

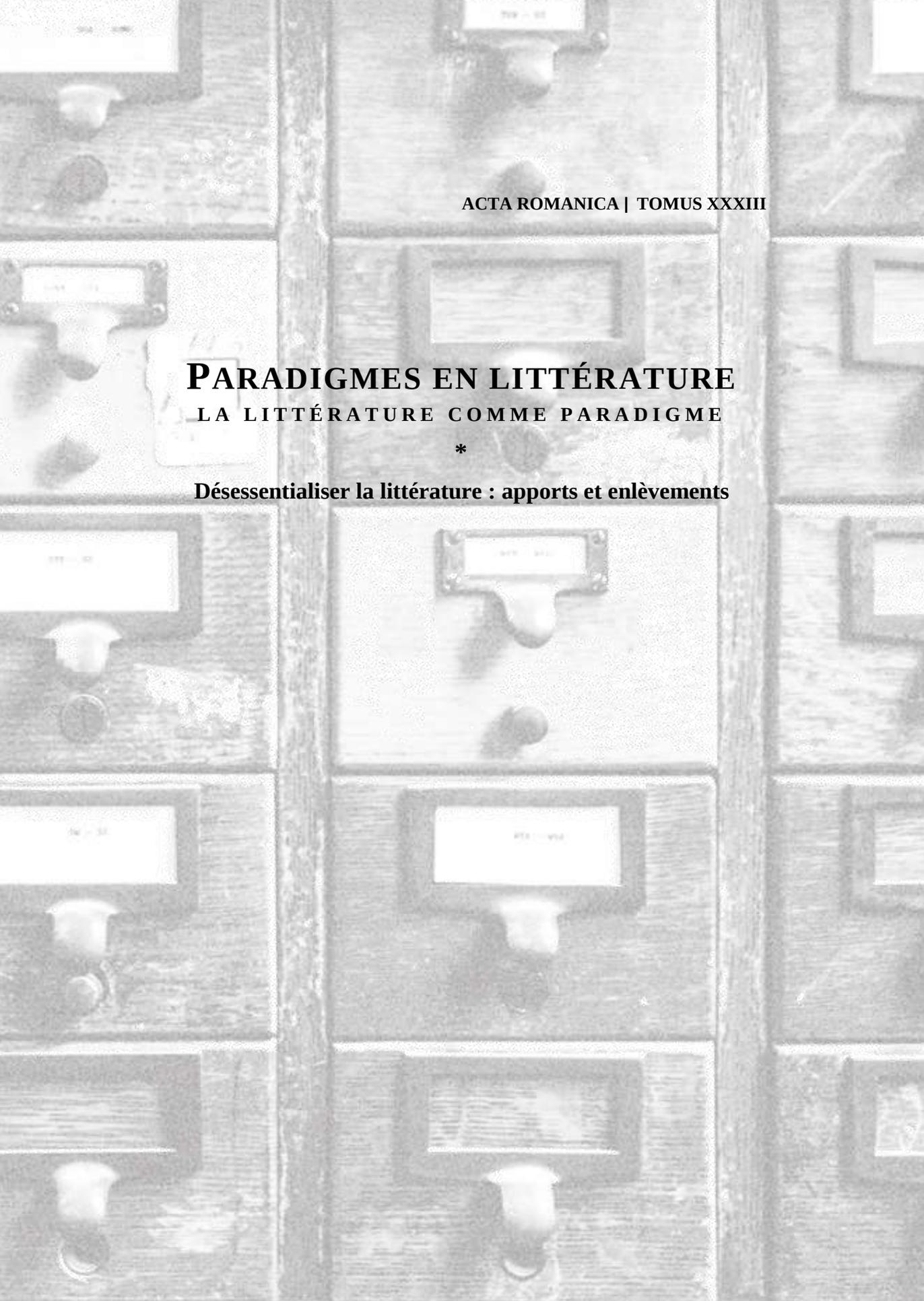
ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIII

PARADIGMES EN LITTÉRATURE

LA LITTÉRATURE COMME PARADIGME



sous la direction de Timea Gyimesi



ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIII

PARADIGMES EN LITTÉRATURE
LA LITTÉRATURE COMME PARADIGME

*

Désessentialiser la littérature : apports et enlèvements

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIII

PARADIGMES EN LITTÉRATURE

LA LITTÉRATURE COMME PARADIGME

*

Désessentialiser la littérature : apports et enlèvements

2022

TÁMOGATÓINK / AVEC LE SOUTIEN DE

A kötet a Nemzeti Tehetség Program keretén belül az Országos Tudományos Diákkör által elismert TDK-műhelyek támogatásával jött létre. A pályázat kódja : NTP-HHTDK-22
« A hazai Tudományos Diákköri műhelyek és rendezvényeik támogatása »

*

Ce volume est publié avec le soutien du *Programme National pour les Talents* NTP-HHTDK-22
et avec le concours de la Commission de Szeged de l'Académie des Sciences



Sous la direction de
Timea GYIMESI

Rédaction technique
Dorottya MIHÁLYI

Révision et correction finale
Laurent MORÉNO

Couverture
<https://pxhere.com/fr/photo/1270933>
L'image est libérée de droits d'auteur sous Creative Commons CC0

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom

Table des matières

Avant-propos	7
<i>enjeux théoriques</i>	
Alexandre GEFEN Le tournant empirique des études littéraires	11
Diana MISTREANU Littérature et sciences cognitives : quels enjeux pour les rapports entre œuvre et biographie ?	25
Timea GYIMESI Nomadiser nos paradigmes. L'apport de Deleuze et Guattari au tournant pragmatique (écologique) en littérature	45
Marina Ortrud HERTRAMPF Les enjeux littéraires de la fiction documentaire : entre information journalistique, littérature engagée et esthétique de la fiction	57
Alexandru MATEI Littérature orientée objet et puissances d'agir	73
Izabella LOMBÁR-GOMBKÖTŐ Couches d'hétérogénéités et « nouveau réalisme » dans le polar de Fabrice Humbert : <i>Le Monde n'existe pas</i>	91
Maja VUKUŠIĆ ZORICA « Mémoire, blues, enfant, voyage et l'Est ? »	105
Velimir MLADENVIĆ <i>Garonne in absentia</i> – roman postmoderne de Jean-Michel Devésa ?	117
<i>formes de médialité</i>	
Andrei LAZAR Intermédialité et écriture de soi : quel(s) paradigme(s) ?	127
Gyöngyi PÁL Le devenir-littérature de la photographie	139
Judit KARÁCSONYI Littérature et cinéma : pratiques inventives au service des théories en mal d'inspiration	151

Katalin BARTHA-KOVÁCS	
Une théorie des genres picturaux, à travers l'écriture discontinue : les <i>Pensées détachées</i> de Diderot	161
Anikó ÁDÁM	
Le texte à la croisée du plaisir extérieur et de la jouissance intime (Rousseau et Chateaubriand)	173
Géza SZÁSZ	
Comment lire le récit de voyage ? Réflexions sur la possibilité d'une méthode	183
Dorottya MIHÁLYI	
Le non-dit dans les récits de voyage sur l'Afrique du Nord	193

Avant-propos

S'interroger sur les paradigmes en littérature ne va pas sans se demander ce que et comment elle devient, dans sa variabilité intrinsèque (générique, stylistique, médiatique, etc.) et dans ses extensions territoriales. Ce sont autant de traits qui font qu'elle ne se laisse plus mesurer aujourd'hui par des qualités essentielles telles que la « littérarité » ou bien la « langue littéraire » (Philippe et Piat 2009) – la qualité étant « l'écueil principal des sciences humaines » (Ginzburg 1980), mais plutôt dans ses accidents, ses inclinaisons, ses écologies (Guattari 1991 ; Schaeffer 2011 ; Zapf 2008 ; Beecroft 2015) qui ne cessent de la trahir, de la traduire, par où elle prend terre et se réinvente. Ses prérogatives (intransitivité, autonomie, utopie, etc.) relativisées (Gefen 2018), la littérature devient le tissu conjonctif immédiatement connecté au milieu, au réel, en même temps que la notion de réel elle-même s'évase, s'étend (Alloa et Daring 2018). Fluctuant au cours de l'histoire, ce champ que l'on reconnaît parfois de moins en moins comme « littérature » (c'est bien le paradoxe même dont relève le paradigme comme « fondation » et « défondation » (Baron et Bessière 2004), la littérature continue de résister à nos/ses crises (Todorov 2006 ; Maingeneau 2006 ; Citton 2008) déjoue nos stratégies de lisibilité (Barthes 1977 ; Morizot 2018), et ne cesse de déplacer la frontière du lisible/scriptible (Barthes 1970), offrant aux sciences un modèle autre – indiciel, conjectural, sensible, heuristique, relationnel, abductif (Ginzburg 1980 ; Compagnon 2006 ; Peirce 1978) dans leur recherche de la vérité (Deleuze et Guattari 199 ; Stengers 2019 ; Morizot 2020). La littérature « habite » donc le monde sur ce mode interstitiel, moléculaire, modulatoire, et l'habite peut-être mille fois mieux que nous l'habitons en ce qu'elle n'a cessé d'œuvrer pour le décloisonner, pour déterritorialiser ses *a priori*.

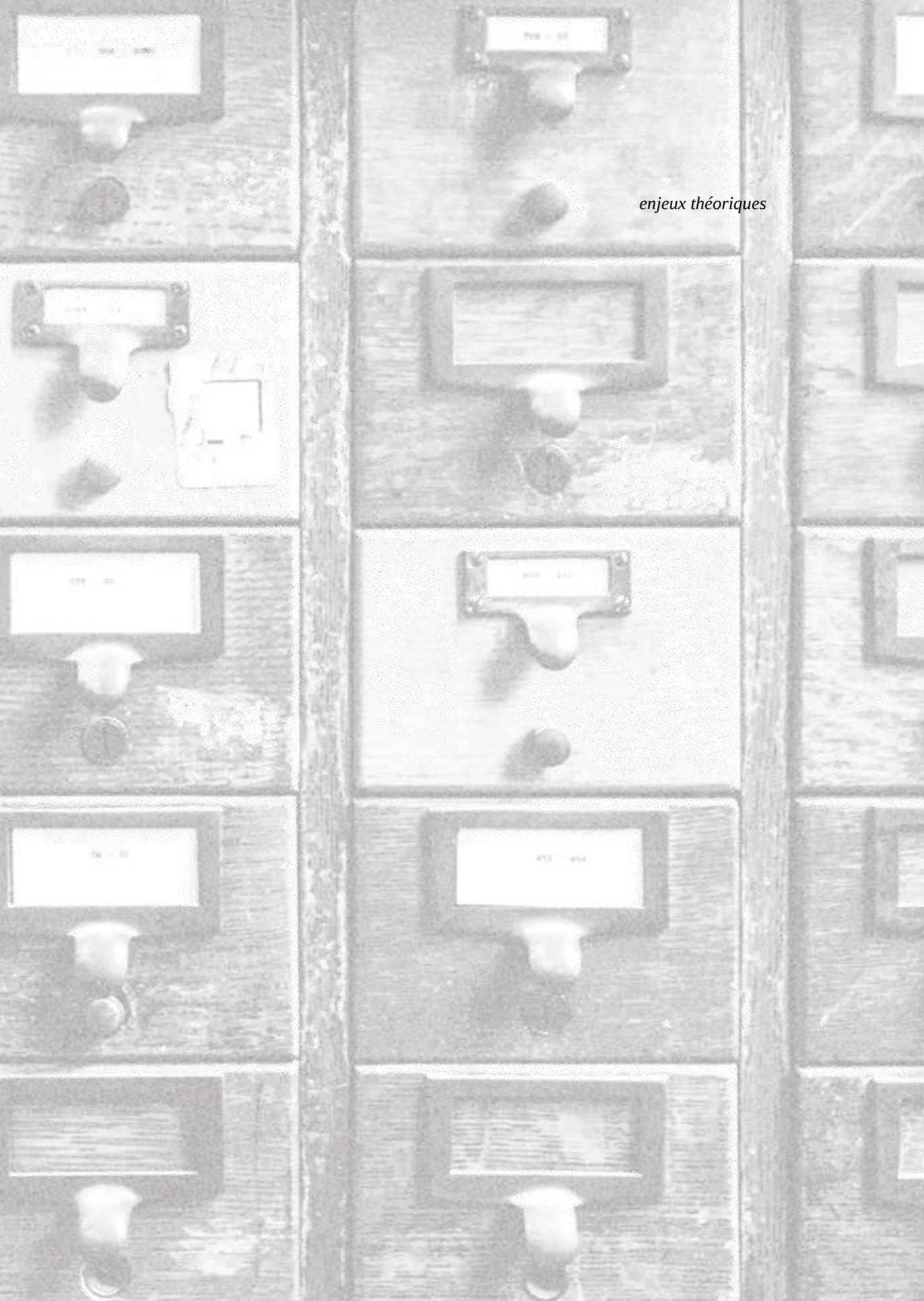
Or, « [c]e que fait la littérature dans la langue apparaît mieux » (Deleuze 1993). Ainsi, bien avant le « wokisme », avant le « balance ton quoi », avant le décolonialisme, avant les nouveaux militantismes qui tentent de renverser des ordres rigides et jamais tout à fait remis en question, la littérature avait-elle commencé à perdre ses essences : la « langue littéraire », et, notamment après 1968, deux types d'écritures conquièrent une dignité qu'elles n'avaient pas eue : l'écriture anthropologique et l'écriture documentaire. Une grande partie des ouvrages recensés par Pierre Schoentjes (2020), par Laurent Demanze (2019) et par Alexandre Gefen (2021) dans leurs livres respectifs peuvent être lus en tant que tentatives de mettre de l'ordre dans une production littéraire où les « faits » et les « fictions » (Citton 2010 ; Lavocat 2016) ne demandent plus d'être distingués du point de vue de la poétique de leur transcription.

Notre but était avant tout de discuter autour de l'émergence simultanée des dernières approches en théorie littéraire, qui « enregistre le tournant informationnel, cognitif et computationnel de la science contemporaine » (Gefen 2018) ainsi que le tournant écologique, « en passe de devenir une grille essentielle pour la critique littéraire » (Gefen 2021). Il s'agira de « dépister », de « flairer » les indices d'un

corpus inédit d'œuvres qui échappent à la cartographie d'une hiérarchie axiologique où le « canon » se construit par exclusion. Aussi l'enjeu était-il de décloisonner cette histoire pour mieux comprendre le présent et l'avenir du « littéraire » et de ses « études », en vue aussi d'en faire une pratique dans l'enseignement supérieur.

Tout le monde ne saura pas se contenter des dernières évolutions qui, désormais, semblent avoir marqué les études littéraires à une échelle planétaire – mais encore faut-il se rendre à l'évidence du dernier pas à faire pour transformer la littérature en une forme de vie (Macé 2016) : la suppression de l'illusion de la pérennité. Si le monde doit être rendu durable, il faut comprendre avant tout que durabilité et pérennité ne sont jamais synonymes, car toute métaphysique ne fait que cacher ses fondements matériels.

Timea GYIMESI & Alexandru MATEI



enjeux théoriques

Le tournant empirique des études littéraires¹

À la fin du XX^e siècle, la théorie littéraire a possédé la valeur, mythifiée, d'un cadre explicatif universel, plaçant de manière originale les théories du texte à la base de l'arbre des connaissances et faisant de leurs analystes universitaires les maîtres du savoir. Avec la *French Theory*, théorie du texte, théorie de la narration, rhétorique et sémiologie furent employées pour décoder les faits sociaux les plus variés, qu'il s'agisse de comprendre le langage amoureux chez Barthes, de déconstruire la philosophie par l'écriture chez Jacques Derrida, de repenser le récit historique chez Hayden White ou d'analyser la poétique de la science chez Fernand Halpin. Poursuivant le *linguistic turn* qui avait affecté la philosophie, la théorie littéraire avait amené les catégories et logiques textuelles à une prétention universelle et hégémonique : tout était langage, tout constituait un discours, tout faisait signe. À ce titre, la théorie littéraire était plus qu'une théorie de la littérature, plus qu'une épistémologie et qu'une « critique de la critique » : c'était bien une « critique de l'idéologie » (Compagnon 1998 : 13) indissociable d'une pensée critique du social explicitement foucauldienne et secrètement marxiste, que ce soit dans sa version américaine, culturaliste, ou dans sa formulation française, plus directement politique. Les critiques érigées contre cette théorie littéraire ont été clairement identifiées et la guerre culturelle ayant sévi contre les *cultural studies* et leur constructivisme social centré sur les problématiques sexuelles et raciales a entraîné un reflux de la théorie, du moins dans les plus grandes universités américaines. L'alliance du formalisme et de l'idéologie de gauche au service d'un discours d'affirmation identitaire ou l'usage de la déconstruction derridienne comme arme anticapitaliste ont fait l'objet de critique acérée, depuis le débat ouvert par un article ravageur, « Against theory », de Steven Knapp et Walter Benn Michaels dans les années 1980² qui suscita une contre-attaque de Richard Rorty et Stanley Fish, jusqu'à l'anthologie *Theory's Empire : An Anthology of Dissent* de Daphne Patai et Will H. Corral (2005). Les expressions « post-théorique » ou « après la théorie » sont devenues monnaie courante comme le note Vincent B. Leitch (2014 : 16). L'influence de Wittgenstein et du pragmatisme, la tendance « antifondationaliste » et néo-pragmatique aux États-Unis, le retour du « sens commun » prôné par Antoine Compagnon en France ont battu en brèche les versions les plus idéologiques et les plus globalisantes des théories : le « rêve d'une méthode à la Bacon » et d'une « herméneutique générale » (Fish 1984 : 120)³ semble avoir reculé devant un scepticisme généralisé. Ce qui était en jeu dans la

¹ Cet article est la reproduction autorisée par son auteur de son article en ligne (Gefen 2020), lui-même issu d'une publication en anglais (Gefen 2018).

² À partir d'un point de vue épistémologique dont le principe est de refuser toute différence entre intention et signification et donc entre théorie et pratique Knapp et Michaels 1982 ; Mitchell 1984 : 3 sq.

³ Voir Mitchell 1984 : 4.

critique de Knapp et Michaels, c'était moins l'exigence d'une épistémologie de la critique, ni même les différentes méthodes de la critique elles-mêmes, mais plutôt l'ambition de la théorie à atteindre une objectivité interprétative ou à retrouver une intentionnalité première (Fish 1984 : 120) selon une problématique unifiée et, évidemment, la tendance de ces théories du texte à s'ériger en contre-discours.

En ce début du XXI^e siècle, ces débats, largement liés à des problèmes de philosophie du langage, ont perdu leur pertinence. Loin de ces questions, je voudrais montrer l'émergence d'une théorie littéraire qui enregistre le tournant informationnel, cognitif et computationnel, de la science contemporaine. D'une part, les approches du fait littéraire basées sur les sciences cognitives proposent des descriptions puissantes et nouvelles du fait littéraire, à valeur non seulement interprétative, mais véritablement explicative et « fonctionnaliste ». D'autre part, les approches issues des humanités numériques proposent des méthodes de démonstration qui rendent la théorie littéraire testable et les phénomènes littéraires prévisibles, au prix d'une vraie rupture épistémologique. Loin des modèles linguistiques du siècle précédent, c'est donc une scientificité nouvelle que dessinent les modèles déductifs issus des sciences cognitives et les approches inductives de l'analyse numérique des données.

Littérature et sciences cognitives

Il faut mesurer l'ampleur d'un tel changement. Dans une très large mesure, les théories de la littérature dominantes jusqu'au poststructuralisme étaient littéraires parce qu'elles reposaient sur le substrat de la linguistique ou de la rhétorique et donc endogènes. Non que les théories explicatives exogènes des mécanismes littéraires aient été absentes (la philosophie de l'histoire du XIX^e telle qu'elle a survécu au XX^e, la théorie du pouvoir foucauldien ou encore la pensée bourdieusienne de la distinction, par exemple) mais elles relevaient des sciences humaines et de leur mode de preuve. Ces théories avaient la puissance descriptive du structuralisme, au fond mathématique lointain ; elles pouvaient offrir dans certains cas des préconisations ou des prescriptions, en particulier littéraires, mais la réalité biologique et physique des phénomènes qu'elles évoquaient restaient totalement hors d'atteinte. Depuis deux décennies, les sciences cognitives se sont proposées au contraire comme paradigme explicatif total des faits psychologiques et même des faits sociaux, suscitant un mélange de fascination et de répulsion et engendrant des répercussions indirectes en dehors même de leurs propositions – ainsi, l'intérêt appuyé de ces dernières années de la théorie littéraire pour la lecture et de manière générale pour les effets de la littérature n'est pas isolable des prétentions du cognitivisme à penser « les neurones de la lecture » pour prendre le titre d'un essai célèbre du neuroscientifique Stanislas Dehaene (2007).

Les neurosciences sont un ensemble hétérogène où l'on peut distinguer trois grandes directions : l'analyse neurologique des processus cognitifs, la psychologie expérimentale et l'anthropologie cognitive, qui, pour simplifier, ont ouvert plusieurs grands champs en littérature : la poétique cognitive, la psychologie littéraire et l'évolutionnisme littéraire. Fortement appuyées sur la linguistique cognitive, les

poétiques cognitives se sont développées à partir de l'essai de Lakoff et Johnson *Metaphors We Live By* (1980) et les travaux de Reuven Tsur (centrés sur la perception de la poésie. Parties de la stylistique et de la rhétorique cognitives, elles se sont enrichies d'une narratologie cognitiviste, travaillent par exemple sur la notion de suspense (Baroni 2007) ou reviennent sur la théorie de la fiction à partir d'une approche nouvelle de la théorie des mondes possibles fondée sur la deixis. Basé sur une théorie psycholinguistique de l'attention et de la mise en avant (*foregrounding*) de traits expressifs ou de figures, l'analyse du caractère prototypique (*prototypicality*) de structures, ou une réflexion sur les phénomènes mentaux impliqués la métaphorisation, par la poétique cognitive redéfinit la littérature comme une défamiliarisation et une manipulation de nos structures d'attention (Stockwell 2002 : 19 sq.). Cette théorie propose par exemple d'expliquer par des contraintes cognitives certains traits de versification « comme la césure à l'hémistiche de la poésie française classique » (Tsur 2002 : 68) et elle est donc beaucoup plus ambitieuse que la simple analyse de la manière dont le cerveau humain analyse des informations simples comme des symboles. Elle s'attache également à des phénomènes complexes et propose notamment de repenser les genres et les catégorisations littéraires non comme des systèmes structuraux mais comme des dérivés de prototypes cognitifs (des structures radiales) (Stockwell 2002 : 29 sq.) rassemblé par des ressemblances de familles en s'autorisant pour cela de la *gestalt psychologie*. La notion de champ déictique (*deictic field*) et la théorie du déplacement déictique (*deictic shift theory*) se veulent particulièrement utiles pour comprendre notre situation d'immersion dans un récit, immersion qui prend en compte à la fois des éléments qui nous « aspirent » (*push*) dans une histoire et ceux qui nous réfèrent au monde réel (*pull*) en suivant les stratégies de repérage des contextes que nous menons au cours de notre implication dans la fiction (Duchan, Bruder et Hewitt 1995) : l'imagination, qui permet d'entrer dans la fiction, produit des « déplacements déictiques » et la psychologie cognitive essaye de modéliser l'expérience subjective du lecteur dans ses déplacements, dans ses rencontres avec les subjectivités fictionnelles du narrateur et des personnages, tâche vraiment nouvelle, qui n'avait intéressé la théorie littéraire qu'à travers la phénoménologie et qui se trouve ici pensée en termes de traitement de l'information. On peut noter d'ailleurs, qu'un des horizons immédiats d'une théorie, celle du déplacement cognitif de la deixis est clairement adossé à une volonté de modélisation cybernétique consistant à faire comprendre à un programme informatique la situation narrative (Shapiro et Rapaport 1995 : 79–107).

Les poétiques cognitivistes s'appuient sur l'idée issue des neurosciences que le langage n'est pas un module spécifique, pour affirmer qu'il est nécessaire de penser le rapport des phénomènes linguistiques au corps et à la société (Vandaele et Brône 2009 : 6 sq.), en refusant à la fois la distinction corps/esprit et l'opposition nature /culture. Décentrant la théorie de la question du texte ou de son auteur vers celle du lecteur, le cognitivisme littéraire est empirique et naturalisant, au double sens du mot : il fonde le fonctionnement de la littérature sur des faits naturels et banalise la littérature, conçu comme une activité mentale comme une autre et non plus comme un régime d'exception. Ainsi, la poétique cognitive réintègre la littérature dans les activités humaines ordinaires :

Cognitive poetics, too, sees literature not just as a matter for the happy few, but as a specific form of everyday human experience and especially cognition that is grounded in our general cognitive capacities for making sense of the world. (Gavins et Steen 2003 : 1)

À ce titre, l'histoire littéraire n'est plus rien d'autre que l'exploration de dispositions mentales communes : Reuven Tsur affirme que « cognitive processes shape and constrain cultural and literary forms [...] the infinite variety of cultural forms may arise in cultural programs constrained and shaped by the same cognitive capacities » (Tsur 2002 : 64) contre l'idée d'une autonomie de la sphère culturelle et son historicité propre. D'où au passage la refondation du comparatiste, puisque les échos interculturels sont repensés comme l'activation des mêmes dispositions cérébrales à travers des contextes différents. On retrouvera ce projet dans l'esthétique cognitive ou neuroesthétique, qui tend à opposer une approche empirique à une approche philosophique de l'art et remplace des catégories conceptuelles par une approche fondée sur les sentiments d'appréciation immédiate, le plaisir et le déplaire. Si « les résultats de l'imagerie cérébrale donnent une impression de profondeur explicative, ils servent surtout à soutenir un désir de causalité » (Vidal 201 : 249) avec comme gain épistémologique principal, note Fernando Vidal, un rêve de réintégration du corps lisant aux études littéraires, contre le constructivisme et les études culturelles tout autant que contre une approche intellectualiste.

Si les expériences proprement neuroscientifiques, comme celles qui consistent à observer par imagerie le fonctionnement du cerveau pendant l'immersion fictionnelle restent très rares⁴, le cognitiviste littéraire vise une scientificité nouvelle avec elles notamment parce qu'elles rompent avec la question de l'interprétation au profit d'une réflexion sur l'information et parce qu'elles s'intéressent plus au processus qu'aux contenus. L'ambition est bien de proposer une étude systématisée de la littérature conçue en tant que réalité mentale observable : « [cognitive poetics] offers a means of describing and delineating different types of knowledge and belief in a systematic way » (Stockwell 2002 : 4) en s'érigeant contre la subjectivité des analyses culturelles et de leurs interprétations jugées discutables et coûteuses :

Moreover, the standard academic practice of producing yet another interpretation of a text from the canon, or, in more recent years, from outside the canon, has been challenged by the taxpayer, who wants better justification for the spending of their money than an academic's sheer individual interest in a particular text. And this justification, too, is what cognitive poetics promises to offer. (Gavins et Steen 2003 : 2)

Ses bases seraient en effet véritablement scientifiques et ses résultats falsifiables (par exemple Stockwell 2002 : 59). Certes, comme le constatent ceux des cognitivistes qui mènent une réflexion épistémologique, cette recherche de scientificité ne peut être que partiellement atteinte :

Although CL [cognitive linguistic] is non-idealist, anti-Cartesian, and although many cognitive linguists strive for empirically falsifiable hypotheses and empirical

⁴ Hormis par exemple Metz-Lutz, Bressan, Heider et Otzenberger 2010.

control, the paradigm does not simply reduce the mental realm to deterministic predictability. (Lakoff 1987 cité par Vandaele et Brône 2009 : 7)

Mais cet « empirisme indirect » se veut une rupture déterminante, en ouvrant timidement la porte à la testabilité, car même si bien des constats de la poétique cognitive, s'appuient sur la phénoménologie d'expériences en première personne faite par la linguistique cognitive, les cognitivistes littéraires essaient de proposer un vocabulaire contrôlé, de rationaliser les résultats de leurs propositions, de proposer des raisonnements inductifs fondés sur des résultats empiriques ou des hypothèses falsifiables.

La naturalisation épistémologique du darwinisme littéraire

Fortement critiqué en France, notamment par Alain Ehrenberg, par son ambition de remplacer les sciences humaines (Ehrenberg 2008), le cognitivisme descriptif est complété par un cognitivisme diachronique, l'anthropologie évolutionniste ou évolutionnisme cognitif, qui consiste à analyser la cognition, au sens large, grâce au schéma darwinien (sélection naturelle des aptitudes et comportements permettant la survie et l'expansion de notre espèce). Il s'agit alors de s'interroger moins sur la nature des processus cognitifs, sur leurs ancrages cérébraux, sur leurs mécanismes, que sur leur pourquoi. Partant de l'idée que tous les faits humains, y compris les faits d'imagination, sont inclus dans un processus d'évolution, la conception évolutionniste des mécanismes esthétiques consiste à écarter les interprétations métaphysiques, sociologiques, économiques, formelles, psychologiques (au sens non évolutionniste du terme), pour se demander en quoi les représentations esthétiques illustrent, exemplifient ou modélisent le jeu de forces biologiques ancrées en nous (*hard-wired*) (Max 2005) : la survie, la reproduction et l'expansion de l'espèce, la compétition et la coopération entre les hommes, les familles et les communautés, la parenté, l'affiliation sociale, les efforts pour acquérir ressources et influence, la domination, l'agression, et enfin le besoin d'imagination (Carroll 2011 : 30). Une telle réflexion engage celle de la valeur : les cognitivistes affirment que la profondeur et l'efficacité des œuvres littéraires tiennent à leur capacité à mettre en scène ces logiques implacables que nous faisons tout pour oublier. Penser avec la psychologie évolutionniste, c'est aussi se demander en quoi la production d'objets esthétiques – l'homme, dit Jonathan Gottschall, grande figure de cette discipline naissante, est « un animal à raconter des histoires » (*storytelling animal*) (Gottschall 2012) – participe de la nature de l'homme en tant qu'espèce et de son évolution, qu'il s'agisse d'expliquer les aptitudes esthétiques en tant que compétence biologique parasite, en tant qu'aptitude élaborée d'adaptation à un milieu, ou encore, comme le fait Jean-Marie Schaeffer, en tant qu'analogie des mécanismes d'optimisation du choix du partenaire dans la reproduction sexuée (Schaeffer 2009).

L'évolutionnisme cognitif participe en effet à la fois d'un naturalisme philosophique et d'un positivisme scientifique : le substrat ultime des faits mentaux est physique, naturel, et les déterminismes ultimes sont génétiques. L'ancrage théorique de compréhension de notre savoir, son fondement, doit être celui de la

cognition humaine, en tant que phénomène naturel explicable *in fine* par les sciences, sans recours à des modèles externes métaphysiques ou linguistiques : on est dans le cadre de ce que Quine nomme une « épistémologie naturalisée⁵ », à laquelle il serait permis « d’employer les ressources des sciences de la nature » (Quine 2008 : 105). Dans ce spinozisme total qui renvoie à une forme de matérialisme critique (Guerin, Labor, Morgan, Reesman et Willingham 2010 : 146 sq.) (qui, en un sens, est l’équivalent pour notre génération du marxisme de l’après-guerre), il n’y a de substrat que strictement biologique aux faits mentaux, et les évolutions cérébrales sont déterminées par des mécanismes propres à l’évolution augmentée de la théorie mendélienne : variation individuelle aléatoire, pression environnementale, sélection génétique et transmission des caractéristiques adaptatives optimales. Ici, la conscience, la religion comme la littérature sont des produits de l’évolution neuronale gouvernés par la nécessité de maîtriser un environnement humain complexe et dynamique – à la différence de conduites instinctuelles ou d’une simple adaptation à un environnement figé et répété, prêtée à *Homo sapiens* : le propre de l’homme en tant qu’espèce, c’est la fluidité cognitive et la plasticité neuronale (Mithen 1996).

Les conséquences d’un tel mouvement de « naturalisation de l’être humain » (Lageira 2012 : 50) sont considérables d’un point de vue épistémologique : nous sommes dans le cadre d’une psychologie envisagée « de manière non psychologique » (Laugier 2010 : 24), c’est-à-dire une psychologie anti-intentionnaliste, antimentaliste, où il n’y a pas à « interpréter » des expressions privées dans un supposé « langage mental » abstrait qui aurait sa logique, mais simplement à classer des faits empiriques selon une logique scientifique déductive. Si l’on reprend une opposition posée par Wilhelm Dilthey entre sciences de la nature (*Naturwissenschaften*), produisant des explications, voire des prédictions, à l’aide de démonstrations expérimentales ou de raisonnements mathématisables, et sciences de l’esprit (*Geisteswissenschaften*), productrices de compréhension, la psychologie évolutionniste de la littérature a vocation à être réintégrée dans les sciences en général et à produire non des *interprétations*, mais des *explications* des faits esthétiques. Il s’agit, lorsqu’on parle de la psychologie de l’art, de la fonder sur l’observation empirique, voire sur l’expérimentation, et de se garder de tout discours endogène. Certains théoriciens durs comme Harold Fromm (2009) sont au demeurant proches de ce qu’on appelle « le matérialisme éliminationniste » (*eliminative materialism*), représenté notamment par Daniel Dennett, qui renvoie les faits mentaux, y compris les *qualia*, effets subjectifs de nos sensations et expériences, la morale ou la religion, à un substrat physiologique hors de portée du sens commun et Richard Dawkins, l’inventeur de la théorie des mèmes, c’est-à-dire d’une conception des faits artistiques et de la culture en général comme des « unités repliables, supports d’éléments formels ou de contenus stylisés » (Morizot 2012 : 185), soumises aux lois de la sélection naturelle. Sans aller jusque-là, la pensée « sociobiologique » pour reprendre un concept très utilisé par les « darwiniens

⁵ « Epistemology Naturalized » (Quine 2008 : 83–105).

littéraires »⁶ tend à réfuter l'interprétation (du moins l'interprétation internalisante), la spéculation sur la valeur particulière et individuelle des œuvres ou sur la personnalité de l'auteur, au nom de la logique de la très longue durée ou de la logique quantitative. De la même manière que l'on cherche à éviter ce qu'on a pu appeler chez les wittgensteiniens l'illusion de l'intériorité, on va éviter ce que Quine nommait « le mythe de l'interprétation » et l'idée que la signification fait partie d'un discours qui dépasse les données dont nous disposons pour parler du langage, en réinscrivant au contraire dans des déterminismes comportementaux naturels les représentations textuelles, qui n'ont ni substance mentale, ni mécanique propre (Laugier 1992 : 93 sq). Une autre conséquence de cette position épistémologique, c'est qu'il n'y aurait pas plus de logique formelle ou d'historicité spécifique aux productions symboliques que d'autonomie ontologique, ou même fonctionnelle, de la littérature, qui perd toute spécificité. Il n'y a plus de raison de circonscrire un « empire dans un empire », et, pour le dire avec un autre vocabulaire, l'évolutionnisme cognitif s'intègre à un paradigme général que Jean-Marie Schaeffer qualifie de « fin de l'exception humaine ». Il consiste à refuser toute conception anthropocentrée, téléologique ou essentialiste de l'homme (Schaeffer 2007 : 185–200), pour examiner la prétendue « humanité » « à la lumière des contraintes qui la régissent comme espèce biologique » (Schaeffer 2007 : 201). Notons au passage que, pour Schaeffer comme pour tous les théoriciens de l'évolutionnisme, il n'y a pas d'opposition entre ordre culturel et ordre naturel, puisque la culture est un attribut « naturel » de l'espèce humaine ; il s'agit au contraire d'admettre l'existence et de montrer le sens des interactions entre dispositions biologiques et dispositions culturelles – ce qu'on appelle la coévolution génético-culturelle – ou encore entre ressources et contraintes collectives, d'une part, et aptitudes individuelles particulières, d'autre part (Schaeffer 2007 : 249).

Comme les cognitivistes, les darwiniens justifient leur démarche par un certain échec des sciences humaines face aux exigences scientifiques dans lesquelles elles déclarent s'inscrire : il s'agirait de dépasser les apories d'une analyse littéraire basée sur des modèles linguistique, culturel ou psychanalytique et son incapacité rédhitoire à devenir un outil de prédiction empirique, malgré les jeux structuralistes avec les cases blanches ou les téléologies littéraires marxistes. L'idée d'une faillite méthodologique des humanités traditionnelles qui refuseraient l'expérimentation conduit Gottschall à parler de « nouvelles humanités » bénéficiant de l'apport des sciences du vivant pour proposer des analyses empiriques, entraînant au passage de virulentes réactions (par exemple Tallis 2011).

Humanités numériques et approches inductives

À ce projet scientifique, les recherches évolutionnistes ajoutent une attention empirique aux masses de faits : pour Jonathan Gottschall, la littérature doit être considérée comme un ensemble de données sur l'espèce humaine, des données disponibles en quantité, testables en série, en sorte que l'approche darwinienne

⁶ Expression forgée par le biologiste américain Edward O. Wilson (Max 2005).

« feature literary hypotheses that make testable predictions about empirical reality » (Gottschall 2008 : 64). Au saut de l'ordre interprétatif vers l'ordre explicatif, s'ajoute donc un saut du qualitatif vers le quantitatif. Ce projet rejoint les approches fondées sur le *big data* dans le monde des humanités numériques : la quantité de données empiriquement disponibles est si importante que son examen quantitatif suppléerait toute théorie, en nous proposant de passer de méthode déductive à des méthodes inductives.

On ne saurait en effet sous-estimer le saut épistémologique promis lui-aussi par les humanités numériques, qui est de nous proposer des possibilités numériques de vérifier des hypothèses, en rendant les recherches littéraires falsifiables, puis de passer de l'ordre descriptif (mesure et classement) à des explications causales, en proposant des inférences par régression qui rendent caduques les méthodes déductives traditionnelles. En transformant un texte ou un corpus en données, nous le mettons en effet à la portée d'une vaste gamme d'instruments de mesure. Les méthodes des humanités numériques offrent une « lecture à distance » (*distant reading*) pour reprendre le concept célèbre de Franco Moretti (2005). Cette textométrie va de mesures simples fermées (dites fréquentielles) aux analyses machine non dirigées (analyses thématiques dites de *topic modeling*⁷) en passant par des mesures semi-ouvertes (par exemple les collocations), typologie qui conduit à distinguer les quantifications simples, les recherches lemmatisées, les mesures de structures syntaxiques ou sémantiques (association mot et étiquette) et les analyses fondées sur les vecteurs de mots. Sans débattre de la pertinence relative de ces instruments, certains relevant de formes preuve directe ou indirecte (qui varient selon que l'on cherche de phénomènes sémantiques ayant des échos textuels nets – présence d'un auteur, champs de référence – ou la détection par des analyses stochastiques de changements de paradigme qui seraient individuellement noyées dans le bruit des analyses fréquentielles), l'essentiel est de voir à quel point ils modifient notre approche traditionnelle de l'administration de la preuve en sciences humaines : avec la possibilité d'« opérationnaliser » (*operationalize*) (Moretti 2016) c'est-à-dire de vérifier des hypothèses théoriques ou historiques en les transformant en opérations quantifiables, les propositions des sciences humaines deviennent falsifiables, vérifiables. Les masses de données dans lesquelles est transcrite l'histoire culturelle permettent de vérifier des hypothèses avancées par le savoir de l'érudition, mais autrement difficiles à établir car fondée sur une connaissance globale, une mémoire des œuvres, une synthèse intuitive, ardues à objectiver et donc à réfuter éventuellement. Derrière cette possibilité d'aligner l'épistémologie des sciences humaines sur celle des autres sciences (ambition récurrente on le notera à chaque changement de paradigme scientifique et que l'on pouvait sans doute aussi trouver dans la pensée positiviste de l'histoire littéraire ou dans le tournant linguistique et l'horizon constitué par la linguistique formelle) se jouent des questions autant institutionnelles que scientifiques (la visibilité et le sérieux des humanités). Le paradoxe est sans doute que les outils les plus élaborés et les plus mathématiques comme ceux de la sémantique distributionnelle des vecteurs et des *topic models* sont

⁷ Sur cette technique : <http://mimno.infosci.cornell.edu/topics.html>.

d'une complexité seulement accessible par un très petit nombre de chercheurs et impliquent un nombre d'opérations de calculs intermédiaire quantifiable en milliards. Assurément, pour contrebalancer l'opacité des boîtes noires numériques, ce domaine émergent qu'est l'histoire quantitative des idées ne peut être exploré que par la conjonction de l'esprit de géométrie et de l'esprit de finesse, la capacité à capturer et à représenter des faits mesurables massifs ne pouvant s'appuyant que sur une intuition cynégétique de terrain et une connaissance des corpus permettant la modélisation des évolutions supposées et la détection de phénomènes historiques inattendus.

Cette mathématisation de la preuve a d'autres effets par-delà la tentation d'un nouveau positivisme : elle nous habitue à des formes de représentations inédites car, la lecture à distance (*distant reading*) de corpus constitués en *big data* par des cartes et graphes offre une forme spécifique de savoir où les régularités sautent aux yeux de manière extrêmement pédagogique et où les phénomènes minoritaires peuvent être détectés du regard, de manière bien différentes de la manière dont un érudit à l'ancienne remarquait et faisait ressortir une tendance littéraire méconnue ou un auteur négligé. À l'horizon, se dessinent peut-être encore d'autres évolutions épistémologiques profondes des humanités : on peut pressentir qu'un usage empirique des humanités numériques pourrait se substituer à son usage théorique comme outil de vérification d'hypothèses abstraites. Un des aspects les plus déroutants soulevé par les derniers développements de l'intelligence artificielle ces dernières années, dans son alliance avec les quantités considérables de données du *big data*, serait en effet de se passer de théorie au profit d'un apprentissage machine capable de déduire par induction des lois générales ou en tout cas des régularités, perspective empiriste qui rendrait obsolètes les propositions théoriques et qui ouvrirait même, puisque c'est la direction pour laquelle les apprentissages machines sont faits, des prédictions littéraires, faisant de l'histoire culturelle une science nomothétique. D'où, par exemple, la possibilité de prédire le succès d'un best-seller : c'est ce que Jodie Archer (éditrice) et Matthew L. Jockers (spécialiste des humanités numériques) proposent dans *The Bestseller Code : Anatomy of the Blockbuster Novel* (2016), en affirmant être capable de prédire le succès avant publication par l'analyse de son contenu, selon un modèle multifactoriel de lecture machine (*machine reading*), le « bestseller-ometer », dont les auteurs avancent qu'il a été capable de prédire rétrospectivement le succès de 80 % des best-sellers de ces dernières années à partir d'analyses de la thématique profonde (par une méthode statistique de sémantique distributionnelle appelée le *topic modeling*) ou encore de l'organisation des émotions durant le cours de l'intrigue (*sentiment analysis*). Après les méthodes statistiques avancées et l'émergence d'un savoir graphique qui prolongeaient différemment le travail historique en l'objectivant possiblement, une telle perspective transformerait encore plus radicalement le savoir culturel, qui se réduirait à une manière habile de lancer une machine sur une piste et d'interpréter les résultats en se dispensant de toute représentation interne de la langue ou de la littérature pour dégager des lois par induction et proposer des prédictions. Si l'on peut rester sceptique et faire remarquer que la machine ne travaille que sur des données que l'on lui a proposées en sorte que ce type d'approche reste profondément dépendant de choix interprétatifs et de cadres théoriques, il n'en demeure pas moins que

l'apprentissage machine et l'intelligence artificielle sont des méthodes épistémologiquement novatrices, à même de modifier profondément les modalités de démonstration et la nature même des savoirs littéraires.

*

Dans le tournant empirique contemporain des études littéraires se superposent donc des phénomènes distincts : le déclin de la théorie linguistique a conduit à des approches de terrain pragmatiques et empiriques (susitant les critiques de la gauche intellectuelle attachée à ce que les théories pouvaient avoir de socialement progressiste)⁸. À compter du début du XXI^e siècle, des approches éclectiques et un individualisme méthodologique ont émergé et marqué la fin du holisme théorique qui avait précédé. La théorie et l'histoire littéraire se sont hybridées. L'analyse des cas est devenue plus importante que celle du modèle et la réflexion sur les récits plus importante que celle sur les structures. Ce mouvement a été renforcé par un nouveau scientisme dont la première expression a été les sciences cognitives qui réintègrent la littérature dans l'ordre des faits mentaux ordinaires, tributaires du fonctionnement cérébral et justifiable d'explications. Celui-ci a engendré des modèles d'explications évolutionnistes, qui viennent compléter ce nouveau cadre global d'analyse du fait littéraire.

Au même moment, les approches fondées sur les données produites par les Humanités Numériques ont parallèlement elles aussi proposé de rendre les études littéraires scientifiques c'est-à-dire falsifiables. Mieux, l'inflation des données produite par la datafication du monde propose des méthodes de travail inductives, qui nous promettent de faire l'économie de lois abstraites et exogènes au profit de l'analyse quantitative par la statistique voire par l'intelligence artificielle. Non seulement la littérature n'est plus une théorie universelle critique du monde, mais elle ne dispose même plus de sa propre méthodologie, celle-ci appartenant désormais aux sciences cognitives ou aux data sciences. On voit ici le gain d'une telle normalisation du savoir littéraire, qui est à la fois sa naturalisation et sa mathématisation : la possibilité de réintégrer les savoirs communs et de figurer comme une discipline scientifique comme une autre. Reste à savoir si le statut privilégié accordé à la littérature (offrir une fenêtre sur les fonctionnements cérébraux et des données sur la condition humaine) sera de nature à compenser la perte d'aura et de prestige des études littéraires, inéluctablement banalisées dans le champ des savoirs.

INSTITUT DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DU CNRS
directeur de recherche
 gefen@fabula.org

⁸ Voir le séminaire organisé par François Cusset et Frédéric Lordon, acteurs français majeurs de la gauche théorique : <http://te-doctorants.blogspot.fr/2013/09/debat-le-refus-de-la-theorie-23e-salon.html>.

BIBLIOGRAPHIE

BARONI, Raphaël (2007). *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.

CARROLL, Joseph (2011). « An Evolutionary Paradigm for Literary Studies », *Reading Human Nature : Literary Darwinism in Theory and Practice*, Albany (N.Y.) : Suny Press, 13–54.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie*, Paris : Seuil.

DEHAENE, Stanislas (2007). *Les Neurones de la lecture*, Paris : Odile Jacob.

DUCHAN, Judith F., Gail A. BRUDER et Lynne E. HEWITT (1995), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates.

EHRENBERG, Alain (2008). « Sciences sociales, pas cognitives », *Libération*, le 23 septembre, [En ligne] http://www.liberation.fr/tribune/2008/09/23/sciences-sociales-pas-cognitives_14359. Consulté le 18 juillet 2022.

FISH, Stanley (1984). « Consequences », W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory : Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 106–131, [1982].

FROMM, Harold (2009). *The Nature of Being Human : From Environmentalism to Consciousness*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, [En ligne] <http://mimno.infosci.cornell.edu/topics.html>. Consulté le 18 juillet 2022.

GAVINS, Joanna et Gerard STEEN (2003). *Cognitive Poetics in Practice*, London : Routledge.

GEFEN, Alexandre (2018). « The Empirical Turn of Literary Studies », Nicoletta Pireddu (ed.), *Reframing Critical, Literary, and Cultural Theories*, Palgrave Macmillan Cham, 119–135.

GEFEN, Alexandre (2020). « Le tournant empirique des études littéraires », *Fabula – Atelier de Théorie littéraire*, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03083629/document>. Consulté le 18 juillet 2022.

GOTTSCHALL, Jonathan (2008). *Literature, Science, and a New Humanities*, New York : Palgrave Macmillan.

GOTTSCHALL, Jonathan (2012). *The Storytelling Animal : How Stories Makes Us Human*, New York : Houghton Mifflin Harcourt.

GUERIN, Wilfred L., Earle LABOR, Lee MORGAN, Jeanne C. REESMAN et John R. WILLINGHAM (2010). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Oxford et New York : Oxford University Press.

KNAPP, Steven et Walter Benn MICHAELS (1982). « Against Theory », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 4, Summer, 723–742.

LAGEIRA, Jacinto (2012). « Artialisation », Roger Pouivet et Jacques Morizot (dir.), *Dictionnaire de philosophie esthétique*, 2^e éd., Paris : Armand Colin, 49–50.

LAUGIER, Sandra (1992). *L'Apprentissage de l'obvie : l'anthropologie logique de Quine*, Paris : J. Vrin.

LAUGIER, Sandra (2010). *Wittgenstein, le mythe de l'inexpressivité*, Paris : J. Vrin.

LEITCH, Vincent B. (2014). *Literary Criticism in the 21st Century*, Londres : Bloomsbury.

MAX, D. T. (2005). « The Literary Darwinists », *The New York Times Magazine*, le 6 novembre, [En ligne] <http://www.nytimes.com/2005/11/06/magazine/06darwin.html>. Consulté le 18 juillet 2022.

METZ-LUTZ, Marie-Noëlle, Yannick BRESSAN, Nathalie HEIDER et Hélène OTZENBERGER (2010). « What Physiological Changes and Cerebral Traces Tell Us About Adhesion to Fiction During Theater-Watching? », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 4, n° 59, [En ligne] <https://doi.org/10.3389/fnhum.2010.00059>. Consulté le 18 octobre 2022.

MITCHELL, W. J. T. (1984). « Introduction : Pragmatic Theory », W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory : Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, [1982], 1–10.

MITHEN, Steve J. (1996). *The Prehistory of the Mind : A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*, Londres : Thames and Hudson.

MORETTI, Franco (2005). *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary History*, Londres et New York : Verso.

MORETTI, Franco (2016). « Literature, Measured », *Literary Lab Pamphlets*, n° 12, avril, [En ligne] <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet12.pdf>. Consulté le 18 juillet 2022.

QUINE, Willard Van Orman (2008). *Relativité de l'ontologie et autres essais*, trad. de l'anglais par Jean Largeault, introduction par Sandra Laugier, Paris : Aubier, [1969].

SCHAEFFER, Jean-Marie (2007). *La Fin de l'exception humaine*, Paris : Gallimard.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2009). *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, présentation de Suzanne Foisy, Rimouski (Québec) : Tangence.

SHAPIRO, Stuart C. et William J. RAPAPORT (1995). « An Introduction to a Computational Reader of Narratives », Judith F. Duchan, Gail, A. Bruder et Lynne, E. Hewitt (ed.), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates, 79–107.

STOCKWELL, Peter (2002). *Cognitive Poetics : An Introduction*, Londres et New York : Routledge.

TALLIS, Raymond (2011). « Neurotrash », *Prospect*, [En ligne] <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/neurotrash-brain-chemistry-biologism-neurones-darwin>. Consulté le 18 juillet 2022.

TSUR, Reuven (2002). « Some Cognitive Foundations of “Cultural Programs” », *Poetics Today*, 23, n° 1, 63–89.

VANDAELE, Jeroen et Geert BRÔNE (ed.) (2009). *Cognitive Poetics : Goals, Gains and Gaps*, Berlin et New York : Mouton de Gruyter.

VIDAL, Fernando (2011). « La neuroesthétique, un esthétisme scientifique », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 25, n° 2, 239–264.

Diana MISTREANU

Littérature et sciences cognitives : quels enjeux pour les rapports entre œuvre et biographie ?

« C'est tout le problème de la vérité intérieure et la vérité extérieure. »
Jean Renoir, *Ma vie et mes films* (2005 : 9)

Introduction

Dans son livre sur l'impact que la dynamique occidentale contemporaine du travail a sur la vie mentale, le psychanalyste et chercheur en littérature comparée Josh Cohen interprète l'une des toiles peintes par Andy Warhol en 1949 comme une œuvre qui réunit tous les aspects définissant la biographie de l'artiste (2018 : 31–52). La toile, probablement perdue aujourd'hui, est basée sur une célèbre photographie de guerre intitulée *Samedi sanglant* et prise par H. S. « Newsreel » Wong le 28 août 1937, pendant la seconde guerre sino-japonaise (1937–1945). Publiée dans le magazine *Life*, la photographie montre un enfant en bas âge pleurant dans une gare de Shanghai qui venait d'être détruite par une attaque aérienne japonaise. Le cadavre de sa mère, qui ne figure pas sur la photo, gisait à ses côtés. Analysant les films et les toiles de Warhol à la lumière de sa vie, Cohen conclut que l'œuvre inspirée de *Samedi sanglant* est essentiellement biographique, contenant l'intégralité des aspects qui jalonnent le parcours de l'artiste, à savoir la figure envahissante et toujours proche de sa mère, la menace permanente de la désintégration de son corps (Warhol était hypocondriaque), la peur obsessionnelle de la mort de même qu'une solitude impossible à combler par autrui et le fait de vivre continuellement dans la présence d'une douleur crue et inextinguible (Cohen 2018 : 31–33). Selon Victor Bockris, le biographe de Warhol, il est possible que l'artiste lui-même ait voulu faire disparaître cette toile au moment où il s'est rendu compte qu'elle révèle une profonde vérité intérieure, reproduisant étroitement des aspects clés de son existence (Cohen 2018 : 31–32 ; Bockris 1998). Bien que reflétant sa biographie, la toile de Warhol n'est pas un autoportrait. L'enfant qu'elle illustre n'est pas l'artiste, mais un bébé que l'auteur n'a jamais connu. Selon les chercheurs qui se sont penchés sur les liens entre sa vie et son œuvre, il existe cependant un rapport intime entre la biographie de Warhol et cette image qui, sans constituer un autoportrait, est une reconfiguration des éléments qui ont défini et guidé son existence.

Ce rapport étroit entre vie et œuvre, tout aussi subtil que complexe et potentiellement opaque à une première lecture, exigeant un travail de décryptage critique, existe également dans la fiction littéraire, terrain propice pour la reconstruction d'éléments biographiques par le biais d'outils fictionnels. Cependant, les ouvrages qui le mettent en scène sont généralement placés uniquement dans la catégorie de la fiction – à laquelle ils appartiennent d'ailleurs de plein droit – ou ils sont nommés à travers des syntagmes flous et étiquetés comme étant « d'inspiration (auto)biographique », sans aucune autre explication sur la façon dont ils reflètent le

lien entre l'art et la vie. À la lumière de ces observations, l'objectif de cet article est de théoriser, à travers le prisme des approches cognitivistes de la théorie et de la fiction littéraires, une façon de penser le rapport entre fiction et biographie qui ne s'inscrit pas dans les catégories, classiques, de l'autobiographie et de l'autofiction. Les études littéraires cognitives, qui nous servent de cadre méthodologique dans ce projet, représentent une démarche interdisciplinaire qui réunit les études littéraires et le paradigme scientifique dominant de notre époque, à savoir les sciences cognitives, dont l'objet d'étude est le fonctionnement mental des humains, des animaux et des machines¹. Le projet des sciences cognitives est ambitieux : il s'agit, comme le précise Richard Gerrig, de comprendre l'intégralité de l'expérience humaine (2013 : 35), y compris le rapport entre notre corps-esprit-cerveau et la fiction, conçue non seulement comme une source de divertissement, mais aussi comme un moyen d'exploration et de connaissance de soi et du monde (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 965). Du point de vue épistémologique, le dialogue entre interprétation littéraire et sciences cognitives répond à l'injonction de Jean-Marie Schaeffer (2007), adressée aux sciences humaines, de ne plus ignorer la recherche effectuée dans d'autres domaines du savoir, et particulièrement dans les sciences empiriques – susceptibles, comme nous le montrerons, d'enrichir la réflexion sur le littéraire ainsi que la compréhension de notre rapport avec celui-ci. Ainsi, constituant un chantier prolifique et prometteur, les études littéraires cognitives sont envisagées comme une route à double sens (Burke et Troscianko 2017 : 1–2), la fiction pouvant stimuler la créativité scientifique, comme le montre entre autres le neuroscientifique Rodrigo Quian Quiroga dans *NeuroScience Fiction* (2020), alors que les découvertes sur l'esprit et le cerveau humains ouvrent de nouvelles grilles de compréhension de la fiction. En empruntant cette seconde voie, nous mettrons la recherche en sciences cognitives au profit de la théorie de la littérature, montrant que le rapport entre vie et œuvre peut prendre d'autres chemins que ceux décrits par des notions déjà existantes. Ainsi, en proposant la notion de « transbiographie », différente à la fois de l'autofiction et de l'autobiographie et consistant en la recréation du biographique par le biais de la fiction, nous l'illustrerons à travers un exemple de prose transbiographique appartenant à la littérature contemporaine de langue française, à savoir l'œuvre de l'Académicien d'origine russe Andreï Makine.

¹ Les sciences cognitives sont apparues aux États-Unis à la fin des années 1950. Elles constituent un rejet du paradigme qui dominait la psychologie à l'époque, à savoir le comportementalisme, qui dans ses versions extrêmes, influencées par le positivisme de la fin du XIX^e siècle, avait une conception éminemment matérialiste de la réalité et niait l'existence des processus mentaux non-objectivables et qui ne pouvaient pas être mesurés. Elles constituent aujourd'hui un réseau de disciplines qui étudient la cognition, comprise comme l'intégralité des processus mentaux, englobant non seulement la raison, l'apprentissage et l'usage du langage, mais aussi l'imagination, les émotions, les mouvements du corps, la perception, etc. (Collins, Andler et Tallon-Baudry 2018). Pour une histoire des sciences cognitives, le lecteur pourra consulter à profit l'ouvrage de Margaret Boden, *Mind as Machine. A History of Cognitive Science* (2006).

Par-delà l'autobiographie et l'autofiction

La réflexion sur le rapport entre vie et création littéraire est dominée, depuis presque cinq décennies, par les notions d'autobiographie et d'autofiction, qui ont fait l'objet de nombreux approfondissements, enrichissements et réinterprétations depuis leur émergence dans les années 1970 (Allamand 2018 ; Lipscomb 2019). Selon son théoricien le plus célèbre, Philippe Lejeune, l'autobiographie désigne un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de son expérience, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996 : 14 ; 1971 : 14), et dans le cadre duquel il existe une triple identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage (Lejeune 1996 : 14–16). Il n'est jamais inutile de souligner que Philippe Lejeune n'est pas l'inventeur de la notion d'autobiographie, mais son premier théoricien méthodique². Le genre autobiographie, Lejeune le montre, est pratiqué depuis longtemps, et la définition qu'il en donne « est simplement une version amendée de celle proposée par Larousse en 1866 » (Vettier 2019), le mot ayant été utilisé, entre autres, par Julien Green au début des années 1960, en référence à son ouvrage *Partir avant le jour* (1963 : 97–98)³. La conception de l'autobiographie énoncée par Lejeune est toujours d'actualité, son critère *sine qua non* étant l'identification de l'auteur, dont le nom doit renvoyer à une personne réelle, au narrateur et au personnage – condition sur laquelle le chercheur est intransigeant (Lejeune 1996 : 15). En effet, celui-ci se montre flexible concernant les autres aspects de l'écriture de soi, dont la forme, le sujet et la perspective historique peuvent varier, représentant, comme le précise Chloé Vettier, des « indices génériques faibles » (2019).

Projet d'autoreprésentation certifiée par l'auteur pour Jean-François Chiantaretto et mode privilégié de la conscience de soi selon Georges Gusdorf (1990 ; 1991), l'autobiographie est, comme le souligne Chantal Clouard (2020 : 80) et, bien avant elle, Paul Ricoeur, un texte à caractère éminemment social, rédigé afin de faire partager des expériences heureuses ou douloureuses à un lecteur qui, en lisant des récits de soi, re-figure sa propre expérience du monde. Selon Clouard, « définie dans le registre de la cognition humaine, la fonction narrative est sous-tendue par la fonction langagière et par la capacité de disposer d'une conscience de soi et de capacités métaréflexives » (2020 : 78). Au cœur des récits de soi se trouvent ainsi, comme nous le rappelle Linda Anderson (2004), quatre éléments : l'identité, le soi, le langage et l'écriture.

Il est intéressant de noter qu'en France, l'écriture de soi de l'extrême contemporain témoigne souvent des mouvements sociaux et culturels de notre époque, constituant une forme d'activisme éthique qui se propose de – et souvent

² D'autres théoriciens avant Lejeune avaient réfléchi sur le rapport entre œuvre et biographie, l'apport de certains, comme Mikhaïl Bakhtine, étant jusqu'à ce jour méconnu. Pour la réflexion de Bakhtine à ce sujet, consulter Vauthier 2009.

³ « Si je n'y mettais sans cesse bon ordre, ce livre tomberait dans l'autobiographie pure et simple. Or, c'est bien autre chose que je désire. Je me propose de regarder là où je n'ai jamais tourné les yeux que par hasard, je veux tâcher de voir clair dans cette partie de la conscience qui demeure si souvent obscure à mesure que nous nous éloignons de notre enfance » (Green 1963 : 97–98).

réussit à – provoquer des mutations sociales ou mentales. Elle attire ainsi l'attention sur le besoin de protéger les catégories discriminées et d'éprouver de l'empathie à l'égard de celles-ci, s'inscrivant dans la tendance de la littérature contemporaine, documentée par Alexandre Gefen (2017), de prendre en charge les problèmes du monde pour essayer de le régénérer. Vanessa Springora, par exemple, a écrit *Le Consentement* (2020), ouvrage dans lequel elle revient sur son expérience en tant que victime de pédophilie, pour les jeunes filles qui se trouvent dans une situation similaire, pour leurs parents et pour l'ensemble de la société. Son texte attire l'attention sur la fragilité des adolescentes envers les prédateurs sexuels et dénonce également la complicité de toute une société – celle du Paris des années 1980, dont elle cite des noms célèbres comme celui d'Emil Cioran (2020 : 143) – avec les pédophiles. Dans une autre optique, l'historien Ivan Jablonka conçoit son livre autobiographique, intitulé *Un garçon comme vous et moi* (2021), comme un projet de recherche, mais aussi de transformation sociale, dont l'objectif est de rendre visibles et faire émerger de nouvelles formes de masculinité, différentes de celle, virile et éminemment agressive, qui domine la culture occidentale depuis au moins le Néolithique. Un autre ressort déclencheur de l'autobiographie peut être le désir de raconter soi-même son histoire, de « décourager les biographes » afin de prévenir ainsi « les interprétations hasardeuses » (Roza 2006), comme le fait Bourdieu dans son « auto-analyse » (2004) ou, dans un autre contexte historique et culturel, l'anarchiste japonaise Fumiko Kaneko, emprisonnée abusivement dans le Japon impérial au lendemain de la Première Guerre mondiale (1991). Par ailleurs, l'écriture de soi est également régie par des ressorts culturels, bien que ceux-ci soient peu étudiés. Ainsi, le grand réalisateur japonais Akira Kurosawa envisage son autobiographie comme un devoir envers ses proches, mais aussi comme un hommage à Jean Renoir, dont l'autobiographie lui a servi de source d'inspiration pour rédiger la sienne (1983 : xi–xiii). Genre transculturel, l'écriture autobiographique selon la théorie de Lejeune a connu une riche postérité (Allamand 2018), servant entre autres comme point de départ de la réflexion sur un autre rapport entre œuvre et biographie dans le cadre duquel la triple identité nominale est respectée, mais où l'auteur se met en scène dans des situations partiellement fictionnelles : l'autofiction.

Le terme d'autofiction est un néologisme proposé par Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner son roman *Fils*, dont le personnage principal, un professeur de littérature française à New York qui porte le même nom que l'écrivain, reflète une partie de l'identité de l'auteur, mais est fictionnalisé et représenté dans des contextes inventés, ne relevant pas entièrement de la biographie de l'écrivain. Un peu plus d'une décennie après la publication de *Fils*, la notion d'autofiction a été analysée par Vincent Colonna dans sa thèse doctorale (1989). Ce dernier définit l'autofiction comme une projection de soi dans un monde fictionnel dans lequel l'auteur, devenu personnage, passe par des événements qu'il n'a pas réellement vécus dans sa vie (Colonna 1989 : 295). Une autofiction, affirme-t-il, « [...] est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Colonna 1989 : 30). Avant Colonna, Doubrovsky est revenu sur la notion qu'il avait proposée dans d'autres

écrits (1980a ; 1980b) dont les clarifications ont permis à Colonna d'esquisser les lignes de force fonctionnelle, thématique, formelle et générique de l'autofiction (Colonna 1989 : 18–23). Ainsi, à la différence de l'autobiographie, cette dernière serait l'apanage des humbles, auxquels elle permet de raconter leur vie dotée « des atours de la fiction » (Colonna 1989 : 17). Le projet consiste à rester fidèle aux informations et événements qui constituent la vie de l'auteur-narrateur, sans les narrer en respectant la succession chronologique d'une biographie. Il s'agit, au contraire, de les aménager, par le biais de techniques narratives, de façon à ce qu'ils puissent constituer le sujet d'un récit cohérent qui, dans le cas de *Fils* (Doubrovsky 1977), se donne comme un roman, respectant le canon d'une œuvre fictionnelle. Du point de vue formel, l'autofiction telle qu'elle est envisagée par Doubrovsky est une œuvre qui assume sa littéarité, à savoir un texte, un ouvrage fait de langage, dont la mise en forme littéraire justifie l'appellation de « roman » qu'il confère à *Fils*. L'auteur d'une autofiction est ainsi essentiellement un *écrivain*, alors que l'auteur d'une autobiographie, bien qu'utilisant des techniques narratives et stylistiques propres à la littérature, n'est pas contraint à se définir d'abord en tant qu'écrivain – en témoignent les textes autobiographiques de personnalités célèbres du monde politique, sportif ou culturel, souvent écrits par des prête-plumes.

Comme le précise Mercedes Montoro Araque, l'autofiction, appelée aussi hétérographie (2015 : 41), « [...] devient de nos jours, un genre assez vaste, une espèce de case ouverte [...] où tout et son contraire semblent pouvoir trouver sa place » (2015 : 40). Cette ambiguïté est déjà documentée par Colonna dans sa thèse doctorale, le chercheur affirmant qu'en dépit d'avoir au départ désigné « [...] une forme inédite d'autobiographie », « [...] le mot fera pourtant fortune avec une extension beaucoup plus large, pour désigner des œuvres totalement étrangères au projet autobiographique » (1989 : 16). En effet, si pour Doubrovsky, l'autofiction est une autobiographie narrativisée, empruntant son sujet à la biographie de l'auteur et sa forme aux conventions de l'écriture fictionnelle, l'ajout de fiction dans l'acception actuelle de la notion s'est considérablement enrichi, s'étendant de la forme au sujet mis en scène. L'autofiction en est ainsi arrivée à accommoder des événements et informations entièrement fictionnels, attribués pourtant à l'auteur – car la triple identité nominale reste un critère que l'autofiction a en commun avec l'autobiographie, bien que certains critiques aient essayé de s'en débarrasser, comme nous le verrons plus loin.

Par ailleurs, à l'instar des autobiographies, les autofictions contemporaines de langue française s'inscrivent souvent dans un projet de transformation sociale, faisant preuve d'un désir assumé de fonctionner comme des catalyseurs de mutations au niveau de l'histoire des mentalités. Chez Édouard Louis, par exemple, l'écriture de soi pratiquée dans *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) est un acte de révolte, non pas de sa propre révolte, mais de celle que son écriture se propose de susciter chez les lecteurs contre les normes sociales, contre l'abus et la violence et contre l'homophobie. L'autofiction devient ici la forme prise par une écriture revancharde qui cherche à provoquer des questionnements et de la colère, s'inscrivant, tout comme le projet autobiographique d'Ivan Jablonka (2021), dans la construction et l'acceptation sociale de nouvelles masculinités qui tournent le dos à

celle de domination, virile, patriarcale et par définition hétérosexuelle, qui domine la culture européenne, et proposent d'autres manières de vivre sa masculinité – en l'occurrence, sensible, empathique et, chez Louis, homosexuelle. Dans une logique similaire, l'écrivaine Christine Angot dénonce l'inceste et les tabous qui l'entourent dans son livre éponyme (1999), alors que chez Catherine Millet (2001), il y a une dénonciation des conventions et des tabous qui relève d'un projet de désacralisation de la sexualité féminine et de revendication de la liberté et du plaisir érotique des femmes.

Par-delà l'autobiographie et l'autofiction, il existe des œuvres littéraires dans lesquelles « l'attrait du biographique » – pour emprunter cette expression à Sandra Kisters (2017) – s'inscrit selon une logique plus floue, exigeant un travail de déchiffrement de la part du critique. De tels textes, parfois considérés comme purement fictionnels, d'autres fois faisant l'objet d'un processus maladroit souhaitant les faire entrer dans les cases préétablies de l'autobiographie ou de l'autofiction, comme nous le verrons plus tard, mettent en scène un rapport non-référentiel entre l'auteur, le narrateur et ses personnages, ne respectant pas le triple pacte nominal mentionné par Lejeune. Qui plus est, la façon dont ils se servent de la biographie de l'auteur ne passe pas par ce que la sociologue allemande Gabriele Rosenthal appelle « les données biographiques » (2018 : 168), à savoir les informations certifiables et vérifiables, comme les anthroponymes, l'adresse, la date de naissance, le lieu de résidence ou l'âge d'une personne. La représentation de la vie dans l'œuvre ne se fait pas non plus à travers des événements biographiques à l'état « pur » ou, comme dans une autofiction, (peu) fictionnalisés. Ainsi, au lieu d'inscrire ces œuvres dans des catégories déjà existantes, notre approche consiste à les analyser en tant que ce qu'elles représentent, nous demandant ce qu'elles sont et si elles sont susceptibles de renouveler la théorie littéraire. Les sciences cognitives, source de découvertes de nouvelles informations sur l'esprit humain, nous fournissent les éléments nécessaires pour réfléchir sur cette manière de mettre en scène le biographique dans le fictionnel qui est différente à la fois de l'autobiographie et de l'autofiction, et que nous appellerons « transbiographie ».

La transbiographie – un point de jonction entre le soi et la fiction

Les approches cognitivistes de la fiction, s'appuyant sur « la nouvelle science de l'esprit » (Gardner 1985) pour comprendre la littérature, qu'elle envisage comme le résultat de nombreux processus mentaux et cérébraux notamment l'imagination, la créativité, les émotions, l'empathie et l'usage du langage, remontent à la thèse doctorale de Reuven Tsur (1971), le premier à avoir explicitement utilisé la psychologie cognitive pour l'analyse de la poésie dans une approche qu'il baptisera plus tard de « poétique cognitive » (Tsur 1983 ; 2008). Les études littéraires cognitives sont sorties de l'espace universitaire anglo-saxon pour susciter l'intérêt des chercheurs francophones presque trois décennies plus tard, la première publication en français qui intègre cette démarche interdisciplinaire étant *Pourquoi la fiction ?* (1999) de Jean-Marie Schaeffer, qui y interroge les fondements bio-anthropologiques de la littérature. Ayant ressourcé la poétique, la narratologie et la

sémiotique, et produit des lectures d'ouvrages classiques sous des prismes novateurs⁴, la rencontre entre les études littéraires et les sciences cognitives constitue également un terrain fertile pour repenser à nouveaux frais notre vocabulaire d'analyse de la fiction. C'est dans cette direction que s'inscrivent, par exemple, les travaux de Raphaël Baroni sur l'intrigue (2017), la théorisation de la notion de « réalisme cognitif » par Emily Troscianko dans son livre sur Kafka (2014) et les articles sur la réémergence de la notion d'auteur, enterré à l'âge d'or du structuralisme (Porter Abbott 2011 ; Ryan 2011). Alan Richardson offre une définition incomplète des études littéraires cognitives lorsqu'il affirme qu'elles consistent dans « [...] le travail des critiques et théoriciens littéraires vivement intéressés par les sciences cognitives [...] et qui ont, de ce fait, de nombreuses choses à se dire les uns aux autres, malgré toutes leurs différences » (Richardson in Zunshine 2015 : 1 ; cf. Richardson 1999). En effet, partant du principe que les récits reflètent « [...] le fonctionnement de l'esprit humain dans l'une de ses manifestations les plus fondamentales, les plus universelles, et les plus complexes » (Ryan 2015), les chercheurs en sciences cognitives, particulièrement les spécialistes de psychologie et de neurosciences, contribuent aussi à l'épanouissement de ce domaine en étudiant, par des méthodologies empiriques, les mécanismes mentaux et cérébraux de notre interaction avec la fiction littéraire. Les spécialistes d'études littéraires cognitives s'intéressent par exemple à la relation entre la lecture et l'empathie (Mar, Oatley, Hirsh, dela Paz et Peterson 2006), à la neuropsychologie du récit (Armstrong 2013 ; 2020), à l'immersion dans des mondes diégétiques et au rapport entre fiction et émotions (Burke 2011) ou à celui entre fait et fiction (Lavocat 2016). En ce qui nous concerne, ce sont les travaux de la neuroscientifique Anna Abraham sur la distinction entre réel et fictionnel qui nous serviront de guide pour interroger le rapport entre une œuvre et la biographie de son auteur.

La contribution d'Anna Abraham aux études littéraires cognitives relève de son intérêt pour l'imagination et la créativité, qui constituent les thèmes centraux de sa recherche. Peu comprise et étudiée, la créativité a récemment commencé à faire l'objet d'un nombre grandissant de travaux (voir par exemple Zaidel 2014 ; Eagleman et Brandt 2017), ceux portant sur la créativité musicale ou liée aux arts plastiques étant plus solides et plus rigoureux que les recherches sur la créativité littéraire, moins étudiée (Abraham 2018 : 201–225). L'une des raisons de cette lacune épistémologique s'avère, comme le note pertinemment Françoise Lavocat, le fait que les méthodologies des neurosciences ne sont pas encore à même d'élucider tous les aspects du processus d'interprétation littéraire (2016 : 11). Dans ce contexte, ayant devant elle un vaste terrain inconnu à cartographier et intriguée par le fait que nous passons une partie importante de notre vie à interagir avec des mondes fictionnels littéraires, filmiques ou représentés dans des jeux vidéo, alors que nous en savons peu sur la façon dont notre esprit et notre cerveau séparent le réel du fictionnel (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 965), deux des intérêts

⁴ Contentons-nous de mentionner le numéro du printemps 2012 de la revue *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, « Cognitive Cervantes », consacré à la lecture de l'auteur à travers un prisme cognitiviste.

d'Abraham ont été, d'un côté, la perception des personnages fictionnels et des personnes réelles, et de l'autre, la relation entre l'identité du lecteur et son interprétation des faits et des fictions. Dans un de leurs articles les plus célèbres, Abraham et ses collègues (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008) se fixent ainsi pour objectif de découvrir, en utilisant l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), les mécanismes neuraux responsables de l'interprétation des scénarios liés aux personnages fictifs, et ceux qui s'activent lors de l'interaction imaginaire avec des personnes réelles. Pour ce faire, les chercheurs ont demandé aux participants d'évaluer la possibilité qu'une personne réelle, appelée Peter, puisse rencontrer des personnages fictionnels comme Cendrillon et des personnes réelles célèbres comme George Bush. Les résultats de cette expérience indiquent que si les parties du cerveau responsables de la récupération de la mémoire déclarative sont actives dans les deux processus (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 975), certains corrélats neuronaux sont différents lorsque nous analysons la fiction vs la réalité ; dans le cas de la seconde, les zones cérébrales impliquées dans la mémoire épisodique et les processus autoréférentiels sont plus actives que dans le cas de l'interprétation de la première, qui repose plus sur la mémoire sémantique (Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 966). De même, les personnes réelles ont plus de signification que les personnages fictifs, et les informations en ce qui les concerne sont interprétées comme étant plus pertinentes pour soi (« *more personally significant or self-relevant* », Abraham, von Cramon et Schubotz 2008 : 972). Dans un autre article sur un sujet peu exploré par la neuroimagerie⁵, à savoir la pensée autoréférentielle, Abraham (2013) étudie la fonction du cortex préfrontal médian dans le cadre de cette dernière. Jouant un rôle important dans la définition et la perception du soi et de sa propre identité, cette partie du cerveau devient active lorsqu'elle est mise en relation avec des notions pertinentes pour soi (« *of personal relevance* », Abraham 2013), ce qui confirme les résultats d'une autre étude empirique d'Abraham et von Cramon (2009) dans laquelle les chercheurs montrent que la perception de notre propre identité se construit en fonction de ce qui a de l'importance pour nous par rapport à ce qui n'en a pas, se passant de la distinction entre le factuel et le fictionnel.

Ces découvertes peuvent contribuer à la théorie du récit autobiographique, qui place en son centre « l'histoire [d'une] personnalité » (Lejeune 1996 : 14), à savoir le soi et l'identité en relation avec le monde. Selon Lejeune, ces derniers s'inscrivent dans le texte à travers une série de données biographiques – dans l'acception que la sociologue allemande Gabriele Rosenthal (2018 : 168) attribue à cette notion, à savoir celle d'informations vérifiables telles que l'anthroponyme, l'âge, l'occupation, la position sociale, etc. – certes agencées selon des choix et des perspectives auctoriales soumises au fonctionnement, parfois peu fiable et par définition subjectif, de la mémoire. Et si l'écriture de soi peut se fixer pour objectif de tromper et décevoir le lecteur (Donnarieix 2021), fictionnaliser n'est pas l'objectif central de celui qui rédige son autobiographie, même s'il le fera soit à son

⁵ Le premier article utilisant la neuroimagerie pour étudier la pensée autoréférentielle remonte à l'année 2000 (Kircher, Senior, Phillips, Benson *et al.* 2000).

insu, en proie aux aléas de la mémoire, soit par narcissisme, pour que son image de soi corresponde à celle qu'il est en train de montrer aux autres, en essayant pourtant continuellement de gommer le décalage entre les deux. Les données objectives restent un critère important dans le récit autofictionnel, dans laquelle la fictionnalisation est pourtant intentionnelle, l'auteur prenant des libertés par rapport au factuel pour se projeter dans des scénarios qu'il n'a pas réellement vécus. Souvent pratiquée mais pas encore théorisée, une autre manière de mettre en scène son identité dans un récit, proposant un rapport différent entre le factuel et le fictionnel, est ce que nous appellerons, à la lumière des travaux d'Anna Abraham cités plus haut, la transbiographie.

Telle que nous l'envisageons, une transbiographie se passe des données objectives présentes dans les textes autobiographiques et autofictionnels, relevant tout d'abord de la sphère de la fiction. La triple identité nominale, critère *sine qua non* des deux premières, est absente des transbiographies, qui se donnent comme des œuvres fictionnelles, illustrant, au moins après une première lecture, des situations créées et des personnages imaginés. Pour autant, ce qui différencie un texte transbiographique d'un texte purement fictionnel est le fait que le premier a en son centre l'identité de son auteur, qu'il représente dans ses aspects « pertinents pour soi » (Abraham 2013) – c'est-à-dire dans ce qui se trouve justement au cœur de son identité, selon les neurosciences contemporaines. Ces éléments sont cependant recréés sur le mode de la fiction, l'auteur se passant des informations identifiables et pouvant, par exemple, reconstruire des situations biographiques en utilisant des personnages inventés, avec qui il ne partage ni son anthroponyme, ni ses origines ou sa position sociale, mais à qui il attribue son expérience de vie et ses pensées. Autrement dit, l'auteur d'une transbiographie est un écrivain qui peint dans ses fictions des figures semblables à sa biographie, au sens que la notion de figure semblable a dans la géométrie, où elle désigne le processus de recréer une figure en la transformant pour changer son échelle, tout en respectant les autres proportions qui la définissent. Ainsi envisagée, la transbiographie rejoint le biographique et le fictionnel dans un point de jonction qui se place au-delà des deux (« *trans* »), et qui encode le premier dans le second. Faisons une dernière précision importante avant de nous pencher sur une œuvre transbiographique contemporaine : si, comme le précise Linda Anderson, toute œuvre est partiellement inspirée de la vie de son auteur (2005 : 1), qui fonctionne comme une source inéluctable, comme nous l'avons montré ailleurs (Mistreanu 2021b), lors du processus de création de mondes fictionnels, dans la logique de la transbiographie, tout est question de taille. Ainsi, une simple pensée de nature biographique insérée dans une œuvre autrement fictionnelle ne suffit pas pour que cette dernière puisse être considérée comme une transbiographie, qui doit reproduire les éléments biographiques de manière considérable, en les transformant dans des clés de voûte qui influencent l'intrigue, gouvernent les rapports entre les personnages et se reflètent dans la mise en scène de l'activité mentale de ces derniers, comme c'est le cas chez Andreï Makine.

L'œuvre transbiographique d'Andreï Makine

L'émergence de la notion de transbiographie est due à un travail théorique au sens étymologique du terme, à savoir celui de contemplation (« θεωρία »/« theôria », en grec ancien), qui en l'occurrence a consisté dans la lecture approfondie de l'œuvre d'Andreï Makine d'un côté, et de la critique littéraire qui s'est penchée sur le rapport entre celle-ci et la vie de l'écrivain, de l'autre. Né à Divnogorsk, en Sibérie centrale, en 1957, Andreï Makine s'est établi en 1987 en France, où il a commencé à produire une œuvre littéraire prolifique, composée jusqu'à présent de vingt-et-un romans et de quelques autres textes, et récompensée par de nombreux prix ainsi que par son élection à l'Académie française en 2016. Dans ses textes, Makine recrée de façon récurrente un scénario narratif initiatique parcouru par un héros ou une héroïne qui, après une rencontre avec un autre personnage l'initiant à une vision différente du monde, passe par une transformation cognitive profonde, prend conscience de l'humanité de chaque personne, de la fraternité essentielle qui relie tous les humains, de l'importance de l'amour et de l'empathie dans les relations interpersonnelles ainsi que de sa propre vocation, qui est souvent celle d'artiste ou d'écrivain. C'est la trajectoire d'Aliocha, le personnage-narrateur de son roman le plus connu, *Le Testament français* (1995), ainsi que de tous les personnages du récit-cadre des romans de Makine – à l'exception d'Ivan Demidov, le protagoniste de son premier roman, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990). Comme nous l'avons montré ailleurs (Mistreau 2021a), ce schéma narratif, ainsi que la métamorphose et l'épiphanie vécues par ses héros et ses héroïnes, sont des éléments « pertinents pour soi » selon Andreï Makine. Ils nourrissent et façonnent son œuvre sans constituer des données objectives et sans s'y inscrire d'une manière facilement repérable car, bien qu'ils aient souvent le même âge que l'auteur, les personnages principaux makiniens portent des anthroponymes différents et ont parfois un genre, une profession ou une nationalité différents de ceux de l'écrivain. Les éléments biographiques ne sont cependant pas moins présents dans son œuvre, sous la forme de croyances, d'idées et de schémas pertinents pour soi – c'est en cela que consiste la « présence » évoquée par l'auteur lorsqu'il affirme concernant le roman *L'amour humain* (2006) : « Ce n'est pas mon C.V... Ce n'est pas moi, mais ma présence » (Makine in Voisard 2006 : A1). La présence de l'auteur, somme d'éléments pertinents pour soi de son identité, se recrée en effet dans ses romans à travers des situations et des personnages fictionnels. Cependant, son œuvre a souvent été taillée par la critique littéraire de façon à cocher les cases de l'autobiographie ou de l'autofiction mises à la disposition des chercheurs par la théorie littéraire existante. L'une des lignes de force de l'œuvre de Makine découle cependant de sa capacité à nous faire repenser notre vocabulaire d'analyse littéraire.

La question de la relation entre la biographie et l'œuvre d'Andreï Makine a souvent été posée, aussi bien par des journalistes que par des critiques universitaires. Certains ont préféré la décrire par des formules qui font preuve à la fois de précaution et d'ambiguïté. Ainsi, la création littéraire makinienne serait, selon Catherine Géry, « saturée » d'éléments autobiographiques (2012 : 220). Dans la même logique, pour Maria Margherita Mattiolda, celle-ci « frôl[e] souvent

l'autobiographie » (2009 : 115). Notons que Géry ne fait pas le point sur les aspects autobiographiques présents dans son œuvre, alors que d'après Mattiolda, ceux-ci consistent en la manifestation, au niveau du texte, de ce qu'elle appelle « l'auteur/narrateur » (2009 : 115). Représentant à la fois un outil littéraire et un problème complexe de théorie narrative (Patron 2009), le narrateur makinien ne s'identifie pourtant pas avec l'auteur, bien que tous deux aient parfois des traits communs. Cependant, chose intéressante, les deux analyses détaillées du rapport entre auteur et héros ont, en examinant le même corpus, à travers le même outillage conceptuel, en se posant la même question – l'œuvre de Makine est-elle autobiographique ou autofictionnelle ? – fourni des conclusions différentes. Ainsi, selon Nina Nazarova, l'œuvre makinienne est autobiographique. « Tous ses romans », affirme-t-elle, « [...] contiennent un matériel historique ou autobiographique intéressant [...]. Makine connaît à fond le sujet traité, il écrit sur lui-même, son expérience et l'histoire de son pays natal » (2005 : 6). Elle concède toutefois que la biographie de l'auteur est lacunaire et que certains personnages se situent sur une ligne entre réel et fictionnel – ce serait, par exemple, le cas de Charlotte, la grand-mère française d'Aliocha dans *Le Testament français* (Nazarova 2006 : 15). Dans sa démarche, Nazarova accorde finalement peu d'importance à cette ambiguïté, affirmant que la définition que Lejeune confère à l'autobiographie, à savoir celle, déjà citée plus haut, de « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14) correspond aux textes makinien. La chercheuse se passe du fait que la condition *sine qua non* de l'autobiographie, c'est-à-dire la triple identité nominale entre le personnage, l'auteur et le narrateur, concernant laquelle « [...] il n'y a ni transition ni latitude » pour Lejeune (1996 : 15), est absente du *Testament français*, dont le protagoniste s'appelle Aliocha, qui est la forme hypocoristique d'Alexeï et non pas d'Andreï. En effet, les narrateurs makinien ne portent pas le nom de l'auteur, problème que Nazarova résoudra en rebaptisant les personnages et en ajustant la fiction pour qu'elle corresponde à ce qu'elle considère comme étant du biographique : Aliocha devient ainsi « Aliocha/Makine » (Nazarova 2006 : 49), la petite ville de Saranza décrite dans *Le testament français* et dont le toponyme est fictionnel est considérée comme similaire à celle où l'auteur aurait passé son enfance – sur laquelle n'existe aucun consensus, puisqu'il n'est pas clair qu'il ait grandi en Sibérie ou à Penza, en Russie européenne – et Charlotte est finalement interprétée comme la version littéraire d'une figure féminine réelle (Nazarova 2006 : 44–57). Enfin, Nazarova se résout à appeler l'œuvre de Makine une « autobiographie déguisée », et elle décrit *Le testament français* comme un « roman-mémoires, roman confession » (Nazarova 2006 : 35). Le nombre d'ajustements faits aussi bien à l'œuvre makinienne et à la conception d'autobiographie de Lejeune dans le cadre de cette réflexion emporte l'analyse dans le « cul-de-sac » évoqué par Bellemare-Page (2010 : 13), démontrant en même temps qu'imposer une notion théorique à une œuvre risque d'être improductif, conférant à cette dernière une dimension dont elle semble être proche, mais dont elle est, à une lecture attentive, dépourvue.

De même, les personnages franco-russes et la double appartenance culturelle et linguistique de l'auteur amène Agata Sylwestrzak-Wszelaki à conclure que « les romans dont le héros principal est un adolescent peuvent être considérés comme autofictionnels » (2010 : 104), s'appuyant sur la notion proposée par Doubrovsky et théorisée par celui-ci et, plus tard, par Colonna, qui la définit comme une projection de soi dans un univers diégétique fictionnel à l'intérieur duquel l'auteur devenu narrateur et personnage vit des événements qu'il n'a pas vécus dans sa vie. Mais si une autofiction « [...] est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Colonna 1989 : 30), force est de constater que la condition *sine qua non* aussi bien de l'autofiction que de l'autobiographie est absente chez Makine, dont les personnages ne portent pas son anthroponyme – qui est d'ailleurs un pseudonyme, à l'instar de celui de Gabriel Osmonde utilisé entre 2001 et 2011, le nom réel de Makine n'étant pas connu du public.

Comme Géry et Mattiolda, Stéphanie Bellemare-Page évoque dans sa thèse doctorale une « [...] certaine ambiguïté [...] quant au caractère autobiographique de l'œuvre » (2010 : 14) makinienne, expression prudente dont l'objectif n'est pas de résoudre le problème du rapport entre vie et création littéraire, mais qui a le mérite de le formuler et de suggérer qu'il dépasse la notion d'autobiographie, qui risquerait de toute façon d'être problématique en raison de la pénurie de détails concernant la vie de l'auteur. En effet, son existence avant son émigration en France, à l'âge de trente ans, est quasi inconnue, l'écrivain choisissant d'être particulièrement taciturne et évasif lorsqu'il est interrogé là-dessus⁶. Cela a par ailleurs donné naissance à des hypothèses selon lesquelles il serait un agent des renseignements russes soviétiques qui, d'après Nicolas Bokov – un autre écrivain russe établi en France – lui auraient appris le français⁷. Silencieux sur sa vie et persuadé qu'on « [...] détruit une œuvre en lui accolant une biographie » (Makine in Barguillet Hauteloire 2018) et que le lecteur devrait se retrouver seul avec le texte⁸, l'auteur mène effectivement les critiques qui travaillent sur la question du rapport entre sa vie et son œuvre dans ce que Stéphanie Bellemare-Page a pertinemment appelé un « cul-de-sac » (2010 : 13), comme nous venons de le voir. En effet, si l'œuvre de Makine joue des expériences personnelles importantes de la vie de l'auteur, telles que son émigration, sa double appartenance culturelle et linguistique ou sa présence en Afrique ou en Afghanistan en tant que jeune soldat de l'armée soviétique, celles-ci sont projetées et reconstruites dans les romans sur le mode de la fiction, ayant comme protagonistes des personnages inventés. Ajuster ce rapport entre le factuel et le fictionnel ne nous

⁶ Sur les lacunes de la biographie de Makine et leur rôle dans la construction de son image d'auteur, consulter notre article Mistreanu 2017.

⁷ Nicolas (Nikolai) Bokov est né à Moscou en 1945 et il vit à Paris depuis 1974. Il est notamment l'auteur de *La Tête de Lénine* (1982). Il a partagé avec nous son avis sur Makine lors d'un échange que nous avons eu avec lui en ligne en avril 2016, après l'élection de Makine à l'Académie française. Selon Nazarova, Makine n'est « ni espion, ni dissident ». La chercheuse explique qu'« après l'apparition de *Requiem pour l'Est* en 2000, Makine a été inscrit dans les rangs d'espions soviétiques et on cherchait à en trouver des preuves dans sa biographie » (Nazarova 2005 : 11).

⁸ Selon une déclaration faite lors d'une rencontre avec les lecteurs à la Librairie L'Écume des Pages de Paris, le 17 avril 2019.

aide pas à mieux saisir la particularité de l'inscription du biographique dans la création romanesque de Makine, qui se fait sur le mode de la recréation des éléments pertinents pour soi de la vie de l'auteur à l'intérieur de mondes fictionnels. Ainsi, aux analyses du haut vers le bas (*top-down*), qui s'efforcent de faire rentrer le texte dans une notion déjà existante, nous avons opposé une démarche de type *bottom-up* qui consiste à analyser d'abord le texte, à en saisir les particularités, tout en acceptant qu'il pourrait ne pas correspondre à une notion de théorie littéraire, ce qui a effectivement été le cas.

Makine ne restitue pas sa biographie dans ses romans à travers des « données biographiques » (Rosenthal 2018 : 168), et ne se projette pas non plus dans des situations imaginées en gardant son identité nominale, ce qui exige d'abandonner les prismes de l'autobiographie et de l'autofiction. Il restitue cependant dans son œuvre des éléments centraux à son identité, recréés, réagencés sous la forme de la fiction romanesque, par le biais des outils propres à l'écriture fictionnelle, à savoir l'intrigue, les personnages, les techniques et schémas narratifs ou les stratégies stylistiques. Son expérience initiatique vécue au cours de la guerre soviéto-afghane (1979–1989) – véritable tournant dans sa biographie, et où s'enracina sa décision de quitter l'URSS –, sa vision du monde et de l'art littéraire et sa conception prophétique du rôle de l'écrivain traversent ses romans, constituant des parties de son vécu que Makine inscrit dans son projet d'écriture fictionnelle. Et même si ce n'est pas la méthode la plus courante d'inscrire une biographie dans une œuvre, la recherche d'Anna Abraham sur la perception du soi rend compte du fait que ces éléments ne relèvent pas moins de l'identité de l'auteur, étant pertinents pour celui-ci et donc essentiellement biographiques, tout en se situant dans des cadres par définition fictionnels. Ce rapport mérite plus d'une évaluation rapide qui l'étoufferait complètement ou le placerait dans la case floue de « l'inspiration autobiographique », car il nous fait réfléchir non seulement sur la multitude de façons dont une vie peut être mise en scène dans un texte littéraire, mais aussi aux éléments mêmes qui construisent et définissent une vie, qui est faite d'expériences, de sensations, de pensées, d'émotions, de relations et de sentiments qui – nous le savons aujourd'hui grâce aux neurosciences, mais la littérature nous le suggère depuis longtemps – nous constituent et nous façonnent encore davantage que les données objectives qui représentent traditionnellement notre personne.

En guise de conclusion

Abordant la fiction littéraire à travers un cadre théorique et méthodologique interdisciplinaire, notre article explore l'apport des neurosciences cognitives contemporaines à la théorie de la littérature, mettant au profit de cette dernière les travaux d'Anna Abraham sur l'identité, le factuel et le fictionnel. Nous proposons aussi de nouvelles pistes de réponse à des questions aussi vieilles que celle du rapport entre une œuvre et la biographie de son auteur, qui, comme nous l'avons montré, peut se construire à l'instar de la toile perdue d'Andy Warhol, inspirée de son *Samedi sanglant* et mettant en scène un enfant qui n'est pas l'artiste, mais qui réunit tous les traits biographiques importants de celui-ci. Montrant que la relation

entre une vie et une œuvre peut se passer aussi bien du pacte autobiographique que du régime de l'autofiction, notre article propose, à travers un détour par les sciences cognitives, un regard envers une manière d'incorporer le biographique dans le fictionnel pratiqué probablement depuis longtemps et que nous avons illustrée à travers une discussion sur la création romanesque d'Andrei Makine. Aussi utiles à la fondation de la théorisation de la transbiographie que ces premières pierres nous paraissent, cette dernière exige cependant d'être théorisée davantage, posant des problèmes de définition et de méthode – quelle voie adopter pour identifier le biographique inséré dans le fictionnel ? – et demandant que sa validité, voire son utilité, soient illustrées à travers d'autres textes littéraires. Ce sont des sujets sur lesquels les chercheurs interrogeant le rapport entre vie et œuvre devront se pencher à l'avenir.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
 chercheuse invitée associée à GRALPhi
 diana.mistreanu21@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM, Anna (2013). « The World According to Me : Personal Relevance and the Medial Prefrontal Cortex », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 7, [En ligne] <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00341>. Consulté le 30 juillet 2022.

ABRAHAM, Anna et D. Yves VON CRAMON (2009). « Reality = Relevance ? Insights from Spontaneous Modulations of the Brain's Default Network When Telling Apart Reality from Fiction », *PLoS ONE*, vol. 4, n° 3, [En ligne] <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0004741>. Consulté le 30 juillet 2022.

ABRAHAM, Anna, D. Yves VON CRAMON et Ricarda I. SCHUBOTZ (2008). « Meeting George Bush versus Meeting Cinderella : the Neural Response When Telling Apart What is Real from What is Fictional in the Context of Our Reality », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 20, n° 6, 965–976.

ALLAMAND, Carole (2018). *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie : édition critique et commentaire*, Paris : Honoré Champion, Coll. « Textes critiques français ».

ANDERSON, Linda (2005). *Autobiography*, Londres et New York : Routledge.

ANGOT, Christine (1999). *Inceste*, Paris : Stock.

ARMSTRONG B., Paul (2013). *How Literature Plays With Your Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

ARMSTRONG B., Paul (2020). *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

BARGUILLET HAUTELOIRE, Armelle (2018). « Andreï Makine ou l'héritage accablant », [En ligne] <http://interligne.over-blog.com/article-andrei-makine-ou-les-tourments-de-l-identite-109594787.html>. Consulté le 22 juillet 2022.

BARONI, Raphaël (2017). *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève : Slatkine.

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2010). *Par-delà l'histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, [En ligne] Thèse de doctorat, Québec : Université Laval, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=7846553A8BB2A448A840807DD2A7C75C?doi=10.1.1.628.3667&rep=rep1&type=pdf>. Consulté le 20 juillet 2022.

BOCKRIS, Victor (1998). *The Life and Death of Andy Warhol*, Londres : Fourth Estate.

BODEN, Margaret (2006). *Mind as Machine. A History of Cognitive Science*, New York : Oxford University Press.

BOKOV, Nicolas (1982). *La Tête de Lénine*. Traduit du russe par Claude Ligny, Paris : Éditions Noir sur Blanc, [1970].

BOURDIEU, Pierre (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raisons d'agir, Coll. « Cours et travaux ».

BURKE, Michael (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, New York : Routledge.

CHIANTARETTO, Jean-François (2005). *Le Témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris : Flammarion.

CLOUARD, Chantal (2020). « Narrativité et autobiographie : l'identité en question », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 10, n° 1, 77–94.

COHEN, Josh (2018), *Not Working. Why We Have to Stop*, Londres : Granta.

COLLINS, Thérèse, Daniel ANDLER et Catherine TALLON-BAUDRY (dir.) (2018). *La cognition. Du neurone à la société*, Paris : Gallimard.

COLONNA, Vincent (1989). *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, [En ligne] Thèse de doctorat, Paris : École des Hautes Études en

Sciences Sociales (EHESS), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Consulté le 22 juillet 2022.

DONNARIEIX, Anne-Sophie (2021). « Le “je” en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l’écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 22, 94–103, [En ligne] <https://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fixxion.22.09/1523>>. Consulté le 10 juillet 2022.

DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, Paris : Galilée.

DOUBROVSKY, Serge (1980). *Parcours critique*, Paris : Galilée.

DOUBROVSKY, Serge (1980). « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L’Esprit créateur*, vol. 20, n° 3, « Autobiography in 20th-Century French Literature », 87–97.

EAGLEMAN, David et Anthony BRANDT (2017). *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Édimbourg : Canongate Books.

GARDNER, Howard (1985). *The Mind’s New Science. A History of the Cognitive Revolution*, New York : Basic Books.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.

GERRIG, Richard J. (2013). « Why Literature Is Necessary, and Not Just Nice », Isabel Jaén et Julien Jacques Simon (dir.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Austin : University of Texas Press, 35–52.

GÉRY, Catherine (2012). « Murielle Lucie Clément, *Andreï Makine : l’Ekphrasis dans son œuvre, 2011* », *Revue Russe*, vol. 39, 220–221.

GREEN, Julien (1963). *Partir avant le jour*, Paris : Bernard Grasset.

GUSDORF, Georges (1990). *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob.

GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie II. Auto-Bio-Graphie*, Paris : Odile Jacob.

JABLONKA, Ivan (2021). *Un garçon comme vous et moi*, Paris : Seuil.

KANEKO, Fumiko (1991). *The Prison Memoirs of a Japanese Woman*. Traduit du japonais par Jean Inglis, New York : M. E. Sharpe.

KIRCHER, Tilo et coll. (2000). « Towards a Functional Neuroanatomy of Self Processing : Effects of Faces and Words », *Cognitive Brain Research*, vol. 10, n° 1–2, 133–144.

- KISTERS, Sandra (2017). *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Amsterdam : Valiz.
- KUROSAWA, Akira (1983). *Something Like an Autobiography*. Traduit du japonais par Audie Bock, New York : Vintage Books, [1981].
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.
- LAVOCAT, Françoise (2016). « Introduction », Françoise Lavocat (dir.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris : Hermann, 6–13.
- LEJEUNE, Philippe (1971). *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le Pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris : Seuil, [1975].
- LIPSCOMB, Antonella (2019). « Vers une nouvelle autobiographie : subversions et transformations du genre dans les autobiographies contemporaines françaises », *Anales de Filologia Francesa*, vol. 27, n° 1, 179–198.
- LOUIS, Édouard (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Seuil.
- MAKINE, Andreï (1990). *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris : Gallimard.
- MAKINE, Andreï (1995). *Le Testament français*, Paris : Mercure de France.
- MAKINE, Andreï (2006). *L'Amour humain*, Paris : Seuil.
- MAR, Raymond A. et coll. (2006). « Bookworms versus Nerds : Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 694–712.
- MATTIOLDA, Maria Margherita (2009). « Paroles de femmes : silences et réticences dans l'œuvre d'Andreï Makine », Murielle Lucie Clément (dir.), *Andreï Makine. Études réunies et présentées par Murielle Lucie Clément*, Amsterdam et New York : Rodopi, 115–129.
- MILLET, Catherine (2001). *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Seuil.
- MISTREANU, Diana (2017). « “Ils veulent conjurer le silence.” Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, n° 7, 182–191.
- MISTREANU, Diana (2021). *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.

MISTREANU, Diana (2021). « Par-delà l'humain : les personnages des récits non-naturels à travers le prisme des études littéraires cognitives », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, « Statut du personnage dans la fiction contemporaine », coordonné par Frédéric Martin-Achard, Nathalie Piégay et Dominique Rabaté, n° 23, 147–158, [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx23>. 14. Consulté le 10 juillet 2022.

MONTORO ARAQUE, Mercedes (2015). « Existence, expérience, étrangeté... Se raconter comme un autre. Maryline Desbiolles au crible de l'autofiction », Jean-Michel Devésá (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 39–55.

NAZAROVA, Nina (2005). *Andrei Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris : L'Harmattan.

OUVRAGE COLLECTIF, « Cognitive Cervantes », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America* (2012), vol. 32, n° 1, printemps.

PATRON, Sylvie (2009). *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin.

PORTER ABBOTT, H. « Reading Meaning Where None is Intended : A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author », *Poetics Today*, vol. 32, n° 3, 459–485.

QUIAN QUIROGA, Rodrigo (2020). *NeuroScience Fiction*, Dallas : BenBella Books.

RENOIR, Jean (2005). *Ma vie et mes films*, Paris : Flammarion, [1974].

RICHARDSON, Alan (1999). « Cognitive Science and the Future of Literary Studies », *Philosophy and Literature*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, n° 1, 157–173.

ROSENTHAL, Gabriele (2018). *Interpretive Social Research. An Introduction*, Göttingen : Göttingen University Press.

ROZA, Stéphanie (2006). « P. Bourdieu. Esquisse pour une auto-analyse », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 35, n° 3, [En ligne] <http://journals.ope.inedition.org/osp/1030>. Consulté le 10 juillet 2022.

RYAN, Marie-Laure (2011). « Meaning, intent and the implied author », *Style*, « Implied Author : Back from the Grave or Simply Dead Again », vol. 45, n° 1, 29–47.

RYAN, Marie-Laure (2015). « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, vol. 28, [En ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/7171>. Consulté le 15 juillet 2022.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2007). *La Fin de l'exception humaine*, Paris : Gallimard.

SPRINGORA, Vanessa (2020). *Le Consentement*, Paris : Grasset.

SYLWESTRZAK-WSZELAKI, Agata (2010). *Andreï Makine. L'identité problématique*, Paris : L'Harmattan.

TROSCIANKO, Emily (2014). *Kafka's Cognitive Realism*, New York et Londres : Routledge.

TRSCIANKO, Emily et Michael, BURKE (2017). « Introduction. A Window on to the Landscape of Cognitive Literary Science », Emily T. Troscianko et Michael Burke (dir.), *Cognitive Literary Science. Dialogues Between Literature and Cognition*, Oxford : Oxford University Press, 1–15.

TSUR, Reuven (1971). *A Rhetoric of Poetic Qualities*, Thèse de doctorat, Falmer : Université du Sussex.

TSUR, Reuven (1983). *What is Cognitive Poetics ?*, Tel Aviv : The Katz Research Institute for Hebrew Literature.

TSUR, Reuven (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton et Portland : Sussex Academic Press.

VAUTHIER, Bénédicte (2009). « Quand l'auteur est le héros : l'apport de Mikhaïl Bakhtine aux théories de l'écriture de soi », Jean Leclercq et Nicolas Monseu-Van Cleemput (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 43–54.

VETTIER, Chloé (2019). « Postérité du Pacte autobiographique », *Acta fabula*, vol. 20, n° 5, [En ligne] <https://www.fabula.org/revue/document12151.php>. Consulté le 10 juillet 2022.

VOISARD, Anne-Marie (2006). « L'homme qui était là », *Le Soleil*, le 7 novembre, A1.

ZAIDEL, Dahlia W. (2014). « Creativity, Brain, and Art : Biological and Neurological Considerations », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 8, n° 389, [En ligne]

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00389/full>. Consulté le 15 juillet 2022.

ZUNSHINE, Lisa (2015). « Introduction to Cognitive Literary Studies », Lisa Zushine (dir.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1–9.

Timea GYIMESI

**Nomadiser nos paradigmes.
L'apport de Deleuze et Guattari au tournant pragmatique
(écologique) en littérature**

« [...] c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. Ils ont su faire une pragmatique. »

Deleuze et Guattari, *Mille plateaux* (1980 : 37)

Deleuze avec le tournant écologique

Dans le colloque sur *Histoires d'un futur proche* organisé par HEAD à Genève (Morizot 2017), en essayant de rendre compte du sentiment de « confusion » et de « désorientation » du philosophe face à la crise systémique environnementale, Baptiste Morizot constate l'absence de tout « analyseur », de tout concept susceptible de tenir compte du « sentiment d'égarement » et du « désastre » dans lequel nous nous trouvons, et s'interroge sur la forme que prend notre époque que d'autres appellent Gaïa, Chtulucène, et dont la description résiste aux catégories modernes. Dans la lignée de Descola et de Latour (Descola 2005 ; Latour 2015 ; 2017), Morizot insiste sur l'insuffisance des récits de la modernité à répondre à la crise dans laquelle l'ère de l'humain – l'Anthropocène – conduit l'homme, en rendant la vie sur Terre périlleuse (réchauffement climatique, sixième extinction massive des espèces, etc.). Connu pour son travail sur le terrain, notamment pour le pistage des loups, activité par excellence philosophique selon lui, et dont il tire des concepts, tels que le pistage, la diplomatie ou la cosmopolitisme (par ailleurs tous susceptibles de pouvoir servir de l'« analyseur » dont il se réclame), Morizot ne cesse de solliciter une attention nouvelle aux vivants. Ce nouveau style d'attention qu'incarne « l'art discret du pistage » (Morizot 2018 : 114 sq.) comme pratique de la sensibilité, remet en circulation un outil méthodologique sémiotique dans la continuité directe des travaux de Carlo Ginzburg, le « paradigme indiciaire » (Ginzburg 1980), qu'il juge propice pour sortir du modèle hérité des modernes dont notre contemporanéité reste toujours tributaire quant à ses présupposés linguistiques. Ayant dénoncé les deux descriptions, les deux récits disponibles dans l'héritage moderne, à savoir, d'une part, celui de la séparation dualiste entre Humains (Culture) et Nature, récit du progrès déjà largement invalidé par la crise actuelle, ainsi que, d'autre part, sa version contestataire, le récit de l'hybridité qui ne fait qu'occulter l'altérité des autres vivants, il propose un autre récit, celui de la « cohabitation diplomatique » (Morizot 2016 ; 2018). Ce projet écologique conçu dans le sillage des recherches et des pratiques de Bruno Latour, d'Isabelle Stengers, de Donna J. Haraway, d'Emanuele Coccia, d'Yves Citton, etc.¹, il ne reste qu'à

¹ Voir notamment Latour 2015, Stengers 2019, Coccia 2016 ; 2020, Citton 2014, Tsing 2017, Gefen 2021a.

comprendre pourquoi y accorder de l'intérêt dans un colloque sur les paradigmes en littérature.

La réponse est simple : il s'avère que la spécificité de la forme dans laquelle notre époque se reconnaît, réside dans la relation, dans l'agentivité (puissance d'agir), dans l'agencement². La pensée écologique³ met en circulation l'idée d'une approche holistique, celle d'une existence considérée d'emblée comme une coexistence (Morton 2019 : 17). Dans cet écosystème, les savoirs, les disciplines, dont l'art, se mettent dans une relation d'égalité, ayant tous pour ambition la production de connaissances afin de répondre aux défis relevés par l'Anthropocène. Avec l'écologie – pour prendre la formule heureuse de Bruno Latour – une opportunité s'offre à « re-civiliser » le monde (Latour 2022 : 2/2). L'humain se doit d'inventer des dispositifs désormais *collectifs* (contenu, forme et mode d'agir) d'où non seulement des *manières* (Morizot 2020) de « vivre avec le trouble » (Haraway 2020) ou de « faire rhizome » (Deleuze et Guattari 1976 ; 1980) peuvent ressortir, mais aussi d'autres compositions, d'autres pratiques de créer et de fabuler des vies dans leurs multiplicités irréductibles. On sait, les arts ont leurs mots à dire, leurs couleurs à jeter, leurs matières à travailler, leurs gestes à accomplir pour que naisse par la voie de la *fabulation*⁴ ce territoire où l'humain cohabitera avec les autres vivants. Aussi ce territoire est-il traversé de toutes sortes d'affects, de percepts et de nouvelles temporalités que seuls les arts sont à même de « métaboliser » ; cette temporalité n'ayant plus rien à voir avec la temporalité linéaire du progrès des modernes.

L'art du pistage chez Morizot est un exemple parmi d'autres, comme « les jeux de ficelles » (Haraway 2020 : 21 sq.) ou d'autres pratiques : une tentative réelle en vue de développer de nouvelles sensibilités pour pouvoir autrement habiter le monde. Ces pratiques visent à pallier la carence que Morizot déplore dans notre tradition philosophique occidentale, laquelle, comme il le dit, n'a jamais été à l'aise avec l'idée d'instabilité et d'incertitude (Morizot 2017). Il est vrai que la modernité (avec les figures géométriques de Galilée à Descartes) a toujours privilégié les systèmes en équilibre, le monde équilibré, rendu limpide par le langage de la Science, et la Nature désenchantée par le savoir, au détriment de ce qui déstabilise tout système : notamment le facteur humain, les affects, les sensibilités, les passions dont l'art avec sa force fabulatrice est censé pouvoir tenir compte. Alors que la « cosmologie moderne » a travaillé avec des objets (mesurables, assignables,

² « L'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, si le signifiant, mais l'agencement. [...] L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la « sympathie », la symbiose [...] » (Deleuze et Pamet 1977 : 65).

³ « Penser écologique a à voir avec l'art, la philosophie, la littérature, la musique et la culture ? Penser écologique a autant à voir avec la pratique actuelle des sciences humaines qu'avec les sciences dures, de même qu'avec les usines, les transports, l'architecture et l'économie » (Morton 2019 : 17).

⁴ Morizot reprend le terme que Deleuze emprunte à Bergson. « La fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. En fait, l'artiste, y compris le romancier, déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu. C'est un voyant, un devenant. » ou « toute fabulation est fabrication de géants », (Deleuze et Guattari 1991 : 161–162). Ou encore : « Il n'y a pas de littérature sans fabulation, mais, comme Bergson a su le voir, la fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Elle atteint plutôt à ces visions, elle s'élève jusqu'à ces devenirs ou puissances » (Deleuze 1993 : 13).

contrôlables, etc.) et des « sujets à distance », la nouvelle ère écologique comprend l'impératif de l'agentivité entre les vivants : ce sont eux qui font le monde, ce sont eux qui créent l'environnement avec lequel ils sont interconnectés (Latour 2022 : 2/1). Or, la philosophie ou certaines philosophies n'ont eu de cesse de dénoncer cette assise épistémologique des modernes. Il suffit de faire appel à la philosophie technique de Gilbert Simondon (pour qui la technique est le grand oublié de la culture), à la géophilosophie de Deleuze et Guattari, à Whitehead, pour ne donner que quelques noms que les auteurs précédemment mentionnés continuent de puiser, et Latour qui ne fait, comme il le dit, que lire les notes de bas de page de *Mille Plateaux* pour développer la ligne de sa propre philosophie (Latour 2018).

Or, si la géophilosophie de Deleuze et Guattari s'avère incontournable dans la construction des discours écologiques d'aujourd'hui, c'est que cette philosophie a toujours assigné une attention privilégiée aux devenirs, au rhizome, aux états loin de l'équilibre, à la déterritorialisation, à la soustraction, à la variation infinie, à la minorisation, à la critique clinique, à la sympathie, à l'intercession, aux impératifs de notre contemporanéité, et esquissait le long de ces concepts territoriaux une nouvelle épistémologie, voire une éthique de vivre ensemble⁵ dont *Mille Plateaux* élaborera les modèles technologique, musical, maritime, mathématique, physique et esthétique (Deleuze et Guattari 1980 : 592–625). Cela dit, on ne se propose pas de faire ici l'archéologie de la critique écologique avec Deleuze et Guattari, ni non plus avec celui de *des Trois écologies* (Guattari 1989), ce serait porter de l'eau à la rivière, mais de s'interroger sur une conception pragmatique qui s'élabore de fil en aiguille dans la rencontre avec le dehors de la philosophie, en l'occurrence, avec la littérature anglaise et américaine. Cet agencement contribue à préparer le terrain devant le tournant pragmatique dans le domaine des études littéraires en assignant à la littérature le droit et le pouvoir (politique) de créer des réalités. Tout ceci pour mieux appréhender les enjeux écologiques (voire écosophiques des trois écologies : environnementale, sociale et mentale à la Guattari) que les littératures contemporaines, engagées dans une désessentialisation vitale, ne cessent de soulever de Marie Darrieussecq à Michel Houellebecq, d'Emmanuel Carrère à Jean-Philippe Toussaint, d'Olivia Rosenthal à Maylis de Kerangal, entre autres.

Éléments pour un art nomade

Pour introduire la lettre « L », « L comme littérature », de *L'Abécédaire de Deleuze*, Claire Parnet part de ce constat : « [...] la littérature hante tes livres de philosophie et ta vie. Tu lis et tu relis beaucoup de livres. [...] Tu as toujours traité les grands écrivains comme des penseurs » (Deleuze 1996). En effet, plus d'un tiers des écrits de Deleuze se réfèrent ou ont pour objet les arts : la littérature, la peinture, la musique et le cinéma. Après *Proust* qu'il retravaille encore à deux reprises à la suite de la rencontre avec Félix Guattari (Deleuze 1964 ; 1970 ; 1976) et *Sacher-Masoch* (Deleuze 1967), viendront en 1972 *L'Anti-Œdipe*, en 1975, *Kafka. Pour une*

⁵ Foucault est inoubliable lorsqu'il parle en recensant *L'Anti-Œdipe* d'une introduction à la vie non fasciste (Foucault 1994 : 133–136).

littérature mineure, les deux écrits à quatre mains avec Félix Guattari, puis *Dialogues* en 1977 avec Claire Parnet (ayant pour référence littéraire majeure Sarraute, Fitzgerald, Lawrence, Kafka, et faisant la plaidoirie pour une conception pragmatique de la littérature défendant « la supériorité de la littérature anglaise-américaine ») et *Mille plateaux* (1980) avec Guattari (où reviennent encore Sarraute, Artaud et Lawrence, entre autres), et ces deux derniers vont vers une perspective pragmatiste du signe. Après *Mille plateaux*, Deleuze revient vers les arts non discursifs, notamment à la peinture avec *Francis Bacon. Logique de la sensation* en 1981, et au cinéma avec *L'Image-mouvement* en 1983 et *L'Image-temps* en 1985. Anne Sauvagnargues parle d'« une progression explicite [...] autour de l'axe menant du discursif vers le non discursif » (Sauvagnargues 2006 : 13). Un retour en force vers la littérature a lieu après le dernier livre de synthèse géophilosophique, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, écrit à deux avec Guattari en 1991 (dont le septième chapitre est entièrement consacré à l'écosystème dans lequel entrent les trois formes de création : percept, affect, concept). D'abord *L'Épuisé*, postface pour *Quad* de Beckett, en 1992, puis, en 1993, le dernier livre de Deleuze, *Clinique et clinique*, consacré essentiellement à la littérature. Aussi la littérature est-elle une référence récurrente dans les autres textes philosophiques fondamentaux, dont *Logique du sens* (pour Carroll) et *Différence et répétition* (pour Proust). Évidemment, on aurait tort de prendre cette attention délicate et constante à la littérature et aux arts pour une simple coïncidence ou pour un hommage rendu au génie de l'écrivain ou de l'artiste en tant que penseur. Si l'art s'avère vital pour la philosophie en général et pour la pensée deleuzienne en particulier, c'est qu'il met à la disposition de la pensée des zones dont la conceptualisation échappe à la philosophie. En d'autres termes, l'expérience de l'art contribue à la réforme philosophique que la critique deleuzienne de l'image de la pensée a programmée.

Si l'on regarde la trajectoire qui va de la littérature vers l'image, on s'aperçoit d'une transformation profonde au sein du statut même du signe, d'abord *interprété*, comme dans le premier Proust en 1964, puis *éprouvé, vécu*. Ce passage de l'interprétation vers l'expérimentation, de l'intention à l'attention, s'opère par le concept guattarien de *transversalité*, introduite à juste titre pour décrire la machine littéraire à l'œuvre dans *La Recherche* de Proust (« Machine littéraire », c'est bien le titre de toute une partie, ajoutée au premier livre sur Proust). Le fonctionnement machinique fait qu'un signe se détache de l'ordre structuré des choses et fait résistance à l'interprétation. La transversalité constituera par la suite le passage direct vers le concept de *rhizome* avec tout un programme esthétique nomade. On peut récapituler ce passage majeur en disant que la théorie du signe d'abord nietzschéenne (symptomatologique) prendra un tour spinoziste, sémiotique, voire pragmatique (Deleuze et Guattari sont ceux qui sont parmi les premiers à inaugurer la philosophie du pragmatisme en France). Dans la continuité directe de Peirce⁶, le

⁶ De fait, chez Peirce, le signe (*le representament*) est triplement déterminé, par opposition à la conception dichotomique de la sémiologie de Saussure : par son « fondement », son « objet » et son « interprétant ». Cette triple détermination implique une opération dynamique, à l'origine aussi de la philosophie pragmatique : tenant lieu d'« un objet » « par référence à une sorte d'idée », le signe, en s'adressant à quelqu'un, crée un nouveau signe « équivalent » ou peut-être plus « développé » que Peirce appelle

signe est « ce qu'il fait », une capture, un effet. De même, l'artiste, cet opérateur de forces, est interpellé par le dehors d'où il ne cesse de capter des forces (comme un surfeur ou un pisteur) pour y introduire une forme, une composition. De même, le philosophe crée ses concepts avec des sensations de l'artiste. Toute pensée relève donc de cette hétérogénéité, de cette métastabilité (due à la rencontre avec le signe) dont participe l'art en ce qu'il crée des affects et des percepts.

Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, et d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. [...] Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts (y compris la ville) sont les paysages non humains de la nature. (Deleuze et Guattari 1991 : 158)

Par ce geste, Deleuze et Guattari juxtaposent les trois formes de connaissances et les égalent en assignant à l'art le droit de penser : « penser, c'est penser par concepts, ou bien pas fonctions, ou bien par sensations, et l'une de ces pensées n'est pas meilleure qu'une autre, ou plus pleinement, plus complètement, plus synthétiquement 'pensée' » (Deleuze et Guattari 1991 : 187).

L'art n'existe que dans son *agencement* avec la réalité sociale qu'il déplie et qu'il crée. D'où le rôle que cette pensée assigne à l'art et à l'artiste dans la compréhension des processus sociaux. Cet agencement de l'art avec la société est à la fois sémiotique (passe par les signes), esthétique (a un impact sur les sens) et pragmatique (comme fonctionnement sociocritique), et il n'est véritablement efficace, on ne peut parler de grand écrivain, de grand artiste ou de grand penseur que s'il déterritorialise le territoire de ses a priori, de ses idées reçues, et qu'il va – malgré la dissonance cognitive qu'une telle démarche suppose – contre son réalisme émotionnel et cognitif. L'art est à la fois une critique et une clinique (la critique est clinique) ; critique de la norme sociale et de ses subjectivités reterritorisées, et l'artiste, pris dans ce mouvement se soumet aux sympathies des lignes et des rapports de force les traversant. Pour cette raison, la création est toujours une déterritorialisation, c'est-à-dire une opération de soustraction (Proust parle en termes de *réfraction*). Introduire de la clinique dans la critique serait la seule possibilité, le seul moyen pour la critique de conserver son caractère critique, de ne pas se reterritorialiser sur une norme, de ne pas créer une image de la pensée. Cela dit, dans la rencontre du ou avec le dehors, en révélant et en rendant tangibles les forces qui resteraient imperceptibles sans le procédé et la composition qu'il invente, l'artiste renonce à son ancrage subjectif ; il devient « imperceptible » toute en donnant voix « au peuple qui manque »⁷.

« L'interprétant du premier signe » (2.228). En conséquence, le processus de la *semiosis* consiste à produire du signe interprétant qui renvoie à un autre signe interprétant « en une série infinie d'interprétants » (Peirce 1978 : 229). Cela dit, il n'est plus question de réduire le signe au signe linguistique en reliant de façon « arbitraire » « l'image acoustique » d'un côté et « l'image mentale » de l'autre. La pansémiotique de Peirce comprend tous les signes dans leur dynamique comme une « action », puisque c'est justement à l'action, à ce que le signe fait que la signification est liée, et non au signe en tant que tel.

⁷ Deleuze développe l'idée du « peuple qui manque » relativement au cinéma politique moderne dans la lignée de Kafka, Klee et Carmelo Bene : « [...] le peuple qui manque est un devenir [...] » (Deleuze 1985 :

Quelques études de cas

Il s'avère donc que l'artiste ne craint pas le chaos, il vise au contraire les interstices, les synapses, l'état de choses loin de l'équilibre, le devenir, le moléculaire. C'est cette molécularité constamment recherchée par Sarraute dans le concept de tropisme, « l'expression spontanée d'impressions très vives », sensations « produites par certains mouvements et actions intérieurs » qui portent aucun nom, qui ne sont pas des sentiments. Ce qui est en jeu avec les tropismes (expression empruntée au monde de la biologie), c'est la possibilité d'aller en deçà de l'expression, en deçà de la réalité apparente que nos catégories symboliques ont déjà colonisée. Le tropisme participe d'un niveau préverbal donnant accès à ce qui reste au niveau « moléculaire ». C'est ce qui provoque l'admiration de Deleuze pour Sarraute qu'il considère dans *Pourparlers*, comme une « vocaliste » (avec Roland Barthes profondément apprécié pour ses recherches pragmatiques) : « j'appelle vocalistes tous ceux qui font des recherches sur le son et la voix dans des domaines aussi différents que le théâtre, la chanson, le cinéma, l'audiovisuel [...] » (Deleuze 1990 : 43). Sarraute montre à Deleuze comment repérer la molécularité dans la langue (le corps sans organes de la langue) face « à l'organisation des formes et au développement des personnages » :

Nathalie Sarraute faisait une distinction très importante quand elle opposait, à l'organisation des formes et au développement des personnages ou caractères, ce tout autre plan parcouru par les particules d'une matière inconnue – et cite Sarraute de *L'Ère du soupçon* – « et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans une masse commune » : agencement collectif d'énonciation, ritournelle déterritorialisée, plan de consistance du désir, où le nom propre atteint à sa plus haute individualité en perdant toute personnalité – devenir-imperceptible, *Joséphine la souris*. (Deleuze et Parnet 1977 : 146–147)

Voici la phrase deleuzienne qui agence Sarraute avec Kafka ; ce qui se dit pour l'une s'avère pertinent pour l'autre. Dans ce glissement la phrase exemplifie ce dont elle parle : l'agencement collectif d'énonciation, la déterritorialisation, le devenir-imperceptible. L'artiste parle à la place et pour ceux qui ne peuvent pas prendre la parole, l'artiste trouve la frontière entre expression symbolique et sensation et donne voix aux tropismes (« expression spontanée d'impressions très vives », Sarraute 1956 : 8), tout comme à Joséphine, la souris.

De même, le dixième plateau de *Mille plateaux*, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », reprend Sarraute dans un retour presque littéral, néanmoins le contexte géophilosophique, la transversalité, y prend une plus grande envergure :

Nathalie Sarraute propose [...] une claire distinction de deux plans d'écriture : un plan transcendant qui organise et développe des formes (genres, thèmes, motifs), qui assigne et fait évoluer des sujets (personnages, caractères, sentiments) ; et un tout

283) ; ou encore : « L'art et la philosophie se rejoignent sur ce point, la constitution d'une terre et d'un peuple qui manquent, comme corrélat de la création » (Deleuze et Guattari 1991 : 104).

autre plan qui libère les particules d'une matière anonyme, les fait communiquer à travers l'« enveloppe » des formes et des sujets, et ne retient entre ces particules que des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, d'affects flottants, tel que le plan lui-même est perçu en même temps qu'il nous fait percevoir l'imperceptible (micro-plan, plan moléculaire). (Deleuze et Guattari 1980 : 327)

Cette sensibilité aux recherches pragmatiques⁸, cette attention aux « vocalistes », à la performativité de la langue, conduiront Deleuze et Guattari vers l'analyse des lignes, puis vers la ritournelle, comme « formule » de déterritorialisation et de reterritorialisation. Et c'est précisément l'enjeu du tropisme. Car ce qui paraît de prime abord relever d'un problème de langage ou de style, devient un problème d'identité, un problème de subjectivité : avec le tropisme, percepts et affects, on déborde toute subjectivité établie. On glisse à la surface sans pour autant se reterritorialiser sur un Je substantiel, transcendantal, on s'engage dans une individuation qui conduit au bord de la langue (dans un espace préverbal, habitée de flux, de forces et de vibrations, de vitesse, de lenteur). Toute forme vole en éclats dans les opérations de soustraction et de disjonction que Sarraute fait subir à la langue en vue de percer les « événements à la frontière du langage » (Deleuze 1993 : 9), événements comme spatiotemporalité (rhizome, cerveau) et comme singularité, point de bifurcations, point de fusion différentielle. Si l'on prend la langue pour un système « en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt [...] une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer » (Deleuze 1993 : 136). C'est par ce traitement que les grands artistes inventent « un *usage mineur* de la langue majeure : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre » (Deleuze 1993 : 138).

Aussi devrait-on évoquer dans la même ligne de pensée un autre cas de *métastabilité* chez Marguerite Duras, liée non plus à la langue, mais à la folie, en l'occurrence à celle de Lol V. Stein, cas symptomatique pour toutes les femmes de l'œuvre durasien : « toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein » (Duras 1987 : 32). Exposée au spectacle de ravissement de son fiancé, Lol V. Stein se fait ravir par son « adhésion » immédiate et sans limite à la scène. C'est le fait d'avoir oublié de protéger son intégrité devant le spectacle qui provoque sa folie. Le regard de Lol s'avère être le point de mire que la prise géométrique de la raison et de la vue ne parvient pas à intégrer. Dans *La Vie matérielle*, le phénomène physique de *surfusion* sert de théorème pour expliquer le devenir-fou de Lol V. Stein. La surfusion comme état métastable fait référence à un phénomène physique lorsque l'eau qui « devient de la glace à zéro degré » « en oublie – dit Duras – de geler » : « [...] quelquefois, il se trouve qu'il y a une telle immobilité de l'air pendant le froid, que l'eau en oublie de geler. Elle peut descendre jusqu'à moins cinq. » Médusée, pétrifiée, Lol V. Stein en « oublie de souffrir [...]. C'est de cette suppression de la douleur, qu'elle va devenir folle » (Duras 1987 : 32).

⁸ À propos de Barthes et de Sarraute, Deleuze parle d'« une pragmatique d'un langage intimiste, où le langage est pénétré du dedans par les circonstances, les événements et les actes » (Deleuze 1990 : 43).

Comme si la surfusion était la matrice, ou pour dire avec Foucault, Bacon et Deleuze, le diagramme de l'œuvre durasien, par où il est possible de rester au milieu et éviter tout rapport totalisant et totalisable par la vue ; c'est ce qui explique l'indécision de Duras, ce va-et-vient inlassable entre texte et image, littérature et cinéma, image visuelle et image sonore. Le milieu, l'entre-deux, comme lieu de formation du *discours indirect libre*, opérant une coupure irrationnelle, donne voix à la folie (omniprésente dans son œuvre), au « peuple qui manque », à ces « peuplements nocturnes », à l'« outside » que *La Vie matérielle* vient commémorer.

On pourra multiplier les exemples pour montrer l'efficacité du *paradigme nomade* de la géophilosophie, mais ce qui nous intéresse, c'est l'efficacité de la littérature à moduler avec le réel par le biais de la *fabulation*. La littérature et la vie – la vie avec la littérature ou la littérature avec la vie, comme le suggère le titre du premier chapitre de *Clinique et critique*. Imre Kertész, lauréat du prix Nobel de littérature en 2002, comprend qu'il suffit de suivre de très près, à même la peau, son personnage adolescent, Gyuri Köves et son devenir-animal successif, pour créer de la vie là où a priori il n'y a que de la mort, notamment à Auschwitz (Kertész 1998). « À sa manière, l'art dit ce que disent les enfants » (Deleuze 1993 : 86) en ce que « l'enfant ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire : explorer des milieux, [...] et en dresser la carte » (Deleuze 1993 : 81). Ces exemples nous montrent l'efficacité des arts à fabuler la vie. Non plus sur un mode mimétique, mais en réinventant sa fonction fabulatrice qui consiste à créer l'intercession entre les plans. La déterritorialisation (ou la minorisation) que Deleuze et Guattari font subir à la philosophie en situant sur un même plan science, arts et philosophie, implique l'idée d'un agencement, « un co-fonctionnement », une « sympathie », une « symbiose » (Deleuze et Parnet 1977 : 65–66). Car les rapports entre les arts, la science et la philosophie, à savoir les interférences ne relèvent pas de la surveillance ou de la réflexion mutuelle : mais de l'intercession. « Ce qui est essentiel, dit Deleuze, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il y'y a pas d'œuvre » (Deleuze 1990 : 171). C'est là que la boucle est bouclée : on comprend le rôle du personnage conceptuel, en l'occurrence du diplomate dont Morizot (2016), à créer, à fabuler et, a fortiori, à vivre les récits de cohabitation avec d'autres espèces.

En guise de conclusion

À travers l'étude de certains concepts opératoires de la philosophie de Deleuze et de Guattari, nous nous sommes interrogée sur l'apport de la pensée deleuzo-guattarienne à la compréhension de notre contemporanéité et de ses récits ou fables que nous qualifions dans la lignée de Baptiste Morizot de récits de cosmopolitisme⁹ (Morizot 2020a, 2020b). Si cet apport nous paraît significatif, c'est qu'il permet de concevoir la littérature non plus dans son essence idéale et absolue (Gefen 2021b), coupée de toute réalité, mais comme un véritable intercesseur infiniment modulable (varié et variable) qui œuvre dans les interstices, au beau milieu d'une écologie

⁹ « [...] une cosmopolitisse : il s'agit de retrouver et d'inventer les égards ajustés envers les autres formes de vie qui font le monde, d'être enfin un peu cosmopoli » (Morizot 2020).

« triviale », à la fois environnementale, sociale et mentale. Créatrice de réalités toujours déjà symbiotiques, métamorphiques, la littérature délaisse le paradigme esthétique ou romantique, ainsi que ses présupposés scientifiques pour devenir enfin « littérale », une clinique inventant non seulement des manières de vivre-ensemble à l'ère de l'Anthropocène, mais des modèles, ou plutôt des conjugaisons pour « réparer le monde » (Gefen 2017) et, en études littéraires, pour nomadiser nos paradigmes.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences HdR
timea.gyimesi@szte.hu

BIBLIOGRAPHIE

- CITTON, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Le Seuil.
- COCCIA, Emanuele (2016). *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris : Payot et Rivages
- COCCIA, Emanuele (2020). *Métamorphoses*, Paris : Bibliothèque Rivages.
- DELEUZE, Gilles (1970). *Proust et les signes*, Paris : PUF, [1964].
- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Le Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André Boutang, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=E5k6hUDqKgU>. Consulté le 22 août 2022.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1976). *Rhizome*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET (1977). *Dialogues*, Paris : Flammarion.

DURAS, Marguerite (1987). *La Vie Matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris : P.O.L.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.

GEFEN, Alexandre (2021a). « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit* n° 472, [En ligne] <https://esprit.presse.fr/article/alexandre-gefen/de-l-ecologie-a-l-ecocritique-43241>. Consulté le 22 août 2022.

GEFEN, Alexandre (2021b). *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris : Éditions Corti.

GINZBURG, Carlo (1980). « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, n° 6, 3–44, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>. Consulté le 22 août 2022.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Paris : Galilée.

GUATTARI, Félix (1996). « Qu'est-ce que l'écophilosophie ? », Entretien avec Félix Guattari d'Éric Braine et de Jean-Yves Sparfel, *Terminal* n° 56, 19–32, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/chime.1996.2073>. Consulté le 22 août 2022.

HARAWAY, Donna J. (2020). *Vivre avec le trouble*, Paris : Les Éditions des mondes à faire.

KERTÉSZ, Imre (1998). *Être sans destin*. Traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Arles : Actes Sud.

LATOUR, Bruno (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno (2017). *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno (2018). Entretien de Sylvain Bourmeau sur *France 5* dans la série « Les Intellectuels du XXI^e siècle », [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ysbNvcnpWds>. Consulté le 22 août 2022.

LATOUR, Bruno (2022). Entretiens 2/1 et 2/2 avec Bruno Latour, réalisé par Nicolas Truong sur *Arte*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=sYfwkTgEpmE&t=1738s> et <https://www.youtube.com/watch?v=cqfI3QT eOiA>. Consulté le 22 août 2022.

MORIZOT, Baptiste (2016). *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille : Éditions Wildproject.

MORIZOT, Baptiste (2017). *Retour du temps du mythe*, au colloque international de HEAD, Genève, *Narratives of a near futur/Histoires d'un futur proche*, [En ligne] <https://issue-journal.ch/focus-posts/baptiste-morizot-et-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe/>. Consulté le 22 août 2022.

MORIZOT, Baptiste (2018). *Sur la piste animale*, Arles: Actes Sud.

MORIZOT, Baptiste (2020a). *Manières d'être vivant*, Arles : Actes Sud [Epub].

MORIZOT, Baptiste (2020b). *La grande Librairie, saison 12*, entretien de François Busnel « Baptiste Morizot remet l'humain à sa place », [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=uQZcktq_W3E. Consulté le 22 août 2022.

MORTON, Timothy (2019). *La Pensée écologique*, Paris : Zulma essais.

PEIRCE, Charles S. (1978). *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris : Seuil.

SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard.

SAUVAGNARGUES, Anne (2005). *Deleuze et l'art*, Paris : P.U.F.

STENGERS, Isabelle (2019). *Résister au désastre, Dialogue avec Marin Schaeffner*, Marseille: Wildprojet.

TSING [Lowenhaupt], Anna (2017). *Le Champignon de la fin du monde*, Paris : La Découverte.

Les enjeux littéraires de la fiction documentaire : entre information journalistique, littérature engagée et esthétique de la fiction¹

En guise d'introduction

Depuis quelques décennies, le champ littéraire se différencie de plus en plus dans la mesure où les frontières verticales et horizontales de classification des textes littéraires deviennent de plus en plus fragiles. Après la déconstruction de l'opposition hiérarchique entre littérature populaire et littérature « légitime », c'est-à-dire la Littérature avec sa majuscule, par des auteur.e.s postmodernes au sens large qui ont placé au centre de leur travail le jeu ironique et ludique avec la rupture des évaluations normatives traditionnelles de la bonne et de la mauvaise littérature, on constate, au plus tard depuis le tournant du millénaire, une dissolution croissante des frontières entre les genres d'une part et entre les textes factuels et fictionnels d'autre part. Les approches normatives et classificatrices de la critique littéraire tendent ainsi à perdre de leur pertinence. La littérature contemporaine se soustrait donc en partie à une compréhension essentialiste de la littérature. La critique littéraire doit ainsi tenir compte, de plus en plus, des approches théoriques de l'ethnologie, de la sociologie et de la politique, en particulier dans le cas de la littérature contemporaine (pas seulement française) qui se rapproche des « territoires de la non-fiction » (Gefen 2020), et abolit les frontières entre la fiction et la faction pour présenter les réalités sociales de manière quasi documentaire à partir d'une perspective sociologique et ethnographique, et d'une manière non normative et évaluative.

Dans la production littéraire française, le courant du journalisme narratif, issu du *New Journalism*, ainsi que celui de l'écriture documentaire à orientation sociologique, fondée notamment sur Pierre Bourdieu (voir notamment François Bon, Didier Eribon, Annie Ernaux ou Édouard Louis), jouissent depuis quelques années d'une popularité croissante (Séry 2021). Dérogeant à des catégorisations génériques trop strictes, ces textes oscillent à des degrés divers entre les pôles de la faction et de la fiction d'une part, et de l'expositoire et du narratif d'autre part : « Car, en définitive, ce que produit le journalisme narratif, ce sont bien des fictions, mais des fictions d'un genre particulier : des fictions du réel » (Pélissier et Eyriès 2014). Dans ces révisions parfois clairement critiques à l'égard du système, les réalités sociales de la société française dans son ensemble sont mises sur le devant de la scène, comme la réalité de vie des Roms², la plus nombreuse des minorités culturelles en Europe vivant en France.

¹ L'article suivant se base en grande partie sur un article que j'ai publié en allemand (Hertrampf 2021a).

² Le nombre exact de Roms vivant en France ne peut être recensé statistiquement, mais il est estimé à environ 400 000 (Conseil de l'Europe 2012). Comme nous le savons, les Roms ne constituent pas un

À travers l'exemple de deux fictions du réel ou fictions documentaires (Pireyre 2007), nous allons voir comment les autrices non-Roms Dominique Simonnot et Emmanuelle Pireyre mettent en scène des Roms. Le croisement de la faction et de la fiction leur permet en effet, d'une part, de présenter des aspects peu connus voire inconnus de la vie des Roms vivant en France³ et, d'autre part, de convoquer certains clichés sur les Roms à partir desquels les autrices pourront toutefois travailler à rebours, révisant ainsi les stéréotypes, voire les subvertissant parfois.

Les textes sélectionnés se distinguent assez nettement les uns des autres par leur esthétique et leur degré de littérarité : *Amadora* de Dominique Simonnot, paru en 2018, est sous-titré *Une enfance tzigane*, ce qui indique clairement qu'il s'agit d'un récit (auto-)biographique. *Chimère* (2019) d'Emmanuelle Pireyre se présente de prime abord comme un récit autofictionnel, mais révèle au fil du livre des traits plus caractéristique de la dystopie romanesque, et s'éloigne ainsi davantage du *storytelling* du journalisme narratif de Dominique Simonnot. En outre, l'autrice associe le thème des Roms à des questions de politique européenne et de critique de l'anthropocène. La chimère qui donne son titre au livre est donc ambiguë : elle se réfère d'une part aux manipulations génétiques traitées dans le livre et d'autre part, de manière métalittéraire, au texte transgressif lui-même.

Bien que les deux œuvres étudiées se distinguent par leur littérarité, elles ont en commun d'avoir été écrites dans le cadre d'une recherche (journalistique) sur la vie des Roms en France. Le contact personnel étroit avec les membres de la minorité et l'étude intensive de leur cas ont permis aux autrices d'obtenir des aperçus directs et non filtrés de réalités qui restent en général invisibles aux membres des sociétés majoritaires. Ce changement de focale relègue parfois la perspective à l'arrière-plan au profit de l'autoreprésentation des Roms concernés. Dans les deux cas, les autrices présentent les Roms (et en particulier leurs représentantes féminines, les Romnia⁴) de manière aussi polyphonique que polyperspectiviste, rompant ainsi délibérément avec les stéréotypes traditionnels perpétués dans la littérature française et européenne depuis le début de l'ère moderne⁵.

Donner une voix aux invisibles : l'autofiction journalistique d'une jeune fille rom

Amadora : une enfance tzigane est le fruit d'un travail de recherche de trois ans sur les conditions de vie des Roms migrant d'Europe de l'Est vers la France, dans le département de Seine-Saint-Denis, « célèbre » pour ses quartiers sensibles. Au cours

groupe homogène. Le terme générique de Roms, qui est également utilisé ici, englobe un grand nombre de sous-groupes, parfois très différents les uns des autres.

³ Il est très intéressant de constater que la tendance de la narration docu-fictionnelle connaît un grand succès dans la bande dessinée et le roman graphique. En ce qui concerne la représentation de la vie des Roms, il convient de mentionner en particulier la bande dessinée *Des nouvelles d'Alain* (2011) d'Emmanuel Guibert, Alain Keler et Frédéric Lemerrier. Voir Hertrampf 2020.

⁴ En effet, le singulier de « Romnia » est « Romni ».

⁵ Concernant le stéréotypage des Roms par la société majoritaire dans les littératures européennes, voir par exemple Auraix-Jonchière et Loubinoux 2006, Bogdal 2011, Brittmacher 2012, Glajar 2008, Hagen 2009, Hölz 2002, Leblon 1982, Möller 2010, Moussa 2008, Niemandt 1992 et Ortega 1990.

de ses recherches sur le terrain, Dominique Simonnot a fait la connaissance d'Anamaria Lingurar, une jeune fille rom arrivée de Roumanie avec ses parents à l'âge de quatre ans et qui faisait office de traductrice dans « son » camp de Saint-Denis. De son côté, Dominique Simonnot devient dans *Amadora : une enfance tzigane* l'« interprète » de la jeune Romni. Contrairement à de nombreux autres textes roms écrits dans des langues majoritaires par le biais de la co-écriture, cette transposition est moins due aux faiblesses linguistiques de la jeune fille qu'au fait que la protagoniste est encore une enfant. En tant que porte-parole, Dominique Simonnot utilise également son prestige social et sa renommée journalistique pour donner une voix à une inconnue. Cet aspect ne doit pas être sous-estimé en ce qui concerne l'ampleur de la réception dans la société majoritaire, car la force de rayonnement de l'œuvre publiée aux célèbres éditions du Seuil est bien plus grande que celle du récit autobiographique *Je suis Tzigane et je le reste* (2013) d'Anina Ciuciu, également coécrit avec un journaliste français (Frédéric Veille) et publié par une maison d'édition moins connue⁶. Tout se passe comme si les lecteur.e.s de la société majoritaires tendaient à dévaluer spontanément des textes écrits par des minorités, et à considérer comme normale la qualité de ceux de la société dominante. Cette réalité discriminatoire latente est également illustrée par le choix de faire figurer Dominique Simonnot en auteur principal du portrait de la jeune Romni. Dans les faits pourtant, les 41 chapitres sont présentés tantôt dans la perspective autodiégétique d'Anamaria, que tout le monde appelle Amadora, tantôt dans la perspective autodiégétique de sa mère Romina, ou encore dans la perspective homodiégétique de Dominique Simonnot. Le premier chapitre, intitulé « Je m'appelle Amadora », ouvre le livre par une présentation de la protagoniste, qui décrit l'écriture de sa biographie sur le moment, comme une présentation orale, comme le processus d'un acte performatif non encore achevé :

Depuis presque trois ans, j'écris un livre avec Dominique, une journaliste [...]. Personne ne m'avait jamais proposé d'écrire un livre avant et c'est très dur, il faut beaucoup de concentration et faire très attention, sinon, il peut arriver que je dise une chose et Dominique comprenne l'inverse.

Je m'appelle Amadora, j'aurai 12 ans le 3 avril 2018, je suis une Tzigane, née en Roumanie, et je suis arrivée en France en 2010 avec mes parents, Craï et Romina, et mon petit frère Craï-Abel, qui a neuf ans maintenant. Depuis qu'on est ici, j'ai eu un frère et une sœur. (Simonnot 2018 : 7)

Dans l'ensemble, la narration se fonde sur le dialogue et les stratégies de narration orale, ce qui permet de refléter les situations d'interview du processus de création du livre d'une part, et la tradition orale traditionnelle des Roms d'autre part, à travers les nombreuses anecdotes racontées par Amadora et sa mère (parfois amusantes, parfois bouleversantes et choquantes). Dominique Simonnot intègre régulièrement des informations de fond dans les présentations directes ou indirectes qu'Amadora

⁶ En effet, depuis quelques années, de plus en plus de Roms prennent eux-mêmes la plume pour mettre fin aux clichés séculaires sur leur minorité. Sur l'expression littéraire des Roms, voir Hertrampf 2021 ; Hertrampf et Hagen 2020a et 2020b ; Hertrampf, Zahova et French 2020 ; RomArchive 2018 ; Hertrampf et Blandfort 2012.

et Romina font d’elles-mêmes. Ce faisant, elle montre clairement qu’elle ne se fonde pas sur des généralisations hétéro-stéréotypées et des lieux communs, mais qu’elle se base uniquement sur sa propre expérience pour émettre des hypothèses (cf. « il paraît ») :

Au temps de campement, chaque mercredi Romina avait visite de deux femmes, Témoins de Jéhovah, qui tentaient par tous les moyens de s’attirer les bonnes grâces des habitants de ce petit coin roumain de Saint-Denis. Il paraît que pas mal de Roms ont été évangélisés, entre autres, par les Jéhovah. Craï et Romina, d’ailleurs, fréquentaient alors une église évangéliste, de Seine-Saint-Denis. (Simonnot 2018 : 141)

En bonne journaliste, Dominique Simonnot ne se contente pas de ses propres observations, mais s’appuie également sur des recherches approfondies. Elle donne ainsi un aperçu de la (sur)vie quotidienne dans les camps (illégaux) et explique la pratique répandue, surtout en région parisienne, de l’hébergement des sans-abri dans des hôtels (« hôtel social »), parfois pendant des années (Simonnot 2018 : 185–188). Dans le chapitre « Tzigane, mon amour... », elle ne se contente pas de reproduire, dans une sorte de *fact-checking*, un panorama des propos romophobes sur les Roms dans les discours publics et privés, mais intègre également les analyses d’Henriette Asséo, l’une des plus éminentes spécialistes des Roms en France. De cette manière, les lecteurs découvrent non seulement le destin concret de la famille rom Linguar, mais aussi l’histoire (d’exclusion) aussi longue que douloureuse de cette minorité, comme le Cirque Romanès à Paris (Simonnot 2018 : 67–71) ou la Roma-Pride-Parade initiée par des militants roms (Simonnot 2018 : 33–35).

Le degré d’intervention (linguistique) de l’auteurice dans les présentations orales des membres de la famille rom sur laquelle elle se concentre varie entre les différents chapitres. Alors que dans le chapitre « Si tu le veux, ce sera pour la vie... », Dominique Simonnot retranscrit le dialogue des parents d’Amadora sous forme de transcription linguistiquement adaptée ; dans « Sivouplé », elle laisse les marqueurs de la simple langue parlée de tous les jours et reproduit – du moins partiellement – certaines incompétences linguistiques, rendant ainsi le témoignage authentique et accroissant sa charge affective grâce au terme « Sivouplé » utilisé tout naturellement :

Quand je vois les filles faire les sivouplé, ça me rend très, très triste, elles sont là pour l’argent, je l’ai fait aussi. Oui, à la gare de Pierrefitte, en 2010. On venait d’arriver en France, il fallait acheter une voiture pour mon mari, Craï, pour la brocante, on n’avait rien de tout.
Oui, c’est très dur et très honteux, on est jeunes, capables de travailler et on fait la manche. [...] Je ne savais pas parler le français, seulement dire :
« Sivouplé, sivouplé, y a lézenfants, y a pas dou manger, y a pas dou lait ». (Simonnot 2018 : 57)

La honte que Romina exprime ici à propos de la mendicité va à l’encontre du stéréotype répandu selon lequel les Roms ne veulent délibérément pas s’intégrer dans le monde du travail réglementé de la société dominante ou sont de toute façon réticents au travail et considèrent la mendicité comme une activité tout à fait normale. Les autoreprésentations de la jeune fille, retranscrites par Dominique

Simonnot, expriment une tout autre image : les parents d'Amadora ont migré en France afin de pouvoir y travailler pour une vie meilleure. L'importance que revêt pour eux le travail régulier au sein du système de la société majoritaire est illustrée par les efforts persistants de la mère pour trouver du travail :

[...] Souvent, c'est très raciste, avec nous, les Roms, les gens croient qu'on est tous des voleurs.

Mais je continuais à chercher, je disais tout le temps, partout : « Tout ce que je veux, c'est un travail » [...] Et ça y est ! Des heures de ménage, d'entretien des espaces verts pour la régie de quartier à Stains ! J'ai dansé comme une folle, j'étais si contente ! (Simonnot 2018 : 61)

Pour les Roms, il n'y a pas que dans les pays explicitement romophobes d'Europe du Sud-Est qu'il est difficile de trouver un emploi : alors que le manque latent d'activités de service non qualifiées dans les pays d'Europe occidentale offre toujours aux Romnia comme Romina des possibilités de travailler légalement, les hommes ont beaucoup plus de mal – en particulier lorsqu'ils rencontrent des difficultés avec le français, comme le père d'Amadora (Simonnot 2018 : 66). Ce sont donc souvent les femmes qui nourrissent leur famille, ce qui est diamétralement opposé au cliché habituel de la femme opprimée dans les cultures roms.

L'exemple de la famille Lingurar montre en outre que l'un des problèmes de ces perceptions étrangères stéréotypées et péjoratives réside dans leur tendance aux généralisations réductrices, par exemple lorsqu'il est question du mariage des enfants :

« Je sais que, chez nous, les filles se marient à 13 ans, c'est notre tradition, et mes parents quand ils veulent m'embêter ils me disent : « Attention Amadora, si tu n'es pas gentille, on te marie à 13 ans ! » Mais je sais que c'est faux ! Ils le feront jamais ! »

Elle avait raison, car ses parents parlaient souvent de cette affaire de mariage, chaque fois pour assurer que, « jamais, jamais », leurs filles ne seraient autorisées à épouser quiconque avant leur majorité. (Simonnot 2018 : 100)

Les parents d'Amadora sont certes sévères, mais ils veillent avant tout à ce que leurs filles réussissent à l'école et deviennent des jeunes femmes sûres d'elles et émancipées. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant qu'Amadora suive un cours optionnel de boxe à l'école (Simonnot 2018 : 108).

De même qu'Amadora constate que le mariage des enfants fait effectivement partie (jusqu'à aujourd'hui) des modes de vie traditionnels d'une partie de la minorité, d'autres clichés sont présentés de manière tout à fait affirmative, mais avec une nuance qui n'est pas congruente avec l'image étrangère. Romina confirme par exemple l'affinité des Roms avec l'or, mais ne fait pas référence à leur propension à se l'approprier illégalement, le considérant plutôt comme une ancre financière de secours. Le fait qu'Amadora fasse ici explicitement référence à la proposition grammaticalement incorrecte « la or » montre sa compétence linguistique et son utilisation tout à fait consciente du français pour exprimer les particularités propres à sa culture :

Oui, je dis LA OR, parce qu’il est tellement beau ! Et moi j’adore LA OR. Nous, les Gitans, on aime beaucoup la or. C’est très, très utile. Quand je n’ai pas d’argent, je porte mon or chez ceux qui prêtent de l’argent, et je rembourse tous les mois pour le reprendre. (Simonnot 2018 : 190)

Quant au cliché selon lequel les Roms seraient des voleurs d’enfants, le texte entreprend de le renverser tout à fait, puisqu’il s’avère que les Roms nourrissent la même peur envers les non-Roms :

Quand j’étais bébé, nous étions en Italie [...]. Mes parents m’ont raconté que nous avions dû partir tellement ils avaient peur qu’on me vole, parce qu’en Italie beaucoup de gens s’approchaient de moi et regardaient ma mère me donner le sein, en disant que j’étais très jolie. [...] Mes parents ont pensé qu’elles allaient me prendre, et comme ils ne parlaient pas l’italien et ne connaissaient personne, sauf les Tziganes, là-bas ils n’auraient rien pu faire pour les empêcher de me kidnapper. Je crois que ça arrive souvent avec les enfants roms, en tout cas c’est ce qu’on raconte toujours chez nous. (Simonnot 2018 : 9)

Le stéréotype selon lequel les Roms ramassent des déchets et en font commerce est également évoqué, mais il s’avère que, surtout pour les Roms en situation irrégulière, compte tenu de leur situation économique précaire, il s’agit forcément moins d’une image que d’une réalité vécue ; une réalité que Simonnot rend particulièrement honteuse en faisant entendre les voix « reconnaissantes » et « satisfaites » des Roms, qui ne dénoncent pas ou ne se plaignent pas, mais subissent leur exclusion :

Pour nous Roms, disait son père, la poubelle c’est comme un magasin, on en sort à manger, des vêtements, des chaussures, des livres et plein d’autres choses encore ! Beaucoup de Roms se sont fait une vie meilleure, grâce aux poubelles de France. (Simonnot 2018 : 23)

L’attitude imperturbable d’Amadora face à la discrimination ouvertement articulée à son égard est tout aussi oppressante : « Même si des élèves étaient méchants, avec tous ceux qui criaient “la Gitane, tu pues !” » (Simonnot 2018 : 18) – leur volonté de participer à l’éducation est plus forte que l’exclusion raciste. Il est tout à fait remarquable que l’amour de la patrie française et le désir d’intégration restent intacts malgré l’accueil peu hospitalier et les expériences parfois massives de discrimination raciale. C’est ce dont témoigne dans une interview Anamaria Lingurar : « Je trouve que la France c’est bien. Il y a des gens très sympas et ils accueillent beaucoup de gens, même s’ils ne sont pas Français. [...] Je voudrais faire soit avocate, soit policière, soit médecin » (FranceInfo 2018).

Amadora peut sembler être une exception – et d’une certaine manière, cette jeune fille est aussi une personnalité forte –, mais Dominique Simonnot tient à montrer à travers ce seul exemple, que derrière les stéréotypes péjoratifs se cachent d’autres Amadora innombrables, qui, contrairement aux préjugés attisés notamment par Nicolas Sarkozy, ne représentent justement pas un « fardeau » ou un « danger » pour la société civile française, si on leur accorde les possibilités de participer aux droits fondamentaux qui, avec l’idée d’égalité, sont (ou devraient être) au premier rang du modèle républicain français. Ainsi, comme le souligne explicitement le texte de couverture, l’objectif socialement engagé de l’ouvrage est de permettre une

nouvelle mise en perspective des Roms : « [...] voici les Roms comme on ne les a jamais vus » (Simonnot 2018, quatrième de couverture). Un objectif jugé atteint par la critique : « Après cette lecture, nous ne pouvons plus voir de la même manière ces personnes que nous appelons Roms » (Diot 2019).

Subversions chimériques : de la fiction documentaire à la dystopie du réel

Chimère, qui a reçu le prix franco-allemand Franz Hessel pour la littérature contemporaine, établit un diagnostic de l'époque à la fois critique et divertissant, tout en mettant l'accent – comme le titre l'indique – sur la question des possibilités et des limites éthiques des manipulations génétiques, en les reliant à la question des possibilités de participation et d'organisation des citoyens au sein de l'Union Européenne. En imaginant la conférence des citoyens comme un instrument de consultation politique participative au niveau européen, la narration glisse progressivement vers des domaines aussi surréalistes que dystopiques. De même, les frontières entre les personnages fictionnalisés et les personnages fictifs s'estompent. C'est le cas d'Emma, la narratrice à la première personne, mais aussi de Wendy, dont on ne sait pas jusqu'à quel point elle correspond encore à une personne réelle. Le fait que la narratrice Emma présente des parallèles autobiographiques avec l'autrice réelle Emmanuelle Pireyre montre entre autres l'auto-référence intertextuelle suivante, immanente à l'œuvre : « [Il] se trouvait là Batoule, fille d'une de mes amies, voilée dès l'adolescence contre l'avis de ses parents, qui était déjà figurée dans mon livre précédent *Féerie générale* » (Pireyre 2019 : 59). Et pourtant, Emma n'est pas Emmanuelle, mais plutôt son *alter ego* fictionnalisé :

La dose d'autobiographie est assez faible. Quelques éléments réels sont mélangés à beaucoup de fiction. Ce qui rend mon personnage le plus réaliste, c'est, je crois, le ton. Ce réalisme est d'ailleurs lui-même un peu recomposé et falsifié, car il ne s'agit pas exactement de mon moi privé, mais plutôt du moi que j'ai développé au fil des années lors de mes apparitions en public. C'est ce « je » qui s'adresse au public que je déplace dans le livre, qui est en partie moi-même, mais pas complètement. (Daoud 2019)

Contrairement à *Amadora* de Dominique Simonnot, c'est donc une toute autre thématique qui est au centre de cette fiction documentaire expérimentale inhabituelle qui, malgré l'ancrage de la diégèse dans le monde réel (réalisation d'un reportage sur les organismes génétiquement modifiés), croise les univers romanesques et dystopiques, surréalistes et féeriques. *Chimère* est donc aussi, au niveau de l'écriture, une chimère entre poésie, fiction et faction⁷ :

De l'écriture poétique, Emmanuelle Pireyre garde la fantaisie et la rigueur, doublée d'une capacité à déboulonner les représentations et expressions toutes confiées. De la fiction, elle fait une formidable machine à incarner les délires, qui lui permet de donner corps aux anomalies pour les pousser juste au-delà du vraisemblable. (Zenetti 2019)

⁷ La complexité se reflète également dans le fait que le livre a figuré sur les listes de sélection de prix littéraires correspondant à différents thèmes : *Chimère* a ainsi été proposé pour le Prix du roman d'écologie, le Prix Institut Jacques Delors Mieux comprendre l'Europe et le Grand Prix de l'Imaginaire.

En effet, le roman débute avec l'introduction de Wendy comme l'une des protagonistes centrales en faisant allusion à la formule d'ouverture classique des contes de fées : « Dans les Yvelines, il y avait une Manouche qui voulait aider les *gadje*⁸, les rendre heureux, leur faciliter la vie » (Pireyre 2019 : 7). Ce prélude a sans aucun doute un effet déconcertant sur le lecteur, car sans parler de son nom, Wendy ne semble guère correspondre à l'image hétéro-stéréotypée d'une Romni : Wendy a les yeux bleus et les cheveux blonds (Pireyre 2019 : 59), elle est divorcée et pleine d'assurance non seulement en tant que mère célibataire, mais aussi en tant que représentante de la plus grande minorité d'Europe. Elle représente tout sauf une victime de l'exclusion de la société majoritaire ; bien au contraire, elle semble porter son altérité avec une fierté inébranlable. C'est précisément ce sentiment de force et de supériorité, étonnant pour des non-Roms, qui inverse la situation de contact avec les représentants de la société majoritaire, qui n'agissent pas ici comme des assistants compatissants, mais comme des personnes ayant besoin d'aide, du point de vue – certes construit par Emmanuelle Pireyre – de la Romni elle-même. Victimes de leurs propres actes, ils apparaissent à Wendy comme des êtres malades et dégénérés à l'esprit simple, des paysans, comme elle les appelle avec compassion, voire avec un certain mépris :

Wendy pensait qu'on n'a pas le droit de laisser les *paysans* au bord de la route, sachant que ce sont aussi des créatures de Dieu. Puisque le Seigneur a souhaité leur présence sur Terre, même si on ne comprend pas très bien ce qu'il voulait faire avec ça, on doit les respecter et les protéger : peu importait que les *gadje* fussent différents, les Gitans devaient apprendre à les tolérer et si possible à les aimer. (Pireyre 2019 : 7–8)

Partant du fait qu'une grande partie des Roms appartiennent aujourd'hui à des courants évangéliques charismatiques, Emmanuelle Pireyre subvertit la distinction de la société majoritaire entre le « nous » supérieur et l'étranger subordonné. Ce changement de perspective permet de mieux comprendre l'autre côté dans la mesure où la narratrice souligne clairement que les non-Roms sont également « différents » et « étrangers » du point de vue des Roms. Si de nombreux non-Roms évitent le contact avec les Roms, il en va de même dans l'autre sens. Aussi la narratrice explique-t-elle le préjugé selon lequel les enfants roms évitent les écoles de la société majoritaire en déconstruisant les explications essentialistes d'un prétendu manque fondamental d'éducation :

Non que les enfants gitans ne veuillent rien apprendre, mais ils redoutent d'être mêlés aux petits paysans et séparés de leurs frères, sœurs et cousins avec lesquels ils ont l'habitude de jouer ou s'endormir sous un duvet bien chaud. (Pireyre 2019 : 41)

Wendy, une femme sûre d'elle et résolue, de nationalité française et appartenant à une famille de Manouches vivant en France depuis des siècles, veut rendre le monde meilleur. Elle s'intéresse d'une part aux Roms qui ont migré de Roumanie vers la France et dont elle défend courageusement les droits face au comportement discriminatoire des forces de sécurité françaises (Pireyre 2019 : 108–113). D'autre

⁸ En romani, la langue des Roms, les non-Roms sont appelés *gadje*.

part, elle veut soigner les non-Roms « malades ». Avec son « syndrome de l'aide » envers les non-Roms, Wendy représente toutefois une personnalité d'exception au sein de sa communauté, la majorité souhaitant sciemment se distinguer des non-Roms (méprisés) par une exclusion interne. Ainsi, son ex-mari Tschavalo ne réagit pas avec enthousiasme à son engagement en faveur des « pauvres » non-Roms et la met en garde : « Ne fais pas profiter les autres de notre richesse qui doit demeurer secrète » (Pireyre 2019 : 7). Mais Wendy persiste : « Nous ne pouvons plus nous satisfaire de l'isolationnisme égoïste pratiqué par les Gitans durant les siècles » (Pireyre 2019 : 8). Wendy défend donc au sein de sa communauté la position conciliante et en appelle à la tolérance que prônent « normalement » les non-Roms socialement engagés pour appeler à l'inclusion des Roms dans la société majoritaire.

Emma aussi veut exprimer à Wendy son respect compréhensif des Roms et de leurs particularités culturelles, mais elle tombe dans le piège de nombreux bien-pensants et provoque justement l'effet inverse : pour un buffet paléo branché, Emma prépare du hérisson grillé, sans se rendre compte qu'elle ignore par ce processus d'appropriation culturelle la signification interne du *niglo* comme repas traditionnel des Manouches. Même Wendy, si ouverte aux non-Roms, ressent cette transgression comme une insulte et insiste sur le respect de sa propre altérité : « Manouche est mystère et doit rester mystère » (Pireyre 2019 : 123).

Le renversement de la conception du pouvoir et de la supériorité, dominante dans la société majoritaire – des riches non-Roms et des pauvres Roms vers les riches Roms et les pauvres non-Roms – repose cependant sur l'image que l'on se fait de son propre capital culturel immatériel, qui représente une richesse universelle et naturelle, bien supérieure à toute richesse prétendument « civilisée » des non-Roms et qui fait paraître ces derniers « pauvres » :

Pauvres paysans avec leur terrorisme, leurs petites cartes bleues emballées dans du papier alu pour éviter de déclencher le paiement sans contact, pauvres *gadjé* avec leurs cancers, leurs algorithmes, leurs embryons congelés, leurs google lunettes et leurs génocides, pauvres *gadjé* enfermés tout seuls comme des poules dans leurs maisons toutes dures, à jamais coupés du murmure du vent dans les arbres, des étoiles dansant au firmament, des fleurs de sureau au large disque, du parfum enivrant de l'églantier, des bambous sauvages derrière le Brico, du clapotis et de l'obscurité enchantée des bois. (Pireyre 2019 : 9)

Selon ce point de vue, les non-Roms souffrent en fin de compte de la division de soi telle que la concevait Jean-Jacques Rousseau : alors que les Roms préservent la véritable nature de l'humain par leur intérêt pour l'autoconservation dans l'état de nature, les exigences de la pratique sociale déforment les non-Roms « civilisés ». La concurrence et la rivalité poussent l'intérêt de l'individu à se préserver au-delà du naturellement nécessaire et finissent par diviser non seulement l'humain avec lui-même, mais aussi les humains entre eux. L'aliénation inéluctable du naturel et de l'originel par le progrès technique et numérique, toutes les chimères réalisées ou imaginée par le génie génétique engagent un processus de désolidarisation morale et éthique et mènent progressivement les personnages vers les rives d'une dystopie inquiétante.

Du point de vue d'un « éco-spiritualisme » évangélique, Wendy voit l'origine des nombreuses crises universelles dans la foi absolue en la technique et le rationalisme des non-Roms. Les problèmes écologiques mondiaux, conséquence logique, selon elle, d'un mode de vie capitaliste et matérialiste, se transformeront en une crise existentielle le jour du Jugement dernier, car si les Roms font partie du peuple élu, les non-Roms se sont eux-mêmes fermé la route vers la vie éternelle :

Quand Jésus reviendra sur Terre, ils ne seront pas prêts. [...] Après des siècles d'attente, Jésus sera enfin là, mais quel affligeant spectacle Il aura sous les yeux ! Fatigué de Son long voyage, Il verra des paysans poussant leur caddie au supermarché, des paysans prenant un rail de coke dans le vestiaire, certains réalisant des fusions-acquisitions, d'autres en train de s'insulter au volant, de se balancer des missiles, de glisser la main qui dans la caisse, qui dans un jean, et d'onduler des hanches sur une plage string brésilien. Ce sera super-génant, expliquait Wendy, lorsqu'Il découvrira l'état du monde qu'Il nous a confié. (Pireyre 2019 : 51)

Que le rationalisme pur, tel que le défend par exemple la narratrice (« Obsédée depuis le berceau par le tracé d'une frontière séparant l'irrationnel du rationnel, je suis philosophie des lumières et anti-superstition. [...] La raison avant tout », Pireyre 2019 : 14–15) ne tient pas la route, comme le montre le simple fait qu'Emma rencontre Wendy : Emma s'en rend compte également, et c'est grâce à cette rencontre qu'elle commence à jeter un regard critique sur sa propre pensée :

Autant dire qu'il y avait statistiquement peu de chances que je la rencontre, que ma route croise celle d'une femme qui veillait la nuit en écoutant les chouettes et guettait dans la nature un signe lui indiquant la voie à suivre. Cependant les statistiques ne font pas tout. Et son entêtement fit le reste. (Pireyre 2019 : 8)

Contrairement aux conditions de vie précaires présentées dans *Amadora*, la vie de Wendy en tant que « sédentaire en caravane » (Pireyre 2019 : 77) apparaît comme « ancrée » dans la nature, et n'est pas sans rappeler le mode de vie bucolique et contemplatif :

Wendy habitait une caravane sur un paisible terrain bordé de peupliers au pied desquels coulait une rivière. Deux fois par semaine elle allait vendre des robes sur les marchés des environs, à Trappes, Guyancourt ou Marly-le Roi ; les autres jours elle contemplait le paysage, marchait dans l'eau sur les cailloux [...]. (Pireyre 2019 : 7)

Emmanuelle Pireyre se réfère ainsi à l'image cliché et romantique de la vie nomade choisie des « fils du vent », ici plus particulièrement des Manouches vivant en France. Le stéréotype récurrent du refus catégorique et de l'inadaptation à la vie sédentaire de la société majoritaire se reflète entre autres dans le fait que les Manouches ne se sentent pas à l'aise dans leur environnement. L'arrivée de Wendy à la conférence des citoyens, avec sa caravane, procède tout d'abord à une « dégadjsation » de sa chambre d'hôtel occupée plutôt à contrecœur : « [Elle] ôta les draps du lit, avec à la place la parure offerte par sa cousine et se précipita sous la couette ainsi dégadjsée » (Pireyre 2019 : 64). Emmanuelle Pireyre explique également bien d'autres auto-exclusions déconcertantes par un lien profond des

Roms avec les éléments et promeut ainsi implicitement une compréhension plus large du comportement déviant de la norme :

Wendy avait passé le séjour sur un transat au bord de la piscine, ne pouvant se tremper dans l'eau de paysans qui confondent amont et aval des rivières, quand les Tsiganes, eux, obéissent à des règles strictes, buvant en amont, lavant en aval. (Pireyre 2019 : 160)

Emmanuelle Pireyre ne se contente pas non plus de perpétuer les stéréotypes, mais relativise le cliché d'une vie paisible en liberté et en harmonie avec la nature en adressant une critique acerbe à la bureaucratie française :

On croit que la vie voyageuse consiste à rêver insouciant en regardant le paysage défiler par la fenêtre, mais pas du tout. L'essentiel du temps pour le pasteur manouche, tandis que Violetta amusait les enfants, était consacré à la gestion de la paperasse de sous-préfecture. Il sollicitait pour le groupe des autorisations de séjour auprès des communes plusieurs mois à l'avance, classait ses courriers en trois piles sur la table du camping-car, fermait des enveloppes, copiait des adresses, photocopiait des documents. (Pireyre 2019 : 46)

Avec l'expression « on croit », la narratrice souligne qu'elle aussi a longtemps pris pour « vrai » le présupposé romanesque et qu'elle n'a été détrompée que par le contact et l'échange avec des représentants de la minorité. Ainsi, l'image hétéro-stéréotypée de l'attachement à la nature n'est finalement évoquée qu'à un deuxième degré, dans la mesure où elle ne sert pas de fin en soi à l'évasion romantisée, mais d'occasion de repenser les choses.

Emmanuelle Pireyre ne se contente pourtant pas de donner un aperçu de la vie des Roms français, qui sont traités « différemment » malgré leur nationalité française ; elle évoque également les discriminations massives auxquelles sont confrontés les Roms qui ont migré des Balkans vers la France :

Bien que les Roms aient depuis 2015 le droit de circuler comme tout Européen et ne soient plus expulsables, ce gradé versaillais expulsait de plus belle. En toute illégalité, il démantelait les campements, vidait les squats, gazait les récalcitrants, mettait la gomme avant que la Cour européenne des droits de l'homme ne lui tombe dessus. (Pireyre 2019 : 112)

L'attitude de la France à l'égard des Roms, qui n'est aujourd'hui pas (ou plus) légitimée par le droit, reflète finalement *in nuce* l'incapacité à vivre réellement l'idée européenne d'égalité et de tolérance entre tous les êtres humains. Une capacité qui est propre aux Roms en tant qu'Européens « naturels », comme Wendy l'avait intuitivement compris – selon la médiation hétérodiégétique interne de la narratrice – dès son enfance :

Une fois calmée, la maîtresse avait décrit, ce jour-là, le processus de construction européenne à partir du traité de Rome l'instituant en 1957. Wendy avait eu un choc en entendant de la bouche d'une paysanne la confirmation de son intuition enfantine que les Roms étaient les piliers de l'Europe, seuls véritables Européens vivant indifféremment dans tous les pays et passant de l'un à l'autre sans égard pour les frontières, comme chacun devrait le faire en Europe. La maîtresse avait retrouvé sa bonne humeur, éclaté d'un long rire, puis rectifié avec douceur. Rome était une ville italienne donnant son nom à un traité n'ayant aucun rapport avec les Roms, avait

expliqué Cristelle, tapotant plusieurs fois de son index avec sa jolie bague aux reflets noirs la botte italienne sur la carte, à la petite Wendy qui regardait ses baskets Winnie l'ourson. (Pireyre 2019 : 112)

La scène a dans aucun doute un effet comique sur le lecteur de la société majoritaire et pourtant, elle n'en abrite pas moins une pensée fondée, comme le célèbre auteur allemand Günther Grass l'avait d'ailleurs souligné au fil de différents discours devant des organes de l'Union européenne⁹. Sans se référer explicitement à Günther Grass, l'autrice a précisé dans une interview qu'en se familiarisant avec le sujet, elle était tombée sur la pensée des Roms en tant qu'« Européens exemplaires » (Grass 2000 : 80) :

Et dans mes recherches, je suis tombée sur cette information géniale qui explique que les Tziganes sont le seul peuple qui vit vraiment au niveau européen. Pour eux, les frontières ne comptent pas... Ils devraient en fait être notre modèle. Nous devrions tous vivre à cette échelle. Ils sont obligés de s'attacher à des pays pour des problèmes administratifs dépassés. J'ai pensé que ce peuple, qui est souvent mis de côté et ignoré [...] pourrait être notre modèle. Cela m'a semblé être une idée passionnante. (Kusy 2019)

En tant qu'« Européenne de naissance » et membre du « peuple élu de Dieu » (Pireyre 2019 : 78), il va de soi pour Wendy, avec son « syndrome de l'aide », de s'engager pour sauver le projet européen. Elle le fait dans le cadre de sa participation à la conférence des citoyens, en s'adressant directement à Dieu avec sa « candidature divine » qui semble absurde (certainement pas seulement pour la rationnelle Emma) pour les intérêts des Européens « perdus » non-Roms :

Elle voulait améliorer le sort européen en intercédant auprès de Dieu : comme les villes se portent candidates à l'organisation d'événements sportifs, nous monterions un dossier destiné à Dieu pour que l'Europe devienne son peuple élu. (Pireyre 2019 : 78)

De même que la narratrice-autrice dans *Amadora*, Emma fait office de scribe, mais elle est « au service » de la Romni dominante. Si Emma accepte finalement d'être la « scribe » de Wendy, ce n'est pas uniquement en raison de la force de persuasion surnaturelle de cette dernière : c'est aussi qu'il y a un peu de Wendy en Emma. Elle aussi, en effet, perçoit les Roms comme les modèles d'une remise en question critique d'un monde numérique globalisé fasciné par les manipulations génétiques et l'IA, et qui perd ainsi de vue le local, le naturel, l'humain. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre que le terme de « paysan », de plus en plus fréquemment employé par la narratrice pour désigner des personnes « dégénérées » qui agissent contre les intérêts d'une vie collective pacifique marquée par la tolérance et le respect.

⁹ Voir par exemple : « Après tout, les vingt millions de Roms et de Sinti vivant en Europe sont, de par leur tradition, transfrontaliers et ne sont liés à aucun pays en particulier. Ils sont nés européens et ont appris à l'être, ce qui fait d'eux des Européens exemplaires. [...] En tant qu'Européens de naissance, ils sont en mesure, grâce à une expérience séculaire, de nous apprendre à franchir les frontières, et plus encore à abolir les frontières en nous et autour de nous, et à créer une Europe sans frontières, qui n'est pas seulement revendiquée dans les discours du dimanche, mais qui est avérée » (Grass 2000 : 80 et 93 ; traduction de l'allemand par moi).

En guise de conclusion : chimères littéraires et critique sociale

L'étude de ces deux textes hybrides a montré, à l'exemple de la problématisation du traitement littéraire des Roms en France, les potentialités du genre mixte de la fiction du réel ou de la fiction documentaire. L'oscillation entre récit autobiographique et autofictionnel d'une part, et le croisement polyphonique de différentes perspectives d'autre part, permettent une remise en question et une relativisation constantes des points de vue, des attitudes et des jugements, ici concrètement des non-Roms sur les Roms et vice-versa. Ainsi, les stéréotypes traditionnels et les clichés racistes liés à la représentation des Roms par des non-Roms sont parfois brisés de manière ironique et divertissante, encourageant le développement d'une image plus neutre. Il ne fait aucun doute que le contenu testimonial-journalistique remplit une fonction d'information, mais la conception littéraire et esthétique (en particulier l'ironie et l'exagération) empêche en même temps que les textes aient un effet moralisateur ou purement instructif. Enfin, il s'avère une fois de plus que les chimères littéraires entre fiction et fiction possèdent un potentiel exceptionnel pour remplir l'idéal classique de *prodesse et delectare*, ce qui les rend particulièrement attractives pour les lecteur.e.s critiques d'un monde toujours plus complexe et dominé par des opinions et des préjugés préfabriqués, propagés par les médias.

UNIVERSITÉ DE PASSAU
professeure
marina.hertrampf@uni.passau.de

BIBLIOGRAPHIE

AURAX-JONCHIERE, Pascale et Gérard LOUBINOX (dir.) (2006). *La Bohémienne. Figure de l'errance aux XVII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

BOGDAL, Klaus-Michael (2011). *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin : Suhrkamp.

BRITTNACHER, Hans Richard (2012). *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen : Wallstein.

CIUCIU, Anina et Frédéric VEILLE (2013). *Je suis Tzigane et je le reste*, Bernay : City Editions.

CONSEIL DE L'EUROPE (2012). *Estimates on Roma Population in European Countries*, [En ligne] <https://www.coe.int/en/web/roma-and-travellers/publications>. Consulté le 23 mai 2021.

DAOUD, Dalya (2019). « Avec Emmanuelle Pireyre, parlons manipulation génétique, démocratie et mouvements sociaux », [En ligne] <https://www.rue89lyon.fr/2019/07/28/avec-emmanuelle-pireyre-parlons-manipulation-genetique-europe-des-nations-et-religion/>. Consulté le 23 mai 2021.

DIOT, Marie-Odile (2019). « Dominique Simonot. Amadora, une enfance tzigane. Éd. du Seuil, 2018 », *Revue Quart Monde*, n° 249, 62, [En ligne] <https://www.revue-quartmonde.org/7955>. Consulté le 23 mai 2021.

FRANCEINFO (2018). « La vie d'Amadora, petite fille tzigane arrivée en France à quatre ans », [En ligne] https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/la-vie-damadora-petite-fille-tzigane-arrivee-en-france-a-quatre-ans_2631988.html. Consulté le 23 mai 2021.

GEFEN, Alexandre (dir.) (2020). *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden : Brill.

GLAJAR, Valentina (dir.) (2008). *Gypsies in European literature and culture*, New York : Palgrave Macmillan.

GRASS, Günter (2000). « Zukunftsmusik oder Der Mehlwurm spricht. Rede auf Einladung der Europäischen Investitionsbank in Bremen am 19. Oktober 2000 », *Ohne Stimme. Reden zugunsten des Volkes der Roma und Sinti*, Göttingen : Steidl, 46–95.

HAGEN, Kirsten von (2009). *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München : Fink.

HERTRAMPF, Marina Ortrud (2020). « Guibert/Keler/Lemercier : *Des nouvelles d'Alain* (2011) – eine journalistische 'Graphic Road Novel' über periphere Grenzräume als Lebensräume europäischer Roma », Sidona Bauer et Kirsten von Hagen (dir.), *Aux frontières : Roma als Grenzgängerfiguren der Moderne / Aux frontières : Les Roms comme figures frontalières de la modernité*, München : AVM, 181–199.

HERTRAMPF, Marina Ortrud (2021). « Romani Literature(s) As Minor Literature(s) in the Context of World Literature : A Survey of Romani Literatures in French and Spanish », *Critical Romani Studies* 3.2, 42–57.

HERTRAMPF, Marina Ortrud (2021a). « Revisionen und Subversionen. Literarische Roma-Darstellungen im Spannungsfeld von Faktion und Fiktion bei Simonnot, Rodrigue und Pireyre », *lendemains*, vol. 46, n° 182/183, 28–47, [En ligne] <https://doi.org/10.24053/ld m-2021-0016>. Consulté le 23 mai 2021.

HERTRAMPF, Marina Ortrud et Julia BLANDFORT (dir.) (2012). *Grenzerfahrungen: Roma-Literaturen in der Romania*, Berlin : LIT.

HERTRAMPF, Marina Ortrud et Kirsten von HAGEN (dir.) (2020a). *Ästhetik(en) der Roma*, München : AVM.

HERTRAMPF, Marina Ortrud et Kirsten von HAGEN (dir.) (2020b). *Selbst- und Fremdbilder von Roma in Comic und Graphic Novel. Vom Holocaust bis zur Gegenwart*, München : AVM.

HERTRAMPF, Marina Ortrud, Sofiya ZAHOVA et Lorely FRENCH (dir.) (2020). « Narratives by Roma & Narratives about Roma/Gypsies », *Romani Studies*, vol. 30, n° 2, 201–215.

HÖLZ, Karl (2002). *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin : ESV.

KUSY, Yannick (2019). « Emmanuelle Pireyre, auteure lyonnaise : “Maintenant, les chimères sont possibles” », [En ligne] <https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/rhone/lyon/emmanuelle-pireyre-auteure-lyonnaise-maintenant-chimeres-sont-possibles-1719699.html>. Consulté le 23 mai 2021.

LEBLON, Bernard (1982). *Les gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse : Université de Toulouse Le Mirail.

MÖLLER, Kirsten (2010). *Carmen : Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*, Köln / Weimar / Wien : Böhlau.

MOUSSA, Sarga (dir.) (2008). *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris : L’Harmattan.

NIEMANDT, Hans-Dieter (1992). *Die Zigeunerin in den romanischen Literaturen*, Frankfurt a. M. : Lang.

ORTEGA, José (1990). « Los gitanos y la literatura », *Cuadernos hispano-americanos* 481, 91–100.

PELISSIER, Nicolas et Alexandre EYRIES (2014). « Fictions du réel : le journalisme narratif », *Cahiers de Narratologie* 26, [En ligne] <http://journals.openedition.org/narratologie/6852>. Consulté le 23 mai 2021.

PIREYRE, Emmanuelle (2007). « Fictions documentaires », François Bégaudeau (dir.), *Devenirs du roman : collectif-essai*, Paris : Inculte/Naïve, 119–137.

PIREYRE, Emmanuelle (2019). *Chimère*, Paris : L’Olivier.

RomArchive (2018). [En ligne] <https://www.romarchive.eu/en/>. Consulté le 23 mai 2021.

SERY, Macha (2021). « Le journalisme littéraire, une “passion française” en pleine vitalité », *Le Monde*, [En ligne] https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/02/17/vitalite-du-journalisme-litteraire_6070305_3260.html. Consulté le 23 mai 2021.

SIMONNOT, Dominique (2018). *Amadora : une enfance tzigane*, Paris : Seuil.

ZENETTI, Marie-Jeanne (2019). « La fiction, machine à délires », *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, [En ligne] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/10/08/fiction-machine-delires-pireyre/>. Consulté le 23 mai 2021.

Alexandru MATEI

Littérature orientée objet et puissances d'agir

« Toute chose, cristal, minerai, molécule, roche, planète, étoile,
est une pierre de Rosette,
marquée de la pluralité des langues objectives laissées sur sa
surface par le chaos épais des choses rencontrées.
Comme nous, elle trace et elle reçoit des traces,
information sous rides et cicatrices.
Comme nous, mieux que nous. »

Michel Serres, *Gels*¹

En littérature, tout comme dans les études littéraires, la fréquence du vocable « objet » n'est pas sans lien avec l'apparition et l'étendue de l'industrialisation et de la marchandisation des sociétés dites aujourd'hui « de consommation ». Walter Benjamin met en exergue du premier chapitre de son essai *Paris, capitale du XIX^e siècle* (« Fourier ou les passages ») ce fragment tiré des *Nouveaux tableaux de Paris*, l'œuvre de Joseph Henri Costa de Beauregard² : « De ces palais les colonnes magiques / À l'amateur montrent de toutes parts, / Dans les objets qu'étaient leurs portiques, / Que l'industrie est rivale des arts » (Benjamin 2015 : 5). Le dictionnaire CNRTL nous dit que, en français, le sens courant de ce mot, « objet », qui « se dit de tout ce qui est doté d'existence matérielle », n'est attesté qu'en 1784.

Il est probable que les objets, avec ce sens apparu à la fin du XVIII^e siècle, sont devenus de plus en plus importants pour la pensée et pour les pratiques artistiques au fur et à mesure que le monde (occidental) s'en est trouvé de plus en plus rempli : développement des techniques, production de nouveaux matériaux (artificiels) et apparition des moyens de copier et/ou de multiplier les objets, ce sont autant de dynamiques qui ont rendu les objets de plus en plus présents dans nos vies. Mais ce n'est que dans la seconde partie du XX^e siècle qu'on a pu déceler une homologie entre la profusion des objets, le règne du discours « objectif » de la science et le langage littéraire. Dans un ouvrage qui a fait date, Kristin Ross articule multiplication des objets – techniques et industriels – et apparition d'une littérature « objective » (Ross 1994 : 157–196) ; il s'agit notamment du *Nouveau roman*³. Certes, il ne faut pas se méprendre sur la distinction entre « objectivité » et « objet » : si l'époque structurale a pu y voir une convergence, l'acception élargie de l'objet, que nous allons expliciter tout à l'heure, invalide une telle hypothèse qui avait cours dans les années 1960. Tim Ingold, dans son *Histoire des lignes*, parle de « la modernité qui remplace des processus par des objets », y compris dans le domaine de la textualité (Ingold 2011 : 100). Au lieu des fleuves textuels que sont

¹ Livre hors commerce de 1977, orné de douze eaux-fortes d'Anne Meyer.

² La citation est reprise à Joseph Henri Costa de Beauregard, *Nouveaux tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet Ainé, 1828.

³ Pour la convergence entre une culture des objets et une littérature à la fois des objets et objective voir : Ross 1994 : 157–196 ; la référence à Barthes de « Littérature objective » est évidente (Barthes 2002/2 : 293–303).

tant de textes médiévaux, la « manuscriture » (Poirion 1981), on assiste à partir du XVII^e siècle à une fragmentation textuelle de plus en plus poussée. En même temps, la multiplication des objets et la réduction de leur durabilité ont sans doute changé la manière dont nous nous y rapportons. Le même Tim Ingold remarque comment la pensée prenait, à l'époque médiévale, la forme du trajet, et non celle du plan : « la mémoire doit s'entendre comme un acte : on se souvient d'un texte en le lisant, d'un récit en le racontant et d'un voyage en le faisant » (Ingold 2011 : 27). C'est dire l'emprise que la raison scientifique a acquise sur nos manières de rechercher la vérité.

Toutefois, un texte qui entend rendre la dignité des objets dans la littérature – alors que celle-ci vise avant tout des sentiments, des émotions humains – a de quoi décevoir. Privilégier les objets, ce serait oublier les êtres, selon un préjugé enraciné et une doxa confirmée par les dictionnaires. Dans le même dictionnaire CNRTL, on trouve cette première définition d'« objet » : « Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue » (Dictionnaire CNRTL). Or, ce n'est précisément pas dans cette acception que nous entendons employer ici ce mot, « objet ». Nous entendons nous situer, au contraire, ainsi dans une ontologie mouvante, en réseau, une onto-écologie, au sein de laquelle objets et êtres ne sont plus le fruit d'une distinction primesautière, sur la verticale, entre, d'une part, des entités inanimées et de l'autre, celles dotées d'un noyau vital (et surtout d'une âme). C'est une ontologie qu'on peut appeler, avec Bruno Latour, « régionale » (Latour 2012 : 12), et qui ne doit pas être confondue avec le « monisme », selon lequel il y aurait de l'être en tant que substance homogène, déterminée de la même manière dans tous ses points. Si l'on parlait de ce présupposé, « quoiqu'on fasse, il n'y aurait toujours qu'un seul mode d'existence – quand bien même on laisserait se multiplier les “façons de parler” qui elles, aux yeux du gros bon sens, ne coûtent pas grand-chose. » (Latour 2012 : 31–32) En quelque sorte, le mot « objet » absorbe « l'être ». Ces entités appelées ici « objets » relèvent alors de différentes ontologies régionales, mais qui ensemble participent d'un même monde. Cette idée est à la fois une idée ontologique – on vient de le voir –, éthique, car il s'agit de respecter les déterminations de chaque assignation ontologique quand on parle d'« objets », et esthétique, en ce que la puissance d'affection des objets ne dépend pas de leur partage en « animé » vs. « inanimé » : ces puissances s'exercent désormais dans les deux directions. Les hommes ne sont pas libres comme ils se l'imaginent, tout comme les objets matériels ne sont pas absolument passifs, à la merci des êtres humains.

De l'objet inerte à l'objet écologique

Dans les années 2000, deux remises en question, épistémologique et ontologique, ont lieu par rapport à l'objet et à l'objectivité : la notion d'objet inerte, passif, inanimé, est enfin supplantée par la notion d'objet-acteur (ce processus était en cours dès les années 1970), alors que le rapport « objectif » d'un sujet supposé neutre à son objet, endetté auprès du discours scientifique, est remis en question non seulement à l'aide de ce qu'on appelle « science and technology studies » (STS) au

sein desquelles l’œuvre de Bruno Latour est centrale pour montrer que les sciences sont des réseaux d’acteurs dans lesquels il n’y a pas de sujets et d’objets (Latour 1991 : 85), mais il est même contredit par le discours du « réalisme spéculatif » qui affirme la réalité de tous les possibles de la pensée – par exemple, pour Quentin Meillassoux, un monde que nous pourrions saisir, mais sans l’aide de la science.

Que serait un monde qui nous serait phénoménalement accessible – on peut le saisir, on peut y vivre, on peut le voir – mais qui ne serait pas scientifique ? La science a péri, elle n’est pas possible dans ce monde. Que serait ce monde, où l’on pourrait vivre mais où la science ne survivrait pas ? (Meillassoux 2010 : 2)

On peut bien considérer « objet » ce monde proposé par Meillassoux, qui est une possibilité de la pensée, du langage. C’est dans ce contexte que nous voudrions mettre à l’épreuve l’idée d’une littérature orientée objet, tout en prenant le mot « objet » dans son sens onto-écologique formulé par la pensée écologique de Bruno Latour et de Timothy Morton, par les travaux en « ontologie orientée objet » de Graham Harman, ou encore par le « réalisme spéculatif » de Quentin Meillassoux.

En gros, le mot « objet » est une tentative de re-description du monde depuis une perspective non-hiérarchique ; c’est dire que toutes les entités qui composent le monde possèdent, selon les interactions auxquelles elles participent, une « puissance d’agir », terme que Latour choisit pour traduire *agency* (Latour 2015 :17). De nombreux philosophes, essayistes et critiques littéraires travaillent à l’intérieur de ce domaine baptisé « ontologie orientée objet », mais force est de constater que le label « ooo » n’a que peu d’emprise sur les études littéraires. En France, Marie-Jeanne Zenetti et Pascal Mougín, deux excellents chercheurs qui étudient les plus récents développements de la littérature contemporaine en français, n’éprouvent pas le besoin d’employer cette étiquette dans leurs études sur les parentés entre littérature et art contemporains (Zenetti 2014 ; Mougín 2019). Toujours est-il que le syntagme « orienté-objet » fait penser à certain formatage discursif universitaire (anglo-saxon) qui est à la recherche des mots-buzz pour accroître le nombre de publications.

Si, du côté de l’espace de pensée anglo-saxonne, les noms incontournables du domaine sont plus nombreux – Graham Harman, d’abord, et puis : Levi Bryant, Timothy Morton, Jane Bennett, Manuel DeLanda, Alexander Galloway, Steven Shaviro ou encore Bill Brown qui emploie tout en les distinguant « objets » et « choses » (Brown 2003) –, en France la situation est différente. Il y a deux lignes de pensée qui ont trait avec la pensée en termes d’objets : d’abord, l’anthropologie des sciences de Bruno Latour ; d’autre part, l’œuvre singulière du philosophe Quentin Meillassoux (Paris I), élève d’Alain Badiou à l’ENS, dont un bref mais dense essai a contribué à fonder une théorie apparentée à l’ooo : le « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2006). C’est en quelque sorte entre les deux qu’on peut situer Tristan Garcia (2011) (qui enseigne à Lyon et qui est également romancier). Mais, s’il fallait creuser et aller plus en amont, le penseur qui opère la première re-description de l’ontologie moderne, au-delà de la distinction bien enracinée entre êtres et objets, est bien Michel Serres.

C’est sur son œuvre que nous nous appuyons pour expliquer pourquoi objet et chose ne sont pas tout à fait synonymes, et pourquoi l’on préfère employer objet

plutôt que chose. Formé à la fois dans les sciences exactes et dans les sciences humaines, ingénieur et philosophe en même temps, Michel Serres montre dans ses livres que la différence entre les entités non-animées et les entités animées n'est pas d'essence, mais de circonstance – ainsi, dans *Genèse* et dans *Statues* il explique comment tout ce qui existe vient d'une même masse, d'une même pâte qui attend de recevoir la forme ; et que la statue et son modèle sont toujours réversibles, (Serres 1982 ; 1989). Dans *Le Parasite*, il introduit la notion de *quasi-objet* (dont l'exemple le plus facile à comprendre, c'est le ballon au cours d'un jeu au ballon (Serres 1980 : 303–305), le football par exemple, où le ballon n'est pas un objet anodin, mais celui dont tous les joueurs veulent entrer en possession) et de *quasi-sujet*, pour faire voir combien ce que nous sommes, dépend de nos positions et relations à un moment donné (nous agissons et, à la fois, nous sommes agis, par exemple dans le cas de la pandémie de Covid). C'est à partir d'exemples comme celui du jeu au ballon qu'il reconsidère l'objet en tant que « jeté devant » (comme le ballon en jeu), étymologie qui arrive à creuser au-dessous de la signification moderne du mot, d'entité réelle inférieure au sujet. L'objet, c'est une « chose » dans sa contingence, une manière de conjurer ce que « chose » veut dire : une cause, une maille dans un raisonnement déterministe. Or, « le monde montre les choses hors des causes », dit Michel Serres dans *Statues* (Serres 1989 : 111). Cause et effet ne signifient plus la même chose dans un monde d'acteurs qui possèdent des puissances d'agir, et dans un monde dont la réalité est partagée entre sujets (actifs) et objets (passifs).

Le fait que Michel Serres ne soit revendiqué par les tenants de l'ooo n'est pourtant pas étonnant ; ses livres sont inclassables, et il n'a pas trouvé un lectorat fidèle et encadré, et les traductions en anglais sont arrivées assez tard, tout en restant incomplètes : « Serres est partout et nulle part : [...] il ne figure pas dans de nombreuses listes de philosophes ou d'intellectuels français de premier plan et moins de la moitié de son œuvre existe en traduction anglaise » (Watkin 2020 : 1). Si Bruno Latour a contribué au succès tardif des ouvrages de Serres, l'auteur du *Contrat naturel* est encore très peu cité dans les études littéraires. Une exception à cet égard est un ouvrage de Bill Brown qui retrace la mise en question de la division sujet-objet, depuis Gaston Bachelard, via Michel Serres, et jusqu'à Bruno Latour (Brown 2015 : 6, 305). Le chercheur américain y tente également de formuler les rapports trilatéraux entre objet, sujet et chose, dans la lignée de Michel Serres. Ainsi, pour Brown, les sujets et les objets émergent-ils des « choses », tout comme, pour Serres, c'est la masse qui les engendre (Brown 2015 : 22 ; Serres 1989). Il y aurait alors une « masse » des choses qui se donnent, selon le cas, sous forme d'objet ou bien de sujet.

La raison que Serres allègue pour la préférence de l'objet par rapport à la chose ne doit pas pour autant nous faire croire que ce synonyme, la chose, n'a pas son importance dans la théorie de l'ooo, et notamment concernant son versant esthétique. Les philosophes réunis plus ou moins autour de l'ooo et les auteurs qui parlent des « choses » partagent un intérêt commun pour une certaine phénoménologie, heideggérienne, de la « chose ». Pour Heidegger, le monde est peuplé de choses, et les choses ont une essence, la « choséité », ce qui en fait comme

une sorte d’« objet en soi », mais à la fois quelque chose de différent, car l’objet est ou non « en soi » par rapport au sujet qui cherche un accès à celui-ci.

Décrire phénoménologiquement le « monde », signifiera par conséquent : mettre en lumière et fixer conceptuellement et catégorialement l’être de l’étant sous-la-main à l’intérieur du monde. L’étant à l’intérieur du monde, ce sont les choses, les choses naturelles et les choses « douées de valeur ». Leur choséité devient problème ; et comme la choséité des dernières s’édifie sur la choséité des premières, c’est l’être des choses naturelles, la nature comme telle, qui formera le thème principal. (Heidegger 2005 : 119)

Cette choséité n’est pas déterminée de manière apriorique, selon les différentes catégories dans lesquelles les choses sont classées pour organiser le monde. Chaque objet peut manifester sa choséité en tant qu’« allure », selon l’interprétation de Graham Harman qui rabat l’ontologie orientée objet sur une esthétique : « *l’allure* est une expérience spéciale et intermittente au cours de laquelle le lien intime qui unit la chose et la pluralité de ses qualités particulières vient à se désintégrer partiellement » (Harman 2010 : 118–119). Ce lien, une fois désintégré, libère différents aspects de l’objet (ou bien de la chose, on voit bien qu’ici Harman oscille entre « objet » et « chose ») qui deviennent, de manière « intermittente » et au cours d’expériences « spéciales », des essences. La choséité de Heidegger devient chez Harman une sorte de liberté de l’objet qui se donne en spectacle selon ce que le spectateur et l’objet reçoivent l’un de l’autre.

Les essais de Harman aident les non-philosophes à se poser à nouveaux frais une vieille question qui semblait morte et enterrée durant l’époque postmoderne : comment parler des réalités/objets qui nous sollicitent d’une manière telle que nous ne pouvons jamais les saisir entièrement ? C’est une question qui en recoupe une autre, une question que Barthes n’a cessé de se poser : comment « parler vrai » (Barthes 2002/3 : 141), au-delà des codes, alors que « parler vrai » dépend des rapports affectifs singuliers et variables – les « intermittences du cœur » ? Si, dans la théorie du réalisme spéculatif, l’ancestralité est un Autre radical – car on ne peut pas en avoir l’expérience, alors l’amant absent, la mère morte, le « texte » possible, voire tout « objet » qui ne se donne pas ou plus, tout en nous hantant, nous met dans une situation extrême, que nous tenons pour impossible, où nous ne sommes plus tout à fait nous-mêmes – et qui, pourtant, est bien réelle. Ainsi, ce que pourrait faire une littérature orientée-objet et réaliste-spéculative serait de se donner comme médiatrice d’un rapport impossible sans elle – tout comme le discours de Quentin Meillassoux affirme un possible qui, si nous voulions le « mettre en pratique », serait inimaginable. Dans le cas de la littérature orientée-objet, l’écrivain est à la fois lecteur, et le lecteur, écrivain, alors que le texte s’agglutine et se donne par leurs actes réunis. Il n’y a plus un intérieur ou un extérieur – le moi de l’auteur et le public, par exemple, car la position que l’on croit occuper dépend d’une configuration dynamique de positions. C’est comme le parc décrit à un moment donné par Michel Serres, un parc où le visiteur regarde l’enclos vert depuis un couloir transparent qui l’enferme, de sorte qu’on ne sait plus qui est dedans et qui est dehors :

Ce renversement se comprend, certes, comme une libération réelle des bêtes, mais aussi comme un nouvel acte cognitif : des objets gisaient à l'intérieur de boîtes, objectivés comme dans des concepts délimités par elles ; si donc vous ouvrez la boîte, demeurent-ils des objets ? (Serres 2007 : 822)

C'est une situation au demeurant existentielle sur laquelle insistent dans un ouvrage récent Bruno Latour et Nikolaj Schultz : les sociétés humaines qui s'efforçaient de se libérer de leurs chaînes se rendent brusquement compte que ce sont elles qui sont encloses, encadrées dans un monde habitable dont on ne peut pas sortir (Latour et Schultz 2022 : 45). Nous sommes les prisonniers d'un monde qui nous protège, mais que nous ne pouvons pas quitter : des sujets, puisqu'on a une conscience « de soi », et objets de nos actes qui font plus ou moins que ce que nous avons l'intention de faire à travers eux. Nous sommes donc des acteurs, tout en mesurant mal ce à quoi nous jouons. Le rôle d'une littérature orientée-objet, et d'une approche orientée-objet de la littérature, serait précisément de découper dans le monde où nous vivons des objets, grands ou petits, que nous ignorons.

Nous devons associer l'ooo de Graham Harman à la pensée écologique de Timothy Morton. Les énumérations d'objets auxquelles ils procèdent se recoupent :

Dans mon livre *The Ecological Thought* (« La pensée écologique »), j'ai inventé le mot « hyperobjet » pour désigner des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains. Un hyperobjet peut être un trou noir. Un hyperobjet peut être le gisement pétrolier de Lago Agrio, en Équateur, ou les Everglades, en Floride. Un hyperobjet peut être la biosphère, ou le Système solaire. Un hyperobjet peut être la somme totale de tous les matériaux nucléaires présents sur la terre, ou simplement le plutonium, ou l'uranium. Un hyperobjet peut être le produit extrêmement durable de la fabrication humaine directe, comme le polystyrène ou les sacs en plastique, ou bien la totalité de la machinerie vrombissante du capitalisme. Un hyperobjet est donc « hyper » par rapport à une autre entité, qu'il soit directement fabriqué par des humains ou pas. (Morton 2018 : 109)

Pour Harman, la diversité des objets n'en est pas moins vaste. Dans un de ses nombreux ouvrages, *Immaterialism*, il dresse une liste borgésienne de ce qu'il appelle « objets-acteurs » :

des jets supersoniques, des palmiers, de l'asphalte, Batman, des cercles carrés, la fée des dents, Napoléon III, al-Farabi, Hillary Clinton, la ville d'Odessa, le Rivendell imaginaire de Tolkien, un atome de cuivre, un membre coupé, un troupeau mixte de zèbres et de gnous, les inexistantes Jeux olympiques d'été de 2016 à Chicago et la constellation du Scorpion puisqu'ils sont tous, au même titre, des objets ; ou bien, plutôt, ils sont tous au même titre des acteurs (Harman 2016 : 2).

Pour Harman, l'objet qui ne se révèle jamais en totalité (et c'est pour cela qu'il est, en quelque sorte, un objet « en soi », doté d'une « objectivité » qu'il manifeste à travers l'allure), qui refuse de se donner. Ce « cœur » qui s'hypostasie dans l'allure ne peut jamais devenir un objet intellectuel. Mais la parenté entre les deux concepts d'objet est décelable sur le plan du réel plutôt que sur celui de la connaissance. La réalité des objets ne se distingue pas, pour Morton et Harman, selon l'opposition entre les objets nouméniaux et les objets phénoménaux. De ce point de vue, Harman pense comme Morton, à savoir que la sphère des objets est infinie.

En effet, à côté de diamants, de cordes ou de neutrons, les objets peuvent aussi inclure des armées, des monstres, des cercles carrés et des communautés internationales, réelles ou fictives. L’ontologie doit pouvoir rendre compte de tous ces objets au lieu de les disqualifier ou de les réduire à des riens méprisables. (Harman 2010 : 11)

L’exploit d’une telle définition qui n’est pas sans rappeler la folie surréaliste de l’aléatoire, est la suivante : Morton et Harman présupposent qu’il y a des objets « sans sujets », c’est-à-dire des objets que nous, les humains, ne pouvons pas *connaître*, non parce qu’il s’agit d’objets idéels, mais tout simplement parce que leur existence se trouve à une autre échelle que celle humaine. Ce ne sont pourtant pas des objets « sublimes » en ce qu’ils dépassent notre entendement et nous font peur, selon Burke et puis selon Kant qui indexe le sublime sur l’imagination : « le sentiment du sublime est en ce sens un sentiment de déplaisir provenant de l’inadéquation qui, dans l’évaluation esthétique de la grandeur, caractérise l’imagination à l’égard de l’évaluation par la raison. » (Kant 2015 : 239) Les « objets » de l’ooo font appel à l’imagination non dans le sens intensif qui est celui que lui confère Kant et, dans son sillage, toute une esthétique romantique et moderniste (Shaviri 2012 : 1–17, 151–152). L’objet de l’ooo est un objet de pensée avant tout, dont la réalité ne s’avère qu’à l’épreuve d’une conscience écologique qui sait que les « objets » et les « êtres » sont au même titre des agents dans différentes configurations que compose notre monde terrestre/planétaire.

De l’objectivité au réalisme spéculatif

Sans entrer dans des débats oiseux pour nous littéraires, nous devons expliquer pourquoi la notion d’objet-acteur, écologique, qui rend désuète l’opposition ontologique sujet-objet, s’adosse à l’émergence de la théorie du réalisme spéculatif. Si la science est réputée « objective », c’est que les scientifiques ont eu tendance à imposer une vérité qui ne dépend plus de l’expérience « subjective » des individus. Avec le développement de la sociologie des sciences, à partir des années 1970 notamment, cet idéal d’objectivité en est venu à être mis en question. Ce n’est plus l’objectivité qui définit le réel comme « vrai » ; s’y ajoute l’idée de la « nécessité de la contingence » (Meillassoux 2006) qui fait en sorte que l’ancienne « objectivité » échappe au territoire du raisonnement scientifique pour rejoindre le territoire – plus vaste – de la spéculation (qui peut être philosophique, mais aussi et surtout artistique et littéraire). L’objet « en soi » fonctionne désormais comme un objet « spéculatif ». On ne peut pas le *connaître* par expérience directe, mais c’est ainsi qu’on est en quelque sorte libre d’exercer sur lui différents raisonnements. Meillassoux se pose en fait de telles questions sur le caractère contingent de toute réalité : « Je maintiens que tout être est contingent, et donc qu’aucun être ne peut être posé comme nécessaire en fonction de sa détermination : peu importe ce qu’il est, ce qu’il est ne garantit pas le “il est” » (Meillassoux 2021).

Comment le réalisme spéculatif contribue-t-il à armer la pensée écologique ? D’abord, par la thèse de l’existence de vérités à la fois matérielles, scientifiques, mais inaccessibles à l’expérience directe, individuelle. Il y a des existences en dehors de notre expérience directe, mais sans pour autant être dépourvues de réalité.

L'exemple du réchauffement climatique global nous dit que ce processus n'est pas sensible à tous moments et pour tout le monde. En second lieu, la pensée écologique réunit, aujourd'hui, histoire humaine et histoire géologique. Dipesh Chakrabarty montre dans « Le Climat de l'histoire : quatre thèses » que c'est l'échelle géologique qui s'est rabattue sur l'échelle historique, avec l'Anthropocène ; c'est l'humain qui se retrouve avec le virus, c'est l'humain qui, en 1969, est allé sur la Lune et s'est retrouvé en quelque sorte devant l'espace sidéral ; des échelles séparées se réunissent au sein de cette conception de l'objet (Chakrabarty 2010 : 22–31). De ce point de vue, sans anticiper évidemment sur la vérité de sa remarque aujourd'hui, Barthes remarquait, tout en se souvenant de son projet sur *Sarrasine* de Balzac, *S/Z* :

J'ai changé le niveau de perception de l'objet, et par là même j'ai changé l'objet. On sait bien que, dans l'ordre de la perception, si l'on change le niveau de perception, on change finalement l'objet ; on le sait, ne serait-ce que par cette planche de l'Encyclopédie de Diderot, planche qui a fait révolution à l'époque, présentant une puce vue au microscope de l'époque, qui fait un demi-mètre carré et qui devient un autre objet que la puce (c'est un objet surréaliste). (Barthes 2002/3 : 1011)

Il n'est pas anodin que l'exemple qu'il donne de ce changement de « l'ordre de la perception » vienne de la science : encore une fois, c'est là que des chercheurs et penseurs tels que Latour, Meillassoux ou encore Frédérique Ait-Touati sont allés pour sortir de la modernité. Pour Ait-Touati, il s'agit avant tout d'étudier comment s'enchevêtrent sciences et littérature (Ait-Touati 2011). Mais ce sont les implications esthétiques et éthiques de l'ooo qui nous tiennent le plus à cœur. Évidemment, les considérer séparément n'est pas toujours une solution, car on sait depuis longtemps que la forme n'est pas innocente, que le médium est lui aussi un message et que, par conséquent, éthique et esthétique existent ensemble. Du point de vue esthétique, c'est l'ensemble des pratiques artistiques modernes et contemporaines qui a affaire aux objets, soit en les détournant de leurs usages communs (Brown 2003 : 1–17), soit en créant de nouveaux objets et de nouvelles interfaces, c'est-à-dire en modifiant, en rendant si l'on veut insolite l'environnement.

En résumé : l'ooo opère une modification radicale dans la manière dont nous pensons et imaginons la réalité ; la littérature est une médiatrice privilégiée de l'ooo, en tant qu'elle crée et fait découvrir des objets, au carrefour du sujet-objet, de l'intérieur-extérieur, qui révèlent nos dépendances non pas psychiques, mais matérielles, de tout ce qui constitue notre monde. Du point de vue ontologique, les objets onto-écologiques sont les résultats d'additions et de soustractions qui ignorent à bon escient l'opposition être/non-être : ainsi, les arts et la littérature orientée objet sont confortés dans leur rôle de nous faire découvrir des objets là où nos perceptions habituelles y font écran. Du point de vue éthique, la littérature orientée objet découvre et reconstruit des objets onto-écologiques fait plus que déhiérarchiser les composantes de notre monde : non seulement elle bafoue les préjugés enracinés dans nos esprits qui nous disent que l'homme est « supérieur » aux animaux, aux plantes, etc., mais elle s'engage à travers sa propre poétique, par une série de défamiliarisations dont la plus voyante est l'abandon de l'opposition fiction / non-fiction. Car, faire voir de nouveaux objets, ou bien des objets passés inaperçus, c'est aussi déclencher des prises de

conscience de la part du lecteur. Certes, un tel engagement pourrait prendre les formes classiques de l’exhortation, du slogan, voire du cliché. Mais c’est plutôt par l’insolite, par le brouillage des genres, par le travail de rythme et de montage qu’elle y aboutit. Enfin, la dimension éthique a partie liée à l’esthétique de la littérature orientée objet : ce n’est plus une esthétique du beau – bien qu’elle n’ait pas disparu, et un grand nombre de textes qui se veulent « écologiques » y font appel, comme à la solution la plus à portée de la main pour éveiller les esprits des lecteurs – et ni une esthétique du sublime. Il s’agit là bien plutôt d’une esthétique spéculative, qui innove, qui invente, une esthétique expérimentale, de la tentative, toujours surprenante, dans la forme du texte, dans l’imaginaire, dans le rapport au genre littéraire.

Orienté-objet : art et littérature contemporains

Avant de passer aux deux exemples littéraires de représentation d’objets onto-écologiques, force est de reconnaître que c’est au sein de la dynamique de l’art contemporain que ces objets sont les plus nombreux, notamment après la « dé-définition de l’art » constaté par Herold Rosenberg (Rosenberg 1972).



Figure 1

Figure 2

Dans le musée d’art moderne de Francfort (en fait d’art contemporain), *Museum für Moderne Kunst*, il y a une pièce (*figure 1*), dans laquelle se place cet objet appelé « Bamboo », réalisé par Judith Hopf, d’abord en 2006. Ce sont des verres d’eau mis tête bêche, du plancher au plafond. L’objet réalisé suggère la fragilité – on peut y voir une allusion au roseau de Pascal, par exemple – mais il y a quelque chose de plus. L’assemblage des verres (doté de feuilles artificielles pour ressembler à et à la fois se différencier des feuilles d’un bambou) ne peut pas être vu/approché n’importe comment. L’entrée vue sur la photo (*figure 2*) est interdite d’accès. Le visiteur doit emprunter une autre voie, un couloir à distance de l’objet, un peu comme si le « bambou » était un animal sensible exposé dans un jardin zoologique, que la présence humaine gêne. Autrement dit, l’interdiction d’entrer par le portail central qui donne un accès direct à l’objet en fait partie : l’objet en question n’est pas

le cylindre baptisé « bambou », mais tout le dispositif comprenant la présence humaine et régissant sa conduite spectatorielle.

Dans un autre musée, *Staedel*, l'espace consacré à l'art moderne fait voir un autre objet. Simon Dybroe Moller (artiste danois) intitule « Abstract for a House that is not » ce coin à moquettes (*figure 3*). Le fait de placer cet ensemble dans un coin d'allée rend impossible une vue exclusive de cet « objet » composé, car le champ visuel du spectateur s'étend toujours au-delà. Le visiteur ne peut pas admirer cet objet en sécession par rapport à l'espace du musée, sa vue sera toujours peuplée d'autres objets, d'un supplément de réalité, comme la vue d'un spectateur au théâtre qui comprendrait une partie des coulisses et échouerait ainsi à encadrer le tableau exclusif de la diégèse. Mais ce qui est à souligner ici c'est plutôt le fait que l'objet composite que l'on voit est créé d'abord par le langage (il y a un titre pour tout « ça ») et puis par le concept/le design qui produit une forme différente des formes des objets matériels utilisés pour le former. Ce concept est à la fois esthétique (par sa destination sensible) et éthique : la « maison » en question ne peut pas être séparée de son milieu, c'est peut-être la raison de son emplacement marginal et central à la fois ; et aux objets matériels dont l'objet se compose, ne préside aucune intention artistique : il s'agit d'un collage de moquettes placé comme aux confins des couloirs du musée. C'est tout ce dispositif qui constitue « l'objet ».



Figure 3

Si à travers les expositions d'art contemporain on découvre le plus facilement des objets onto-écologiques, la littérature n'en recèle pas moins. La parenté entre la littérature et l'art contemporains est soulignée par tout une série de publications récentes (Mougin 2017 ; Caillet et Pouillaude 2017 ; Meizoz 2018), mais quand bien même on aborde la littérature plus conventionnelle, qui compte des « romans », de la « poésie », du « théâtre », des objets relevant de l'ooo surgissent à l'improviste, comme nous allons le voir tout de suite.

Cette parenté repose sur trois convergences : la mise en suspens du rapport entre (1) « fiction » et « histoire »⁴ qui peut être vue comme une « dé-définition » de la littérature, après qu’un même phénomène avait été remarqué dans l’art (Rosenberg 1972) ; agencements de textes et d’images, voire de vidéos et objets sonores (2) qui minorent la place du texte dans la littérature tout en rabaissant la valeur du livre en tant que support définitoire de la littérature (Fülöp 2021) ; et dé-généralisation de la pratique littéraire qui donne lieu à des objets littéraires qui sont à la fois poésie, narration, reportage, enquête (3) (Gefen 2020). Cette littérature, émergente peut-être pas nécessairement en tant que pratique, du moins pour ce qui est de la littérature d’enquête, mais plutôt en termes d’institutionnalisation, a reçu dernièrement deux appellations : « littérature exposée » (Ruffel et Rosenthal 2010) et « néo-littérature » (Nachtergaele 2020). C’est une littérature qui est à la fois spéculative et matérialiste. Matérialiste, d’abord, parce que la matérialité du support, du contexte de sa manifestation (lors des spectacles : lectures publiques, festivals), et des descriptions pèsent dans la poétique des textes qui en font partie et qui, souvent, appellent le nom d’« objet textuel ». Spéculative, aussi, à travers toutes les techniques de littérisation de différents objets a priori peu observables : de l’enquête sociologique qui devient récit (Bon 2004 ; Chevillard 2019), à une tortue qui laisse se déployer tout un drame familial.

Les deux auteurs sur lesquels nous allons nous appuyer pour illustrer ce tournant « objet orienté » dans la littérature contemporaine française sont Jean Echenoz et Lucie Taïeb. Les deux textes ont des enjeux différents ; ils ont été écrits à des époques différentes, mais ils sont animés par une quête de découverte de nouvelles réalités au sein du quotidien. Nous avons été frappés par la présence d’un même « objet » au centre de ces textes : un « espace vert ». Les deux espaces verts – un petit square, respectivement un grand parc – ne sont pas présentés dans les deux textes comme deux paysages ou comme deux tableaux, mais avec leurs biographies : les lieux qu’ils occupent n’ont pas toujours été verts, ils ont subi des transformations, ou bien par manque de soin, ou bien par des projets d’occupation des sols qui se désintéressent des conditions d’habitabilité qu’ils créent. Ces espaces verts sont à la fois « vivants » et « construits », échappant à la distinction ontologique classique objet/être : vivants, car ils ne sont pas à proprement parler des « espaces verts », mais des ensembles végétaux ; construits, car ils sont aménagés en tant que tels dans des agrégats urbains. Jean Echenoz raconte, dans une brève nouvelle, *L’Occupation des sols* (1988), l’apparition, la destruction et puis l’« afterlife » d’un petit espace vert parisien intra-muros. Lucie Taïeb suit, dans un livre qui combine récit de voyage, reportage-enquête et essai, *Freshkills : recycler la terre* (Taïeb 2019), une dialectique semblable, quoiqu’à une autre échelle : un ancien quartier plein de verdure devient, après la Seconde Guerre, une décharge à ordures de 890 hectares, qui ne cesse d’empoisonner la vie des habitants et tout l’écosystème, jusqu’à ce que les autorités décident d’en finir et de transformer la décharge dans un grand parc.

⁴ L’œuvre d’Ivan Jablonka est exemplaire de ce glissement, mais il faut reconnaître à l’autofiction, à travers les débats qu’elle a suscités, un rôle pionnier dans cette remise en question de l’opposition entre histoire et littérature.

Il y a une différence de trente ans non seulement entre la parution de ces textes, mais aussi entre ces deux écrivains. C'est ce qui entraîne de toute évidence un écart entre les enjeux que leurs textes mettent en avant. Si, dans le cas du prix Goncourt 1999, on a pu parler de « minimalisme » (Dambre et Blanckemann 2012), de « postmodernisme » (Dytrt 2007), ou bien de « romans géographiques » (Jérusalem 2005), à propos d'une littérature fictionnelle qui se compose de romans et de nouvelles, la littérature de Lucie Taïeb est moins agréable, car plus expérimentale : l'autrice est universitaire et traductrice (depuis l'allemand) ; elle écrit des poésies, elle fait des lectures et, enfin, elle écrit aussi des textes de « non-fiction ». Quelles que soient les différences entre leurs écritures, et entre leurs prises de conscience en tant qu'écrivains, les deux textes que nous avons choisis construisent à leur façon cet « objet » onto-écologique qu'est l'espace vert, doté d'une vie fragile, car engendré ou détruit par les humains à leur guise, doté de valeurs esthétiques et sociales.

Dans le récit de Jean Echenoz, deux hommes, père et fils, (Fabre et Paul) viennent de perdre la femme de leur vie, la femme et la mère, respectivement, à la suite d'un incendie qui avait détruit entre autres toutes les photos de la femme prénommée Sylvie. La seule image qui reste d'elle est une peinture publicitaire sur le mur d'un bâtiment, dans laquelle la femme loue les vertus d'un parfum. L'immeuble sur le flanc duquel son portrait est peint se trouve flanqué de deux autres vieux immeubles. Le portrait surplombe également un petit espace vert, sans usage particulier. Abandonné, l'espace en question devient vite un cloaque et un avis de permis de construction est enfin délivré pour le faire disparaître. Le nouvel immeuble qui le remplace cache l'image de la femme-mère, de sorte que la famille monoparentale restante décide d'emménager dans l'un de ses appartements dont les fenêtres donnent sur le portrait. Mais le petit square vert refait surface dans le hall du nouvel immeuble : c'est sa vie d'après. Le récit s'achève avec une scène où Fabre et Paul entament un travail de restauration de la peinture endommagée par l'érection du nouvel immeuble. L'espace vert est, dans cette histoire, un embrayeur narratif : au début, il permet la vue de la peinture, mais non parce qu'il fût vert. C'était bien par son statut écologique qu'il empêchait l'érection d'un immeuble qui obture la vue. Cet espace vert était aussi un enjeu financier important :

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos. L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques. Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien, n'y délègue plus sa descendance, n'y mène plus déféquer l'animal familial (Echenoz 1988 : 5).

Une fois le nouvel immeuble construit, « après l'entrée, au cœur d'une cour dallée, un terre-plein meuble prédisait le retour de la végétation trahie » (Echenoz 1988 : 6).

Il y a là un subtil parallèle entre l'espace vert et le visage de Sylvie. Au début, il y a bien un espace vert et une belle femme nommée Sylvie. À la fin, il y a une image peinte de la femme, et un objet vert placé à l'intérieur de l'immeuble. Dans les deux cas, les images/les effigies sont plus belles que les originaux : la

femme peinte est très belle, l’espace vert reconstruit est désormais protégé. Ce ne sont pourtant que des « simulacres ». Comme la littérature, en somme, qui n’est autre chose que de la réalité simulée. Si cette lecture est peut-être celle que ce petit texte publié en 1988 appelle avant tout, une approche orientée objet pourrait changer la donne : car Jean Echenoz nous fait voir un « espace vert » comme un vivant fragile, qu’il faut soigner pour le faire durer. L’objet qu’est l’espace vert est ici essentiel à la dynamique de l’histoire : c’est un pivot, le nœud d’un chiasme. L’espace vert, c’est la vie, c’est Sylvie – mais alors pas de littérature ; la dégradation de l’espace vert, c’est aussi l’incendie qui tue la femme : c’est l’advenue du mal qui appelle la littérature comme témoignage. La littérature est conviée, chez Jean Echenoz, pour dire un manque, pour signaler une catastrophe, pour en tirer des effets esthétiques ; mais, compte tenu du registre fictionnel dans lequel ce texte se place, la littérature se contente ici d’être un beau simulacre, sans autre ambition que celle d’envoûter le lecteur et, accessoirement, le rendre témoin d’une dynamique de la réalité qu’il ne s’agit pas nécessairement de corriger.

Trente ans plus tard, la littérature n’est plus la même. Elle s’est en quelque sorte ré-engagée, « réarmée » (Bertrand, Claisse et Huppe 2022) tout en assumant le statut de « médiatrice des savoirs » (Barthes 2002/4 : 882), selon le mot de Barthes. Lucie Taïeb écrit, dans *Freshkills*, une littérature de « réparation » (Gefen 2017), dans laquelle elle essaie d’exposer les blessures de violences infligées à la terre, près de New York, et aux gens qui y vivent. Pour Taïeb, la littérature n’est plus un jeu exquis qui redouble une réalité qu’on est las de vouloir changer, mais une forme de prise de conscience qui se réalise à deux niveaux, poétique et rhétorique. Dans *Freshkills*, elle raconte son voyage à New York, qu’elle fait pour mieux connaître l’endroit d’une décharge d’ordures qui avait été installée sur le territoire d’un ancien quartier verdoyant. Cinquante ans plus tard, depuis 2001, la décharge est en cours de réhabilitation. Elle deviendra un parc, elle sera supprimée, mais la mémoire de la décharge ne cessera pas d’affecter les habitants : pourront-ils jamais oublier ce qu’avait été le parc qui se prépare ? Afin de se ré-engager, de participer au combat pour un monde non pas plus juste, mais déjà pour un monde qui dure, Taïeb renonce (souvent) à la fiction : *Freshkills* explore en profondeur la réalité, sans ironie ou esprit ludique. *Freshkills* alterne des fragments de récit de voyage et de reportage, de citations (c’est la dimension documentaire de cet ouvrage) d’une part, et des fragments d’essai, en italique : c’est à la fois un récit, un manifeste, un texte littéraire.

Pour mesurer la distance qui sépare l’esprit ludique de Jean Echenoz du soin qu’apporte Lucie Taïeb au monde, il suffit de comparer la manière dont les deux écrivains traitent les déchets. Echenoz écrit une phrase élégante et ironique, où les ferrailles sont personnifiées : « Les choses vertes s’y raréfient au profit de résidus bruns jonchant une boue d’où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l’usager comme les griffes même du tétanos » (Echenoz 1988 : 6). Or, Lucie Taïeb s’efforce de ne pas mettre de la distance dans ses propos. Pour elle, les déchets sont un objet anthropologique qui révèle une condition de vie située : « Personne n’a accès à une telle perception, saturée, extrême, et personne, sans doute, ne la supporterait. Seule la littérature, parfois, lève le voile » (Taïeb 2019 : 16).

Si, pour Echenoz, la valeur de l'espace vert est plutôt rhétorique, un ingrédient esthétique du texte littéraire, alors que l'accent tombe évidemment sur le drame des deux hommes, le père et le fils, pour Lucie Taïeb, c'est le quartier vert devenu décharge et redevenu parc qui occupe la position centrale : c'est lui, le protagoniste, celui qui détermine l'histoire des gens qui y sont, de gré ou de force, attachés. Même si le ludique de Jean Echenoz jure avec l'engagement réparateur de Lucie Taïeb, nous sommes, avec *L'Occupation des sols* et *Freshkills*, dans une littérature orientée-objet : pour des effets différents, les deux écrivains brouillent la position de sujet et la position d'objet : l'espace vert est-il sujet ou objet ? Vivant ou construit ? Objet réel ou symbole ? Quelles sont ses allures ? Par-delà les personnages humains qui peuplent les textes, émerge l'histoire d'un espace vert, objet-acteur, objet-sujet qui n'est, dans les deux cas, que l'abrégié – et le révélateur – du monde.

UNIVERSITÉ TRANSILVANIA, BRASOV
maître de conférences HdR
 alexandru.matei@unitbv.ro

BIBLIOGRAPHIE

AÏT-TOUATI, Frédérique (2011). *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland (2002/2). *Œuvres complètes II*, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002/3). *Œuvres complètes III*, Paris : Seuil.

BENJAMIN, Walter (2015). *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris : Allia.

BERTRAND, Jean-Pierre, Frédéric CLAISSE et Justine HUPPE (2022). *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège : Presses universitaires de Liège.

BON, François (2004). *Daewoo*, Paris : Fayard.

BROWN, Bill (2003). *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago: University of Chicago Press.

BROWN, Bill (2015). *Other Things*, Chicago: University of Chicago Press.

CAILLET Aline et Frédéric POUILLAUDE (dir.) (2017). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Coll. « *Æsthetica* ».

CHAKRABARTY, Dipesh (2010). « Le Climat de l'histoire : quatre thèses », *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 15, 22–31.

CHEVILLARD, Éric (2019). *L'Explosion de la tortue*, Paris : Minuit.

DAMBRE, Marc et Bruno BLANCKEMAN (2012). *Les Romanciers minimalistes. 1979–2003*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

DYTRT, Petr (2007). *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno : Masarykova universita.

ECHENOZ, Jean (1988). *L'Occupation des sols*, Paris : Minuit.

FÜLÖP, Erika (2021). « The Novel in French and the Internet », Adam Wat (dir.), *The Cambridge History of the Novel in French*, Cambridge : Cambridge University Press, 724–743.

GARCIA, Tristan (2011). *Forme et objet. Un traité des choses*. Paris : PUF.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.

GEFEN, Alexandre (dir.) (2020). *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden : Brill.

HARMAN, Graham (2010). *L'Objet quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris : PUF.

HARMAN, Graham (2016). *Immaterialism. Objects and Social Theory*, New York : Polity.

HEIDEGGER, Martin (2005). Être et temps, trad. Emmanuel Martineau, Édition numérique hors commerce, [En ligne] https://b.21-bal.com/pravo/3474/inde_x.html. Consulté 10 septembre 2022.

INGOLD, Tim (2011). *Une Brève Histoire des Lignes*, Paris : Zones Sensibles.

JERUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz. Géographies du vide*, Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne.

KANT, Emmanuel (2015). *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion.

LATOUR, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte.

LATOURE, Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris : La Découverte.

LATOURE, Bruno (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris : La Découverte.

LATOURE, Bruno et Nikolaj SCHULTZ (2022). *Mémo sur la nouvelle classe écologique*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

MEILLASSOUX, Quentin (2006). *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris : Seuil.

MEILLASSOUX, Quentin (2010). « Speculative Solution: Quentin Meillassoux and Florian Hecker Talk Hyperchaos », Urbanomic, [En ligne] https://www.urbanomic.com/wp-content/uploads/2015/06/Urbanomic_Document_UFD001.pdf. Consulté le 10 septembre 2022.

MEILLASSOUX, Quentin (2021). « Founded on Nothing: An Interview with Quentin Meillassoux », *Owl: Philosophical Writings, New Materialisms, New Realisms*, Urbanomic, [En ligne] <https://www.urbanomic.com/document/founded-on-nothing/>. Consulté le 10 septembre 2022.

MEIZOZ, Jérôme (2018). « Littérature et art contemporain : la dimension d'« activité ». Notes programmatiques », *CONTEXTES*, [En ligne] <https://journals.op.enedition.org/contextes/6470>. Consulté le 10 septembre 2022.

MORTON, Timothy (2018). « Hyperobjets », *Multitudes*, n° 72, 102–116, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>. Consulté le 10 septembre 2022.

MOUGIN, Pascal (dir.) (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon : Les Presses du réel.

MOUGIN, Pascal (2019). *Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon : Les Presses du réel.

NACHTERGAEL, Magali (2020). *Poet against the Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Paris : Le mot et le reste, Coll. « Arts visuels ».

– « objet », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/objet>. Consulté le 20 septembre 2022.

POIRION, Daniel (1981). « Écriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 109–188.

ROSENBERG, Harold (1972). *The De-Definition of Art*, Chicago : University of Chicago Press.

ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL (2010). « Introduction », *Littérature*, n° 160, 3–13.

ROSS, Kristin (1994). *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge : MIT Press.

SERRES, Michel (1980). *Le Parasite*, Paris : Grasset.

SERRES, Michel (1982). *Genèse*, Paris : Grasset.

SERRES, Michel (1989). *Statues*, Paris : Flammarion.

SERRES, Michel (2007). « Peut-on dire encore le pouvoir spirituel ? », *Critique*, décembre, n° 727, 899–920.

SERRES, Michel (2010). « Gels », *Cahiers de L’Herne, Michel Serres*, Paris : Éd. de L’Herne, 11–13, [1977].

SHAVIRO, Steven (2012). *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, Cambridge : MIT.

TAÏEB, Lucie (2019). *Freshkills : recycler la terre. Proses de combat*. Paris : Varia.

WATKIN, Christopher (2020). *Michel Serres, Figures of Thought*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

ZENETTI, Marie-Jeanne (2014). *Factographies. L’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris : Classiques Garnier.

Couches d'hétérogénéités et « nouveau réalisme » dans le polar de Fabrice Humbert : *Le monde n'existe pas*

Depuis la fin du XX^e siècle en France, le roman noir¹ a largement évolué. Il est arrivé dans la paralittérature, puis dans la littérature codifiée française d'une part de la culture anglo-saxonne, d'autre part du roman policier français. Appelé dans les années 1970 et 1980 néopolar, ce type de texte transgresse peu à peu les frontières génériques du roman policier : les « limites » (Gyimesi 2004 : 39) ou les « prototypes » (Maingueneau 2014 : 74) classiques. Loin de perdre complètement les cadres narratifs du genre – il reste un crime, une personne détectant l'énigme, des périodes narratives qui font leur effet de suspense, la recherche d'indices, la présence d'un personnage suspect ou criminel – ce type de texte littéraire a pourtant subi de nombreux changements dont j'aimerais exploiter les revers génériques et discursifs pour enrichir avec mon investigation la suite des communications sur les nouveaux paradigmes en littérature.

La reconnaissance, « le blanchissement » du genre s'est poursuivie grâce à plusieurs facteurs, intérieurs et extérieurs à l'écriture elle-même. Les écrivains réclament de plus en plus que leurs romans puissent paraître non seulement dans les éditions spécialisées, mais également dans des collections prestigieuses. Ainsi ils tentent, au niveau discursif, de jongler avec les caractéristiques génériques prototypiques, « jou[er] avec les conventions » (Jourde 2002 : 100), ce qui rapproche de plus en plus ces textes de la postmodernité. « L'intrigue des romans noirs contemporains est fréquemment fondée sur un crime ou un délit, ayant un rapport avec l'expression d'un trouble, social le plus souvent » (Belhadjin 2010). Le contenu du roman noir se lie donc à l'état actuel de la société, et sa forme de plus en plus au postmodernisme. C'est pour cela que le suspense habituel avant de trouver la clé de l'énigme est doublé par le processus de compréhension des motifs profonds du crime.

Le monde n'existe pas – provocation, inspiration ou réflexion ?

Cette étude se propose d'examiner les éléments génériques et discursifs dans *Le monde n'existe pas* de Fabrice Humbert dont le titre exige une explication théorique. Dans son article au même titre que le roman ici traité, Alexandre Gefen constate que la science littéraire doit trouver son fil conducteur même après le postmodernisme : nous avons dépassé la « cohérence critiquée » et « l'incohérence » (Gefen 2016), dont les phénomènes discursifs typiques sont les représentations problématiques, ludiques ou polémiques. De la part de certains auteurs contemporains, Gefen

¹ Dans cet article, j'utilise comme synonymes les termes « roman noir » et « polar », et je les distingue du « roman policier ».

remarque plus une « hyperproduction » et une « spéculation créative »² (Gefen 2016) qu'une vraie innovation artistique. Au niveau discursif, cela se traduit par les transgressions des règles d'un cadre traditionnel de représentation et par un embrouillement entre discours fictionnel et référentiel, soit par un jeu, soit par une polémique langagière. Face à ces pratiques littéraires, un autre courant riche et prospérant apparaît, le « nouveau réalisme », avec comme mot-clé, l'hétérogénéité. En quoi consiste la phrase « Le monde n'existe pas ? » Et que veut-elle dire dans le contexte théorique du « réalisme spéculatif » ?

Ce nouveau réalisme est différent de celui connu de l'histoire littéraire. Selon cette tendance philosophique, un ensemble de choses ne peut pas se former en une structure hiérarchisée, donc un système factuel qui pourrait être la base d'une représentation artistique, une fiction étalant une suite d'événements logiques et des caractères de personnages. Selon les philosophes du « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2014, Horváth, Losonczi et Lovász 2019), la réalité est plus complexe qu'on puisse la décrire à l'aide de textes philosophiques ou littéraires (Horváth, Losonczi et Lovász 2019 : 25). Textualiser le monde, et même textualiser la problématique de textualiser le monde, n'est donc pas possible. L'hétérogénéité reste pourtant un des mots-clés de cette pensée, sans l'idée de système, de représentation ou de hiérarchisation : les objets existent, mais un phoque est un objet du même titre que l'idée de la finitude, et les propriétés des choses ne sont absolues que dans leur conception mathématique. Quant à leur perception, ils sont étroitement liés au sujet et « le sensible n'existe que comme rapport d'un sujet au monde » (Meillassoux 2014 : 10–11). Dans ce contexte théorique, « le monde n'existe pas » veut dire ceci : les objets, les choses dans leur existence sont égaux, ne se mettent point dans une hiérarchie quelconque, ne font pas partie d'un système, ils ne sont surtout pas anthropomorphes, et aucun objet n'est capable de renfermer d'autres objets (Horváth, Losonczi et Lovász 2019 : 54). Leur existence est partielle grâce à leur perception par un sujet, liée à un point donné de l'espace et un moment donné du temps. Et ensemble, ces objets font partie d'un monde plat et déhiérarchisé, qui entraîne, pour la littérature, l'impossibilité de la mise en place d'un horizon d'attente ou d'une interprétation cohérente. Au niveau discursif, cette sorte de littérature est caractérisée par l'hétérogénéité de documents, de types de discours sans égard aux problématiques logiques, à la temporalité chronologique et à la causalité absolue. Au niveau thématique, ces textes, comme le remarque Alexandre Gefen :

[...] intègrent l'homme dans l'anthropocène écologique global, un monde éventuel, voire décentré sur des questions post-humaines [...] Saisie du monde, la littérature n'a pas à l'organiser abstraitement, à hiérarchiser et à juger. Au contraire, pour les écrivains de la génération des Incultes, ou encore pour des néoréalistes comme François Bon, c'est de l'incohérence du monde, conçu comme polyphonie, discordante hétérogénéité, que la littérature doit témoigner (Gefen 2016).

² Jourde (2002) présente presque les mêmes idées que Gefen avec, comme son centre d'intérêt, les différentes maisons d'édition. Gefen fait référence à *Empailler le toréador* (Jourde 1999).

La réalité, dans sa conception traditionnelle, est anthropocentrique : un univers qui existe et se révèle par le regard et la parole de l'humain. Dans le nouveau réalisme de Meillassoux (dans la philosophie) et des Incultes (dans la littérature), les objets du monde existent sans systématisation et sont imaginables (d'une façon spéculative) dans un contexte non-humain ou post-humain. C'est pour cela qu'on appelle le mouvement philosophique réaliste « spéculatif », car c'est grâce à la réflexion et l'imagination qu'on peut visionner la face déshumanisée du monde. La culture du Web, le fonctionnement des réseaux Internet et les réseaux sociaux deviennent un schéma possible pour « se mesurer à la multiplicité du réel » (Larnaudi 2009 cité par Gefen 2016), et même pour déplacer le texte dans un espace virtuel « d'où une esthétique qui correspond à une sorte d'extension des théories deleuziennes (le nomadisme identitaire) et barthésiennes (le sujet scriptible) à l'ère des réseaux » (Gefen 2016).

Donc le monde n'existe pas en tant que système homogène, un « super-objet » (Gefen 2016) assujéti à une représentation anthropocentrique, ce qui entraîne, par rapport à l'interprétation du roman étudié, la prise en compte d'une hétérogénéité discursive incohérente qui puise son effet de réel dans la véracité en soi de ses éléments (même mensongers) et dans la contingence du savoir, de la possibilité et de la probabilité (Meillassoux 2014 : 61–62). Les réalistes spéculatifs sortent de la terminologie bipolaire – factualité et fiction, la réalité et représentation, transitivité et intransitivité, vérité et mensonge, pour entrer dans l'ère d'une pensée et d'une écriture qui se passe du corrélationalisme (Meillassoux 2014 : 11)³. C'est pour cela que dans le roman de Fabrice Humbert, l'hétérogénéité stylistique et discursive est présente défiant la hiérarchisation des styles tels que objectif ou subjectif, logique ou illogique et les types de discours tels qu'officiel ou personnel, soutenu ou vulgaire – son écriture est plus caractérisée par la sérendipité que la téléologie. Il va jusqu'à ne plus distinguer le vrai et le faux, se refusant à prendre parti, dans la jungle d'informations juxtaposées, entre factuel et fictionnel, entre récit et analyse. Cet hyperréalisme se réalise à l'aide d'une écriture polyphonique dans laquelle tous les types de discours sont possibles et ont la même valeur. Au lieu de storytelling, Humbert décline la narration et étale des types de discours pluralistes. Meillassoux démontre que la nécessité absolue n'existe pas, car l'essentialité des objets réside uniquement dans leur existence numérique, et, soumis au regard des sujets ou même aux événements imprévus dans un univers déshumanisé, ils ne se révèlent qu'un de leurs aspects à chaque rencontre ou étape. C'est ainsi qu'il dénonce « le réalisme naïf » (matérialisme) aussi bien que « l'idéalisme spéculatif » (essentialisme) au nom du « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2014 : 50) dans lequel le monde n'existe ni dans son aspect factuel, réaliste, prêt à une représentation artistique, ni dans son aspect imaginaire, virtuel, fictif.

Le roman n'existe pas ? – hétérogénéité des genres

En quoi consiste l'hétérogénéité du « nouveau réalisme » dans le roman de Fabrice Humbert ? Pour commencer, il appartient à quatre différents genres littéraires : le polar, la dystopie, le roman d'essai et le roman du moi. Une recherche de l'origine

³ Le corrélationalisme est avant tout la différenciation de l'être et de la pensée.

du mal, un questionnement sur sa présence et son influence fatale dans la vie de l'homme et sur son rapport avec le vrai et le faux est au centre du roman. Nous sommes aux États-Unis⁴. Le narrateur, Adam Vollmann, journaliste homosexuel de trente-trois ans (l'âge du Christ) au journal *New Yorker* se rend à Dryden, dans la ville de son adolescence délaissée et péniblement vécue. L'à-propos de sa visite est une information dont les images choquantes envahissent les écrans des États-Unis : son meilleur ami du lycée, Ethan Shaw, star des filles, meilleur sportif, est accusé du viol et du meurtre d'une jeune mexicaine de seize ans. Ethan est devenu en plus, après la médiatisation de son soi-disant meurtre, fugitif : on ne sait plus s'il est dans les montagnes autour de Dryden ou dans un autre pays. À vrai dire, Adam ne croit pas en la culpabilité de son ancien camarade, et, sous prétexte d'écrire un article sur le mécanisme de la « machine médiatique » dans de telles situations, il reçoit l'accord de son chef pour se rendre sur les lieux. Quels sont les réels motifs de son déplacement à Colorado ? Faire une enquête privée pour prouver l'innocence d'Ethan ? Faire face à lui-même pour dresser le bilan de son changement intérieur pendant les dix-sept dernières années ? La question se pose de savoir s'il s'agit d'une enquête, d'un roman policier ou d'un polar ?

Historiquement, le roman policier est lié à l'ascension de la bourgeoisie au XIX^e siècle qui souhaitait se positionner par rapport à la population ouvrière croissante, jugée « dangereuse », et soutenir son image laborieuse (Nourissier 2001 : 719). Avec la figure typique du détective (Balzac : le Corentin, Victor Hugo : Javert, Dumas : le Salvator) la littérature applique l'idée que l'intelligence (bourgeoise) est plus importante que la force, et que la police travaille à l'aide des méthodes scientifiques. Au fur et à mesure que la société changeait, l'image de l'enquêteur suivait ces changements : des femmes y faisaient leur entrée par exemple (Miss Marple). Déjà dans le roman noir où la brutalité, le sexe et la violence occupent une place plus importante, le détective est parfois aux confins de la légalité. Le caractère d'Adam Vollmann correspond à cette figure socialement déclassée : il a complètement changé d'identité, de nom⁵ et d'apparence physique⁶ depuis son enfance qu'il veut oublier, il assume déjà en tant qu'adulte son orientation sexuelle⁷, il pratique son métier, mais il n'est pas le journaliste le plus dévoué au monde⁸. Son caractère s'insère donc en partie dans les traditions du roman policier – roman noir, mais en même temps, il s'en différencie.

⁴ Le président s'appelle Clifford dans le récit, mais il parle de la présidence d'Obama au passé, donc c'est une ère fictive, avec un président ex-acteur. « J'ai lu autrefois une déclaration du président Obama affirmant qu'après des mois d'errances dans sa communication il avait compris que le peuple américain attendait de lui un "grand récit" » (Humbert 2019 : 106).

⁵ Son nom original est Christopher Mantel.

⁶ « Il ne m'a pas reconnu. Je suis un peu plus grand, mais surtout beaucoup plus lourd et mon crâne est rasé. [...] J'ai choisi mon apparence en gagnant vingt kilos à la salle de gym, en m'habillant de costumes sombres et serrés et en me rasant entièrement la tête dès le début de ma calvitie » (Humbert 2019 : 58).

⁷ « Aujourd'hui encore, les hommes qui aiment les hommes ne sont pas toujours les bienvenus » (Humbert 2019 : 17).

⁸ « En somme, malgré le prestige du journal qui m'employait, j'étais un chroniqueur sans importance, une de ces signatures neutres et ignorées, anonymes » (Humbert 2019 : 29).

Comme le constate Desnain : « [a]lors que le narratif scientifique du début du XX^e siècle avait pour but d'établir, tout en la dissimulant, une nouvelle forme de pouvoir lié à la connaissance, le polar s'attache à révéler ce pouvoir, et de ce fait à l'affaiblir » (Desnain 2015). Ainsi Adam Vollmann ne réalise pas son enquête pour révéler une vérité sociale cachée ; le crime n'est lié à aucun événement historique précis : « Ai-je envie de relever le glaive de la vérité ? Et quelle vérité faut-il révéler ? Ma grande et dérisoire étude sur le traitement baroque et spectaculaire de l'affaire ? La vérité sur Ethan Shaw ? Ou la vérité sur Adam Vollmann ? » (Humbert 2020 : 31). Il faut dire : pas de leçon morale, bien que le roman offre la possibilité d'une réflexion sur l'état actuel de la société. Il s'agit des valeurs démocratiques, du fonctionnement de la machine narrative des médias, de l'effet du réel et l'effet d'illusion des réseaux sociaux, de la mentalité des gens, de la place et le rôle de la subjectivité, prérogatives de la société démocratique, des façons dont l'intox se produit dans les médias et se répand parmi les gens. Ces orientations, ces sujets de débat sans causes ou conséquences précises sont comme autant de défis lancés aux lecteurs.

En tout cas, l'incipit de l'œuvre part d'un fait divers⁹, d'un crime. Si c'était un roman policier, le personnage d'Adam Vollmann correspondrait parfaitement à l'enquêteur qui résout le mystère après les étapes stéréotypées d'un dévoilement successif de signes suspects. Mais ceci n'est pas le cas :

Je suis venu ici pour une enquête sur l'affaire Clara Montes. Je ne suis pas un policier et je ne suis même pas un reporter. Je suis un homme qui doute. Je ne suis pas fait pour les enquêtes. Mais j'écoute. Je suis doué pour écouter. J'avance dans l'obscurité, en aveugle, repoussant à mesure les murailles de la nuit. (Humbert 2020 : 70)

L'intimité, la subjectivité et le flou stylistique, le côté poétique de la dernière phrase de l'extrait ne correspondent aucunement aux genres ludiques et aux schémas narratifs des romans policiers. Desnain laisse entendre que les faits divers peuvent être au cœur de textes littéraires qui proposent de soulever certaines problématiques dominantes d'une société. Adam Vollmann fait donc son enquête non seulement sur son identité et sur l'innocence de son ami, mais également sur « la construction identitaire de la société » (Desnain 2015) à laquelle il appartient. En partant des tendances médiatiques de nos jours, Humbert visionne une société où l'illusion a encore plus de place que dans le nôtre. Il questionne le lecteur sur le rôle de l'information, sur les sources d'information (toxiques), sur le rapport entre information, intox et réseaux Internet ?

Cette dimension sociétale montre qu'au lieu d'être un roman policier (Nourissier 2001 : 717–724), où le développement de l'histoire est caractérisé par la précision, la rigidité logique et une sujétion narrative à une recherche d'énigme, où la responsabilité du criminel est individuelle, et, une fois le coupable identifié, le mystère est résolu, ce texte porte les caractéristiques génériques du polar. *Le monde n'existe pas* est donc en partie le reflet de notre époque : le sexe, la politique, la médiatisation et la dimension sociale y gagnent du terrain, sans être pour autant un

⁹ Le fait divers est une brîbe de réalité, sans « incorporation dans le narratif officiel ».

« roman de consommation » (Nourissier 2001 : 718). Par contre, certains motifs ne correspondent pas aux critères du polar. On ne sait pas par exemple si le criminel est une figure typique pour représenter des aspects sociaux pervers, parce que jusqu'à l'excipit, sa culpabilité n'est pas prouvée et l'existence réelle de la victime est mise en cause. La brutalité est pesante : le viol et le meurtre d'une mineure seraient terrifiants si le lecteur était certain que la narration et l'interprétation dans les médias et sur les réseaux sociaux n'étourdissent pas les faits. Le statu quo est le suivant : Ethan Shaw a disparu dans les montagnes de Colorado après le meurtre, il n'est trouvé, ni par la milice des civils de Drysden, ni par les forces de l'ordre, l'affaire n'est pas résolue par la police, et pourtant elle est médiatisée d'une façon simpliste : Ethan Shaw est le criminel brutal, Clara Montes est la victime innocente. La criminalité n'est donc pas dans l'acte, mais plutôt dans sa représentation médiatique et son interprétation sociale. C'est le discours dominant, le narratif officiel des médias et les réseaux sociaux qui sont corrompus. Dans le polar, la critique de la hiérarchie sociale est patente : les personnes aisées, les politiciens et les médias tiennent un discours pervers dont les vérités sous-entendues sont révélées et laissent voir les ombres réellement présentes de la société. Ce dévoilement du fonctionnement tordu du système hiérarchique avec ses privilégiés qui détiennent le pouvoir, manque dans ce roman. De ce point de vue, *Le monde n'existe pas* n'entre pas dans « la case » du polar : il n'y a pas de réalité plus ample que la réalité des phénomènes qui se révèlent au fur et à mesure dans l'enquête d'Adam Vollmann. La bipolarité d'une réalité apparente et d'une réalité cachée cède la place à la narration de bribes de réalités juxtaposées, formulées dans le texte à l'aide d'une discursivité hétérogène.

« La fiction est la réalité et la réalité est la fiction. La confusion, inévitable, mène au malheur. Ou peut-être à une autre forme d'humanité » (Humbert 2020 : 79)¹⁰ ? L'intox organise la narration des événements, les illusions sont présentes par le fonctionnement de la machine médiatique, mais le lecteur doit faire face individuellement à la problématique, car le roman ne donne pas de réponse aux énigmes à démystifier : est-ce Ethan qui a commis le meurtre ? où se trouve-t-il depuis les événements déclencheurs ? qui sont les manipulateurs cachés, organisateurs du complot derrière les abus avec l'information ? Humbert dessine un univers dystopique : au lieu de la réalité des contacts humains, ce sont les fausses informations déclenchées par les réseaux sociaux qui organisent les relations sociales. Dans ce contexte, le mensonge généré par l'intox est la force organisatrice de la vie de tous les jours dans la société de demain. Sans contenu implicite à révéler derrière le désordre de la société, pas de révélation d'un mystère individuel ou collectif, par conséquent, pas de conclusion narrative, en plein milieu du culte du mensonge, une certaine dystopie hermétique fait face. Parmi ces vérités, réalités, subjectivités, mensonges, illusions juxtaposées, les liens de causalité se défont, et la méfiance gagne du terrain. Les contours d'un futur univers se dessinent. Ce monde a beaucoup de points communs avec la société d'aujourd'hui, mais la sûreté, la propreté, la bienveillance de l'information sont tellement mises en cause, la peur de

¹⁰ La même phrase apparaît une deuxième fois (Humbert 2020 : 73).

l'intox est si forte que cela dépasse les enjeux politiques contemporains. Au fur et à mesure qu'Adam Vollmann arrive près d'une certaine « vérité », un manque de responsabilité, celle des groupes médiatiques, politiques ou financiers qui orchestreraient les événements sinistres, est de plus en plus criant. Comment intoxiquer les médias, la vie et la pensée des hommes ? Cette question perd sa valeur car elle est aussi illusoire que les événements qui ont mené à elle. Les personnages sont comme les figurants d'une dystopie métaphysique qui divague sur les frontières de la virtualité : ni le narrateur, ni le lecteur n'arrivent à trancher sur ce qui relève de la vérité et sur ce qui de la fiction. Humbert fait exprès de transposer le récit en Amérique. Nous avalons ici, en Europe la réalité illusoire des films, des séries et des plateformes de streaming américains aussi avidement que des Big Mac. Et la dystopie de Humbert projette que le fonctionnement des réseaux sociaux servira de plus en plus de schéma d'organisation de la société.

Comme on l'a déjà constaté : le roman a une narration erratique. Les réflexions sur l'histoire du journalisme du narrateur à la première personne du singulier, Adam Vollmann forment des digressions par rapport à un récit logique. Ses détours vers l'essai (roman d'essai) s'intègrent d'une part dans l'introspection du protagoniste, voire dans le cadre d'un roman du moi, d'autre part, ils déstabilisent la narration chronologique. Le lecteur perd le fil de l'enquête, le dénouement se décale de plus en plus, puis se révèle inaccessible suite aux mises en abymes culturelles qui servent pour Adam à mieux comprendre son statut de journaliste et les changements du métier pendant les cinquante dernières années. Il évoque les grands ancêtres presque toujours dans le même contexte : la plupart d'entre eux font tout pour trouver la vérité, et certains y arrivent. Comme García Márquez qui, dans un reportage paru dans *El Espectador* en 1955, relate l'histoire vraie de la disparition d'un bateau que la dictature militaire avait dit emporté par la tempête (Humbert 2020 : 55–56)¹¹. Humbert évoque également le cas de Seymour Hersh qui interprète dans *New Yorker* la version réelle du village de My Lai au Vietnam en 1968 (Humbert 2020 : 46–48)¹². Il fait le bilan de l'œuvre de Hemingway, écrivain et journaliste en même temps : selon lui, il y a trop de fiction mêlée dans les écrits de l'auteur, surtout autobiographiques. Ce sont non seulement les « fakes » de Hemingway qui sont mentionnés, mais le légendaire autour de *Napalm girl* de Nick Ut (Humbert 2020 : 213–215)¹³. Ces figures et phénomènes de l'histoire du journalisme font le contrepoint de « l'usine intox » – les bots qui envoient des messages (Adam reçoit via Internet une photo qu'il avait prise lui-même et qu'il n'a

¹¹ Márquez fait des recherches, regarde les rapports météorologiques, compare les informations, interroge le seul rescapé et relate la version réelle des événements. Il doit se réfugier en Europe (Márquez 2003). Il relate les événements du naufrage à la première personne du singulier du point de vue du seul rescapé, ensuite il arrive en Europe sous prétexte d'un reportage, mais il ne rentre jamais dans son pays.

¹² Lors d'une intervention armée, quelques soldats refusaient de massacrer les villageois civils. Suite à ce conflit dans les rangs de l'armée, les soldats qui s'interposaient ont été tués par leur supérieur militaire qui, dans son rapport, naturellement, n'a pas dévoilé tous les détails. Hersh raconte la vraie version dans cinq articles de suite (Hersh 2018).

¹³ Selon certaines mauvaises rumeurs, l'originalité de la photo était problématique. Voir par exemple Aaboutphotography.blog 2019.

jamais confiée à personne), les fermes à clics¹⁴ (les documents visuels et sonores sur le meurtre de Clara Montes envahissent Internet), les logiciels de retouche indétectables (création d'identité – l'image de Clara Montes a été créée à l'aide de la photo d'une jeune ukrainienne décédée). La création abondante de fakes et leur diffusion déréglée organisent le récit, donc Adam, en tant que journaliste, doit comprendre qu'il est incapable de trouver et écrire la vérité. À la fin du roman, il termine son article quand même et l'envoie au rédacteur en chef Gall en donnant une interprétation possible aux événements :

J'y ai raconté l'histoire d'un spectacle gigantesque, à l'échelle d'un pays, mettant en scène un meurtre illusoire et un coupable tout aussi imaginaire. Une énorme catharsis moderne, fascinant un pays entier et le purgeant de ses passions mauvaises, tout en offrant le divertissement d'une chasse à l'homme superbement orchestrée par un gouvernement enfin efficace. De tous ces crimes incompréhensibles, furieux et fous qui déchirent notre pays depuis tant d'années, il ne serait rien resté d'autre, dans la mémoire des Américains, qu'un meurtre passionnel et son châtement, l'unité de la cité ramenée par le sacrifice d'Ethan Shaw. Le pays enfin lavé de sa souillure par une belle histoire. (Humbert 2020 : 177)

Les mises en abyme journalistiques ne sont pas les seules à fracturer le récit et à l'ouvrir vers une réflexion de l'ordre de l'essai¹⁵. La fonction narrative de ces détours est de faire le bilan de la vie personnelle du narrateur, et l'histoire de ses lectures littéraires et journalistiques fait partie de la mûre réflexion.

Ainsi le texte n'est-il pas loin du roman du moi, il a des caractéristiques qui le rendent autobiographique. Déjà la narration est à la première personne du singulier, mais c'est plus la recherche d'une identité¹⁶ largement déstabilisée pendant son adolescence qui le rend autobiographique. Vollmann s'en est sorti en se créant un nouveau moi grâce à ses lectures et ses expériences cinématographiques qu'il évoque tout au long de la narration et les met dans le contexte du récit. Ces mises en abyme culturelles arrêtent et détournent la suite des événements, donnent une hauteur spirituelle et une profondeur philosophique au récit, et finalement dessinent l'identité du narrateur, Adam. Il remarque plusieurs fois la ressemblance de Robert Redford et Ethan Shaw (Humbert 2020 : 13, 137)¹⁷. Il trouve l'amour de Gardiner-Redford et Katie Morosky-Barbara Streisand, la métaphore de l'amitié Ethan Shaw-Christopher Mantel. Le visionnage répété du film fait même partie du

¹⁴ Fraude au clic, multiplication de likes ou de partages pour promouvoir une partie politique ou une marque, un produit.

¹⁵ La prédilection pour les événements tirés de l'histoire du journalisme se révèle être un choix personnel. Le journalisme a toujours été en contact avec les régimes politiques, les journalistes et les écrivains (p. ex. Alexandre Dumas) qui avaient toujours besoin de quoi vivre. La fluctuation des régimes politiques fait également des journalistes des « girouettes ». *L'Éducation sentimentale* de Flaubert montre les deux types de journalistes. Délaurier – il rêve de la fondation du journal idéal qui prêche le changement démocratique ; Hussonnet – il monte l'échelle hiérarchique, il fait ce qu'il peut, il participe aux processus. Il crée une fausse nouvelle sur Frédéric lorsqu'il refuse sa demande qu'il investisse dans son journal. Déjà chez Flaubert le fake est présent dans le journalisme.

¹⁶ Déjà un des romans précédents (Humbert 2010) traite les mêmes sujets (l'identité, les origines du mal, la nature et les causes des rancunes que nous avons l'un contre l'autre).

¹⁷ Le film *Nos plus belles années* (1973) de Sydney Pollack, avec Barbra Streisand et Robert Redford (personnage de Hubbell Gardiner).

récit. Orson Welles, « fasciné par le faux » (Humbert 2020 : 122–124)¹⁸ est mentionné par Adam Vollmann parce que c'est dans son œuvre qu'il détecte le plus le mélange du virtuel et du factuel pour le tourner en illusion.

L'observateur obsolète que je suis est entré dans un film de Welles. Je progresse au sein d'une galerie de miroirs qui tantôt me représentent, tantôt représentent d'autres figures, d'autres illusions, tout cela en attendant sans doute que les miroirs soient brisés et qu'émergent des débris du chaos le doute, le désarroi et la crainte. Et d'autres que moi ont écrit, produit et tourné le film dans lequel j'erre, phalène haletante, battue contre les parois mobiles de l'image. (Humbert 2020 : 124)

Les films mentionnés détournent pour plusieurs raisons la narration : certains sont métaphores de situations existentielles, d'autres miroirs entre la réalité et la fiction, et finalement ceux qui aident le narrateur dans son enquête. Car l'analyse des sonorités de deux films (Humbert 2020 : 122–124)¹⁹ prouve que les cris de terreurs enregistrés de Clara Montes lors du meurtre et diffusés sur Internet ne sont pas véridiques. C'est cette idée-là, et son travail de comparer les différentes sonorités qui le poussent à surpasser ses limites et poursuivre sa recherche même désespérée.

À part des allusions cinématographiques, la narration est coupée par des intertextes littéraires (Humbert 2020 : 6)²⁰. Elles ont le rôle d'inscrire les réflexions dans un contexte culturel plus large. Pour donner un exemple, les romans de Tolstoï organisent le récit : ils sont là au début de l'amitié du protagoniste et Ethan. Le texte met également en parallèle certaines étapes de la tradition, la culture littéraire écrite avec la fonction qu'a Hollywood de nos jours. Sa faculté d'organisation et d'innovation, sa puissance quasi politique globale sont comparées à la statuaire grecque, à la Renaissance italienne, au roman français du XIX^e siècle. Le narrateur va jusqu'à dire : « l'Amérique est une fiction narrative, une sorte d'identité rêvée, le vrai mélangé au faux. Avec cette particularité peut-être que notre récit fondateur est cinématographique et que notre Homère s'appelle Hollywood » (Humbert 2020 : 80, 100, 106).

Une recherche d'identité – hétérogénéité des discours et visagité

« Je prétends que tout ce que nous vivons est un livre ou un film » (Humbert 2020 : 44). Le récit est une fiction, voire une invention, il « n'existe pas », l'homme est fictionnel aussi, et l'identité n'est autre qu'une image, une illusion. C'est ainsi que le

¹⁸ Son film *F for fake* (1973) et son podcast radio *The war of the worlds* (1938) – sur l'arrivée des martiens sur terre (le podcast a causé une réelle peur parmi les citoyens des États-Unis).

¹⁹ *Psychose* (1960) – thriller de Hitchcock, *King Kong* (1933) – il y en a plusieurs versions, mais dans *Le monde n'existe pas*, il s'agit de celle de Cooper.

²⁰ *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï : Humbert 2020 : 7, 93 ; *La Guerre et la Paix* : Humbert 2020 : 28–31. Hemingway (théorie d'iceberg) : Humbert 2020 : 115. Pour l'analyse du passage « baromètre » de Roland Barthes : Humbert 2020 : 363–369. Et surtout Sophocle : *Œdipe roi*, le coupable le plus innocent dans l'histoire de la littérature. De fait, Ethan ressemble aux personnages décrits par Deleuze : « [l]'acte fondateur du roman américain, le même que celui du roman russe, a été d'emporter le roman loin de la voie des raisons, et de faire naître ces personnages qui se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie » (Deleuze 1993 : 104).

moi devient personnage, et qu'Adam doit réinventer sa vie, recomposer son visage à partir de celui de Christopher Mantel, caché, fragile, voyeur, qui autrefois n'arrivait à regarder le monde qu'à travers l'autre. Pendant son enfance, il avait une vision complètement fautive de l'identité d'Ethan Shaw aussi. Lui, comme beaucoup d'autres, a construit un être stéréotypé, d'après son comportement léger et positif, son beau visage regardé, star, séducteur. L'excipit du roman – la rencontre des deux amis (ils se serrent même la main) – montre bien l'enjeu du récit dans son hétérogénéité : construire l'identité propre du protagoniste et celle de son meilleur ami d'adolescence et voir son Visage, encore une et dernière fois.

La nouvelle réalité, les visages multipliés par l'omniprésence des écrans symbolisant le mécanisme du Web, a pour effet un monde paranoïaque. L'anonymat implique la tentation de la dissolution de l'identité, à défaut des certitudes extérieures, le vrai et le faux tiennent de la volonté du sujet. Ce roman post-vérité montre ainsi, à travers une multitude de discours différents juxtaposés, des réalités parallèles. Au lieu de la narration chronologique, naissent des textes variés appartenant à maints genres de discours qui servent à illustrer, d'une façon flagrante, comment se répand l'information et quel est son effet. La diégèse se construit d'une suite d'image-textes (visages) comme si on surfait sur le Web ou comme si on regardait la télé. L'éthos²¹ des deux protagonistes (Adam et Ethan) reste flou, car leur caractère et leur corporalité se montrent par des fragments tellement éparpillés qu'on a du mal à en extraire un ensemble cohérent. Cette décomposition du caractère et de la corporalité, se fait par la défaite de « l'éthos dit » et « l'éthos montré » dans des types de discours trop variés faisant appel aux sensations à tel point confuses (sons, images) qu'on a l'impression de poursuivre « une scénographie numérique » ayant une « dimension iconotextuelle » (images et textes en même temps) et « dimension réticulaire » (surfer entre pages et les liens) (Maingueneau 2004). L'identité des deux protagonistes se révèle par une mosaïque de discours hétérogènes, c'est-à-dire que leur éthos se dissout.

L'enjeu réel du récit est le changement de la vision d'Adam sur lui-même et sur Ethan. Son enquête est un travail de réflexion pour sortir du « corrélationisme », de ne pas vouloir « faire monde », mais être présent dans des « relations », « co-présences » (Meillassoux 2015 : 12–13)²² qui surviennent sur son chemin et leur faire face. Et réaliser en même temps que trouver le vrai Visage de son ami, c'est de le perdre, de perdre tout ce qu'il lui avait attribué, jeune : attirance, beauté, légèreté.

²¹ « Le terme se crée comme réaction contre une conception structuraliste du texte. Tout discours suppose un éthos : il implique une certaine représentation du corps de son garant, de l'énonciateur qui en assume la responsabilité. Sa parole participe d'un comportement global (une manière de se mouvoir, de s'habiller, d'entrer en relation avec autrui ...). On lui attribue ainsi un caractère, un ensemble de traits psychologiques (joyal, sévère, sympathique ...), et une corporalité (un ensemble de traits physiques et vestimentaires). « Caractère » et « corporalité » sont inséparables, l'éthos ne doit pas être isolé des autres paramètres du discours; il contribue de manière décisive à sa légitimation » (Maingueneau 1994 : 39–40).

²² Corrélationisme : faire correspondre la pensée et l'être. « D'une façon générale, le "pas de danse" du moderne, c'est cette croyance en la primauté de la relation sur les termes reliés, croyance en la puissance constitutive de la relation mutuelle. Le "co-" (de co-donation, de co-relation, de co-originalité, de co-présence etc.), ce "co-" est la particule dominante de la philosophie moderne, sa véritable "formule chimique" » (Meillassoux 2015 : 12–13).

L'expression ne consiste pas à nous donner l'intériorité d'Autrui. Autrui qui s'exprime ne se donne précisément pas et, par conséquent, conserve la liberté de mentir. Mais mensonge et véracité supposent déjà l'authenticité absolue du visage fait privilégier de la présentation de l'être, étranger à l'alternative de la vérité et de la non-vérité, déjouant l'ambiguïté du vrai et du faux que risque toute vérité, ambiguïté où se meuvent d'ailleurs toutes les valeurs. (Levinas 1987 : 220)

Contrairement à la quête de Visage de l'autre et de soi-même qui caractérise la démarche d'Adam, la motivation première d'Ethan est une perte de visage. Nous sommes au courant de son parcours de l'interview qu'Adam enregistre avec Sarah Shaw, sa femme. On comprend que ce qu'il souhaitait le plus, c'était de devenir inconnu, invisible. D'abord il a quitté Drysdén où tout le monde le connaissait pour aller vivre à New York, dans la métropole de l'anonymat. Là, il a commencé à écrire un scénario de film dont le titre est *L'homme invisible* et le synopsis est : « Un homme reçoit le don d'invisibilité pour réaliser ses désirs jusqu'à ce que l'invisible soit vécu comme une damnation qui lui interdit la vie. » (Humbert 2020 : 105) Il devient l'image même de l'errance, du « corps nomade » (Deleuze et Guattari 1980 : 456), c'est « un individu à la case vide » qui a « des ombres » (Humbert 2020 : 177, 97). Il poursuit ses fuites : des villes et des relations. Son activité préférée dans son existence à Drysdén, c'est de faire des puzzles de bateaux. Finalement, sa vie s'évapore dans la fuite et dans le vide des images télévisés et numériques. « Ils auront réussi à l'anéantir jusqu'à son visage. » (Humbert 2020 : 23) La trajectoire personnelle d'Ethan, la dissolution de sa personnalité est la métaphore de notre « identité » sur le Web, où les intervenants sont invisibles, l'anonymat est renforcé, les pseudonymes rendent impossible d'établir l'éthos d'un individu (Maingueneau 2004)²³.

Dans ce sens il s'agit dans le contexte deleuzo-guattarien de la visagéification²⁴, de défaire le visage du personnage qui trace un chemin intérieur du détachement de la visagéité. C'est Ethan qui ne parle pas, qui n'interprète pas : il agit et vit. L'autre protagoniste, Adam Vollmann a au contraire pour but de trouver le vrai Visage d'Ethan : il en parle et vise à écrire un article. Il tente de suivre un cours logique par sa recherche, qui divague finalement et s'absorbe. Les méthodes d'Adam Vollmann pour comprendre le monde sont diversifiées : il cherche des informations, il analyse et il dit des conclusions, il va sur le terrain et agit, il écoute des témoignages pour voir plusieurs points de vue, il fait des réflexions théoriques.

On peut dire qu'aucune de ses démarches ne fonctionne, ce qui tend le piège au récit. Malgré tout l'effort du narrateur, on perd le fil : le narrateur-journaliste n'arrive pas à créer un monde possible, à aboutir à une vérité, car il se heurte à des complots et des fake-news dans son enquête. Les puzzles du visage d'Ethan Shaw sont de différents types de discours : récits autobiographiques, souvenirs (le meurtre de son chat par

²³ Maingueneau appelle « incorporation » le phénomène par lequel la manière de dire implique la manière d'être. Donc on ne peut parler qu'en assumant une idéologie, une personnalité, un rôle joué dans la société, une opinion.

²⁴ « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux. La déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation sur le visage (...) » (Deleuze et Guattari 1980 : 222).

Muller), réflexions à thématiques culturelles (littérature, médias), dialogues avec d'autres personnages, témoignage de personnages (Reynolds, Sarah Shaw, Susan Montes), séquences descriptives (le plus souvent des portraits : Reynolds, Warren), blagues (MacGuffin). Cependant des documents authentiques manquent complètement, comme des articles, des affiches, des textos, des commentaires de réseaux sociaux, des lettres ou des mails. La position subjective d'Adam persiste tout au long de la narration, mais elle n'assure pas un point de vue suffisamment stable pour « construire un monde ». De même pour les discours des différents personnages sur Ethan : ces textes d'interview ont aussi leur subjectivité²⁵ propre, comme Adam a la sienne, mais avec une grande différence : ils sont du côté du mensonge. Adam ne trouve pas la vérité : la leçon de sa péripétie est que ce n'est pas la véracité de quoi que ce soit – événements, étapes de l'enquête, motifs du criminel, motifs sociétaux plus larges – qui est la chose la plus importante. Il fait face à la nature illusoire de tout ce qui passe par les écrans et par Internet. Sa grande découverte, c'est le Visage d'Ethan, ce visage qui est tout différent de celui que lui, adolescent, avait imaginé. Grâce à son travail de compréhension, il arrive à la fin du roman à surmonter le temps physique et à rencontrer face à face son ami jeune comme autrefois.

Conclusion

« La présentation de l'être dans le visage n'a pas le statut d'une valeur. Le visage est la présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées » (Lévinas 1987 : 220–221). Ce qui est : ce n'est pas le monde en tant que système dans lequel toutes les causalités peuvent être déchiffrées, mais les objets, les événements, les pensées, les personnes, à découvrir un à un. « Il s'agit, dans le réalisme spéculatif, du pluralisme radical des manières d'être » (Horváth, Losoncz et Lovász 2019 : 36). La conséquence narratologique de cette idée consiste en ceci : la narration cohérente est remplacée par un puzzle de discours hétérogènes et une mosaïque polyphonique des subjectivités. Ils sont juxtaposés pour démontrer la futilité de la recherche de la vérité du narrateur, et, à travers lui, du lecteur certainement. La suite des discours hétéroclites rend impossible la création d'un horizon interprétatif unique et valable ainsi qu'invalide le sentiment de sécurité dans un monde systématiquement construit où une identité stable assure la compréhension.

Dans notre réalité où la facticité est l'absolu (Meillassoux 2015 : 60), et la causalité, l'éthique et la finalité sont problématiques, on doit faire face à une nouvelle ère où règne l'illusion. Les deux protagonistes incarnent deux manières d'être dans un univers trop numérique. Ethan est la métaphore de l'être regardé, admiré, mais qui, au fond, ne cesse de désirer montrer son Visage, mais, faute de cela, il le perd complètement, jusqu'à devenir invisible, une « case vide ». On comprend Deleuze qui dit : « En vérité, plutôt que de considérer l'être comme un étant supérieur qui fonderait la constance des autres étants perçus, nous devons le

²⁵ Subjectivité au sens discursif : « pragmatique laisser affleurer la présence du sujet parlant, qui inscrit sa présence, plus ou moins visible, dans son énoncé » (Mangueneau 1996 : 78–80).

penser comme un Vide ou un Non-étant, à travers la transparence duquel se jouent les variations singulières » (Deleuze 1993 : 117). Le parcours d'Adam se développe dans le contexte de celui d'Ethan : il est le témoin des événements et des paroles qui flottent autour de lui, personnage énigmatique. Il voit bien ce qui se passe, mais il est incapable d'en construire un système de pensée cohérent. Certes, le monde n'existe pas, c'est ce qu'il comprend, mais il découvre en même temps qu'il avance malgré tout pour le meilleur et pour le pire.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée à GRALPhI
lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

– Aboutphotography.blog (2019). *Story Behind The Terror of War : Nick Ut's "Napalm Girl"* (1972), [En ligne] <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>. Consulté le 25 juillet 2022.

BELHADJIN, Anissa (2010). « Le roman noir, le discontinu et la lecture noire », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/38780>. Consulté le 25 juillet 2022.

DESNAIN, Véronique (2015). « Le polar, du fait divers au fait d'histoire », *Itinéraires*, 2014/3, [En ligne] <http://journals.openedition.org/itineraires/2557>. Consulté le 30 juillet 2022.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*, Paris : Minuit.

FLAUBERT, Gustave (2013). *Éducation sentimentale*, Paris : Gallimard.

GEFEN, Alexandre (2016). « Le monde n'existe pas : le « nouveau réalisme » de la littérature française contemporaine », Matteo Majorano (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerate, Quodlibet, 115–125, [En ligne] <https://books.openedition.org/quodlibet/824>. Consulté le 08 août 2022.

GYIMESI, Timea (2004). « Le polar et la déconstruction ou plaidoyer pour le devenir des genres », *Acta Romanica*, t. XXIII, 39–44.

HERS, Seymour (2018). « A lifetime speaking truth to power », [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=QdKFQjhORSU>. Consulté le 25 juillet 2022.

HORVÁTH, Márk, Márk LOSONCZ et Ádám LOVÁSZ (2019). *A valóság visszatérése*, Újvidék : Fórum.

HUMBERT, Fabrice (2010). *L'Origine de la violence*, Paris : Lgf.

HUMBERT, Fabrice (2020). *Le monde n'existe pas*, Paris : Gallimard.

JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*, Paris : Esprit des Péninsules.

KIEFFER, Morgane (2018). « Le monde par ses éclats. Hypersensibilité romanesque et devenirs de l'ambition réaliste contemporaine », Corentin Lahouste et Charline Lambert (dir.), *Les Lettres Romanes*, vol. 72, n° 3–4, 267–280, [En ligne] <https://doi.org/10.1484/J.LLR.5.117216>. Consulté le 31 juillet 2022.

LARNAUDI, Mathieu (2009). « Propositions pour une littérature inculte », *La Nouvelle Revue française*, n° 588, février, 338–354.

LEVET, Natacha (2006). *Le Genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français (1990–2000)*, Thèse de doctorat, Limoges : Université de Limoges, [En ligne] <http://epublications.unilim.fr/theses/2006/levet-natacha/html/in dex-frames.html>. Consulté le 25 juillet 2022.

LEVINAS Emanuel (1987). *Totalité et infini*, Paris : Lgf.

MAINGUENEAU, Dominique (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil.

MAINGUENEAU, Dominique (2014). *Discours et analyse de discours*, Paris : Armand Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (2016). « L'ethos discursif et le défi du Web », *Itinéraires*, 2015–3, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/itineraires.3000>. Consulté le 27 juillet 2022.

MAINGUENEAU, Dominique, Patrick CHARAUDEAU (2014). *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Seuil.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia (2003). *Récit d'un naufragé*, Paris : Gasset.

MEILLASSOUX, Quentin (2014). *Après la finitude*, Paris : Seuil.

NOURISSIER, François [préfacé par] (2001) « Polar », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Albin Michel, 717–724.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

« Mémoire, blues, enfant, voyage et l'Est ? »

Introduction

Avant d'aborder les exemples choisis pour pouvoir poser la question des paradigmes en littérature et de l'efficacité du concept de la littérature comme paradigme, et notamment de l'écriture dite documentaire, celle qui « triche » avec le « réel », celle qui flirte avec le témoignage, celle qui s'identifie ou s'oppose à la définition de l'autofiction : les quatre finalistes du Prix Goncourt de l'année 2021¹, nous aimerions commencer par poser la question problématique de ce qui serait l'un des paradigmes en vigueur dans le roman contemporain.

Le titre lui-même, « Mémoire, blues, enfant, voyage et l'Est », est expressément laconique, réduit à un bégaiement des mots tirés des quatre titres, qui, ainsi alignés, deviennent métaphores et font voir le geste métaphorique qui se place dans la logique de ce que Deguy appelait dans *La Poésie n'est pas seule* « l'être-comme ». La métaphore est toujours infiniment créatrice, même par sa réduction au geste métaphorique qui, par sa dissolution même, dit ce qu'un concept peut devenir.

Déjà Kuhn a montré que les mêmes critères peuvent justifier des choix théoriques assez divergents dépendant des manières d'interpréter et d'appliquer les critères à des moments spécifiques, d'où « l'incommensurabilité entre paradigmes apparaît inévitable » (Fuller 2000 : 389). Les paradigmes eux-mêmes n'encouragent pas de voir au-delà des contextes où ils ont été élaborés, mais le mouvement habituel serait qu'après la période de la lune de miel d'un certain paradigme surgissent des problèmes et des anomalies, d'où naît la « crise » qui engendre la « révolution » (Fuller 2000 : 400) et le nouveau régime paradigmatique. Une telle perspective est problématique car engoncée par un tel concept du paradigme : le cadre posé et affirmé par toute une tradition de lectures ne peut qu'être confirmé. L'idée que Fuller défend, à savoir que « le paradigme n'est qu'un mouvement social arrêté » (Fuller 2000 : 402), souligne aussi que le paradigme, employé ici pour faire parler le roman contemporain, s'étoffe pour devenir éminemment politique.

Si la reprise et l'adaptation des modèles et des innovations par d'autres traditions est depuis toujours l'une des conditions majeures de la vie de la littérature qui raconte de multiples trajectoires partiellement sécantes, le paradigme de cette écriture documentaire visible dans ces quatre romans fait voir qu'il peut s'épanouir dans une variété de contextes sociaux, y compris ceux d'une langue étrangère. Or, à

¹ Le choix d'une telle représentation peut paraître aléatoire et/ou dubitable étant donné que les auteurs en question n'ont été réunis que par le choix des membres de l'Académie Goncourt pour être considérés pour le prestigieux Prix Goncourt. Ainsi avons-nous choisi de traiter les œuvres en question en tant que signes reconnus par les lecteurs-écrivains-professionnels pour leurs qualités littéraires mais qui partagent en même temps, et même à l'encontre de leurs divergences thématiques et stylistiques multiples, au moins un trait, celui de revendiquer un ancrage crucial dans le réel à travers leur lien avec le concept de la vérité, de l'histoire, du témoignage et du document, bref, avec des traces qui passent à travers l'écriture.

la « double historicisation » dont parle Bourdieu – « historiciser l’objet, le texte dans l’espace des textes et le producteur dans l’espace des producteurs, et ensuite à historiciser le lecteur et l’espace des lectures » (Bourdieu 2022 : 71) – et qu’invoquent dans d’autres termes aussi Boucheron, Veyne et Foucault, il faudrait peut-être ajouter quelque chose comme la « géographisation » dans le sens d’une volonté d’étoffer les romans en les corsant par leurs lectures qui, au moins potentiellement, empêchent qu’un paradigme tombe victime de son propre succès car le consensus est toujours en proie à la dogmatisation².

« *In Your Face* » / « *En plein visage* » ?

« Le droit chemin ne mène jamais qu’au but. » (Gide 1996 I : 1192)

Les quatre finalistes du Prix Goncourt de l’année 2021 partagent une bonne partie de leurs éléments. Les traumatismes des minorités s’y déclinent sous forme de témoignages : les deux récits sur les pères, l’un sur la fille violée par son géniteur (Angot) et l’autre sur l’héritage problématique du narrateur journaliste combiné avec le récit-témoignage du procès de Klaus Barbie (Chalandon), et les deux autres sur les héritages difficiles et ambigus des minorités : l’un sur la mort tragique d’un noir pauvre et des réactions de son milieu qui évoque une affaire réelle qui a eu un impact global, celle de George Floyd (Dalembert) et le dernier, celui couronné par le Goncourt, sur la vie et la quête d’un manuscrit, d’une pérennité et d’un héritage à la fois toujours perdu et trouvé entre les interstices des géographies multiples (Sarr).

Ainsi les quatre exemples font-ils presque voir une gradation de « lisibilité » rappelant la distinction barthésienne entre les textes « lisibles » et « scriptibles » de l’*S/Z*, l’un des phénomènes connus depuis bien longtemps dans la littérature française et qui fait son retour dans les années 1980³. Ici l’illusion référentielle s’appuie sur « l’extra-littéraire » pour insinuer et jouer avec le partage bien classique entre le vrai et le faux, la vie et la littérature. Or, le problème classique des dyades à part, ce qui nous importe ici est de faire voir que même un certain effilochement d’un paradigme peut inciter un nouveau rebond des nouvelles écritures.

Tout d’abord le récit-témoignage de la fille violée par son père dans *Le Voyage dans l’Est*, qui ressemble quelque peu à la Justine de Marquis de Sade, qui semble ne jamais rien apprendre, toujours demeurant une victime ingénue et dont l’histoire unidimensionnelle ne peut provoquer qu’un assentiment général – car le choc et l’incrédulité planent sur l’inouï de cette affaire – et qui semble presque anéantir toute possibilité d’approche critique du texte. Ici l’écriture contrecarre la « littérarité », et le jeu avec le « documentaire », synonyme habituel d’une gageure de véracité, souligne, paradoxalement, le caractère imaginaire et politique de cette

² Voir aussi Fuller à cet égard : enchaînant sur Raymond Aron (1957 : 150), il dit que « l’avenir n’est jamais définitivement fixé que quand il n’a aucun passé. [...] Aussi ironique soit-il, l’essai de faire le passé contemporain avec le présent peut être la meilleure stratégie pour les penseurs progressifs dans tous les domaines de la recherche pour garder l’avenir ouvert pour toujours » (Fuller 2000 : 423).

³ Voir par exemple Régine (1989).

écriture. Car « aplatir » le discours pour suggérer la véracité du dit, est loin d'être une nouvelle recette – Duras en a fait usage dans les perspectives et les médias multiples, et quelqu'un comme Houellebecq continue de le faire encore aujourd'hui d'une manière presque trop astucieuse et actuelle. Or, Angot n'est pas astucieuse, elle se dit politique. Elle insiste sur « dire » et non pas « raconter » en refusant le concept de l'autofiction. Tout en jouant sur le témoignage et l'imaginaire, le vécu et le monde des possibles, elle met à l'épreuve les rapports entre les faits, la vérité et l'écriture pour pouvoir y loger durablement la question du doute du lecteur, comme une sorte de dépaysement par l'inouï. L'inceste demeurant l'un de ses thèmes récurrents depuis *L'Inceste* (1999), *Le Voyage dans l'Est* d'Angot, récompensée aussi par le Prix Médicis, ne déçoit pas : la véracité crue du roman qui fonctionne « comme si » c'était un témoignage, mais ne l'est pas (comme le confirme aussi l'écrivaine elle-même), fait mouche en insistant sur le rôle du roman qui est et doit être, selon elle, une sorte d'action sur la société. Pour elle, la parole est toujours un acte. Ainsi met-elle en valeur plus « la vie de l'écrivain » – rappelant quelque peu ce qui a été déjà la devise gidienne⁴ – que « les livres », non pas « le jeu », ni la « littérature » mais les effets et l'action dont se revendiquent certains écrivains contemporains à la suite de Bourdieu⁵. L'écriture d'Angot déploie un certain changement dans le concept de l'engagement qui, après Sartre et même Foucault, ne sous-entend plus, pour elle, aucune morale ou responsabilité. Si pour elle il ne s'agit que d'agir, toujours ponctuellement, son engagement est différent même d'un Édouard Louis et de son écriture minoritaire, qui semble plus enclin à suivre le concept plus traditionnel de l'acquisition de sa liberté propre et de son identité par l'éducation et l'écriture. Bien qu'Angot creuse le thème tabou de l'inceste dans plusieurs de ses fictions, après *La familia grande* de Camille Kouchner, ce thème semble être sorti, au moins en France, des confins de l'autofiction et de la psychiatrie pour entrer non seulement dans la vie sociale des mouvements #MeTooInceste, mais dans l'espace littéraire et se dit ne plus appartenir seulement à l'univers du témoignage.

L'Enfant de salaud de Chalandon complique le schéma narratif en alternant les deux facettes de l'œuvre, celle de l'histoire personnelle du narrateur dont la vie et les positions du père demeurent le secret suprême et celle qui fait partie de la vie professionnelle du narrateur, journaliste, qui suit le procès de Klaus Barbie. Les deux mondes s'entrecroisent et le versant biographique implose. Le seul facteur qui va à l'encontre d'une lecture limpide, presque « transparente », est le fait que le narrateur ne va jamais connaître « la vérité » du père : il ne va pas pouvoir ni l'identifier, ni l'épingler. Ainsi la fin n'amène-t-elle pas de clarifications de sorte que le versant biographique demeure aussi riche et insatisfaisant que le volet historique sur la fin de Barbie. *L'Enfant de salaud* est le seul des quatre romans qui pose la question de l'héritage national de l'hexagone en faisant voir qu'à l'époque

⁴ « L'artiste [...] doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera » (Gide 1996 I : 149).

⁵ Voir pour le résumé en raccourci des controverses suscitées par les interventions d'Angot https://fr.wikipedia.org/wiki/Christine_Angot#Controverses.

des théories multiples dont aussi celle du « Grand Remplacement » de Renaud Camus, Vichy demeure un événement qui ne cesse de faire couler de l'encre.

Le *Milwaukee Blues* de Dalember choisit un événement phare, le meurtre de George Floyd par l'officier de police Chauvin – et nous allons nous abstenir des commentaires onomastiques –, pour écrire l'histoire fictionnelle du meurtre commis par l'officier de police Gordon d'Emmet, habitant de Franklin Heights, un quartier populaire de Milwaukee (Wisconsin), à l'angle d'une supérette bon marché. Faisant face à l'événement devenu un phénomène social (« Black lives matter » mouvement – « I can't breathe »), un signe de violence des représentants de l'État et de la loi envers un minoritaire, un Noir pauvre, Dalember tire de l'actualité non seulement le thème, mais aussi l'approche : en refusant l'hagiographie du défunt, Dalember choisit la perspective multidimensionnelle pour faire voir les mêmes événements par plusieurs personnages qui vont tous raconter ce que la mort d'un des siens a fait à toute cette communauté peu politisée. Celui qui n'a eu qu'une carrière avortée du joueur de football américain, son seul espoir de s'en aller des pavillons – comme pour une bonne partie des jeunes Noirs –, devient le thème de tous ces récits qui veulent dire qui il était, de son ancienne institutrice à Ma Robinson, Authie et l'officier de police Gordon, lequel va perdre sa carrière et sa vie de famille. Ainsi le portrait gagne en épaisseur, il s'étoffe en produisant plusieurs histoires individuelles sur Emmet, chacune disant à la fois qu'un individu ne peut jamais se décrire sans reste, et qu'un nom et une identité en recouvrent bien d'autres. La différence dans les voix des narrateurs multiples esquisse le quotidien d'un homme devenu symbole et exemple du destin d'un Noir pauvre du Midwest. Et même si l'intention de l'écrivain transparait assez clairement, l'écrivain parie sur la différence des perspectives présentées, qui ne manquent pas d'intérêt, surtout pour les lecteurs qui ne sont pas si familiers avec un certain quotidien américain. Un tel livre devient ainsi un récit « faux-fictionnel » très contemporain car il met en scène et rappelle qu'une multitude de perspectives constituent tout ce qu'on appelle le réel. L'écrivain, qui a du flair, se résigne ici à reconstituer les événements à travers les voix qui doivent, en quelque sorte, compenser le manque de la voix du défunt, mais, le livre parle pour tous ceux qui ne le peuvent plus – non seulement Emmet, mais même l'officier de police Gordon. Ils partagent tous un certain « destin social » et ce que Bourdieu nomme les « effets de lieux ».

Le dernier exemple, le lauréat du prix Goncourt, *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, est le seul des quatre qui traite de la littérature comme livre, manuscrit, incitation, recherche, enquête policière, langage (avec le « sérère » au bon milieu du français) et amour. La recherche du manuscrit d'un livre mythique et quasi introuvable paru en 1938, *Le labyrinthe de l'inhumain*, de celui qu'on a qualifié de « Rimbaud nègre », le mystérieux T.C. Elimane, disparu après qu'une violente polémique autour de l'originalité de son livre à Paris a terni sa réputation⁶, incite en 2018 le jeune écrivain sénégalais, Diégane Latyr Faye, à

⁶ Les critiques finissent par identifier les plagiats dont l'œuvre semble truffée, ce qui transforme le mystérieux T.C. Elimane en faussaire. Le mystérieux écrivain du *Labyrinthe* est imaginaire, mais son histoire est inspirée par la vie du Malien Yambo Ouologuem, récompensé par le prix Renaudot pour son

traverser trois continents, de la France au Sénégal en passant par l'Argentine. Faisant partie d'un groupe de jeunes auteurs africains qui veulent créer, et disloqués dans leur exil parisien, il fait face à l'histoire du colonialisme à la Shoah, et à l'héritage.

Le roman de Sarr pose seul la question de la dyade mentionnée de la vie et de l'écriture tout en produisant, tel le narrateur proustien, le roman dont l'existence le hante pendant le livre entier. Cette « mémoire des hommes » réussit à remettre en question le partage habituel entre l'univers africain et européen/occidental : ironiquement et d'une manière surprenante, un jeune écrivain sénégalais va réinventer la vie littéraire française en obtenant un Goncourt. Aussi est-il le seul des quatre qui introduise non seulement l'énigme de la mort de tous les critiques qui ont parlé du roman sur laquelle plane le mystère, mais aussi l'ironie et l'humour tout simple (« à force d'être dans l'air du temps, [on] finira enrhumé », Sarr 2021 : 51) qui garde le livre de plonger dans le pathétique attendu. Et il est aussi le seul qui se présente sous forme d'une mise en abyme, le labyrinthe (de l'humain) sur le labyrinthe (de l'inhumain) soupçonné d'être un plagiat. Et même si la mise en abyme peut nous rendre suspicieux par son parallélisme de structures sans reste, elle n'empêche pas l'emboîtement des récits, leur fluidité qui rend possible cette promenade entre les continents et les époques.

Il s'agit d'une quête, symbolique, généalogique, mais aussi esthétique et politique dans un livre à caractère citationnel, borgésien, où s'enchevêtrent plusieurs perspectives et témoignages qui s'excluent et se nient en promouvant des interprétations flottantes et incertaines. Elimane le premier n'est pas cernable, descriptible, tout comme le roman qui parle de son roman : le mélange des tons et des genres oblige – du journal personnel au récit, des articles de presse aux courriels et critiques de livres. Ainsi le portrait ambigu et partiel d'Elimane ne peut engendrer qu'un portrait parcellaire du narrateur, jeune auteur aux prises avec « l'Araignée-reine », la puissante romancière Siga D., celle qui peut être cousine ou sœur d'Elimane.

Le roman de Sarr est aussi le seul des quatre qui affiche son caractère « plus grand que la vie », une ambition romanesque semblable à celle des réalistes du XIX^e, d'un Balzac ou d'un Flaubert, ne résolvant aucun de ses mystères : de l'enfance et de l'histoire terrible de ses parents aux femmes qu'il a aimées, dont la poétesse haïtienne, et n'abandonnant jamais le ton mélancolique d'une poursuite par définition décevante d'un fantôme. Sarr est le seul à déployer une foi en la littérature qui reste « la plus secrète mémoire des hommes », même si cette foi demeure spécifique, la foi d'un écrivain africain francophone dans le milieu et le champ littéraire français. Sarr doit jouer sur les deux terrains, africain et occidental, et tout en montrant les défauts de l'édition française, il pose la question : comment être à la fois un écrivain africain et français, qui reconnaît la valeur de la littérature tout en la changeant ? Comment se trouver une place ? Il se fait même quelque peu solennel, ce qui serait quelque peu désuet ou suspicieux si cela ne marquait son écriture d'un

roman *Le Devoir de violence* de 1968, et puis accusé d'avoir plagié notamment *C'est un champ de bataille* de Graham Greene et *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart.

brin de vanité dont le mérite est qu'elle ne sied pas bien avec l'humilité (soumission ?) attendue.

Solennel, féroce, cruel et désespéré à la fois, il revendique l'intégration qui n'est pas une assimilation. Toutefois il promet une vision de la littérature universelle et « universalisante » mais qui n'oublie pas ses ancrages, entre autres, celui de la négritude. Tout en véhiculant son lyrisme, Sarr promet l'idée de la littérature en tant que « mémoire des hommes » qui épouse bien les concepts postmodernes qui reconnaissent que toute littérature naît des cendres et des morts, nourrie par tous les livres précédents. Non pas un pillage, un plagiat, mais une sédimentation, un peu à la façon de la littérature orale où la figure de l'auteur n'existe pas. Il n'y a que des transferts et des messagers – le destin d'Elimane devenu sage pourrait en être le premier indice. Il se peut même que le destin « répété » de son modèle malien soit son premier rempart contre l'accusation de plagiat. Les rôles se renversent et même le concept de plagiat s'en trouve transposé : de la référence incontournable de la culture de l'hexagone, ethno- et eurocentrique, l'on passe à la référence de l'échec final d'un étranger dans les milieux parisiens qui devient le modèle pour un jeune auteur africain qui veut lui-même être lu dans l'Hexagone.

Or, le jeune Diégane, lancé dans son enquête pour découvrir le mystère derrière l'écrivain disparu et la genèse de son ouvrage, suit en même temps sa propre quête de l'écriture et rêve, tel le narrateur proustien, de devenir un « grand écrivain ». Ainsi l'un des concepts incontournables du roman reste-t-il l'identité vacillante, mouvante et ambiguë de l'écrivain, qui peut seul dire l'envoûtement tragique des deux cultures et leur enracinement dans les corps, qui ne peut résoudre la tension qu'en inaugurant la littérature comme un universel.

Le récit de voyages effectués à travers trois continents devenus littérature présentée sous forme de récits enchâssés, raconte aussi l'obsession et la fascination des personnages par le manuscrit dont chacun parle mais que personne ne détient jusqu'au moment où Siga, une écrivaine célèbre originaire de Dakar, confie à Diégane son exemplaire. Et la découverte du manuscrit fait chavirer sa vie entière, changée qu'elle est par la rencontre des femmes : une poétesse haïtienne, une journaliste littéraire et la photjournaliste Aïda.

Pourquoi la vie des personnages bascule à la découverte de ce texte ? Pourquoi ce texte détient-il un tel pouvoir presque incantatoire ? La découverte, au lieu d'être une réponse, la fondation d'un monde, ne fait que décliner encore une fois un besoin viscéral d'écrire. Or, Sarr n'est pas aussi naïf qu'il peut sembler au premier abord : ici la littérature n'est plus un monument à respecter, un catalogue à mémoriser, une adoration à perpétuer, mais un acte de foi qui ne peut que se vivre et se chercher simultanément, et dont ne peuvent parler que ceux qui la considèrent comme un essentiel qui peut être masqué sous les auspices, comme il dit, de l'anecdotique ou du futile.

En mêlant la fiction, le réel, la politique, l'histoire et la géographie, « la plus secrète mémoire des hommes », soit la littérature⁷, devient chez Sarr une plateforme où ne sont bienvenus que ceux que Barthes nomma « amateurs », ceux qui la regardent « de l'intérieur », « en praticiens, en hantés et en habités, en amoureux, en fous, en folles furieuses » (Sarr 2021 : 67).

De la littérature et du paradigme dans le roman de l'extrême contemporain

Quel paradigme de la littérature ou quelle littérature en tant que paradigme inaugurent ces quatre romans qui mobilisent les minorités et les écritures minoritaires d'une manière ou d'une autre ? Que sous-entend-il ici le paradigme de l'écriture dite documentaire ?

En laissant de côté le caractère problématique du choix même des quatre romans en question qui sont censés représenter un corpus tout simplement parce qu'ils étaient réunis en tant que candidats pour un prix littéraire – et qui mobiliserait, entre autres, « l'intérêt de désintéressement » de Bourdieu, les thèses de son dernier cours publié en 2022 –, en les traitant ici comme signes d'une écriture dite documentaire, nous aimerions donner quelques repères qui permettraient de cerner le rapport spécifique entre la littérature et le paradigme qui se tisse dans ces quatre romans de l'extrême contemporain.

Tous les quatre romans en question parlent des destins des individus plongeant dans leur biographique, leur passé et leur mémoire, leurs traumatismes et leurs aventures, racontant tout ce qui constitue l'illusion référentielle d'un univers romanesque. L'anecdotique y est utilisé pour bâtir un réel romanesque qui devrait suggérer qu'il est « tel qu'on le perçoit », confirmant la véracité de l'écriture. Cette ruse traditionnelle de l'écrivain depuis le XIX^e siècle et Balzac, écrivain-sociologue, y est étoffée par l'effilochement du réel sur lequel plane le passé complexe et l'avenir incertain. Les deux semblent de mauvais augure car ils déploient l'opacité des destins, du vécu qui écrase, du passé qui nourrit mystérieusement l'avenir pour inaugurer les formes éclatées des discours. La frustration ou l'insatisfaction semblent être la réaction attendue des lecteurs car le roman ne récupère plus rien, ne rachète plus rien.

Ici le paradigme du roman contemporain n'aspire plus à introduire de la continuité, de la cohérence, de la sécurité affective dans un amalgame qu'on appelle la vie. Le parti pris narratif de la lisibilité, qui est même censé rendre l'illusion de la « transparence » et en quelque sorte effacer l'écriture, ne veut plus reconforter et rassurer : les lecteurs ne peuvent plus jouer des potaches. La littérature ne veut plus être le dernier recours du colmatage.

Les quatre romans candidats au Prix Goncourt font voir aussi que le roman contemporain joue avec l'héritage du roman autobiographique et de l'autofiction, de la docufiction et de l'autobiographie fictionnalisée tout en s'éloignant des concepts phares de l'héritage moderne qui sous-entendait l'emploi obligatoire du jeu entre le

⁷ « Les grandes œuvres appauvrissent et doivent toujours appauvrir. Elles ôtent de nous le superflu. De leur lecture, on sort toujours *dénué* : enrichi, mais enrichi par soustraction. » (Sarr 2021 : 47)

« je » et « l'intime ». Le roman de l'extrême contemporain veut aller plus loin, jugé selon d'aucuns trop loin, au-delà de l'intime et de la question des personnes grammaticales, pour poser un défi, et non seulement s'ouvrir à la société, mais capter l'émotion, c'est-à-dire l'événement. Déjà Deleuze affirmait dans « La peinture enflamme l'écriture » :

L'émotion ne dit pas « je ». [...] On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il souffre » que dans « je souffre ». (Deleuze 2003 : 172)

Et même si la question du rôle de l'intime est beaucoup plus compliquée, au-delà des thèses de François Jullien (2013), l'opacité de l'expérience semble ici vilipendée comme le sépulcre non pas de cet ex-time et de cette ouverture vers les lecteurs, mais de cette possibilité de transformer l'écriture en agir. Il faudrait voir ce que cette nouvelle poussée donnée au « performatif » au sein de l'écriture sous-entend. Minoritaires, assujettis à une vie commune à tous les exclus de cette communauté, même si leurs exclusions sont loin d'être les mêmes en tant que victimes de l'inceste, du racisme et du nazisme – peu importe que l'héritage soit incertain –, ils refusent tous de s'arrêter à la passion et à l'argumentation et de rester confiné dans leur « plaidoyer raisonné et de sa visée » (Jullien 2013 : 101)⁸.

Si ces romanciers n'insistent plus sur le côté solipsiste de leur expérience quand même moirée et diaprée, et qui, selon son étymologie, a toujours à voir avec l'essai, l'épreuve, la tentative, mais aussi avec la pratique et l'habileté, ils insistent, par contre, sur ce qui ne rentre plus dans la catégorie de l'ouverture envers l'autre et/ou le monde. Leur expérience semble laisser entendre une écriture-action-intervention, à des degrés multiples, qui va au-delà du flair sociologique d'un Balzac et pousse plus loin le concept de « l'écriture comme un couteau » d'une Annie Ernaux.

Si cette écriture est dite être documentaire, il faudrait rendre à César ce qui est à César et esquisser ce que ce terme de « document » sous-entend ici. Si le livre est aussi toujours un « objet social » comme le résultat d'un acte social qui implique au moins deux personnes, il met en évidence non seulement son côté « descriptif », mais aussi son côté « performatif », « des strates ontologiques encore enterrées » (Ferraris 2019 : 81, 149). Et peu importe ici si l'on ne souscrit pas à des thèses de Ferraris sur la postvérité en tant que goût de l'affirmation de soi et de sa propre identité « en vue d'une reconnaissance de la part du prochain » (Ferraris 2019 : 117–120), où la vérité est « la rencontre entre ontologie et épistémologie opérée par la technologie⁹ » (Ferraris 2019 : 139), son concept de « documédialité » fait ressortir non seulement la technique fondamentale de l'enregistrement (et non plus de la production ou de la communication, qui insiste sur la mémoire et l'archive (Ferraris

⁸ Voir aussi : « Le roman classique [...] n'envisage pas d'au-delà possible à la passion. Aussi chacun des personnages ne cesse-t-il, en ce moment extrême qui appelait au dépassement-débordement de soi, d'argumenter encore ; ni l'un ni l'autre ne sort de son plaidoyer raisonné et de sa visée » (Jullien 2013 : 101).

⁹ Selon lui « l'interaction sociale elle-même est d'abord une technologie » (Ferraris 2019 : 158).

2019 : 114, 121) et donne vie aux objets sociaux. En parlant de la vérité, il introduit l'exemple de Saint Augustin, après la *Circonfession* de Derrida, pour insister que celle-ci « n'existe que dans le moment où elle devient publique » (Ferraris 2019 : 168), énoncée et fixée par écrit. La vérité même devient donc non seulement une « possession intérieure, mais aussi un témoignage [...] qui a une valeur sociale » (Ferraris 2019 : 127). Ainsi le rôle du témoignage s'étoffe-t-il et déborde même dans la littérature. Ne disant rien de la qualité poétique du texte, le témoignage n'est plus la bête noire de la littérature – il peut dire l'injonction sociale de la littérature d'aujourd'hui tout en creusant *le* poétique.

Les quatre exemples en question, et surtout *La plus secrète mémoire des hommes* de Sarr, semblent répéter le geste paradoxal d'un Pier Paolo Pasolini qui emprunte un mot très étrange et poétique au vocabulaire des troubadours, *abgioia* en italien ou l'*ajoie* en français, où il est impossible de savoir si cet « a » est privatif, et suggère l'absence de joie, ou bien s'il est intensif et inaugure une joie supérieure¹⁰. L'*ajoie* de Pasolini a le mérite de ne pas être un concept chargé (usé ?) comme l'engagement, mais qui dit à la fois le poétique et le politique. Il dit aussi l'émotion qui ne se réduit plus à la joie de raconter – même si elle transperce quand même chez Sarr, peut-être le plus enclin des quatre à jouer avec la tradition littéraire française –, mais essaie d'inaugurer la création d'un nouveau rapport entre l'écrivain et le lecteur dans une médiation omniprésente de communication et d'ex-communication. Comme s'ils ne cherchent pas, pour paraphraser Gide, à être de leur époque, mais à déborder leur époque.

Coda

Même si ces auteurs peuvent sembler baudelairiens dans le sens d'être à la fois « la plaie et le couteau », « le soufflet et la joue », « les membres et la roue », « la victime et le bourreau » (*Héautontimorouménos*), ils refusent d'admettre le dispositif moderne du renversement ironique qui aurait « sauvé » quelques auteurs tel que Gide et ses personnages féminins : ici la frustration demeure intacte et ne se résout pas. Il se peut même que ce soit l'un des effets inaugurés par cette littérature, de garder notre émotion, de nous forcer à faire face à ce que l'on ressent sans nous offrir l'échappatoire traditionnelle de la *catharsis*. Ici il n'y a plus de possibilités d'« ironiser » le récit, de le « réactualiser » au nom d'une certaine idée de la littérature – l'ironie ne fait pas bon ménage avec les romans de cette littérature dite documentaire. Ainsi tous les finalistes, considérés comme signes et exemples, nous plongent-ils dans l'examen et/ou la remise en cause des lectures, celles de référence et celles, toujours « à sauts et à gambades », des lecteurs étrangers. En plus, ces écritures minoritaires constituent un nouveau défi pour les lectures en dehors de l'espace francophone.

¹⁰ Dans son article de 1975 pour le *Corriere della Sera* connu sous le nom de « L'articolo delle lucciole » – les lucioles étant le nom du prolétariat italien du Sud dans les années 1960 anéanti et humilié par le « néofascisme de la consommation » et le conformisme –, Pasolini introduit ce concept comme une mise en forme des conflits par la production d'un conflit de formes qui épouse toujours une prise de position aussi poétique que politique. Voir Didi-Huberman 2009 et Passerone 2006 : 193–306.

Or, s'il y a une lueur au bout du tunnel c'est celle de la diversité des lectures. À l'époque où la mise à mort, et même l'exécution rituelle des essentialismes des définitions dans la littérature sont bien consommées, et que nous nageons tous dans ses « accidents », ses « trahisons » et ses « réinventions », en abandonnant finalement le lexique de la « crise », qui est, par ailleurs, toujours présent (l'âge d'or n'étant qu'une illusion presque rhétorique), les « traductions » – ici entendues dans le sens que Barbara Cassin leur donne dans son texte *L'Énergie des intraduisibles. La traduction comme paradigme pour des sciences humaines*¹¹ – des œuvres ouvrent enfin le potentiel de son existence en tant que « tissu conjonctif », comme le nomme l'argumentaire du colloque.

En transformant la question de « comment » transmettre une culture et une œuvre en une question du type : quels effets de lecture un tel réel représenté dans la fiction, multiple et complexe, engendre dans des cultures différentes, nous pourrions accueillir leur effilochement et même leur évasion. Il ne s'agit pas ici ni de géographie, ni de propagation, même si la (géo)politique y est toujours présente ; il s'agit d'essayer d'identifier ce qu'est en voie de devenir quelque chose comme une nouvelle norme, reconnue et récompensée.

Du décroisement à l'accueil des lectures divergentes, il n'y a qu'un pas, peut-être le seul possible qui ne sente pas le moisi, pour se détacher de l'illusion de pérennité. Certains des auteurs mentionnés y travaillent déjà, et les lectures, notamment celles « disloquées » – lieux de traduction-adaptation-réinvention (Cassin 2014 : 12), délient, dénationalisent et décroisent en accueillant la surprise de ce qu'un texte déjà fini et lu peut devenir ailleurs. D'où l'enjeu et l'aventure de la lecture des finalistes du Prix Goncourt pour le Premier Choix Goncourt Croatie avec mes étudiants.

De nobis fabula narratur. Cette histoire est la nôtre.

UNIVERSITÉ DE ZAGREB
professeur
mzorica@ffzg.hr

BIBLIOGRAPHIE

ANGOT, Christine (2021). *Le Voyage dans l'Est*. Paris : Flammarion.

BOURDIEU, Pierre (2022). *L'Intérêt au désintéressement. Cours au Collège de France (1987-1989)*. Paris : Seuil.

¹¹ En rappelant les mots de Derrida, Cassin combine deux de ses citations, l'un des *Mémoires pour Paul de Man* (Derrida 1988 : 38) « Plus d'une langue » (Cassin 2014 :10) et l'autre d'un entretien avec Bimbaum, (Derrida 2005 : 39) « une langue, ça n'appartient pas » (Cassin 2014 : 16). Elle conclut : « "Plus d'une langue" et "Une langue, ça n'appartient pas", voilà deux mots d'ordre pour penser la traduction » (Cassin 2014 : 17).

CASSIN, Barbara (2014). « L'Énergie des intraduisibles. La traduction comme paradigme pour des sciences humaines », Barbara Cassin (dir.), *Philosopher en Langues. Les intraduisibles en traduction*. Paris : Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 9–20.

CHALANDON, Sorj (2021). *Enfant de salaud*, Paris : Bernard Grasset.

DALEMBERT, Louis-Philippe (2021). *Milwaukee Blues*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur.

DELEUZE, Gilles (2003). *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975–1995*, Paris : Minuit.

DERRIDA, Jacques (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Galilée.

DERRIDA, Jacques (2005). *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris : Galilée/Le Monde.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit.

FERRARIS, Maurizio (2019). *Postvérité et autres énigmes*, Paris : PUF/Humensis.

FULLER, Steve (2000). *Thomas Kuhn, A Philosophical History of Our Times*, Chicago/Londres : Chicago University Press.

GAYON, Jean et coll. (2020). *Identité, Dictionnaire encyclopédique*, Paris : Gallimard

GIDE, André (1996). *Journal, I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

JULLIEN, François (2013). *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Paris : Grasset.

PASSERONE, Giorgio (2006). « Pasolini ab gioia. Eretica Commedia », René Schérer, Giorgio Passerone, *Passages pasoliniens*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 193–306.

RÉGINE, Robin (1989). « Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 63–76, [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1002058ar>. Consulté le 22 août 2022.

SARR, Mohamed Mbougar (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris : Éditions Philippe Rey/Jimsaan.

VUKUŠIĆ ZORICA, Maja (2013). *André Gide : Les gestes d'amour – l'amour des gestes*, Paris : Éditions Orizons.

Velimir MLADENVIĆ

Garonne in absentia – roman postmoderne de Jean-Michel Devésa ?

Jean-Michel Devésa : un auteur (post)moderne ?

Jean-Michel Devésa exerce comme professeur de littérature française et francophone à l'Université de Limoges, il est également critique littéraire. Si cet auteur côtoie les belles-lettres depuis plus de trente ans, cela fait moins de dix ans qu'il est entré en littérature en tant qu'écrivain, avec la publication de son journal intime de l'Allemagne, paru en 2013. C'est son premier ouvrage littéraire publié sous son vrai nom. Il développe son œuvre en publiant régulièrement : *Bordeaux la mémoire des pierres* (2015), un ouvrage dans lequel il « a trouvé sa langue et sa littérature » (Devésa 2021b), puis *Une fille d'Alger* (2018), *L'Empreinte du souvenir* (2018), *Scènes de la guerre sociale* (2020). Dans ces derniers ouvrages, l'écrivain met en œuvre « la même économie, le même registre de langue et la même langue » (Devésa 2021b). Ainsi qu'il nous l'apprend, Devésa avait, depuis son enfance, un incroyable désir de devenir écrivain : « Le désir d'écrire m'a toujours habité. Toutefois mes diverses tentatives, à peu près une tous les dix ans, ne m'avaient jamais convaincu, si bien que je détruisais mes pauvres divagations dans les jours qui suivaient leur rédaction » (Mladenović 2018 : 96).

Dans tous ses écrits, cet auteur aborde des thèmes prédominants récurrents : les problèmes dans le couple, l'amour, les relations entre les Français et les étrangers, et la ville, la ville de Bordeaux en particulier, qui apparaît toujours dans l'ensemble de son œuvre comme une troisième voix, sinon un personnage à part entière. « Bordeaux est mon poste de vigie », déclare Devésa. Il traite également de thèmes sociaux contemporains : les réfugiés, les migrants qui traversent l'Europe pour trouver une vie meilleure. Devésa retourne aussi dans le passé en évoquant les réfugiés républicains espagnols et leur accueil en France à la fin des années trente. À travers les républicains et les communistes, dans le roman *Bordeaux la mémoire des pierres* il file une métaphore sur l'usure du temps, « la rencontre, l'amour et l'inéluctable vieillissement des êtres » (Mladenović 2018 : 97). Cet auteur préfère qu'on lise ses romans comme des romans contemporains, plus précisément il qualifie son dernier ouvrage de « roman d'ancrage » ou « un roman de la folie du couple », sans aucune définition précise, même si ses livres sont « une histoire d'amour inaboutie, sans estomper le cadre politique dans lequel elle se déroule [...] » (Devésa in Mladenović 2021).

Garonne in absentia est publié en octobre 2021 chez l'éditeur bordelais Mollat, auquel notre auteur est très attaché. En effet, cet éditeur incite l'écrivain à écrire et lui donne l'opportunité de publier ses écrits et de débattre avec les plus éminents écrivains français contemporains. Certains faits déjà mentionnés nous amènent à présenter l'écrivain Jean-Michel Devésa en tant qu'auteur post

(moderne), surtout en se focalisant sur son dernier roman *Garonne in absentia*. Pour notre article nous avons choisi de retracer les éléments de ce roman qui permettraient de le qualifier de « roman contemporain », comme le définit son auteur, et comme un roman comportant des éléments de texte postmoderne. Dans un entretien accordé à l’auteur de cet article, Devésa définit son roman ainsi :

Je préférerais qu’on le lise comme un roman contemporain, c’est-à-dire comme un roman qui s’efforce de relater une histoire d’amour inaboutie sans estomper le cadre politique dans lequel elle se déroule, en veillant à ne pas gommer les doutes et les interrogations du scripteur, celui-ci ne méconnaissant pas la vanité d’ajouter une énième « romance » sur les rayons d’une bibliothèque mondiale qui n’en manque vraiment pas, et surtout étant persuadé de l’impossibilité de le faire, aujourd’hui, dans la double illusion d’un récit linéaire et d’une instance narrative omnisciente. (Devésa in Mladenović 2021)

Il n’y a pas une définition précise portant sur la littérature postmoderne¹. Cependant il y a quelques éléments qui caractérisent cette littérature postmoderne, ainsi le recours à des techniques narratives, telle que par exemple la fragmentation. Il n’y a pas de nombreux ouvrages qui définissent ce terme², mais la parution de *La Condition postmoderne* en 1979 marque une étape importante dans la mise en circulation du terme, même s’il n’y apparaît qu’une seule fois (Lyotard 1979 : 63). Aussi Devésa définit-il son style comme un style postmoderne. Il introduit dans son opus « le refus de la narration linéaire, avec des « interventions de l’auteur, qui perturbent la chronologie » et dit vouloir « casser le réalisme » (Devésa 2021b) en rappelant au lecteur qu’il est en train de lire un roman. Nous pouvons ajouter d’autres caractéristiques qui peuvent classer ce roman dans la littérature postmoderne : les personnages sont croqués d’un trait plutôt que décrits. En cela le récit peut être qualifié de postmoderne. De même, le minimalisme prime dans la description des lieux, des villes, et des sentiments des personnages. Cela implique de la part du lecteur une activité pendant sa lecture participant ainsi à la création de l’histoire et de l’intrigue. La fragmentation, elle aussi, est un phénomène typique du postmodernisme, qui a trait à divers éléments concernant l’intrigue, l’image, les références factuelles comme les dates et les événements historiques précis. Et enfin, nous savons tous qu’un texte n’est pas isolé et qu’il se réfère toujours aux textes

¹ Selon Akay la notion du postmodernisme apparaît dans les arts plastiques au cours des années 1960, avec l’apparition des collages de l’artiste Robert Rauschenberg. Cependant, cet auteur va plus loin dans l’histoire de la notion du postmodernisme et trouve ses racines dans les tourments plutôt politiques que philosophiques : « En particulier lors de la première guerre du Golfe ; la guerre lancée par Georges Bush père au régime de Saddam Hussein, (et quoique le Koweït fut envahi par l’armée irakienne et que l’on parlât d’une Indépendance du Koweït) est considérée comme un tournant, aussi bien politiquement que philosophiquement dans la différence des approches politiques de Lyotard qui utilisera la théorie du postmodernisme et de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui assumèrent une position critique face à cette notion » (Akay 2010 : 97).

² Il y a plusieurs ouvrages qui mentionnent ce phénomène en littérature comme Simon Malpas *The Postmodern* (2005) et Niall Lucy *A Dictionary of Postmodernism* (2016). Ce dernier ouvrage n’introduit pas les termes du postmodernisme, juste *modernisme* (en anglais *modernism*) et *modernité* (en anglais *modernity*). Le dictionnaire historique de Fran Mason, publié sous le titre *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater* en 2007, ne fait pas mention du terme de « postmodernisme », mais juste de « postmoderne » (en anglais *postmodern*) et de « postmodernité » (en anglais *postmodernity*) ; voir à ce propos : Tešanović 2021 : 63–82.

précédents et en quelque sorte qu'il mène un dialogue avec eux. Cette intertextualité est aussi présente dans ce roman.

Garonne in absentia : le roman (post)moderne ?

Garonne in absentia raconte une histoire assez simple entre deux personnages, Mathilde et Jean : « Mathilde est une femme avec laquelle il a longtemps vécu en ce bord d'eau qu'ils avaient ensemble choisi pour porter leurs fardeaux et leurs rêves, cette femme auprès de laquelle il espérait vieillir et s'éteindre » (Devésa 2021a : 7). Mathilde et Jean, les personnages principaux du roman se sont rencontrés il y a trente ans. Ils font partie de ces individus qui ont fait de longues études supérieures ; elle est devenue psychologue et lui professeur d'université. Jean s'intéresse à Mathilde « il s'extasie d'apprendre qu'elle pleure pour un rien » (Devésa 2021a : 14). Ils achètent une grande demeure qui nécessite de longs et coûteux travaux. Ils vont y vivre une vingtaine d'années. D'abord le bonheur (qui est évoqué dans la première moitié du roman) puis le délitement inexorable de leur vie commune. Histoire classique, a priori, comme en écho au style architectural du château Labrune, au bord de la Garonne, où se déroule l'action. Mais comme dans ses deux précédents romans – *Bordeaux la mémoire des pierres* et surtout *Une fille d'Alger* –, Jean-Michel Devésa élabore un récit original et prenant grâce à une écriture minutieusement ouvragée et à un art maîtrisé de la description des choses et des sentiments. *Garonne in absentia* découle en quelque sorte de ces deux récits précédents. Selon l'auteur, le roman *Bordeaux, la mémoire des pierres* est un récit sur un père que l'auteur aurait voulu avoir, mais qu'il n'a pas eu, *Une fille d'Alger*, un récit sur une mère et *Garonne in absentia* est un roman sur le fils. Ce désir d'écrire un roman du fils s'est transformé en la rédaction d'un roman de couple, qui s'est métamorphosé en roman du couple et à la fin cette évolution aboutit à la forme finale d'un roman sur la folie du couple (Devésa 2021b).

Ce roman est conçu comme un petit récit, un jeu, et un simulacre, celui de deux jeunes gens, Mathilde et Jean, qui mènent une vie harmonieuse. Le titre est trompeur, car tout au long du récit on se rend compte que ce n'est pas la Garonne qui est absente, mais assurément le personnage Mathilde. La Garonne dans le roman n'est pas un personnage du roman, c'est *le* personnage du roman : le fleuve permet aux personnages de percevoir ce qu'ils sont. Jean n'a d'autre choix que de se souvenir, de reconstituer et de raconter. Mais ce livre ne doit pas être réduit à un roman de souvenirs et de réminiscences, c'est une œuvre qui dialogue avec notre époque et qui s'appuie sur de nombreuses références sociales, littéraires et bien évidemment politiques, qui permettent à l'auteur de définir son œuvre comme un « roman politique », parce que « la folie du couple est tributaire du lieu qui pèse sur ce couple » (Devésa 2021b).

Dans ce roman, l'auteur ne livre pas beaucoup d'informations sur les personnages, il n'y consacre qu'une ou deux phrases. Ceux-ci sont présentés à travers leurs sentiments, à travers ce qu'ils lisent, ce qu'ils pensent, ce qu'ils regardent. Le minimalisme dans la description ne se voit pas à travers les noms des rues dans lesquelles l'histoire se déroule. L'auteur insiste pour signaler que ces rues,

(surtout dans le cadre de la ville de Bordeaux, mais aussi, dans d'autres villes plus éloignées, comme Tirana en Albanie), existent vraiment et qu'elles tiennent une grande place dans la vie des personnages. C'est le cas également de la description du château de Labrunne qui figure dans le roman. À plusieurs reprises, le narrateur informe ses lecteurs sur ce château, sur son originalité et son importance.

Dans le roman, la narration est changeante. D'abord le narrateur est omniprésent et c'est lui qui nous présente les personnages. Ensuite le personnage, Jean, devient celui qui raconte l'histoire. En plus, le texte est divisé formellement en plusieurs parties dont chacune porte un titre, mais le récit, en plus de se voir fragmenté, parfois hybride dans sa disposition et son organisation, est en proie à une fragmentation narrative. L'auteur entremêle un lexique très soutenu avec un lexique plus cru ou plus populaire. De la même façon, il porte un soin particulier aux titres des cinq chapitres : *Une folie en Garonne*, *Notre-Dame des fins des terres*, *Notre-Dame des abysses du temps*, *Notre-Dame de la réversibilité des causes*, *Le Passage des eaux*.

On remarque que le roman est scindé en deux grandes parties : d'abord les jours heureux en couple, puis la deuxième moitié du roman qui raconte les souvenirs du passé. Ainsi l'organisation habituelle en chapitres cède plutôt la place à de petits paragraphes séparés thématiquement les uns des autres. Le narrateur saute de la description des sentiments du personnage de Jean au problème de la narration dans le roman contemporain, puis de la description des toponymes à la description du château, par exemple.

Les références à « la vie réelle » sont nombreuses dans ce roman. Pour mieux situer ses personnages dans le temps et dans l'espace et pour mieux les faire évoluer dans leur quotidien, l'auteur a recours à des passages sur le changement idéologique de 1968, sur les rapports qu'entretenaient les pays de l'Est avec l'Union européenne, sur le quotidien en Albanie, et sur la culture de « l'annulation » avec les monuments et statues abattus, sur le 25 mai 2020, jour où un policier américain tue un jeune noir, sur la pandémie de Covid et le confinement en France, sur les gens qui regardent constamment les informations en continu, c'est-à-dire, tout ce dont cet auteur est le témoin. Ce procédé caractéristique de cet auteur est élaboré et expliqué ainsi par lui :

J'aimerais façonner une littérature jouant de ce que nous savons du « peu de réalité » et du clivage du sujet, n'ayant cure de la distinction entre le fictif et le biographique parce que n'essayant pas d'énoncer une vérité (de l'être ou de l'Histoire) mais s'échinant à « sonder » les aventures, impressions, bonheurs et dérives que procure ou réserve l'existence, et à stimuler émotion et réflexion chez les lecteurs. (Devésa in Mladenović 2021)

Dans ce roman, comme dans les romans précédents de cet auteur, nous trouvons des éléments d'autofiction ou d'identification des personnages avec l'auteur lui-même, ainsi que des sentiments et des toponymes que l'auteur apprécie grandement, notamment la ville de Bordeaux. Même si dans un de ses entretiens l'auteur nous a appris qu'il n'aimait pas le terme d'autofiction, il existe entre Jean et l'auteur du roman plusieurs traits communs que nous ne pouvons pas ignorer. À ce propos, Devésa nous confie :

Le terme d'« identification » ne convient pas pour qualifier mes ouvrages même si tous « parlent » de ma vie. Ce que je vis avec les autres, ce que je vois autour de moi, je m'en inspire et en fais un matériau dont je nourris mon écriture. Je « pars » de la réalité pour produire des formes littéraires qui me permettent de dire en partie, et par écart et déplacement, pour quelques-uns d'entre nous, ce dont il retourne dans nos vécus. Si donc Jean ressemble à l'auteur, et c'est le cas, il faut ajouter que Mathilde, mon héroïne, lui ressemble au moins autant (Devésá in Mladenović 2021).

Devésá raconte que Jean passe son enfance ainsi qu'une partie de sa jeunesse à Bordeaux, qu'il aime se peindre en citoyen du monde, de culture et de nationalité française. Durant la période de l'adolescence, les livres sont importants pour l'auteur et pour son personnage de fiction : les deux partagent la même passion pour la lecture et ils ont un rapport au livre quasi fanatique. Jean est passionné par le surréalisme et voue un culte à René Crevel, tout comme l'auteur du roman. Jean est aussi professeur d'université, il aime dialoguer avec les écrivains et les poètes. Jean travaille à un livre ayant pour titre *Scène de la guerre sociale* (le titre d'un essai de Devésá). Dans le roman nous lisons : « Dans quelques semaines, il publie des *Scènes de la guerre sociale*, le contrat est signé, pendant son interlocuteur n'est pas convaincu par le titre... (2021 : 110) ».

Ce roman contient également plusieurs références littéraires. L'intertextualité est riche et elle se réfère surtout aux romans précédents de cet auteur. Dans *Garonne in absentia*, comme dans les deux romans précédents, nous trouvons les mêmes toponymes, parfois la même sensibilité des phrases, un procédé que l'auteur lui-même nomme « mille poèmes » (Devésá 2021b). Pour Devésá, il s'agit d'utiliser la poésie dans un texte narratif en travaillant sur le rythme des phrases qui est essentiel pour l'auteur. On y trouve des références au surréalisme, sur la folie soi-disant surréaliste. Les personnages du roman portent dans leurs poches les livres des auteurs appréciés par Devésá. Les personnages de ce roman, il y en a d'autres, bien sûr, à part de Jean et Mathilde possèdent et lisent les œuvres de Breton, Crevel, Aragon.

Jean n'a jamais oublié ce professeur auquel il doit énormément, lisant le passage dans lequel André Breton pose qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort le réel et l'imaginaire le passé et le futur le communicable et l'incommunicable le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ; et de son commentaire prenant soin de distinguer l'hypothèse non formulée dans ces lignes du Second manifeste du surréalisme de l'existence matérielle et concrète d'une position dans l'espace et le temps où s'abolissent les contraires, et la lettre de ce qui est avancé dans cette séquence et qui, en l'occurrence, ne relève que d'une perception, comme s'il y avait d'une part le réel et la réalité et ce qu'on en voyait, et d'autre part une attitude à adopter et à promouvoir consistant à regarder le monde avec les lunettes de l'enfant, du fou et du sauvage de sorte qu'il en soit transfiguré. (Devésá 2021a : 142)

Le personnage, Jean, fait sien le principe surréaliste de la pensée de Breton qui aboutit à une conception de l'imagination poétique selon laquelle l'image permet de déborder les réalités quotidiennes pour arriver à une transfiguration poétique du réel. Par cette idéalisation du réel, il peut dépasser les oppositions entre la raison et la

déraison, le haut et le bas, ce lui permet d'accéder à une condition supérieure à celle des autres êtres humains.

En guise de conclusion

Ayant passé en revue les grands axes de l'univers romanesque de Jean-Michel Devésa, une recherche poétique particulièrement fine se profile en prise directe avec l'actualité ; le réel se conjugue dans de longues phrases sans ponctuation et avec un lexique qui représente un double défi pour le traducteur. C'est aussi ce qui nous fait dire que ce roman est un roman contemporain avec une poétique postmoderne où l'écriture agit comme un instrument d'investigation du réel (contre quoi on bute) et un vecteur de sensibilité « sans verser dans l'illusion du réalisme et de l'idéologie » (Devésa in Mladenović 2021). Toutefois, il faut souligner que Jean-Michel Devésa (dans plusieurs échanges avec l'auteur de cet article) n'assume pas cette catégorie. Il affirme au contraire faire partie des derniers modernes parmi lesquels il inclut Philippe Sollers, car il ne se reconnaît pas dans tous les cadres actuels de références des postmodernes.

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD
UNIVERSITÉ DE POITIERS
doctorant en littérature
velimir.mladenovic@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

AKAY, Ali (2010). « Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ? », *Tumultes*, 1, n° 34, 95–111, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-1-page-95.htm>. Consulté le 20 octobre 2022.

DEVÉSA, Jean-Michel (2015). *Bordeaux la mémoire des pierres*, Bordeaux : Mollat.

DEVÉSA, Jean-Michel (2018a). *Une fille d'Alger*, Bordeaux : Mollat.

DEVÉSA, Jean-Michel (2018b). *L'Empreinte du souvenir*, Bruxelles : maelstrÖm.

DEVÉSA, Jean-Michel (2020). *Scènes de la guerre sociale*, Perros-Guirec : Le Bateau ivre.

DEVÉSA, Jean-Michel (2021a). *Garonne in absentia*, Bordeaux : Mollat.

DEVÉSA, Jean-Michel (2021b). « Garonne in absentia » [J.-M. Devésa présente son livre sur le site de Librairie Mollat], [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=S-1K4d3jOgU&t=93s>. Consulté le 15 juin 2022.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit.

MALPAS, Simon (2005). *The Postmodern*, Londres – New York : Routledge.

MASON, Fran (2007). *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, Lanham – Toronto – Plymouth : Scarecrow.

MLADENOVIĆ, Velimir (2018). « “Bordeaux, la mémoire des pierres”, Entretien avec Jean-Michel Devésa », *Sveske*, n° 129, 95–103.

MLADENOVIĆ, Velimir (2021). « “Bordeaux est mon poste de vigie”, Entretien avec Jean-Michel Devésa », *Quinzaines*, n° 1240, [En ligne] <https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/bordeaux-est-mon-poste-de-vigie-entretien-avec-jean-michel-devesa-1260>. Consulté le 16 juin 2022.

NIALL, Lucy (2016). *A Dictionary of Postmodernism*, Oxford : Blackwell.

TEŠANOVIĆ, S. Biljana (2021). « Le “postmodernisme” et sa conception lyotardienne », *Association serbe des études canadiennes*, vol. 9, art. 3, 63–82.



formes de médialité

Intermédialité et écriture de soi : quel(s) paradigme(s) ?

Vers la fin de sa vie, atteint par le Sida, affaibli, torturé par toute une série d'interventions médicales qui n'apporteront pas d'amélioration visible à son état de santé, mais vivant avec l'espoir de gagner quelques jours de plus grâce à quelques doses d'un antirétroviral qu'il s'est difficilement procuré, Guibert note avec amertume en 1991 dans *Le Protocole compassionnel* :

C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort. Sur elle je fais toute sorte d'examen, des clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité. (Guibert 1991 : 81)

Étrange offrande au lecteur, mais peu surprenante si l'on pense à un petit fragment de *L'Image fantôme*, un des premiers récits autobiographiques de Guibert construit autour de la photographie, intitulé « La Radiographie », où le narrateur affiche cette image médicale sur la vitre de son appartement « à la vue de tous (des voisins comme des visiteurs) » (Guibert 1981 : 68). Ce sera « l'image la plus intime de moi-même, bien plus qu'un nu, celle qui renferme l'énigme [...] l'image d'une différence de base... » (Guibert 1981 : 68). Cette volonté de s'exhiber devant les autres dessine chez Hervé Guibert un projet rousseauiste et postmoderne à la fois. Ainsi, de l'auteur des *Confessions* il avait presque repris à la lettre l'exergue archiconnu du manuscrit de Neuchâtel, « *intus et in cute* » (Rousseau 1959 :1151) et pour ce qui est de l'extrême modernité, il semble avoir mis à profit le geste autobiographique de l'artiste contemporain Rauschenberg qui, dans le premier panneau de son *Autobiography* (Rauschenberg 1968) insère une radiographie grandeur nature de son corps.

Chez Guibert, tout cela n'est que le début d'un tourbillon de renvois croisés entre littérature, photographie et cinéma qui constellent son œuvre : photo et texte écrit à la main dans *Suzanne et Louise*, photo et récit de vie dans *La Seule Image* ; les autoportraits et les clichés des tables de travail se font de plus en plus nombreux et circulent entre la photo et la vidéo, *La pudeur ou l'impudeur*. Avec la trilogie du Sida et son journal d'hospitalisation, *Cytomégalovirus*, l'écriture devient enregistrement ponctuel des procédures médicales et des derniers jours de sa vie, en parallèle avec la vidéo qui enregistre l'écriture et dont la bande-son est en effet une lecture des fragments du journal de Guibert.

Comment envisager ou dévisager dès lors ces imbrications vertigineuses de la photo dans l'image et vice versa ? Comment rendre compte de cet enchevêtrement des médiums (imagerie médicale, photo, écriture, art contemporain) qui se convoquent l'un l'autre, qui semblent fonctionner plutôt selon les lois de la *figurabilité* au Quattrocento italien (Huberman 1990) que selon ceux d'un Philippe Lejeune qui avait posé les lois de l'autobiographie comme genre littéraire (Lejeune 1975) ? Afin de

répondre à ces questionnements, notre étude reprend, modifie et enrichit, en les plaçant dans une nouvelle configuration théorique, une série d'arguments exposés dans *L'Autobiographie entre le texte et l'image* (Lazar 2021).

L'on aura compris que dans le paysage des récits de soi de la seconde moitié du XX^e siècle, Guibert n'a rien d'une exception. Il est même assez prudent dans ses jeux de transgression par rapport à un Boris Lehman, par exemple, cinéaste et écrivain belge, dont une partie des films autobiographiques sont repris sous forme de livres truffés de poèmes, de documents, de photogrammes, de lettres, photos, dessins et partitions musicales assemblés dans un dispositif hétéroclite ayant pour but déclaré de « faire le tour de soi » (Lehman 2006 : 12). Il signe le film *Lettre à mes amis restés en Belgique* (1991) suivi du livre homonyme (1992), *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, film et livre lancés en 2003 ou *Tentatives de se décrire*, volume avec un important corpus photographique paru en 2006. Guibert peut s'apparenter aussi à Chantal Akerman qui mélange film (*News from home*, 1977, *Portrait d'une paresseuse*, 1986), livres autobiographiques (*Une famille à Bruxelles*, 1998, *Ma mère rit*, 2013) et installations (*Autobiography/Selfportrait in progress*, 1998, *Je tu il elle*, 2007), pour ne plus rappeler Jonas Mekas, Agnès Varda, Marguerite Duras, Jean-Philippe Toussaint, Denis Roche, Sophie Calle ou Nicole Brossard, parmi d'autres, autant d'artistes-écrivains qui proposent des circuits et courts-circuits plurimédias dans leurs œuvres.

Bien qu'elle soit prolifique, la théorie de l'intermédialité n'a pas encore suscité une définition globale ou universellement acceptée¹, ce qui complique toute démarche qui vise à saisir les enjeux esthétiques, formels, même génériques de ces œuvres vues le plus souvent comme des expérimentations ou des formes hybrides, quand on ne prend en compte que l'un ou l'autre de leurs versants médiatiques. Théorisée à l'orée des années soixante-dix par Dick Higgins, bien démarquée à la fois de l'intertextualité encore trop liée au texte littéraire, de l'interartialité qui évite toujours les supports électroniques, et de l'intersémiotique qui a fait florès pendant des décennies en Europe et aux États-Unis (Mouakhar 2018), l'intermédialité fonctionnerait sur le principe de la greffe, de la présence d'un média à l'intérieur d'un autre ou bien d'une « fusion conceptuelle des éléments » (Higgins 1967 : 83). Vue par Gaudreault, elle serait « le procès de transfèrement et de migration de formes et de contenus, entre les médias » (Gaudreault 1999b : 137). Issu du *Fluxus*, poète, compositeur et artiste qui s'illustre dans les *mixed medias*, Higgins met en circulation son texte manifeste intitulé *Intermedia* à compte d'auteur, dans lequel il postule que « chaque œuvre d'art détermine son propre médium et ses propres formes, selon ses besoins » (Higgins, 2001 : 57).

Pourtant, dans la pensée francophone située à la fin des années soixante sous la domination des figures réunies autour du « Tel Quel », « l'intermédia » n'a pas un écho très retentissant. D'ailleurs, les textes de Higgins ne sont traduits qu'en 1999. Cela s'explique d'une part par le peu d'intérêt que le public et la critique manifestent pour *Fluxus* en France et d'autre part par le fait que le concept d'intermédialité avait

¹ Comme l'observe Ian Johnson, les désaccords contemporains sur la définition de l'intermédialité, en concurrence avec la transmédialité ou avec des phénomènes d'hybridation médiatique de toute sorte rendent difficile l'application cohérente de cette approche dans différents espaces culturels (Johnson 2021).

pris la forme d'un écrit d'artiste et pas d'un traité de sémiotique ou d'une recherche structuraliste.

Même les trois travaux de Marshall McLuhan, comme *La Galaxie Gutenberg*, *Understanding Media. The extensions of Man* ou *The Medium Is the Message : An Inventory of Effects* lancés en 1967 où le philosophe canadien structure un même système d'interférences entre les médias qu'il appréhende par « l'hybridation » comme « rencontre de deux médias [...] qui engendre des formes nouvelles » (McLuhan 1977 : 75), n'ont pas détrôné la sémiotique française, même si Roland Barthes par Roland Barthes, paru en 1975, met à profit tous les effets intermédiatiques possibles.

Dans le monde germanophone, Jürgen Ernest Müller, dans son étude sur l'intermédiatité, publiée en allemand en 1996 (Müller 1996), revient sur le chemin ouvert par Higgins et désigne par « intermédiat » : « La communication culturelle [qui] a lieu [...] comme un entre-jeu complexe des médias » (Müller 2000 : 107). Dans l'espace francophone, André Gaudreault ouvre en 1988 quelques pistes de recherche dans son livre *Du Littéraire au filmique*, proposant de comprendre l'intermédiatité comme phénomène élargi, produit indépendamment de la volonté du créateur et du lecteur :

[...] ce concept qui permet de désigner le processus de transfèrement et de migration entre des médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l'œuvre de façon subreptice depuis quelque temps déjà mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu aujourd'hui une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration. (Gaudreault 1999a : 175)

Enfin, dans la même période, Edmond Couchot voit dans l'intermédiatité une manière de dépasser le niveau des références éparses à un média ou un autre pour définir les sujets contemporains comme « entités hybrides, mi-image/mi-objet, mi-image/mi-sujet » (Couchot 1998 : 175).

Au Canada, autour d'Éric Méchoulan et en Suède, sous l'égide de Clüver, des groupes de recherche et des revues, comme *Intermédiatité*, vont se pencher régulièrement, à partir des années quatre-vingt-dix, sur les transformations médiales et intermédiatiques des œuvres. Dans leur sillage, Silvestra Mariniello, résume ce phénomène de la manière suivante :

On entend l'intermédiatité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique [...] d'autres pratiques médiatiques [...] ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques [...] ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'évènement des relations médiatiques variables entre les médias. (Mariniello 2000 : 7)

D'excellentes synthèses ont déjà été publiées par Bernard Vouilloux, Nizar Mouakhar et Clüver pour cartographier des cas possibles de relations texte-image et les rapports entre les médias mêmes, d'où la distinction entre phénomènes transmédiaux, intermédiaux et multi- ou plurimédiaux proprement dits. Rappelons

simplement que malgré le demi-siècle qui s'est écoulé depuis son apparition, ce « système de systèmes » (Müller 2000 : 99) qu'est l'intermédialité ne bénéficie pas d'une théorie définitive. En effet, à suivre Mouakhar, l'intermédialité est à concevoir de deux manières différentes : à partir de Higgins comme approche relevant de *mixed medias* qui vise surtout ce qui se place dans l'entre-médias – dans ce cas on parle de l'approche doxologique ; ou bien comme approche plus vaste prenant en compte des transferts, des transformations médiales, des circulations d'un média à l'autre, des échanges, pour produire une « œuvre-continuum » (Mouakhar 2018). Parmi les derniers avatars du concept, nous pouvons situer la narratologie transmédiée (Baroni 2017) qui prend en compte aussi le *storytelling* et la culture de masse dans laquelle les produits médiatiques prolifèrent indéfiniment à partir d'un récit-phare (un *blockbuster*, une série télévisée ou une BD, par exemple) (Jenkins 2013). Encore plus proche de nous, Francis Guyoba prône une ouverture simultanée de l'intermédialité vers l'écocritique et l'ontologie :

La configuration de « l'être entre » varie d'un ordre de la réalité à un autre. Dans l'ordre naturel, elle sera atomique, moléculaire, génétique, ondulatoire, gravitationnelle, évolutionniste, etc., et dans l'ordre culturel elle sera sociologique, historique et mimétique. Les lois régissant ces ordres de réalité peuvent être tenues pour des principes généraux de configuration intermédiaire, leur ensemble étant coiffé par le principe de l'« être entre » par le truchement duquel ces ordres s'entrelacent réellement et virtuellement en d'infinis possibles. Le monde est né, s'entretient et évolue intermédialement. (Guyoba 2020 : 329)

Somme toute, à partir de ces virages pris par l'intermédialité pendant ces dernières années on aurait du mal à trouver des réponses aux questions énoncées initialement par rapport à l'œuvre de Guibert.

Pourtant, à l'intérieur de ce vaste écosystème d'approches, il y a une sous-catégorie qui doit rendre compte de ce paradigme médiamorphique du récit de soi que Philippe Lejeune n'avait pas pris en compte que de manière sporadique et comme pour mieux assurer son système : l'automédialité.

Ce concept, proposé toujours dans le monde germanophone en 2006 par Jörg Dünne et Christian Möser, fait son entrée dans la théorie francophone en 2008 lors de la parution d'un numéro de la *Revue d'études culturelles*, « L'automédialité contemporaine », dirigé par Béatrice Jongy. L'automédialité prend à rebrousse-poil la théorie lejeunienne de l'autobiographie et conteste la place dominante et déterminante qu'elle accorde au rapport entre fiction et authenticité et à l'écriture. Celle-ci n'est plus une forme privilégiée mais tout au plus un médium parmi d'autres, capable de contenir et de transmettre un récit de vie. Se pencher sur le médium c'est, selon Dünne et Möser évacuer en bloc le *graphein* et le *bios*, discriminant par rapport aux « formes non-narratives de la constitution de soi » (Dünne et Möser 2008 : 15) pour accorder au sujet le droit d'employer simultanément ou indistinctement plusieurs médias – l'écriture, l'art, le cinéma, la photographie, le numérique, la danse, etc. – dans le but d'instaurer une nouvelle manière de prendre en compte le « moi ».

En ce sens, l'idée de « production identitaire » (Jongy 2008 : 5) devient centrale et c'est elle qui va déterminer le médium identitaire choisi. Mais le jeu

d'influences et de déterminations se prolonge, puisque le médium, à son tour, imposera ses limites et ses conditionnements particuliers sur la manière dont le sujet s'expose devant les autres. Force est de constater, observe Guyoba, qui signe une étude dans ce numéro, que « l'expression de soi détermine le choix du média » et « la matérialité du média détermine la forme de la subjectivité suivant la nature dudit média » (Guyoba 2008 : 21). C'est aussi la conclusion avancée par Dünne et Möser :

Il n'y a pas de soi sans un rapport à soi réflexif, il n'y a pas de rapport à soi sans le recours à l'extériorité d'un médium technique qui ouvre à l'individu une « marge de manœuvre » pour une pratique de soi. Dans ce sens, la notion d'automédialité postule une interpénétration constitutive du dispositif médial, de la réflexion subjective et du travail pratique sur soi. (Dünne et Möser 2008 : 18)

Tout ceci ne se passe qu'en théorie, car en pratique, au moins dans l'espace francophone, l'automédialité, quand elle est appliquée, rend compte de la figuration de soi dans des médias comme le blog, le journal en ligne, les communautés virtuelles, et tout récemment, dans l'éducation et le milieu psychiatrique².

Cette multiplicité d'usages et un certain flou conceptuel de l'automédialité font que lorsque cette approche doit être mise à l'épreuve sur un corpus hétérogène d'œuvres, comme le fait Emma Maguire dans *Girls, autobiography, media*, il s'avère impossible d'évacuer complètement l'idée d'autobiographie ou de récit autobiographique.

En ce qui suit, j'emploierai les termes « automédialité » et « lecture automédiale » pour indiquer à la fois un outil conceptuel et une approche en mesure d'analyser des textes autobiographiques d'une pluralité de formes (avec une application particulièrement utile pour les formes numériques et multimodales) qui met en avant les conditions, les contextes, les outils et les processus de médiation des « moi » auto/biographiques. [...] Ainsi, je ne conçois pas l'automédialité comme une approche limitée aux médias numériques – en fin de compte, les livres sont aussi des médias. Je m'intéresse plutôt à la manière de représentation de soi adoptée dans des contextes en ligne. Celle-ci pose aux chercheurs des questions urgentes sur ce que signifie représenter la vie et le soi en société, en réseau et en contexte multimédia. Je vise à aborder ici une approche automédiale de la présentation numérique de soi qui s'inspire de l'approche littéraire de l'œuvre autobiographique tout en la développant et en la rendant plus complexe. (Maguire 2018 : 21³)

² Cette discussion pourrait être prolongée par d'autres recherches et parutions (Delroy-Momberger et Bourguignon 2020). Une application tout aussi intéressante du concept est à retrouver dans le volume d'Emma Maguire consacré au récit de soi féminin intermédial contemporain (Maguire 2018). Elle codirigera d'ailleurs avec Ümit Kennedy un numéro spécial de la revue *Media/Culture Journal*, intitulé « The Texts and Subjects of Automediaity » (Maguire et Kennedy 2018).

³ Nous traduisons. « Further, I use “automediaity” and “automedial reading” as appropriate terms which signify a conceptual tool and approach to analysing autobio-graphical texts of a range of forms (but which has particularly useful application for digital and multimodal forms) that foregrounds the conditions, contexts, tools, and processes of mediation of auto/biographical selves. [...] As such, I do not conceive of automediaity as an approach that is limited to digital media—after all, books are media too. But the modes of self-representation being taken up in online contexts present scholars with urgent questions about what it means to represent life and the self in increasingly social, networked, multi-media ways. I

Tout d’abord, l’automédialité questionne, puis prolonge l’approche auto-biographique. En même temps, elle absorbe une perspective dont l’objet d’étude se situait dans un entre-deux, voire entre-trois : l’écriture autobiographique, l’iconographie de l’écrivain (Dewez et Martens 2009) et la sociologie littéraire, en l’occurrence la posture (Meizoz 2007). En ce sens, Emma Maguire s’intéresse dans son corpus aux phénomènes liés à la pression économique et culturelle sur l’image de soi, à l’évolution technologique ou bien à l’idéologie.

Rien de ces questionnements qui se présentent au chercheur au moment de mettre à l’épreuve une construction théorique ne transparait non plus dans la monumentale synthèse signée par Christian Möser pour le *Handbook of Auto-biography / Autofiction*, datant de 2019, dans laquelle il fait une archéologie des rapports entre écriture autobiographique et autres formes de visualité (photographie, vidéo, film, graphisme, art contemporain) pour conclure à un affranchissement progressif depuis la seconde moitié du XX^e siècle de l’autobiographique de sous l’emprise de l’écriture et du texte imprimé (Moser 2019). En effet, c’est justement dans la logique d’une omniprésence de l’imprimé et du récit comme médium dominant dans le champ culturel qu’on a pu assister à une montée en puissance de l’autobiographie (ou plutôt de ce qu’il appelle « autographie ») La sphère digitale rendra donc obsolète toute forme narrativo-textuelle d’écriture de soi et mettra les récits multimodaux en position dominante :

L’étude de l’automédialité met en lumière la grande variété de formes d’auto-représentation qui ont émergé dans différents contextes historiques et culturels. Elle contribue ainsi à relativiser la notion d’autobiographie issue de la prédominance temporaire d’un médium spécifique et d’un type spécifique d’écriture de soi : récit rétrospectif de l’histoire de vie d’un sujet, écrit par lui-même. (Moser 2019 : 256⁴)

Fidèle à ses positions de 2006, Möser insiste sur la nécessité de penser l’automédialité comme « pratique culturelle de subjectivation » (Moser 2019 : 257) capable d’assumer des formes non-linguistiques aussi. C’est en quelque sorte refaire l’aventure de la *photo-biographie* de Gilles Mora (Mora et Nori 1983) que son créateur désavoue en 2003 en raison de cette dialectique intime-extime de la photo (Pál 2010).

On constate ainsi que cet enthousiasme conceptuel autour de l’automédialité dépasse largement sa sphère et ses moyens réels d’application dans la critique ou dans la médiologie contemporaine. Chose encore plus étonnante, même les œuvres du corpus mobilisés par Möser pour soutenir son approche, notamment Hervé Guibert, Annie Ernaux ou Roland Barthes parmi d’autres, font l’objet des études récentes qui éludent ce type de questionnement, soit en théorisant l’indécidabilité générique et référentielle produite par ces allers-retours entre fiction et vérité, écriture et arts de l’image (Blanckeman 2000), soit en privilégiant l’un ou l’autre du

aim to demonstrate here an automedial approach to digital self-presentation that draws on, complicates, and expands a literary approach to autobiographical work » (Maguire 2018 : 21).

⁴ Nous traduisons. « The study of automediality discloses the great variety of forms of self-representation that have emerged in different historical and cultural contexts. It thus contributes to relativizing the notion of autobiography derived from the temporary predominance of a specific medium and a specific type of self-writing: the linear, retrospective narration of a subject’s life story written by herself » (Moser 2019 : 256).

versant factuel/fictionnel qui se disputent les frontières de toute œuvre (Lavocat 2016). C'est le cas de l'approche envisagée par Roger-Yves Roche dans son volume *Photofictions* où il prend en compte la rencontre entre l'imaginaire de l'écriture de soi et celui de la photographie sous les auspices d'une mise en fiction de la littérature (Roche 2009), tandis que Fabien Arribert-Narce place la notation de la vie et le geste photographique sur le même plan de l'expérience et du rapport au réel comme chez Annie Ernaux dont l'œuvre est portée par une écriture photo-socio-biographique (Arribert-Narce 2014). Enfin toujours concernant Hervé Guibert, dans un des tout derniers volumes consacrés à son œuvre, Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon approchent « la traversée des images guibertiennes », qu'il s'agisse de ses clichés ou de son film, sous l'angle de l'« écriture photographique » (Boulé et Genon 2015).

Ou bien, du côté de l'autobiographie filmique, telle que théorisée par Juliette Goursat dans *Mises en « je »*. *Autobiographie et film documentaire*, même si la méthode est par essence intermédiaire, au niveau de l'échafaudage théorique – car pour répondre à la question qu'est-ce qu'une « autobiographie filmée ? », Goursat transpose tous les éléments du pacte lejeunien dans le terrain du dispositif du cinéma et de la vidéo tout en vérifiant leur résistance au passage d'un média à l'autre ; et au niveau des œuvres qu'elle prend en charge (notamment les nombreuses œuvres hybrides, livres-films de Boris Lehman, Agnès Varda et toujours Hervé Guibert), la théorie de l'automédialité est laissée de côté pour un retour raisonné et nuancé à l'autobiographie lejeunienne (Goursat 2016).

Enfin, aucune mention de l'intermédialité ou de l'automédialité, même par incidence, dans les plus de huit cents pages du *Dictionnaire de l'autobiographie* paru en 2018 chez Honoré Champion sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, tandis que la part belle est faite à l'hybridation, aux greffes, aux effets de conjonctions (Simonet-Tenant 2018). Pas d'approche automédiale, non plus dans le dernier livre d'Arnaud Schmitt, *Phenomenology of autobiography. Making it real* (Schmitt 2017), ni dans un autre volume paru chez De Gruyter aussi, *Intermediality, life writing and american studies* (Winnie Balestrini et Bergmann 2018), mais un retour au cadre conceptuel matrice, l'intermédialité, confirmant ainsi la tendance générale de la critique de choisir ce terme devant l'automédialité ces dernières années. Et par un effet re-réciprocité, aucune trace du concept d'automédialité dans les sept cents pages de *Handbook of Intermediality. Literature-image-sound-music* paru chez De Gruyter en 2015 (Middeke, Rippl et Zapf 2015).

Même des monographies récentes sur une œuvre plurimédiale par excellence, comme celle de Gherasim Luca, auteur des cubomanies, de « livres-dialogue », poète, sculpteur, peintre, qui aurait parfaitement soutenu l'approche intermédiaire, se passent de ce schéma interprétatif pour inventer d'autres manières de rendre compte du rapport entre texte et image : « inter- et transmigration », « métempsychose artistique » alliage du graphique et du phonique, ready-made poétique ou même *médio* poétique (Clonts 2020).

À partir de ces constatations et symptômes que nous venons de présenter, il est difficile d'apprécier les vraies raisons du rejet d'un paradigme théorique, certes, un peu flou, mais utile en ce qu'il nous oblige de dépasser les découpages

médiatiques et génériques des œuvres. Peut-être cela tient de l'impossibilité foncière de l'automédialité de prendre en compte des notions comme la sociabilité littéraire, l'institution littéraire, les effets de champ, ou de son ouverture trop grande vers des phénomènes plutôt que des œuvres, toute une série d'études étant dédiées aux représentations de soi sur les plateformes de sociabilité numérique. Il est possible que cette théorie soit trop faiblement délimitée d'autres formes d'approcher la figuration de soi – l'iconographie d'écrivain, la posture – ou que le rejet trop virulent de l'écriture ou sa marginalisation dans les corpus d'analyse soit décourageante pour les chercheurs.

En tout cas, peut-être qu'il serait temps d'envisager une lecture plus souple de ce type de récits de soi chevauchant plusieurs régimes de représentation à partir des études sur l'image, en mettant à profit des concepts comme la *dissemblance* dans la direction ouverte par Georges Didi-Huberman (1995) dans l'histoire de l'art, comme manière de « figurer l'infigurable », d'autant plus que c'est justement sur ce point que réside la difficulté conceptuelle des représentations autobiographiques non-narratives dans les arts visuels : comment donner à voir ce qui se déploie dans la durée – la vie ? Comment transmettre le côté rétrospectif dans les arts de l'instantané et du présent : la photo, le cinéma, la vidéo ? Et d'ici, investiguer une énergétique des œuvres toujours dans le sillage des approches de la figura et du figural en histoire de l'art et du cinéma, de dégager non pas les phénomènes de transfert entre des médias ou de coexistence des médias qui participent au « maillage identitaire » (Brenez 1998) dans les récits de soi, mais les forces, les énergies au travail dans les œuvres qui font briser en éclat la représentation (Dubois 2004), qui montent en puissance de manière éphémère dans la figura, comme dans la radiographie de Guibert, pour mieux affermir l'identité et faire ressortir cette « différence de base » (Guibert, 1981).

Ce serait, pour paraphraser quelques mots de l'écrivain-photographe français restitués par Frédérique Poinat après avoir investigué ses archives, ouvrir la voie d'une « désatrophie » des approches médiologiques sur l'écriture de soi :

Je rêve que les photographes se mettent à écrire et que les écrivains prennent des photos, qu'il n'y ait plus d'intimidation des uns aux autres, que chaque activité soit l'indicible, l'innommable [...] autant que l'extension, la désatrophie de l'autre. (Poinat 2012)

UNIVERSITÉ BABEȘ-BOLYAI DE CLUJ-NAPOCA
enseignant-chercheur
andrei.lazar@ubbcluj.ro

BIBLIOGRAPHIE

ARRIBERT-NARCE, Fabien (2014). *Photobiographies: pour une écriture de notations de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris : Honoré Champion.

BALESTRINI, Nassim Winnie, Ina BERGMANN (2018). *Intermediality, life writing and american studies*, Berlin : De Gruyter.

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Ville-Neuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

BOULE, Jean-Pierre, et GENON, Arnaud (2015). *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

BRENEZ, Nicole (1998). *De la Figure En Général Et du Corps En Particulier. l'Invention Figurative au Cinéma*, Bruxelles : De Boeck.

CLONTS, Charlene (2020). *Gherasim Luca: texte, image, son*, Oxford, Bern, Berlin : Peter Lang.

COUCHOT, Edmond (1998). *La Technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.

DELROY-MOMBERGER, Christine et Jean-Claude BOURGUIGNON (2020). « Médialités biographiques, pratiques de soi et du monde », *Actuels–Le sujet dans la cité. Revue internationale de recherche biographique*, n° 9, 17–26.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995). *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion.

DUBOIS, Philippe (2004). « La question du figural », Pierre Taminioux et Claude Murcia (éd.), *Cinéma, Arts plastiques*, Paris : L'Harmattan, 51–76.

DÜNNE, Jörg, Christian MOSER (2008). « Automédialité. Pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire », *Revue d'études culturelles*, n° 4, « L'automédialité contemporaine », 11–20.

GAUDREAU, André (1999a). *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, édition revue et augmentée, Paris : Armand Colin, [1988].

GAUDREAU, André (1999b). « Pour une approche narratologique intermédiaire », *Recherches en communication*, n° 11, 133–142.

GUIBERT, Hervé (1981). *L'Image fantôme*, Paris : Minuit.

GUIBERT, Hervé (1991). *Le Protocole compassionnel*, Paris : Gallimard.

GOURSAT, Juliette (2016). *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

GUYOBA, François (2008). «Le sujet à la croisée des chemins auto(bio)médiatiques», *Revue d'études culturelles*, n° 4, « L'automédialité contemporaine », 21–31.

GUYOBA, François (2020). « Propositions pour une théorie générale de l'intermédialité », Roger Fopa Kuete, François Guyoba et Albert Jiatsa Jokeng (éd.), *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*, Nîmes : Lucie Editions, 323–335.

HIGGINS, Dick (1967). « Statement of the Intermedia », Wolf Vostell (ed.), *Décollage (décollage)*, Frankfurt : Something Else Press, 80–95.

HUBERMAN, Georges-Didi (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit.

JENKINS, Henry (2013). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris : Armand Colin.

JOHNSON, Ian (2021). « Introduction : Historicized Intermediality and Historical Variations on Intermediality », *Forum for Modern Languages Studies*, n° 57, 40–59.

JONGY, Béatrice (2008). « Avant-propos », *Revue d'études culturelles*, n° 4, « L'automédialité contemporaine », 5–8.

LAZAR, Andrei (2021). *L'Autobiographie entre le texte et l'image*, Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.

LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.

LEHMAN, Boris (2006). *Tentatives de se décrire*, Crisnée : Yellow Now.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.

KENNEDY, Ümit, Emma MAGUIRE (2018). « The Texts and Subjects of Automediality », *Media/Culture Journal*, vol. 21, n° 2, [En ligne] <https://doi.org/10.5204/mcj.1395>. Consulté le 16 octobre 2022.

MAGUIRE, Emma (2018). *Girls, Autobiography, Media. Gender and Self-mediations in Digital Economies*, London : Palgrave Macmillan.

MARINIELLO, Silvestra (2000). « Présentation », *Cinéma*, n° 10, 7–11.

MCLUHAN, Marshall (1977). *Pour comprendre les médias*, Paris : Gallimard.

MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine.

MIDDEKE, Martin, Gabrielle RIPPL et Hubert ZAPF (éd.) (2015). *Handbook of Intermediality : Literature-Image-Sound-Music*, Berlin : De Gruyter.

MORA, Gilles, Claude NORI (1983). *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris : Éditions de l'Étoile.

MOSER, Christian (2019). « Automediality », Martina Wagner Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Boston, Berlin : De Gruyter, 247–261.

MOUAKHAR, Nizar (2018). « Introduction à l'Intermédialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art » *Archée. Arts médiatiques et cyberculture*, [En ligne] <http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/>. Consulté le 10 juin 2022.

MÜLLER, Jürgen E. (1996). *Intermedialität*, Münster : Nodus.

MÜLLER, Jürgen E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma : Revue d'Études Cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2–3, 105–134.

PÁL, Gyöngyi (2010). *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle : analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, [En ligne] Thèse de doctorat, Université de Rennes 2, Université Européenne de Bretagne, Université de Szeged, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00481329/document>. Consulté le 07 juin 2022.

POINAT, François (2012). « Hervé Guibert – photographe ? », *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 7, n° 2, 240–264.

RAUSCHENBERG, Robert (1968). *Autobiography*, New York : Whitney Museum of American Art.

ROCHE, Roger-Yves (2009). *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

SCHMITT, Arnaud (2017). *The Phenomenology of Autobiography*, Londres, New York : Routledge.

SIMONET-TENANT, Françoise (éd.) (2018). *Dictionnaire de l'autobiographie*. Paris : Honoré Champion.

Le devenir-littérature de la photographie

Denis Roche, poète telquelien remarque en 1982 dans son ouvrage intitulé *La disparition des lucioles* : « la littérature de la photographie, c'est la photographie elle-même » (Roche 1982 : 5). Que signifie cette affirmation prétentieuse ? Comment la photographie en soi peut-elle devenir littérature ? Quels changements de paradigmes se sont mis en place depuis les années 1980 pour que cette affirmation ne nous paraisse plus si surprenante de nos jours ? Ce changement de paradigme notable concerne plusieurs disciplines et de nouveaux termes et théories pullulent dans tous les domaines impliqués, dont nous tâcherons de faire le tour.

Tout d'abord, un changement s'est opéré concernant le rôle et l'usage de l'image, et tout particulièrement son statut par rapport au texte. Dans les années 1990 Mitchell et Boehm avaient déjà reconnu le rôle grandissant des images dans les médias (journaux et télévision), phénomène qu'ils décrivent sous les termes du « tournant iconique » ou « tournant picturale » (Mitchell 1994a ; Boehm 1994). A cette même époque les « visual studies », reconnus dans les cercles académiques, ont montré que la vision même est culturellement codée, historiquement variable (Mirzoeff 1999) et en interaction constante avec d'autres zones sensorielles. La vision n'est plus pensée comme un phénomène statique et passif mais comme entrant dans un processus de fabrication du visible. L'image est soumise à un travail de déchiffrement selon l'approche phénoménologique. Ainsi que Husserl le constate : « tout visible est entouré de « non-vu » (*Unsichtig*), c'est-à-dire d'un visible en puissance »¹ (Joschke 2011 : 3). Le tournant pragmatique favorise l'étude de l'image du point de vue de sa réception, reconnaissant son aspect dynamique :

Dans cette perspective la lecture de l'image n'est donc pas statique, mise au service d'une finalité interprétative préconstruite par des discours savants. Elle réinscrit au contraire le voir dans un vivre, dans un cheminement cognitif qui n'apparaît dans toute son évidence qu'à celui qui l'a effectué. (Demougin 2002 : 19)

Les théories de l'image accentuent également la performativité de l'image, elle n'est plus uniquement appréciée pour ce qu'elle représente (dans sa construction et déchiffrement complexe) mais l'usage dans lequel elle prend acte. Le développement et la propagation d'Internet et surtout ceux du web 2.0 (le web sémantique) ont contribué à instaurer la culture de l'image, dont les principaux traits tel que le démontre André Gunther dans *L'image partagée* résident dans le fait que les images sont entraînées dans l'échange et l'interaction, car les plateformes de partage facilitent l'autoproduction, la diffusion à distance et la consultation directe des contenus visuels (Gunther 2009). Le tournant numérique accentue la flexibilité, l'omniprésence et l'utilité de l'image (Boehm et Mitchell 2009 : 107), ainsi que son instabilité, sa versatilité et son caractère thaumaturgique (Vial 2016). Avec Internet le visible devient

¹ Sur les approches philosophiques de l'image voir Morizot 2005.

une construction qui est soumise à la logique de la viralité et du buzz, plus une image est vue plus elle va être mise en avant par les algorithmes pour la rendre visible (Gunther 2009).

La reconnaissance de l'image et la démocratisation de son échange paraissent mettre fin à une méfiance, qui découlait, entre autres, du caractère populaire des représentations visuelles, car compris même par les illettrés. Ce débat qui remontait jusqu'à l'Antiquité et à la célèbre formule – *ut pictura poesis* – d'Horace montre que l'image fut toujours considérée en opposition à la verbalité, et le débat concernait à savoir qui de l'art visuel ou de la littérature sait mieux représenter le monde. La rivalité et la hiérarchie des deux médiums n'ont pas disparu pour autant (surtout dans le domaine de la littérature) même si dans l'usage il est devenu plus facile d'échanger des images ou de faire figurer les deux médiums conjointement ou imbriqué l'un dans l'autre. Si le « tournant iconique » est pensé en complément au « tournant linguistique », selon Boehm (2008) ce changement de paradigme s'est accompagné d'une prise de conscience que le domaine du « logos » ne concerne pas uniquement le langage, mais doit être compris au sens élargi, incluant une dimension iconique. C'est dans ce sens dernier que Bernard Stiegler en passant par le concept de la métaphore parle de la photographie comme d'un texte, en accord avec le philosophe Vilém Flusser (1983), qui soutient que les images techniques sont toutes basées sur des concepts, dont la logique ne peut être démontrée qu'à travers l'image.

Parallèlement au tournant iconique un changement s'est opéré vis-à-vis du statut de la photographie. Comme le notait Denis Roche, il s'agissait bien là aussi d'une affaire de classe² :

Il faut tout de même s'étonner de la relation amoureuse établie depuis des siècles entre la littérature et la peinture et s'étonner encore plus, que depuis l'invention de la photographie, cette relation n'ait fait que croître tandis qu'il ne vient quasiment jamais à l'idée d'un écrivain d'écrire sur la photographie. En d'autres termes : d'où vient que l'écrivain soit si préférer de peinture et jamais de photographie (affaire de classe ?). (Roche 1982 : 52)

La méfiance envers la photographie provenait avant tout de son statut d'« art moyen » (Bourdieu 1965). Le fait d'être utilisée par tout un chacun et son degré de réalisme ont pendant longtemps freiné son acceptation dans le domaine artistique. La mécanique de l'appareil photo, l'immédiateté de l'image créée « *sine manu facta* » était comparé à la manualité et au lent travail artisanal de la peinture. Le paradigme de la post-photographie plus qu'une simple reconnaissance ou remise en question de l'indicialité de la photo traduit le changement de ce que Rosalind Krauss nomme la déstabilisation de la vérité (Krauss 1993 : 145). L'arrivée de la photographie numérique a fait prendre conscience que le degré de vérité d'un cliché, n'est pas inhérent au médium, mais elle est conditionnée par son usage (Schaeffer 1987 ; Soulage 1998) et les situations de communication dans lesquelles elle est impliquée. Les théories photographiques qui jusqu'alors tentaient de définir le

² Un autre auteur, promoteur de la photographie, Michel Tournier note également que les romanciers accepteraient bien qu'on illustre leurs œuvres, mais ils ne se prêteraient pas volontiers au rôle de commentateurs (Tournier 1982).

médium sur le modèle linguistique (Barthes 1961, 1964, 1980 ; Peirce³ 1978 ; Dubois 1983) ont été remises en cause. Du point de vue pragmatique la photo peut fonctionner comme preuve (reposant sur l'indicialité), comme ressemblant à l'original (reposant sur l'iconicité) ou être symbolique :

La photographie domestique, artistique ou publicitaire révèle le véritable usage possible de la photographie : on peut toujours lui donner un autre sens ; mieux, son destin social et historique est même d'acquiescer d'autres sens ; ainsi la photo de Newton, qui servit d'abord pour la publicité des parfums Rochas, puis pour la couverture du livre de Tisseron *L'érotisme du toucher des étoffes*, est exposée dans un musée et peut être une photo domestique pour le mannequin photographié. (Soulages 1998 : 229)

On pourrait tout aussi citer Susan Sontag qui décrit la même idée dans son livre *Sur la photographie* : « Du fait que chaque photographie n'est qu'un fragment, sa charge morale et émotive dépend de son point d'insertion. Une photographie n'est pas la même suivant les contextes dans lesquels elle est vue... » (Sontag 1983 : 131–132) La personne qui regarde va toujours interpréter l'œuvre selon le contexte, mais aussi selon son imagination et son inconscient investissant l'image. Le paradoxe de la photographie pour Soulage, mais aussi son intérêt, découle du fait que l'acte est irréversible, mais son interprétation est inachevable, ce qui va de pair avec les théories de l'image qui s'orientent vers une approche pragmatique et définissent le médium du point de vue de la réception. Roland Barthes (1980), quant à lui, reconnaît par la notion du « punctum » l'attrait émotif et subjectif de la photographie. Une envie d'images, de clichés paisibles et apaisants ou au contraire d'images choquante caractérise l'internaute moyen qui flâne sur le web.

Les études de communication et les théories des médias enregistrent à leur tour ce changement de paradigme démontrant le fait que les pratiques artistiques transdisciplinaires et transmédiatiques ont bouleversé les distinctions nettes et ont remis en question la possibilité même de définir un médium centré sur ses propriétés inhérentes, tel que McLuhan (1968) l'avait démontré. Plusieurs termes et théories tentent de définir ce phénomène : Henry Jenkins (2007) introduit le terme de *narration transmédia*, Petersen (2007) fait appel au terme de *cross-média*, Boumans (2005) parle de *média hybride*, ou encore Miller et Madianou (2012) de *polymédia*. Si ces termes se réfèrent plus ou moins à la même chose selon Nyerges (2016) la diversité des noms serait simplement due au désir de colonisation d'un nouveau champ de recherche. Le terme *postmédia* de Lev Manovich (2017), tout comme la notion de *post-photographie* (Mitchell 1994c), voire de *post-post-photographie* (Tietjen 2018) mettent l'accent sur le changement de paradigme, sur la nouveauté de ce phénomène culturel et social.

Inspirées par les théories des médias, les études littéraires ont introduit à leur tour les termes d'*iconotexte* (Montandon 1990), de *littérature hétérogène* ou d'*œuvre hybride* (Conan 2003), d'*imagetexte* (Mitchell 1994b) en littérature anglosaxonne, ou encore pour le champ spécifique de la photographie le terme de

³ Une partie des manuscrits de Peirce fut rassemblée après sa mort et publiée dans plusieurs volumes sous le titre *Collected Papers 1931–1935* (Cambridge : Harvard University Press, 1960–65). La traduction française ne paraît qu'en 1978 ce qui explique la reconnaissance tardive de son œuvre.

*photolittérature*⁴ pour décrire des œuvres où le texte littéraire en compagnie d'autres médiums (image, photographie, musique, vidéo, film, danse, performance, etc.) forme une totalité insécable, dont le sens se crée dans l'entre-deux des médiums, chacun infléchissant le sens de l'autre, et déformant mutuellement leur sens premier par la juxtaposition. Le sens est formé dans ce terrain vague qui implique une dimension non formulable et non définissable par les mots.

Mais communique-t-on de la même manière avec ou sans les mots ? La communication visuelle existe-t-elle en soi ? Ne prend-elle pas toujours corps dans les mots ? L'image est dérangeante, car à l'opposé du langage, elle est une entité difficilement divisible en constituants inférieurs. Kibédi Varga affirme d'ailleurs que la communication visuelle et la communication verbale ne peuvent être séparées qu'au niveau philosophique : « La communication intentionnelle et consciente ne peut jamais se passer des deux sens privilégiés, mais ceux-ci ne se présentent pas toujours simultanément » (Kibédi Varga 1989 : 91). Les différentes aires sensorielles du cerveau sont richement interconnectées de manière très complexe, la lecture d'un texte suscite des images mentales, ainsi que la vue des images ou l'écoute de la musique font naître en nous des sensations, la reconnaissance de formes et le repérage de la relation que ces formes entretiennent entre eux, mais aussi l'identification des concepts ou symboles sous-jacents.

Il en découle l'extension du fait littéraire, une prise de conscience que la littérarité peut dépasser le domaine strict du langage. Magalie Nachtergaele (2017) qualifie ce phénomène de déplacement par le terme de *néolittérature* désignant un corpus littéraire transmédiat, présentant des formes « hors du livre », « à la marge » et « expérimentales ». Le préfixe « néo » est choisi délibérément non seulement en référence avec la volonté de renouveau esthétique des mouvements d'avant-gardes, mais en se référant au nom du personnage principal de *Matrix* (Andy et Lana Wachowski 1999). Il inclue ainsi la raison d'être de ce changement de paradigme, notamment la montée de l'influence de la pop culture et le tournant numérique, tout ce qu'inclue le devenir quotidien du virtuel et des simulacres (Baudrillard 1981) : « [...] Néo dit aussi le prophète, (qui) a la capacité de vivre autant dans le monde de l'illusion de la matrice que dans la réalité. Un être métalectique et transmédiat qui, dans la matrice numérique, est une image vivante de lui-même » (Nachtergaele 2017 : 3). Nachtergaele souligne que valoriser les formes littéraires non pas canoniques mais créatives nécessite de nouveaux paradigmes de lecture et d'analyse mêlant les outils littéraires contemporains à ceux des arts visuels. Nous retournons alors à notre questionnement initial comment la photographie en soi peut-elle devenir littérature ?

Selon Jan Baetens (2018) la photographie défie la littérature sur trois niveaux. Le plus évident est celui de la narration. Le cinéma, le roman-photo, ou encore les jeux vidéo ont prouvé qu'une histoire peut se développer de manière très complexe en se privant de mots. Il n'est alors qu'une question d'approche si ces œuvres sont considérées comme littéraires ou non. Baetens mentionne dans cette catégorie le roman-photo *Droit de regards* de Marie-Françoise Plissart (1985) qui

⁴ Voir à ce propos le site <http://phlit.org>, le Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine qui regroupe les études concernant le phénomène photolittéraire et les œuvres photoillustrées.

dans le sillage du Nouveau Roman cherchait à anoblir et détourner un genre méprisé et à l'eau de rose. L'autre domaine dans lequel la photographie intervient dans la littérature jusqu'à s'y confondre est celui du hors-livre : les performances littéraires, les lectures publiques, l'iconographie de l'écrivain (qui implicitement ou explicitement intervient dans la création de l'œuvre), ou encore les nouvelles formes et supports comme la littérature numérique ou la littérature qui s'expose, ce sont autant de terrains nouveaux exploités et colonisés par les écrivains. Dès lors que l'œuvre est considérée comme un processus ou une dynamique (ce qui correspond au troisième niveau selon Baetens) la recherche de nouvelles formes (non canonisées), de nouvelles combinaisons entre texte et image devient l'enjeu premier de la littérature.

L'œuvre de Denis Roche joue sur les incessants allers-retours entre les deux médiums. Ce qui est particulier dans l'œuvre de ce poète telquelien c'est que cette dernière évolue justement en parallèle aux théories photographiques, elle se développe conjointement avec la croyance en l'indicialité de la photographie, en la montée du courant photobiographique, aux préoccupations sémiologiques de Barthes, pour parvenir à travers sa propre pratique photo-poétique au même constat que la post-photographie, à savoir l'utilisation métaphorique de la photo.

*Notre Antéfixe*⁵ est son premier livre dans lequel il explore le devenir photographie d'un texte et le devenir poésie d'un ensemble de photographies. Le texte qui y figure emprunte sa méthode d'écriture à la photographie, comme le précise Denis Roche dans la préface intitulée *Entrée des machines* (Roche 1982 : 55). Chaque ligne du texte est le prélèvement d'un texte déjà écrit, qui est déposé ligne après ligne pour provoquer un effet d'empilement. Le texte déjà écrit est cadré, découpé et prélevé pour ensuite être déposé pour former une empreinte.

Le résultat final, l'empilement de bribes constitue un portrait, car le matériau de base consiste en des textes de toutes sortes appartenant au couple : des livres qu'ils sont en train de lire, des brochures de publicité ou fragments de journal intime. *Notre Antéfixe*, qui propose un portrait-autoportrait du couple peut se lire alors comme un :

[...] chant d'amour et de désir (de savoir et de technique) dont l'axe « narratif » principal est celui de la relation entre les deux corps et les deux prénoms du couple auteur-personnage du texte : voyages, lectures et amour (font) sont la vie et le roman du couple, et la matière même du texte (Gleize 1983 : 263).

Le texte est ainsi traité comme une photographie jouant sur une lecture discontinue où les bribes se font écho et suscitent des images mentales en mobilisant d'autres aires sensorielles, la vision haptique, des effets auditifs, qui selon Jean-Marie Gleize provoquent un effet masturbatoire⁶.

⁵ *Notre Antéfixe* fut d'abord publié en 1978 chez Flammarion avec une série de 40 photos et une préface intitulée « Entrée des machines ». Puis la préface et le texte sont republiés dans *Dépôts de savoir et de technique* en 1980, mais sans les photos, et finalement la préface toute seule, sans le texte et sans les photos, fut reprise dans *La disparition des lucioles* en 1982.

⁶ Voir à ce propos la technique de visualisation que nous avons élaboré (Pal 2018).

Notre Antéfixe est suivi d'une série de photographies dans une section intitulée : « Photographies, Autoportraits au déclencheur à retardement ». Les photos ne sont pas empilées les uns sur les autres comme dans le cas des bribes de textes, mais au contraire elles sont étirées à l'horizontale comme l'écriture : un cliché figure sur chaque double page accompagné d'une légende indiquant la date et le lieu de la prise de vue. Si les textes de *Notre Antéfixe* étaient empilés pour composer une surface au format « portrait », les photographies sont de format « paysage » à l'exception de 3 clichés (dont deux sont au format « carré »). L'album de photos de couple est construit sur les échos visuels, qui fonctionnent comme des rimes dans les poèmes. Les « photolalies » comme l'intitule Denis Roche font fonctionner selon sa propre définition : « cet écho muet, ce murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique » (Roche 1988 : 5).

Nous pouvons énumérer parmi ces « lalies » les structures verticales et horizontales, les formes en cercle ou triangulaire, les jeux d'ombres et de lumières qui se répondent, mais aussi la position du couple visible dans le cadre : vue en grand (partiellement) ou en petit, tourné l'un vers l'autre où vers ailleurs, se touchant ou à distance l'un de l'autre, se regardant directement dans les yeux, par le biais d'un miroir ou le regard tourné vers la caméra ou sans échange de regards. Pour visualiser ces échos nous avons inséré l'ensemble des clichés en format réduit à la page suivante. Les clichés montrent avant tout des moments de la vie du couple, des instantanés, qui font oublier qu'il s'agit d'autoportraits à deux. En tout sur les 40 photos, il y en a seulement 4 où l'on sent la pose, une sorte d'inquiétude dans le regard tourné vers la caméra.

Selon le titre de cette série, il s'agit de clichés réalisés au déclencheur à retardement. Roche décrit de manière anecdotique comment il a découvert par hasard les potentiels de cette technique :

F. et l'appareil une fois installés, à chaque bout de l'enceinte [...] j'armai le déclencheur, déclenchai et me précipitai à toute jambes vers l'emplacement « vide et muet » que je m'étais destiné quelques secondes auparavant [...]. J'entendis le clic alors qu'à fond de course j'opérai le pivotement qui allait me permettre de me retrouver assis sereinement au côté de ma compagne. Comme une flèche entre les deux épaules, *pas raté du tout*. F. riait à ne plus en finir. (Roche 1982 : 100)

Ce qui obsède Denis Roche, c'est le pouvoir d'enregistrement, l'immédiateté, et le rapport paradoxal de la photographie avec la réalité, ce qui en fait un outil intéressant dans le projet d'autoportrait et d'autoprojection, de la mise en scène de soi-même.

À part cela l'utilisation du déclencheur à retardement est comparée par l'auteur à l'acte érotique car elle implique le mouvement de va-et-vient envers la femme. Intituler ainsi la section de photographie dans *Notre Antéfixe* consiste alors à étendre ce concept de va-et-vient érotique sur l'ensemble des clichés. Pourtant parmi les photos nous trouvons plusieurs qui ne sont pas prises au déclencheur à retardement. Ainsi, 6 photos sont des photos de réflexions dans le miroir (p. 76, 96, 120, 126, 134, 140) et une montre l'ombre du couple (p. 86).

La majorité des images offre des prises de vues dans des hôtels ou dans des restaurants. Il en découle que le paysage amoureux n'est pas le territoire intime, la chambre à coucher où tous les objets racontent l'histoire du couple ; il s'agit au contraire de lieux anonymes ou non-lieux qui procurent un fond neutre dans lequel la tension, l'amour et le désir apparaissent plus intensément. À part les photos où ils s'embrassent, on trouve des décors érectiles : menhir (p. 81), colonnette (p. 99), canon (p. 109 voir ci-dessous) ; évoquant la vie érotique du couple.

Les photographies prises dans des chambres d'hôtel, des restaurants ou des endroits touristiques ont une connotation de photo amateur, mais le flux des images au sein du livre les inscrit dans un autre régime, celui du chant poétique.

Les échos visuels et thématiques rythment l'ensemble des photos, mais puisque dans le livre les images se succèdent page après page et elles ne sont jamais visibles ensemble, ces raccords visuels se développent inconsciemment dans le lecteur. Le geste de tourner la page monotone et machinal, l'inefficacité de la mémoire visuelle à retenir les images dans tous ces détails assourdissent le rythme que forment les échos visuels inconscients.

À part les photolalies, l'ancrage spatio-temporel dévoile un autre rythme, tout comme il démasque le caractère soigneusement construit du récit visuel. Les photos ne sont pas publiées par ordre chronologique et un bon nombre (14) est pris après l'achèvement du texte de *Notre Antéfixe*, entre le 16 et le 29 juillet 1977. Plus de la moitié des clichés sont pris dans l'année 1977, au moment donc où le texte est réalisé. Certains clichés sont réalisés le même jour, mais la mise en page les sépare. L'examen approfondi des dates révèle la quasi-absence des photos prises en 1973 et 1974. Certaines images sont photographiées le même jour et au même endroit (p. 100, 120, 126) sur la terrasse de l'hôtel, à l'intérieur au reflet dans le miroir, sa femme habillée, puis déshabillée, mais elles se trouvent intercalées entre d'autres photos.

Deux autres clichés sont ainsi captés le même jour, le 22 juillet 1977 (p. 82 et 86) mais l'un à Bomarzo et l'autre à Norchia en Italie, deux endroits situés à une cinquantaine de kilomètres l'un de l'autre. Si l'on insiste sur la date et le lieu, c'est parce que la photographie s'appuie sur les deux dans le projet autobiographique, mais c'est aussi ce qui s'efface dans le produit final qu'est l'image, et la mise en page non chronologique renforce cet effacement. Selon Denis Roche :

C'est aussi une façon de raconter une histoire d'amour que de se photographier à deux dans des quantités d'endroits. Car il y a l'endroit. Se photographier, c'est obligatoirement se photographier dans un endroit qui lui-même, lieu d'amour, renvoie au désir de l'appareil enregistreur photo. C'est pourquoi les légendes marquent tou-

jours très précisément l'endroit et le jour, la date et l'espace. C'est le marquage illimité, éternel du territoire amoureux. Orphée aussi. (Roche 1982 : 74–75)

En mentionnant Orphée, l'accent est mis sur l'impossibilité du retour ; mais en même temps la photographie offre tout de même la possibilité de fixer l'instant comme un souvenir qui pourra être réinvesti ultérieurement.

Denis Roche écrit, au sujet des dépôts-antéfixes, qu'il s'agit de fixer le chant général des gens, mais les prises de vue sont également associées à un rituel chanté d'un peuple africain :

Quand un Dogon meurt, des personnages qui assistent à son enterrement improvisent un chant qui ne fait que raconter les différents endroits où est passé le mort, rien d'autre. C'est uniquement une localisation répétitive chantée. Mes photos jouent un peu comme ça. Ce ne sont jamais que des lieux. Mes légendes le disent clairement : « Tel jour, tel endroit, chambre numéro tant, tel hôtel ». (Roche 1982 : 113)

Et pourtant ce n'est pas la légende, qui indique les lieux et les dates, mais bien l'image qui rythme inconsciemment ce poème ou chant visuel. Il s'agit d'un effet inconscient, mais extrêmement construit. C'est ainsi que jouant sur l'effet de lecture, sur les rimes et les rythmes visuels, sur le repérage d'éléments narratifs, sur le concept lié à l'image, la photographie peut devenir littérature.

MATE – KAPOSVÁRI CAMPUS
RIPPL-RÓNIA MŰVÉSZETI INTÉZET
mâitre de conférences
pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

BIBLIOGRAPHIE

BAETENS, Jan (2018). « À l'ère du transmédia, la photographie comme littérature ? », *ArtPress*, juin, n° 456, 48–51, [En ligne] file:///C:/Users/HP/Downloads/ART%20PRESS-MAI%2018-10000000054334627.pdf. Consulté le 7 février 2022.

BARTHES, Roland (1961). « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 127–138.

BARTHES, Roland (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 40–51.

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

BOEHM, Gottfried (1994). « Die Wiederkehr der Bilder », Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 11–38.

BOEHM, Gottfried, W. J. T. MITCHELL (2009). « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2–3, 103–121.

BOUMANS, Jak (2005). « Cross-Media on the Advance », Peter A. Bruck, Andrea Buchholz, Zeger Karssen et Ansgar Zerfass (ed.), *E-content: Technologies and perspectives for the European Market*, Berlin : Springer-Verlag, 127–141.

BOURDIEU, Pierre (dir.) (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Minuit, Coll. « Le sens commun ».

CONANT, Chloé (2003). *La littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines : C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald*, thèse soutenue à l'Université de Limoges sous la direction de Bertrand Westphal.

DEMOUGIN, Françoise (2002). « Littérature et image : d'une lecture à l'autre », *Tréma*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/trema/1584>. Consulté le 07 février 2022.

DUBOIS, Philippe (1983). *L'Acte photographique*, Paris, Bruxelles : Nathan & Labor.

ELKINS, James (1999). *The Domain of Images*, Ithaca : Cornell University Press.

GLEIZE, Jean-Marie (1983). *Poésie et figuration*, Paris : Seuil.

GUNTHER, André (2009). « L'image partagée », *Études photographiques*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>. Consulté le 07 février 2022.

JENKINS, Henry (2007). *Transmedia Storytelling 101*, [En ligne] http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Consulté le 07 février 2022.

JOSCHKE, Christian (2011). « Peter GEIMER, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* », *Études photographiques*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3193>. Consulté le 07 février 2022.

KIBÉDI VARGA, Áron (1989). *Discours, récit, image*, Liège, Bruxelles : Pierre Mardaga.

KRAUSS E., Rosalind (1993). *Optical unconscious*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.

MANOVICH, Lev (2017). « Une esthétique post-média », *Appareil*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/appareil/2394>. Consulté le 07 février 2022.

MCLUHAN, Marshall (1968). *Message et Massage, un inventaire des effets*. Illustré par Quentin Fiore, traduit par Thérèse Lauriol, Paris : Jean-Jacques Pauvert.

MIRZOEFF, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*, Londres : Routledge.

MITCHELL, W. J. T. (1994a). « The Pictorial Turn », *The Art Forum*, [En ligne] <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613>.

MITCHELL, W. J. T. (1994b). *Picture Theory*, Chicago : University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (1994c). *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge, Massachussets, Londres : MIT Press.

MONTANDON, Alain (1990). « Présentation », *Iconotextes*, Paris : Ophrys.

MORIZOT, Jacques (2005). *Qu'est-ce qu'une image ? Les théories contemporaines de l'image ; des éléments à la configuration*, Paris : Vrin.

NACHTERGAEL, Magali (2017). « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », P. Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Paris : Presses du réel, [En ligne] <https://www.researchgate.net/publication/343736885>. Consulté le 07 février 2022.

NYERGES, Dóra (2016). « Mire jó a transmedia ? », *Médium*, [En ligne] <https://medium.com/digitális-szociológia-kutatóközpont/mire-jó-a-transmedia-cc912a3c5ed6>. Consulté le 27 août 2022.

PAL, Gyöngyi (2014). « Éros et le déclic sexuel dans l'œuvre de Denis Roche », Françoise Nicole et Laurence Perrigault (éd.), *La scène érotique sous le regard*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 159–173.

PEIRCE, Charles Sanders (1978). *Écrits sur le signe*, Paris : Seuil.

PETERSEN, Anja Bechmann (2007). « Realizing Cross-media », Tanja Storsul, Dagny Stuedahl (ed.), *Ambivalence towards Convergence. Digitalisation and Media Change*, Gothenburg : Nordicom, 57–72, [En ligne] https://www.academia.edu/34909897/Realizing_Cross_Media. Consulté le 07 février 2022.

PLISSART, Marie-Françoise (1985). *Droit de regards* [suivi d'une lecture de Jacques Derrida], Paris : Minuit.

ROCHE, Denis (1978). *Notre Antéfixe*, Paris : Flammarion.

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris : Étoile.

ROCHE, Denis (1988). *Phototalies*, Paris : Argraphie.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Seuil.

SONTAG, Susan (1983). *Sur la photographie*, Paris : Union Générale.

SOULAGES, François (1998). *Esthétique de la photographie*, Paris : Nathan.

TIETJEN, Friedrich (2018). « Post-post-photography », Moritz Neumüller (éd.), *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, Londres : Routledge.

TOURNIER, Michel (1982). « Création et prédation », *Les Cahiers de la photographie*, Paris : Panthéon Sorbonne, 84–90.

VIAL, Stéphane (2013). *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris : PUF.

Littérature et cinéma : pratiques inventives au service des théories en mal d'inspiration

Se demander ce que et comment la littérature devient, dans sa variabilité intrinsèque (générique, stylistique, médiatique, etc.) et dans ses extensions territoriales, aborder la question d'apports et d'enlèvements, revêtent une pertinence particulière dans le domaine des relations entre littérature et cinéma. L'influence du septième art, qui ne cesse de croître ces dernières décennies, est incontestable : nous vivons dans un flux d'images permanent. À propos de cette influence, Christina Horvath évoque « l'émergence d'une génération d'auteurs pour qui le cinéma [...] sert de référence au même titre que la littérature » ; ce qui l'amène à affirmer l'existence d'une « mémoire filmique et télévisuelle dans le roman contemporain » (Horvath 2007 : 249). Avec l'arrivée des médiums connectés numériques, des plateformes en ligne proposant du contenu audiovisuel, l'on peut y ajouter une mémoire Netflix, HBO, Hulu, etc. Les écrivains témoignent eux-même de cette évolution. C'est au cinéma que la narratrice des *Larmes* d'Olivia Rosenthal (2012) regarde le film *Les Parapluies de Cherbourg* – qu'elle « conna[ît] très bien » à force de l'avoir vu à maintes reprises – pour la première fois au cinéma : « La première fois que je vois ce film [...] / Mes amis m'attendent le long de la travée centrale / ils n'ont pas l'air de très bien comprendre / ce que je fabrique sous le siège. » Elle revoit ensuite le film à la télévision (« La deuxième fois que je vois le film [...] c'est à la télévision »), et puis sur d'autres supports (« Je peux maintenant revoir le film / je n'ai plus peur ») (Rosenthal 2012 : 95, 99–100, 101, 110). Nathalie Léger, autrice de *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) regarde le film *Wanda* sur DVD, tout comme sa narratrice. Quant au narrateur de *Cinéma* (Viel 1999), il regarde encore son film fétiche, *Le Limier* sur DVD en 1999, tandis que son auteur, Tanguy Viel avoue lors d'un entretien (Wagner 2014) qu'il va moins au cinéma, il regarde plus les films sur son ordinateur. Si le cinéma se profile aujourd'hui comme une source d'inspiration légitime, voire évidente pour ces auteurs contemporains, l'évolution des rapports – des apports et des enlèvements – entre les deux formes d'art est plutôt complexe.

Au début du XX^e siècle, tout de suite après sa naissance, c'est le cinéma qui s'inspire de la littérature, en établissant des liens étroits avec elle, notamment par le biais de l'adaptation. Si en 1916 on compte déjà trois mille adaptations (Domonkos 2012 : 13), cela s'explique en partie par le fait qu'avoir recours à la littérature permet au cinéma de bénéficier du prestige de la littérature et de la qualité du nom de l'auteur littéraire. Il s'agit de facteurs qui jouent un rôle important dans le processus de la légitimation du jeune cinéma ; cette fréquentation de la littérature coûte quand même au cinéma : une hiérarchie s'établit rapidement entre la littérature, l'art majeur et le cinéma, l'art mineur qui se nourrit de la littérature. Cette hiérarchie est soutenue pendant longtemps par une série de dichotomies binaires

aussi tenaces que simplistes. Ainsi, l'œuvre littéraire est conçue comme l'originale, la littérature comme l'art majeur relevant de la culture savante, ayant de longues traditions et la lecture comme une activité noble, exigeant un effort intellectuel. L'œuvre cinématographique reste la copie – servile ou, au contraire, infidèle – de sa source littéraire ; d'origine tardive et relevant de la culture populaire, le cinéma est considéré comme une simple forme de divertissement, l'image cinématographique est, pour le grand public, le produit d'une machine (et non pas le résultat du travail du cinéaste), tandis que le spectateur – dont l'immersion dans le monde filmique est facilitée par « la force émotive un peu indécente » (Cléder 2012 : 4) de l'image cinématographique – doit se contenter d'un rôle passif.

Il faut attendre l'arrivée des *auteurs* de la Nouvelle Vague pour que la situation évolue, dans un contexte marqué non seulement par l'adoption, en mars 1957, d'une loi qui mentionne pour la première fois le cinéaste comme co-auteur du film (Cléder 2010), mais aussi par la publication en 1948 de *L'Âge du roman américain* de Claude-Edmonde Magny, qui « pour la première fois pose systématiquement le problème d'une influence non plus, comme c'était toujours le cas, de la littérature sur le cinéma, mais, inversement, de celle du cinéma sur la littérature » (Clerc 2001). La notion de *caméra-stylo* élaboré par Alexandre Astruc (1948), l'importance accordée à l'identification du film au metteur en scène par André Bazin ou *la politique des auteurs* lancée par François Truffaut (1954) sont des facteurs qui contribuent d'une manière importante à la promotion du prestige du cinéma et du statut, de l'autorité du cinéaste, mais le paradigme littéraire reste tout de même dominant, le discours critique ayant toujours tendance à souligner des analogies entre les deux formes d'expression et à attribuer des « qualités littéraires » au septième art, « au lieu de revendiquer [...] la spécificité du cinéma, son originalité par rapport à l'écrit » (Clerc 2001). En ce qui concerne la pratique artistique, elle est le terrain de nombreuses rencontres ou collaborations entre cinéastes et écrivains : il suffit de citer l'œuvre du cinéaste Alain Resnais qui travaille avec Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*) et Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*) ou celui de Jacques Tati dont les films sont novellisés par Jean-Claude Carrière (*Les Vacances de Monsieur Hulot ; Mon oncle*) dans les années cinquante – et un demi-siècle plus tard par Jean Rouaud (*Souvenirs de mon oncle*) – et les adaptations, qui restent populaires pendant la Nouvelle Vague aussi.

En 1952, André Bazin (1987) consacre même un article cette pratique culturelle qui – impliquant un changement de médium – évoque en général l'idée d'un transfert du texte au film, alors que la réalité est d'une diversité étonnante. Comme Jean-Louis Jeannelle le constate en 2010, le texte de Bazin « reste aujourd'hui encore la référence théorique la plus communément citée » (Jeannelle 2010), ce qui montre clairement que la donne n'a pas beaucoup changé en France où « les termes et les enjeux des discussions sur l'adaptation n'ont guère évolué depuis le milieu des années cinquante » (Cléder 2012 : 3). Ce constat peut sembler surprenant, surtout dans l'optique du dynamisme du même champ d'études dans le monde anglo-saxon. Cléder et Jeannelle partagent l'avis selon lequel « la réflexion sur l'adaptation y occupe en effet une place beaucoup plus centrale qu'en France, où cette question a quasiment disparu des préoccupations aussi bien des spécialistes du cinéma que de leurs collègues littéraires »

(Jeannelle 2010 ; Cléder 2012 : 134). Ils identifient comme problème central le fait que même s'il s'agit d'un domaine en plein essor à l'étranger, les textes rédigés et publiés en anglais ne sont ni traduits, ni présentés sous forme de comptes rendus, et restent ainsi « relativement méconnus en France », témoignant « du repli national des études littéraires et cinématographiques » (Jeannelle 2010). Cléder ajoute « le cloisonnement disciplinaire » (Cléder 2012 : 3), le manque d'interdisciplinarité à la liste des facteurs qui empêchent le renouvellement des théories de l'adaptation. Et pourtant, le fait que ces théoriciens identifient ces raisons et parlent de ces problèmes dans des articles, des comptes rendus et des livres consacrés aux études sur l'adaptation montre qu'il existe un changement dans le domaine, au moins depuis le début des années 2010. Afin de mieux saisir la nature et les raisons de ce début de changement de paradigme en France, un aperçu historique de l'évolution des théories de l'adaptation dans le monde anglo-saxon s'impose.

Même si les adaptations constituent le volet le plus connu, le plus répandu des relations entre littérature et cinéma dès la naissance du septième art, les ouvrages théoriques consacrés à cette pratique n'apparaissent que quelques décennies plus tard, à partir des années cinquante. George Bluestone (1957) est, en général, retenu comme le père fondateur des études de l'adaptation. Il est, en effet, le premier à consacrer un ouvrage entier à ce sujet avec l'intention de définir le cinéma comme objet légitime d'études académiques ; il est pourtant vivement critiqué plus tard pour avoir institutionnalisé le principe de fidélité comme approche dominante. Dans son sillage viennent, dans les années soixante-dix, des auteurs qui restent dans le cadre imposé par le paradigme de fidélité qu'ils souhaitent tout simplement nuancer, en établissant des typologies en fonction du degré de fidélité de l'adaptation. Nous pouvons mentionner à titre d'exemple le théoricien Geoffrey Wagner (1975) qui parle de *transposition* (intervention minimale lors de l'adaptation), de *commentaire* (changements intentionnels de certains éléments, de la fin de l'histoire par exemple) et de *analogie* (l'adaptation implique beaucoup de modifications, en plaçant l'histoire dans un nouveau cadre). Il est également le premier à attirer l'attention sur le phénomène de la novellisation commerciale des films populaires. Le narratologue Seymour Chatman (1978) propose l'analyse des traits narratifs communs, tout en introduisant dans le discours critique anglo-saxon les idées de certains théoriciens français (Christian Metz, Roland Barthes ou Marie-Claire Ropars-Wuilleumier). Keith Cohen (1979) examine les ressemblances au niveau des codes narratifs du film et du roman moderne. Il est intéressant, à ce point, de faire un petit détour pour ajouter entre parenthèses que Kamilla Elliott, spécialiste du domaine, constate dans *Theorizing Adaptation*, ouvrage publié en 2020 que Chatman et Cohen s'approprient les idées de Claude-Edmonde Magny, évoquées plus haut, sans les avoir proprement citées. Selon Elliott, si les réflexions de Magny peuvent être attribuées à Chatman et à Cohen, c'est parce que son travail n'est pas traduit en anglais pendant longtemps, justement à cause du fait que ses idées vont à l'encontre des dichotomies rassurantes promues par le discours critique de l'époque, et les dépassent (Elliott 2020 : 110, 138).

Ce sont donc les universitaires des départements de littérature anglaise qui se penchent sur ce sujet au cours des premières décennies de l'évolution des théories de l'adaptation, ce qui entraîne la naissance et la persistance d'un paradigme théorique

informé par des considérations (théoriques et méthodologiques) et un lexique relevant essentiellement du domaine des théories littéraires. Ceci explique également pourquoi le cinéma est traité dans un rapport hiérarchique à partir des années soixante, même si ce n'est pas encore le cas chez Eisenstein ou Bazin, ce dernier estimant que c'est le geste du *respect* qui se manifeste dans l'adaptation (Bazin 1987 : 99). Le problème fondamental réside dans le fait que l'adaptation n'est pas considérée comme une interprétation créative de textes, comme si l'adaptateur avait signé un contrat de fidélité à l'original qu'il investit. Et la hiérarchie, qui caractérise déjà les rapports entre littérature et cinéma, se trouve réitérée au niveau des théories de l'adaptation dont la méthodologie se limite souvent à ce que Jean Cléder et Laurent Jullier appellent « la chasse aux changements » (Cléder et Jullier 2017 : 7) ; soit à une comparaison du message, des scènes, des personnages, etc. entre l'œuvre originale et sa copie, gouvernée par le principe de fidélité. Ce paradigme théorique, rigide et tendancieux, est inapte à accueillir la diversité, à traduire la complexité de la pratique, car il se cristallise autour des dichotomies binaires, à l'origine du cadre hiérarchique déjà évoqué. Si elle reste fidèle, c'est l'absence de créativité qui est reprochée à l'adaptation ; si elle est créative, mais peu fidèle, elle trahit l'esprit de l'original. Toute une dimension moraliste se voit ainsi introduite dans le discours critique : les images même d'un pillage ou d'une violation de la littérature par le cinéma sont évoquées à propos de la « dégradation » provoquée par l'adaptation et subie par l'œuvre originale, en l'occurrence littéraire.

Cette approche réductrice reste dominante jusqu'à la deuxième moitié des années 1990 quand un véritable changement de paradigme a lieu grâce au travail des théoriciens tels que Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (1999), Robert Stam (2005) ou encore Linda Hutcheon (2006). Ces auteurs ont comme objectif commun de rompre avec le principe de fidélité, tout comme avec la hiérarchie et la dimension moraliste et réductrice qu'il implique. Ils proposent de voir dans le passage de l'écrit à l'écran un processus d'échanges complexes, basé sur un dialogue afin de ne plus concevoir l'adaptation comme une simple illustration de l'œuvre littéraire, mais comme une transgression. Adoptant une approche plus souple, le discours théorique anglo-saxon est désormais apte à aborder, dans le contexte de l'adaptation, des pratiques culturelles préalablement exclues, en l'occurrence le transfert du film au texte. Car, l'adaptation n'est plus appréhendée comme un processus à sens unique, mais comme une interaction entre deux médiums, elle n'est plus une reproduction, mais une recréation.

Cartographier le territoire des polémiques qui marquent cette évolution en les situant dans un nouveau contexte non-hiérarchisé reste tout de même un enjeu primordial dans les œuvres de ceux qui souhaitent garder le dynamisme de ce champ d'études. Nous pouvons mentionner, à titre d'exemple, le travail mené par Kamilla Elliott, exposé dans *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) et plus récemment dans *Theorizing Adaptation* (2020). Ce n'est pas surprenant que Jean-Louis Jeannelle attire l'attention sur les raisons du manque de renouveau en France – pour ne pas perdre de vue les questions préalablement formulées – dans un compte rendu qui présente les résultats des recherches menées par Elliott. Comme il y écrit à propos des textes théoriques disponibles en anglais : « assez rares sont les

chercheurs de langue française qui en intègrent les apports, tel Jan Baetens dans son excellent ouvrage consacré à la novellisation » (Jeannelle 2010). L'universitaire belge est effectivement le premier (ou en tout cas, l'un des premiers) à aborder en français des questions théoriques soulevées par le discours critique anglo-saxon, marqué par le changement de paradigme déjà évoqué. Il expose ses réflexions sur la novellisation – la réécriture d'un film – dans des ouvrages publiés dans les années 2000 (Baetens et Lits 2004 ; Baetens 2008). La novellisation commerciale et la novellisation littéraire, les deux tendances contemporaines, très différentes l'une de l'autre, y sont présentées en détail, avec une attention particulière accordée au volet littéraire de cette pratique hybride. C'est dans le sillage de ses réflexions sur une pratique littéraire contemporaine qu'il estime être « une exception française » (Baetens 2008 : 167) que les théoriciens francophones se penchent sur le sujet de l'adaptation ; et cela se produit à une époque où le cadre théorique offre suffisamment de flexibilité pour saisir le phénomène de l'adaptation d'une manière non-hiérarchique, comme un processus créatif à deux sens.

En ce qui concerne Baetens, il aborde le domaine de l'adaptation via la novellisation, donc du côté de la littérature. C'est également à propos d'une novellisation littéraire contemporaine, à propos de *Cinéma* de Tanguy Viel que Jean-Max Colard (2015) traite des questions théoriques relatives à l'adaptation. Jean Cléder (2012) et Laurent Jullier (Cléder et Jullier 2017) consacrent des chapitres au volet moins connu de l'adaptation dans des ouvrages théoriques qui examinent le phénomène de l'adaptation sous ses différents aspects. Nous pouvons également mentionner le travail mené par Philippe Marion, André Gaudreault, Fabien Gris ou Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire pour ne citer que quelques-uns des auteurs concernés. Ce qui rend, de notre point de vue, particulièrement intéressant le travail de ces théoriciens est le fait que le changement de paradigme théorique, le renouvellement du domaine de l'adaptation semble arriver en France comme une réponse théorique provoquée en quelque sorte par une pratique littéraire qui a été, pendant longtemps, exclue du champ d'études de l'adaptation dans le monde anglo-saxon.

La littérature semble ainsi s'imposer – de nouveau – comme paradigme à la réflexion théorique en mal d'inspiration, en l'incitant à déplacer les repères théoriques conventionnels déjà évoqués. Ne se contentant pas de saisir et de représenter le monde qui nous entoure à travers des filtres uniquement littéraires, cette littérature – dans laquelle le lecteur entre par la porte du cinéma, sans le savoir – intègre au sein du récit littéraire la description d'un film ou d'une scène cinématographique, instaurant un dialogue, une sorte de va-et-vient permanent entre l'image cinématographique et le texte littéraire qui le raconte. Cette forme particulière de la référence cinématographique, poussée dans certains cas à l'extrême, est inaugurée par le roman de Tanguy Viel, *Cinéma*, publié en 1999, suivi de nombreux ouvrages – romans, nouvelles ou poèmes : *Vivre sa vie* de Jan Baetens (2005), *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville (2006), *Le Goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom (2006), *Flip-Book* de Jérôme Game (2007), *Paradis conjugal* d'Alice Ferney (2008), *Johnny* de Catherine Soullard (2008), *Souvenirs de mon oncle* de Jean Rouaud (2009), *L'homme qui tua Rupert Cadell* de Thomas Clerc

(2010), *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier (2010), *Les fleurs coupées* de Christian Gailly (2012), *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal (2012), *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger (2012), *Louange et épuisement d'un jour sans fin* de Didier da Silva (2015). Même si la liste ne prétend pas à l'exhaustivité, elle témoigne de la diversité représentée par cette tendance littéraire contemporaine.

Ce qui relie ces œuvres disparates est le fait qu'elles s'inspirent, à des degrés variables, du cinéma. Traduisant une relation à double sens, elles effectuent une transposition intermédiaire, du film au texte et rendent ainsi compte, d'une manière exemplaire, de la « condition postcinéma » (Colard 2015 : 14) de la littérature contemporaine. Baetens, Gaudreault et Marion, Colard, Cléder et Jullier parlent de la novellisation, donc d'une forme de l'adaptation, Clerc et Carcaud-Macaire utilisent le terme d'« écriture transmodale » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 181), Fabien Gris a recours au terme de « reprise intersémiotique » (Gris 2012), d'autres utilisent les termes d'« écriture cinéophile » (Viel 2010 : 263), de « cinématographies de l'écriture » (Cléder 2012 : 170), de « filmo(bio)graphie » (Colard 2015 : 89). En ce qui concerne Marie Martin (2019), elle propose le terme de « projection » pour exploiter la polysémie psychique et technique qu'il offre. Sylvano Santini (2014) préfère la « cinéfiction » pour accentuer le lien que cette pratique entretient avec l'autofiction. Il s'agit en tout cas d'une littérature postcinéma dans le sens où elle est consciente du fait qu'elle vient après le cinéma, mais aussi dans le sens où elle s'écrit à l'ère des médias connectés numériques, à l'ère d'une « écologie de l'attention » et des « formes de l'image en mouvement nées avec le tournant numérique [...] qui s'émancipent des spécificités du médium cinématographique » (Galibert-Lainé et Hernández López 2022). Cette émancipation constitue même une condition essentielle de l'émergence de cette pratique littéraire qui invite les théoriciens, malgré le manque de consensus concernant la dénomination, à s'attaquer à la vision conventionnelle et hiérarchique des rapports entre littérature et cinéma, tout en dénonçant la prééminence du texte littéraire.

Ces œuvres littéraires déplacent, déjouent les binarismes et les clichés simplistes en proposant au lecteur la possibilité ou l'option de s'interroger à propos de certaines notions, à commencer par la notion d'originalité. Cette pratique littéraire, qui s'écrit après et d'après le cinéma, est le reflet de relations d'inspiration et d'adaptation renversées. Refusant de concevoir cinéma et littérature autrement que dans une sorte de mutualité, elle est, cette fois, seconde ou mineure par rapport au cinéma qui, lui servant de modèle, devient son *prétexte*. Ces auteurs contribuent ainsi à « abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation, création et copie, ready-made et œuvre originale ». Le fait que « [l]a matière qu'ils manipulent n'est plus première » (Bourriaud 2004 : 5) rend obsolète non seulement la vision hiérarchique, dominante pendant longtemps, mais aussi la notion d'originalité. Ils mettent également à l'épreuve l'appréhension de la notion de *spectateur*, de *spectateur passif*, en illustrant que la perception cinématographique implique toujours l'interprétation de ce qui est vu. Le recadrage textuel (lisible) de l'image nécessite ainsi l'introduction d'un nouveau point de vue, supplémentaire, certes, mais toujours impliqué par la logique même de la perception cinématographique : le spectateur-narrateur ou l'*intercesseur*

deleuzien (Deleuze 1990 : 165–184) est cette instance qui tisse ensemble les espaces filmique et littéraire où des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer grâce à l'épanchement du fictif et du vécu – une manière de déplacer des frontières génériques, de renouveler l'écriture auto/biographique (d'où le terme forgé par Colard de « filmo(bio)graphie »). Ouverte à la fois au mot et à l'image, la novellisation – pratique biface – est en général « monomédiale dans sa texture, bimédiale dans sa structure et hypermédiale dans sa culture » (Colard 2015 : 103). Cette approche représente à la fois des contraintes et des libertés. Contraintes, parce qu'elle implique la reconnaissance de l'impossibilité d'écrire comme si le cinéma n'existait pas. Si la forme novellisatrice reconnaît ouvertement qu'elle fonctionne en tant que palimpseste, elle est néanmoins consciente de ce qui lui est propre. La mise à l'épreuve de notre appréhension de la notion de spectateur, l'interrogation à propos des concepts traditionnels d'originalité, d'authenticité ou, d'une manière générale, de représentation et la critique de la théorie de l'adaptation sont simultanément présentes dans le geste du recyclage littéraire. C'est une liberté car ce geste ne produit pas de nouvelles hiérarchies à la place des anciennes, ce qu'il recherche n'a rien à voir avec la promotion soit de l'image, soit du texte à l'encontre de l'autre. Ce qui l'intéresse est l'exploration de leur interaction complexe qui se met en place dans un milieu hybride ; cette interaction qui constitue une invitation à une ouverture, non seulement dans le cadre de la pratique artistique, mais également dans l'approche théorique.

Le texte littéraire, qui va au contact de l'image cinématographique, constitue un milieu hétérogène à la lisière du visible et du lisible. Comme le précise Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « la frontière sépare », tandis que la lisière « perturbe la logique des partages territoriaux », elle « prend en compte à la fois le contour d'un ensemble unique et la coexistence de deux entités frontalières, dont la partition reste floue » (Ropars-Wuilleumier 2002 : 95), poreuse. Cette perturbation s'accompagne de l'imprégnation de la littérature par des procédés et des problématiques propres ou associés au cinéma dont certains se trouvent recyclés et remodelés par la novellisation. Ce débordement de la littérature vers le cinéma – la transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors – est marqué par la généralisation des emprunts, des enlèvements et des apports, ainsi que par l'hybridation des formes ; c'est-à-dire, par un certain *entre-deux*, motivé par ce que Magny appelle en 1948 un geste de « sympathie » (Magny 1948 : 13) et ce que Maylis de Kerangal appelle aujourd'hui « un geste d'empathie » : un geste qui exprime une certaine « porosité au contemporain, au monde » qui nous entoure. Il est possible d'être « contemporain dans le toucher, dans le contact, dans le fait d'aller au contact. C'est [donc] une littérature de contact » (Gesbert 2017).

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître-assistante
karacsonyi.judit.krisztina@szte.hu

BIBLIOGRAPHIE

ASTRUC, Alexandre (1948). *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, [En ligne] http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

BAZIN, André (1987). « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf [1952], [En ligne] https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU'EST-%20CE%20QUE%20LE%20CINÉMA.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

BAETENS, Jan, Marc LITS (éd.) (2004). *La novellisation : du film au livre*, Leuven : Presses Universitaires de Louvain.

BAETENS, Jan (2008). *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

BLUESTONE, George (1957). *Novels into Film*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press.

BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Postproduction*, Dijon : Les presses du Réel.

CARTMELL, Deborah, Imelda WHELEHAN (éd.) (1999). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London : Routledge.

CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY : Cornell University Press.

CLERC, Jeanne-Marie (2001). *Ou en est le parallèle entre cinéma et littérature ?*, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-317.htm>. Consulté le 25 juillet 2022.

CLERC, Jeanne-Marie, Monique CARCAUD-MACAIRE (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck.

CLEDER, Jean (2010). *De la littérature au cinéma : la notion d'auteur « sous la guillotine du sens » ?*, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/40582#bodyftn13>. Consulté le 25 juillet 2022.

CLEDER, Jean (2012). *Entre littérature et cinéma*, Paris : Armand Colin.

CLEDER, Jean, Laurent JULLIER (2017). *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris : Flammarion.

COHEN, Keith (1979). *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven : Yale University Press.

COLARD, Jean-Max (2015). *Une littérature d'après*. « Cinéma » de Tanguy Viel, Dijon : Les Presses du réel.

DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*, Paris : Minuit.

DOMONKOS, Péter (2012). *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, [En ligne] Thèse de doctorat, Budapest : Université Eötvös Lóránd, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf>. Consulté le 25 juillet 2022.

ELLIOTT, Kamilla (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*, Berkeley, Cambridge : Cambridge University Press.

ELLIOTT, Kamilla (2020). *Theorizing Adaptation*, New York : Oxford University Press.

GALIBERT-LAINE, Chloé, Gala HERNANDEZ LOPEZ (2022). « Introduction », *Images secondes*, n° 3, [En ligne] <http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/is3-introduction/>. Consulté le 25 juillet 2022.

GESBERT, Olivia (2017). « Les thérapies littéraires de Alexandre Gefen », La grande table idées, FranceCulture, 29 novembre, [En ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/les-therapies-litteraires-de-alexandre-gefen-3043887>. Consulté le 25 juillet 2022.

GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université Jean-Monnet, [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. Consulté le 25 juillet 2022.

HORVATH, Christina (2008). *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, [En ligne] <https://books.openedition.org/psn/2038?format=toc>. Consulté le 25 juillet 2022.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge.

JEANNELLE, Jean-Louis (2010). « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Actafabula*, vol. 11, n° 4, [En ligne] <http://www.fabula.org/acta/document5632.php>. Consulté le 25 juillet 2022.

LEGER, Nathalie (2012). *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : P.O.L.

MAGNY, Claude-Edmonde (1948). *L'Âge du roman américain*, Paris : Seuil.

MARTIN, Marie (2019). « Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 115–133, [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2019-v55-n2-etudfr04745/1061909ar/>. Consulté le 25 juillet 2022.

MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Clarendon Press.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, [En ligne] <https://books.openedition.org/puv/1736?format=toc>. Consulté le 25 juillet 2022.

ROSENTHAL, Olivia (2012). *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Gallimard.

SANTINI, Sylvano (2014). « Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative », *Textimage*, n° 6, été, [En ligne] https://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

STAM, Robert (2005). *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford : Blackwell.

TRUFFAUT, François (1954). « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier, [En ligne] <https://www.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>. Consulté le 25 juillet 2022.

VIEL, Tanguy (1999). *Cinéma*, Paris : Minuit.

VIEL, Tanguy (2010). « Éléments pour une écriture cinéophile », Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu 1*, Paris : De l'incidence éditeur, 263–273.

WAGNER, Frank (2014). *Littérature et cinéma : aller-retour, une table ronde avec Tanguy Viel*, [En ligne] <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/litterature-cinema-aller-retour-2/>. Consulté le 25 juillet 2022.

WAGNER, George (1975). *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.

FILMOGRAPHIE

DEMY, Jacques (Réalisateur) (1964). *Les Parapluies de Cherbourg* [Film], France, Allemagne de l'Ouest : Parc Film, Madeleine Films, Bet Film.

LODEN, Barbara (1970). *Wanda* [Film], États-Unis : Foundation for Filmmakers.

MANKIEWICZ, Joseph, L. (1972). *Le limier* [Sleuth] [Film], Royaume-Uni, États-Unis : Palomar Pictures International.

Une théorie des genres picturaux, à travers l'écriture discontinue : les *Pensées détachées* de Diderot¹

Au XVIII^e siècle, le paradigme est un terme de grammaire, désignant un modèle de déclinaison ou de conjugaison, comme l'atteste l'article « Paradigme » de l'*Encyclopédie* écrit par Nicolas Beauzée : « Les paradigmes sont des exemples, des modes pour d'autres mots analogues ; & c'est le sens littéral du mot » (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XI, 889). À l'époque des Lumières, l'usage du mot « paradigme », entendu au sens d'exemple et de modèle, se limite donc à cette acception, et l'appliquer au domaine de la théorie ou de la critique littéraire relèverait de l'anachronisme. Le sens littéral – celui des « exemples de déclinaisons & de conjugaisons, qui peuvent servir ensuite de modes aux autres mots » par l'usage ou par l'analogie (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XI, 889) – n'a conduit en effet que bien plus tard au sens figuré, pour désigner une œuvre exemplaire, ayant une valeur de modèle et servant à illustrer une série de phénomènes². Pour cette raison, étudier la notion de *théorie* – terme qui figure bien souvent dans les encyclopédies et dictionnaires du XVIII^e siècle – en rapport avec les écrits sur l'art de Diderot nous semble plus pertinent que celle de paradigme.

Dans la présente étude, il s'agit de réfléchir sur la possibilité d'une théorie des genres dans les *Pensées détachées sur la peinture* (1776) de Diderot, en rapport avec l'écriture discontinue. Ce dernier ouvrage théorique de Diderot sur les arts tient une place singulière tant dans l'œuvre du philosophe que parmi les écrits sur l'art de son temps. Le sens de l'adjectif *théorique* n'allant pourtant pas de soi, il convient de le préciser. Emprunté au grec où il signifie tantôt « contemplation », cette activité contraire à la pratique, tantôt « délégation solennelle », le mot est défini dans l'article « Théorie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert qui en recense plusieurs acceptions, et donne une définition restrictive de son usage en philosophie : « doctrine qui se borne à la considération de son objet, sans aucune application à la pratique, soit que l'objet en soit susceptible ou non » (*Encyclopédie* 1966–1967 : t. XVI, 253). Si les dictionnaires spécialisés en beaux-arts de la même époque, ceux de Pernety ou de De Marsy, ne présentent pas d'article « Théorie », ils distinguent tout de même ce terme de celui de *pratique*. Le *Dictionnaire portatif* de Pernety précise à l'entrée « Règle » que les règles sont les principes « reconnus vrais et constans, que l'on propose & que l'on doit suivre quand on veut pratiquer les arts », alors que la théorie comprend « [t]outes les règles réunies » (Pernety 1757 : 494).

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719) intitulé « Communication esthétique en Europe (1700–1900) ».

² L'usage généralisé du concept de paradigme, proposé par Thomas Kuhn dans *The Structure of Scientific Revolution* (1962), est encore plus tardif : Kuhn lui attribue le sens d'un « modèle de pratique scientifique qui s'inscrirait de façon normative à l'origine d'une tradition cohérente » (Damisch 1993 : 47).

Comme la plupart des mots hérités de la tradition gréco-latine, au fil du temps, le terme français « théorie » n'a gardé que son acception utilisée même de nos jours. Le *Vocabulaire d'esthétique* définit la théorie comme un « système abstrait et spéculatif qui vise à expliquer un vaste ensemble de faits en les reliant à des principes, à former une synthèse cohérente d'idées et de connaissances » (Souriau 2004 : 1346). Dans ce sens, une théorie artistique est une construction intellectuelle méthodique qui suppose la constitution d'un champ, l'élaboration des concepts, le critère de la systématité et le principe de la cohérence (Lichtenstein 1997). Selon ces critères, l'écrit de Diderot n'est certainement pas un ouvrage théorique, et il serait difficile d'y retrouver une quelconque théorie des genres. Pourtant, si l'on remonte au sens originel du terme et qu'on désigne par « théorie » l'*activité théorique* – à savoir l'observation des œuvres artistiques allant de pair avec un effort de théorisation –, les *Pensées détachées* sont bel et bien un écrit théorique. Il s'agit d'un texte où, tout en refusant la démarche systématique, Diderot réfléchit sur divers sujets esthétiques dont celui des genres picturaux. À ce titre, on peut sans doute parler d'une théorisation souvent implicite, au sens de l'« esthétique sans concepts », selon l'expression d'Agnès Minazzoli (2000).

Comme le remarque Gianluigi Goggi dans son introduction aux *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*, « pensées détachées » est un titre que Diderot affectionne tout particulièrement : le philosophe entend par ce terme « un ensemble de réflexions qui abordent et traitent sous différents points de vue un sujet unique, ou des thèmes entretenant entre eux des liens qui les unifient. Chaque pensée, bien que dotée d'une autonomie particulière, s'intègre dans l'ensemble des autres pensées » (Goggi 2011 : 27)³. À propos de ce titre, on peut se livrer à une interprétation qui découle d'associations personnelles. Dans l'expression *pensées détachées*, le participe passé suggère une analogie entre le texte et un morceau de musique : les réflexions ne sont pas liées à la manière des notes jouées *legato*, mais *détachées*, en un phrasé *staccato*, ou piqué, comme autant d'anacrouses. De ce fait, la liaison entre les pensées est établie moins par la syntaxe que par le rythme du texte. En tant que principe structurant, le rythme organise le texte autant que les regroupements thématiques des pensées lorsqu'il produit une sorte de flottement entre les idées explicitement énoncées et celles qui sont à peine suggérées, et témoigne d'une réflexion en mouvement.

Les *Pensées détachées* sont un texte dont la force provient de l'expressivité du style qu'implique l'écriture fragmentaire. Celle-ci est marquée par des ruptures aux multiples fonctions : outre la remise en cause de toute volonté de synthèse, elles mettent en évidence le caractère réflexif de l'écriture, car elles permettent à Diderot de dialoguer avec lui-même, de s'interroger sans cesse, parfois même de se contredire. Parmi les formes littéraires très variées que Diderot utilise dans ses *Pensées détachées*, une attention particulière incombe aux formes brèves comme la pensée et la maxime, cette dernière se caractérisant par un effet de densité, par une

³ Avec les *Pensées détachées*, Diderot revient à une expérience tentée une trentaine d'années auparavant lorsque, en 1746, il avait publié les *Pensées philosophiques* et, en 1753, les *Pensées sur l'interprétation de la nature*.

condensation de l'idée. Chez Diderot, cependant, l'écriture discontinue ne s'assimile pas nécessairement à la forme brève : la longueur de ses « pensées détachées » est bien variable, allant de la maxime de quelques lignes à l'anecdote développée en plusieurs pages.

Ce dynamisme de l'écriture va de pair avec celui de la lecture. Les ruptures textuelles – la suppression des liaisons entre les idées – attribuent au lecteur un rôle plus actif que ne le font les formes continues. L'écriture discontinue favorise les lectures plurielles, non-linéaires et superposables. À ce titre, elle peut être mise en parallèle avec l'esquisse picturale, très prisée par Diderot⁴. Le texte fragmentaire ressemble à l'esquisse en ce que les deux sont à la fois une unité (un tout) et un élément (une partie d'un tout). Tout comme dans le cas de l'esquisse, et pour l'artiste et pour le spectateur, ce type de texte offre une grande liberté non seulement à l'imagination de l'écrivain, mais aussi à celle du lecteur qui peut compléter – et interpréter – le texte à sa guise⁵.

Assurément, Diderot a emprunté certaines idées de ses *Pensées détachées* au théoricien allemand Christian Ludwig von Hagedorn, auteur des *Betrachtungen über die Malerei*⁶, mais cela n'a guère d'incidence sur notre question : l'écriture discontinue est-elle compatible avec une théorie des genres picturaux ? Certes, tout au long de son ouvrage, la question des genres préoccupe Diderot. Mais qu'est-ce qu'on entend, à l'époque des Lumières, par une théorie des genres picturaux ? Peut-on la distiller en quelque sorte dans les *Pensées détachées* ? Sans doute oui, si le mot *théorie* n'est pas pris dans son sens moderne – celui d'une construction intellectuelle systématisée –, mais entendu comme une suite de réflexions qui incite à la formulation d'hypothèses.

À ce propos, il convient de rappeler les fondements de la théorie des genres dans la réflexion artistique française. La constitution de la théorie de l'art en France est inséparable des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. C'est au sein de cette institution que s'est établi, à partir de 1667, l'usage régulier des conférences, au cours desquelles les artistes examinaient une question particulière de peinture. L'ensemble des lectures, interventions et résolutions énoncées lors des conférences formait un corps de doctrine qui permettait au discours sur l'art de s'élever au niveau de la réflexion théorique. Correspondant *grosso modo* à la distinction des catégories poétiques, la hiérarchie des genres picturaux tient une place particulière dans cette réflexion. Elle n'est pourtant pas formulée par les peintres académiciens, mais par le théoricien de l'art André

⁴ Sur la catégorie théorique du fragment et, en particulier, du fragment pascalien – ce mode d'écriture bien spécifique qui comprend en effet plusieurs types de fragments voir Gefen 2002.

⁵ Il est également possible de rapprocher le fragment littéraire de la ruine en tant qu'objet artistique. Dans son *Salon de 1767*, Diderot s'enthousiasme pour les peintures de ruines d'Hubert Robert qui l'incitent à formuler sa « poétique des ruines » (Szabolcs 2018).

⁶ Diderot s'est approprié maintes idées du théoricien allemand – dont l'écrit, dans la traduction française de Michael Huber, s'intitule *Réflexions sur la peinture* (1775) –, mais il les a personnalisées, tantôt en les complétant, tantôt en les resserrant en des formules concises ou en des images frappantes (May 1970 : 50, 61). Dans le titre de l'ouvrage de Hagedorn, le mot allemand *Betrachtung* pourrait être traduit en français non seulement par « examen » ou « réflexion », mais aussi par « contemplation » ou « méditation », qui renvoient aux acceptions du terme « théorie » en grec.

Félibien qui en expose le principe, en 1667, dans sa Préface aux *Conférences* de l'Académie. Sans entrer dans le détail de l'analyse du passage de cette Préface qui a déterminé la réflexion artistique pendant plus d'un siècle en France, nous nous contentons de remarquer que Félibien n'y parle pas de genres, mais des sujets picturaux, plus précisément des peintres qui se spécialisent dans un certain type de sujets (Félibien 1996 : 50 ; Démoris 2009).

Le théoricien procède par une série de comparaisons : il part de la catégorie des sujets inanimés (le peintre des fruits, des fleurs, des coquilles) qui correspond au genre désigné aujourd'hui par le terme « nature morte ». Le peintre qui s'occupe de la représentation des objets inanimés est tenu pour inférieur à celui des animaux vivants. Félibien trouve l'imitateur de la figure humaine le plus excellent des peintres, mais il hiérarchise aussi les tableaux à sujet humain et attribue au portraitiste une place inférieure à celle du peintre de plusieurs figures. La catégorie supérieure comprend le peintre d'histoire, celui qui représente le corps humain en action et traite des matières historiques ou des sujets poétiques (Félibien 1996 : 51). C'est pourtant le peintre des compositions allégoriques qui occupe, selon Félibien, le sommet de la hiérarchie puisque c'est lui qui doit se montrer le plus ingénieux dans ses inventions (Kirchner 1997).

Toutefois, il faut se garder d'attribuer à la pratique de la hiérarchie des genres en peinture une valeur absolue au XVII^e siècle. Dès que l'on replace le texte de Félibien dans son contexte, il devient clair que l'Académie n'a pas repris à son compte le principe de la hiérarchie des genres (Michel 2008 : 167). L'usage académique a notamment distingué deux catégories : celle des peintres ayant un talent universel, et celle des artistes spécialisés dans un genre particulier. De plus, la hiérarchie établie par Félibien n'est pas exhaustive : passant directement du portrait à la peinture d'histoire, elle omet des sujets que les peintres de son époque traitaient pourtant bien souvent, comme les scènes de genre représentant la vie quotidienne (Arasse 2000).

Au début du XVIII^e siècle, sous l'influence des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos, la théorie des genres picturaux prend de plus en plus en compte la perspective du spectateur. Si le choix du sujet reste chez Du Bos un facteur décisif, l'abbé met également l'accent sur la force émotive de celui-ci. Le critère de l'intensité des passions que le spectateur est censé ressentir devant le tableau se trouve à la base de sa conception des genres picturaux : il fonde un système binaire qui s'appuie sur l'opposition entre le seul genre noble, la peinture d'histoire aux sujets touchants, et tous les autres genres, dépourvus de force émotive et tenus pour mineurs. Puisque selon Du Bos, « l'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » (Du Bos 1993 : 18), il déconseille aux peintres de représenter des sujets incapables d'émouvoir, dont les objets inanimés, les paysages sans personnages et les sujets des scènes de genre flamandes (Du Bos 1993 : 18). Du Bos apprécie pour leur pouvoir émotif les peintures d'histoire, mais il condamne sans appel les compositions allégoriques dont les sujets souvent difficiles à déchiffrer risquent de fatiguer le spectateur (Du Bos 1993 : 68).

La conception de Diderot à l'égard des genres picturaux est marquée par les idées de Du Bos. Si dans son dernier ouvrage théorique sur les arts, Diderot ne conteste pas les fondements du principe hiérarchique, par sa préférence accordée à certains peintres cultivant les genres mineurs, il reconsidère tout de même le rapport des genres. Dans les *Pensées détachées*, ses remarques sur les genres picturaux figurent de manière éparpillée, et résistent alors à une présentation systématique. Nous analyserons, par la suite, les passages où il est question soit de la « valeur » intrinsèque des genres, soit des rapports qu'ils entretiennent entre eux.

À certains endroits de son texte, Diderot parle explicitement des genres, à d'autres, il y fait allusion par le biais de quelques peintres et de quelques compositions emblématiques : ses remarques dans les *Pensées détachées* se nourrissent de ses souvenirs de tableaux qu'il a vus lors de ses voyages. Hormis l'allégorie et la peinture de genre, Diderot n'y traite pas de genres, mais des peintres qui les cultivent. Il ne fait pas mention de peintres de la nature inanimée, et est fort laconique sur le paysagiste qu'il évoque en rapport avec l' « enthousiasme particulier », nécessaire pour inspirer une « espèce d'horreur sacrée » (Diderot 1995 : 396). Il ne s'attarde longuement ni sur le peintre de ruines, ni sur le peintre de bataille dont il souligne la capacité d'imagination (Diderot 1995 : 407). Il est encore plus concis au sujet du portrait, et l'exemple qu'il cite n'est pas un peintre portraitiste mais Pigalle, donc un sculpteur (Diderot 1995 : 448).

Tout comme Du Bos, Diderot déprécie les peintures allégoriques qu'il trouve obscures et froides (Diderot 1995 : 391). C'est au chapitre intitulé « Du naïf et de la flatterie » qu'il exprime son refus catégorique de l'allégorie qu'il appelle « une espèce de mensonge que son obscurité sauve du mépris » (Diderot 1995 : 441). Certes, à partir du début du XVIII^e siècle, la peinture allégorique connaît un déclin, en raison de la promotion du sentiment lors de la réception du tableau : l'effort qu'exige le déchiffrement des allégories de la part du spectateur s'oppose à l'immédiateté de la réaction émotionnelle de celui-ci. La conséquence en est la revalorisation, dans la théorie de l'art, de la peinture d'histoire, qui occupera dès lors le sommet de la hiérarchie des genres.

Dans les *Pensées détachées*, la peinture d'histoire est loin d'être une catégorie homogène. Les exemples évoqués par Diderot permettent de supposer une opposition implicite entre deux types de compositions, celles des écoles du Nord et celles des écoles italiennes⁷. L'attitude du critique d'art à l'égard de ces deux écoles montre une oscillation entre l'admiration spontanée – l'éloge de la couleur, de la « magie » de l'art des peintres hollandais et flamands – et l'estime pour les maîtres de la « grande manière » italienne. Alors que sa sensibilité le conduit à s'enthousiasmer pour les compositions de Rubens et de Rembrandt, son érudition l'incite à reconnaître les mérites de Raphaël et de Poussin (May 1970 : 53). Il s'agit là d'une opposition qui jalonne les *Pensées détachées* : ces deux sortes de

⁷ Dans les *Pensées détachées*, la réflexion picturale de Diderot est devenue plus nuancée par rapport à celle qu'il avait énoncée dans les *Essais sur la peinture* (1766), son autre ouvrage théorique sur les arts. La cause en est que, dans l'intervalle de dix ans séparant la rédaction de ces deux ouvrages, Diderot a fait des voyages en Hollande et à travers la Prusse, où il avait l'occasion de voir les tableaux des maîtres des écoles du Nord (Droixhe 2014).

sympathie, guère conciliables, engendrent une tension que l'écriture discontinue ne fait que souligner.

La peinture d'histoire apparaît dans l'ouvrage à travers les références aux peintres emblématiques de ces deux écoles. La « valeur » de l'art de Raphaël est discutée dans le dialogue que Diderot rapporte d'avoir eu avec une « femme de peuple » devant la *Vierge au voile*. Tandis que le critique d'art qualifie le tableau de « sublime », son interlocutrice estime que la composition en « est fort mal » et que Raphaël « n'est qu'un âne » (Diderot 1995 : 398). La forme dialogique, souvent mise en valeur dans ses écrits sur l'art, permet à Diderot de montrer un même tableau sous plusieurs aspects et de confronter ses idées entre elles.



Giovanni Francesco Penni, *La Vierge au voile* (ou *La Vierge au diadème bleu*), vers 1512–1518, huile sur bois, 68x48,7 cm, Paris, Louvre⁸

Ailleurs dans le texte, l'adjectif « sublime » est rattaché au nom de Poussin dont Diderot évoque le *Testament d'Eudamidas*. Il offre la description de l'image en une seule phrase, sans aucun détail narratif, dans un style on ne peut plus lapidaire. La référence à Poussin accompagne l'allusion à des peintures des écoles du Nord : « Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. *Le Poussin* aura perdu toute son harmonie, et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime » (Diderot 1995 : 414). Diderot prétend que l'unique valeur des tableaux des écoles du Nord résiderait dans leur « magie », alors que la composition de Poussin resterait sublime par le seul choix du sujet. Comme le critique d'art ne précise ni les peintres ni les genres qu'il a à l'esprit, nous pouvons

⁸ Le tableau a été autrefois attribué à Raphaël, mais il doit s'agir d'une fausse attribution car son auteur est plus probablement l'artiste florentin Giovanni Francesco Penni. Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_au_dia%C3%A8me_bleu#/media/Fichier:La_Vierge_au_voile,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg.

interpréter ses propos selon deux hypothèses : d'une part, en identifiant les peintures du Nord à celles de Rembrandt, d'autre part, en les comprenant comme des scènes de genre à la manière de Teniers.



Nicolas Poussin, *Le Testament d'Eudamidas*, 1644–1648, huile sur toile, 110,5x138,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst⁹

Dans le chapitre sur le coloris, les lumières et le clair-obscur, Diderot se réfère d'abord aux peintres coloristes de l'école vénitienne, Tintoret et Titien, puis à *L'Enlèvement de Ganymède* de Rembrandt :

J'ai vu ce *Ganimede* de *Rimbrandt* : il est ignoble, la crainte a relâché le sphincter de sa vessie, il est polisson ; l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu ; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle est peint ! (Diderot 1995 : 420).



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *L'Enlèvement de Ganymède*, 1635, huile sur toile, 177x129 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen¹⁰

⁹ Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_The_Testament_of_Eudamidas_-_WGA18337.jpg.

¹⁰ Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Abduction_of_Ganymede.

Le style coupé et la modalité exclamative de la seconde phrase ne font que souligner la contradiction sous-jacente du jugement. Diderot reconnaît que le tableau de Rembrandt est un chef-d'œuvre, malgré le traitement « ignoble » du sujet mythologique, et grâce à son expressivité. Cette toile représente un cas bien spécial : il s'agit d'un sujet « noble », traité d'une manière « basse », dont l'exécution est tout de même admirable.

Aux propos de Diderot sur Rembrandt font écho ceux qu'il émet au sujet de Rubens, bien que dans ce cas, ce soit la vulgarité des personnages du peintre flamand qu'il blâme. Il semble ne pas comprendre le choix des caractères par le peintre : « Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays ? » (Diderot 1995 : 430). Une pareille tension marque en général les jugements du critique sur les peintures de genre des maîtres du Nord. En dépit de leurs sujets « bas », Diderot loue sans réserve certaines scènes de genre, comme *Le Charlatan* de Gérard Dou qu'il avait vu à Düsseldorf : « J'ai vu à Dusseldorf (sic !) *le Saltimbanque* de Gerard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini » – et la suite de la citation est révélatrice : « Il y a dans ses figures des traits si fins qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé » (Diderot 1995 : 440). Sans déprécier ouvertement le sujet « mineur » choisi par le peintre, lorsque Diderot fait l'éloge de la finesse des traits des personnages, qui pourraient figurer dans les tableaux appartenant à « un genre plus élevé », il laisse entendre que le genre de peinture pratiqué par Dou se situe à un degré inférieur à la peinture d'histoire.



Gérard (ou Gerrit) Dou, *Le Bonimenteur* (ou *Le Saltimbanque*), 1652, huile sur bois, 112,4x83,4 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen¹¹

¹¹ Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Quack_Doctor.

Parmi les noms des maîtres des genres mineurs, c'est celui de David Teniers qui revient le plus souvent dans les *Pensées détachées* où il figure comme un terme générique, désignant les scènes de genre des écoles du Nord : « Ce qui sauve du dédain les Teniers et presque toutes les compositions des écoles hollandaises et flamandes, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles » (Diderot 1995 : 440). La catégorie du *naïf* est, aux yeux de Diderot, une qualité positive – car allant de pair avec la simplicité et la vérité –, les termes péjoratifs qui surgissent dans son contexte diminuent pourtant sa valeur.

Dans les *Pensées détachées*, Diderot part généralement d'une œuvre concrète et en déduit des principes abstraits concernant les genres picturaux, à l'exception de son opinion sur Watteau. Dans la citation qui figure tout au début du texte, il oppose la manière et, implicitement, le genre de Watteau à ceux de Teniers :

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands, pour le goût, je l'y cherche inutilement. Le talent imite la nature, le goût en inspire le choix ; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerai dix *Watteau* pour un *Teniers*. (Diderot 1995 : 381)

Après l'exposition de la maxime sur le talent et le goût, Diderot en vient à l'illustration. Le talent et le goût sont des concepts fondamentaux de sa théorie de l'art, mais leur rapport est loin d'être clair dans sa pensée : il nous semble qu'il s'agit là moins d'une dichotomie que d'une relation de complémentarité. Dans le passage dernièrement cité, le critique d'art rattache la notion de *talent* aux tableaux flamands qui s'en tiennent à l'imitation de la nature, mais qui manquent de goût, et le *goût* – qui « inspire le choix » des éléments de la nature – aux tableaux de Watteau. L'adverbe « cependant » introduit une rupture dans la phrase, et suggère que *malgré* leur goût, les tableaux de Watteau (avec leur « mignardise » rococo) valent bien moins que ceux de Teniers (avec toute leur « rusticité » nordique). Semblablement à la notion de naïveté, celle de rusticité est positivement connotée aux yeux de Diderot car elle contribue au « naturel » de la composition. Lors de l'opposition des deux peintres, le critique d'art semble cependant oublier que, tout comme Teniers, Watteau était rangé parmi les peintres flamands par ses biographes contemporains (tels Antoine de La Roque), et que ses premiers tableaux témoignent d'une influence incontestable du « goût flamand »¹².

La citation témoigne clairement de la prise de position esthétique de Diderot, de sa réaction violente contre l'art rococo. Déclarant qu'il faut « quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme » aux arts d'imitation (Diderot 1984 : 56), il rêve d'un art plus vigoureux que celui de Watteau. Se pose alors la question : la peinture idéale à ses yeux est-elle tributaire d'un genre ? À cette question non plus, les *Pensées détachées* ne fournissent pas de réponse univoque. L'anecdote suivante montre qu'en théorie, Diderot admet le principe de la diversité des genres, découlant de la diversité des talents : « Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. Volontiers, lui dit l'artiste ; mais comptez sur un lion qui

¹² Watteau est né à Valenciennes, ville qui avait été flamande jusqu'en 1677, sept ans avant la naissance du peintre.

ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau » (Diderot 1995 : 447). Cependant, nous avons vu que dans sa pratique de critique d'art, Diderot privilégiait certains genres, au détriment d'autres.

Dans les *Pensées détachées*, sa conception des genres en peinture présente quelques traits majeurs dont la perte de la primauté de l'allégorie, allant de pair avec la valorisation de la peinture d'histoire. Mais le critique d'art ne juge pas de la même façon les différents tableaux historiques. Implicitement, la tension entre le sujet et l'exécution fonde le clivage qui oppose les compositions des écoles italiennes aux œuvres des écoles du Nord. Il en résulte que deux échelles de valeur existent parallèlement dans la réflexion picturale de Diderot, qui ne coïncident que rarement. À côté de la hiérarchie des genres – fondée sur le critère du « mérite » intrinsèque attribué au sujet – apparaît aussi une autre échelle, la hiérarchie des « talents », reposant sur les seules qualités de l'exécution, indépendamment du sujet de la toile. À la question des genres, Diderot propose donc cette solution, qui revalorise la peinture de genre.

Pour répondre à notre question initiale, une théorie des genres et l'écriture fragmentaire, sont, *in fine*, connexes dans les *Pensées détachées* : une théorie des genres y est sans doute lisible, à condition que par « théorie », on n'entende pas l'acception contemporaine du terme avec ses implications philosophiques, mais bien celle qui – conformément à son étymologie – renvoie à une activité théorique ou, si l'on préfère, à un effort de théorisation. De ce point de vue, les *Pensées détachées* sont un texte expérimental – un texte « en procès » – qui tente une expérience singulière. La réflexion sur les genres picturaux qui y est exposée est conditionnée par une forme littéraire jusque-là inhabituelle dans le discours esthétique (mais qui caractérisera l'écriture des premiers romantiques allemands, dont les fragments publiés dans l'*Athenäum* des frères Schlegel). Même si, dans les *Pensées détachées*, Diderot reprend et développe certaines idées qu'il avait déjà exprimées dans ses ouvrages antérieurs sur les arts, l'écriture discontinue lui permet de formuler ses opinions de façon plus tranchante. Cette manière de théoriser s'inscrit dans la tendance générale du XVIII^e siècle où s'établit une nouvelle relation, beaucoup plus intime, entre la théorie artistique et la pratique de la critique d'art.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences HdR
kovacska@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel (2000). « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes : J. Chambon, 33–51.

DAMISCH, Hubert (1993). *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion.

DÉMORIS, René (2009). « Les horizons de la théorie chez Félibien », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 4, 17–27.

DIDEROT, Denis (1984). *Essais sur la peinture*, Gita May (éd.), *Salons de 1759, 1761, 1763*, Jacques Chouillet (éd.), Paris : Hermann, 11–79, [1766].

DIDEROT, Denis (1995). *Pensées détachées sur la peinture*, Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May (éd.), *Salons IV. Héros et martyrs*, Paris : Hermann, 381–450, [1776].

DROIXHE, Daniel (2014). « C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu... Le souvenir de la Galerie électorale chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 59–70.

DU BOS, Jean-Baptiste (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A, [1719].

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966–1967). Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, [1751–1780].

FÉLIBIEN, André (1996). « Préface aux *Conférences* », *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Alain Mérot (éd.), Paris : ENSB-A, 45–59, [1667].

GEFEN, Alexandre (2002). « Productivité d'un malentendu théorique : le "fragment" pascalien », Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 43–58.

GOGGI, Gianluigi (2011). « Introduction » aux *Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*, Gianluigi Goggi (éd.), Paris : Hermann, 1–108, [1772].

KIRCHNER, Thomas (1997). « De la nécessité d'une hiérarchie des genres », *La naissance de la théorie de l'art en France (1640–1720)*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, n° 31–32, 187–196.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (1997). « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *La naissance de la théorie de l'art en France (1640–1720)*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, n° 31–32, 17–35.

MAY, Gita (1970). « Les *Pensées détachées sur la peinture* de Diderot et la tradition classique de la "maxime" et de la "pensée" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 70, n° 1, 45–63.

MICHEL, Christian (2008). *Le « célèbre Watteau »*, Genève : Droz.

MINAZZOLI, Agnès (2000). « Diderot et Chardin : une esthétique sans concepts ? », Serge Trottein (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris : PUF, 53–79.

PERNETY, Antoine-Joseph (1757). *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris : Bauche.

SOURIAU, Étienne (2004). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige / PUF.

SZABOLCS, Enikő (2018). « Voyage autour des ruines d'Hubert Robert : le récit d'un voyage imaginaire », Tímea Gyimesi (éd.), *Acta Romanica*, « Vitesse – Attention – Perception », t. XXX, 87–96.

Le texte à la croisée du plaisir extérieur et de la jouissance intime (Rousseau et Chateaubriand)

Il y a des concepts qui, naturellement et grâce à l'arbitraire conventionnel du langage, appartiendraient *ab ovo* à l'extériorité (à l'autre) et à l'intériorité (au moi intime), mais tout en renversant la formule, on pourrait conclure que l'extériorité pourrait être une modalité, un aspect selon lequel le moi peut être étranger et l'autre familier, contingence quelque peu pathologique.

Les deux philosophes-écrivains, Jean-Jacques Rousseau et François René de Chateaubriand, qui nous semblent être les représentants inéluctables (parmi tant d'autres exemples) de la prise de conscience de la tension déchirante entre le dedans et le dehors, arrivent au plaisir d'écrire et à la jouissance de vivre dans le texte. Et ils y arrivent paradoxalement mais nécessairement à l'aide du langage qui distancie ; ils en jouissent grâce aux percepts palpables du vécu exprimés par la parole. Au moyen de leur langage, leur syntaxe, c'est-à-dire leur système réflexif, ils arrivent presque à combler le vide, à diminuer la distance entre présence illusoire et absence fatale. Leurs réflexions sur la perception sensible, sur l'image perçue, sur la mémoire individuelle et historique, engendrent un certain type de discours, considéré par Marcel Raymond (1997) comme un genre à part pratiqué depuis le Moyen-Âge, la rêverie.

Les écrivains, comme artistes créateurs, nous introduisent dans un monde fictif où, pour créer un univers textuel, le narrateur ou le sujet parlant recourt à des descriptions qui, selon les acceptions narratologiques, sont les parties statiques de la narration. Chez Rousseau et chez Chateaubriand pourtant, ces descriptions, notamment celles des phénomènes de la nature, ne sont jamais statiques, mais sont dynamiques, sont des éléments constitutifs du texte et du récit qui, pour pénétrer le phénomène, poussent en avant l'action vers l'extérieur.

Nos écrivains veulent faire voir dans leur texte tous les aspects spatiaux et temporels de l'existence à la fois, à quoi s'ajoute l'histoire étendue de leur propre œuvre (*Confessions*, *Rêveries du promeneur solitaire*, *Mémoires d'outre-tombe*), quand les anciens textes s'introduisent dans un nouvel aspect temporel, dans le plan temporel de la création même. Cette aspiration n'alimente pas seulement une esthétique au sens propre du terme, mais engendre un langage et une syntaxe, jusqu'à la disparition de toute linéarité textuelle et narrative. C'est un voyage au bout de l'intimité où toutes les facettes du moi et de l'univers se retrouvent coprésentes à elles-mêmes. Rousseau et Chateaubriand n'intègrent pas seulement leurs textes déjà écrits dans leur récit ou plutôt dans leur fable de vie, mais ils vivent

souvent au niveau livresque et en rendent compte dans leurs écrits comme autoréférences, comme références intertextuelles implicites et explicites¹.

Le langage

Le milieu de la littérature est la langue. Quand nous réfléchissons sur l'extériorité, nous avons du mal à nous imaginer dans un état sans langue, hors langue, à l'extérieur de la langue. Il y a pourtant la dimension sonore de la langue, la voix qui échappe au texte. La voix, expression spontanée de l'aspect sensible, la performativité originelle, donc extérieure de la parole articulée, échappe à l'intelligible. Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* désigne la voix comme point de départ pour la naissance de la langue liée à la passion et non au besoin :

[...] l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix (Rousseau 1817 : 11).

Rousseau nous conduit à une conclusion anthropologique très importante qui sera le fondement de la linguistique : le logocentrisme est occidental (au sens culturel du terme) tandis que le phonocentrisme est universel.

Justement, c'est la voix, c'est l'accent, c'est ce qui vient de l'intérieur de la parole qui se perd dans l'écrit mais qui est heureusement regagnée grâce à la fonction poétique du langage. Le sensible et l'intelligible, l'ineffable et le dicible se trouvent en opposition antagonistes et, pour trancher le nœud gordien, les poètes inventent des modalités et recourent à des genres, à des dimensions textuelles (temps et espace) grâce auxquels l'expression langagière serait capable de diminuer la distance entre perception sensible, affective, intime et pensée intelligible, réflexive, extériorisée par le langage.

Chez Chateaubriand, nous allons lire des passages de ses *Mémoires* qui, par leur densité plastique et sensible, se transforment en rêveries, et on observe le même phénomène générique chez Rousseau dans ses rêveries.

Dans la littérature, c'est le langage qui assure la seule possibilité de dialoguer, de se dire, de se désigner comme sujet, mais cette possibilité est loin d'être rassurante, n'est qu'une illusion dira Jacques Lacan. C'est le langage qui rend possible d'attribuer un sens et une signification aux choses réelles, fictives et virtuelles pour qu'elles puissent devenir signe. Et finalement, derrière toute attribution de sens il y a toujours une histoire, une narration, voire, l'acte même d'attribuer un sens est une histoire à narrer. Paradoxalement, au fur et à mesure qu'on veut saisir le sens de sa vie intérieure, pour en raconter l'histoire, on s'en éloigne de plus en plus, on doit se passer du moi intime pour qu'il puisse devenir

¹ Dans les œuvres de Rousseau par exemple on observe le même jeu des substitutions – nature / art – dans l'expérience intérieure. Les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ne sont pas seulement l'histoire de ses vies différentes mais sont également celle de ses écrits.

observable, contournable, une « extériorité sauvage » selon l'expression de Michel Foucault (1971).

Il nous est impossible de penser, de conceptualiser directement le référent. Notre perception de celui-ci est construite au moyen de la structure des signifiants et signifiés. Cette structure est un système de relations différentielles, un réseau de signes qui favorise un certain découpage linguistique du réel. Les représentations mentales dépendent des catégories linguistiques, autrement dit, la façon dont on perçoit le monde dépend du langage. La représentation du moi subjectif et intime dépend également du langage.

Pour surpasser ce déterminisme langagier, c'est la nature de la langue elle-même qui nous en donne la clé. Heureusement, le langage doit pouvoir fonctionner hors des situations d'ostension dénotative – en l'absence des référents (en l'absence des « choses »). On pourrait en conclure que la fonction la plus caractéristique du langage est de désigner des choses absentes, de fonctionner *in absentia* et non *in praesentia*.

Roland Barthes propose de lire autrement les textes : il discrédite l'érudition et les savoirs universitaires pour que la lecture devienne un acte magique qui rend possible d'accéder directement au « plaisir du texte ». Ainsi, la lecture, devient-elle sous sa plume, un exercice visuel, une image, l'écriture une activité physique et corporelle, épuisante, et le texte, purifié des maquillages stéréotypés, sonorité et plaisir. Aux concepts arbitraires et fermés du langage, il oppose l'image ouverte. Il distingue nettement dans son célèbre ouvrage culte, *Le plaisir du texte* (1973), le plaisir (contentement) de la jouissance (évanouissement). Le pacte de lecture nécessaire au fait de se tenir à l'extérieur de soi-même, du côté de la vie réelle, détruit la jouissance parce qu'il règle le rapport auteur/lecteur, et du fait, il rassure, reconforte les deux parties puisqu'elles se trouvent en règle, ce qui leur procure un plaisir. Le texte de plaisir, celui qui donne de l'euphorie, celui qui vient de la culture et ne rompt jamais avec elle, est liée à une pratique confortable de la lecture. Le texte de jouissance est celui qui mettant en état de perte le lecteur, déconforte et met en crise tout rapport au langage. Le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas, dit Barthes et cite Lacan : « [...] la jouissance est interdite à qui parle [...] elle ne puisse être dite qu'entre les lignes [...] » (Barthes 1973 : 32). La réalité pour la jouissance est bornée et captive l'imagination, mais la jouissance, au sens barthésien du terme, empêche le lecteur de s'immerger dans le texte, la lecture de jouissance cesse d'être « comme si », ou « comme expérience de vie », merveilleux ou fantastique, parce qu'elle perd toute limite, tout bord, toute frontière.

Rêverie

En guise d'illustrations, nous invoquons Jean-Jacques Rousseau et François-René de Chateaubriand. Nous nous proposons de démontrer que par l'usage poétique du langage, nos deux auteurs savent rapprocher le dedans et le dehors, les valeurs intérieures intimes (innocentes) et extérieures sociales (corrompues), savent libérer leur discours de toute dimension physique du temps et de l'espace en se plongeant dans des rêveries qui leur procurent plaisir et jouissance à la fois. Plaisir parce qu'ils écrivent et jouissance parce que l'écriture leur assure de devenir autre et de retrouver

leur intimité grâce à et à travers cet autre. Le point de départ, le point de repère et le point d'arrivée de leurs réflexions est la nature.

Rousseau désire la communication et la transparence des cœurs ; mais il est frustré dans son attente, et, choisissant la voie contraire, il accepte et suscite l'obstacle, qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence. – écrit Jean Starobinski dans son fameux livre sur la transparence et l'obstacle. (Starobinski 1971 : 10)

Malgré le « maniérisme » de son discours, un sentiment de la division apparaît dans le texte de Rousseau. La rupture entre l'être et le paraître engendre d'autres conflits : rupture entre le bien et le mal (entre les bons et les méchants), rupture entre la nature et la société, entre l'homme et ses dieux, entre l'homme et lui-même, entre Rousseau et Jean-Jacques.

Bien avant que la psychologie moderne n'ait dirigé notre attention vers les sources affectives et les substructures inconscientes de la pensée, le Rousseau des *Confessions* nous invite à chercher l'origine de ses propres théories dans l'expérience sensible, et le Rousseau des *Rêveries* dira même dans l'expérience rêvée « Ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie² » (Rousseau 1948 : 167). Dans les *Confessions* nous lisons les suivants : « Je me suis montré tel que je fus » (tel qu'il croit avoir été, tel qu'il veut avoir été). Ce n'est donc pas l'historique de ses idées que Rousseau veut raconter, mais il veut peindre les souvenirs affectifs de son existence qui ne lui semblent pas s'ordonner selon une chaîne de pensées, mais comme une chaîne de sentiments, un « enchaînement d'affections secrètes ».

Dans ce discours subjectif, la rencontre de soi coïncide avec la rencontre de l'imaginaire, elles sont les résultats de la même découverte. Dès l'origine, la conscience de soi est intimement liée à la possibilité de devenir un autre. « Je devenais le personnage dont je lisais la vie. » – avoue l'auteur dans ses *Confession* (Rousseau 1908 : 9). L'illusion émotionnelle de cet aveu proustien avant la lettre, éveillée par la lecture, représente un risque comme dans le cas de toute expérience livresque que l'écrivain de *Émile* ne se lasse pas de dénoncer, mais ce risque a également un avantage précieux : grâce à la lecture, Jean-Jacques se forme comme un être différent. Comme nous enseigne Jean Starobinski dans sa belle monographie déjà citée : dans ces romans, « [Rousseau] n'a pas commencé par observer la discordance de l'être et du paraître il a commencé par la subir » (Starobinski 1971 : 18).

Homme de lettres, Rousseau dénonce le langage au moyen d'une œuvre écrite. Il poursuit un désir : la communication muette où tout est dit sans prendre la parole ; il conserve la nostalgie d'un autre langage, d'avant la chute. Il a comme rêve l'abolition du discours. « Rousseau a été le premier à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage » (Starobinski 1971 : 239). Enfin, l'impératif de faire coïncider sa vie intérieure avec sa manifestation extérieure rend l'unité de son être instable et constamment à refaire. Le remède dans le mal, toujours selon Starobinski, consiste en ceci :

² Phrases écrites sur des cartes à jouer, appendice aux *Rêveries du Promeneur solitaire* (Rousseau 1948 : 167).

Il a décidément le talent d'inventer [...] de grandes images substitutives [...]. Rousseau a merveilleusement exprimé le jeu des substitutions dans l'expérience intérieure. Pas plus qu'on ne retrouve la mère perdue, on ne peut revenir en arrière dans l'histoire humaine. C'est à les perfectionner qu'il veut qu'on travaille, tout en gardant le souvenir ou l'illusion de l'unité perdue. (Starobinski 1971 : 239)

La rêverie chez Rousseau est un aspect fondamental de la quête sensorielle et plus largement de la vie : il l'affirmera lui-même dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Rousseau 1780–1789). Rousseau expérimente différentes rêveries semblables à des réjouissances extatiques ou à des réflexions ; si la première se fixe sur un objet, la seconde se définit nécessairement par sa structure logique. La rêverie est une pratique solitaire qui permet la suspension du temps, afin d'offrir un asile serein. Jean-Jacques peut éprouver la pleine conscience d'exister, la conscience de son *moi*, et parfois même goûter à l'extase :

[...] je m'esquivais et j'allais me jeter seul dans un bateau que je conduisais au milieu du lac [...] plongé dans mille rêveries confuses, mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant, ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie³ (Rousseau 1780–1789 : 34).

Peut-être que la nature a rejeté l'homme, peut-être que l'homme s'est éloigné de la nature dans des erreurs de la socialisation, l'homme ne cesse de retrouver une alliance originelle avec la nature, face à la société ennemie. L'homme saisit autrui à travers son moi d'une manière indirecte, dans une altération du proche et du lointain, entre l'extériorité et l'intimité.

Sans mouvement, la vie n'est qu'une léthargie. Si le mouvement est inégal ou trop fort il réveille ; en nous rappelant aux objets environnants, il détruit le charme de la rêverie et nous arrache d'au-dedans de nous, pour nous remettre à l'instant sous le joug de la fortune et des hommes, et nous rendre au sentiment de nos malheurs. Un silence absolu porte à la tristesse. (Rousseau 1780–1789 : 36)

Les conflits dans l'histoire sont aussi des conflits personnels, vécus par Jean-Jacques Rousseau de manière dramatique. Dans cette optique, il est le précurseur de la modernité romantique introduite par les écrits de Chateaubriand et surtout par ses *Mémoires d'outre-tombe*, histoire de ses vies, intérieure et extérieure, un texte où l'Histoire pénètre le personnel ce qui bouleverse grandement les cadres génériques des mémoires censées être le récit d'une vie publique et sociale.

En examinant la poétique de la nature dans le *Génie du christianisme*, essai de Chateaubriand où il élabore au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles une sorte de jargon de l'esthétique romantique naissante, on peut directement remonter à l'influence de Rousseau⁴ qui, dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, notamment dans la *Cinquième promenade* déjà citée, parle de l'évidence de la nature qui s'impose à l'homme par l'intermédiaire de ses sens : « Quel était donc ce bonheur et

³ Orthographe originale.

⁴ L'influence de la philosophie naturelle de Rousseau sur l'œuvre de Chateaubriand est abondamment traitée dans Pinel 1993.

en quoi consistait sa jouissance ? [...] Le précieux farniente fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur [...] » (Rousseau 1780–1789 : 33).

La nature exerce une attirance physique sur l'homme et l'élève à un sentiment de plénitude. D'où le désir instinctif de l'homme de s'unifier avec la nature et de vivre l'expérience sensible de la fusion avec la nature. Malgré cette influence indubitable, Chateaubriand prend parti – dès *l'Essai sur les Révolutions* (1797) – pour une pensée qui est prête à s'élever vers la transcendance, à l'extérieur du monde physique, hors temps et espace, où le moi intime se perd dans cette pleine identification avec la nature sublimée. Rousseau s'isolait du monde, s'enfermait dans un bonheur comme il explique dans sa *Troisième promenade* :

La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers, forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'auteur des choses et à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit et la cause de tout ce qu'il sent. (Rousseau 1780–1789 : 15)

Chateaubriand cependant ressent dans la solitude de la nature un élan presque physique qui l'entraîne vers le divin. L'auteur d'*Atala* considère le divin comme accessible seulement à celui qui sait se tourner vers le monde extérieur (ce qui n'est pas le Moi mais les autres et Dieu) et recevoir le message de l'infini. Ainsi la religion naturelle de Rousseau se transforme-t-elle en religion naturelle chrétienne chez Chateaubriand. Il nous présente deux façons différentes de ressentir la présence divine dans la nature. L'une est négative, c'est le vide, le vague des passions, l'insatisfaction intérieure.

Un jeune homme plein de passion, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels dont à peine il voyait à ses pieds les demeures, n'est sans doute, ô vieillard, qu'un objet digne de votre pitié ; [...] c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés. (Chateaubriand 1993 : 158)

L'autre façon est positive, c'est l'extase venant du désir de fusion avec la nature. Le vide demande à être comblé par quelque chose qui soit en dehors ou au-dessus de lui. La fusion avec la nature vient de la contemplation de l'image de la beauté divine, c'est-à-dire de la nature. L'homme qui la contemple accède à la plénitude :

[...] dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts ; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes, à tomber avec la masse des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime (Chateaubriand 1978 : 446–447).

Selon *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard (1957), l'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie. La contemplation de la grandeur détermine un état d'âme. La rêverie place le rêveur hors du monde immédiat, devant un monde qui porte le signe de l'infini. Dans la méditation, dit Bachelard, l'homme est capable de renouveler les résonances de la contemplation et il est toujours ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Et quand cet ailleurs appartient à la nature, il est immense.

La contemplation passive doit ainsi être complétée par la réflexion active. Devant le spectacle de la mer, l'existence de Dieu est évidente. Chez Rousseau, au début de la réflexion, cette évidence se pose comme une rêverie sans objet, par une expérience kinesthésique au cours de laquelle l'ouïe et la vue perçoivent en même temps la monotonie dans un état de demi-sommeil.

« Je me suis assis à l'écart sur la rive, on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves [...] Je suis tombé dans cette espèce de rêverie [...] ». (Rousseau 1780-1789 : 100)

Chateaubriand part toujours d'une démarche sensorielle dans ses descriptions. C'est le premier pas vers la nature, vers l'extérieur, accompagné par la réflexion, mais le poète ne va jamais jusqu'à s'abstraire lui-même. Il ne veut pas se séparer du monde extérieur, mais étendre son être jusqu'à perdre conscience de ses propres limites physiques. Ce phénomène est illustré par la citation suivante extraite d'*Atala* : « *Atala appuyait une de ses mains sur mon épaule ; et comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires* » (Chateaubriand 1993 : 67).

Il se trouve dans les *Mémoires d'outre-tombe* des pages où le narrateur insère dans le cours du récit de son voyage en Amérique « quelques feuilles d'un journal sans date », journal dans le journal. Tous les deux sont rédigés et corrigés à différentes périodes de la vie de l'auteur ; ce qui les rend pourtant synchroniques, c'est l'identité du lieu, les forêts d'Amérique. On ne possède pas les dates exactes de ces extraits mais on a, en revanche, des indications relatives aux heures. Une petite phrase introduit les séquences du journal : « Après cet aperçu des lacs, vient un commencement de journal qui ne porte que l'indication des heures [...] » (Chateaubriand 1982 : 322).

Nous assistons à un voyage déjà évoqué par l'écrivain à Londres en 1822, mais rapporté par des manuscrits du *Voyage en Amérique* accompli à la fin du siècle précédent. D'un seul coup, nous sommes placés dans le présent indiqué par les heures du journal :

Sept heures. Perdue dans ces bois, nous y avons campé. La réverbération de notre bûcher s'étend au loin. Éclairé en dessous par la lueur scarlatine, le feuillage paraît ensanglanté ; les troncs des arbres les plus proches s'élèvent comme des colonnes de granit rouge ; les plus distants, à peine atteints de la lumière, ressemblent à des fantômes au bord d'une profonde nuit. (Chateaubriand 1982 : 323)

Cet extrait est significatif. Toute la démarche poétique de l'auteur s'y retrouve : l'écoulement du temps qui s'éternise dans l'espace infini, le rôle majeur des perceptions sensorielles dans la représentation, l'introduction de la comparaison architecturale dans la description de la nature, le visage anthropomorphe conféré au décor naturel et, par le biais de l'image des fantômes, l'expression du sentiment de la mort qui arrache le récit vers un univers surnaturel. À l'évidence, ce ne sont plus les indices du temps qui commandent le récit, mais beaucoup plus les analogies sensibles, et surtout spatiales.

D'après les stratégies discursives mentionnées plus haut, l'extrait cité serait une rêverie comme chez Rousseau ou chez les auteurs médiévaux européens. Les états mentaux de notre auteur, dont la rêverie est un aspect, existent en dehors de la

sphère logique et relâche les contrôles rationnels stricts. La rêverie comme genre est l'extension du rêve. C'est une source de création d'où émane l'expression. La rêverie excite l'imagination à recréer le monde ; elle porte l'homme à la méditation. Elle le met devant les mystères de l'existence. La rêverie est aussi un refuge en dehors de la réalité, elle est donc un état privilégié, souvent douloureux mais inspirateur, comme le rêve, tantôt doux et enchanteur, tantôt glaçant et terrifiant.

La rêverie est narrée également par la langue qui est à l'origine de la déchirure dramatique entre le monde extérieur et le moi intime, mais paradoxalement et heureusement, la langue promet à la fois l'espoir aussi pour ce moi de se dire. Certes c'est une illusion, mais une illusion qui aide à survivre.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER
maître de conférences HdR
adam.aniko@btk.ppke.hu

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.

BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1978). *Essai sur les Révolutions, Génie du christianisme*, Paris : Gallimard.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1982). *Mémoires d'outre-tombe*, [Préface de Julien Gracq, publiée dans l'édition José Corti, 1961], Paris : Flammarion.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1993). *René, Atala*, Paris : Booking International.

FOUCAULT, Michel (1971). *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard.

PINEL, Marie (1993). *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Paris : Claude Alzien.

RAYMOND, Marcel (1997). « Jean-Jacques Rousseau », *Rêveries sans fin : autour des Rêveries du promeneur solitaire*, Orléans : Michel Coz, François Jacob.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1780–1789). *Les Rêveries du promeneur solitaire, Collection complète des œuvres*, Genève, vol. 10, in-4°, [En ligne] <http://www.rousseauonline.ch/Text/les-reveries-du-promeneur-solitaire.php>. Consulté le 10 mai 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1908). « Confessions, Première rédaction », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, IV, Genève.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1948). *Rêveries du Promeneur solitaire*, Genève : Droz.

Anikó ÁDÁM – *Le texte à la croisée du plaisir extérieur et de la jouissance intime...*

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2002). *Essai sur l'origine des langues*, Paris : A. Belin, [1817], [En ligne] http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, Consulté le 10 novembre 2021.

STAROBINSKI, Jean (1971). *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard.

Géza SZÁSZ

Comment lire le récit de voyage ? Réflexions sur la possibilité d'une méthode

Introduction

Le récit de voyage et dans un cadre plus général la littérature des voyages connaissent depuis une trentaine d'années un nouvel engouement, comparable seulement à l'âge d'or de ce genre de textes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, vu le nombre élevé des études et des questions, cette fois les chercheurs semblent prendre le relais aux simples lecteurs. Les réponses et les efforts théoriques (comme pour circonscrire un groupe de récits d'écrivain ou « littéraires ») se multiplient.

Il n'en demeure pas moins que ce genre « mal défini » (Tinguely 2006 : 53) continue d'intriguer – déjà du fait de son hétérogénéité. Nos propres recherches, menées depuis bientôt vingt-cinq ans dans le but de reconstituer l'image de la Hongrie reflétée, entre autres, dans les récits de voyage, ont certes permis la mise en évidence de textes longtemps ignorés ou sous-exploités (Szász 2005). Elles nous ont également poussés à nous poser un certain nombre de questions. La présente étude tâchera d'y porter des éléments de réponse, et sa structure reproduira aussi nos efforts de réflexion. Nous prévenons le lecteur que, malgré l'énergie et le temps consacrés et à l'étude et à la synthèse, nous risquons de le laisser sur sa faim.

Nous allons d'abord nous questionner sur le domaine auquel appartient ou devrait appartenir le récit de voyage. Le deuxième point contiendra une revue des efforts de définition ou de rangement du récit de voyage et la présentation de notre approche personnelle. Dans une troisième partie, nous parlerons de la possibilité et de la nécessité d'une méthode de lecture, avant d'ébaucher la nôtre.

Le « domaine » du récit de voyage

Où situer le récit de voyage ? Dans une étude publiée il y a trois ans (Szász 2019), nous nous sommes déjà penchés sur la fausse nécessité de « ranger » le récit de voyage. Au bout de quinze années de réflexion sur le statut du récit de voyage, force était de constater que les textes se trouvant au croisement de la géographie, de l'histoire et de la littérature, le récit de voyage ne pourrait jamais être lu comme appartenant à tel ou tel domaine, ou comme relevant de telle ou telle définition, et il devrait subir au moins trois types d'analyse. Récit d'un parcours effectué dans l'espace, il se propose au géographe, document d'histoire d'un pays (ou de sa représentation), il doit être pris en compte par l'historien, alors que racontant la vie de quelqu'un (d'une manière nécessairement subjective), il exige aussi la lecture littéraire. Notons au passage que cette affirmation était fondée sur la lecture des récits relatant des voyages en Hongrie.

Mais, avant d'en arriver à proposer une méthode de lecture, d'autres questions se posaient. Notamment : quels « principes » trouver au récit de voyage ? Faut-il lui assigner un « sens littéraire » ou autres (politique, historique, géographique...) ? Élaborer la réponse exigeait une étude que nous avons prévue rapide, mais qui est loin d'être terminée aujourd'hui : passer en revue les principaux efforts de définition ou d'interprétation du récit de voyage et notamment son « côté » littéraire. Les tentatives d'encadrer le récit de voyage sont pourtant nombreuses. Nous avons pu distinguer deux types d'approches.

Le premier consiste à définir des critères auxquels le récit de voyage doit répondre pour être considéré en tant que tel. Nous y rangeons aussi les initiatives qui visent à distinguer, à l'intérieur du « genre », des « sous-genres », à partir des traits choisis le plus souvent arbitrairement. C'est ainsi que nous avons pu lire de l'existence d'une frontière entre récit de voyage et relation de voyage, récit d'exploration et récit d'écrivain, etc. Certains auteurs vont jusqu'à refuser de faire rentrer dans leurs acceptions des pans entiers de textes, comme les récits de pèlerinage.

Il serait tentant de passer au crible les soi-disant « errements » des chercheurs, et d'en donner une critique à la lumière de notre science. On aurait tort. D'une part parce que ce serait nier des résultats qui ne sont pas les nôtres, et d'autre part parce qu'on ferait justement ce qui est à éviter, c'est-à-dire prononcer une sentence sur l'acceptabilité des approches, alors que celles-ci peuvent être, comme on le verra, fort diverses. Ceci dit, on se permettra l'évocation de quelques exemples (qui nous ont d'ailleurs guidés).

(1) Une étude malheureusement peu citée de Francine-Dominique Liechtentan, publiée en 1994 dans les actes du premier colloque franco-hongrois organisé sur l'écriture du voyage¹, relève le défi de distinguer le caractère du *récit de voyage* de celui de la *relation de voyage*. Nourrie par les *Caractères* de La Bruyère, *Le Prudent voyageur* de Jean-Baptiste Du May (1681) et le *Nouveau voyage d'Italie* (1691) du Huguenot exilé Maximilien Misson (qu'elle considère comme un vrai tournant dans l'esthétique du voyage), elle utilise comme lemme le terme *voyagiste* (le voyageur curieux, au regard spontané). En ce sens, et d'après Misson, le *récit de voyage* ne serait qu'un ouvrage sans prétention artistique, contenant la description du voyage, et relevant entièrement de la tâche du voyageur. Par opposition, et toujours d'après Misson, la relation de voyage relève de la littérature de voyage, avec une poétique basée sur un parcours réel (Liechtentan, 1994). Le questionnement semble donc intriguer depuis la fin du XVII^e siècle – ou depuis les années 1990.

Une décennie plus tard, le *Dictionnaire des termes littéraires* publié sous la direction de Hendrik van Gorp emprunte une voie différente, et fait distinction entre *journal de voyage*, *récit de voyage* et *relation de voyage*, les trois assortis d'une définition et d'une présentation historique. Le *journal de voyage* serait alors le compte rendu d'un voyage, contenant la description des régions parcourues et de

¹ *Écrire le voyage*, colloque organisé par le Centre interuniversitaire d'études hongroises (CIEH, Université de Paris III) à l'Institut hongrois de Paris, les 21, 22, 23 janvier 1993.

leurs particularités. Il est donc une suite de notations souvent présentée comme un journal de bord. Dans le cas du *récit de voyage*, le journal de bord constitue le point de départ d'une narration enrichie d'éléments fictionnels. L'auteur admet cependant que la frontière entre les deux *genres* est parfois difficile à tracer. Qu'en est-il de la *relation de voyage* ? Elle serait un ancêtre du journal de voyage, présent dès l'Antiquité sous forme d'itinéraire (*itinerarium*) ou périple (*periplens*), c'est-à-dire le récit de voyage fait en terre inconnue, présentant le pays, les monuments, les œuvres d'art, etc. (Gorp 2005 : 505–507).

Se référant à Normand Doiron, Sylvie Requemora donne, un peu plus tôt, en 2002, une définition qui semble se situer à mi-chemin entre les tentatives évoquées et une approche plus holistique. Le récit de voyage serait alors un espace discursif où s'inscrivent les lieux, se tracent les figures, se construisent les formes, et dont la structure de base est constituée par le triptyque aller – séjour – retour (Requemora 2002).

(2) Nous arrivons par cela au deuxième type d'approche. Les auteurs qui en sont tributaires, acceptent en général qu'il serait impossible voire inutile de donner une définition du récit de voyage ou de lui trouver des « règles ». Ce choix s'explique d'une part par la reconnaissance (et la mise en évidence) de l'extrême diversité des textes relevant du voyage et d'autre part par la mise en avant des traits unificateurs notamment thématiques. Dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, Marie-Noëlle Bourguet insiste sur l'hétérogénéité des écrits (Bourguet 1997), alors que Jean Roudaut, auteur de l'article « Récit de voyage » dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, publié pour la première fois en 1997, caractérise le récit de voyage comme un genre qui « appelle au collage » (Roudaut 1997). Pour les deux, le récit de voyage est la forme d'expression écrite d'un voyage qui ne prend pas nécessairement des caractères littéraires, et dont le journal, la lettre et le mémoire sont des formes de rédaction et/ou de publication. (Il serait aussi tentant d'insister sur la demi-phrase relative à la littéralité, mais le questionnement actuel, relatif justement à la désessentialisation de la littérature, rendrait cette tentative inopportune.

Une sorte de synthèse nous est offerte par Daniel Magetti, auteur de l'article « Voyage » dans *Le dictionnaire du littéraire*, publié pour la première fois en 2002 et réédité en 2010. Il prend position sur un plan plus général, en décrivant la littérature des voyages comme un « ensemble des écrits en relation avec le fait de voyager », insiste sur la diversité de l'expérience, des buts et du sens du voyage, facteurs résultant une production foisonnante. Pour lui, les textes de nature et de forme différentes convergent autour de deux axes : la thématique et la même problématique du « moi » et du monde (Magetti 2010). Il est aussi un des rares auteurs qui remarquent, à propos des XIX^e–XX^e siècles, la double fonction du récit de voyage : divertir et instruire.

Cette deuxième approche est brillamment résumée dans un article de 2006 de Frédéric Tinguely. Comme cela fut dit dans notre introduction, il désigne le récit de voyage comme un genre qui a du mal à se définir. Dans le même article, il souligne que, face aux efforts déployés pour distinguer des sous-unités à l'intérieur du genre à l'aide de l'identification des prétendus caractères d'écriture, *l'expérience du voyage*,

trait unificateur, devrait se trouver au cœur des préoccupations (Tinguely 2006 : 54–55). Nous signalons que, sans le savoir, nous avons opté pour cette interprétation dès 2002, dans notre thèse de doctorat consacrée à la représentation de la Hongrie en France dans les récits de voyage et dans la presse (Szász 2002).

Dans ce cas, si les différentes modalités d'écriture n'entraînent pas forcément des subdivisions génériques, et le caractère littéraire ou non-littéraire ne fonctionne plus comme critère exclusif, on devrait peut-être revenir à la lecture, acte décisif de la vie de tout texte. Il en résulte aussi que le lecteur et ses choix devront désormais se situer au cœur de nos préoccupations. Ces choix, quitte à paraître arbitraires, devront être respectés. Nous laissons au lecteur la liberté de décider du classement d'un texte parmi les récits de voyage ou non. Ceci dit, récit de voyage est tout texte issu de *l'expérience du voyage* que le lecteur lit en tant que tel. Cette logique nous libère de l'obligation de définir et prescrire, et nous pousse vers une réflexion sur les outils de lecture existants ou possibles.

Une méthode de lecture

En ce qui concerne la lecture des récits de voyage, si le rôle des textes (ou, du moins, d'une partie des textes) a été plus circonscrit, à partir du milieu du XVIII^e siècle, et l'exécution du voyage, l'observation et la rédaction étaient de plus en plus encadrées par la réflexion théorique (Szász 2000), on ne trouve pas *une* méthode de lecture. Dans la même période (dernières décennies du XVIII^e siècle et début du XIX^e), une transformation (ou diversification) du public de la littérature des voyages se fait remarquer (Szász 1999). Ceci va s'articuler autour d'une perception utilitaire (didactique, éducative voire politique) du voyage et de son récit. En fait, le chevalier Jaucourt, auteur de l'article *Voyage (Éducation)* de l'Encyclopédie considère déjà le voyage comme un complément nécessaire à l'éducation des jeunes, destiné à corriger, par l'expérience vécue, les erreurs des maîtres et des manuels et détruire les préjugés nationaux. Si ce texte doit être interprété plus comme un résumé des idées de l'époque qu'un programme philosophique, il n'en demeure pas moins que sa logique implique le récit de voyage comme instrument de la connaissance de l'étranger (Szász 2006). Cette (pas si) nouvelle identité du récit de voyage nous oblige de tenir compte de nouveaux lectorats (décideurs politiques, employés de l'Administration, etc.). Ces nouveaux lecteurs ont la liberté de choisir des textes voire d'en commander pour satisfaire leurs exigences de lecture spécifique. En nous penchant sur ce phénomène, nous avons pu repérer les signes de ces nouvelles lectures ainsi que certaines tentatives d'auteurs pour répondre aux attentes (Szász 1999).

À ce début du vingt-et-unième siècle, les auteurs anciens ne peuvent plus produire des textes répondant aux exigences de leurs nouveaux lecteurs, c'est-à-dire les chercheurs. Ces derniers doivent donc subvenir à leur propre besogne, et élaborer une méthode de lecture (ou d'analyse) qui leur permet d'exploiter le corpus. On notera ici que dans sa thèse de doctorat, Gábor Gelléri est déjà parvenu à reconstituer des cadres et des procédés d'écriture et de lecture du récit de voyage au XVIII^e siècle, et apporte des éléments de l'approche que pouvaient avoir Diderot et

ses contemporains (Gelléri 2005). Nous allons cependant nous concentrer sur les lecteurs d'aujourd'hui.

Mais alors comment lire le récit de voyage ? Est-il possible de trouver une méthode de lecture générale du récit de voyage qui prend en compte à la fois la fonction du texte dans son époque et les intentions du lecteur d'aujourd'hui ? Sera-t-on tenu à des approches personnelles aux apports fort inégaux ? Peut-on réunir des textes hétéroclites (époques, motifs, langues) dans un corpus « scientifiquement acceptable » ? Partis d'un inventaire des recherches sur les récits des voyages effectués en Hongrie, nous nous proposons d'esquisser les principaux axes d'une méthode de lecture s'adressant, entre autres, à un public composé de non littéraires.

Qu'il nous soit permis de privilégier l'historien. Non seulement en raison de notre propre formation, mais aussi parce que, depuis quelques décennies, les historiens, bien que devancés par les littéraires, constituent le deuxième groupe des lecteurs du récit de voyage, et la recherche en histoire vit même une sorte de révolution de la méthode au sujet du récit de voyage.

Que représente le récit de voyage pour l'historien ? Pour comprendre la portée des changements, on doit prendre en considération sa place dans la recherche. En fait, avant le tournant des années 1980–1990, une source authentique (une « vraie source ») pour l'historien était avant tout de caractère non-narratif (procès-verbaux, inventaires et listes de toutes sortes, correspondances diplomatiques, registres, annales, rapports, textes réglementaires etc.) et souvent non connue par le public de l'époque où elle était produite. On lui procurait une objectivité presque totale. Les textes narratifs, comme, entre autres, les récits de voyage, ayant péché par subjectivité, n'ont été appelés en aide qu'en cas de manque de sources « objectives » ou comme groupe témoin. C'est ainsi que, faute d'autres descriptions, le récit du voyageur bourguignon Bertrand de la Brocquière, écrit en moyen français, a pu devenir une des principales sources de l'histoire de la ville de Szeged au XV^e siècle (Szalontai 2015). (Notons que, pour les périodes moderne et contemporaine, la presse a eu droit au même sort.)

Ces dernières décennies, avec la montée en puissance de l'histoire des représentations et des études culturelles, assortie d'un nouvel intérêt pour les « chemins de l'information », le récit de voyage tend à accéder au statut de source à part entière, quitte à constituer des corpus d'étude importants voire exclusifs. Il devient pratiquement incontournable lors de l'étude de l'histoire des relations entre deux peuples, deux pays, deux cultures ou deux civilisations, le regard posé sur l'Autre étant nécessairement un facteur de ces relations.

La recherche hongroise en profite énormément. Si l'étude des récits de voyage a longtemps donné lieu à des livres ou articles présentant l'itinéraire du voyageur, résumant, à l'exemple de Géza Birkás, ce qu'il était censé de voir d'après son texte (c'est le « culte des précis ») et qualifiant son opinion sur les Hongrois « positive » ou « négative » (Birkás 1948), la nouvelle lecture tend à repérer les facteurs qui interviennent dans la perception et la représentation de l'Autre, c'est-à-dire le Hongrois et son pays.

C'est une lecture qui se méfie de l'opposition objectivité-subjectivité : elle admet que tout concepteur de texte (ainsi le relateur du voyage) peut devenir

manipulateur et/ou manipulé, et tient compte de son arbitraire pour compléter son texte.

Bien sûr, dans ce contexte, la soi-disant littéralité perd tout son sens. Notre expérience nous a convaincus que dans un corpus aussi hétéroclite que les textes des voyageurs français sur la Hongrie (dont certains ne sont pas écrits en français mais en latin !), faire une distinction en fonction du caractère littéraire nous priverait de textes et relèverait de l'arbitraire. Idem pour le concept du récit d'écrivain opposé au récit d'exploration. En vertu de celui-ci, le récit d'écrivain est ce que l'on écrit sur les routes bien balisées (en opposition aux récits d'exploration), et qui cherche à se distinguer par son style. La route de Hongrie, d'ailleurs important chemin de pèlerinage vers Jérusalem, est bien balisée depuis le XI^e siècle (Csernus 1999 ; Szász 2018) – pourtant, comme en témoignent les récits, on vient encore au XIX^e siècle comme explorateur désireux de renseigner le public sur un supposé inconnu (Szász 2005 : 67–171). On comprend donc facilement pourquoi nous optons pour *l'expérience du voyage* comme dénominateur commun des textes à étudier.

Une fois ce constat fait, on est tout de même obligé de procéder à une sélection. (La production d'un millénaire ne peut pas être étudiée honnêtement par une seule et même personne ni par un groupe restreint de chercheurs.) Selon nous, le principal critère de sélection doit être la *publicité* du texte. Publicité au sens habermassienne bien sûr, c'est-à-dire le degré de connaissance du texte par les lecteurs de l'époque et influencer par conséquent la représentation (Habermas 1978). Si les chiffres de tirage en donnent parfois une fausse information, le statut de célébrité de l'auteur et la manière dont les médias ont couvert le voyage peuvent nous orienter avec une plus grande certitude. Ainsi le maréchal Marmont, un auteur en principe non littéraire, mais véritable célébrité des années 1820–1840, et dont le voyage a été suivi de près par la presse française, devait contribuer sérieusement à la formation de l'image de la Hongrie en France. Il en témoigne aussi la réaction acharnée de certains membres de l'élite hongroise (Szász 2005 : 59–60). Appliquer ce critère nous permet aussi d'éviter de considérer des textes pratiquement inaperçus à l'époque comme déterminants pour la représentation de l'étranger.

En ce qui concerne la lecture (ou l'analyse) proprement dite, le premier groupe des questions comprend celles relatives à l'exécution du voyage, l'itinéraire, les paysages représentés et, en général, à la perception de l'espace. On doit cependant faire distinction entre perception de l'espace et représentation des paysages. Si l'on admet que le voyage dispose d'un espace global (ou total) dans lequel s'inscrivent l'aller et le retour, le recensement des espaces fragmentaires (ou espaces-fragments) peut nous renseigner sur le rôle d'un pays ou d'une région dans la conception et/ou l'exécution du voyage. (S'agit-il d'un espace traversé ou de l'objectif du voyage ?) Nos recherches nous ont convaincus que le rôle d'un espace détermine souvent sa représentation. Il peut aussi se produire qu'un espace de transit devienne l'objet d'une présentation détaillée. Cela peut être motivé par un choix délibéré de l'auteur : un espace originellement anodin monte en importance par *l'expérience du voyage*.

La représentation de l'espace est aussi déterminée par le choix du moyen de transport. Nous savons que vitesse, attention et perception sont étroitement liées

(Gyimesi 2018). On voit autrement depuis un bateau à vapeur qui descend lentement le Danube que d'une chaise de poste empruntant les routes poussiéreuses de l'ancienne Hongrie et n'offrant qu'une vue très limitée. L'analyse de la représentation des paysages pourra être plus méthodique si l'on recourt à une typologie des paysages ; par exemple à une répartition en paysages désertiques, culturels et urbains. Il s'ensuit la profondeur de l'analyse sociale que l'on appelle aussi le degré de politisation du récit de voyage (Iachello 1993). Curieusement, cette problématique n'a même pas été évoquée par la recherche hongroise avant le début du XXI^e siècle, alors que le jugement formulé par le voyageur est le plus souvent fondé sur sa perception de la société locale.

Le dernier groupe de nos procédés comprend ceux à l'aide desquels il devient possible de retracer les situations et voies dans et par lesquelles le voyageur s'informe (rencontres personnelles, lectures...) et d'identifier les sujets, les conclusions et préjugés présents dans les récits (même dans différentes périodes). Pour revenir un peu au vrai-faux débat sur l'objectivité et la subjectivité, nous signalons que plus le récit permet au lecteur de distinguer le vu et le vécu du lu et de l'entendu, plus le lecteur peut le considérer comme *authentique*. Il lui permet de distinguer l'*expérience du voyage* de l'*arbitraire avoué* du relateur.

Conclusion

En guise de conclusion, on signale d'abord que nos recherches et la grande divergence d'opinions nous ont progressivement convaincus de l'inutilité d'un rangement ou de la « définition » du récit de voyage ainsi que de nous questionner sur son caractère littéraire. Il s'est avéré que, au lieu des efforts de définition et de (sous-)catégorisation, le recours à l'expérience du voyage comme dénominateur commun peut se révéler salutaire.

Dans cette logique, nous nous sommes tournés vers une possible méthode de lecture. Nous venons d'en donner seulement une ébauche. Nos observations et la grille proposée ne sont probablement pas de valeur universelle. D'autres textes que les récits des voyages en Hongrie ou provenant d'autres périodes, pourront la compléter de nouvelles vues. Depuis sa conception, deux remarques se sont imposées. Premièrement, les recherches de Dorottya Mihályi ont démontré que le silence du voyageur peut être aussi important (parfois même plus) que ce qui est dit ouvertement dans le texte (Mihályi 2017). En deuxième lieu, le philologue doit admettre que les textes ne répondant pas à des critères de longueur et de structure, trop courts ou n'étant pas de caractère narratif (guides, itinéraires, arts de voyager...), ne se prêtent pas à notre lecture, et que certains traits ne sont pas à chercher dans tous les textes. Les thématiques et les représentations évoluent – des éléments partent, d'autres rentrent –, mais le texte n'en reste pas moins un *récit de voyage*.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences
szaszgeza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BIRKÁS Géza (1948). *Francia utazók Magyarországon – Voyageurs français en Hongrie*, Szeged : Acta Universitatis Szegediensis.

BOURGUET, Marie-Noelle (1997). « Voyages et voyageurs », Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : PUF, 1092–1095.

CSERNUS, Sándor (1999). « La Hongrie, les Français et les premières croisades », Sándor Csernus et Klára Korompay (dir.), *Les Hongrois et l'Europe : conquête et intégration*, Paris – Szeged : Institut Hongrois de Paris, 411–426.

GELLÉRI, Gábor (2005). *Écrire le voyage, lire le voyage : une communication littéraire au 18^e siècle*, thèse de doctorat, Budapest : ELTE.

GORP, Hendrik et coll. (2005). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion.

GYIMESI, Timea (2018). « En guise d'avertissement... Petite apologie pour la lecture "en levant la tête" », *Acta Romanica*, « Vitesse – Attention – Perception », t. XXX, 9–10.

HABERMAS, Jürgen (1978). *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot.

IACHELLO, Enrico (1993). « La représentation des villes siciliennes dans les récits des voyageurs français, XVIII^e–XIX^e siècles », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 4, 557–577.

LIECHTENTAN, Francine-Dominique (1994). « Le voyageur ou peregrinationum scriptor : un homme de métier à la fin du Grand Siècle », György Tverdota (dir.), *Écrire le voyage*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 143–152.

MAGETTI, Daniel (2010). « Voyage », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : P.U.F., 802–805.

MIHÁLYI, Dorottya (2017). « Propagandistes involontaires : voyageurs français aux "pays des travailleurs" », Ioana Marcu et Ramona Malita (dir.), *Agapes francophones 2017*, Actes du XIII^e Colloque International d'Études Francophones (CIEFT 2017) « Silence(s) », Szeged : JATEPress, 189–196.

REQUEMORA, Sylvie (2002). « L'espace dans la littérature des voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1–2, 249–276.

ROUDAUT, Jean (1997). « Récit de voyage », François Nourissier et Pierre-Marc Biasi (dir.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Albin Michel, 587–598.

SZALONTAI, Csaba (2015). « Az első francia lovag Szegeden. Milyen volt a város 1433-ban Bertrandon de la Broquière utazásakor ? », László Gálffy et János Sáringer (dir.): *Fehér lovag. Tanulmányok Csernus Sándor 65. születésnapjára*, Szeged : Szegedi Tudományegyetem, 124–138.

SZÁSZ, Géza (1999). « L'utilisation des *Voyages* au tournant des XVIII^e–XIX^e siècles », *Acta Romanica*, « Études doctorales III », t. XIX, 73–78.

SZÁSZ, Géza (2000). « Les méthodes de voyager du XVIII^e siècle et les transformations du discours du voyageur », *Acta Romanica*, t. XX, 33–46.

SZÁSZ, Géza (2002). *L'image de la Hongrie en dans les récits de voyage et dans la presse en France, 1837–1847*, thèse de doctorat, Szeged – Angers : Université de Szeged – Université d'Angers.

SZÁSZ, Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.

SZÁSZ, Géza (2006). « “Voyage” et “Voyageur” dans l'Encyclopédie : résumé des connaissances ou programme ? », István Cseppentő (dir.), *Cultivateur de son jardin. Hommage à Imre Vörös, ancien directeur du Département d'Études françaises de l'Université de Budapest, à l'occasion de son 70^e anniversaire*, Budapest : Université Eötvös Lóránd Département d'Études françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 215–221.

SZÁSZ, Géza (2018). « Naissance d'une mode : la route de Hongrie dans les *Voyages* à Constantinople », Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident : Permanence et migration*, Budapest : ELTE Eötvös József Collegium, 211–218.

SZÁSZ, Géza (2019). « Le récit de voyage entre géographie, histoire et littérature », *Acta Romanica*, t. XXXI, 75–82.

TINGUELY, Frédéric (2006). « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n° 146, 53–64.

Dorottya MIHÁLYI

Le non-dit dans les récits de voyage sur l'Afrique du Nord¹

La fin du XIX^e siècle, colonisation et récit de voyage

Les textes viatiques ne sont jamais indissociables du contexte historique dans lequel ils ont été écrits. Au XIX^e siècle, ils contenaient des renseignements que le public lecteur n'aurait pas pu acquérir ailleurs. Leur rôle était donc fondamental. Dans la période étudiée, trois phénomènes ont déterminé l'évolution du genre.

Premièrement, le progrès technique spectaculaire qui a ouvert de nouveaux horizons et a augmenté la mobilité des gens. Deuxièmement, la découverte et la conquête du monde qui ont été accomplies par la colonisation moderne, celle-ci impliquant un point de vue impérial inédit dans la littérature de voyage (Pratt 2008). Troisièmement, la naissance du tourisme qui a entraîné l'apparition d'un nouveau type de voyageur : le touriste. Tous les deux phénomènes ont conduit à de nouvelles pratiques de voyage et de nouvelles manières d'observer, de connaître l'inconnu.

Dans cette période, nous pouvons observer pour la première fois un tournant dans les pratiques de voyager et d'écrire. L'homme qui se déplace cesse d'être exclusivement le voyageur philosophique des siècles précédents. Les récits des voyageurs ont depuis toujours une fonction documentaire où l'auteur veut comprendre et analyser les choses vues lors du voyage. Le regard du voyageur est étendu : il interroge, collecte des données, et veut connaître le pays dans les profondeurs, il observe, comme une sorte d'historien (Pasquali 1994 : 33 ; Venayre 2012 : 11)². Le touriste au contraire jette un regard futile, s'appuie sur ses impressions reçues par une observation lointaine et sans contact avec les autochtones. Il tend à exprimer l'effet que le pays visité a exercé sur ses sens et ses émotions (Gannier 2001 : 119 ; Pasquali 1994 : 33–36). Au cours du siècle, les descriptions philosophiques des voyageurs qui cherchent à comprendre le pays visité furent de plus en plus souvent remplacées par un regard superficiel et esthétique des voyageurs-touristes. Les nouveaux récits comprennent moins de renseignements sur la structure politique et culturelle de la destination. Ils relèvent cependant aux chercheurs des informations sur la conception du monde et des valeurs d'une époque précise. Les textes des touristes, parus en grand nombre, sont des sources très importantes pour les recherches sur le genre de récit de voyage.

Il existe plusieurs façons de lire les récits de voyage. Les contemporains des textes et les lecteurs d'une époque postérieure lisent autrement. Le lecteur curieux de

¹ Supported by the ÚNKP-22-4 – SZTE-79 New National Excellence Program of the Ministry for Culture and Innovation from the source of the National Research, Development and Innovation fund.



² Venayre y fait référence aux propos de Chateaubriand (2005).

nouveautés se concentre également sur d'autres facteurs que le chercheur équipé d'une méthode d'analyse et d'une connaissance plus approfondie sur le pays décrit (Szász 2021). Le lecteur (contemporain aux textes ou non) effectue rarement des recherches scientifiques pour analyser le contenu de sa lecture. Il peut comparer et critiquer des textes en faisant recours à ses connaissances préalables. Or, seulement les chercheurs disposent d'un point de vue rétrospectif leur permettant un regard plus objectif et plus analytique. Ils peuvent étudier une époque en s'appuyant sur un ensemble de sources et de connaissances inaccessibles pour le lecteur contemporain aux textes. Si c'est un constat évident, il est important de catégoriser les différentes manières de lecture et les interprétations possibles d'un texte car autrement nous ne pouvons pas tirer des conclusions sur l'effet des textes sur une société.

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les voyages en Afrique du Nord sont inséparables du contexte de la colonisation. Le voyageur et même les touristes se chargent de servir l'État colonisateur car ils rapportent sur les pays « pacifiés » et diffusent l'idée coloniale. Dans les pays colonisateurs, les textes viatiques (récits et impressions de voyage, guides, brochures) et la presse vulgarisatrice inondent les lecteurs avec des connaissances sur les territoires lointains. Même si indirectement, car la censure est supprimée, ces textes sont contrôlés par l'État. Leur contenu ne peut être que favorable à l'expansion coloniale et au maintien du système, ce qui a souvent pour conséquence la filtration des éléments et l'occultation de la réalité. Cela doit être pris en compte lors toute analyse des récits de voyage écrits dans la période (Venayre 2012 : 13, 128–129).

L'analyse des récits de voyage en tant que sources historiques demande une méthode fondée sur le contenu des textes, sur le contexte historique et sur les particularités du genre. Utiliser une méthode pour l'analyse est particulièrement important pour dépasser le simple résumé des textes (Szász 2016 et 2021). Chaque époque et chaque société ont leurs propres attentes vis-à-vis du voyageur et le texte n'est jamais exempt d'influences politiques (Venayre 2012 : 12). Nous pouvons cependant constater que les informations passées sous silence et négligées par le voyageur peuvent être aussi importantes que celles qui sont présentes dans le texte. Le silence nous révèle des détails sur les connaissances du voyageur et du public lecteur et sur les exigences de l'époque où le voyage a été effectué. Il est évident que le voyageur ne peut pas décrire tout ce qu'il voit ; l'absence récurrente de certains éléments doit cependant attirer l'attention du chercheur.

Les touristes au Maghreb colonial : un témoignage particulier

Dans notre étude, nous nous concentrons sur les récits de voyage écrits par des touristes français et hongrois sur l'Afrique du Nord coloniale entre 1881 et 1914. Les textes français sont précieux du point de vue des recherches coloniales. Ils constituent un corpus non négligeable qui facilite la compréhension du fonctionnement de la propagande coloniale. Écrits et publiés en grand nombre, ils relèvent d'importants caractéristiques de l'activité propagandiste d'un État colonisateur qui visait à « faire connaître et faire aimer » les colonies à l'aide de l'aménagement touristique du territoire (Zytnicki et Kazdaghli 2009 : 9 ; Zytnicki 2012). Les textes nous informent

également sur les exigences des lecteurs et sur l’opinion publique de l’époque. Nous utilisons les descriptions des voyageurs hongrois pour constituer un groupe de contrôle. Il est à noter que l’Afrique du Nord occupe une place particulière dans l’histoire française et une place marginale, sinon négligée, dans l’histoire hongroise. Cette différence renforce les traits caractéristiques de chacun des textes.

Au sujet des voyageurs français, les causes du voyage sont multiples, mais aucun voyageur ne peut visiter le territoire avec des sentiments neutres à l’idée coloniale (Zytnicki 2012). Les militaires, les fonctionnaires, les scientifiques et les missionnaires partaient en Afrique du Nord pour servir l’État, les voyageurs pour satisfaire leur curiosité et les touristes pour le plaisir (Salinas 1989 : 32–35). Les œuvres des scientifiques se concentrent sur un domaine spécifique, que ce soit la population locale, la géographie ou la flore et la faune d’un endroit précis. Les missionnaires s’installent parmi les autochtones dans l’espérance de les convertir et de leur transmettre les connaissances accumulées par les cultures occidentales. Leurs témoignages sont importants car il s’agit du seul groupe de personnes qui vit véritablement parmi les autochtones et voit ainsi un segment de leur vie inconnue pour le voyageur-touriste qui observe de loin. Les voyages effectués par les Hongrois sont dans la grande majorité des cas touristiques. À la fin du siècle, quelques voyageurs ont parcouru l’Afrique du Nord afin d’inventorier les possibilités commerciales. Néanmoins, cette tentative n’a pas eu de succès (Jankó 1888a et 1888b ; Holek 1901 ; J. Nagy 2017 : 15).

Les touristes riches du XIX^e siècle introduisent une nouvelle mode de connaissance et un nouveau point de vue dans les récits de voyage (Pasquali 1994 : 21, 33). Ils représentent un groupe d’observateurs superficiels. Leurs textes sont souvent schématiques, sans originalité. Cependant, cet aspect répétitif donne leur valeur principale, notamment leur force d’influencer l’opinion publique. Leurs récits de voyage sont le plus souvent publiés dans les différents organes de presse, mais aussi sous forme d’ouvrage autonome. Le point de vue qu’ils possèdent est celui de la haute société loyale à l’État. Dans la plupart des cas, ils ne sont pas directement intéressés dans l’affaire coloniale, la seule volonté de voir « l’œuvre coloniale » de leurs propres yeux motive les voyages. Néanmoins, nous constatons qu’ils sont en général favorables à la colonisation. Dans le cas opposé, ils n’osent que très prudemment critiquer le système colonial (Salinas 1989 : 336–340).

Les chercheurs travaillant sur l’histoire de la littérature de voyage soulignent l’importance du point de vue touristique dont l’expansion est un phénomène marquant de la fin de siècle. Les descriptions des touristes sont idéales pour examiner les éléments qui manquent régulièrement des récits. L’appartenance à une même classe sociale, la similitude des itinéraires empruntés lors du voyage, la parution régulière des textes et le grand nombre des descriptions nous permettent de travailler sur un échantillon suffisant pour en tirer des conclusions.

Les non-dits du récit

Les non-dits dans les récits de voyage apparaissent sous plusieurs formes. En règle générale, le voyageur est obligé de trier les informations qu’il collecte au cours du

voyage car l'étendue du récit de voyage ne lui permet pas de tout communiquer aux lecteurs. Le lectorat potentiel est toujours au cœur du système, ses exigences déterminent le contenu des textes. Par conséquent, le voyageur ne doit pas perdre de vue le goût du lecteur (Gannier 2001 : 15–20).

Dans une première catégorie, nous trouvons des détails que le voyageur connaît sans pour autant en faire mention. Les causes en sont différentes. Il choisit de ne pas décrire certains faits parce qu'il les considère comme évidents ou comme peu pertinents ne suscitant probablement pas trop d'intérêt auprès des lecteurs. Il s'agit d'éléments tels que les prix du voyage, les repas et l'équipement de la chambre d'hôtel. Le silence peut être involontaire si le voyageur n'a pas d'accès aux informations souhaitées³. À l'occasion des voyages organisés, nous pouvons remarquer que l'itinéraire et la possibilité des rencontres sont limités. Dans ce cas-là, le voyageur ne peut pas acquérir de renseignements, même malgré sa volonté de satisfaire la curiosité des lecteurs. Ces éléments constituent la deuxième catégorie des lacunes.

Le non-dit ne veut pas toujours dire qu'une information n'est pas présente dans le texte. La déformation de la vérité et l'insertion de la fiction appartiennent également à cette problématique. Dans ce cas, l'auteur fait mention d'un détail mais ne décrit pas la vérité. Ce choix peut être volontaire, le résultat d'une désinformation ou du manque d'information. Il se peut également que le voyageur invente des événements pour gagner les faveurs du lecteur (Antoine 2020 ; Thompson 2011 : 28–30 ; Gannier 2001 : 54–57). La fiction dans le récit de voyage est difficilement repérable et dépasse les limites de notre étude.

Même si le récit de voyage est un genre autobiographique, le voyageur-touriste parle très peu de lui-même. Il publie son récit sous un nom qui peut être le sien ou un nom de plume. Il est rare que le voyageur nous apprenne d'autres informations sur sa vie privée. Sa profession, son lieu de résidence, sa situation familiale passent sous silence. Or, ces informations pourraient aider le chercheur à reconstruire la composition sociale des voyageurs. Dans le cas des voyages en Afrique du Nord, il est évident que les touristes appartiennent à la haute société, car uniquement l'élite disposait des conditions matérielles suffisantes pour effectuer un voyage de plaisir. Ils sont cependant particulièrement discrets à propos de leur identité. L'absence d'information sur leur statut nous mène à poser des questions comme : Y a-t-il des professions particulières qui sont davantage représentées parmi les voyageurs ? Est-ce qu'il y en a qui ne se déplacent pas ? Quel est l'âge moyen des voyageurs ? Quel est leur statut familial ? Voyagent-ils seuls ou accompagnés ? Pour répondre aux questions de ce genre, le chercheur est obligé de recourir à des sources complémentaires variées. Le fait que les touristes ne sont pas en général des personnages connus, pose une première difficulté car ils laissent très peu de traces. Leur profession n'est pas connue, ils ne publient pas d'autres textes, et ils ne

³ C'est dans les récits de voyage sur l'Union soviétique et des États totalitaires que l'étude du silence involontaire du voyageur nous paraît le plus facile en ce que le voyage reste dans le cadre minutieusement organisé par un organisme étatique : l'itinéraire est limité, le voyageur est strictement contrôlé, il ne peut décrire qu'un monde artificiellement créé par la propagande. Les informations les plus précieuses sur le pays sont passées, dans chacun des cas, sous silence (Mihályi 2017 ; 2018a ; 2018b).

mentionnent pas leur compagnie de voyage alors que cette dernière pourrait faciliter les recherches. L’appartenance à une association ou à un cercle quelconque peut orienter le chercheur, car ils conservent les documents qui contiennent des renseignements sur les membres. De temps en temps, la presse publie des informations sur les voyageurs dont les récits figurent dans ses colonnes. Sinon le chercheur est obligé de fouiller des archives, ce qui ne garantit pas toujours des résultats.

Les prix sont également passés sous silence. Les voyageurs communiquent rarement des informations sur le coût du voyage. Si toutefois ils le font, c’est surtout pour se plaindre des prix élevés des services et des tricheurs. Les voyageurs évoquent les soucis financiers quand ils sont à court d’argent. L’homme qui souffre de faim et doit se contenter d’un logement médiocre et de moyens de transport inconfortables apparaît dans les récits comme un héros prêt à supporter tout pour l’accomplissement du voyage. Néanmoins, les soucis financiers ne sont pas fréquents dans le cas des voyages touristiques. Dans d’autres cas, on fait mention des réductions de prix offertes par les compagnies de chemin de fer, ou le marchandage dans les souks, action que fait partie de la tradition arabe. Les coûts de l’hébergement et de la restauration ne sont pas mentionnés.

Les différents types d’hébergement reçoivent également peu d’attention de la part des voyageurs. Le nom de l’hôtel est souvent mentionné, mais en général le voyageur ne révèle aucune information sur l’aménagement, le niveau du confort et les prix. Les touristes expriment de temps en temps leur satisfaction ou leur mécontentement relatifs aux services et le confort de l’hôtel, mais ils ne décrivent pas les conditions de logement. La citation qui suit montre combien les voyageurs négligent de décrire leur logement : « Palmiers, eucalyptus, point d’orangers ni de citronniers. Nous sommes logés sur la place à l’hôtel d’Orient. La statue de Thiers est au bout de la place, à côté de la mer. » (Trumet de Fontarce 1896 : 44). Nous pouvons observer chez le même voyageur qu’il attribue plus d’attention aux conditions météorologiques qu’à la description de l’hôtel où il passe plusieurs nuits : « Il est une heure du matin quand nous entrons à notre hôtel, Grand-Hôtel du Louvre, médiocre. Toute la journée, il est tombé un peu de brouillard humide ; vers trois ou quatre heures la pluie s’était épaissie. » (Trumet de Fontarce 1896 : 46) Si des informations sur l’hébergement apparaissent, c’est uniquement pour se plaindre de la qualité :

Il est neuf heures. Il faut nous organiser pour la nuit. Nos deux pièces n’ont ni parquet ni carrelage naturellement ; si elles ont été carrelées au début, il en reste à peine quelques traces. Je ne suis pas sans préoccupation pour notre sommeil dans une installation si primitive. Notre chambre à coucher a environ 3 mètres d’un côté sur 3 mètres 50 de l’autre. Deux fenêtres sont percées à 1 mètre 80 ou 2 mètres du sol ; elles sont côte à côte, elles ont 25 à 30 centimètres de large sur 50 à 60 centimètres de haut. Il y a dans ce sens trois carreaux à chaque fenêtre, l’un d’eux est absent. En contemplant la terre froide, la fenêtre mal close, je m’apprête à passer la nuit sur ma chaise devant le feu renouvelé (Trumet de Fontarce 1896 : 54-55).

Les auteurs ne consacrent pas de lignes à leurs habitudes alimentaires quotidiennes non plus. Ils ne parlent ni de la composition des repas, ni du nombre des repas par

jour. Nous ne savons pas si les voyageurs goûtaient les spécialités locales ou s'ils se contentaient de la cuisine européenne qu'ils consomment chez eux aussi. Or, la gastronomie est un élément important de la découverte d'une culture. Un seul cas fait exception à ce constat : lorsque les voyageurs sont invités en Afrique du Nord⁴. Dans ce cas, ils doivent participer aux réceptions officielles. Les repas sont en général abondants avec un menu à l'européenne. Nous pouvons conclure de cette lacune que l'expérience de la gastronomie locale n'a joué un rôle si important dans la connaissance du pays que de nos jours.

Nous trouvons également des lacunes dans la description du programme quotidien. La disproportion entre la description du paysage et des activités culturelles est frappante. Il arrive souvent que le voyageur décrive les événements d'une journée entière en quelques lignes et consacre des pages à la description du paysage vu à travers les vitres du train lors du voyage entre deux lieux à visiter. Dans ce cas, les lecteurs peuvent se poser la question de savoir pourquoi le voyageur ne parle pas davantage de son programme. Dans le passage ci-dessous, Henri de Frileuze décrit une journée entière :

Soukarras, lundi 11 mai.

À peu de distance du fameux champ de bataille de Zama, sur le versant de deux collines, il est une petite ville que les arabes [sic] nomment aujourd'hui Soukarras ; ses maisons blanches s'élèvent sur l'emplacement d'une ancienne ville romaine appelée Thagaste, et des ruines se voient encore à moitié enfouies dans le sable. C'est là que naquit sainte Monique, et que saint Augustin fit ses premières études qu'il devait plus tard terminer à Madaure et à Carthage. (Frileuze 1900 : 41-42)

Nous constatons la même brièveté lors de la description de Batna, ville dans les Aurès, chef-lieu d'une subdivision militaire de la province de Constantine :

Vers dix heures nous arrivons à Batna, ville bâtie à la française. Les rues, larges, droites, les maisons neuves, régulières, font contraste avec l'habitation arabe ; mais rien d'intéressant à voir, et nous avons hâte de nous rendre à Lambèze et à Timgad. (Frileuze 1900 : 28)

Rezsó Tóth décrit son séjour à Oran avec le même laconisme :

Notre temps fut limité ; il n'y a même pas beaucoup de choses à voir. Une courte promenade dans le musée de la ville, où, comme à Tunis, les mosaïques romaines sont les plus valeureuses ; un aperçu sur l'ancienne mosquée merveilleuse d'Oran, la *Mosque du Pacha* [sic] ; promenade à voiture sur les boulevards tout droits et modernes qui miment Paris et sur les places vastes où poussent des palmiers ; la visite de quelques statues, [...], vagabondage dans ledit quartier arabe [...] et dans le petit parc citadin : il n'y a plus rien à dire sur l'Oran. (Tóth 1904 : 24⁵)

La brièveté de la description de Tóth est encore plus remarquable si nous prenons en considération que le public lecteur hongrois ne disposait pas

⁴ Les voyageurs invités dans le pays se définissent dans certains cas comme touristes et font preuve du regard touristique dans leurs récits. C'est la raison pour laquelle nous mentionnons ce cas particulier.

⁵ Nous traduisons.

d’autant de connaissances sur les villes algériennes que les Français. Grâce à différentes sources textuelles et visuelles qui inondaient véritablement le marché, le public lecteur français était plus initié à la culture nord-africaine et coloniale. Le public hongrois ne les rencontrait qu’à travers les courtes descriptions qui paraissaient d’ailleurs rarement dans les journaux.

L’archiduc Joseph-Auguste⁶ témoigne de la rapidité des visites qui empêchent le voyageur d’observer la ville en profondeur⁷ :

Quand je jette un regard derrière, je vois que Bánfi et les deux femmes de chambre tournent dans une autre rue avec les bagages. Je crie au cocher : ils vont où ? [...]

– À la gare – répond-il avec indifférence.

– Et nous allons où alors ? – À la gare. Je voudrais seulement que vous voyiez la ville.

– Bon, allons-y, mais n’y retardons pas beaucoup car nous n’avons que dix minutes.

– Et nous avons parcouru la ville en cinq minutes. (József Ágost 2002 : 18⁸)

L’absence des contacts personnels est particulièrement frappante dans les récits des touristes. Les discussions manquent dans la plupart des textes. Le touriste regarde de loin, il observe les habitants comme il aurait observé les animaux et les plantes. L’observation reste superficielle. Les descriptions ne sont pas basées sur les entretiens mais sur les stéréotypes et les descriptions d’autres voyageurs. Le plus souvent, le touriste cherche à confirmer ce qu’il connaissait déjà avant le voyage (Zytnicki 2016 : 41-51). Le manque des contacts falsifie l’image créée sur l’autochtone et mène à des malentendus. L’exemple de l’archiduc Joseph-Auguste nous montre combien il s’appuie sur une observation distancielle et sur une vision stéréotypée apportée de son pays :

Le peuple garde son caractère typique de juif. Visage de forme allongé, nez long et courbé (ou court, recourbé vers le haut, mais de toute façon nez typiquement juif), yeux de poisson, coins des lèvres tournés vers le bas, (roux, bruns, noirs, blondes) cheveux avec rouflaquettes, peau claire et pour la plupart taille maigre et grande. La plupart entre eux porte de fez, de haik ou de burnous. Les femmes ne couvrent pas leur visage, elles sont pour la plupart grosses ; nous remarquons beaucoup d’assez beau visage parmi elles. (József Ágost 2002 : 42⁹)

⁶ Archiduc et militaire de carrière (feld-maréchal pendant la Grande Guerre), personnage illustre de l’histoire hongroise. Arrière-petit-fils de Léopold II (1747–1792), « empereur du Saint-Empire » et roi de Hongrie et petit-fils de Joseph de Habsbourg-Lorraine (1776–1847), comte palatin de Hongrie qui a mérité le nom « le plus grand Habsbourg » grâce à son travail pour le développement du pays pendant l’Ère des réformes. Joseph-Auguste est descendant d’une famille de renom et a reçu une éducation purement hongroise. Personnage d’une grande culture, il a contribué à la vie scientifique hongroise entre autres par un manuel de grammaire tzigane publié par l’Académie hongroise des sciences et par un livre de botanique.

⁷ La relation des aventures de l’archiduc Joseph-Auguste (« József Ágost » ou « József főherceg » en hongrois) fut d’abord publiée sous forme de feuilleton en 1911 dans la revue *Századok legendái* (« Légendes des siècles »), et seulement en 2002 sous forme de livre. Nous avons utilisé cette dernière édition.

⁸ Nous traduisons.

⁹ Nous traduisons.

Les touristes n'entrent pas en contact ni avec l'élite locale, ni avec les autochtones qui vivent dans des endroits isolés du pays. Ils croisent les habitants qui fréquentent les rues et les endroits touristiques. Ces passagers appartiennent à différents groupes ethniques et sociaux. Ils essaient quand même de les distinguer d'après leurs vêtements et leur allure (Salinas 1989 : 210–212). Voici quelques témoignages :

Constantine garde encore son caractère arabe très accusé. Les indigènes en très grand nombre circulent dans les rues avec leurs costumes, leurs ânes, leur type que nous connaissons bien déjà. Mais ils ont presque tous l'air misérable. Ils ont loin de montrer les beaux types et les beaux costumes de Tunis. (Trumet de Fontarce 1896 : 47)

La ressemblance augmente de ce qu'ici il n'y a presque plus d'Arabes ; on voit en plus grand nombre des nègres, des Espagnols, des Juifs, mais peu de burnous et de turbans. Nous remarquons la mairie, belle construction neuve [...]. (Trumet de Fontarce 1896 : 73)

Puis [...] nous descendons dans la partie septentrionale de la ville, et dans le quartier Halfaouine, qui renferme un grand nombre de maisons intéressantes et quelques riches mosquées, comme celles de Youssef-Sahab et de Sidi-Marez. C'est aussi le quartier des Juifs que l'on reconnaît à leur costume original. (Frileuze 1900 : 48)

Si les touristes ont l'occasion de discuter avec les autochtones, ce sont les habitants des quartiers touristiques des grandes villes qui travaillent dans les différents services (cochers, serveurs, guides). Les mendiants et les escrocs apparaissent également dans les récits mais sont présentés comme un élément du paysage algérien. Les causes de leur situation misérable ne sont pas exposées. Dans la plupart des cas, le touriste n'a d'autre possibilité que de discuter avec les Européens (militaires avant tout) installés dans la colonie. Les discussions qui se déroulent entre eux relèvent peut-être quelques détails sur la nature du régime colonial, mais n'initient pas le touriste dans la culture des autochtones. D'ailleurs, comme nous pouvons lire dans la description de Trumet de Fontarce, les autochtones se refusent à rencontrer les visiteurs européens, ainsi l'intérieur de leur maison reste inconnu (Salinas 1898 : 172) : « J'avais exprimé à mon guide le désir de pénétrer dans l'intérieur d'une famille arabe. – C'était impossible ; mais dans une famille juive, cela se peut » (Trumet de Fontarce 1896 : 32) !

Dans le cas des voyages touristiques, l'itinéraire parcouru est également limité. Deux facteurs déterminent les itinéraires empruntés : d'abord la structure des routes et du chemin de fer qui dirige les voyageurs vers les grandes villes touristiques, ensuite les recommandations des guides. Ces livres, rédigés sur demande étatique, prescrivent aux voyageurs les itinéraires considérés comme sûrs et intéressants. Le touriste qui ne connaît pas le territoire, se livre aux conseils du guide et n'ose pas quitter l'itinéraire proposé (Zytnicki 2016 : 20). D'autant plus que certaines routes sont considérées comme dangereuses, incontrôlées où les touristes risquent leur vie. De ce fait, l'État exerce une influence directe sur les parcours. Le voyageur-touriste qui effectue un séjour relativement court (2–3 semaines), préfère rester sur le littoral qui est plus développé, avec un certain niveau d'infrastructure et plus européenisé. Les grandes villes répondent plus aux attentes des touristes que la campagne inconnue, peu développée et souvent dangereuse. Ainsi, le voyageur

n’entre pas dans l’intérieur des pays, ce qui résulte que la véritable province nord-africaine n’est pas présentée dans les récits de voyage. Les principales scènes décrites restent des grandes villes, transformées au goût des colons mais qui sauvegardent un peu d’ambiance locale, exotique. Comme les endroits touristiques sont aménagés selon les goûts des touristes, ils sont en eux-mêmes artificiels et trompeurs, ce qui offre une sensation qui paraît authentique, mais ne représente pas la réalité. Le touriste, qui parcourt uniquement ces endroits, falsifie involontairement l’image véhiculée sur un pays car il n’a même pas la possibilité de décrire le vrai pays (Urbain 2002 : 260–261 ; Salinas 1989 : 394).

La présentation et la réflexion sur le fonctionnement et la nature du système colonial reçoivent disproportionnellement peu d’attention dans les récits des touristes. Or, il s’agissait d’une question omniprésente de la vie politique française. Les touristes, préoccupés d’énoncer leurs impressions suscitées par l’ambiance du pays, ne s’y intéressent pas, ou au moins, ils n’en parlent pas dans leurs récits. La relation coloniale apparaît comme une évidence qui n’exige aucune explication. Si les touristes tirent des conclusions ou partagent leurs avis sur la question, cela se trouve à la fin du texte, comme une partie indépendante des choses vues au cours du voyage. Il paraît que les avis des voyageurs sur la colonisation ne résultent pas du voyage proprement dit mais recueillis et développés avant le voyage. Le fait que le sujet est relégué à l’arrière-plan empêche de faire une conclusion sur les avis des touristes sur la colonisation elle-même. À partir des récits consultés, nous constatons que les touristes avaient vu le mauvais côté de la colonisation car les mendiants et la pauvreté apparaissent régulièrement dans les textes. Pourtant, ils le considèrent comme la faute des autochtones qui ne veulent pas profiter de la présence européenne (Zytnicki 2012).

Pour ne pas généraliser...

Comme les récits de voyage sur l’Afrique du Nord colonisée constituent un corpus large et comme par nature tous les textes sont différents, nous trouvons toujours des exceptions. Si certains éléments manquent en général dans les récits, il n’est pas vrai que nul ne les indique. Le récit de voyage manuscrit de Paul Sabatier (1896) contient des détails uniques. Participant au *Congrès de l’Association française pour l’avancement des sciences*, il a passé une vingtaine de jours sur le continent africain. Sa manière de voir témoigne d’un statut entre invité, voyageur et touriste. Il décrit le prix de certains services (surtout le coût des moyens de transport), l’ameublement des chambres d’hôtel, la composition des repas et les dialogues entre les habitants locaux et lui-même. Il reprend cependant les stéréotypes habituels pour la description des habitants du pays et il consacre une place démesurée au paysage. Cela prouve les limites du regard touristique : bien que le voyageur ait l’intention de donner une description précise, il ne s’approche pas des autochtones et privilégie l’expression de ses impressions provoquées par le paysage.

Le devoir du chercheur et les sources complémentaires

Les informations qui manquent concernent avant tout la réalisation du voyage (déplacement, hébergement, restauration), et en partie le pays visité (territoires non-visités, manque de contact et ainsi la disparité des sources d'information). Les deux types de lacunes influencent le travail du chercheur. Le premier concerne la vérification de l'authenticité du voyage. Le chercheur doit examiner la faisabilité de l'itinéraire décrit dans le récit en comparant les possibilités du voyageur à la description. Il se peut que l'itinéraire que le voyageur prétend effectuer dans un certain temps ne soit faisable en réalité que dans un intervalle plus long. Il arrive également que le voyageur rapporte des rencontres qui ne pouvaient se réaliser que dans son imagination. Pour éviter ces pièges, le chercheur doit s'efforcer à connaître dans le détail le contexte historique et social de l'époque dans laquelle le voyage a été effectué. Sinon, le travail ne serait que le compte rendu du récit de voyage. Les détails qui concernent la réalisation du voyage permettent donc au chercheur de reconstituer les itinéraires du voyageur et d'évaluer combien il a profité des possibilités offertes par le territoire visité.

Pour compléter les informations qui ne se trouvent pas dans les récits de voyage, le chercheur peut faire recours à d'autres sources contemporaines, comme les guides, la presse et les ouvrages vulgarisateurs. Ces imprimés peuvent être perçus comme des sources secondant l'analyse des récits. Les guides contiennent toutes les renseignements dont le voyageur de l'époque avait besoin pour entreprendre son parcours. Nous y retrouvons une grande quantité d'information comme les horaires, les itinéraires, les moyens de transport, la liste des hôtels, des restaurants et des endroits recommandés aux voyageurs. Les guides nous renseignent sur les conditions d'hygiène, les maladies, le niveau de la sécurité et les risques du voyage. D'une façon indirecte, ils nous transmettent également les croyances et les préjugés répandus à l'époque étudiée. Ils nous montrent comment l'homme de l'époque a essayé de faire face à un monde inconnu ou peu connu. Dans la presse, surtout dans les magazines didactiques et les feuilles spécialisées aux voyages, nous trouvons une grande quantité d'informations sur les pays lointains. Quoiqu'il soit impossible de lire tous ces articles, avec un sondage effectué, le chercheur peut avoir une idée sur les connaissances dont le voyageur pouvait disposer sur le pays avant son départ. Les articles de presse nous renseignent également sur l'intérêt que les gens portaient pour un pays, car les endroits qui figurent souvent dans la presse témoignent d'une prédilection certaine, tandis que d'autres sujets rarement évoqués montrent que le public lecteur ne s'y intéressait guère. Les autres ouvrages vulgarisateurs aident également à inventorier les connaissances dont le public pouvait disposer. Une étude comparée de ces ouvrages et des récits de voyage nous montre combien les voyageurs se sont appuyés sur des œuvres vulgarisatrices. Elle nous révèle également combien les récits de voyage nuancent les images véhiculées par la presse et par d'autres ouvrages vulgarisateurs.

Comment les informations manquantes aident-elles le travail des chercheurs ? Elles permettent d'abord de comprendre ce que les voyageurs ont considéré comme des détails connus ou faits négligeables. Cela montre également les genres

d’informations précieux pour une époque donnée. On se trouve alors plus près de ce qui intéressait le public lecteur. Finalement, dans certains cas, ces informations aident à comprendre le rôle de la politique dans le processus de la création de l’image. L’exemple de l’Afrique du Nord illustre que l’État colonisateur essaie d’influencer le choix des voyageurs par la limitation des itinéraires. Les recommandations des guides ne perdent jamais de vue les intérêts étatiques, et proposent aux voyageurs des territoires européens, développés, pimentés d’exotisme falsifié. Elles veillent à ce que le voyageur évite les endroits non désirables, considérés comme dangereux, bondés de masses appauvries qui représentent les inconvénients du système colonial.

Le chercheur doit donc prendre en considération pourquoi les récits passent certaines informations sous silence. Consacrer plus d’attention aux éléments manquants pourrait contribuer à réinterpréter les résultats des recherches sur le récit de voyage comme outil principal au service de la vulgarisation des connaissances et également sur le genre. Dans le contexte des récits de voyage coloniaux, l’étude des lacunes pourrait aider à mieux comprendre un segment de la propagande coloniale. Sur une échelle plus large, la structure des lacunes devrait être étudiée en relation avec tous les textes viatiques au service de la propagande.

Il se pose également la question de la faisabilité d’une catégorisation des informations qui manquent des récits de voyage. Y a-t-il des éléments qui manquent systématiquement des textes décrivant le même pays dans une même époque ? Est-ce que nous pouvons repérer des lacunes-types selon les différents types de voyageur (militaires, scientifiques, missionnaires, fonctionnaires, touristes) ? Au sens large, est-ce que les éléments manquants peuvent-ils devenir des indices lors de la catégorisation des textes ?

Conclusion

Dans son article intitulé *Une littérature légèrement fictive*, Philippe Antoine constate que les mensonges et les silences sont des éléments incontournables du récit de voyage car l’insertion de la fiction favorise la conquête du public lecteur. Il souligne que les chercheurs acceptent le genre ainsi, avec la possibilité de ne pas être toujours entièrement authentique (Antoine 2020). Si les littéraires peuvent accepter que le récit de voyage et la fiction s’associent, l’historien doit estimer l’importance et la signification des non-dits, mensonges et silences. Les éléments qui ne figurent pas dans le texte du récit mais parviennent au public lecteur par d’autres moyens (presse, guides, ouvrages vulgarisateurs) sont également révélateurs de la conception de l’époque et du contexte des voyages.

En ce qui concerne les informations passées sous silence, l’étude comparée de quelques récits de voyage français et hongrois nous montre qu’il n’y a pas de différence apparente dans les descriptions des touristes appartenant à diverses nationalités. Les textes se focalisent sur la présentation des mêmes éléments (paysage, monuments, apparence physique des locaux) et négligent les mêmes détails. L’absence des éléments mentionnés plus haut est compréhensible dans le cas des voyageurs français car un grand nombre de sources secondaires permettant de combler les lacunes était à la disposition du public lecteur. En même temps, les

images de l’Afrique du Nord étaient moins présentes dans les imprimés hongrois, et la pratique du tourisme n’était aussi répandue en Hongrie qu’en France. Ainsi, le public lecteur hongrois ne pouvait pas si facilement s’appuyer sur ses connaissances au préalable pour compléter et interpréter le contenu des récits de voyage. Vu le désintérêt général porté vers le Maghreb, les lecteurs hongrois rencontraient également des difficultés de recourir à d’autres types de documents pour pallier les lacunes. Connaissant ces faits, la négligence des touristes hongrois est plus surprenante que celle des Français.

Somme toute, le regard touristique paraît être moins déterminé par le pays d’origine du voyageur que par l’époque dans laquelle le voyage a été effectué, même si le contexte historique a une influence certaine sur le contenu des textes. Le résultat de ce regard touristique est un ensemble de textes doté de caractéristiques similaires : éléments répétés à l’infini et lacunes révélatrices importantes. Dès que le récit de voyage se met au service d’un État, le chercheur doit prendre en considération les informations qui sont passées sous silence pour comprendre la vraie signification des textes et leur influence sur l’opinion publique.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en histoire
 mihalyidori@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ANTOINE, Philippe (2020). « Une littérature légèrement fictive », *Viatica*, n° 7, [En ligne] <https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287>. Consulté le 17 juin 2022.

CHATEAUBRIAND, François René de (2005). *Itinéraires de Paris à Jérusalem*, Paris : Gallimard, [1811].

József Ágost (2002), *Útiemlékek Afrikából*, Nagykanizsa : Zalaerdő Rt.

FRILEUZE, Henri de (1900). *Impressions de voyage. Algérie et Tunisie*, Alençon : Typographie et Lithographie Alb. MANIER.

GANNIER, Odile (2001). *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses.

HOLEK, Sámuel (1901). « Magyarország és Északafrika », *Közgazdasági Szemle*, vol. XXV., n° 26, 833–842.

J. NAGY, László (2017). *Magyarország és az arab világ 1947–1989*. Szeged : JATEPress.

JANKÓ, János (1888a). « Érdekeink Észak-Afrikában », *Nemzetgazdasági Szemle*, vol. XII., 107–126.

JANKÓ, János (1888b). « Kereskedelmünk Észak-Afrikában », *Nemzetgazdasági Szemle*, vol. XII., 520–541.

MIHÁLYI, Dorottya (2017). « Propagandistes involontaires : voyageurs français aux “pays des travailleurs” », Ioana Marcu et Ramona Malita (dir.), *Agapes francophones 2017*, Actes du XIII^e Colloque International d’Études Francophones (CIEFT 2017) « Silence(s) », Szeged : JATEPress, 189-196.

MIHÁLYI, Dorottya (2018a). « Utazás vagy utaztatás ? Francia utazók a Szovjetunióban és a Kínai Népköztársaságban », *Valóság*, vol. LXI., n^o 6, 24–31.

MIHÁLYI, Dorottya (2018b). « La contrainte de vitesse comme instrument de non-perception », *Acta Romanica*, « Vitesse – Attention – Perception », t. XXX., 181–189.

PASQUALI, Adrien (1994). *Le tour des horizons. Critique et récit de voyage*, Paris : Klincksieck.

PRATT, Mary Louise (2008). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York : Routledge, [1992].

SABATIER, Paul (1896). *Deux semaines en Tunisie et en Algérie*, [En ligne] <https://tolosana.univ-toulouse.fr/fr/notice/168398281>. Consulté le 8 mars 2021.

SALINAS, Michèle (1989). *Voyages et voyageurs en Algérie 1830-1930*, Toulouse : Éditions Privat.

SZÁSZ, Géza (2016). *Ki fog itt segíteni ? A reformkori magyarország képe a francia útleírásokban*, Szeged : JATEPress.

SZÁSZ, Géza (2021). « Hogyan olvassunk útleírást ? », *Acta Historiae Litterarum Hungaricum*, 35, 59–80, [En ligne] <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ahlithun/article/view/34186>. Consulté le 17 juin 2022.

THOMPSON, Carl (2011). *Travel Writing*, London : Routledge.

TÓTH, Rezső (1904). *Északafrikai kikötők (Tunisztól Tangerig)*, Budapest : Lampel Róbert.

TRUMET DE FONTARCE, Armand (1896). *Souvenirs d’Afrique. Algérie et Tunisie*, Bar-sur-Seine : Imprimerie V^eC Saillard éditeur.

URBAIN, Jean-Didier (2002) *L’idiot du voyage. Histoire de touristes*. Paris : Éditions Payot & Rivages, [1991].

VENAYRE, Silvain (2012). *Panorama du voyage (1780-1920)*, Paris : Les Belles Lettres.

ZYTNIICKI, Colette (2012). « Faire son “métier” de touriste dans l’Algérie coloniale de la Belle Époque », Fabienne Le Houérou (dir), *Périples au Maghreb. Voyages pluriels de l’Empire à la Postcolonie (XIX^e–XXI^e siècle)*, Paris : L’Harmattan, 25–43.

ZYTNIICKI, Colette (2016). *L’Algérie, terre de tourisme*, Paris : Vendémiaire.

ZYTNIICKI, Colette, Habib KAZDAGHLI (2009). *Le tourisme dans l’Empire français. Politiques, pratiques et imaginaires (XIX^e–XX^e siècles)*, Paris : Publications de la Société française d’histoire d’outre-mer.

Nyomda: **JATEPress**
6722 Szeged, Petőfi sgt. 32–34.
jatepress.hu

Felelős kiadó: Gyimesi Timea tanszékvezető egyetemi docens
Felelős vezető: Szauter Dóra
Méret: B/5, munkaszám: 30/2022



Département d'Études françaises
l'Université de Szeged

