérémonie, elle dit tout le paradoxe de l'écriture qui, rivée sur le réel dans une tension voulue de simultanéité, de totalisation, dans un moment d'oubli ou de fascination, se retourne sur elle-même. Moment propre au journal intime tel que l'évoque Blanchot et dont la temporalité témoigne continûment de l'incapacité chez l'écrivain d'habiter pleinement le temps du monde⁵¹. Moment hautement photographique aussi : « La voyance du photographe ne consiste pas à voir mais à se trouver là. Et surtout, imitant Orphée, qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne ! »⁵². Ne pouvant s'empêcher d'enregistrer sa propre production, et en rendant ainsi visible ce qui aurait dû rester point aveugle, l'écriture grave à la fois la scène et sa transcription.

25 Or, c'est bien cette sur-réflexité, cette secondarité de l'écriture, l'aimantation hallucinatoire de celle-ci qui deviennent les axiomes du film que Malle nomme *L'Inde fantôme*, dans un mouvement qui est à la fois, et peut-être sans le savoir, citation et remise en scène, élaboration et métastase du drame sous-tendant le texte de Leiris. On ne saurait rendre justice ici (et en l'absence d'extraits du film !) à toute la complexité de cet acte de citation. Mais il semblerait qu'il passe par le biais et le prolongement de quelques lignes de fuite déjà à l'œuvre dans le journal de Leiris. Il s'agit, d'une part, d'une insistance du temps et sur le temps dans le film. Si au niveau du tournage Malle refusait d'emblée la mise en scène, élément, on le sait, au contraire capital dans le réalisme de facture classique de ses fictions, il s'opère en corollaire au niveau du travail d'édition le parti pris continu d'un temps de l'excès : Robert Grélier dans sa préface au carnet de Malle note en effet qu'

alors qu'à cette époque le rapport pour un film documentaire [était] généralement d'une heure obtenue pour dix heures de rushes, [Malle], lui, en obtient une pour trois seulement.⁵³

26 Le film sera de 348 minutes, et sera diffusé en sept épisodes, organisant sous des rubriques larges une gigantesque fresque de la vie indienne – scènes de la vie quotidienne, du travail, de rites religieux, du paysage urbain, de manifestations politiques – captant des mouvements, des gestes qui dans leur longueur, leurs répétitions font entrer le spectateur dans un temps qui n'est pas celui du récit mais de la fascination. Malle dans un entretien accusait la prérogative rendue à l'image : « l'image était si évidente que toute voix me paraissait superflue [...] Au départ je ne

voulais pas mettre de commentaire, car j'avais peur de briser l'image... »⁵⁴, et encore : « Entre nous les mots sont impossibles. Notre seul lien, c'est l'image... »⁵⁵.

- 27 Or, il semblerait que cette fascination relève à la fois de ce qui est propre au cinéma et de ce qui appartient profondément à l'écriture, selon une temporalité que nous permettrait de penser certains propos de Blanchot. En effet, le film de Malle, qui par son titre affiche un modèle littéraire, conserve dans sa composition des traces du journal de voyage, voire, dans sa phénoménologie, du journal intime : si les épisodes du film s'organisent autour d'une matrice de lieux réels et symboliques, la voix *off*, annonçant des dates précises, égrène le temps, lui fait faire par endroits des sauts, soumet l'histoire, la géographie et le rituel de l'objet filmé au temps fragile d'un itinéraire et d'un regard. L'excès du film est dès lors aussi bien le fait de sa longueur – fidèle en ceci au journal de Leiris qui de deux ans de voyage ne manqua que quelques jours – que de son agencement de ce temps intime qui à tout moment menace de s'immobiliser autour d'un objet, qui, en prolongeant la durée des séquences au-delà du temps de la représentation ou du commentaire, le soustrait au temps du monde et de l'action et l'ouvre sur un temps de l'hypnose.
- 28 Ainsi de « la vie paysanne avec ses gestes toujours semblables et ses temps morts » que filme Malle dans un village du nord de l'Inde⁵⁶, ou encore de ce moment, à la fin d'une longue séquence sur un cortège religieux à Madras :
- Pendant cinq heures nous avons vécu d'une autre façon, à un autre rythme ; dans cette inlassable répétition des mêmes gestes, dans cette accumulation des visages, le temps avait disparu, il avait cessé d'exister complètement.⁵⁷
- 29 L'oblique hommage à Leiris, on pourrait le déceler de même dans la mise en abîme continue du geste filmant, et de la relative aporie à laquelle il conduit. Le titre du premier épisode le dit bien : « La caméra impossible ». Le film constituera en effet un commentaire continu sur sa propre (im)possibilité. Tout au long du film, la voix *off* inscrit les choix et la situation du tournage, les réactions des figurants, le trouble qu'induit la présence de l'équipe dans des villages. Mais surtout par une insistance répétée sur l'incompréhension sur laquelle débouche l'observation des réalités indiennes, le film accuse d'emblée et continuellement les points de fuite du savoir qu'il relaie, faisant de cet « ombilic » dont souffrait en quelque sorte le journal de Leiris comme la condition même de sa production. Ainsi, dans le deuxième chapitre portant sur la religion : « Nous regardons et nous filmons sans comprendre... » ; dans le quatrième chapitre il s'agit de « gestes dont le sens nous échappe » ; plus loin, face à des femmes dans un village qui attendent, immobiles, l'arrivée d'un invité politique pour commencer une cérémonie : « Jeunes paysannes au regard fixe, qu'attendez-vous vraiment ? Je n'ai toujours pas compris »⁵⁸. Le refus continuellement affiché de l'explication s'articule comme seule réponse possible à un réel culturellement et historiquement irréductible où les signes se confondent et les hypothèses sans cesse se contredisent. Mais cette posture qui semblerait accuser d'une part une complexité spécifique de la réalité indienne et d'autre part les limites aussi bien formelles qu'épistémologiques de ce projet de connaissance de l'Autre à un âge déjà post-exotique est, plus fondamentalement encore, celle d'une conscience de la logique onirique qui conditionne la perception, redoublée par la caméra, de l'Autre et de l'Ailleurs. Lors d'une longue séquence à la fin du premier chapitre la caméra se pose sur les visages fermés de touristes occidentaux couchés à la belle étoile. Après quelques instants la voix *off* avoue : « J'ai peur qu'ils rêvent l'Inde. J'ai peur que je la rêve aussi ». Alors même qu'à quelques autres (rares) moments du film, on voit figurer dans le plan

Malle lui-même, et/ou l'équipe de tournage, ici le glissement dans le cadre du voyageur/auteur par l'entremise de la figure des (supposés) rêveurs constitue un méta-texte autrement déstabilisateur. Si « l'occidental avec caméra » est « deux fois occidental »⁵⁹, c'est que la caméra, et de manière fondamentale tout le dispositif de la représentation, pour ne pas dire l'épistémologie même de la perception, soumet l'autre à une phénoménologie du rêve, de l'hallucination. « [C]omme dans les rêves, comme dans la drogue, nous faisons un voyage hors de la raison... », dira la voix *off* dans le quatrième chapitre du film intitulé justement « La Tentation du rêve ». Plus loin, elle reprend : « J'ai l'impression de rêver tout ce que je vois, mais ce rêve n'est qu'à moi ».

- 30 Pour Barthes, « au cinéma, la photographie est prise dans un flux, tirée sans cesse vers d'autres vues, le référent glisse, il ne s'accroche pas à moi, ce n'est pas un spectre ». « Comme le monde réel », écrit-il encore, « le monde filmique est soutenu par la présomption que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif »⁶⁰. Il n'est pas sûr que la problématique du spectre soit absente du médium cinématographique. Dans son traitement du temps comme sujet cristallisé, matière brute, *L'Inde fantôme*, fidèle avant la lettre à une conception deleuzienne du cinéma, préserve le fantôme, semble-t-il, lui accorde un lieu, expérimente une image qui est dans son ontologie (ou *hantologie*) secrète onirique, hallucinatoire. On pourrait encore lire Blanchot sur ce temps de la fascination qui est aussi celui par où le monde en devenant image se retire au présent du temps et à la présence de l'espace :

Le regard trouve [...] dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend ni ne l'arrête, mais au contraire l'empêche d'en jamais finir, le coupe de tout commencement, fait de lui une lueur neutre égarée qui ne s'éteint pas, qui n'éclaire pas, le cercle, renfermé sur soi, du regard. [...] d'une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.⁶¹

- 31 Ne retrouve-t-on pas par ailleurs dans cet espace où « la distance n'est pas exclue, mais [...] exorbitante », dans ce temps qui est aussi l'absence de temps, la « métrique étrange » qu'évoquait Guillaume et qui est l'effet, l'action même de l'Autre ? Le leitmotiv insistant du regard de l'autre dans *L'Inde fantôme* semblerait le confirmer, perceptible de bout en bout du film et le plus intensément dans la suite de regards qui accompagne le générique ouvrant chacun des chapitres (diffusés à l'origine sur plusieurs jours comme épisodes distincts). La voix *off* évoque dès le premier chapitre ce retournement scopique par lequel c'est le nous de l'équipe de tournage qui est devenu spectacle : « Ils nous traquent. Nous étions venus pour les voir ; ce sont eux qui nous regardent. Nous avons choisi de filmer tous ces regards, d'en faire le leitmotiv de ce voyage ». La voix laisse place alors à un silence peuplé de visages d'indiens fixant la caméra. Dans ces moments où le regard de l'Autre renvoie et renverse celui du spectateur, on frôle à la fois le nœud et l'abîme de l'image, l'ombilic du rêve, où l'être-ailleurs tend vers le point à la fois surréflexif et aveugle d'un être-*autre*. Lisons encore Blanchot :

Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attirante.⁶²

- 32 Barthes notait le paradoxe du portrait photographique, et même sa folie constitutive, par où le sujet « regarde sans voir »⁶³. Si c'est bien quelque chose de cet ordre, une dissymétrie optique qui structure la présence spectrale⁶⁴, le leitmotiv du film de Malle

en accumule les effets, opposant par là même au regard qui ne voit pas du sujet indien une vision sans regard chez le spectateur. Ainsi, c'est dans la rencontre qu'il effectue entre les limites de l'écriture et la mise en abîme du regard cinématographique que le film de Malle renoue le plus intimement avec le drame de l'intertexte leirisien et qu'il prête une forme hypostasiée au fantôme de l'Autre.

NOTES

1. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 31.
2. Figure désignée aussi par le terme d'énallage.
3. Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994, p. 21.
4. *Op. cit.*, p. 21.
5. Titre du premier chapitre, p. 19-43.
6. *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 16-18.
7. En effet, pour Derrida la pensée déconstructrice serait structurellement une pensée du spectre, « de l'altérité et de l'hétérogénéité radicales, [...] de la présence du présent qu'elle dis-jointe a priori pour le rendre possible... », (*Ibid.*, p. 126).
8. *Op. cit.*, p. 139.
9. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934, p. 13.
10. *Ibid.*, p. 255-266.
11. *Ibid.*, p. 139.
12. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 9.
13. Olivier Rolin, *Mon galurin gris. Petites géographies*. Paris, Le Seuil, 1997, p. 10.
14. Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Le Seuil, 1980.
15. Adrien Pasquali, *Tour des horizons : critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 105.
16. *Ibid.*, p. 173.
17. Voir *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 252-259, et *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 24-25.
18. *L'Afrique fantôme, op. cit.*, p. 268.
19. Ceci certes après qu'André Malraux, lecteur aux éditions Gallimard, avait jugé « bien terne » la première proposition de titre que Leiris lui avait soumise, *De Dakar à Djibouti (1931-1933)* (*L'Afrique fantôme*, p. 7). On sait que Leiris avait pensé en cours de rédaction du journal à d'autres titres, dont *L'Ombre de l'aventure* (p. 265). Il reste que le titre de *L'Afrique fantôme*, une fois trouvé, semble avoir déterminé de manière signifiante le discours porté par l'auteur sur son texte.
20. Préface de 1950, *L'Afrique fantôme, op. cit.*, p. 12.
21. Préambule de 1981, *ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p. 8-9. Je souligne.
23. « À mon regret, en effet, je ne crois pas non plus ce témoignage susceptible d'être considéré – au cas même où ils en prendraient connaissance – comme mieux que fantomatique par les gens dont dépend pour une large part le futur de cette nouvelle Afrique... » (p. 9).
24. Pierre Loti, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 67.
25. Préface nouvelle au *Barbare en Asie*, 1967, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour, Paris, Gallimard, 1998, p. 280 ; je souligne.

26. Voir à ce propos Catherine Maubon : « Voile ténu, le rêve tisse dans la trame de l'œuvre leirisienne un réseau arachnéen qui en est aussi le filigrane. Inscription discrète mais ineffaçable, au tracé à peine ébauché mais jamais abandonné, le rêve participe de plein droit à la chasse de cet objet, vite situé dans les terres éloignées de la mélancolie, à la saisie duquel Leiris n'a jamais renoncé [...] Expérience accueillie, chaque fois qu'elle se présente, comme une aubaine, le rêve offre, par son poids de réalité, le modèle d'une poétique de la présence que l'écriture diurne n'est pas toujours à même de réaliser », *Michel Leiris : en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, p. 25-26.
27. *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 225.
28. *Ibid.*, p. 378.
29. Voir son introduction à Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique* (éd. Jean Jamin), Paris, Gallimard, 1996, p. 36-38.
30. *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 129.
31. *Ibid.*, p. 216.
32. *Ibid.*, p. 138.
33. *Ibid.*, p. 445.
34. *Ibid.*, p. 120.
35. *Ibid.*, p.136-137.
36. Voir Vincent Kaufmann, « Michel Leiris : "on ne part pas" », *Revue des sciences humaines*, n° 214 (avril-juin 1989), p. 145-162 ; voir aussi l'ouvrage de Catherine Maubon, op. cit., p. 23-38.
37. *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 648.
38. Voir encore Sean Hand, « Phantom of the Opus: Colonialist Traces in Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 18, n° 2, 1995, p. 174-193.
39. *L'Interprétation des rêves* (trad. Meyerson), Paris, PUF, 1987, p. 446.
40. *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 265. Je souligne.
41. *Ibid.*, p. 213.
42. André Bazin, « L'ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf, 1981, p. 14.
43. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 30.
44. *Ibid.*, p. 56.
45. Voir l'introduction au *Miroir de l'Afrique*, en particulier p. 27-30.
46. *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 512-523, séquence trop longue à citer ici.
47. Michel Leiris, Roussel et al., éd. Jean Jamin et Annie le Brun, Fata Morgana/Fayard, 1988, p. 322. Notons par ailleurs que Roussel comptait parmi les principaux sponsors financiers de la mission Dakar-Djibouti.
48. *Ibid.*, p. 17.
49. Voir Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.
50. *L'Afrique fantôme*, op. cit., 547.
51. Voir *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 24-25.
52. *La Chambre claire*, op. cit., p. 80.
53. Louis Malle, *L'Inde fantôme. Carnet de voyage*. Paris, Gallimard, 2005, p. 83.
54. Entretien avec R. Grélier, cité dans *L'Inde fantôme*, op. cit., p. 90.
55. Cité par Grélier, *Ibid.*, p. 53.
56. Ch. 5. « Un regard sur les castes ».
57. Ch. 2. « Choses vues à Madras ».
58. Ch 4. « La tentation du rêve ».
59. Ch. 1. « La caméra impossible ».
60. *La Chambre claire*, op. cit., p. 139-140.
61. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 29.
62. *Ibid.*, p. 29.

63. *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 172.

64. Voir *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 26 : par l'effet de visière du fantôme du père de Hamlet, « le fantôme regarde sans être vu » ; « une dissymétrie spectrale interrompt ici toute specularité, elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie ». La phénoménalité paradoxale propre au spectre sera qu'il est à la fois la part invisible du visible et la part visible de l'invisible.

AUTEUR

THANGAM RAVINDRANATHAN

Brown University

Altérité et signification

Philippe Monneret

- 1 Je ne serais sans doute pas un être humain si je ne me percevais, ainsi que le monde qui m'entoure, comme ayant pu être autres que ce qu'ils m'apparaissent effectivement. Je pourrais être différent de ce que je suis, ou de ce que je crois être, tout comme ces personnes que je connais plus ou moins intimement, et dont je sais bien qu'elles aussi auraient pu être différentes, plus sages ou plus folles, plus douces ou plus violentes. De même, ce paysage devant moi, ces maisons que j'aperçois par la fenêtre, ces feuillages qui ondulent sous l'effet du vent : tout ce que vois est lié à ce que je sais de ces choses vues parce que je ne verrais pas un paysage si je ne savais qu'il aurait pu être plus montagneux ou plus verdoyant, parce je ne verrais pas des maisons si je ne savais qu'elles auraient pu être plus anciennes, plus hautes ou plus vastes, parce que je ne verrais pas le feuillage d'un chêne si je ne savais que ces feuilles auraient pu être celles d'un autre arbre ou d'une autre saison. Tout objet donné à ma conscience m'apparaît comme une actualisation se détachant sur le fond d'un ensemble d'autres potentialités non-actualisées.
- 2 Par conséquent, mon *ego* tel que je le vis, cette polarité existentielle qui me semble parfois d'une étonnante stabilité, ce moi dont j'ai acquis une image à laquelle je m'identifie parce qu'on m'a habitué à elle et parce que je me suis habitué à elle, je l'assume à la mesure de ce qu'il aurait pu être si j'avais fait d'autres choix ou si j'avais eu une autre vie. Le fait que je possède une conscience implique simultanément mon *ego* et mes *ego* possibles, dont je pense que certains sont susceptibles d'être tôt ou tard actualisés et d'autres exclus de toute éventualité de réalisation. Si l'on admet qu'il existe une unité de l'*ego*, ce moi doit donc être conquis sur ses variations passées et futures, qu'elles soient imaginaires ou vécues. Mais dans ce cas, quel espace reste-t-il pour l'*autre* ? Le moi incluant ses possibles dans sa définition, il n'y aurait de place pour l'altérité qu'en dehors de ces possibles ; mais l'extérieur de ces possibles est aussi l'extérieur de ce qui est pensable pour moi et ma conscience ne peut avoir accès à ce qui n'a pas été conçu par elle comme possible¹. En d'autres termes, il semble qu'on ne puisse concevoir un *autre* qui ne soit *le possible du même*.
- 3 Pourtant, cet homme à qui je parle est bien différent de moi. Si je l'appréhende comme un moi possible – et peu importe que ce possible soit désiré, si j'admire, ou rejeté, si je

méprise –, il reste tout de même que la présence de l'autre empirique, la présence d'autrui, doit avoir un impact sur mon existence, comme le montre négativement l'expérience, qui peut être douloureuse, de la solitude. Il faudra donc comprendre pourquoi *l'autre moi* et *l'autre de moi* ne sont pas synonymes, ou, en d'autres termes, comprendre la signification de ce contraste entre l'autre imaginé ou potentiel et l'autre expérimenté dans la relation humaine, lorsque le second est pensé comme une actualisation du premier. Cette question sera ici envisagée dans le cadre de l'une des modalités de la relation à autrui les plus fondamentales, la relation langagière. Elle peut donc être reformulée de la façon suivante : comment l'altérité se manifeste-t-elle lorsque je m'adresse à autrui ou lorsqu'autrui s'adresse à moi ?

- 4 Cette question n'aurait bien sûr aucun sens si la présence empirique d'autrui suffisait à garantir l'émergence d'une forme quelconque d'altérité. Mais ce que l'examen de l'échange langagier fait apparaître, c'est précisément que l'autre dans l'horizon du langage, c'est-à-dire l'altérité dans l'ordre de la signification, n'est pas un donné mais un construit. Puisque la présence d'autrui n'apporte rien de plus que de l'autre comme possible du même, la présence langagière d'autrui n'apporte rien de plus que la réalisation d'un ensemble de significations qui étaient pour moi potentielles, c'est-à-dire que j'ai préalablement conçues ou tout au moins qui étaient pour moi concevables. Mieux encore, cette structure signifiante s'applique aussi bien à l'altérité à soi puisque, du point de vue de la conscience, l'écart entre le moi vécu et le moi imaginaire, idéal ou présumé, n'est en première analyse qu'un cas particulier de l'écart entre le vécu et le possiblement vécu. Finalement, l'altérité n'est impliquée ni par l'existence de l'*alter ego*, ni par le clivage du sujet, parce que ni l'un ni l'autre ne sont aptes à résister d'eux-mêmes aux forces centripètes de la mêmeté polarisées sur le moi. L'*ego* semble enfermé dans l'horizon des significations qu'il peut concevoir, puisque s'il ne peut pas les concevoir, elles n'existent pas pour lui. La signification autre, c'est-à-dire qui échappe aux significations possibles pour l'*ego*, serait donc hors d'atteinte.
- 5 L'examen des conséquences linguistiques de l'existence empirique de l'*alter ego* permet cependant de comprendre ce qui rend l'altérité inaccessible dans ce type de raisonnement. Un tel examen passe par la description des conditions de la relation entre mon discours et le discours d'autrui, description qui commence par la distinction de deux configurations : le discours que j'adresse à autrui et le discours qu'autrui m'adresse. Les principaux paramètres linguistiques impliqués par la première de ces deux configurations sont les suivants : dénomination de l'autre, dynamique énonciative, hétérogénéité discursive. La dénomination de l'autre², sa catégorisation, implique elle-même plusieurs problématiques : la tension entre des dénominations plutôt neutres (notamment pronominales) ou axiologisées (« ce crétin », « ce génie ») ; la problématique phatique de l'adresse (prise de contact avec autrui) ; la problématique sociale de l'adresse (« Monsieur le Président », « cher collègue », etc.). Dans tous ces cas, hormis celui de la dénomination axiologisée, il est assez évident que si c'est bien moi qui m'adresse à autrui, je le fais avec des mots que je n'ai pas vraiment choisis, mais qui sont largement dictés par des usages linguistiques ou sociaux. Quant au cas de la dénomination axiologique, il fait surtout apparaître le fait que mon rapport linguistique à autrui est filtré par l'image que je construis de l'autre. En conséquence, dès la simple description des conditions de l'adresse à autrui, nous constatons déjà que l'*ego* disparaît au bénéfice des usages linguistiques par lesquels il est prédéterminé, et

qu'autrui s'efface pour laisser place à une image construite par l'*ego*, image elle-même souvent conditionnée par des pratiques sociolinguistiques³.

- 6 La question de la dynamique énonciative implique la distinction, bien établie depuis les travaux d'Oswald Ducrot sur la polyphonie, du locuteur et de l'énonciateur :

Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant [...], soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux.⁴

- 7 Cette démultiplication du locuteur en énonciateurs multiples complexifie, bien sûr, la position de l'*ego* face à autrui, mais ce qui est surtout intéressant pour le présent propos, c'est qu'elle permet l'insertion de la parole de l'autre dans le discours du locuteur. Or, la présence de l'autre dans le discours du moi peut être envisagée selon plusieurs perspectives⁵ : en termes de construction interactionnelle des points de vue, en termes d'élaboration d'un consensus ou encore comme recherche de l'aval de l'autre. Alain Rabatel s'appuie sur le fait que Oswald Ducrot définit conjointement le « point de vue » et l'énonciateur pour suivre l'élaboration du premier lors de l'échange interlocutif. Il est amené à distinguer, comme structurant la « topique énonciative », les phénomènes de co-énonciation (« coproduction d'un point de vue commun et partagé »), de sur-énonciation (« expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominant est reconnu par les autres énonciateurs ») et de sous-énonciation (« expression interactionnelle d'un point de vue dominé, au profit d'un surénonciateur »)⁶. Laurent Danon-Boileau et Marie-Annick Morel considèrent que la présence de l'autre (l'allocutaire) dans le discours du locuteur vise à faire en sorte que le locuteur puisse anticiper les réactions de l'allocutaire pour mieux y répondre et parvenir à atteindre le consensus⁷. Catherine Douay, elle, développe une conception du langage fondée sur une logique de l'interlocution, selon laquelle « la langue est une systématisation des conditions formelles de l'échange interlocutif », et où « l'impératif langagier de validation par l'autre, dont il *faut* être entendu, est promu impératif catégorique »⁸. Dans tous ces cas, l'autre, au sens de l'allocutaire, celui auquel je m'adresse, apparaît dans mon discours comme une instance énonciative avec laquelle je suis en quelque sorte sommé de composer. Ce qu'avait déjà très nettement souligné Benveniste, c'est que l'on ne saurait concevoir d'énoncé sans destinataire de l'énonciation, même si cet autre est absent⁹ et en conséquence que le locuteur, qui possède toujours un statut d'énonciateur¹⁰, doit l'intégrer aux représentations véhiculées par son discours.

- 8 L'examen des phénomènes liés à la dynamique énonciative permet en outre de constater que cet autre qu'est l'allocutaire intervient activement dans la production de mon discours. Cependant, ces énonciateurs autres qui s'invitent dans mon discours, qu'ils soient allocutaires ou présents dans des citations ou des propos rapportés, ne génèrent aucune forme particulière d'altérité à mon égard. En effet, je suis déjà intrinsèquement affecté par une multiplicité énonciative du même ordre lorsque je modalise mon discours¹¹ par exemple, ou lorsque je cite mes propos. Le dédoublement du locuteur en énonciateur du *dictum* et énonciateur d'un commentaire sur ce dernier, de même que le dédoublement entre énonciateur citant et énonciateur cité sont déjà des formes d'une multiplicité énonciative que les énonciations autres vont poursuivre mais sans la modifier dans son principe. Bien que la dynamique énonciative soit en

partie non-consciente¹², l'*ego* locuteur demeure dans une position de maîtrise, comme une sorte de metteur en scène organisant les voix de l'opéra énonciatif. C'est tout au moins ainsi qu'il se représente, comme n'étant pas affecté par le surgissement des altérités énonciatives, qui sont du même ordre que la multiplicité énonciative à laquelle il se prête lui-même tout naturellement. Cette aisance que possède tout sujet parlant dans le jeu de la polyphonie énonciative est remarquable, compte tenu de la complexité de ce jeu¹³ ; mais elle fait partie des aptitudes ordinaires des locuteurs, qui manipulent les énonciateurs peuplant leur discours sans distinction d'origine, *ego* comme *alter ego*. Nous sommes donc bien ici dans une forme d'appropriation de l'altérité d'autrui, appropriation qui vise au contrôle de l'autre pour l'élaboration des points de vue, la recherche d'un consensus ou de son approbation. En d'autres termes, cette altérité de la polyphonie énonciative n'*altère* aucunement l'*ego*.

- 9 Toutefois, cette position de maîtrise, bien qu'elle soit effectivement recherchée et vécue comme telle, demeure profondément illusoire. Comme l'a montré Jacqueline Authier-Revuz dans ses travaux sur l'autonymie et les hétérogénéités énonciatives,

la mise à jour des processus réels qui déterminent le sens et le discours est [...] indissociable d'une théorie de l'illusion subjective de la parole et d'une mise en question des théories linguistiques de l'énonciation dans la mesure où elles risquent de refléter « l'illusion nécessaire constitutive du sujet » en « se contentant » de reproduire au niveau théorique cette illusion du sujet à travers l'idée d'un sujet énonciateur porteur de choix, intentions, décisions.¹⁴

- 10 Le rejet de ce hors-lieu qu'est le théâtre des énonciations, et de toute métaphore qui s'y rattache, est fondé à la fois sur un prolongement du dialogisme bakhtinien et sur la prise en considération, via les travaux de Michel Pêcheux, de la dynamique inconsciente à l'œuvre dans le langage. La dialogisation interne analysée par Bakhtine vise à rendre compte du fait que nos mots sont toujours les mots des autres :

Cette intuition traverse les analyses du plurilinguisme et les jeux de frontières constitutifs des « parlars sociaux », des formes linguistiques et discursives de l'hybridation, de la bivocalité qui permettent la représentation en discours du discours d'autrui, des genres littéraires manifestant une « conscience galiléenne du langage », rire carnavalesque, roman polyphonique.¹⁵

- 11 Par ailleurs, si l'on adopte le cadre théorique développé par Michel Pêcheux dans le sillage de Foucault et Althusser, selon lequel le discours est conçu comme produit de l'interdiscours, le sujet apparaît comme un support et un effet de l'interdiscours tandis qu'il demeure dans l'illusion qu'il est lui-même à la source de son discours¹⁶ :

Le propre de toute formation discursive est de dissimuler dans la transparence du sens qui s'y forme, l'objectivité matérielle contradictoire de l'interdiscours déterminant cette formation discursive comme telle, objectivité matérielle qui réside dans le fait que « ça parle » toujours, « avant, ailleurs et indépendamment ».

¹⁷

- 12 Cette illusion du moi producteur de son discours est enfin cohérente avec la lecture lacanienne de Freud, et plus particulièrement avec la notion de clivage du sujet :

Ce que Freud pose en effet, c'est qu'il n'y a *pas de centre* pour le sujet hors de l'illusion et du fantasme mais que c'est la fonction de cette *instance du sujet qu'est le moi* d'être porteuse de cette illusion nécessaire.¹⁸

- 13 Ce qui, en termes lacaniens, se formule de la façon suivante :

La seule fonction homogène de la conscience est dans la capture imaginaire du moi par son reflet spéculaire et dans la fonction de méconnaissance qui lui reste attachée.¹⁹

- 14 En conséquence, Jacqueline Authier-Revuz distingue deux formes de l'hétérogénéité énonciative, l'hétérogénéité constitutive et l'hétérogénéité montrée :

En rupture avec le Moi, fondement de la subjectivité classique conçue comme un intérieur face à l'extériorité du monde, le fondement du sujet est ici déplacé, délogé « dans un lieu multiple, fondamentalement hétéronome, où l'extériorité est à l'intérieur du sujet »²⁰. Là où se rejoignent ces conceptions du discours, de l'idéologie, de l'inconscient, que les théories de l'énonciation ne peuvent, sans risque pour la linguistique, éluder, c'est dans l'affirmation que, *constitutivement*, dans le sujet, dans son discours, *il y a de l'Autre* [hétérogénéité constitutive].

Tout autre est le point de vue linguistique de la description des formes de l'hétérogénéité montrée dans le discours, celles à travers lesquelles s'altèrent l'unicité apparente *du fil du discours*, car elles y inscrivent de l'autre (selon des modalités différentes, avec ou sans marques univoques de repérage).²¹

- 15 C'est ainsi la distinction lacanienne de l'autre et du grand Autre²² qui se traduit, dans les énoncés, par la distinction de l'hétérogénéité constitutive et de l'hétérogénéité montrée. Rappelons rapidement, à partir de la leçon du 25 mai 1955, où apparaît le schéma L, que le moi (*a*) est le produit d'une construction imaginaire du sujet (*S*), qu'il résulte de l'intégration de l'image spéculaire (au stade du miroir) et que, lorsqu'il s'adresse à l'autre (*a'*), qui est bien un *alter ego* en ce sens qu'il est impliqué dans l'expérience spéculaire, il reçoit du grand Autre (l'altérité véritable, c'est-à-dire l'inconscient, mais aussi le code) son propre message sous une forme inversée. Autrement dit, le sujet n'atteint jamais l'altérité (l'Autre (*A*), ou les Autres (*A1*), (*A2*), etc.), qui est située, selon la formule consacrée, « de l'autre côté du mur du langage » :

Nous nous adressons de fait à des *A1*, *A2*, qui sont ce que nous ne connaissons pas, de véritables Autres, de vrais sujets.

Ils sont de l'autre côté du mur du langage, là où en principe je ne les atteins jamais. Fondamentalement, ce sont eux que je vise chaque fois que je prononce une vraie parole, mais j'atteins toujours *aa'* [l'axe imaginaire] par réflexion. Je vise toujours les vrais sujets, et il me faut me contenter des ombres. Le sujet est séparé des Autres, les vrais, par le mur du langage.²³

- 16 C'est précisément ce clivage du sujet (entre *a* et *A*), lié à l'hétérogénéité constitutive du discours, que va chercher à compenser l'hétérogénéité discursive montrée, en ce que la présence d'énonciateurs autres (*a'*) dans mon discours, ou plus exactement l'assignation à autrui d'une position dans mon discours, me permet, par cette délimitation du lieu de l'altérité, de définir le lieu de mon *ego*, c'est-à-dire de m'adonner à l'illusion du moi nécessaire à la compensation du clivage²⁴. En d'autres termes, l'hétérogénéité montrée construit une position de surplomb par rapport à son énonciation à partir de laquelle le locuteur exhibe des points de non-coïncidence de son dire²⁵, impliquant par là que le reste de son discours va de soi, en parfaite coïncidence avec l'*ego*. Cette « auto-représentation du dire en train de se faire » constitue une forme de réflexivité du langage que Jacqueline Authier-Revuz théorise sous la dénomination de « modalisation autonymique²⁶ ». En effet, le langage humain présente cette propriété fondamentale d'être apte à se prendre lui-même pour objet. Plus précisément, le langage objet, dans le cas des langues naturelles, est exactement le même que le métalangage qui le dénomme et le décrit, tous deux sont faits de la même étoffe. La formule lacanienne selon laquelle « il n'y a pas de métalangage »²⁷ ne dit rien de plus.
- 17 Mais revenons à la question de la relation avec autrui dans l'horizon du langage. Si l'analyse proposée par Jacqueline Authier-Revuz nous laisse entrevoir, dans

l'hétérogénéité constitutive, l'émergence d'une véritable altérité, cette altérité, du fait de son ancrage dans l'inconscient, demeure inaccessible :

À une hétérogénéité radicale, en extériorité interne au sujet, et au discours, comme telle *non localisable* et *non représentable* dans un discours qu'elle constitue, celle de l'*Autre du discours* – où jouent l'interdiscours et l'inconscient –, s'oppose la *représentation*, dans le discours des différenciations, disjonctions, frontières intérieur/extérieur à travers laquelle l'un – sujet, discours – *se délimite dans la pluralité des autres*, et en même temps affirme la figure d'un énonciateur extérieur à son discours.

Face au « ça parle » de l'hétérogénéité constitutive répond, à travers les « comme dit l'autre » et les « si je puis dire » de l'hétérogénéité montrée, un « je sais ce que je dis », c'est-à-dire, je sais *qui* parle, moi ou un autre, et je sais *comment* je parle, comment j'utilise les mots.²⁸

- 18 Finalement, si l'hétérogénéité montrée est une projection de l'*ego* et si l'hétérogénéité constitutive n'est pas représentable, l'*ego* se retrouve de nouveau enfermé dans ses propres représentations et l'altérité hors d'atteinte.
- 19 Aurons-nous plus de chances de rencontrer l'autre dans la configuration opposée de l'interlocution, lorsqu'autrui s'adresse à moi ? Rien n'est moins sûr. D'une part, en effet, tous les phénomènes relevés à partir de la configuration moi/autrui s'appliquent aussi bien à la configuration autrui/moi : l'autre me catégorise (et je peux réagir à cette catégorisation) ; il me propose des stratégies énonciatives (que je peux déjouer, accepter, contrer) ; il met en jeu une multiplicité d'énonciateurs ; enfin, sa parole est comme la mienne marquée des deux formes d'hétérogénéité, constitutive et montrée. Le fait que je puisse éventuellement observer les sutures de l'hétérogénéité montrée, si par exemple je suis un linguiste intéressé par cette question qui analyse le corpus de l'allocutaire, ne me donne pas pour autant accès à l'altérité d'autrui. La fonction de l'hétérogénéité montrée comme masquage visible de l'hétérogénéité constitutive dans le discours de l'autre ne peut agir que sur l'autre lui-même, pas sur moi. Ce que j'observe, en relevant les manifestations de la modalité autonymique dans les propos de mon interlocuteur (ses « ce qu'on appelle X », « X au sens propre », etc.), ce sont des marques de modalité autonymique quelconques, générales, que n'importe qui aurait pu émettre. Certes, « l'arrêt-sur-mot » dont la modalisation autonymique est une figure altère significativement l'idéal de la transparence communicationnelle ; certes, les lieux d'émergence des formes de modalisation autonymique « dessinent en chaque dire comme une cartographie de ses "points sensibles" (quant aux contacts avec les autres discours, aux zones de difficulté ou d'exigence particulière dans la saisie du référent, aux circulation souterraines du non-dit surgissant dans l'équivoque, etc.) »²⁹ :

Ainsi, à travers l'ensemble des formes de modalisation autonymique dont un dire s'accompagne, c'est une image de lui-même qu'il dessine, et, spécifiquement, du mode sur lequel il négocie avec – ou sur lequel il « se pose dans » – les non-coïncidences foncières de l'énonciation ; et de cette image, dont l'énonciation se soutient, chaque particularité, nuance, inflexion, apparaît pertinente dans l'économie du dire.³⁰

- 20 L'observation des formes de la modalité autonymique me permet donc d'exhiber une économie du dire qui caractérise le sujet qui s'adresse à moi. J'apprends ainsi sur mon interlocuteur des choses qu'il ignore de lui-même et qu'il ne contrôle pas. Mais ce savoir sur mon interlocuteur ne génère aucune altérité pour moi, puisque je n'ai pas pour autant franchi la « barrière du langage » et que je continue, selon l'axe imaginaire, à construire mon *alter ego* comme un moi possible. Même le surgissement d'un lapsus

ou l'analyse d'un *Witz*, manifestations de l'Autre comme au-delà de l'autre, et donc de l'hétérogénéité constitutive du discours, ne me livre qu'une trace opaque de l'altérité, qui ne m'indique pas le chemin qui permet de l'atteindre mais suscite une interprétation qui permettra de la construire, et cela, encore une fois, à partir des images du moi et de l'autre.

- 21 Nous parvenons ainsi à l'alternative suivante : soit l'altérité est inaccessible si elle est véritablement Autre³¹ puisqu'elle se manifeste dans le discours sous la forme d'une hétérogénéité constitutive irréprésentable ; soit l'altérité est accessible, mais sous la forme de l'*alter ego* qui, comme image du moi, est une négation de l'altérité ; cette seconde forme d'altérité se manifeste aussi bien dans le dire de l'autre que dans la réflexivité qui le caractérise, comme tout discours, c'est-à-dire sous les multiples formes de la modalisation autonymique.
- 22 Ces impasses dans notre quête de l'altérité ne peuvent cependant nous faire oublier que le langage nous permet parfois d'éprouver l'expérience d'une véritable altérité du sens. L'expérience de l'altérité du sens est une expérience de compréhension qui se présente d'abord sous une forme paradoxale. Que signifie en effet « comprendre un sens autre » ? Comprendre un sens autre, c'est accéder à (ou construire ?) un sens qui, avant l'achèvement du processus de compréhension, demeure hors de mes aptitudes compréhensives. En termes d'univers de croyance (UC), il s'agit d'une croyance qui n'appartient ni à mon UC actuel, ni à mon UC virtuel, ni à aucune image d'univers et qui, en outre, est incompatible avec mes croyances actuelles et virtuelles, au sens où son intégration affecterait les zones de consistance de mes croyances. Autrement dit, le sens autre excède mes capacités de compréhension, sinon il ne s'agit pas d'une véritable altérité du sens, mais je parviens tout de même à l'atteindre dans les cas d'accès à l'innovation sémantique (Ricœur) ou dans les situations de parole parlante (Merleau-Ponty)³². Il s'agit bien d'un paradoxe : je ne comprends que ce que je ne comprends pas. La description de l'échange langagier qui a été ici proposée a permis de comprendre les causes de ce paradoxe – qui est issu du caractère irréprésentable de l'hétérogénéité constitutive du discours, lui-même lié à la séparation, par le « mur du langage », du moi et du grand Autre lacanien –, mais elle ne nous a pas permis d'en sortir.
- 23 La notion de signification autre³³ n'est pas aussi claire qu'il pourrait sembler de prime abord. Si l'on entend par là une véritable exclusion de toute croyance possible, il faut distinguer au moins deux formes de l'expansion des croyances : la forme cumulative et l'expansion par diffusion. L'expansion cumulative des croyances renforce les zones de consistance des univers de croyance mais n'affecte pas la structuration de ces zones de consistance. Elle est un processus graduel que l'on peut décrire très simplement comme une accumulation de connaissances. Par exemple, un spécialiste de Flaubert collectant des lectures ou des informations (biographiques, textuelles, génétiques, etc.) pour enrichir sa connaissance de l'œuvre de cet auteur. L'expansion analogique des croyances passe, elle, par un moment crucial de non-compréhension. C'est la raison pour laquelle elle ne se conçoit pas sans modification des zones de consistance des univers de croyance. La signification autre est consistante ou, si l'on préfère, cohérente dans l'univers de croyance (UC') où elle se situe, mais elle ne l'est pas dans l'univers de croyance du sujet (UC). Le processus de compréhension consiste à importer la consistance externe de UC' dans UC qui se voit dès lors profondément modifié. Ce genre de processus est par exemple sollicité à l'occasion de la lecture de textes

philosophiques lorsque le lecteur ignore tout, ou presque, de l'œuvre qu'il découvre. Celui qui se lance dans un texte de Husserl en ne sachant rien de la phénoménologie se retrouve généralement devant un texte opaque, incompréhensible. Cette incompréhension est due en partie à l'usage de termes techniques, spécialisés, mais elle ne repose pas seulement sur une défaillance du vocabulaire. L'accès à un langage technique relève de l'expansion cumulative des croyances : je peux sans trop de difficulté parvenir à comprendre un texte technique de dermatologie ou de neurologie à l'aide d'un dictionnaire spécialisé ; la condition d'incompréhension est donc une condition nécessaire mais pas suffisante de l'accès au sens autre. Cependant, nous savons bien qu'un dictionnaire ne suffira jamais pour comprendre un texte de Husserl ou de Heidegger par exemple, même si ces auteurs utilisent des termes techniques ; il me faudra lire d'autres textes, apprendre à reconnaître les allusions, la forme des raisonnements, etc. Et bien sûr, ma compréhension pourra évoluer, s'affiner, se reconstruire au gré des interprétations. Il reste que quelque chose de remarquable s'est passé entre le moment où le texte était pour moi une langue totalement étrangère et le moment où je sens que j'en ai retiré une compréhension, aussi partielle voire fautive soit-elle. Ce qui s'est passé, c'est un authentique processus de compréhension, l'accès à une signification nouvelle, que je ne possédais pas, et que je possède maintenant. On notera au passage, mais je n'ai pas la place d'insister ici sur ce point, que ce processus d'expansion des croyances par diffusion n'est pas un processus graduel, à la différence du processus cumulatif d'expansion ; il implique le franchissement d'un seuil, une rupture qualitative. Ajoutons enfin – il s'agit encore d'un point qui mériterait bien sûr un plus ample développement – que si l'expansion cumulative des croyances et l'expansion des croyances par diffusion peuvent être considérées comme des processus radicalement distincts possédant des propriétés distinctes³⁴, ces deux processus sont étroitement mêlés lors de l'expérience concrète de la compréhension.

- 24 La structure du phénomène de compréhension que je viens de décrire permet de rendre compte du fait qu'une signification autre, c'est-à-dire une forme véritable d'altérité, peut m'atteindre en dépit du paradoxe initial de la compréhension. Bien que l'expansion cumulative des croyances ne soit pas totalement étrangère au processus compréhensif dans le cas de l'altérité du sens, c'est, comme on l'a vu, l'expansion des croyances par diffusion qui permet de surmonter le paradoxe d'une incompréhensible compréhension. Toutefois, si nous savons maintenant qu'une telle chose est possible – de comprendre ce que l'on n'avait jamais encore compris –, nous ne savons toujours pas *comment* cela est possible. Il est assez évident que cette aptitude à comprendre ce qu'on ne comprend pas ne repose pas seulement sur la volonté du sujet. Seule la compréhension cumulative répond à la volonté. La compréhension d'un sens nouveau suppose, elle, une forme de passivité fertile, au sens où elle requiert un moment où le sujet accepte de renoncer à sa maîtrise des significations, sans quoi aucune altérité de sens ne pourrait l'atteindre. Plus précisément, cet abandon est une écoute de la parole de l'autre, sur un mode selon lequel *comprendre* signifie surtout *entendre*. Être tendu vers l'autre (*in-tendere*) plutôt que le saisir dans son ensemble (*cum-prehendere*). Mais on ne peut entendre qu'à condition d'avoir cherché à écouter, et on n'écoute que parce que l'on sait qu'il y a quelque chose qui attend d'être écouté. Or la présence de l'autre au sens de l'*alter ego* ne suscite aucune écoute puisqu'il est un autre moi et que ou bien je sais d'avance ce qu'il va me dire, ou bien je constate après-coup que j'aurais pu dire ce qu'il me dit. C'est donc dans l'altérité à soi qu'il faut aller chercher les conditions de possibilité de l'altérité du sens, en dépit de son inaccessibilité principielle à l'*ego*.

- 25 Dans son étude sur Husserl et la question de l'intersubjectivité, Nathalie Depraz développe une thèse qui rejoint opportunément le présent propos :

Faire apparaître en quoi la compréhension la plus aiguë d'autrui, loin de s'ancrer dans la recherche naïve d'un autre qui se trouverait résider à l'*extérieur* de moi, requiert la mise en lumière en moi-même d'une *altérité à soi* qui seule structure phénoménologiquement l'expérience d'autrui. Du degré d'aperception de cette altérité à soi dépend ma capacité à aborder autrui avec le maximum d'ouverture, c'est-à-dire à pouvoir l'approcher *comme tel*. Telle est l'hypothèse vectrice : chercher l'altérité non au « dehors » mais au « dedans », sans que ce dedans ne soit en rien réductible à une intériorité, à une pure réflexion subjective ni même à une immanence de la conscience close sur elle-même.³⁵

- 26 Il y aurait donc une altérité à soi qui serait potentiellement intersubjective, au sens où l'autre en moi serait déjà un autre de moi, c'est-à-dire autrui. Il suffirait donc, comme l'écrit Rudolf Bernet dans sa préface au livre de Nathalie Depraz,

que l'*ego* transcendantal poursuivre son auto-réflexion génétique suffisamment loin, qu'il s'enfoncé assez dans l'épaisseur de la couche hylétique de sa vie charnelle et dans la temporalisation- spatialisation qui lui est propre, pour que se révèle à lui « un flux absolu intersubjectif ». L'intersubjectivité serait ainsi, en dernière analyse, rien d'autre qu'une « inter-réductivité », c'est-à-dire une réduction transcendantale où chaque spectateur phénoménologisant, effectuant solitairement la réduction transcendantale et avançant de réflexion en réflexion, se découvrirait toujours déjà en communion avec d'autres spectateurs phénoménologisant.³⁶

- 27 Plus précisément, trois formes de l'altérité à soi sont distinguées : la première concerne la sphère hylétique³⁷ mais aussi la temporalisation et l'imagination ; la seconde repose sur la distinction du moi psychologique et du moi transcendantal ; enfin la troisième est fondée sur la distinction entre le *je* constituant et le *je* qui effectue la réduction phénoménologique. Seul le premier type d'altérité à soi nous retiendra ici. Selon Husserl, les données hylétiques ont, pour le sujet, un caractère contingent ; elles se manifestent sans aucune prévisibilité, sans aucune nécessité. Il y aurait donc, « dans ma subjectivité, un domaine qui, m'échappant complètement, me constitue comme passivité originaire »³⁸. Ce domaine est étranger au moi (*Ichfremd*) mais se situe dans ma subjectivité et peut être considéré comme une condition de l'*ego* :

L'homme, au contraire de toutes les choses physiques, est doué d'une intériorité psychique. Le sujet égoïque est le moi central, vivant dans tout acte avant que la distinction intérieur/extérieur due au psychisme de l'homme soit opérée. Dans l'intériorité, le premier étranger-au-moi, ce qui affecte et excite le moi équivaut à l'hylétique. Affectant du moi, au sens strict « hétéro- ou altéro-affection », la hylé en est le soubassement in-conscient. Le moi dans sa constitution passive est donc « conscience originaire hylétique ». Husserl distingue ainsi entre « l'hylétique = versant originellement étranger-au-moi » et « les actes du moi = versant originellement égoïque ». Toutes deux originelles à titre égal, sphère étrangère-au-moi et sphère égoïque sont in-temporelles au sens de pré- ou proto- temporelles.³⁹

- 28 D'où la conclusion suivante : « la hylé, noyau primordial de non-dualité originaire de la matière et de la forme ou de la passivité et de l'activité (en tant que matière passive *originnaire*), offre la cellule originaire de l'altérité à soi-même »⁴⁰ ; elle est également le soubassement originaire de la temporalisation. Quant à l'imagination, elle apparaît comme un autre mode de l'altérité à soi, qui se distingue du souvenir, mais qui est comme lui une forme de dédoublement du moi. En résumé,

la temporalisation et la spatialisation⁴¹ originaires et passives impliquent donc selon [N. Depraz] une forme d'altérité ou de « transcendance » qui, tout en n'étant pas égoïque, n'est pas non plus un simple effet de l'appel de l'autre. Ni moi, ni

autrui, l'altérité à soi donnerait pourtant naissance, et à moi, et à autrui. L'altérité primaire à soi est donc bien la matrice d'une « co-naissance ».⁴²

- 29 D'une part, donc, comme nous l'avons vu précédemment, le clivage du sujet et l'hétérogénéité discursive qui en découle apparaissent comme le seul lieu d'où l'altérité du sens peut se manifester ; d'autre part, comme nous le constatons à la lecture de l'étude de Nathalie Depraz, l'altérité primaire à soi peut être considérée, selon le point de vue d'une phénoménologie génétique, comme le point d'origine à la fois de l'*ego* et d'autrui. Le « flux absolu intersubjectif » au cœur de l'*ego* que décèle la phénoménologie rompt la symétrie trompeuse de l'*ego* et de l'*alter ego* ainsi que la clôture de l'*ego*. Par conséquent, de même que le clivage du sujet, l'altérité à soi apparaît comme un facteur propice à susciter le décentrement nécessaire à la compréhension par diffusion, comme une cause possible d'un événement de compréhension de ce type lorsque le sujet parvient à se déprendre de l'illusion du moi et des postures de maîtrise discursive qu'une telle illusion génère, parce qu'elle signifie la présence dans l'*ego* de l'intersubjectivité qui permettra au sujet de s'ouvrir à l'altérité. Intersubjectif dans son origine constitutive, clivé, le moi dispose en quelque sorte des moyens d'effectuer le trajet du sens au non-sens du discours incompris marqué de l'altérité du sens, non-sens qui deviendra un sens nouveau dans le cours de l'opération de compréhension. Si je peux comprendre ce que je ne comprends pas, c'est que le non-sens de l'Autre est le sens de mon *ego*.

NOTES

1. L'impossible est une des formes du possible. L'extérieur du possible n'est donc pas l'impossible, mais quelque chose qui serait autre que le possible et l'impossible réunis.
2. L'autre est ici aussi bien l'allocutaire (deuxième personne) que le délocuté (troisième personne).
3. Cela est évident dans le cas de l'insulte notamment.
4. Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 205.
5. Je me limite à citer ici quelques travaux récents sur cette question.
6. A. Rabatel, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, 2004, p. 9-10. Pour une application de ces distinctions sur un corpus de français parlé, voir A. Rabatel, « Les postures énonciatives dans la co-construction dialogique des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », in Bres, J., Haillet, P.-P., Mellet, S., Nolke, H., et Rosier, L., (dir.). *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, Duculot, 2005.
7. L. Danon-Boileau et M.-A. Morel, « Le locuteur vicariant », in J.-M. Merle (dir.), *Le Sujet*, Gap/Paris, Ophrys, 2003, p. 235-246, p. 236-238.
8. C. Douay, « Des modalités de l'interlocution au système des modaux », *CORELA*, 2003, p. 1-3. Souligné dans le texte.
9. Voir E. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, II (1974), Paris, Gallimard, 1970, p. 79-88.
10. Même lorsqu'il tend à s'effacer. Sur la question de l'effacement énonciatif, voir A. Rabatel, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », art. cit.

11. « Ainsi, dans le cas des énoncés comme *Pierre viendra certainement jeudi prochain*, nous proposons de considérer que l'adverbe modalisateur 'certainement' fonctionne comme un commentaire réflexif portant sur le dit *Pierre viendra jeudi [...]* » (R. Vion, « Modalités, modalisations et discours représentés », *Langages*, n° 156, 2004, p. 96-110, p. 103.
12. La dynamique énonciative est d'autant plus consciente que le locuteur maîtrise, ou plutôt croit maîtriser sa parole ; elle ne dépend pas fondamentalement de processus inconscients, à la différence de l'hétérogénéité constitutive dont il sera question plus loin.
13. Complexité qui apparaît dès que l'on tente de décrire avec précision les interactions énonciatives (voir par exemple A. Rabatel, « Les postures énonciatives dans la co-construction dialogique des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », art. cit.)
14. J. Authier-Revuz, « Hétérogénéités énonciatives », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111, p. 101, qui cite elle-même M. Pêcheux et C. Fuchs in M. Pêcheux, « Analyse du discours. Langue et idéologie », *Langages*, n° 37, 1975, p. 19
15. J. Authier-Revuz, art. cit., p. 100.
16. « Postulé dès *Analyse automatique du discours [...]*, évoqué dans *Langages* 37, l'interdiscours fait, dans *Les Vérités de La Palice*, l'objet d'une formulation prise dans le langage du marxisme-léninisme. Plus simplement, on peut, en s'appuyant sur Michel Pêcheux lui-même, le définir en disant que le discours se constitue à partir de discursif déjà-là, que "ça parle" toujours "avant, ailleurs et indépendamment". Le concept introduit par Michel Pêcheux ne se confond pas avec l'intertextualité de Bakhtine, il travaille l'espace idéologico-discursif dans lequel se déploient les formations discursives en fonction des rapports de domination, subordination, contradiction. On voit dès lors la relation qui s'institue avec le *préconstruit* comme point de saisie de l'interdiscours [...] Michel Pêcheux avait d'abord construit une machine discursive pour analyser le discours. La théorie du discours qui s'offre dans *Les Vérités de La Palice* est une grande machine théorique qui tente de "tenir tout". Sous la domination de l'idéologie dominante et de l'interdiscours, le sens se forme dans la Formation Discursive à l'insu du sujet, qui, ignorant de son assujettissement à l'Idéologie, se croit maître de son discours et source du sens. Dans la construction rigoureuse perce cependant l'inquiétude. Elle parcourt le livre hanté par ce que Michel Pêcheux sait déjà être le fantasme de la totalité. Très vite, le remords théorique va se nourrir de ce qui vient de la conjoncture. » (D. Maldidier, « L'inquiétude du discours. Un trajet dans l'histoire de l'analyse du discours : le travail de Michel Pêcheux », *Annales littéraires de l'université de Franche-comté*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1993).
17. M. Pêcheux, *Les Vérités de La Palice*, Paris, Maspero, 1975, p. 147. Cité par J. Authier-Revuz, art. cit., p. 10.
18. J. Authier-Revuz, art. cit., p. 101.
19. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 832.
20. J. Authier-Revuz cite ici C. Clément, « Le moi et la déconstruction du sujet », article « Moi », *Encyclopedia Universalis*, vol. 11, 2^e publication, 1972, p. 172-175.
21. J. Authier-Revuz, art. cit., p. 101.
22. Jean-Pierre Dreyfuss a recensé, à partir de l'*Index raisonné des concepts majeurs* réalisé par Jacques-Alain Miller, six énoncés majeurs sur la question de l'Autre, qui peuvent être regroupés en trois catégories : 1) l'Autre dans l'intersubjectivité : E1. « Le sujet reçoit de l'Autre son propre message sous une forme inversée » ; E2. « L'Autre est au-delà de l'autre » (E2.1. dans l'analyse, E2.2. dans le Witz, E2.3. dans le pacte de la parole ; 2) l'Autre comme ambocepteur [*i.e.* intermédiaire] : E3. « L'Autre est un lieu » (E3.1. « L'Autre est le lieu de la parole » ; E3.2. « L'Autre est le lieu de l'inconscient » ; E3.3. « L'Autre est le lieu du signifiant » ; E3.4. « L'Autre est le lieu du manque ») ; 3) L'Autre dans la structure subjective : E4. L'inconscient est le discours de l'Autre ; E5. « Il n'y a pas d'Autre de l'Autre » ou « il n'y a pas de métalangage » ; E6. Le désir de l'homme est le désir de l'Autre (J.-P. Dreyfuss, « Le grand Autre : énoncés fondamentaux », in J.-

P. Dreyfuss, J.-M. Jadin, M. Ritter, *Qu'est-ce que l'inconscient ? 2. L'inconscient structuré comme un langage*, Strasbourg, Arcanes, 1999, p. 201-225, p. 225.

23. J. Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, livre II*, 1954-55, séminaire du 25 mai 1955, p. 285-286.

24. « Les formes marquées de l'hétérogénéité montrée représentent une négociation avec les forces centrifuges, de désagrégation, de l'hétérogénéité constitutive : elles construisent, dans la méconnaissance de celle-ci, une représentation de l'énonciation, qui, pour être illusoire, est une protection nécessaire pour qu'un discours puisse être tenu [...] » (J. Authier-Revuz, art. cit., p. 106).

25. Sont distinguées : la non-coïncidence interlocutive entre les co-énonciateurs (« comme vous dites », « si vous voulez », etc.) ; la non-coïncidence du discours à lui-même (« comme dit X », « comme on disait à l'époque », etc.) ; non-coïncidence entre les mots et les choses (« pour ainsi dire », « il n'y a pas d'autres mots », etc.) ; non-coïncidence des mots à eux-mêmes (homonymie, synonymie, polysémie : « dans tous les sens du terme », « en prenant ce mot dans son acception usuelle », etc.). Pour plus de détails, voir J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, « Science du langage », 1995.

26. L'extension du champ de l'autonymie *stricto sensu*, c'est-à-dire au sens d'emploi en mention (par exemple l'emploi de *chien* dans « le mot *chien* ne mord pas »), qu'implique la notion de modalité autonymique (à la fois mention et usage, comme dans « il faudrait un peu de ce que j'appellerai charité dans cette affaire ») est parfois contestée. L. Rosier récuse par exemple le traitement du discours direct à partir du concept d'autonymie (voir L. Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999).

27. J. Lacan, « L'Étourdit », *Scilicet*, n° 4, 1973, p. 5-51, p. 6.

28. J. Authier-Revuz, art. cit., p. 108.

29. J. Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères », art. cit., p. 23.

30. *Ibid.*, p. 24.

31. Même si l'on admet qu'elle puisse structurer le sujet à son insu.

32. Sur ces notions, voir P. Monneret, « La théorie des univers de croyance à l'épreuve de la fiction », *Revue d'études culturelles*, n° 3, Dijon, ABELL (à paraître).

33. J'utilise ici indifféremment *sens* et *signification* au sens de « sens / signification en discours ».

34. Outre la distinction processus graduel / processus discontinu, les deux types de compréhension se distinguent par leur dynamisme interne qui est celui de l'analogie unifiante dans le cas de la compréhension cumulative et de l'analogie créatrice dans le cas de la compréhension par diffusion. L'analogie unifiante intègre le divers de son environnement à l'unité (si je considère qu'Y est analogue à X, c'est pour dire que Y est une sorte de X, donc qu'il n'y a que des X), tandis que l'analogie créatrice vise au contraire à défaire l'unité (je connais X, je ne connais pas Y ; donc, d'une certaine façon, Y n'existe pas et il n'y a pour moi que des X ; j'utilise le fait que Y est analogue à X pour acquérir une connaissance de Y ; cette analogie me permet d'enrichir mon monde, où il y a désormais des X et des Y).

35. N. Depraz, *Transcendance et incarnation. Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Paris, Vrin, 1995, p. 23.

36. *Ibid.*, p. 14.

37. Les données hylétiques ou matérielles sont les contenus des sensations de couleur, de toucher, de son, etc., mais aussi les sensations de plaisir, douleur, etc., ainsi que les « moments sensoriels de la sphère des pulsions » (voir *ibid.*, p. 254).

38. *Ibid.*, p. 256.

39. *Ibid.*, p. 257. Les termes allemands originaux et les références aux manuscrits de Husserl ont été supprimés pour alléger la citation.

40. *Ibid.*, p. 259.

41. R. Bernet réfère ici à la spatialisation originaire de la chair (voir N. Depraz, *ibid.*, p. 269-276).
42. R. Bernet, préface de N. Depraz, *op. cit.*, p. 19.
-

AUTEUR

PHILIPPE MONNERET

Université de Bourgogne

Roman et altérité

Lecture et altérité dans *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Le roman du Mexicain Carlos Fuentes *Terra Nostra* (1975) est basé, plus que toute autre œuvre en langue espagnole, sur l'altérité : l'action se déroule en Espagne et en Nouvelle Espagne, à Paris et à l'Escorial, dans l'Ancien et le Nouveau Monde, l'Autre Monde étant celui de la synthèse des deux autres, quant à l'espace, et quant au temps, dans le futur, durant le dernier semestre qui précède l'an 2000, pour se terminer à l'aube du nouveau millénaire, mais aussi à l'époque de la découverte de l'Amérique ; les plus grandes figures de la littérature et de l'histoire de l'Espagne se rencontrent en des lieux identifiables par tout lecteur (le palais de l'Escorial, par exemple), mais remodelés pour les besoins de la narration. Les personnages sont marqués, eux aussi, par l'altérité : Philippe, le seigneur, qui fait construire le palais, est spontanément assimilé à Philippe II, alors que certains traits renvoient plutôt à ses successeurs ; Célestine, protagoniste de la première pièce de théâtre moderne espagnol, âgée et borgne, est ici une charmante jeune fille, etc. Quelques personnages du célèbre tableau de Vélasquez, *Les Ménines*, interviennent aussi.
- 2 Le cas d'altérité le plus curieux est probablement celui d'un « personnage » d'un nouveau genre, *Le Tableau* que le texte place dans l'oratoire de Philippe, dans le palais de l'Escorial, devant lequel le seigneur médite. D'une part, ce n'est pas Philippe qui interprète le Tableau, mais le Tableau, dans toute sa complexité, puisqu'il se compose de diverses scènes ayant pour thème des passages du Nouveau Testament et de l'Apocalypse, qui s'explique lui-même. La narration romanesque s'apparente alors à un texte dramatique, avec ses didascalies signalant quel personnage doit prendre la parole. Le lecteur ne peut que croire en l'existence de ce tableau, venu d'Orvieto, près de Florence, et ne doute pas qu'il se trouve bien à l'Escorial, tous les détails concernant ce Palais étant justes et vérifiables (la crypte où se trouvent les tombeaux des rois, des reines et des infants, les trente-trois marches qui y conduisent, l'horizon de montagnes, la plaine brûlée par le soleil en été, glaciale en hiver, etc.), et les musées et monuments espagnols possédant de nombreux tableaux de maîtres italiens. En réalité pourtant, il s'agit des fresques que Luca Signorelli a peintes, entre 1499 et 1504 dans l'église

San Brizio, à Orvieto : l'artiste y soigne particulièrement la morphologie des corps humains, leurs déformations et les couleurs signifiant le Bien ou le Mal, la possession démoniaque ou le rayonnement divin. À la fin du Moyen Âge, la religion catholique insuffle aux fidèles la crainte de l'enfer et du diable ; la découverte d'un nouveau continent fait croire à la proximité de la fin du monde et de l'Apocalypse ; bien des fresques prennent pour sujet le Jugement Dernier, les tourments des damnés et l'harmonie des élus accédant au paradis. En Italie, le moine Savonarole, qui prêche contre le laisser-aller des religieux et des croyants, est condamné au bûcher et assimilé à l'Antéchrist.

- 3 Le Tableau devant lequel Philippe médite est l'expression de cette angoisse face au problème du Mal et au dogme catholique. Philippe est naturellement assimilé par le lecteur à Philippe II, dont le gouvernement a été nommé Monarchie Catholique ; l'Espagne de la Renaissance et du début du Siècle d'Or se veut la championne du dogme ancien, face aux réformistes du nord de l'Europe et aux diverses sectes qui voient le jour à une époque où les progrès de la science et la découverte d'un nouveau continent remettent en question les croyances traditionnelles. Malgré Ptolémée, malgré les sagas scandinaves, malgré le récit de la navigation du moine Brandan, ou Brendan, le dogme affirmait que la terre était plate, et qu'après la Mer des Ténèbres, bateaux et marins tombaient dans le vide. Or, le Roi étant le représentant de Dieu sur terre, selon les normes de l'Ancien Régime, Philippe ne pourrait interpréter ce Tableau que selon le dogme catholique ; le Tableau, représentation réalisée par un artiste dont le nom est révélé à la fin du roman, don Julian, nom de celui qui livra l'Espagne aux Maures pour se venger du roi Rodrigue qui avait séduit sa fille, la Cava (la Putain, en langue arabe ; lequel avait donc séduit l'autre ?), don Julian le traître, par conséquent, dans la tradition hispanique, se présente de manière autonome, et interprète librement, de manière irrévérencieuse comme il se doit venant d'un traître, les éléments culturels du Nouveau Testament.
- 4 Il n'est pas anodin de remarquer que le tableau prend la parole dans la séquence intitulée « Tous mes péchés ». Agenouillé, sensible à la beauté des formes plus qu'au thème représenté, le seigneur, à la réputation d'homme austère, réhabilite l'œuvre de chair qui produit de si beaux fruits, et voue à l'anathème quiconque la diabolise ; il contemple alors l'Antéchrist, debout au milieu d'une place baignée de lumière, s'adressant à un groupe d'hommes nus, un Christ sans auréole, dont le regard n'est pas tourné vers le ciel, mais « trop bas ». Le seigneur semble donc, à ce moment, reprendre à son compte le comportement de cet Antéchrist, situation paradoxale que Guzman, gentilhomme de compagnie et scribe, fasciné, cherchant à comprendre, regarde de loin. Philippe, grâce au tableau, dévoile sa face cachée, se montre autre que ce que rapportent les témoignages historiques.
- 5 Mais en réalité, la fresque de Luca Signorelli est autre. L'Antéchrist prêche devant un auditoire peu attentif : une femme nu-tête, les cheveux défaits, qui n'a rien d'une malheureuse mendicante, demande de l'argent aux hommes réunis là ; elle offre ses services pendant que l'Antéchrist parle ; le respect et l'attention ne sont plus de mise. Un bourgeois, dont le corps et les pieds sont parallèles à ceux de la femme, lui verse de l'argent. Un peu plus loin, des voleurs détoussent et étranglent des hommes. Mais au second plan, des religieux en robe blanche prêchent à des groupes d'hommes recueillis ; ils tournent le dos à cet Antéchrist, et rien de fâcheux ne se produit dans cet espace. Quant aux groupes d'hommes nus, ils se trouvent sur un autre mur, dans la

fresque de l'enfer et du paradis. Le tableau que contemple le seigneur est donc une altération des fresques originales : celles-ci sont organisées de manière didactique, éducative ; à droite, Luca Signorelli et Fra Angelico, hors de la scène et dans la fresque à la fois, regardent ce spectacle, tels Dante et Virgile visitant les Enfers et le Purgatoire.

- 6 Le jeu des regards se complique dans le texte de Fuentes, directement inspiré, semble-t-il, du tableau de Vélasquez *Les Ménines* : là, le peintre, face au spectateur, regarde presque dans sa direction ; mais un miroir laisse voir les rois, présents hors champ, tandis qu'au fond, un gentilhomme d'un certain âge surveille les infantes qui jouent avec les personnages traditionnellement présents à la Cour pour les distraire ; le tableau qu'exécute le peintre est vu de dos, le sujet en reste donc incertain, et le spectateur peut imaginer que le tableau regarde le peintre, qui regarde les rois, qui regardent eux-mêmes la scène qui se déroule dans cette salle du palais. Dans le texte de Fuentes, le jeu des regards révèle une altérité d'un autre ordre : si le seigneur contemple le tableau et médite, Guzman observe l'ensemble de la scène et semble réfléchir, étonné des réactions inhabituelles de son maître, car la pensée du seigneur est, à ce moment, en train d'évoluer. Ce faux Christ, qui assume des défauts humains, dépourvu d'auréole, ne représente plus un idéal de Bien absolu, mais la sécularisation de la pensée et l'abandon de la croyance en des valeurs religieuses éternelles ; et les paroles de Philippe sur le corps soulignent une telle évolution, qui pourrait même être qualifiée de révolution sous un régime de Monarchie Catholique : le plaisir charnel est inséparable de l'ordre divin, croître et se multiplier, tandis que pour le croyant de cette époque, le corps est lié au mal, il est l'ennemi potentiel de l'âme, invisible et d'essence divine. Le début de cette séquence, « Tous mes péchés », prépare donc à la remise en question du dogme de la divinité du Christ et de la Vierge, et aux protestations de Joseph le charpentier, victime de ce qu'il présente comme une supercherie.
- 7 Autour du thème principal de ce tableau, sont disposées, comme des sortes de médaillons, des scènes de la vie de Jésus, inspirées du Nouveau Testament, qui vont de l'Annonciation à la Crucifixion et à la Résurrection. Dans la tradition de la Renaissance, les médaillons entourant le thème principal servaient à instruire le spectateur du contexte de ce thème, altérité à contenu pédagogique et éducatif, qui complétait les illustrations de l'Histoire Sainte ornant les vitraux des églises. Le tableau est, par conséquent, fidèle à une technique picturale, mais la scène centrale ne correspond pas à ce qu'annoncent les médaillons. Ceux-ci, un à un, prennent aussi la parole, pour raconter d'abord des épisodes que tout lecteur occidental reconnaît : l'Annonciation, Noël, le meurtre des Innocents, le baptême de Jésus dans les eaux du Jourdain, l'évangile des béatitudes, l'institution de l'Eucharistie, la condamnation par Pilate, etc. Ces voix *off* reprennent presque mot pour mot les passages des Évangiles, et diffusent un message conforme à celui de l'Église catholique. Dans un premier temps, la méditation de Philippe, le seigneur, le représentant de Dieu en Espagne et sur les terres qui en dépendent, monarque de droit divin, peut se laisser guider par ces scènes. Mais quand ces voix qui tiennent le discours officiel, politiquement correct, plagiant presque le discours biblique, cèdent la place à celles des personnages, elles découvrent le revers de la médaille. Quelques séquences plus loin, Pilate dans le miroir, puis Marie, Jésus et Joseph dans le tableau, démystifient les héros que le Nouveau Testament et la prédication ont érigés en modèles porteurs des valeurs absolues. Les trois personnes de la Sainte Famille se présentent seules à Philippe et au lecteur. Une relation d'intertextualité apparaît avec une expression célèbre de Quevedo, qui avoue dans l'un de ses poèmes, être poussière, comme le stipule la parole divine, mais « poussière

amoureuse ». Quevedo est l'auteur, entre autres œuvres, de *L'Heure de tous*, où les représentants de chaque corps de métier ou activité humaine, se révèlent soudain tels qu'ils sont, avec tous leurs défauts, désabusant le lecteur. La thématique du désabusement est fréquente à l'époque baroque, où les valeurs officiellement prônées ne correspondent plus à des réalités.

- 8 Philippe médite devant un tableau qui devrait lui montrer une image des valeurs qu'en tant que monarque, il doit incarner et imposer à son peuple. L'altérité du tableau par rapport au seigneur introduit, dans un premier temps, une relation de transcendance : le Bien absolu qu'il représente, dans le contexte espagnol de la Contre-Réforme, s'adresse à l'homme investi de la charge de le réaliser sur cette terre. Mais Philippe se retrouve bientôt devant un tableau qui le renvoie à la seule matérialité, à des êtres soumis à leurs instincts, à l'instinct sexuel en particulier, à leur animalité ; Jésus considère ses fidèles avec une ironie méprisante, et a été remplacé sur la croix par Simon ; la Vierge ne l'est plus depuis bien longtemps, et Joseph, qui chaque jour travaille le bois, a fabriqué la croix du fils de Marie, qu'il refuse de reconnaître comme sien, car il n'est pas dupe de l'artifice de l'ange et de la colombe, ni du miracle de la résurrection de Lazare, et il assume finalement le rôle de Judas, vendant la croix destinée à son fils adoptif pour trente deniers. L'altérité devient alors dégradation, refus du spirituel. Le tableau signale ainsi à Philippe la nécessité d'une évolution dans sa manière de considérer le gouvernement de son pays : trop exclusivement soucieux de préserver l'intégrité du dogme catholique, et responsable du salut spirituel de ses sujets, il néglige les affaires de ce monde qui entre dans une période de décadence. Un pan du mythe biblique s'effondre, celui de la Rédemption ; si le Christ n'est pas le Rédempteur, mais un charlatan, un faussaire, la Monarchie Catholique, incarnée par Philippe, restera impuissante à sauver l'Espagne des dangers qui la menacent, la Réforme, et la volonté d'indépendance des pays européens conquis et occupés. Les péchés les plus graves du monarque ne sont donc peut-être pas de l'ordre des manquements à une morale individuelle, mais des manquements au souci du bien-être matériel de son pays. Mais ce tableau, précise le texte à la fin de la première partie du roman, est l'œuvre de Julian, nom de la figure historique du traître, ainsi désigné dans les *Romances* connus de tous, pour avoir livré l'Espagne aux Infidèles ; jusqu'à quel point Philippe doit-il croire le message du tableau ?
- 9 Absorbées par un miroir, les formes et les couleurs du tableau quittent le palais de l'Escorial, vers une destination inconnue, qui se révélera, un peu plus tard, être la Nouvelle Espagne. Ce voyage fantastique a une portée symbolique et culturelle importante, si le lecteur se souvient de textes anciens, comme les diverses versions de la *Navegatio Sancti Brandani* : au sixième siècle, le moine irlandais Brandan, évangéliste de la Bretagne nord, aurait effectué un périple à travers les îles de l'Atlantique pour parvenir aux bords d'un fleuve dont il ne percevait qu'une seule rive, aux bords duquel un ange lui aurait signifié que là commençait le Paradis, mais que l'heure d'y accéder n'était pas encore venue. Plus tard, *L'Utopie* de Thomas More assimile la notion de lieu parfait à la terre américaine.
- 10 Quant au tableau qui remplace le premier, ses formes et ses couleurs se sont réorganisées, pour former un triptyque connu de Jérôme Bosch, *Le Jardin des Plaisirs*, exposé au musée du Prado, à Madrid, que le texte nomme « jardin des délices ». La première partie représente un Éden où le spectateur retrouve plusieurs éléments de la spiritualité et de l'art de la Renaissance : les couleurs claires et harmonieuses, la rosace,

la fontaine de jouvence, affirmant la perfection du monde voulue et réalisée par son créateur, et la possibilité de vaincre la mort et les ravages du temps. Comme dans l'art pictural du début de la Renaissance, le tableau se livre à un véritable inventaire des êtres vivants connus, présents en taille réduite parmi les éléments du motif principal. Cependant les activités de ces petits animaux, le plus fort détruisant ou dévorant le plus faible, détonent par rapport au lieu, le Paradis terrestre. Les éléments édeniques sont envahis par des personnages de la première partie du roman, le voyageur pèlerin (qui peut aussi être interprété comme un personnage d'autres tableaux de Bosch : la vie est représentée comme une pérégrination, où il faut savoir éviter périls et tentations), Célestine, Philippe, jeunes tous deux. Dès le premier pan du triptyque, la juxtaposition de l'atemporel et du présent, de l'héritage biblique et hispanique, peut être interprétée comme une représentation métaphorique du syncrétisme religieux et culturel. En effet, les témoignages des ecclésiastiques envoyés par la couronne d'Espagne pour contrôler si les Indiens étaient correctement évangélisés, s'ils étaient devenus chrétiens (c'était le prétexte de la Conquête), font état d'une christianisation qui ne s'est pas substituée à la religion ancienne des peuples d'Amérique, mais qui s'y est juxtaposée : Tonantzin est adorée désormais sous le nom de Marie, saint Thomas, censé avoir évangélisé une partie du Mexique, est assimilé à Topiltzin, autre nom de Quetzalcoatl, le Serpent à plumes civilisateur. Le Nouveau Monde intègre les éléments culturels de l'Ancien, comme le tableau intègre des personnages de l'histoire et de la littérature au présent de la narration et aux personnages qui s'y meuvent, des objets emblématiques de la tradition occidentale et des animaux chargés de symbolisme pour les terres nouvellement découvertes (remarquons que les rats sont arrivés outre Atlantique dans les navires espagnols, et que cet animal était inconnu auparavant) : le hibou, dont le cri dans la nuit annonce la mort, mais symbole aussi de la sagesse et de la clairvoyance, est perché sur le bord de la fontaine de jouvence, qui transmet l'éternelle jeunesse et retarde sans fin l'issue fatale.

- 11 La partie centrale du triptyque, fidèle comme les autres à l'œuvre de Bosch, fait percevoir une progression entre les plaisirs innocents du paradis terrestre et l'apparition de l'imagination humaine qui crée la jouissance active. Les êtres humains investissent les éléments naturels, les utilisent sans tabou pour inventer à l'infini de nouveaux jeux érotiques. Le lac n'est plus le lieu de paix où tous les animaux viennent se désaltérer ; les animaux, soumis à la fantaisie humaine, chevauchés par des personnages nus, métaphore de l'acte sexuel, tournent autour du puits artésien où se baignent des jeunes femmes, fausse fontaine de jouvence qui coexiste à présent avec des rivières, transformées elles aussi, de diverses manières, en lieux de séduction et d'amusement. Les fleurs et les fruits n'appartiennent plus au même jardin que sur l'aile gauche du triptyque. Des couples trouvent refuge dans des corolles coupées, ou dans des framboises ; poissons et crustacés, sortis de leur élément naturel, ne tarderont pas à mourir ; et les étamines des fleurs coupées, répandues sur le sol, métaphore de la semence humaine gaspillée, ne donneront naissance à aucun fruit, à aucune autre plante. L'humanité saccage ce que la nature met à sa disposition, l'esprit est mis au service des désirs matériels du corps : au-delà de l'harmonie des formes et des couleurs, au début de la Renaissance, c'est le péché de chair qui est ici exprimé, ainsi que sa suite prévisible, selon la Genèse comme selon l'écologie, la destruction de l'Éden, la stérilisation du milieu naturel, et l'obligation pour l'homme de cultiver la terre s'il veut survivre.

- 12 Contemplant ce tableau, le seigneur est attiré par tous ses détails insolites et par les animaux fabuleux, par ces couples enfermés dans des bulles ou des cloches de verre, par la monstruosité qui côtoie cette sensualité idéale : les plaisirs, pour les contre-réformistes comme pour les stoïciens (rappelons que Sénèque était espagnol), est facteur de dégradation, de destruction, car le corps est opposé à l'esprit, il en est le premier ennemi. Ce qui pourrait être interprété comme le triomphe de l'imagination (cette « folle du logis », selon l'expression de l'époque), devient perversion, et conduit naturellement au troisième volet du triptyque, *L'Enfer*, où tous les instruments qui produisent une quelconque forme de plaisir, la harpe par exemple, deviennent instruments de torture. Et cette représentation de l'enfer diffère de celles que nous trouvons habituellement sur les tableaux et les fresques de cette époque : ce n'est pas seulement un brasier, c'est un lac gelé ; et si le lac infernal est un élément utilisé par Dante dans sa *Divine Comédie*, le froid infernal surprend davantage dans une représentation picturale. Le seigneur se reconnaît alors lui-même, ainsi que ses proches, la Cour, les personnages emblématiques de la littérature du Siècle d'Or et de la fin du Moyen Âge, Célestine, don Juan, Inés, et les figures du tableau des *Ménines*. Symboliquement, tous les éléments de l'identité espagnole se retrouvent dans cet enfer glacé. L'altérité spectateur-tableau, devient identité tableau-pays. Au moment où s'amorce le déclin de l'empire espagnol, l'œuvre picturale d'un artiste des Pays-Bas, alors possession espagnole, Espagne du bout du monde européen, présente à celui qui se trouve au centre de l'empire le miroir où il contemple sa réalité : le pays champion de la Contre-Réforme, de la conservation du dogme premier, a dû imposer son ordre religieux, politique et social, par la force, et a apporté l'enfer de la guerre et des tortures de l'Inquisition. Une autre interprétation est possible, dans le contexte du roman : les peuples d'Amérique, qui selon certaines chroniques et les récits de Christophe Colomb, par exemple, vivaient heureux et nus sur des terres paradisiaques, connaissent l'enfer depuis l'arrivée des Espagnols, qui leur ont apporté, entre autres, les instruments de musique ici représentés (la musique a joué un rôle important dans l'évangélisation de l'Amérique). Car le paradis terrestre, auquel l'Amérique, comme nous l'avons dit, a été assimilée, suivi par les plaisirs de la chair, a pour conséquence le métissage, dont la contrepartie historique est, selon Las Casas, la « destruction des Indes ». La méditation de Philippe devant ce tableau évolutif dévoile ainsi, symboliquement, les préoccupations du chef de l'État, qui doit incarner à la fois le principe religieux et le principe politique : le seigneur propose alors une interprétation qui ne doit plus que très peu au sens que le peintre a voulu, à l'origine, lui donner. Et le peintre s'inscrit en faux devant elle, comme les médaillons du tableau précédent contredisaient la tradition biblique. La matérialité de l'œuvre réalisée est susceptible de diverses interprétations, l'*intentio* de l'artiste peut être écartée au profit de la subjectivité de celui qui contemple son œuvre, et la projection de certains personnages extérieurs à l'œuvre à l'intérieur même de cette œuvre, ainsi que l'effet de transmutation d'une œuvre dans une autre, montrent à quel point le tableau échappe à son créateur et devient patrimoine de l'humanité.
- 13 Les figures du premier tableau ont fui en Nouvelle Espagne, et les restaurateurs de la toile, abîmée par le temps et par le voyage, y trouvent des traces de fouet et de sang. L'assimilation entre personnages et personnes proposée par l'interprétation de Philippe met en évidence la qualité de palimpseste de l'œuvre : au sens premier, puisqu'une autre scène sera découverte, qui se révélera être l'ensemble des personnages et des situations principales de la première partie du roman ; et

symboliquement, puisque toutes les formes de représentations artistiques s'y réunissent. Remarquons aussi que cette tentative de définition de l'identité espagnole se fait sur une terre nouvelle, et que les tableaux attribués par le texte à Luca Signorelli et à Jérôme Bosch sont les œuvres de peintres venus de pays conquis, et, au départ, étrangers à la Péninsule ibérique : l'Italie, l'autre péninsule, bout du monde méditerranéen ; les Flandres, pays aussi plat que l'Espagne est montagneuse, fin du continent bordée par la mer du Nord ; et depuis les terres nouvellement conquises, une image spéculaire est renvoyée à l'Espagne, réalisant la synthèse des arts et de l'histoire, du virtuel et du réel, du passé et du présent, fusion des différences et des contraires qui aboutit à la découverte de l'identité. Maeztu proposait, dans son essai intitulé *Don Juan, Don Quichotte, la Célestine*, ces trois personnages comme incarnation des qualités et des défauts hispaniques ; Fuentes amplifie la gamme des personnages, élargit à la représentation picturale et à l'Histoire cette possibilité de définition du caractère national. L'altérité la plus complexe est ainsi la condition de l'identité la plus juste.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'Agneau carnivore (1975) d'Agustin Gomez-Arcos, langue de l'autre et amour du même ?

À la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant

Emmanuel Le Vagueresse

- 1 Agustin Gomez-Arcos¹ est un écrivain espagnol d'expression française (Enix, province d'Almería, 1933 – Paris, 1998), né dans une famille andalouse d'obédience républicaine. Après des études de droit, il quitte l'université pour se consacrer au théâtre. Comédien, metteur en scène, il traduit des pièces (dont plusieurs de Giraudoux), puis en écrit lui-même. Son propos s'inscrit dans la lignée d'un Federico García Lorca ou d'un Rafael Alberti dramaturges, critiques des pesanteurs sociales archaïques du temps, mais en plus *trash*, étant donné le contexte des années 1960.
- 2 Gomez-Arcos reçoit d'abord un bon accueil en Espagne, au début de ces années 1960 (il reçoit deux fois le prestigieux Prix théâtral Lope de Vega, en 1964 et 1966), mais très vite aussi ses pièces sont censurées par les autorités franquistes, puis interdites (ces deux fois, la concession des prix est suivie, schizophrénie du régime oblige, par l'interdiction de monter lesdites pièces !). Cette situation le pousse à s'exiler, dès 1966, en Angleterre, puis en France, pour continuer à pouvoir créer, délaissant pour ce faire et sa langue natale et le régime répressif, culturellement exsangue, de son pays, lequel ne l'autorisait pas à s'exprimer. Vivant de plusieurs petits métiers, il apprend le français et décide d'écrire et de publier dans cette langue voisine, qu'il utilisera seule désormais.
- 3 Assez peu connu en Espagne, du fait de la censure franquiste des années 1960 et 1970 contre cet artiste réputé anarchiste, et alors même que son œuvre est traduite dans près de vingt langues, il publie, à partir de son exil français, des romans (en français), délaissant les pièces de théâtre qu'il écrivait (en espagnol) dans son pays natal. La quasi-totalité de ses romans français est inédite en castillan (c'est-à-dire en espagnol), comme, de l'autre côté, ses pièces espagnoles le sont pour le public français, lui qui n'a été surtout joué ici que dans de petits cafés théâtres ou cabarets, au tout début de son

exil parisien². Avec le retour de la Démocratie, ses pièces furent « officiellement » montées en Espagne, dans les années 1990, mais elles reçurent un accueil mitigé³.

- 4 Agustín Gómez-Arcos est mort à Paris, d'un cancer, en 1998, après avoir connu un succès éditorial et critique certain de ce côté-ci des Pyrénées, remportant plusieurs prix littéraires. Gómez-Arcos fait partie de ces écrivains qui ont écrit, à un certain moment de leur vie, dans deux langues ou délaissé leur idiome natal pour écrire. Tout particulièrement, il rejoint la cohorte des écrivains espagnols qui ont choisi, non seulement un pays autre, mais une langue autre, pour créer, celle de la France : il convient de citer parmi ses « compagnons » qui se sont retrouvés dans le même cas des écrivains aussi différents que Jorge Semprún, Fernando Arrabal, Michel del Castillo, Adelaïde Blasquez ou encore José-Luis de Vilallonga. Ils ont tous en commun, derrière des perspectives d'écriture ou de vie distinctes, la même double origine chaotique : à savoir la conjugaison douloureuse d'un parcours intime singulier et d'une histoire collective heurtée (autrement dit la Guerre Civile espagnole et la victoire du camp franquiste). Leurs possibles traits communs ont été souvent étudiés et recherchés, tant pour les écrivains franco-espagnols que pour d'autres binômes linguistiques⁴.
- 5 Avec *L'Agneau carnivore*⁵, le premier et le plus célèbre de la petite dizaine de romans écrits en français par son auteur, des romans souvent hantés par la cicatrice d'une homosexualité brimée du fait de l'existence d'une société latine machiste⁶, on lit une histoire d'amour singulière, véritable lettre passionnée du narrateur à son grand frère qu'il veut « reconquérir », après que ce dernier eut choisi la voie du mariage. Le narrateur nous y raconte son enfance dans l'Espagne franquiste tout autant que l'amour que son frère et lui se portaient et faisaient, au sens propre du terme, au vu et au su – et au « tu », aussi, si l'on peut dire – de leur famille.
- 6 La question que l'on voudrait soulever ici, dans le cadre de cette réflexion sur l'altérité, et dans une perspective différente, sans doute, de celles du linguiste que nous ne sommes pas, c'est la suivante : comment peut-il y avoir adéquation (une adéquation posée par nous, d'emblée, comme problématique, on le comprendra) entre une utilisation de la « langue de l'autre » et cet « amour du même » qu'elle est censée véhiculer ? N'y a-t-il pas là comme une gageure, au moins de nature littéraire, pour ce qui nous intéresse ici ?
- 7 Dans cette brève étude, on se penchera donc sur la fonction du refus des « valeurs » de l'Espagne franquiste, vue comme lieu de la répression à la fois de l'amour du même et du riche langage humain et sensible que pourrait être la langue natale, ici espagnole ; puis, sur la provocation sexuelle et la provocation linguistique qui se mêlent inextricablement chez l'auteur, en quête de cet « autre » langage pour dire cet amour à la fois « autre » et « amour du même » (étymologiquement : homo- sexualité) ; enfin, on réfléchira à la résolution, précisément, de cette aporie qui concerne la question aiguë de la quête de l'altérité, impasse qui n'est qu'apparente chez Gómez-Arcos : aller vers l'autre en allant vers le même ?

L'Espagne franquiste comme répression à la fois de l'amour du même et du langage sensible qu'est le castillan

- 8 Il apparaît au lecteur, dès les premières pages de *L'Agneau carnivore*, que ce « roman » – comme le précise la couverture de l'édition originale – dessine une allégorie de l'Espagne franquiste, à la fois dans ses dernières années, mais aussi dans sa construction historique à partir, précisément, de la fin des années 1950. Le récit est en effet construit en *flashbacks* depuis la naissance du narrateur, double possible et plausible de l'auteur, pour le lecteur, en vertu des précoces clins d'œil de la diégèse à sa condition d'exilé, ce que semble confirmer la quatrième de couverture (de la première édition), parlant d'« anecdote biographique » et d'exil de son auteur.
- 9 Même si le cadre spatial est vite identifiable à l'Espagne du franquisme plus ou moins finissant, il ne faudrait pas prendre pour argent comptant tout ce qui nous sera dit dans ce livre, qui ressemble plus à une autofiction avant la lettre qu'à un roman autobiographique, car un calcul rapide du cadre temporel du roman et quelques connaissances sur l'auteur infirment vite l'authenticité de cette incarnation littéraire : le narrateur a un seul frère, l'auteur avait huit frères et sœurs ; le narrateur est né en 1949 (p. 38), six ans après son frère, l'auteur en 1933, etc., mais le lecteur sait-il tout cela ? (et cela lui importe-t-il, d'ailleurs...)
- 10 Ce livre est donc davantage une fiction qu'une autofiction, mais, en même temps, tout porte à la confusion, à la con-fusion, du fictif et du réel supposé : l'absence de prénom donné au narrateur en première personne, qui pourrait – peut-être – guider ou éclairer le lecteur dans un tel pacte de lecture ; le ton intime et lyrique que ce narrateur utilise et les rapprochements possibles avec ce que peut croire un lecteur non prévenu sur le contenu autobiographique d'une telle œuvre...
- 11 De plus, lorsque le narrateur nous dévoile son nom, Ignacio – et pas Agustín, ingénus que nous sommes probablement de l'avoir cru –, c'est seulement à la dernière page du roman, qui en est aussi le dernier et très bref chapitre. Et cette révélation est faite d'une manière que l'on sent moqueuse, par l'adresse finale au lecteur : « Moi, je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. Et ravi d'avoir fait votre connaissance » (p. 307), remettant ainsi en cause *in fine* le supposé pacte « autobiographique » proposé au lecteur, mais qui n'avait d'ailleurs jamais été proposé comme tel⁷.
- 12 Cette quatrième de couverture de la première édition, déjà citée, est plus claire quand elle invite le lecteur français de 1975 à « découv[r]ir », « [p]ar delà l'anecdote biographique et le tableau familial [...] l'image inquiétante et symbolique de l'Espagne d'aujourd'hui », « aujourd'hui » valant, bien entendu, pour les années 1970, pendant lesquelles le général Franco était encore au pouvoir. On rappellera ici que le Caudillo mourut en novembre 1975, et que le livre, rédigé entre Paris et Athènes de mai à septembre 1974⁸, parut en France avant la mort de celui-ci.
- 13 Il s'agit donc bien d'un livre où l'intrication des deux discours, intime et idéologique, est saillante, et c'est la manière dont le régime franquiste influe sur ses différents acteurs, au niveau d'une famille spécifique, qui en constitue l'originalité. Gomez-Arcos semble nous dire en particulier que le régime en question a engendré, puis réprimé, cet amour du même qu'est l'homosexualité chez le narrateur-enfant, par le poids concret

et symbolique d'une mère castratrice (idéologiquement du côté de Franco, celui des vainqueurs nationalistes) et d'un père absent (un vaincu, républicain).

- 14 On remarquera tout de même que l'auteur suit ici la vulgate freudienne d'une explication de l'homosexualité, fortement nuancée – même si elle reste globalement valable – depuis quelques années⁹. Elle était en tout cas encore très en vogue dans les années 1970 très « psy » (psychanalytiques autant que psychédéliques). Mais l'efficacité de la démonstration du schéma romanesque de Gomez-Arcos est sans doute à ce prix.
- 15 Les « responsables » familiaux sont en effet des miroirs microcosmiques de la société franquiste, avec ce Père muet parce que vaincu (c'est un « Rouge », un communiste ou un républicain) et cette Mère triomphale, franquiste et normative, qui comprend d'ailleurs avec lucidité son rôle dans la réaction de ses enfants face à cette norme imposée par elle : « “[...] [J]’ai mis au monde, en eux, un besoin de vivre en marge des normes, contre nature, si tu veux” » (p. 217). Restent Clara, la fidèle servante, qui ne mâche pas ses mots (et a droit, par conséquent, à être en charge, de temps en temps, de l'instance narrative) et, bien entendu, le frère Antonio, à la fois le même et l'autre, objet de tous les désirs/délires de la part du narrateur, des désirs que l'Espagne franquiste réprime, tant au niveau de l'expression par le corps que de l'expression par les mots, les deux étant liés, comme on le verra bientôt.
- 16 C'est donc cette Espagne-là qui cause l'exil sexuel et politique de l'auteur- narrateur (puisque dans ce cas, l'incarnation-fusion des deux entités est possible). L'intime et le général sont toujours liés chez Gomez-Arcos, ce qui apparaît dès la deuxième page du roman, lorsque le narrateur établit une connexion, dans la même phrase, entre « cataclysme national, mais aussi propre à maman ». Pour ceux qui trouveraient les schèmes de ce roman trop « lisibles » et explicites, on redira ici qu'il est, aussi, une psychanalyse intime et nationale, propre à l'époque, dans le droit-fil d'un *Don Julian (Reivindicación del conde don Julián)* du romancier espagnol Juan Goytisolo, paru quelques années auparavant (1970). Ce livre, pièce maîtresse de la littérature espagnole de l'exil, montre lui aussi la responsabilité d'un régime dans la construction d'un être et, dans le même temps, les racines inconscientes et la construction mythologique de l'identité ibérique la plus conservatrice, qui a abouti justement au franquisme.
- 17 Sur le plan du style, souvent lyrique et emporté, que certains pourront trouver emphatique, mais qui est pour le moins inventif et très personnel, on notera que Gomez-Arcos se sert souvent de la mise en italique de différents mots pour insister sur leur portée, mais dans des buts différents selon les personnes qui parlent : lorsque la mère a la parole, dans des dialogues, par exemple, l'italique ironise sur ses mots et les valeurs qui sont les siennes. Comme l'Américain Bret Easton Ellis, il met ainsi en lumière la vacuité d'un certain langage et les poses prises par certains personnages d'une plus ou moins *high society* (cf. *American Psycho*, 1992) ; lorsque c'est le narrateur qui est en charge de l'instance narrative, l'italique semble conférer à ses paroles une force singulière, voire émotionnelle, mais, en même temps, refléter une légère auto-distance par rapport à ce qu'il dit.
- 18 Cette emphase assumée, à la manière des pièces et du jeu de scène d'un Copi [Raúl Damonte], dramaturge, dessinateur et acteur franco-argentin (*Le boucher, la star et l'orpheline*, de Jérôme Savary, 1975), exact contemporain de Gomez-Arcos, est la marque des personnages qui figurent les gays efféminés, dans les spectacles de cabaret, par exemple. On aurait alors, dans *L'Agneau carnivore*, comme un équivalent graphique de

cette emphase *queer* ou *camp*¹⁰ propre à certains gays, dans leur gestuelle ou leur langage, tant formellement que lexicalement¹¹.

- 19 La critique du langage franquiste et de sa rhétorique s'opère particulièrement dans les pages consacrées aux journaux espagnols de l'époque et à leur propagande officielle, puisqu'il nous est dit que le père, dès 1939 – c'est-à-dire à la victoire définitive du camp franquiste – sait dorénavant tout ce que la presse va écrire ou taire pour les dizaines d'années à venir... Cette rhétorique, on l'aura compris, n'est rien d'autre que le prolongement, à une autre échelle, de « la vieille poubelle [du] vieux silence » de la mère d'Ignacio et Antonio (p. 62).
- 20 Lorsque le narrateur sort pour la première fois dans la ville « jaune » où les bordels font face hypocritement aux couvents, autres maisons closes, ville qui rappelle le Madrid figé et en même temps décomposé des films de Carlos Saura, le narrateur (enfant) fait silence, à son tour, sur le nom du personnage statufié dans une des rues (p. 159-160). Il ne lui accorde pas son nom, reprenant à son compte, en l'inversant, le procédé de la censure qui consistait à « *ningunear* » (« faire silence sur ») les adversaires du régime, c'est-à-dire les renvoyer au néant, en quelque sorte, en taisant leur nom. Parmi ceux-ci, d'ailleurs, on retrouve, comme chez Goytisolo ou dans les poèmes de García Lorca (l'écrivain andalou assassiné, on le sait, par les franquistes, au tout début de la Guerre civile), d'autres parias : les gitans et les arabes, autres frères persécutés de l'homosexuel espagnol¹².
- 21 C'est lors de cette sortie en ville que le narrateur se rend compte que tout n'est qu'apparence dans ce pays, car, d'une façon symptomatique, « ces cris, ces prières et ces ordres n'étaient pas vrais » (p. 164). Ce que ces sons, entre répression, religion et armée, occultent, c'est la vacuité même de la vie espagnole en ce temps-là, un vide auquel le narrateur oppose ses relations, amoureuses et sexuelles, avec son propre frère aîné, Antonio, car il y a là pour lui une vérité des corps qui (se) parlent.
- 22 Face à cette répression, il ne restera plus au narrateur qu'à quitter cette terre jamais nommée, sauf à la toute dernière page, et cette société ingrate, une fois les parents décédés et le frère parti outre-Atlantique. Mais ce départ du narrateur pour un pays arbitrairement choisi, sans doute la France parce qu'elle est proche (« Un billet de train. Un pays étranger. N'importe lequel », p. 270), est loin d'être triomphal. En effet, si le narrateur dit « Moi, je vais vers la vie », il parle aussi de « ce voyage vers la merde » trois lignes auparavant...
- 23 En tout cas, dans la même page 270, ce refus de la langue espagnole, qui renforce pour le lecteur l'identification entre le narrateur et l'auteur, en plus de l'exil français, est symbolisé par le refus d'adopter la voix de la mère qui parle en lui, et le refus d'écrire dans la langue de ce pays « jaune, rouge, jaune », les couleurs du drapeau espagnol, certes, mais aussi les couleurs symboliques de la trahison (jaune) et du sang versé (rouge). Le jaune revient particulièrement, pour dire ce pays et cette famille (« blanc jauni », p. 60 ; « morceau de sucre jaune », p. 87, même si ce jaune vient du fait qu'il est mouillé d'huile d'olive¹³). Il y oppose une victoire souhaitée du « rouge » (« – La vengeance du rouge ! », p. 226), aux connotations idéologiques de gauche assez explicites.
- 24 Pour autant, l'hispanité linguistique de Gomez-Arcos s'invite de temps en temps dans ou entre les lignes, avec quelques (rares, tout de même) hispanismes, ou des mots non traduits car relevant d'un fait culturel spécifique (cf. la « *merienda* », non traduite, sorte de collation typiquement hispanique). Bref, l'Espagne et sa langue demeurent dans la

parole du narrateur et, derrière lui, de l'auteur, parfois à son corps défendant... ce qui n'a finalement rien d'étonnant, puisque la parole est intimement liée au corps, justement, et que le propos principal de ce roman est bien de subvertir la première par le second.

Provocation sexuelle et provocation linguistique

- 25 « Que c'est beau, la parole ! » s'exclame le narrateur (p. 167), à tel point qu'il retrouve la croyance dans le pouvoir magique des mots, pour dire son amour « autre » envers son frère, un « beau » bizarre baudelairien, en quelque sorte. Dès le début du roman, le je narratif masculin s'adresse à un allocutaire de deuxième personne du singulier, un tu masculin, auquel il dit son amour et son désir, scandaleux de prime abord, car ce désir apparaît immédiatement comme exclusif, frénétique et¹⁴, mêlant de plus le double tabou de l'inceste et de l'homosexualité, toujours vivace de nos jours pour ce qui est du premier.
- 26 Le narrateur se met à réinventer un langage qui tente, et pas seulement d'un point de vue thématique, de « coller » le plus possible à une autre sexualité, a- normale au sens premier du terme, et qui s'oppose, pour ce faire, à la langue de la mère, nationale-catholique, et à celle du père (ici, un père veule qui n'est pas Franco, le « Père » envahissant des Espagnols, sauf si on le considère comme le vieux pantin moribond que le généralissime était devenu à l'époque) : donc, une langue opposée à la fois à la « matrice » et à la patrie.
- 27 Le pouvoir des mots est dévastateur chez Gomez-Arcos, comme le prouvent plusieurs exemples : on retiendra seulement ici, parce qu'il est plein d'humour – il y a beaucoup d'humour dans *L'Agneau carnivore*, souvent acerbe, parfois amer –, l'exemple de la scène où le narrateur ramène un jeune paysan chez lui et brandit devant son nez une sorte de sésame linguistique, sous la forme d'un adjectif que le petit *peón* ne comprend pas, ce dernier basculant alors du côté des désirs singuliers d'Ignacio : « Je ne me suis pas gêné pour admirer sans réserve ses proportions *insolites*. Il n'a pas trop bien compris ce mot, mais il lui a plu quand même » (p. 268 – c'est l'auteur qui souligne). Le partage sexuel aura bien lieu entre eux deux.
- 28 Précisons également que cette scène-ci se passe le jour de l'enterrement de la mère du narrateur, ce qui renforce sa portée transgressive. Dans cette optique d'un amour singulier et hors normes, il faut bien que le narrateur tente de lui donner un équivalent par l'écriture, d'autant que, plus encore qu'un amour hétérosexuel, il est proprement indicible, car la société et la *doxa* ne lui accordent pas les mots adéquats pour pouvoir l'exprimer. D'où, par exemple, ce recours à une écriture oxymorique¹⁵, digne des paradoxes génétiques : « [...] [Cet amour] procède de la pureté du péché » (p. 19), tout en renvoyant simultanément, sans doute, aux couples de mots paradoxaux de la poésie baroque espagnole.
- 29 C'est du postulat d'une aporie à dire l'indicible que naît cette nouvelle écriture, qui s'incarne de plusieurs manières, et apparaît dans ce passage programmatique du tout premier chapitre :
- Les yeux fermés, j'ouvre la bouche pour dire ces mots neufs – des mots qui sont comme des chiffons usés dans la bouche des autres, mais qui s'inventent dans la mienne. (p. 20)

- 30 Ici, ce sont les vieux mots qui sont réinvestis par le narrateur pour leur donner la saveur de l'authenticité.
- 31 Ailleurs, le narrateur invente des mots pour dire cette nouvelle sorte d'amour, comme le néologisme « mon frémour » (dernier mot du premier chapitre, p. 20). Dans cette famille de créations, on retiendra « désamour », qui ressemble au mot précédent. Même si le mot, appartenant au registre littéraire, existe en français et se trouve attesté dès 1846, il semble ici réinventé par Gomez-Arcos sur le même mode que « frémour », lequel vocable, en plus de démarquer le « *desamor* » espagnol, est à la fois plus ancien et plus courant en castillan. Citons encore l'expression « mensonge caméléon » ou « les pas-encore de la pendule » qui « dé-mesurent le temps de la non-venue » (p. 272), échos d'un Lewis Carroll ibérique, peut-être, mais surtout, ici, inversion/négation de la norme socio-temporelle classique, comme le « désamour » et son préfixe privatif.
- 32 Parfois aussi, les mots sont impuissants à nommer cet amour, surtout au début du roman, le narrateur parlant alors de « désirs troubles [...] auxquels je n'avais pas encore donné de nom », rejoignant en quelque sorte des sentiments indicibles, car d'abord « inédits », un adjectif qui revient plusieurs fois et se retrouve tout plein de son sens originel. Jusqu'au bout, d'ailleurs, le narrateur se demande si le mot « amour » est bien celui qui convient pour désigner au mieux leur relation et n'a jamais la réponse (p. 217).
- 33 Pour dire les relations sexuelles avec son frère, Gomez-Arcos alterne la suggestion et la crudité, en une dialectique du voiler/dévoiler qui semble devoir son origine à l'époque des années 1970, hésitant entre un reste de pudeur (et de tabou) et la provocation, bien que cette dernière l'emporte souvent sur la retenue. Il en va de même pour ce qui est des clins d'œil langagiers de l'auteur à une subculture homosexuelle, à glaner au fil des lignes, de manière plus ou moins cryptée : citons l'auto-comparaison faite par le narrateur avec le roi biblique David, célèbre pour son « amitié » avec Jonathan, amitié « plus merveilleuse que l'amour des femmes » (Ancien Testament, Livre de Samuel, 1, 26), ou encore la référence à l'œillet wildien ou lorquien, symbole des amours homosexuelles masculines, que la mère propose au... père de porter, comme au temps de leur jeunesse, peut-être ambiguë (p. 213).
- 34 On a ainsi l'impression que, en « grimant » parfois son écriture pour ne pas rendre ni trop intelligible, ni trop prosaïque, « cet amour-là », Gomez-Arcos lui redonne cette dignité dont la société machiste et hétéronormative l'a privé. Et, dans cette entreprise, peut-être a-t-il choisi le français pour établir une distance avec l'histoire à raconter (la sienne ou celle d'un « frère humain » qui lui ressemble), mais aussi avec son propre peuple, avec la société ibérique qui pourrait la lire, mais l'ignore ou la rejette. En écrivant cette histoire dans une autre langue, en la publiant dans un autre pays, le texte n'étant pas traduit en espagnol, c'est donc à une sorte d'adieu qu'il procède, adieu à son pays et à la langue de ses (ex-)compatriotes, au nez de qui il claque définitivement la porte, ne les jugeant finalement pas dignes, avec leur(s) censure(s), de partager cette expérience¹⁶.
- 35 Il est fondamental de noter, dans ce dire provocant d'une sexualité autre, l'abondance des références au langage et à la langue, dans une vaste mise en abyme de ce champ sémantique spécifique. Le lien amour (ou sexe)/langage (ou mots) n'est certes pas neuf en littérature, mais son amplitude marque le lecteur, de même que sa thématique : il insiste beaucoup sur le corps en tant que lieu de sécrétions, sueur, larmes, urine et semence. Il faut sans doute voir dans ces évocations de productions corporelles – un

corps d'ailleurs honni par la mère (p. 48) – une exacerbation de l'existence de celui-ci dans ses manifestations les plus concrètes : plus loin dans le roman, le narrateur se « torche le cul » avec la lettre de son frère qui lui apprend l'existence d'Evelyn, sa petite amie américaine.

- 36 Le narrateur peut alors utiliser ces diverses manifestations physi(ologi)ques, concrètes et tangibles pour les opposer à la rhétorique maternelle répressive et produire une jouissance extrême de l'interdit : Ignacio pousse ainsi son ami Galdeano à souiller d'urine la chapelle du lycée (p. 225), puis à éjaculer dans ce même lieu sacré en sa présence (p. 226). Le narrateur en veut, d'ailleurs, énormément à la religion (catholique), à la fois à son pouvoir répressif, mais aussi à son hypocrisie, tout comme l'Almodóvar de *La mauvaise éducation* (*La mala educación*, 2004) en a après les prêtres pédophiles, pervers et/car frustrés¹⁷.
- 37 Pour ce qui est, plus précisément, de ces liens entre corps (sexué) et langue, si l'on demeure dans le domaine de la critique de la religion, on notera que le narrateur s'amuse avec les mots, de manière très sacrilège, obscénité et blasphème étant deux des piliers de ce roman transgressif : lors du baptême du narrateur, âgé de treize ans, et alors que la mère dit au frère aîné, son parrain, qu'il peut « le prendre [dans ses bras] », le narrateur insinue que le grand frère l'a déjà « pris [sexuellement] » le matin même (p. 246). Ce système de provocation se poursuit lors de la scène de la première communion, qui correspond à la première éjaculation du jeune Ignacio sous l'effet des caresses du frère, mais surtout, pour ce qui nous intéresse ici, avec les jeux de langage sur l'« éducation spirituelle » que l'aîné donne ainsi au cadet.
- 38 L'une des pages fondamentales concernant le rapport à établir entre l'amour et la langue est celle qui évoque, en effet, l'apprentissage de la lecture par le narrateur, auprès de son frère :
- Parfois, dans l'emportement de ma passion, des mots jamais appris sortent de ma bouche, incorrectement prononcés mais chargés d'expérience. Mon frère, brûlant comme un tison, me corrige à coups de dents, en insufflant dans ma gorge leur prononciation correcte, prononciation mouillée de salive et entrecoupée de spasmes.¹⁸
- 39 Leçons sexuelles et linguistiques se confondent ici, dans ces surprenants cours particuliers, dont on donnera un dernier exemple : « Le “t” [de “Gibraltar”] est une consonne dentale : sa langue [celle du frère] sait m'indiquer avec justesse, à l'intérieur de ma bouche, l'endroit exact où je dois appuyer la langue ». La langue est, chez Gomez-Arcos, toujours en même temps organe et idiome.
- 40 C'est bien, au-delà de toutes ces tentatives d'inventer une nouvelle « voix », la voix du frère qui donne la « voie » vers l'autre, puisque « la voix de mon frère avait vaincu la voix de la radio » (p. 218) et, dans ce sens, vaincre la rhétorique égoïste et autarcique, xénophobe et chauvine de la radio franquiste nationale et officielle, c'est, déjà, aller vers l'autre et vers l'altérité. Cet autre est celui qui n'est pas nous et qui est, peut-être, très différent de nous, mais qui mérite d'être découvert pour nous enrichir et se faire enrichir par nous. Mais c'est aussi, et d'abord, une autre forme d'altérité, celle, plus problématique, posée au début de cette étude, celle de l'amour du même.

Aller vers l'autre en allant vers le même ?

- 41 En se basant sur cet amour du jeune Ignacio envers son frère aîné, Antonio (dont on n'aura jamais le droit de lire les pensées), on se rend compte que ce dernier est, en effet, à la fois le même et l'autre. Le même, car, d'abord, il ne semble faire qu'un avec lui, dès leur enfance. Le narrateur insiste avec les italiques sur « *notre chambre* » (p. 35) et la création, par conséquent, d'un espace privilégié, partagé, en opposition aux agressions du monde extérieur, bulle quasi-gémellaire face à la famille et à la société névrosées.
- 42 On citera encore, pour ce qui est de l'expression d'une « mêmété » de ces individualités toutes deux rebelles à l'ordre, mêlées dans l'amour, quelques exemples supplémentaires et particulièrement parlants de symbiose : « “Vas-y. Il est là. Regarde-le. Attire-le vers ton sang qui est le sien” » ou : « Qui de nous deux pose la question ? [...] Qui répond ? [...] Symbiose de nos deux corps, question et réponse, cet amour engagé contre tout, contre tous, toi mon frère, moi ton frère, un seul être » (p. 302).
- 43 Mais le grand frère est aussi l'Autre, car il est très différent du petit Ignacio, efféminé et faible physiquement : le grand frère est vu dès le départ comme un « *écolier fort et turbulent, tendre et silencieux* » (p. 61). Mais l'oxymore possible – et constitutive, certainement, de cette ambiguïté dans leur relation, à la fois du même et de l'autre – révèle néanmoins, dans sa première moitié (que nous soulignons), l'essence virile de l'aîné, renforcée clairement, plus loin, par ce portrait d'un Antonio en « dieu brun, gesticulant et farouche comme un bon Andalou, courant derrière le ballon » (p. 85). Ce garçon sportif et rude incarne tout ce que le narrateur n'est pas et ne sera jamais : l'homme, le *vir*¹⁹.
- 44 Le lecteur comprend alors que cet amour du même, si l'on en reste au survol superficiel de leur relation homo-sexuelle, est un pas vers l'autre, car le frère est fondamentalement différent du narrateur, comme cette adresse quasi-finale du petit frère à l'aîné le dit assez dans son amphibologie même : « Je te connais si bien que je ne peux pas te décrire. Il y a un toi de toi dont je peux certainement faire la description. Mais l'autre toi de toi, celui qui est mon toi, celui-là, non, je ne peux rien en dire » (p. 290).
- 45 Le frère aîné est tellement l'autre, dans sa virilité exacerbée, que le narrateur, lorsqu'il voit moins son frère, les années passant et tous deux grandissant, se rabat sur son doublon, en quelque sorte, Galdeano, un camarade de classe, « [t]aurillon de plein air », qui, tout comme le frère, est un « sur-mâle ». Et ces sur-mâles, Galdeano ou Antonio, à l'inverse d'Ignacio, ne connaîtront pas d'autre relation homoérotique, une fois adultes. Avec le temps, en effet, les caractères se dessinent et l'altérité se précise : le grand frère est attiré par les femmes, le petit par les hommes, et Antonio se sent désormais coupable de leurs relations sexuées. L'aîné se mariera donc avec une jeune Américaine, la « jaune » Evelyn²⁰, chacun des deux garçons quittant le domicile à la mort du père, déjà veuf. Mais, malgré cette rupture, où l'altérité entre eux est réaffirmée avec poids par un narrateur lucide et mûr²¹, l'amour qu'ils se portent demeure, comme on va le voir.
- 46 À la fin du roman, en effet, et dans le *climax* de cette *fabula* singulière, les deux frères se retrouvent, bien des années après, dans l'ancien appartement désormais désert. La présence de l'Américaine Evelyn entre eux deux, d'abord femme, et fiancée du frère, est

violemment contestée par le narrateur, tant d'un point de vue langagier (« la salope ! ») que corporel (Ignacio refuse de l'embrasser). La misogynie, exacerbée et même, faut-il le dire, gênante – faut-il tellement exclure tout(e) « autre », tout tiers, pour rejoindre au mieux l'« autre » aimé ? – est une nouvelle fois le prix à payer, semble-t-il, pour que renaisse cet amour avec l'« autre ». La femme de l'« autre » est on ne peut plus clairement rabaisée au rang de « sous-autre », qui empêche d'accéder de nouveau à cette altérité et à cette complicité, dans le même temps, du frère égaré, elle doit donc être annihilée...

- 47 Ignacio a gagné : Evelyn est mise hors-jeu par une expression très rude dans la bouche même du frère aîné : « - [...] Fous le camp ! », et se retrouve acculée au départ, tandis que les jeux érotiques d'autrefois refont surface entre les deux frères. Mais, comme le roman dit assez qu'il y a amour derrière la sexualité, Clara, la bonne, refait son apparition et marie elle-même les deux jeunes gens, qui plus est le 18 juillet, jour de la fête nationale espagnole²². On retiendra, ici, que ce mariage est un symbole – appuyé ? – de liberté, et que l'intime rejoint bien le social et le politique, dans cette fonction subversive de l'homosexualité qui signifie aussi, pour Gomez-Arcos, une ouverture à l'autre, personnelle et collective.
- 48 En effet, l'auteur parle de « victoire » et de « notre guerre » après ce mariage, insistant de manière éminemment politique sur l'idée d'un « mariage républicain », mariage d'un nouveau genre, car le mariage est un concept hétérosexuel par excellence, certes, mais il se voit récupéré ici pour être dynamité de l'intérieur par nos deux frères. Ceux-ci souhaitent en effet se lier par ce pacte d'êtres distincts, qui s'aiment et souhaitent s'apporter mutuellement leur(s) différence(s) : ce mariage renverse les valeurs traditionnelles du mariage, inverse la cérémonie religieuse et se veut une transgression, par amour, du dogme et de la norme.
- 49 Veille enfin sur ce couple la figure tutélaire et maternelle de Clara, ce trio incarnant avant l'heure ce que l'on appelle désormais une « famille recomposée » et très alternative, pied de nez à la sacro-sainte famille ibérique – ou française – du temps – ou d'aujourd'hui. Tous ceux qui représentent l'Espagne sont morts (« Mon pays s'appelle l'Espagne. Morte »), sauf cette « famille » et lui-même, Ignacio, tous vifs et audacieux, plein d'optimisme et d'avenir :
- Maman-moi s'appelle Matilde. Vivante. Papa Carlos s'appelle mon frère. Vivant.
Notre bonne s'appelle Clara. Vivante.
[...]
Mon frère s'appelle Antonio. Vivant.
Moi je m'appelle Ignacio. Présent. Triomphant. Vivant. [...] ²³
- 50 De plus et enfin, on peut dire que, dans cette atmosphère rance et pourrissante du franquisme des dernières années 1970, aller vers quelqu'un qui n'est certes pas « programmé » naturellement pour incarner l'objet possible d'un amour, c'est bel et bien se risquer à l'autre, se risquer au neuf, à l'inédit, précisément, au danger de l'inconnu et de l'interdit. En cela, on aurait mauvaise grâce à reprocher au narrateur – et à l'auteur – la facilité d'une histoire simple et banale, d'un repli sur le connu et le quotidien, le « normal » et le semblable. Cette quête de l'altérité par une relation complexe et surprenante avec le frère est, aussi, une quête de l'insécurité des sentiments et des corps, d'une intranquillité qui fait la nique aux bien-pensants d'alors, mais sans doute aussi d'aujourd'hui, d'Espagne, mais aussi de France, ou d'ailleurs.

- 51 Pour conclure, on pourrait dire que le choix d'écrire (sa passion) dans une langue différente par Gomez-Arcos, un choix dicté par une exigence d'abord intime, n'est certes pas étranger, comme on l'a bien vu, au refus d'une pression sociale et politique propre aux valeurs érigées en normes par le régime franquiste. Ce dernier développait une rhétorique si creuse qu'il fallait bien, pour exprimer cette expérience « autre », différente, condamnée et par la morale et par les lois de l'époque²⁴, une langue « autre » : autre façon d'écrire, donc, entre lyrisme emphatique, crudité, symbolisme exacerbé, apparition de néologismes, mais encore, plus agressivement, dans ce rejet de la langue castillane et l'adoption du français, illisible et irrecevable pour la plupart du lectorat espagnol.
- 52 Notre inquiétude de départ quant à l'adéquation entre une langue autre et un amour du même n'était elle-même, en fin de compte, que rhétorique, Gomez-Arcos ayant précisément endossé un autre langage et une autre langue – qui lui sont propres – pour pouvoir dire cette autre forme de désir, ce qui aurait été d'ores et déjà suffisant pour justifier son choix d'un autre idiome. De plus, on a pu vérifier que le frère, « le même » car il est lui aussi un garçon, était bien plus différent que cette relation homosexuelle le sous-entendait, et qu'il représentait pour le narrateur la véritable altérité, sa véritable altérité.
- 53 On peut en conclure que l'autre peut prendre des visages protéiformes et que l'altérité est une question personnelle, singulière et unique, cachée parfois – la preuve – derrière le masque du même : le narrateur Ignacio a atteint, par l'intermédiaire de ce frère différent, et l'auteur espagnol, par l'intermédiaire de cette langue différente, à l'autre absolu, en quelque sorte, qui n'est autre que le lecteur français.

NOTES

1. Nous adoptons l'orthographe choisie d'ordinaire pour la diffusion de ses ouvrages en français, alors qu'en espagnol on devrait écrire : Agustín Gómez Arcos. Les deux orthographes cohabitent parfois.

2. Voir la bibliographie à la fin de cette étude. Cet article est une version abrégée, revue et mise à jour d'un précédent travail paru dans les actes du colloque international « La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture » (Tours, 9-11 décembre 1999), publié dans la revue *Littérature et Nation* (24), Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2001, p. 231-256, Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers (dir.).

3. Dû sans doute au décalage de ces pièces par rapport à la société espagnole des années 1990, puisqu'elles ont été écrites un quart de siècle plus tôt dans l'Espagne franquiste...

4. Et, ce, dans une visée tantôt linguistique, tantôt littéraire, sémiologique ou sociocritique, comme l'étude récente de María del Carmen Molina Romero, qui réfléchit – en croisant plusieurs de ces approches – à l'écriture aigüe de l'identité et de l'altérité chez plusieurs écrivains franco-espagnols préoccupés par l'autre et sa voix, parmi lesquels on retrouve Gomez-Arcos. Lire son bel article « Identité et altérité dans la langue de l'autre », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 18, 2003, p. 69-79. Une étude intéressante aurait consisté à questionner la même problématique pour les écrivains latino-américains – donc hispanophones eux aussi de

naissance – d'expression française, passés également par un exil qui, comme on le verra pour le cas de Gomez-Arcos, lie l'intime et le politique : citons au hasard Copi, Hector Bianciotti, Alfredo Arias, Eduardo Manet ou Severo Sarduy.

5. Agustin Gomez-Arcos, *L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975, Prix Hermès 1975. Dorénavant, nous donnons les références à cette édition par une simple mention du numéro de pages.

6. Alberto Mira voit l'homosexuel, chez Gomez-Arcos, comme un être « aussi exposé à tous les maux du régime [franquiste] que les dissidents politiques, comme l'une des victimes du régime qui réclame son droit à la différence » (nous traduisons de l'espagnol), et c'est bien cette manière qu'a le romancier de subsumer la différence sexuelle dans une hétérodoxie plus vaste qui rend cette œuvre intéressante et originale. Voir à ce sujet l'article « Gómez Arcos, Agustín (1933-1998) », in Alberto Mira (dir.), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelone, La Tempestad, 1999, p. 333-334.

7. Alors que, à l'inverse, Michel del Castillo – pour en rester à la même aire culturelle d'écrivains « espagnols » de langue française – raconte sa vie dans la plupart de ses romans, mais se déguise, dans le premier et le plus réussi d'entre eux, sous le nom de... *Tanguy* (1957), alors qu'il s'agit bel et bien de sa propre histoire, cette fois.

8. C'est ce que nous apprend la dernière page du roman.

9. Voir à ce sujet l'article « Psychanalyse » de Jean-Paul Rocchi, in Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 385-387.

10. Rappelons qu'est *queer* (bizarre, excentrique, en anglais), entre autres, un homosexuel qui refuse l'assimilation à la société dominante et un étiquetage étroit de sa sexualité, et que le *camp* est une attitude qui évoque « pêle-mêle l'humour "folle", le travestissement provocant, l'artifice revendiqué, l'autodérision outrageuse, la théâtralisation parodique ». Voir à ce sujet, respectivement, les articles « *Queer* » de D. Eribon et « *Camp* » de Pascal Le Brun-Cordier in D. Eribon (dir.), *op. cit.*, p. 393-394 et p. 93-94. Le narrateur réinvestit ainsi, au culot, les injures de ses camarades d'école et se redonne une dignité en s'en moquant et en giflant la figure de ceux qui les lui ont jetées d'abord au visage : « [L]a danseuse, c'était moi » (p. 219).

11. Cf. les bons mots « mouillés d'acide » – comme dirait l'Aznavor de *Comme ils disent* (1972) – que l'homosexuel s'applique à lui-même, dans une tentative de désamorcer l'agressivité des homophobes, telle cette auto-comparaison du narrateur avec un « canari déguisé en fossoyeur » (p. 208).

12. Voir précisément sur ce sujet Emmanuel Le Vagueresse, « L'« intertextualité conjugale » entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange », in Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.), *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 1, 2006, p. 29-39.

13. Tradition espagnole.

14. Il y a beaucoup de mots crus, et aussi des « gros mots », dans *L'Agneau carnivore*, gros mots dont la fonction de critique transgressive antisociale est bien connue.

15. Que l'on trouve d'ailleurs dès le titre : l'agneau carnivore, c'est, non seulement une peau de mouton tannée appartenant à la mère du narrateur, en une possible allégorie de cette mère et de cette mère-patrie qui dévore ses enfants à force de feinte douceur, mais aussi le narrateur lui-même, faux efféminé doux comme une agnelle – pour les autres – et vrai carnassier, de mots et d'actes, comme cette histoire le prouve assez.

16. Juan Goytisolo, autre écrivain exilé espagnol de l'époque déjà cité plus haut, dira sa condition de paria sexuel et idéologique en espagnol, mais en étant publié à l'étranger (en Amérique Latine) jusqu'à la mort de Franco, ses livres n'étant vendus et lus que sous le manteau, dans l'Espagne d'alors. De plus, la même année que Gomez-Arcos, il claquera lui aussi la porte à la majorité de ses lecteurs en écrivant une page en arabe (non traduite), la dernière de son roman *Juan sans terre* (*Juan sin tierra*, 1975), page qui dit en substance que les lecteurs ne doivent pas le suivre plus loin

et qu'il (Goytisoló ou son narrateur) affûte son couteau et rejoint les parias de la société occidentale.

17. Voir sur ce sujet sensible, entre autres, l'étude de Luis Alonso Tejada, *La represión sexual bajo el franquismo*, Barcelone, Luis de Caralt, 1977, parmi les nombreux témoignages et études qui apparaissent dès la mort de Franco à ce propos.

18. p. 81.

19. En un raccourci là encore schématique, car, pour Gomez-Arcos, l'homosexuel ne peut être qu'efféminé...

20. Lors des discussions du séminaire, une collègue angliciste nous a fait remarquer, fort justement, que ce prénom anglais Evelyn est néanmoins ambigu, puisqu'il s'applique autant aux hommes qu'aux femmes...

21. Ultime malice de Gomez-Arcos envers « son » frère de papier ? Il se rend compte qu'il faut suivre sa propre voie, alors qu'il a toujours, jusque là, suivi celle de son frère : « [...] [Q]ue j'étais con en pensant que tu serais toujours là pour déblayer la route. Putain ! » (p. 248).

22. À une date où, évidemment, le mariage homosexuel n'était pas possible en Espagne (il l'est devenu en 2005 sous l'impulsion du gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero). Quant au mariage entre frères, on doute qu'il soit possible...

23. *Ibid.*, p. 307.

24. Voir à ce sujet l'ouvrage à la fois documenté et émouvant d'Arturo Arnalte, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003. Les homosexuels, espagnols, jusque dans les années 1970 (qui ont vu se durcir la répression anti-gays), et même quelques années après le passage à la Démocratie, étaient encore violés et emprisonnés, ou victimes de thérapies brutales autant qu'inefficaces de « redressement » sexuel par électrochocs, qui n'auraient pas déparé dans le contemporain *Orange mécanique*.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne

L'envers du décor. Quelques phénomènes d'altérité générique

Christine Chollier

- 1 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).

- 2 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.
- 3 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 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

- 4 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*.
- 5 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.
- 6 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 inexpliqué, avec la cruauté : « *I'll kill him though... In all his greatness and his glory* » (p. 55).
- 7 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. À 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*.

- 8 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.
- 9 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* ».
- 10 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.
- 11 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). À 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).
- 12 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 esbroufe. 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.

- 13 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. À 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 fausse dans le monde factuel de l'univers de Santiago comme elle est fausse 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.
- 14 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

- 15 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.
- 16 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 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* ».

- 17 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.
- 18 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 *cows*), tranquille (« *the tranquillity of the life* »), champêtre (« *the flowers in the little beds* »), sociale (« *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/.

- 19 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.
- 20 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...
- 21 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.
- 22 La stratégie d'indétermination assignée au foyer énonciatif contraste clairement avec l'énonciation d'informations fortement déterminées affectée au destinataire des cartes. À 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. À 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.

- 23 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

- 24 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*.
- 25 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.
- 26 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.
- 27 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).

- 28 Un deuxième type de paragraphe semble extrait de biographies, critiques ou non. Il contient des affirmations sur l'antisémitisme 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.
- 29 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)
- 30 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)
- 31 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)
- 32 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)
- 33 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)
- 34 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)

35 Le problème autobiographique resurgit ça 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)

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

37 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. À 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)

38 De même pour une prolepse :

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

39 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. À 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)

- 40 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)
- 41 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)
- 42 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)
- 43 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)
- 44 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)
- 45 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)
- 46 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)
- 47 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)
- 48 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)
- In Walter Scott's *The Antiquary*, there are two Tuesdays in one week. And the sun once sets in the east. (p. 139)

- 49 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)

- 50 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. Phallogentrism. Discourse. Signifier/signified. Aporia. Late capitalism. Gynophobia. Text. None of the above. (p. 156)

- 51 Les commentaires métafictionnels ne sont pas absents du texte. À l'interrogation suivante :

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

- 52 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)

- 53 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 festivus*, *lector festivus*. 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.

- 54 *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.

- 55 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)

- 56 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)

- 57 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

- 58 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.
- 59 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. À 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.
- 60 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. À 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 autoparodique. 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.

- 61 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.
- 62 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.

NOTES

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 : textes choisis*, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, « tel » ; 184, 1991, p. 130).
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 François Rastier, *Sens et textualité*, Livre premier, chapitre IV, Paris, Hachette, 1989.

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

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Bibliographie

- AGACINSKI, Sylviane, *Critique de l'égo-centrisme*, Paris, Galilée, 1996.
- ALTHUSSER, Louis, *Politique et histoire. De Machiavel à Marx. Cours à l'École normale supérieure (1955-1972)*, Paris, Le Seuil, « Traces écrites », 2006.
- ARENDT, Hannah, *Le système totalitaire, 1966-1971*, Paris, Le Seuil, 1972, rééd. « Points ».
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Oxford, 1962, Paris, Le Seuil, 1962.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéités énonciatives », *Langages*, n°73, 1984.
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes* [1970], *Œuvres complètes III*, Paris, Le Seuil, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994.
- BOUVERESSE, Jacques, *Philosophie, mythologie et pseudo-science, Wittgenstein, lecteur de Freud*, Cahors, L'Éclat, 1991.
- DEGUY, Michel, « Mutation ? », *Po&sie*, vol. 116, n° 2, p. 78-87. DOI : 10.3917/poesi.116.0078.
- DEPRAZ, Nathalie, *Transcendance et incarnation. Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Paris, Vrin, 1995.
- DERRIDA, Jacques, « Des tours de Babel », *L'Art des Confins*, Paris, PUF, 1985.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Passions*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negron, Paris, Des femmes, 1994.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques, « Scènes des différences », *Cahiers de l'École des sciences philosophiques et religieuses*, Bruxelles, n° 20, 1996, repris dans *Littérature*, « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, juin 2006.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [1905], trad. Philippe Koeppel, *Œuvres complètes*, VI, Paris, Gallimard, 1987.
- FREUD, Sigmund, *Métopsychoanalyse* [1915], trad. Laplanche et Pontalis, Paris, Gallimard, rééd. « Folio essais », 1986.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. S. Jankélévitch, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1961.

- FREUD, Sigmund, *Le Moi et le Ça*, [1923], trad. S. Jankélévitch, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1961
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GOODMAN, Nelson et ELGIN, Catherine, *Esthétique et connaissance*, Cahors, L'Éclat, 2001.
- HANNOUN, Michel, *L'Homme est l'espérance de l'Homme : rapport sur le racisme et les discriminations en France*, Paris, La Documentation française, 1987.
- HEGEL, G.W.F., *Phénoménologie de l'esprit*, [1807], trad. Jean-Pierre Lefèbvre, Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1991.
- JULLIEN, François, *Nourrir sa vie à l'écart du bonheur*, Paris, Le Seuil, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépressions et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1993.
- KRISTEVA, Julia, « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, n° 32, « L'Amour de l'autre langue », 1997, p. 157-170.
- LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », 1953, repris dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Le Seuil, 2005.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris, Le Seuil, 1973, rééd. « Points ».
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire XVI. D'un Autre à l'autre* [1968-1969], Paris, Le Seuil, 2006.
- LAPLANCHE, Jean, *Problématiques III, La Sublimation*, Paris, PUF, 1980.
- LEBRUN, Jean-Pierre, *Un monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Érés, 2004.
- Littérature*, « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, juin 2006.
- Magazine littéraire*, n° 455, juillet-août 2006, « Le désir de Platon à Gilles Deleuze ».
- NANCY, Jean-Luc, *Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979.
- PÊCHEUX, Michel, *Les Vérités de La Palice*, Paris, Maspero, 1975.
- POMMIER, Gérard, *Qu'est-ce que le réel ?*, Ramonville Saint-Agne, Érés, 2004.
- POMMIER, Gérard, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 2004.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Le Seuil, 1965.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Morigien, 1946, Gallimard, 1954, rééd. « Folio essais ».
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme* [antérieur à 1919], Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais ».
- TAGUIEFF, Pierre-André, *La Force du préjugé*, Paris, Gallimard, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, 1922, Paris, Gallimard, 1993.