



HAL
open science

La fin de l'hégémonie ou le début de quelque chose

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. La fin de l'hégémonie ou le début de quelque chose. Les Fins de la littérature, 2012, 2, pp.47-54. hal-00847124

HAL Id: hal-00847124

<https://hal.science/hal-00847124>

Submitted on 24 Jul 2013

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

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

Yves Citton

(Université de Grenoble 3 et UMR *LIRE* CNRS 5611)

La fin de l'hégémonie et le début de quelque chose

J'aborderai la question des fins et de l'historicité de la littérature contemporaine en caractérisant de façon très schématique ce qui se termine (peut-être), pour me concentrer sur ce qui commence (peut-être), au-delà de ce dont on annonce la fin. Pour ce faire, je resterai aussi près que possible d'un roman très récent, publié par Hugues Jallon aux éditions Verticales en février 2011, intitulé *Le début de quelque chose*. Pour cadrer très sommairement l'historicité de ma lecture, je me contenterai d'une précision sur la dimension terminale du propos qui nous réunit.

Ce qui prend fin (peut-être) aujourd'hui, c'est la situation *hégémonique* dont avait bénéficié la littérature comme institution depuis deux siècles. La « littérature » a en effet exercé une fonction de domination voire d'oppression sociale, qui permettait de discriminer, parmi les masses nouvellement alphabétisées, ceux qui avaient « des lettres » (appelés à dominer) et ceux qui en étaient dépourvus (condamnés à se soumettre). Culture générale, références aux auteurs classiques, maîtrise de l'orthographe, élégance de style ont fait de « la littérature » un marqueur social essentiel, administré par des armées d'enseignants fiers de répandre l'amour des lettres, d'imposer cet amour à grands coups de canon, tout en sanctionnant les fautes et les ignorances à petits coups de mauvaises notes.

En observant amoureuxment les créations poétiques, romanesques ou dramaturgiques, nous aimons concevoir la littérature comme une subjectivité rebelle (Rimbaud), voire comme une technique de lutte (Brecht), mais force est de reconnaître que, depuis deux siècles, ces créations ont émergé dans un geste de rejet qui visait non seulement « la société » (bourgeoise, industrielle, capitaliste), mais tout autant « la littérature » elle-même (l'alexandrin, la rime, le roman, l'identification, le style, la narration). La littérature a vécu de cette tension dynamique entre création rebelle et institution disciplinaire, cette dernière se réalimentant sans cesse de ses contestations.

C'est ce dispositif qui prend fin aujourd'hui dans nos pays, comme en témoignent les polémiques (assez ridicules) dont a fait l'objet la *Princesse de Clèves* depuis 2006. La question qui se pose à nous est la suivante : ce que nous aimons et voulons partager dans l'expérience littéraire peut-il survivre à la fin de la position institutionnellement hégémonique qu'occupait la littérature jusqu'il y a peu ? Pour ma part, je n'en suis pas sûr. Il vaudrait peut-être mieux consacrer le mot « littérature » à la période 1800-2000 – et se mettre en quête d'un autre terme pour désigner le « quelque chose » qui pourra (peut-être) s'y substituer – de façon non-hégémonique – dans les années qui viennent. Mon parti pris sera de prendre le roman d'Hugues Jallon comme une annonce de ce « quelque chose » en train de débiter...

Après l'action : une littérature en vacances

Le début de quelque chose commence dans la temporalité de l'après. Un dialogue entre deux voix non identifiées nous fait entrevoir l'accueil d'un nouveau groupe de vacanciers dans un complexe hôtelier, après un voyage qui « a été long », après « des files d'attentes », « plusieurs lots de bagages perdus, des correspondances retardées »¹ – mais surtout, imagine-t-on, après onze mois de travail harassant, épuisant, qui les a vidés de toutes leurs forces vitales. On est au début de l'été, que les populations blanchâtres du nord de la Méditerranée considèrent comme l'époque des vacances. Tout est mis en place pour que chacun puisse « récupérer, effacer au plus vite le stress » (27), « changer de vie », « prendre un nouveau départ », « reprendre contrôle de son existence, redevenir acteur de sa propre vie » (83). « À partir de maintenant, ils peuvent penser à eux » (55), « une vraie libération » (16), « un dépaysement total », « ils revivent » (17) : « *Vider la tête / On avait tellement besoin de ça / Faire une vraie coupure / Besoin de chaleur / Sensation de repos / Besoin de ça* » (62). *Le début de quelque chose* nous situe dans le vide des vacances, dans un après-travail qui nous situe après l'action.

La première tension du roman tient à ce que ce moment de re-subjectivation autorisé par l'espace et la temporalité propres des vacances ne permette à aucune subjectivité particulière de coaguler sous la forme d'un personnage classique. Les vacanciers restent confondus dans un collectif anonyme, qui passe du « ils » au « nous » suivant les chapitres. Leur besoin de chaleur, de repos et de vraie coupure les déconnecte de toute identité reconnaissable : après l'aliénation quotidienne de la routine professionnelle qui « nous » fait coller à des identités d'emprunt, les vacances nous permettent avant tout de n'être *personne*, allongé au milieu de corps encrémés qui, autant que possible, ne nous touchent *en rien*. Il est donc parfaitement justifié que ces personnes n'aient aucun nom ni aucun trait saillant : le récit les dé-subjectivise parce que leur idéal du moment est de rester vacants (« vider la tête »).

Historicisons brutalement ce mode d'écriture au sein d'un schéma (à l'emporte-pièce) qui l'inscrive dans la perspective des « fins de la littérature ». Posons 1° que ce qui s'est appelé (depuis environ 1800) « la littérature » est un dispositif très particulier, inconnu des siècles antérieurs et dont rien ne dit qu'il doive se perpétuer *ad eternam* ; 2° que ce dispositif s'est élaboré sous la pression des trois grandes évolutions que furent l'alphabétisation rapide des plus larges segments des populations européennes, la constitution des identités nationales et l'autonomisation des discours de savoir à prétention scientifique ; 3° que ce dispositif a pris forme sous la domination du genre romanesque ; 4° qu'à travers la domination du roman, « la littérature », depuis *La Nouvelle Héloïse* jusqu'à Joyce, a proposé aux lecteurs de l'Europe moderne des simulations de gestes affectifs qui ont joué un rôle central dans l'investigation et la formation des subjectivités ; et donc 5° que « la littérature » (romanesque) a été contemporaine du déploiement de l'idéologie individualiste qui s'est imposée dans nos pays européens (puis globalement) à l'époque moderne².

Pour autant qu'on accepte ces raccourcis sommaires (forcément discutables, quoiqu'assez largement partagés), *Le début de quelque chose* apparaît alors à situer (avec quelques autres) après « la fin de la littérature » en ce qu'il se situe dans un paradigme idéologique et scripturaire radicalement *post-individualiste*. On n'y trouve plus ni de protagoniste central (individualisé), ni de narrateur stable (individualisé). Avec lui, « la littérature » est proprement *en vacance*, puisqu'elle se trouve vidée de la coagulation individualiste qui lui donnait sa substance moderne. Le texte d'Hugues Jallon n'est bien

¹ Hugues Jallon, *Le début de quelque chose*, Paris, Verticales, 2011, p. 15. Les chiffres entre parenthèses renverront aux pages de cette édition.

² Pour un développement sur ces différents points, voir Yves Citton, « Le Poulpe et la Vitre. Résistance ou complicité de la littérature envers l'hégémonie économique ? », *Versants* 58 (2011), p. 83-96.

entendu pas le premier à vider le récit de l'ossature individualiste qui a soutenu le romanesque au cours de son évolution. Il accomplit toutefois ce travail avec une radicalité et une finesse exceptionnelles, qui prennent le contre-pied des nombreux efforts qu'a faits la modernité elle-même pour dé-subjectiver la narration.

Une bonne partie de la littérature du XX^e siècle s'est en effet construite contre le présumé individualiste (et individualisant) de « la littérature » (du siècle précédent), multipliant les effets de distanciation, d'opacité, d'objectivation ayant tous pour finalité d'empêcher l'identification naïve du lecteur au protagoniste. Le paradoxe du *Début de quelque chose* est que ce récit vidé de tout ancrage individualisant appelle toutefois chez son lecteur une identification immédiate à tout ce qui s'y énonce. Aux « ils », « nous » et « vous » du texte, qui ne renvoient à personne de précis, répond un lecteur qui se dit à chaque phrase : je suis tout le monde. Autrement dit : *nous sommes tous des vacanciers*.

Les moutons blancs et l'interminable début de la fin

S'il ne porte sur personne (en particulier), *Le début de quelque chose* ne vise aucunement à être « un roman sur rien ». Sans qu'on sache jamais ni où, ni quand, ni quoi, on perçoit qu'il s'y passe *quelque chose* (qui en est à ses débuts). En tant que vacanciers, « nous » espérons originellement que le complexe hôtelier, avec son accueil impeccablement programmé, saura nous situer après l'action : « c'est une bulle, un refuge. Tout est fait pour qu'on ne s'occupe de rien », « ici les jours passent, sans histoire » (40-41). En tant que lecteurs, nous voyons rapidement se craqueler la peinture de ce « petit coin de paradis » (74). La calamité est d'abord à l'échelle des circonstances, insignifiante : quoi de pire que le mauvais temps pour gâcher vos vacances ? Puis c'est une femme qui crie, depuis un appartement voisin où se déroule une scène de ménage. Puis ce sont des rumeurs sur des événements politiques, dans une ville, qui pour commencer n'affectent guère l'ambiance interne de la bulle touristique, protégée par son mur d'enceinte.

Bientôt toutefois, les ascenseurs tombent en panne et ne sont pas réparés, il y a des coupures d'eaux, un groupe arrive qui n'était ni annoncé ni prévu par l'agence. On apprend que la route est fermée, que les vols internationaux sont suspendus ou annulés. On parle de prises d'otage. Puis ce sont des rumeurs de barrages militaires, de déflagrations, de détonations, de réfugiés qui passent le mur d'enceinte par des brèches et des tunnels. Très vite, on ne sait plus si « ils » sont enfermés dehors ou si « nous » sommes emprisonnés dedans : « trop de monde, c'est devenu ingérable à force », « ça entre, ça sort, nuit après nuit, impossible de savoir combien » (212-123). Commencé dans l'azur lumineux d'une publicité pour le Club Méditerranée, *Le début de quelque chose* n'en finit pas d'avancer vers le chaos poussiéreux qui servait de décor au précédent roman d'Hugues Jallon, *Zone de combat* – comme si la perspective de la violence et de la lutte pour la survie constituaient l'horizon indépassable de notre époque. Dans ces deux récits, toutefois, cet horizon est d'autant plus menaçant qu'il a la forme d'une menace sourde et largement imperceptible (plus que celle d'un déferlement d'horreur).

La singularité du dispositif narratif tient ici à ce que ces différents « événements » (jamais véritablement identifiés ni individualisés) ne se succèdent pas dans une succession temporelle qui ferait passer du paradis touristique à l'enfer insurrectionnel, mais que les vacanciers restent des vacanciers jusqu'au cœur du chaos social le plus terrifiant. La menace pesait dès le début sur ce lieu trop parfait. Elle ne fait que *s'explicit*, sans en remettre en cause le fonctionnement. *Le début de quelque chose* raconte la fin d'un monde, mais ce monde se perpétue à travers toutes les phases de sa destruction. Hugues Jallon ne raconte pas une histoire, si une histoire se caractérise minimalement par le fait d'avoir « un début, un

milieu et une fin » (comme le voulait Aristote). Son récit évolue certes, mais en nous faisant découvrir une fin qui travaillait la situation dès le début.

À l'image de la mise en page du texte, qui ressemble davantage à une écriture « poétique » qu'à une écriture « romanesque » en ce qu'il se compose autant de lignes isolées que de paragraphes compacts, les temporalités, les gestes, les modes de fonctionnement, les registres de discours se superposent, se rencontrent et passent les uns dans les autres de façon de plus en plus complexe au fur et à mesure de la progression des chapitres. Nous sommes moins plongés dans « un récit » que dans *une chambre de résonances*, où les voix se superposent autant qu'elles se suivent. Écoutons le Gentil Organisateur nous accueillir dans une salle de réunion pour programmer les activités de la journée :

c'est une année chaude, c'est la fin de l'été, presque le début de l'automne, vous allez vous y faire vous verrez, c'est humain, vous avez reçu des vouchers, n'est-ce pas, et vous pouvez accrocher votre badge tout de suite, au plus près du col, bien visible, c'est ça, ça facilitera les choses pour aujourd'hui, pour faire rapidement connaissance, les premiers contacts, c'est toujours très important, et maintenant je réclame l'attention de tous, deux sacs, deux grands sacs de plastique vont circuler dans les rangées, dans le bleu s'il vous plaît les bijoux, les téléphones, appareils photos, caméras, les montres, tous les objets de valeur, dans le noir les papiers, passeports, les cartes de crédit, c'est inutile ici, la formule est complète, le confort est assuré, j'en vois encore qui hésitent, il y a encore de la place sur les côtés, je vois encore des sièges vides au premier rang là devant moi (82-83)

Les moutons blancs s'alignent-ils pour entrer dans le jardin des délices ou pour se faire tondre ? Nous (les moutons blancs) ne le savons pas. Mais « l'inquiétude » et « la nervosité » qui continuent à nous agiter au cœur de ce « spectacle éblouissant » témoignent d'un doute tenace. Ce dont nous avons besoin au plus haut point, au sortir d'une année de stress, c'est d'*insouciance* – fût-ce à crédit, à court terme, une semaine, quelques heures sur une chaise longue avec le bruit des vagues. C'est cela que nous avait promis l'agence. C'est cela qui nous apporterait de « vraies vacances » : baisser la garde, fermer les yeux, s'exposer à moitié nu au soleil, au milieu d'inconnus – quel plus grand luxe que de pouvoir « se détacher » de ses liens oppressifs, se défaire de ses téléphones, montres, porte-monnaie, passeport, pour vivre de vouchers, avec formule complète et confort assuré ? « C'est magique, on n'ose y croire » (68)... Plus le roman avance, plus on se demande ce qui est le plus triste : être assez benêt pour y avoir cru ou être assez insomniaque pour ne jamais parvenir à fermer les yeux.

Ici aussi, la particularité du roman ne tient pas à ce qu'il dégonfle sans pitié nos rêves d'*insouciance* : n'est-ce pas déjà ce que faisaient Flaubert et Zola, voire, avant eux, Lesage et Marivaux ? *Le début de quelque chose* ne sanctionne pas tant la fin du rêve que sa nécessaire persistance en même temps que son impossibilité. Il nous fait sentir, rétrospectivement, que toute la littérature moderne nous a simultanément fait rêver et dissuadé de rêver – comme si la finalité première de la littérature était de mettre fin au rêve d'*insouciance* porté par la littérature... C'est cet interminable début de la fin du rêve de bonheur qu'il remet en mots une fois de plus.

La complexité de l'agence

« *Quel confort / Quand on y pense / On est si bien ici*. Vraiment, ils sont ailleurs. Ils ne se rendent compte de rien » (70). Ce qu'Hugues Jallon met en scène dans ses romans, ce ne sont pas des personnages (individualisés) mais des *voix* – ces voix transindividuelles qui nous traversent, nous affectent et nous mobilisent. En quelques passages de son texte, le jeu des

italiques vient marquer la différence de niveaux entre quelques-unes de ces voix, mais le plus souvent, c'est au lecteur seul qu'il appartient de les distribuer selon des hiérarchies, des rivalités, des conspirations qu'on ne peut que deviner. Le long extrait cité plus haut, dans lequel la voix d'un Gentil Organisateur se faisait investir par celle d'un bandit de grand chemin, illustre la façon la plus commune dont l'écriture du roman opère le montage subtil et la mise en résonance troublante de ces différentes instances d'énonciation.

Les voix dont le dialogue prenait pour objet les vacanciers au chapitre 1 – « ils revivent », « ils se laissent envoûter », « ils sont conquis » – apparaissent dès le chapitre 2 comme des voix d'investisseurs : des promoteurs ont choisi cet endroit pour construire ce complexe hôtelier ; des managers modulent les menus, les décorations, les horaires d'activités. Au-dessus des moutons blancs que les cars climatisés amènent chaque semaine depuis l'aéroport pour les baigner dans une oasis d'insouciance, le roman fait entendre le bruissement discret mais continu de ceux qui s'affairent à gérer le travail des uns pour aménager l'après-travail des autres.

Il faut reprendre ici les mots méticuleusement choisis de ce roman aux effets discrets mais parfaitement contrôlés : le « complexe hôtelier » dans lequel sont accueillis les vacanciers envoyés par « l'agence » de voyage apparaît dans les multiples couches des expériences subjectives auxquelles il donne lieu. Le point de vue des touristes alterne avec celui des terroristes (selon un réagencement qui tient de l'anagramme) ; entre les deux s'insinuent la parole des organisateurs, qui aménagent l'espace et les activités, celle des surveillants qui s'assurent que tout se passe bien, celle des investisseurs, qui veillent par-dessus tout au bon rendement de leur mise de fonds. Que d'activités, que d'agencements, que de niveaux d'*agency* pour permettre aux moutons blancs de ne rien faire et de se reposer en paix ! C'est la complexité de cette agence que le roman nous fait explorer, depuis l'intérieur des subjectivités qui s'y entrecroisent.

Le texte ne montre (clairement) aucune « action » (au sens de la narration classique), précisément parce qu'il se place au cœur de l'*agency* elle-même. Il fait sentir des flux, des tensions, des besoins, des angoisses, des efforts, dissolvant par là même les simplifications habituelles qui nous permettent d'attribuer tel acte à tel individu. Les visées, les relations, les influences, les conditionnements apparaissent dans leurs entrecroisements, leurs superpositions, leurs résistances et leurs convergences, rendant indécidable la question de savoir qui est « responsable » de quoi. Comme dans le monde de la finance – qui hante tout le début du livre à travers les voix des investisseurs – les agents fonctionnent comme des *traders* : ils échangent (des euros contre des vouchers), ils engagent ou retirent leur confiance (dans la sécurité des murs d'enceinte), ils doivent faire face à un effondrement inattendu (de l'infrastructure touristique), ils se retrouvent réduits à une lutte sauvage pour la survie (dans un paysage de ruines désolées). On peut imaginer que ces touristes arrivés épuisés, au bord du *burn-out*, étaient justement des traders en quête de relaxation, après onze mois passés à jongler avec des milliards en scrutant des écrans vingt heures par jour. Le « quelque chose » qui débute dans ce roman, c'est le monde qu'ils ont fini par « trader » de part en part, et qui les rattrape jusqu'au milieu de leur vacances. Tout dans cette « choses » qu'a produite leur trading est surinvesti de soif de profit, de techniques de comptabilisation, de contrôle, d'aménagements commerciaux, d'agencements économiques et d'industries culturelles.

Depuis Stendhal et son mépris pour « les industriels », (presque) toute la littérature s'est écrite contre les logiques du commerce, de la bourgeoisie, de la finance, du capitalisme. C'est peut-être plus qu'un hasard si on parle tant de « fin de la littérature » en notre époque d'implosion de la sphère financière. La littérature se désagrège en même temps que son ennemi traditionnel se dissout. Dès lors que la finance est sur le point de tout investir y compris elle-même, avec les effets catastrophiques dus aux incontrôlables boucles récursives mises en place par la titrisation en cascade, on entre dans « autre chose » que dans le jeu

traditionnel de résistance entre le Littéraire et le Financier. Leurs rôles passent l'un dans l'autre et se confondent : les « agences » de financement et de notations vivent du *storytelling* développé par les littéraires ; les récits rendent compte de la forme de subjectivité propre à l'arrondissement financier. C'est dans la complexité effrayante de cette nouvelle « agence » que nous plonge le roman d'Hugues Jallon. C'est de cette « chose » qu'il décrit le début, en compagnie de quelques autres romanciers consacrant plus explicitement leurs œuvres récentes au monde de la finance. Cette « chose » n'est pas le propre d'une seule catégorie socioprofessionnelle : les traders n'en sont que les représentants privilégiés. On l'a vu, l'écriture nous porte sans cesse à nous identifier à toutes les positions subjectives intriquées et superposées dans le complexe hospitalier. Autrement dit : *Nous sommes tous des traders en besoin désespéré de vacances* (et en passe d'être tondus comme des moutons blancs).

La circulation des images et la fabrique de l'infélicité

Un regard du côté des intellectuels italiens nous aidera à repérer trois aspects essentiels du « quelque chose » dont le roman d'Hugues Jallon annonce le début. En vingt ans de Berlusconi, à savoir de collusion patente entre agences financières, agences médiatiques et régime politique, les penseurs transalpins ont eu l'occasion de développer des outils d'analyse socio-esthétique dont nous ferions bien de nous inspirer, puisque leur cas particulier ne fait qu'explicitement à ciel ouvert des logiques à l'œuvre partout ailleurs de façon latente. Dans *Politiques de l'irréalité*, Arturo Mazzarella dénonce la mode contemporaine des *non-fiction novels* qui se font passer pour de « simples » reportages sur une réalité à dénoncer (l'emprise de la mafia sur la région de Naples dans *Gomorra* de Roberto Saviano). Plutôt qu'à mimer la transparence du discours journalistique, le critique souligne au contraire l'importance politique de mobiliser la complexité littéraire du travail d'écriture pour faire apparaître la complexité anthropologique de nos formes de subjectivation actuelles. Les recherches esthétiques qui font sentir le travail d'agencement opéré sur les images et les mots nous fournissent « le lieu où la reconnaissance de la réalité trouve son cadre le plus fiable », à savoir « l'espace des manipulations auxquelles sont soumises les images »³. Faire sentir et faire voir le travail de montage est indispensable à accroître l'intelligibilité du présent – dont la fausse transparence du discours journalistique perpétue l'opacité.

En même temps que les voix et le point de vue des investisseurs innervent tous les premiers chapitres du *Début de quelque chose*, la présence d'images, d'écrans, d'enregistrements traverse et diffracte la plupart des scènes du roman. La force de l'écriture est justement de nous faire sentir chaque voix comme à situer sur une « scène », et à nous inviter à chercher laquelle. Lorsqu'on bute sur la phrase « le film s'est encore bloqué » (100), on doit imaginer que ce qui apparaissait comme un bout de réalité est en fait un bout de réalité vu par quelqu'un, mis en image par quelqu'un (pas forcément le même), adressé à quelqu'un (pas forcément différent des deux autres). Ce que décrit Hugues Jallon, c'est notre immersion dans un monde d'images (manipulées et manipulantes), relevant de l'entrecroisement chaotique de stratégies aveugles émanant de manipulateurs désorientés.

Pour profiter au mieux des opportunités de profits, les traders devraient tout savoir – donc tout voir, donc tout surveiller, à commencer par leur voisin de bureau. Le complexe hôtelier est doublement saturé de « moniteurs » (aux effets contradictoires) : il comporte autant d'écrans de surveillance où chacun peut « monitorer » ses voisins (ou lui-même, en temps réel ou en différé) que de maîtres de relaxation qui lui apprennent à oublier l'existence

³ Arturo Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 80.

desdits voisins. Impossible de décider si je vois le film ou si je suis dedans, parce que ma vie est faite de la coïncidence des deux positions. C'est ma vie, c'est mon univers, ma planète, mon pays, ma ville que je ne peux qu'observer « d'un œil distrait », puisque tellement de choses m'assaillent quotidiennement, au Journal de 20 heures, dans ce film que je « suis » (au deux sens du terme) :

ça se passe ailleurs, c'est si loin d'eux, à aucun moment ils ne se sentent impliqués, des scènes de violence à l'autre bout du monde, des ouragans, des tornades, fils suspendus, toits arrachés, suite d'indices défilant au même rythme tout au bas de l'image, des foules rassemblées, quelques témoignages d'enfants et de femmes, des sanglots dans la voix, publicité, résultats sportifs, mais ils se détachent de tout ce qui arrive (118-119)

Comment voir tout cela sans éprouver un irrépressible besoin de s'en « détacher » (fermer les yeux, décrocher, partir en vacances) ? Comment s'en détacher, dès lors que c'est notre réalité dont les indices (boursiers) défilent au bas de l'écran – réalité constamment sous la menace d'un crash ou d'un tsunami qui la fasse passer par-dessus les murs d'enceinte de notre complexe hospitalier pour en arracher le toit ?

Un autre critique italien, Daniele Giglioli, définit le « quelque chose » qui débute avec certains romans contemporains comme une « écriture de l'extrême » caractérisée par « le traumatisme de l'absence de trauma »⁴. Il ancre lui aussi ses analyses dans l'impact des dispositifs mass-médiatiques : « la télévision a été notre Vietnam, un bombardement d'images qui ne se contentent pas de générer l'expérience, mais qui la réquisitionnent, la rendant impossible à décrire sans faire recours à des images qui n'ont rien à faire avec l'existence quotidienne. Pullule de toutes parts une imagination du désastre quotidien. Nous ne sommes pas fatigués, nous sommes comateux. Chaque nouvelle est une bombe. La situation est toujours hallucinante »⁵.

C'est sur cet état comateux et halluciné que se termine le roman d'Hugues Jallon, baignant dans « une forme d'anesthésie progressive » (14), selon une esthétique évoquant le film *Last Days* de Gus van Sant. C'est dans ces perceptions altérées par divers médicaments, drogues et autres psychotropes trouvés (ou vendus) au milieu des ruines, qu'apparaissent pour la première fois des prénoms, sans consistance et fantomatiques, inspirés des *soap operas* qui peuplent notre imaginaire :

Nat est réapparue une dernière fois je crois, sans Jef, elle me parle, elle me secoue, elle me tire, elle essaie de me relever, la forme arrondie de sa bouche quand elle hurle, son odeur fraîche sur moi. Je n'écoute pas, je me rendors [...] nous vivons dans une sorte de demi-sommeil, étourdis. Nos gestes sont vifs et désordonnés, nous contrôlons mal l'amplitude de nos mouvements, nous nous faisons mal, mais nous ne le sentons pas (137-141)

Où placer la limite entre le repos et le coma, entre l'indispensable détachement et l'anesthésie paralysée, entre le matelas de plage et le lit d'hôpital, entre la femme de chambre et l'infirmière ? Entre le lieu où l'on vient se recomposer et celui où l'on finit de se décomposer ? Comment savoir s'ils ne se superposent pas eux aussi, comme le point de vue du touriste et du terroriste, du travailleur et de l'investisseur ? *Le début de quelque chose* ne nous raconte pas « l'histoire » d'un camp de vacances qui « se transforme » en camp d'internement : il analyse la superposition des deux, telle qu'elle traverse toute notre société, agencée par les flux impersonnels de la finance. À force de vouloir produire un maximum de

⁴ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo et narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

bonheur, par la maximisation effrénée du PIB, nos régimes sociopolitiques ont fini par produire ce que Franco Berardi a décrit comme une énorme « fabrique de l'infélicité »⁶. Tel est bien le « trauma sans trauma » éminemment complexe qui structure notre époque : générer quotidiennement notre infélicité par les agencements même qui visent à notre bien-être maximisé.

C'est à l'exploration de ce complexe qu'est consacré le « quelque chose » qui s'instaure sur les ruines de l'hégémonie littéraire. Daniele Giglioli en donne une caractérisation admirable, qui correspond très précisément au livre d'Hugues Jallon :

La réalité dont il s'agit ici est une réalité fuyante, ingouvernable, qui ne peut plus faire l'objet d'une hégémonie, comme c'était le cas durant la modernité, de la part des individus ou de leurs associations, mais seulement de la part d'une rationalité systémique indéchiffrable. Il y reste bien peu de place pour l'*agency*, pour l'initiative responsable, et ce peu d'espace est confiné à l'enceinte de la vie privée – quand tout va bien, puisqu'il suffit d'un peu de pression sous la surface de l'existence pour mesurer à quel point la vie prétendue « privée » est en réalité acéphale, socialisée, innervée de flux impersonnels. Autant de causes d'angoisse.⁷

Actéon et les fin(esse)s de la littérature

Quelle est donc cette « chose » qui débute à travers des romans comme ceux d'Hugues Jallon, faisant suite à la fin de la position hégémonique dont a joui la littérature pendant les deux derniers siècles ? Faisons le point en guise de conclusion.

Relevons d'abord combien la « chose » en question s'inscrit dans ce que Christophe Hanna a élégamment décrit comme la « métaphore ufologique » caractérisant les courants les plus intéressants de l'écriture contemporaine :

Depuis le milieu des années 1990 ont été aperçus ou détectés par les critiques, chroniqueurs, amateurs de littérature, ces « objets verbaux non identifiés », dont la logique fonctionnelle, l'étrange genèse, les modes de lecture qu'ils réclament paraissent non seulement répondre à une autre conception du littéraire, mais même jouer tactiquement de leur ambiguïté générique, comme si leur furtivité, une intentionnelle manipulation des apparences, conjuguée à d'évidentes facultés d'adaptation aux divers contextes dans lesquels ils circulent, étaient partie prenante de leur mode d'être.⁸

À le feuilleter, on l'a dit, le « roman » d'Hugues Jallon se présente plutôt comme un texte de poésie que comme un (vrai) roman : hormis quelques paragraphes compacts, il est plein de lignes qui s'arrêtent en chemin, qui s'isolent sur la page, qui s'espacent en rompant le flux habituel de « la prose ». Des alternances ressemblent (de loin) à des « dialogues », avec même quelques points d'interrogation, mais tout aussi souvent les phrases s'interrompent avant d'être complétées, en italiques et l'en absence de toute ponctuation.

Formellement, cette « chose » scripturale relève bien de l'OVNI. On la regarde passer éberlué, on s'étonne, on se laisse intriguer, on s'y perd, on ne sait pas vraiment d'où ça vient, où ça va, ni pourquoi. Et pourtant, son extrême consistance d'écriture en fait un bloc très dense, dans lequel on ne peut pas ne pas sentir la présence d'une « rationalité systémique

⁶ Voir Franco 'Bifo' Berardi, « La fabrique de l'infélicité », disponible en ligne sur <http://multitudes.samizdat.net/La-fabrique-de-l-infelicite>, ainsi que *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009.

⁷ Daniele Giglioli, *Trauma senza trauma*, op. cit., p. 45.

⁸ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p. 1.

indéchiffrable ». Cette « chose » apparaît certes comme un effet et une réflexion de l'univers médiatisé que Guy Debord décrivait comme la « société du spectacle » ou que Jean Baudrillard mettait au compte du « simulacre » et de l'« hyper-réalité ». Son objet n'est pas une expérience individuelle (comme le roman « moderne »), ni une destinée collective (comme l'épopée traditionnelle), mais bien *un système* – système de circulation d'images, de visions, d'affects, d'investissements, d'énergies.

Cette « chose », post-individualiste et transindividuelle, mobilise la complexité formelle de son écriture ufologique pour exprimer la complexité de l'agence propre à ce système. Elle appréhende cette complexité en multipliant les plans superposés, et en alternant sans cesse deux points de vue que la « littérature » (moderne) a cru devoir rendre incompatibles : celui de la subjectivité plongée dans l'opacité de l'existence (focalisation interne) et celui de la vision surplombante omnisciente (focalisation zéro). Le nouveau point de vue, superposé et pluraliste, multiplie les branchements sur des subjectivités immergées sans repère dans un univers désorienté. Par là même, il met le lecteur dans la position de ceux qui observent et contrôlent notre quotidien derrière leurs écrans et leurs micros de surveillance. Mais il montre à quel point les surveillants eux-mêmes développent des subjectivités aussi profondément immergées dans la désorientation que ceux qu'ils observent de haut.

On l'aura compris : ce dont *Le début de quelque chose* sanctionne l'impossibilité et la fin, c'est la position hégémonique elle-même. Non que tout le monde se retrouve à égalité sur le plancher des vaches : tout au contraire, c'est d'une superposition de rapports de force et de pouvoir que se constitue notre monde – et c'est cette superposition systémique que le texte nous aide à explorer, à vivre, à comprendre de l'intérieur et de l'extérieur. Il serait toutefois également insatisfaisant de dire que l'hégémonie se dissout en une multitude de petites dominations parcellarisées, et de réduire la « chose » décrite à des effets « systémiques ».

Les premières pages du roman d'Hugues Jallon, très énigmatiques et difficiles à articuler avec le corps du récit, décrivent « une image » de sangliers, vus depuis un hélicoptère, qui s'enfuient « par groupes entiers, repoussés par les meutes de chiens » (11). La dernière phrase reviendra sur « les bêtes au regard effaré, qui fuyaient toutes dans la même direction » (149). La « chose » décrite par le roman tient moins du système que de la façon dont l'habitent et *l'animent* les animaux (médiatiques) que nous sommes. C'est notre effarement de moutons blancs que nous visitons de l'intérieur. Cette scène de chasse aux sangliers, vue du haut d'un hélicoptère, puis vécue à travers l'angoisse de devenir soi-même une proie, retourne le destin qui a marqué celui de « la littérature » des deux derniers siècles. De Balzac à Flaubert, de Proust à Joyce, de Beckett à Robbe-Grillet, on a souvent décrit ce destin comme étant celui de l'épuisement progressif de l'Action. Les premières et les dernières « images » du *Début de quelque chose* substituent aux affres de l'Action les angoisses d'Actéon. La fin de l'hégémonie révèle un monde où les animaux médiatiques deviennent eux-mêmes la proie de leur chasse au profit.

On retrouve ici les multiples sens entrecroisés dans notre interrogation commune sur *les fins* de la littérature. Depuis Maurice Blanchot au moins, la littérature s'est explicitement inscrite sous l'horizon de sa fin, entendue comme sa disparition. Sa fin était sa fin, selon un geste autotélique. À l'inverse de ce geste d'auto-consumation, les OVNIS repérés par Christophe Hanna dans la littérature d'après 1990 ont en commun de brancher explicitement le littéraire sur des dispositifs extra-littéraires. La finalité de l'expérience littéraire contemporaine, appelée à survivre à la fin de la position institutionnellement hégémonique qu'a occupée la littérature pendant deux siècles, n'est pas de se constituer en un circuit fermé sur soi-même, mais d'intervenir dans la circulation des flux qui nous traversent et nous constituent. Plus précisément : elle est de court-circuiter ces flux en instaurant des circuits fermés capables d'imploser les blocages qui nous étouffent.

Même si les angoisses d'Actéon minent elles aussi nos représentations traditionnelles d'une Action dont la fin serait extérieure à elle-même, elles font toutefois de l'autotélie le problème, et non la solution. L'enjeu de notre époque est bien d'éviter le sort d'Actéon : ne pas devenir la proie de sa propre rapacité, ne pas devenir son propre exploitateur, ne pas courir à son désastre en croyant courir après sa richesse, bref : ne pas s'auto-consumer⁹. Nous sommes tous des traders (dès lors que nous cherchons à maximiser nos profits) et nous sommes tous des moutons blancs (tondus et bientôt sacrifiés par cette maximisation) – tous, à des degrés divers, Actéons du consumérisme et de la financiarisation.

C'est peut-être dans un troisième sens du mot « fin », celui qui relève de la *finesse* (plutôt que de la finitude ou de la finalité), qu'est à chercher la voie permettant de passer de la fin de l'hégémonie au début de quelque chose d'autre : contre les violences et les lourdeurs de la domination, c'est dans *les nuances* du travail de la lettre qu'on trouvera (peut-être) de quoi court-circuiter les brutalités suicidaires qui marquent notre époque historique. Les finesses de la littérature constituent l'indispensable antidote à l'absurde géométrie de notre auto-exploitation.

⁹ Selon le titre du beau livre de Dominique Quessada, *La société de consommation de soi*, Paris, Verticales, 1999.