



HAL
open science

Régimes poétique et romanesque de la fiction

Christine Chollier, Anne-Elisabeth Halpern, Audrey Louyer, Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Christine Chollier, Anne-Elisabeth Halpern, Audrey Louyer, Alain Trouvé (Dir.). Régimes poétique et romanesque de la fiction. ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 15, 184 p., 2022, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 9782374961668. 10.4000/books.epure.2203 . hal-03775372

HAL Id: hal-03775372

<https://hal.science/hal-03775372>

Submitted on 12 Oct 2023

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

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

sous la direction de Christine Chollier,
Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n° 15
Régimes poétique et romanesque de la fiction

épure

Régimes poétique et romanesque de la fiction

Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé
(dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.2203
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2022
Date de mise en ligne : 9 octobre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374962047



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2022
EAN (Édition imprimée) : 9782374961668
Nombre de pages : 184

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



Référence électronique

CHOLLIER, Christine (dir.) ; et al. *Régimes poétique et romanesque de la fiction*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2022 (généré le 12 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/2203>>. ISBN : 9782374962047. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2203>.

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

RÉSUMÉS

La fiction comme agencement d'actions renvoie au premier abord à un corpus romanesque extensible aux expressions cinématographique, voire théâtrale, sans recouvrir pour autant tout le champ littéraire. Ce volume propose d'en ouvrir la définition à d'autres corpus, notamment poétiques, plus ou moins rebelles à toute description en termes de fable ou d'histoire. La parenté étymologique entre fiction et figure dans les langues romanes oriente vers cette acception générale susceptible d'englober tous les discours comme le fait Mallarmé : la fiction « semble être le procédé même de l'esprit humain »./> Il s'agit ici d'examiner le lien entre des pratiques d'écriture-lecture et une certaine idée de la fiction, trompeusement uniformisée sous un vocable commun, en s'attachant notamment aux écritures d'auteurs butant sur la fiction romanesque en lien avec l'idée qu'ils s'en font, ou ayant publié séparément des recueils poétiques et des romans. Et nous tenterons aussi plus largement, grâce aux philosophes, linguistes, et spécialistes d'autres cultures, de déterminer si vraiment tous les discours relèvent de la fiction au même degré.

CHRISTINE CHOLLIER (DIR.)

Christine Chollier est professeur de littérature américaine à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Elle a consacré sa thèse aux cinq premiers romans de Cormac McCarthy, auteur sur lequel elle a également coordonné un numéro de *Profil américain*, ainsi que l'ouvrage *Cormac McCarthy: Uncharted territories / territoires inconnus* (Presses universitaires de Reims, 2003). Elle a publié en collaboration avec Françoise Canon-Roger, *Des Genres au texte : essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise* (Artois presses université, 2008). Ses travaux portent entre autres sur les phénomènes d'altérité générique étudiés dans l'approche de la sémantique des textes.

ANNE-ÉLISABETH HALPERN (DIR.)

Anne-Élisabeth Halpern est maître de conférences en littérature française à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur sur la poésie moderne et contemporaine (Artaud, Daumal, Fargue, Dupin, Richez, etc.), mais aussi sur Ovide, Kafka, Fantomas, ou Dada. Elle a dirigé et co-dirigé plusieurs volumes d'études consacrés à Michaux, Jaccottet, Aragon et Segalen.

AUDREY LOUYER (DIR.)

Audrey Louyer est maître de conférences en littérature hispano-américaine à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux de recherche portent en particulier sur la littérature fantastique et le cinéma latino-américain.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la

littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littéraire*. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et ondateur du collectif de recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (Peter Lang, 2014).

SOMMAIRE

Avant-propos

Anne-Élisabeth Halpern et Audrey Louyer

La pratique du langage comme fiction

La fiction selon Mallarmé

Bertrand Marchal

Du glorieux mensonge à la fiction

Les enjeux

Fiction et non-fiction dans le récit

Vérité en littérature ou vérité de la littérature ?

en dialogue avec Alain Trouvé

François Rastier

Bibliographie

Du récit d'esclave à la fiction sur l'esclavage

The Narrative of the Life of Frederick Douglass (1845) et The Confessions of Nat Turner (1966)

Christine Chollier

Deux régimes du vraisemblable

Autobiographie / fausse confession

Éloge de la sobriété au pays de l'excès érigé en dimension transcendante

Jorge Volpi : fiction et non-fiction d'un réel lacunaire

Audrey Louyer

Le roman comme un artefact hybride

La fiction comme coconstruction

La fiction, un outil « sans fin » du pauvre humain

Récit et fiction dans L'Ordre du jour d'Éric Vuillard

Marie-France Boireau

L'incarnation des personnages. La part de fiction au sens restreint du terme

Fiction et invention

Fiction et montage. Toute narration est un montage

Étude de l'incipit de *L'Ordre du jour*

La mise en scène de trois réunions. Fiction et structure

Le traitement de l'invasion de l'Autriche par l'armée allemande

Quelques éléments de synthèse

« Ici commence le roman de Jean-François Chahux » : Henri Michaux, la fiction sans roman

Anne-Élisabeth Halpern

Incertitude générique

Qui-il-fut romancier

Détour par Lautréamont

Prégnance de la fiction

La souris qui s'en va toute seule

Aragon / Breton : roman, poésie, fiction

Alain Trouvé

Situation littéraire

La fiction en littérature pensée hors du mot « fiction » ?

Roman, surréalisme et réalisme, fiction et personnage

Poésie, analogie, vérité et fiction

Fiction, hybridation et invention générique

La fiction comme invention d'une forme et d'une signification

Marika Piva

L'hybridation entre roman et poésie, je(s) et autre(s)

Littérature, moi et autre

Briser la vie et le texte

La valeur de la fiction

L'Histoire de ma vie de Giacomo Casanova au miroir de la fiction

Considérations sur l'impureté générique

Jean-Louis Haquette

Les données du problème

La subversion du genre de la confession

L'impureté générique comme principe de composition

Avant-propos

Anne-Élisabeth Halpern et Audrey Louyer

- 1 D'innombrables travaux ont placé la fiction au centre de leur recherche depuis des décennies. Nous voudrions introduire une inflexion fondée sur des pratiques touchant à l'écriture littéraire et à la théorie. Il apparaît assez remarquable que les ouvrages de référence¹ fortement interrogés en mai 2018 durant les « Rencontres internationales de Reims : la lecture littéraire dans tous ses états »² portent pour l'essentiel sur un corpus romanesque, convoqué à titre d'exemple dans *La Lecture comme jeu* de Michel Picard et clairement désigné par le titre *L'Effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve. Cette sélection plus ou moins implicite serait-elle due en partie à la façon dont la théorie s'accorde à des pratiques d'écriture, partageant avec elles une certaine idée de la fiction ?
- 2 Nous proposons, pour explorer ce problème, de soumettre à discussion l'hypothèse posée naguère par Jacques Rancière, hypothèse qui conduit à une différenciation partielle. Rappelons-la :

Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'« agencement d'actions » dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche le « procédé général de l'esprit humain » sépare l'idée de fiction de celle d'« agencement d'actions » ou d'histoire. La fiction devient une procédure d'agencement des signes et des images, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus « hors-vérité ». Quand la fiction devient une « procédure générale de l'esprit humain », elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fausse.³
- 3 La fiction comme « agencement d'actions » renvoie clairement à un corpus romanesque extensible, par l'idée d'histoire ou de fable, à l'expression cinématographique, voire théâtrale. L'essai de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*⁴, opère cette extension générique qui ne recouvre pas tout le champ littéraire, pour autant.
- 4 La fiction comme « procédure d'agencement des signes et des images » ouvre en effet vers une signification plus large qui pourrait s'appliquer à d'autres corpus, notamment poétiques, plus ou moins rebelles à toute description en termes de fable ou d'histoire. La parenté étymologique entre *fiction* et *figure* dans les langues romanes⁵ oriente vers

cette acception générale susceptible d'englober tous les discours. La « procédure générale de l'esprit humain » dont parle Rancière est empruntée à Mallarmé glosant lui-même Descartes dans ses *Notes sur le langage* :

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute la méthode, et l'homme est réduit à sa volonté. Page du discours sur la Méthode.⁶

- 5 Au siècle suivant, Barthes reconduit l'idée : « Dès qu'une pratique est prise en charge par un discours, il se produit une Fiction⁷ ». Cette acception large, même si les œuvres peuvent fréquemment jouer des deux modalités, ne correspond pas à l'analyse différentielle donnée par John Searle dans « Le statut logique du discours de fiction »⁸, qui distingue l'assertion feinte de l'assertion authentique, puis, au sein de l'assertion feinte, la tromperie et le jeu. Seule la feintise ludique, liée à « un ensemble distinct de conventions » partagées par l'émetteur et le récepteur du message mérite dans cette perspective le nom de fiction. Cette conception très largement répandue coïncide avec celle du récit de fiction comme fabrication d'un monde alternatif jouant en contrepoint du monde commun de la vie sociale. Elle culmine dans le décrochage introduit au sein du discours par le « Il était une fois » des contes.
- 6 Gérard Genette, d'une autre façon, pose aussi une différenciation dans son essai *Fiction et Diction*⁹, qui distingue un régime constitutif de la littérature, assimilable à la fiction (superposable en grande partie au corpus romanesque) et un régime conditionnel, non fictif, nommé diction, celui des autres discours, dans lesquels la littérarité dépend de la manière dont le lecteur s'approprie les textes.
- 7 Il s'agit ici d'examiner le lien entre des pratiques d'écriture-lecture et une certaine idée de la fiction, trompeusement uniformisée, peut-être, sous un vocable commun.
- 8 Dès lors, deux types d'approches paraissent spécialement pertinentes. Les unes s'attachent à des cas exemplaires et notamment aux écritures d'auteurs butant ou presque sur la fiction romanesque, en lien avec l'idée qu'ils s'en font. Les exemples fameux ne manquent pas pour le seul domaine français du vingtième siècle : Breton, Gilbert-Lecomte, Char, Michaux, Ponge... Chez les auteurs ayant publié séparément des recueils poétiques et des romans, cette pratique double, voulue ou acceptée, correspond-elle à une variation du régime de vérité littéraire ? D'autres contributions concernent la distinction d'ordre philosophico-esthétique posée dans la citation soumise à discussion. Tous les discours relèvent-ils finalement de la fiction au même degré ? Nous avons à apprendre ici des philosophes, des linguistes, des spécialistes d'autres langues et d'autres cultures. Sur le versant de la théorie de la littérature et de la lecture, il reste à se demander si le modèle dialectique de la lecture comme jeu, avec ses trois instances, est transposable à certains corpus poétiques, à la faveur éventuelle d'inflexions, à préciser.
- 9 Le présent volume s'organise en quatre temps. Dans le premier, « La pratique du langage comme fiction », Bertrand Marchal réalise d'abord un parcours dans l'œuvre de Mallarmé pour y relever les apparences de la notion de fiction avant d'en déterminer les enjeux. La « fiction » est perçue dans son sens étymologique de feinte, et l'approche linguistique proposée par ce spécialiste dans sa lecture de Mallarmé montre que « la fiction est le procédé même de l'esprit, et le langage l'instrument de la fiction ». La fiction devient alors mécanisme littéraire, et une supercherie nécessaire, ce qui rappelle l'importance de l'idée de jeu d'une fiction littéraire qui se sait fiction.

- 10 Ensuite, penser la fiction invite à s'interroger sur son symétrie, la « non-fiction », et sur les idées de vérité, de mensonge et de réalité dans le récit. Le deuxième temps de l'ouvrage (« Fiction et non-fiction dans le récit ») permet d'en développer les aspects théoriques et d'analyser des cas précis. François Rastier, en dialogue avec Alain Trouvé, insiste à ce propos sur les enjeux et la portée de deux types de récits, stylisés par leurs auteurs : le témoignage littéraire, qui peut conduire à une double lecture, soit historique, soit littéraire, et le roman historique, qui n'appartient qu'au discours littéraire. Il s'attache alors, sans la nommer « fiction », à l'élaboration linguistique par la parole et pose, au nom de la vérité factuelle, la question du statut des personnes / personnages dans ces textes.
- 11 Christine Chollier développe ensuite une étude contrastive en comparant un récit d'esclave de Frederick Douglass et un roman sur l'esclavage de William Styron. Elle y montre par exemple que l'autobiographie-témoignage a recours à des effets de réel simples, tandis que le roman sur le même sujet a une configuration mimétique plus complexe ; de ces deux régimes mimétiques différents découlent des régimes génériques divergents qui interrogent sur l'implication éthique du statut du témoignage dans son articulation avec la fiction.
- 12 Audrey Louyer mène également une étude comparative, mais cette fois à partir de deux œuvres d'un même auteur mexicain : du prétendu roman « sans fiction », où la mise en scène du réel révèle la manipulation des informations, au roman policier où les codes traditionnels sont subvertis pour ouvrir les possibilités d'interprétation à travers les sciences, Jorge Volpi décline les degrés d'expression de la fiction. Dans les deux cas, le roman devient terrain d'expérimentation de ce rapport complexe de la fiction au référent.
- 13 *L'Ordre du jour*, d'Éric Vuillard, est lui aussi un texte hybride qui sort des catégories traditionnelles. Marie-France Boireau montre comment l'auteur, pour relater un événement historique bien documenté, y pratique une certaine forme de fiction, le façonnage, dans une analyse cinématographique, notamment par les effets de montage ou la manière de donner chair à des personnages / personnes. La formation de cinéaste de l'auteur facilite la création de parallèles entre l'écriture littéraire et l'écriture filmique, car toutes deux découpent le réel et en agencent les éléments : elles mettent en scène le spectacle que l'Histoire donne à représenter.
- 14 Le troisième moment de l'ouvrage pense la fiction dans des pratiques génériques différenciées. Anne-Élisabeth Halpern montre que Henri Michaux, poète, a longtemps rêvé d'écrire des romans avant d'abandonner la partie, tout en proposant, de manière disséminée mais persistante des micro-fictions qui ne doivent rien au roman, et même prennent un contrepied spécifiquement poétique des attentes romanesques. Dans cette reconfiguration, seuls résistent les personnages, chez un auteur pour qui le langage est la première fiction.
- 15 Le terme même de « fiction » semble relativement récent dans l'histoire littéraire : Alain Trouvé, en mettant en regard Aragon et Breton, montre que les divergences de leurs conceptions littéraires passent plutôt par le mot « roman », un genre prohibé par Breton et revendiqué par Aragon. Le débat conduit à la notion de personnage, refusée par l'un comme une invention mensongère, et acceptée par l'autre. Les conceptions de la poésie, distinguée du roman, divergent quant à elles sur le statut accordé à l'analogie dans sa capacité à dire le réel. Enfin, Aragon donne à concevoir un troisième degré de fiction, dans l'imaginaire associé à la théorie littéraire. Deux idées essentielles

jalonnent une démonstration qui n'exclut pas l'interrogation sur la place de l'écrivain dans le désordre du monde réel : d'abord, le refus du roman réaliste chez Breton permet de marquer l'importance de l'imagination poétique.

- 16 Enfin, le quatrième et dernier volet pousse la fiction dans ses retranchements : « Fiction, hybridation et invention générique ». Au-delà du jeu avec les marges et des hybridations possibles, la fiction peut aussi être perçue comme un outil permettant des créations génériques. Marika Piva rattache la fiction à l'idée d'invention d'une forme et d'une signification : elle serait un « signe de la réalité dominée par l'auteur ». À nouveau, la lecture d'Aragon permet de déterminer comme point de départ une forme mixte d'écriture qui mêle poésie et roman. Les quatre modalités de la première personne – Je autobiographique, Je lyrique, Je romanesque et Je de l'auteur – sont alors autant de déclinaisons permettant à l'écrivain de se dire. André Breton, Serge Doubrovsky ou encore Chloé Delaume, témoignent dans leurs écritures respectives du pouvoir de la fiction en tant qu'acte performatif du Moi.
- 17 Enfin, Jean-Louis Haquette se distancie de l'entreprise vaine consistant à démêler autobiographie et « affabulation romanesque » et préfère affirmer l'impureté générique au cœur du travail de composition de *L'Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova. Il dépasse la prégnance de la véracité du récit pour décrire l'art de la subversion du genre de la confession et la richesse d'une œuvre dont le processus de reconstruction génère des mélanges entre roman et comédie – et donc entre fiction romanesque et fiction dramatique – ou entre le récit d'une anecdote et la réflexion qui lui est associée. La fiction devient outil de récréation d'un monde dont l'acteur serait spectateur.

NOTES

1. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 ; Vincent Jouve, *L'Effetpersonnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
2. *La Lecture littéraire dans tous ses états*, Paris, L'improviste, 2019.
3. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 156.
4. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
5. Un même étymon, *ingere*, a donné par dérivation les mots fiction et figure. Voir à ce sujet, Alain Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol., Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, I, p. 795.
6. Mallarmé, *Notes sur le langage, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, éd. B. Marchal, t. I, p. 504.
7. Roland Barthes, *Textes*, 1973, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, IV, p. 334.
8. John Searle, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et expression*, 1975, Paris, Minuit, 1982.
9. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

AUTEURS

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

AUDREY LOUYER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

La pratique du langage comme fiction

La fiction selon Mallarmé

Bertrand Marchal

- 1 S'il est une notion, plutôt qu'un concept – Mallarmé n'est pas philosophe, mais poète –, qui revient constamment dans les textes réputés théoriques mais qui sont aussi des poèmes en prose, des *Divagations*, c'est celle de fiction, dont le large empan sémantique peut évidemment susciter les interprétations les plus diverses. Il s'agira dans cette contribution de retracer, d'une part, la généalogie de cette notion dans les écrits de Mallarmé, de s'interroger, d'autre part, sur ses enjeux, qui ne sont pas que littéraires au sens commun de cet adjectif. Pour cela, on nous pardonnera l'abondance des citations, car s'il est un auteur pour la bonne compréhension de qui il est nécessaire d'être au plus près du texte, c'est bien Mallarmé.

Du glorieux mensonge à la fiction

- 2 Prenons pour point de départ de cette généalogie de la fiction, même si le mot de fiction n'y figure pas, la lettre fameuse du 28 avril 1866 qui date le début de la crise de Tournon. Jusqu'à cette date, Mallarmé est un poète exigeant, à l'écriture complexe, qui s'est découvert deux maîtres depuis le début des années 1860 avec Baudelaire et Poe, et dont la conception de la poésie relève d'un idéalisme absolu : la poésie, c'est l'idéal, c'est le rêve qui permet d'échapper à une réalité honnie, comme il l'écrit à Cazalis le 3 juin 1863 : « Si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge. Ô mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble¹ ». En ce printemps de 1866, Mallarmé, qui s'apprête à publier dix de ses poèmes dans le *Parnasse contemporain*, travaille sur l'Ouverture d'*Hérodiade* et, parce que ce travail l'a conduit à négliger sa correspondance, il fait, pour le même Cazalis, le récit de ses occupations pendant les trois mois sans lettres. Et, au détour de ce récit, après avoir évoqué son acharnement sur l'Ouverture, voici ce qu'il écrit :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne

sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré !²

3 Cette lettre capitale sur l'évolution de Mallarmé fournit un certain nombre d'enseignements :

- C'est d'abord, bien entendu, la découverte du néant.
 - Mais cette découverte ne s'est pas faite par une réflexion philosophique ; elle s'est faite par un travail sur le vers.
 - Il en résulte que Mallarmé ne peut plus croire à sa poésie, ce qui implique que la poésie était un objet de foi.
 - Le poète jusque-là idéaliste s'affirme désormais matérialiste, et cette vérité nouvelle n'est plus objet de foi, mais de savoir.
 - Dieu, l'âme, le Rêve ou l'idéal, la poésie même ne sont que des inventions humaines, et donc des mensonges au regard du Rien qui est la vérité, et qui prend ainsi la place de Dieu.
 - Ce Rien qui est la vérité ne signifie pas que rien n'existe, mais qu'il n'y a plus de fondement ontologique (ou de dieu) pour justifier ce qui est, ou garantir son sens. Le Rien marque donc la place vide de Dieu.
 - Mais cette découverte du néant n'aboutit pas au nihilisme : en même temps que Mallarmé découvre le néant, et que l'homme est matière, il découvre la sublimité humaine, c'est-à-dire la capacité qu'a l'homme, être matériel et fini, de se dépasser lui-même en produisant de l'immatériel et de l'infini, que cet infini s'appelle Dieu, l'âme, le rêve ou la poésie, qui sont donc des mensonges, mais de glorieux mensonges parce qu'ils témoignent de cette forme d'auto-transcendance humaine, qui est la seule gloire de l'homme.
 - Si Mallarmé abandonne provisoirement son *Hérodiade*, il ne renonce pas à la poésie, mais il lui donne une autre mission : elle ne sera plus un rêve naïf d'absolu, mais la réflexion de ce rêve devenu conscient (« je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et cependant s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas »).
 - La formule finale (« je chanterai en désespéré ») ne doit pas s'entendre comme un aveu de désespoir, ni comme une variation sur la formule de Musset (« Les chants désespérés sont les chants les plus beaux »), mais comme l'affirmation que la poésie désormais ne sera plus sous le signe de l'illusion d'absolu, et que le poète moderne est celui qui renonce délibérément à toutes les illusions.
- 4 Cet optimisme paradoxal, qui envisage déjà une nouvelle fonction de la poésie et même le titre de son futur recueil, ne durera pourtant pas, car cette espèce de révolution poético-philosophique ouvre une longue période de crise au cours de laquelle Mallarmé va vouloir ressaisir par la réflexion cette découverte inopinée, et connaître aussi les affres d'un combat non encore définitivement gagné avec toutes les illusions d'absolu.
- 5 Ce n'est que trois ans plus tard, au début de 1869, que sa correspondance manifeste, de façon allusive, les prémices d'une sortie de crise :
- Si ce n'était pas pour prolonger la *fiction* d'une bonne causerie, cher, je n'écrirais pas ces choses, qui n'ont d'autre valeur que de nous mener à cette observation de coin du feu que les bonnes âmes sont un monde à part.
[...] les privations [...] sont fort utiles à mon état que la souffrance savante peut guérir.

Je ne fais à ma santé d'autre allusion que celle-là, qui me permet de te dire que, parmi ma confusion totale, j'ai ressaisi une lueur de la volonté ; appliquée au moral, elle pourra à la longue dissiper la maladie en annulant ses effets principaux. (J'ai grand foi en cette suite d'expériences que j'inaugure). – Du reste, ce résultat *fictif* suffirait, en tous cas, à mon Œuvre, à laquelle c'est travailler de la seule façon plausible maintenant.³

6 Si allusive que soit cette lettre, qui laisse entendre, par l'adjectif « savante » appliqué à la souffrance, que c'est bien la question du savoir qui est en cause, on y remarque surtout deux mots qui suggèrent le contenu de ce savoir : *fiction* et *fictif*.

7 Le 31 décembre 1869, une lettre rétrospective sur cette année décisive apportait un autre élément d'information :

Retrouvant en face d'un livre toute ma pensée, je m'étais initié à des études (de linguistique), mon refuge au cas échéant.⁴

8 C'était donc un livre, et un livre de pensée, qui avait fourni à Mallarmé la résolution définitive de ses années de crise. Ce livre, comme l'avait conjecturé Georges Poulet, c'était très certainement *Le Discours de la méthode* de Descartes, et particulièrement le début de sa quatrième partie évoquant le doute hyperbolique conduisant au *cogito* : « Je me résolu, écrit Descartes, de *feindre* que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes. » *Feindre* (du latin *fingere*, supin *fictum* qui a donné *fiction*), c'est faire comme si, c'est très exactement produire une fiction. *Le Discours de la méthode* révélait à Mallarmé la valeur positive (en l'occurrence la vertu heuristique) de la fiction qui n'est pas seulement un faux-semblant, et lui permettait de ressaisir intellectuellement la découverte du glorieux mensonge de 1866. Cette dualité, négative et positive, de la fiction est liée à son étymologie même : *fingere*, c'est au sens propre *façonner*, en parlant du sculpteur ou du potier, et donc créer, au sens où l'artiste crée (valeur positive, comparable à celle du *poiein* grec) ; mais le sculpteur qui crée une statue ne crée pas véritablement, il produit un faux-semblant ou un simulacre (valeur négative). Et l'on sait que la fiction est devenue (en anglais notamment) l'autre nom de la littérature, qui est à la fois une création, et ce que l'âge classique appelait un agréable mensonge.

9 Toujours est-il, comme le disait la lettre du 31 décembre 1869, que le livre grâce auquel Mallarmé avait retrouvé toute sa pensée devait orienter le poète vers la science du langage, ainsi qu'en témoignent, en cette même année, les *Notes sur le langage* qui lient explicitement *Le Discours de la méthode* et la fiction :

Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction: il suivra la méthode du langage.

(La déterminer) Le langage se réfléchissant

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.

Page du discours sur la Méthode.

(en soulignant)⁵

10 Dans cette relation à trois termes (l'esprit humain, la fiction, le langage), la fiction est le procédé même de l'esprit, et le langage l'instrument de la fiction. La fiction fait donc le lien entre l'esprit et le langage, et il en résulte la nécessité d'aborder l'étude de l'esprit humain par la science du langage, comme Mallarmé en conçut le projet en 1870, s'ouvrant à ses correspondants d'une perspective de thèse linguistique dont il ne reste que quelques notes sommaires comme celle-ci :

Résultats de l'accointance

de l'Idée de Science et de l'Idée de Langage

et essai sur la tentative actuelle.

-

Résultats pour l'Esprit. Fiction. Moyen

Résultats pour les Sciences.

Enfin, avenir ouvert à l'étude de l'homme.

Fin, après avoir démontré quel était son aboutissement, de cette tentative.⁶

- 11 C'est donc à cette époque que Mallarmé se constitue une bibliothèque de linguistique qui va lui permettre de ressaisir, comme Descartes, mais à travers le langage, tout l'édifice du savoir humain, étant entendu que toutes ces études n'ont pour lui de sens que dans la mesure où elles fourniront à son œuvre poétique un « fondement scientifique ». Si l'on ignore la plupart des livres de linguistique que le poète a pu lire, on sait au moins qu'il a lu le principal linguiste de son temps, Friedrich Max Müller, héritier de la *Grammaire comparée des langues indo-européennes* de Franz Bopp et fondateur de la mythologie comparée sur des bases linguistiques, science nouvelle dont Mallarmé se fera bientôt l'interprète dans *Les Dieux antiques* : les divinités (*numina*) ne sont rien d'autre que des mots (*nomina*), dont on a oublié le sens, et qui évoquent des phénomènes naturels, en particulier les phénomènes météorologiques. En somme, toute la mythologie est une fiction (inconsciente) du langage, qui peut être déconstruite par l'étymologie. La leçon ne sera pas perdue.

Les enjeux

- 12 Il reste à s'interroger sur l'extension de cette notion de fiction, et sur ses enjeux littéraires et extra-littéraires. C'est dans la conférence donnée à Oxford et Cambridge, les 1^{er} et 2 mars 1894, sur « La Musique et les Lettres » qu'on peut trouver le développement le plus complet de cette question, même si ce texte est l'un des plus difficiles à lire de Mallarmé.
- 13 Rappelons d'abord que Mallarmé avait été invité à Oxford pour parler de la musique et des lettres en France, bref à traiter pour le public anglais une question d'actualité touchant la poésie française contemporaine, à savoir ce que Mallarmé appelle ailleurs une « crise de vers », crise du vers précisément liée à l'influence nouvelle de la musique sur la poésie. Or Mallarmé tint absolument, pour son titre, à supprimer la mention « en France » ; il ne s'agit donc pas pour lui de proposer un traitement national (et circonstanciel) de la question, mais un traitement général (et fondamental).
- 14 Il n'empêche que, dès le début de sa conférence, par acquit de conscience et pour satisfaire l'attente supposée de son auditoire, il va effectivement évoquer, pour ne pas dire expédier, la crise du vers contemporain en quelques lignes. Mais sitôt cette obligation accomplie, il revient sur le sujet de sa conférence pour poser une question plus fondamentale :
- Faut-il s'arrêter là et d'où ai-je le sentiment que je suis venu relativement à un sujet beaucoup plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes ; pour y atteindre, sinon le traiter. Tant de bienveillance comme une invite à parler sur ce que j'aime ; aussi la considérable appréhension d'une attente étrangère me ramènent on ne sait quel ancien souhait maintes fois dénié par la solitude, quelque soir prodigieusement de me rendre compte à fond et haut de la crise idéale qui, autant qu'une autre, sociale, éprouve certains : ou, tout de suite, malgré ce qu'une telle question devant un auditoire voué aux élégances scripturales a de soudain, poursuivre : – Quelque chose comme les Lettres existe-t-il [?]

- 15 Si Mallarmé était venu pour parler de la crise de vers des années 1880 en France, il pourrait effectivement s'arrêter là ; mais le véritable sujet de sa conférence est beaucoup plus vaste : non pas tant la crise de vers que la crise idéale (c'est-à-dire la crise qui conjoint, comme le titre de la conférence l'indique, la musique et les lettres, dont il dira plus loin qu'elles sont les faces alternatives de l'idée) ; et cette crise idéale n'est pas seulement une crise qui n'affecte que le petit monde artistique, elle est mise sur le même plan que la crise sociale (celle qui se traduit en particulier par les attentats anarchistes qui font la une des journaux). Une telle crise, que Mallarmé définit comme fondamentale, ne vaut que de poser précisément la question du fondement même de la littérature : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il [?] ». À quoi il répond, quelques paragraphes plus loin :

[...] je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant: - Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout.⁸

- 16 À partir de là, deux questions se posent : si Mallarmé distingue deux crises d'égale importance, la crise idéale et la crise sociale, ou l'esthétique d'un côté, l'économie politique de l'autre, comment peut-on passer de ce système duel à une forme d'exclusivité de la littérature, même si Mallarmé, par précaution rhétorique, reconnaît exagérer un peu ? Et au nom de quelle conception de la littérature peut-on dire qu'elle existe à l'exclusion de tout ? À quoi l'on ajoutera une question subsidiaire : quel rapport cela a-t-il avec la fiction ?
- 17 Un premier élément de réponse est fourni, dans la suite immédiate de l'affirmation de l'existence exclusive de la littérature, par un développement en forme d'apologue, reprenant le modèle de la robinsonnade :

Un homme peut advenir, en tout oubli - jamais ne sied d'ignorer qu'exprès - de l'encombrement intellectuel chez les contemporains ; afin de savoir, selon quelque recours très simple et primitif, par exemple la symphonique équation propre aux saisons, habitude de rayon et de nuée ; deux remarques ou trois d'ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels : s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre.⁹

- 18 Imaginons donc, suggère Mallarmé, un Robinson moderne, et volontaire, qui renoncerait à ce que le poète appelle « l'encombrement intellectuel chez les contemporains », en d'autres termes la civilisation ou la culture de cette fin du XIX^e siècle positiviste, pour redevenir un primitif. Eh bien ce nouveau primitif pourrait advenir, parvenir à la plénitude de son humanité, c'est-à-dire que l'histoire de l'humanité pourrait recommencer, à une condition toutefois, que le moderne Robinson ait au moins conservé, comme viatique unique, les lettres de l'alphabet. En somme, toute l'histoire humaine procède de ces signes primordiaux que sont les lettres, et se confond par conséquent avec l'histoire du langage. Dire que « la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout », c'est reconnaître que tout procède des lettres, au sens le plus littéral, si l'on peut dire, du mot, qu'il s'agisse des constructions littéraires, des constructions politiques, sociales, économiques, religieuses ; et toutes

ces constructions, en tant que constructions humaines ou artefacts, sont donc essentiellement des fictions de langage.

- 19 L'opposition idéal / social recouvre en somme l'opposition entre littérature au sens étroit (l'art littéraire) et littérature au sens large ou encyclopédique du terme (tout ce qui procède des lettres ou du langage). De là, Mallarmé va mettre en évidence le mécanisme de la fiction comme une nécessité fondamentale qui touche à l'aspiration humaine au bonheur. Il part d'un constat, qui contredit l'optimisme du XIX^e siècle, celui d'une religion du progrès technique, du *Catéchisme des industriels* de Saint-Simon aux *Évangiles* de Zola, apportant le bonheur sur la terre :

[...] Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose... ce semble que l'épars frémissant d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.¹⁰

- 20 L'insatisfaction humaine demande donc autre chose. Et le poète est bien le penseur de cet autre chose, quand on se souvient de la lettre autobiographique à Verlaine où Mallarmé définissait son rêve ultime :

[...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose [...]. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement [...] J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.¹¹

- 21 C'est à ce point qu'intervient, dans la conférence, la définition et la justification de cet autre chose :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela –

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.¹²

- 22 Et Mallarmé ajoutera en note, pour la publication de la conférence :

Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue ; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale.¹³

- 23 Cet autre chose par rapport à ce qui est dans l'ordre du réel, cet autre chose qu'on peut appeler aussi un *au-delà* qui n'existe pas, est donc l'agent ou le moteur de la fiction, qui n'est elle-même rien d'autre que le mécanisme littéraire (au sens étroit comme au sens large de l'adjectif). La pièce principale de la fiction ou mécanisme littéraire est donc ce qui n'existe pas, un rien, mais ce rien n'en a pas moins une valeur positive, une force motrice, puisqu'il est à la source de toute création ou de toute fiction. Celle-ci est donc, si l'on veut, une supercherie, au sens commun du terme, c'est-à-dire un leurre ou un mensonge (le glorieux mensonge de la lettre du 28 avril 1866), mais une supercherie nécessaire et par conséquent *vénérable* (sans ironie aucune) par le poète, qui ressuscite

par là même le sens étymologique du mot : le mot italien *soperchieria*, d'où vient le mot français, et où l'on reconnaît le latin *super*, signifie originellement ce qui surpasse, ce qui excède. La supercherie que vénère le poète est bien ce mouvement au-delà que constitue toute fiction, dont le modèle imaginaire est le bien nommé feu d'artifice de la fête nationale.

- 24 Quant à la justification de cette fiction, elle est pyrotechnique plus que métaphysique, comme le précise la note de Mallarmé citée plus haut ; elle n'est évidemment pas de recréer un absolu, mais relève du jeu. Encore faut-il comprendre que ce jeu n'est pas simple amusement ou pure distraction, mais renvoie précisément à ce que la lettre autobiographique à Verlaine appelle « le jeu littéraire par excellence », qui n'est rien de moins que l'« explication orphique de la Terre », comme le redit en d'autres termes la suite immédiate de la conférence :

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées, et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.¹⁴

- 25 Toute fiction, ce feu d'artifice de la pensée, est donc une tentative de compréhension du monde, de ce que Mallarmé appelle « le spectacle », même si cette compréhension est moins objective que personnelle :

Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer.¹⁵

- 26 C'est à ce point que Mallarmé revient à la question posée par le titre, celle du rapport entre la musique et les lettres. Car la définition que le poète vient de donner des lettres pourrait s'appliquer aussi bien à la musique, à une différence près cependant, c'est que la musique est incapable de s'expliquer, sans le recours à la parole ; elle touche donc obscurément, inconsciemment l'auditeur, quand les lettres en appellent à la lucidité, à la conscience du lecteur. D'où cette conclusion :

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier.¹⁶

- 27 Or à cette conclusion, Mallarmé a annexé pour la version publiée la note suivante, qui délimite très exactement le périmètre de la fiction :

La vérité, si on s'ingénie aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance comme Musique à Lettres pour circonscrire un domaine de fiction, parfait terme compréhensif.

La Musique sans les Lettres se présente comme très subtil nuage : seules, elles, une monnaie si courante.

Il convenait de ne pas disjoindre davantage. Le titre, proposé à l'issue d'une causerie, jadis, devant le messenger oxonien, indiqua *Music and Letters*, moitié de sujet, intacte : sa contrepartie sociale omise. Nœud de la harangue, me voici fournir ce morceau, tout d'une pièce, aux auditeurs, sur fond de mise en scène ou de dramatisation spéculatives : entre les préliminaires cursifs et la détente de commérages ramenée au souci du jour précisément en vue de combler le manque

d'intérêt extra-esthétique. – Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique.

Le motif traité d'ensemble (au lieu de scinder et offrir sciemment une fraction), j'eusse évité, encore, de gréciser avec le nom très haut de Platon¹⁷ ; sans intention, moi, que d'un moderne venu directement exprimer comme l'arcane léger, dont le vêt, en public, son habit noir.¹⁸

28 S'il est vrai que la musique et les lettres sont les deux faces de l'Idée, et sont donc concernées par ce que Mallarmé appelait plus haut la crise idéale ; et s'il est vrai aussi, comme on l'a vu, que la crise idéale est elle-même en relation avec la crise sociale, il en résulte que traiter de la musique et les lettres, donc de la crise idéale, c'est ne traiter que la moitié du sujet véritable, lequel consisterait à penser la relation entre crise idéale et crise sociale, ou entre l'esthétique et l'économie politique. Or à ce niveau supérieur de compréhension de la réalité, le parfait terme compréhensif, c'est-à-dire celui qui permet de penser ensemble deux réalités distinctes, ce n'est plus le terme d'Idée, mais celui de Fiction. Et comme tout se résume dans l'esthétique et l'économie politique, tout est donc fiction.

29 Fiction la littérature, bien entendu ; fiction la religion, à commencer par le catholicisme et son dogme fondamental, celui de la présence réelle :

La communion ou part de l'un à tous et de tous à l'un, établissant le premier degré religieux et le dernier quand, de ce grand mélange, le sursaut et le jet à quelque altitude pure ! ainsi, spirituel contact avec soi-même après dispersion, soustrait au mets barbare dont le désigne le sacrement. Néanmoins, en la consécration de l'hostie, s'affirme, prototype de cérémonials, la Messe : à chaque devenir graduel, sa différence avec une tradition d'art. Quel vocable, je choisis celui de Fiction, il traduit à mon sens latin l'antérieure Poésie, fixera le changement subi, quant au merveilleux, par le goût. Manger : le banquet, idéal.¹⁹

30 Mais fiction aussi la société, qui n'est le plus souvent qu'un effet de discours ou, comme les divinités de la mythologie, un simple mot fétichisé, et qui relève donc des belles-lettres :

La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins, de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassement. Quelque chose, manquant, affronte la violence des contradictions et, dans aucun sens, on ne risque de donner trop à fond, sur une entité. Néant ou éclat dans le vide, avec peur chez la masse accourue au faux abri, tout agencement vulgaire usurpant cette invocation profitable.

[...] le jugement que, pour ma part, j'aimerais à voir libellé –

À savoir que le rapport social et sa mesure momentanée qu'on la serre ou l'allonge, en vue de gouverner, étant une fiction, laquelle relève des belles-lettres – à cause de leur principe mystérieux ou poétique – le devoir de maintenir le livre s'impose dans l'intégrité.²⁰

31 Fiction encore la politique qui fait prendre un simple terre-plein (c'est-à-dire la dimension la plus rudimentaire de l'édifice social) pour la promesse d'un paradis sur terre :

Un grand dommage a été causé à l'association terrestre, séculièrement, de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code, autrement que comme emblèmes ou, quant à notre état, ce que des nécropoles sont au paradis qu'elles évaporent : un terre-plein, presque pas vil.²¹

32 Fiction enfin l'économie elle-même, surtout en un temps où se développent la monnaie fiduciaire et le crédit, qui est un autre nom de la foi :

Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique et l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. [...] La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale ; mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie !²²

- 33 C'est dire que l'œuvre de Mallarmé ne se contente pas d'« opérer [...] le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire », mais s'applique aussi à opérer le démontage impie du mécanisme social pour étaler, là encore, la pièce principale ou rien, tout simplement parce que le mécanisme social est encore un mécanisme littéraire.
- 34 Ne nous méprenons pas cependant : Mallarmé ne reproche pas aux fictions politiques, économiques, sociales ou religieuses d'être des fictions, puisque, depuis la mort de Dieu, tout est fiction ; il leur reproche simplement, à la différence des fictions littéraires qui se savent telles, de ne pas se reconnaître comme fictions, et de prétendre ainsi se donner comme des valeurs absolues.
- 35 •
- 36 On se souvient que *La Musique et les Lettres*, après le préambule obligé sur la crise de vers, partait d'une question : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il », et apportait immédiatement une réponse provocatrice : « Oui, [...] la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout ». On ne s'étonnera pas qu'au terme de sa conférence, qui n'aura traité, avec *La Musique et les Lettres*, que la moitié de son sujet qui eût dû être *L'Esthétique et l'Économie politique*, ou, pour subsumer ces deux réalités sous un seul mot compréhensif, *La Fiction*, Mallarmé ne conclue pas, mais s'interrompe simplement, non sans confirmer sa réponse provocatrice : « Je m'interromps, d'abord en vue de n'élargir, outre mesure pour une fois, ce sujet où tout se rattache, l'art littéraire [...] »²³. » L'art littéraire, au sens étroit comme au sens large, est bien l'autre nom de la fiction, qui trouve ainsi son utopie dans le Livre rêvé :
- Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.²⁴
- 37 Cette fiction-là, qui témoigne de la puissance d'infini inscrite en tout être par le langage, n'est rien d'autre que l'imposition au monde, d'un sens qui, ainsi, « doue [...] d'authenticité notre séjour²⁵ » terrestre.

NOTES

1. Lettre à Cazalis du 3 juin 1863, *Correspondance 1854-1898*, Paris, Gallimard, 2019, p. 79.
2. Lettre à Cazalis du 28 avril 1866, *ibid.*, p. 161.
3. Lettre à Cazalis du 24 janvier 1869 (nous soulignons), *ibid.*, p. 226.
4. Lettre à Cazalis du 31 décembre 1869, *ibid.*, p. 246.
5. [*Notes sur le langage*], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, t. I, p. 504.
6. [*Notes sur le langage*], *ibid.*, p. 503.

7. *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, t. II, p. 65.
 8. *Ibid.*, p. 66.
 9. *Ibid.*
 10. *Ibid.*, p. 67.
 11. Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 572, p. 572.
 12. *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 67.
 13. *Ibid.*, p. 76.
 14. *Ibid.*, p. 67-68. Mallarmé l'avait déjà dit dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret : « Les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres. » (*Ibid.*, p. 702).
 15. *Ibid.*, p. 68.
 16. *Ibid.*, p. 69.
 17. Gréciser avec le nom très haut de Platon, c'est utiliser le terme d'Idée, au risque de confondre cette Idée mallarméenne avec l'Idée platonicienne.
 18. *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 76.
 19. « Catholicisme », *ibid.*, p. 326.
 20. « Sauvegarde », *ibid.*, p. 271-272.
 21. *La Musique et les Lettres, ibid.*, p. 74.
 22. « Magie », *ibid.*, p. 250-251.
 23. *La Musique et les Lettres, ibid.*, p. 74.
 24. « Le Livre, instrument spirituel », *ibid.*, p. 226.
 25. Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884, *Correspondance 1854-1898, op. cit.*, p. 526-527.
-

AUTEUR

BERTRAND MARCHAL

Sorbonne Université, CELLF XIX-XXI (UMR 8599)

Fiction et non-fiction dans le récit

Vérité en littérature ou vérité de la littérature ?

en dialogue avec Alain Trouvé

François Rastier

« La beauté d'une œuvre, c'est son rapport avec la vérité »

Art Spiegelman, France-inter, 3 novembre 2020

- 1 NB – Ma communication au séminaire dont ce volume recueille les actes prenait pour matière à discussion un livre, *Exterminations et Littérature* (PUF, 2019), dont le sous-titre, *Les Témoignages inconcevables*, laissait entendre que la théorie littéraire la plus répandue privilégie la fiction et renvoie le témoignage à un sous-ensemble de la « non-fiction », de la « littérature conditionnelle », ou encore à une problématique « littérature du réel ».
- 2 Pour éviter les redites, il m'a semblé plus utile de tenter de répondre publiquement aux questions qu'Alain Trouvé m'avait adressées en particulier, ouvrant ainsi un débat dont son article critique dans *Fabula* s'est fait l'écho. J'ai plaisir à le remercier ici.
- 3 Alain Trouvé : *Quelle serait l'acception donnée au mot « fiction » en lien avec les deux antonymes : réalité et vérité ? Un seul sens ou deux sens, en lien avec le degré d'implication de l'imaginaire ?*
- 4 François Rastier : La notion de fiction vient du langage juridique romain. Dans les colonies romaines, les magistrats devaient rendre la justice comme s'ils se trouvaient à Rome et devaient feindre d'y être par des formules ritualisées. On fait comme si on était à Rome, cela suppose que l'on invoque le protocole effectif qui sert de référence, par une fiction performative, en quelque sorte dramaturgique, où la Cour de justice se transporte magiquement dans la Ville éternelle.
- 5 Fût-ce à regret, il faut s'éloigner de la conception référentielle du langage, ruinée de longue date par Saussure. D'autre part, il faut abandonner la conception superstitieuse de l'Absolu littéraire, qui dépasserait le langage humain, par toutes sortes de méthodes éprouvées, que l'on suppose spirituelles voire anagogiques, pour aller vers un langage supérieur, comme le croit encore Walter Benjamin, un des héritiers marxisants d'une

mystique romantique de l'art, et qui reprend à sa manière les théories antiques sur le langage de dieux – voir Héraclite.

- 6 Oublions aussi les hypothèses fortes sur les métalangages, qui vont jusqu'au réalisme mathématique sur la structure morphologique de la nature. On a vu le nombre d'or dans les coquilles d'escargot, on le retrouve en cosmologie. Des lois générales sous-jacentes à la morphogenèse peuvent informer la perception humaine et la sémiogenèse, mais cela reste à étayer.
- 7 Pour le moment, reconnaissons l'autonomie du sémiotique par rapport à la référence empirique et à l'invocation transcendante. Cette autonomie en fait un domaine propre d'objectivation, et par là de réalité.
- 8 Le rapport entre vérité et réalité suppose un régime de la preuve. Et l'on peut mettre en doute les théories déconstructives de l'histoire qui font du discours historique une simple variante du discours littéraire : ce courant illustré d'abord par Hayden White (*Metahistory*¹) est discuté sur un mode mineur par des auteurs comme Ivan Jablonka (*L'Histoire est une littérature contemporaine*²).
- 9 Pour le témoignage, la question de la vérité met en jeu le rapport entre discours historique et discours littéraire. Je me restreins ici à leurs deux points de contact, le témoignage littéraire et le roman historique.
- 10 Ce dernier n'appartient qu'au discours littéraire, encore que des historiens férus de l'histoire des représentations puissent lire avec faveur *Les Communistes* d'Aragon ou *La Route des Flandres* de Simon. Le roman historique n'appartient qu'à l'histoire de la littérature, alors que le témoignage littéraire peut parfaitement servir de matériau au discours historique. Mais par sa stylisation il devient susceptible d'un double régime de lecture, une lecture historique et une lecture littéraire. La lecture historique traitera des faits, des personnes, etc. Pour sa part, la lecture littéraire verra aussi dans les personnes des personnages, et par exemple ne cherchera pas à déceler leur véritable identité, se contentant pour certains de leurs pseudonymes (souvent symboliques) qui protègent leur mémoire – ou leur vie pour ceux qui sont restés au camp, cas fréquent dans la littérature du Goulag et du Laogai.
- 11 La lecture historique reste possible, car le témoignage littéraire garde quelque chose de sa fonction de déposition, fonction qu'il assume en reconnaissant ses limites, car évidemment le témoin était généralement privé de liberté et coupé de sources d'information.
- 12 À l'inverse, et complémentaiement, pour certains textes d'historiens, la lecture littéraire reste possible, voire s'impose : par exemple, *L'Étrange Défaite*, de Marc Bloch, frappe par ses qualités esthétiques, qui maintiennent une exigence de culture face à la barbarie nazie et à l'active complaisance collaborationniste.
- 13 La cohésion ou plutôt régularité des métamorphoses internes au texte permet de l'objectiver comme une œuvre qui obéit à ses propres lois internes, et par là s'impose avec décision, voire crée de la certitude par sa résistance critique – quand bien même il narrerait le doute et l'incertitude angoissée. Pour sa part, la cohérence du témoignage avec le discours historique ouvre la question de sa vérité, au-delà même de sa véridicité.
- 14 Le survivant connaît la *res gestae* et le témoin en fait une *historia*. Par l'unité singulière de ces deux rôles, sa personne même devient la garantie de la véracité de ses dires. Cela pose une question de l'incarnation d'une façon toute particulière, qui au plan

anthropologique se concrétise par la dualité entre le survivant et le témoin, et dans le domaine artistique entre l'auteur et le narrateur – même dans ce cas ils ne s'équivalent pas, et se confondent encore moins, contrairement à ce que prétend Gérard Genette quand il écrit cet axiome sidérant, où A égale Auteur et N, Narrateur : « Quand A = N, exit N, car c'est tout bonnement l'auteur qui parle » (2004, p. 162). Or, en littérature, l'auteur ne parle jamais, car son retrait participe de la dimension critique de cet art.

- 15 La question du mensonge se pose avec d'autant plus d'acuité qu'aucune violence politique de masse ne s'exerce sans être enveloppée de mensonge, tout à la fois moyen de dissimulation et régime d'oppression. On attribue à Alexandre Soljenitsyne ce propos : « Ils mentent, nous savons qu'ils mentent, ils savent que nous savons qu'ils mentent ». Avant même de pouvoir lutter contre l'oubli, les témoins luttent donc contre le mensonge, et c'est pourquoi Primo Levi écrivait à l'intention de Robert Faurisson, dans un article de *La Stampa* : « Tu dois démentir chacun d'entre nous » (2002, p. 72).
- 16 Un témoin ne détient pas pour autant la vérité, car il n'a de toutes façons qu'une vue partielle. Et il doit parfois suspendre tout jugement : donnant en exemple le match de football, relaté par Miklos Nyiszli, entre des SS et des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz, Levi y voit une action littéralement inqualifiable, mais suspend son jugement. Le *Sonderkommando*, composé de détenus juifs et périodiquement liquidé, avait pour tâche de vider et de nettoyer les chambres à gaz, puis de brûler les corps. Impressionné par le témoignage émanant d'un médecin légiste travaillant pour Mengele, Levi ignore que le *Sonderkommando* d'Auschwitz était alors en train de préparer sa révolte armée, et que refuser le match aurait pu le conduire à la mort sans combattre.
- 17 Il ne peut ni condamner ni approuver les joueurs du *Sonderkommando* et dans ce suspens semble résider ce qu'il appelle la *zona grigia* [zone grise]³.
- 18 L'engagement de véridicité reste un engagement éthique qui se trouve couplé à un engagement esthétique. Ce double engagement récuse de fait l'opposition entre éthique et esthétique proclamée par Nietzsche, et qui prolonge tardivement, en matière artistique, le satanisme romantique.
- 19 Le paradigme de la transgression, du dépassement des « tabous » reste dominant dans les milieux intellectuels. Si l'esthétisation par le pathos, le grandiose et l'indicible a caractérisé les totalitarismes, leur échec artistique reste à méditer. La restauration d'une éthique de la responsabilité s'impose ; elle se formule dans le « Décalogue » que Levi crée à son usage : « Tu écriras de façon concise, clairement, correctement ; tu éviteras les volutes et les arabesques, tu sauras dire à propos de chacun de tes mots pourquoi tu as utilisé celui-ci plutôt qu'un autre ; tu aimeras et imiteras ceux qui suivent cette même voie » (*À la recherche des racines*, 1999, p. 183). Ce sont là non seulement des préceptes d'écrivain, mais des conditions pour renouer le lien entre l'éthique et l'esthétique, car la responsabilité est une condition de la liberté créatrice. Elle garantit la valeur émancipatrice de l'art.
- 20 Alain Trouvé : *Faut-il retenir un seul sens, fort et discriminant (celui du roman, fondé sur l'opposition entre fiction et réalité) ou, parallèlement, un second sens plus large et atténuant la part de l'imaginaire (fiction tendue vers la vérité quand l'autre acception pose la vérité comme à découvrir par) ?*

- 21 François Rastier : L'opposition romantique entre fiction et réalité a revivifié une doctrine de l'imagination – qui prolonge la théorie antique et renaissante du *furor* et fait de l'auteur une sorte de pythie inspirée par la fumée capiteuse du brasero où se consomment ses propres lauriers. N'oublions pas que le Goncourt, qui sacralise le roman, est réservé à une œuvre de fiction et ne peut en principe couronner un témoignage – objection opposée au livre autobiographique d'Emmanuel Carrère, sauvé par son style empesé et par sa propre complaisance envers l'autofiction masochiste.
- 22 La littérature ne révèle pas une vérité inaccessible autrement, elle la constitue, par une construction et une réélaboration constantes de normes formelles, que l'on peut appeler la stylisation.
- 23 Alain Trouvé : *Je renvoie à notre lecture de la citation de Jacques Rancière proposée comme hypothèse de ce séminaire. La stylisation reconnue comme un des traits intrinsèques du témoignage littéraire ne peut-elle relever de la fiction dans ce sens large conforme à l'étymologie latine (fingere / façonner, figurer), sens proche de la dimension poétique de tout langage ? Ce sens large serait à rapprocher de la phrase de Mallarmé, citée par Bertrand Marchal : « Le langage lui [Descartes] est apparu l'instrument de la fiction [...]; la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain » (Notes sur le langage).*
- 24 François Rastier : Il semble bien que la fiction – dans le latin de Descartes – désigne plutôt l'imagination créatrice que la fiction au sens littéraire. Rappelons le célèbre *Hypotheses non fingo* (« Je ne forge pas d'hypothèses ») qu'Isaac Newton ajoute en 1713 à la seconde édition de ses *Principia*. C'est intéressant, même si la lecture mallarméenne de Descartes mériterait une enquête plus approfondie.
- 25 Rancière ne me semble pas éviter une confusion et une pétition de principe. Quand Aristote oppose la poésie et l'histoire, il parle de la poésie dramatique, c'est-à-dire de la dramaturgie et non de la littérature en général.
- 26 En outre, l'agencement d'actions ne peut définir la littérature : ce serait la réduire à ses formes narratives, et aller dans le « sens de l'histoire », puisque nous constatons une inflation générale du roman – portée par le succès économique des *best-sellers*.
- 27 Le caractère critériel des formes narratives ne permet plus de caractériser la littérature, dès lors que l'on s'avise que l'histoire use de formes narratives spécifiques. C'est pourquoi j'avais pour ma part distingué voici une trentaine d'années entre les récits mythiques et les récits événementiels. L'inventaire des actants, la construction des acteurs et des agonistes, l'organisation des fonctions et des séquences différent, tout autant que le rapport à l'axiologie concrétisée par leur thématique. Enfin, n'oublions pas l'exigence stylistique. Le témoignage refuse les formes du récit littéraire (mythique) et se livre à une critique de la littérature dans ce qu'elle admet de pathos complaisant et de style surchargé.
- 28 En revanche, le roman historique, surtout dans sa forme établie et vendeuse du roman auschwitzien, use du pathos immersif et du style coruscant – qui ont valu le Goncourt aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Il fut notamment défendu au jury par Jorge Semprún qui avait de longue date voulu travestir le témoignage en roman historique, se lançant ainsi en littérature dès son éviction du comité central du Parti communiste espagnol. Un des moyens les plus simples et les plus criants est le mélange de personnes historiques et de personnages de fiction. Par exemple, dans *L'Évanouissement*, Hans Freiberg, ainsi nommé en souvenir de *l'Ondine* de Giraudoux ; ou encore le « gars de Semur », protagoniste du *Grand Voyage*, premier livre qui connut un succès

international au début des années 1960 : le narrateur de ce livre d'allure autobiographique discute avec lui tout au long des journées dans le train pour Buchenwald. Semprún⁴ revendique ce procédé : « il m'arrive d'inventer des personnages [...]. Les raisons en sont diverses, mais tiennent toujours à des nécessités d'ordre narratif, au rapport à établir entre le vrai et le vraisemblable » (2001, p. 184). Introduire du vraisemblable dans le vrai, mêler personnages de roman et personnes historiques, c'est malgré tout introduire un conformisme, car tout vraisemblable procède de la doxa, alors que la vérité historique se signale souvent par son invraisemblance.

- 29 Or, un principe fascinant, que je nomme *principe de Choupeïko*, d'après le nom du bras droit de Beria spécialisé dans la rédaction collaborative d'aveux factices extorqués aux intellectuels, veut que tout personnage historique mis au contact d'un personnage fictif devienne fictif à son tour. Fier du titre d'écrivain que lui décernait Beria, Choupeïko répétait : « Mélanger le mensonge et la vérité, voilà toute la recette » (Chentalinski, 1993, p. 270).
- 30 Conscients que les formes littéraires traditionnelles et les habitudes convenues de la langue littéraire étaient devenues inadéquates, des auteurs comme Chalamov, Levi, Klüger, Delbo, Antelme ont compris que le témoignage littéraire devait contribuer à élaborer la littérature de l'avenir.
- 31 Chalamov traçait le programme esthétique d'une prose de l'avenir quand, au début de *La Cravate* (1960), il opposait la prose d'hier et d'aujourd'hui à la prose de demain. Jadis l'écrivain « devait adopter le point de vue, les intérêts des gens parmi lesquels il avait grandi et acquis ses habitudes, ses goûts et ses opinions » (p. 155). À la littérature qui répète des préjugés, il oppose une littérature qui témoigne de « la vérité du réel » : « la prose de demain exige autre chose. Ce ne sont plus les écrivains qui vont prendre la parole, mais des spécialistes qui auront un talent d'écrivain. Et ils parleront uniquement de ce qu'ils connaissent et de ce qu'ils ont vu. L'authenticité, voilà la force de la littérature de demain » (2003, p. 155 ; le terme de spécialistes est ici ironique : dans la période postrévolutionnaire, l'état prolétarien dut faire appel à des « spécialistes » (ingénieurs, techniciens, médecins, etc.) qui avaient exercé sous l'ancien régime, mais, par la suite, nombre de ces « spécialistes » ont été liquidés).
- 32 Autant dire que les milieux littéraires ne se reconnaîtront guère dans cette forme radicale de littérature, non plus que le « grand » public dont on voudrait limiter l'horizon d'attente à la répétition du connu. Cela explique rétrospectivement les grands désaccords esthétiques qui ont opposé Levi à Améry, qui voisinèrent à Auschwitz, ou Chalamov à Demidov qui fut son codétenu à la Kolyma.
- 33 Rancière, dans l'extrait que vous mentionniez, ajoute : « La fiction devient une procédure d'agencement des signes et des images, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus "hors-vérité". Quand la fiction devient une "procédure générale de l'esprit humain", elle est à nouveau sous la législation de la vérité » (2009, p. 156).
- 34 La fiction comme « procédure générale de l'esprit humain » me semble tant soi peu cognitiviste. Elle est fréquente et les mythes en attestent, sans que l'on soit par principe forcé d'en user, comme si c'était une catégorie *a priori* relevant de la philosophie transcendantale.

- 35 Votre séminaire s'appuyait sur la parenté étymologique entre *figura* et *fictio*. Chez Vico – pardonnons-lui d'être anticartésien, car ce professeur de rhétorique se passionne pour les questions esthétiques – la question du mythe se pose d'abord à propos des symboles en tant que figures exemplaires, car à la fois concrètes et abstraites comme le montrent Pomone et les fruits (§ 402 de la *Scienza Nuova* de Vico, éd. 1744).
- 36 La *figura* stylise une forme sémiotique pour parvenir à l'exemplarité : mais contrairement à la théorie de la division des sens qui a configuré l'herméneutique, religieuse ou non, la relation de figuration s'inverse : elle ne va plus du sens littéral aux fins dernières – comme chez Dante pour qui la vie historique n'était qu'une annonce de la vie éternelle, fût-elle infernale. Au contraire, elle va à l'inverse du mythe vers l'histoire. Partant d'autres corpus, plus canoniques que celui des témoignages littéraires, Auerbach n'a pas, me semble-t-il, perçu cette inversion dans son magistral *Figura*.
- 37 J'avais jadis cherché à souligner tout le travail critique que Levi fait sur Dante. Les lois de l'Enfer dantesque n'ont plus cours dans le monde sans loi du *Lager*. Par rapport aux engloutis des camps, les damnés de l'Enfer restent privilégiés : ils peuvent parler et se plaindre, ils comprennent les paroles des démons, ils conservent leur identité et leur nom, personne enfin ne veut détruire leur humanité. Ainsi, pendant l'extermination, un prisonnier pouvait-il réciter l'*Enfer* de Dante pour se rassurer, et même pour résister à la violence nazie.
- 38 Levi sait que le mythe advient dans l'histoire par un bain de sang. Les témoins formulent en pratique et parfois en théorie une critique de la littérature ou du moins du littéraire et du romanesque : cela leur permet de révéler la vérité des faits, car aucun fait ne s'impose de lui-même et il ne peut émerger que par une critique de l'erreur, du mensonge et du déni qui ont dominé avant comme après la vie des témoins – voire les a forcés à témoigner – c'est le cas pour Ruth Klüger⁵. Le témoignage littéraire garde toute sa portée sociale et politique : l'articulation entre la teneur de la littérature et sa portée semble ici la plus claire.
- 39 Certains survivants ont décliné l'invitation à porter témoignage en disant que Primo Levi l'avait déjà fait. C'est possible parce que le témoin refuse toute complaisance et même toute information autobiographique : il reste au plus loin de la littérature du Moi.
- 40 Il faudrait enfin préciser le statut des personnages dans le récit testimonial. Le personnage est tout à la fois épisodique et crucial. Il est à l'inverse du personnage romanesque – surtout celui du roman de l'époque romantique (l'école romantique s'était nommée ainsi en référence au roman, comme genre total).
- 41 Le personnage est une figure, au sens exemplaire de quelqu'un qui se détache, dans une multitude que l'on essaie de déshumaniser et qui perd son individualité jusqu'à devenir dans le jargon SS une foule de *Figuren* (de simples silhouettes, des pantins inhabités). Le témoignage, dans sa fonction de commémoration, rend aux engloutis leur individualité, et certains personnages de Levi à peine nommés, si peu décrits, deviennent inoubliables.
- 42 Rappelons l'exemple d'Hurbinek : enfant de trois ans à demi paralysé, peut-être né clandestinement au *Lager*, à qui personne n'avait appris à parler, qui n'avait pas d'autre nom que ce sobriquet dont personne ne connaissait le sens, ou le matricule tatoué sur son minuscule avant-bras. Il n'avait jamais su dire qu'un mot, *mass-klo*, ou *matisklo*, que

personne, dans cette foule de tous pays, n'a su comprendre. Dans sa naissance mystérieuse, son irréprouvable volonté de parole, on aura reconnu en lui un Messie paradoxal. Enfant de naissance inconnue, délivrant un message composé d'un seul mot, Hurbinek reste l'inoubliable porteur d'une révélation qui n'a pu avoir lieu. Peu après la libération d'Auschwitz, il mourut « libre mais non racheté » (« *libero ma non redento* », *La Tregua*, p. 167 ; *redento*, passif, inverse le *redentore* qu'il n'a pu être). En achevant sa brève histoire, Levi conclut : « Rien ne reste de lui : il témoigne à travers mes paroles » (p. 27). Ici, la mission non seulement n'a pas été donnée ni formulée, mais c'est un mort qui témoigne à travers les paroles du survivant – et non le survivant qui témoigne.

- 43 Ainsi tout messianisme – y compris bien sûr le messianisme politique des nazis – est-il congédié. L'allégorèse inversée du mythe vers l'histoire ne crée donc pas un autre plan de sens, qui serait un sens historique caché : elle agit sourdement, sur le mode de la hantise. Chez Levi, tout reste exact ; ses personnages comme Elias et Hurbinek sont des personnes historiques mentionnées par d'autres auteurs ; et même s'ils se transforment imperceptiblement en figures fantastiques, ils demeurent dans la vérité de l'histoire devenue explicable mais encore à interpréter.
- 44 Prolongeant récemment les propos de Chalamov sur la littérature de l'avenir, Svetlana Alexeievitch déclare : « On a besoin d'une littérature qui soit au-delà de la littérature. C'est le témoin qui doit parler » (« À propos d'une bataille perdue », discours de réception du prix Nobel de littérature en 2015, 2016, p. 663). Allant plus loin, elle esquisse implicitement une anthropologie de la création littéraire quand elle ajoute : « La parole échappe aux limites du document. Il n'y a pas de frontières entre les faits et la fiction, les deux se chevauchent. Même un témoin n'est pas impartial. Quand il raconte, l'homme crée, il lutte avec le temps comme un sculpteur avec le marbre. Il est un acteur et un créateur » (*ibid.*, p. 664). Le « procédé général de la fiction » n'est alors autre que celui de l'élaboration linguistique par la parole – au sens saussurien.
- 45 Les langues sont nos œuvres, les mots sont des figements temporaires, des fragments de mythe que le témoignage démythifie. De fait, l'homme qui parle modifie, élabore, la langue dans laquelle il vit. Le témoin ajoute à sa parole une dimension éthique et critique. L'écrivain qui témoigne ou qui recueille des témoignages sans visée littéraire pour élaborer son œuvre propre ajoute encore à ces matériaux sédimentés une forme propre et nouvelle de stylisation. De la parole du témoin jusqu'au texte littéraire se précise ainsi peu à peu le processus d'individuation de l'œuvre.

Bibliographie

- 46 ALEXEIEVITCH, Svetlana, *La Fin de l'homme rouge*, trad. fr. Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2016.
- 47 GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, rééd. 2004.
- 48 CHALAMOV, Varlam, *Récits de la Kolyma*, trad. fr. Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003.
- 49 CHENTALINSKI, Vitali, *La Parole ressuscitée ; dans les archives littéraires du KGB*, trad. fr. Galia Ackermann et Pierre Lorrain, Paris, Robert Laffont, 1993.
- 50 LEVI, Primo, *La Tregua*, Turin, Einaudi, 1961 ; *La Trêve*, trad. fr. Emmanuelle Genevoix-Joly, Paris, Grasset, 1988.

- 51 LEVI, Primo, *La ricerca delle radici*, Turin, Einaudi, 1981 ; *À la recherche des racines*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Mille et une nuits, 1999.
- 52 LEVI, Primo, *L'asimmetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, Turin, Einaudi, 2002.
- 53 MÜLLER, Filip, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, trad. fr. P. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980.
- 54 RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- 55 RASTIER, François, *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Le Cerf, 2005.
- 56 RASTIER, François, *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*, Paris, PUF, 2019.
- 57 SEMPRÚN, Jorge, *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.

NOTES

1. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns-Hopkins U.P., 1973.
2. Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Le Seuil, 2014.
3. « La zona grigia », chapitre II de *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1986 ; *Les Naufragés et les Rescapés*, trad. fr. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989. [NdE]
4. Ce passage reprend le chapitre 5 de mon ouvrage *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables* (Paris, PUF, 2019) : « Témoignage et “mentir-vrai” de Ricoeur à Semprún, puis à Haenel », disponible aussi sur <https://www.cairn.info/exterminations-et-litterature--9782130818939-page-215.htm>.
5. *Weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein, 1992 ; *Refus de témoigner : une jeunesse*, trad. fr. Jeanne Étoré, Paris, Viviane Hamy, 1997. [NdE]

AUTEUR

FRANÇOIS RASTIER

CNRS

Du récit d'esclave à la fiction sur l'esclavage

The Narrative of the Life of Frederick Douglass (1845) et The Confessions of Nat Turner (1966)

Christine Chollier

Nous nous interrogeons sur les régimes poétique et romanesque de la « fiction » en littérature, intitulé qui suggère qu'il serait légitime de différencier « fiction » et « non-fiction ». Cette différenciation sera explorée à travers l'étude contrastive d'un récit d'esclave (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, by Himself*, 1845¹) et d'un roman sur l'esclavage (*The Confessions of Nat Turner*, 1966²). A priori le premier relève de la non-fiction ; le second de la fiction, au sens de récit d'imagination. Dans les théories littéraires, le mot-clé « fiction » reçoit une double acception : ou celle de Mallarmé et de Saussure, pour qui les productions discursives des pratiques sociales sont des fictions, en ce qu'elles participent du jeu entre monde phéno-physique et sphères sémiotiques ; ou celle qui participe d'une dichotomie récente entre fiction et non-fiction, dichotomie qui se superpose à celle des champs génériques stabilisés au XIX^e siècle – poésie / théâtre / récit – et qui laisse à penser que le terme « fiction » ne recouvre pas tout le champ littéraire. D'ailleurs, on parle de « fiction » au singulier dans le premier cas et de « fictions » au pluriel dans le second.

La contradiction entre ces deux positions n'est donc qu'apparente. Dans le premier sens, tout est fiction au sens de fabrication (linguistique) parce que les langues sont autonomes par rapport au réel : l'enjeu ici est celui du statut du langage. Dans le second sens, l'enjeu est ailleurs : les textes de fiction et ceux de non-fiction appartiennent à des corpus génériques différents dont il reste à caractériser les normes. Rancière a suggéré d'abandonner le critère distinctif de la copie – conformité / non-conformité à l'extralinguistique – au profit d'un agencement spécifique à décrire³. Afin de poursuivre dans cette voie, nous interrogerons les contrastes entre un roman sur l'esclavage et un récit d'esclave.

Les *Confessions* s'inspire de la révolte sanguinaire d'esclaves ayant semé la terreur en août 1831 dans une région du sud-est de la Virginie. Cette révolte fit cinquante-cinq victimes et se solda par cinquante à soixante arrestations ; nombre de ces prévenus

furent acquittés ou virent leur procès renvoyé : quinze pendaisons eurent lieu en plus de celle de Hark et de celle de Nat Turner dont il est question dans le roman.

Le dossier officiel du procès⁴ comprend dans son introduction la déclaration de Thomas Gray, le juriste ayant recueilli les confessions dites « complètes et volontaires » de Nat Turner, déclaration publique reproduite en tant que préface au roman, après la « Note de l'auteur (01-01-1967) ». À la suite de ce matériel introductif, viennent les aveux, puis les annexes incluant le jugement, la liste des victimes, ainsi que celle des accusés.

Dans sa « Note de l'auteur », Styron donne les précisions suivantes : « [d]es parties de ce document ont été incorporées dans ce livre » ; « là où on connaît peu de choses sur Nat [...] j'ai laissé toute liberté à mon imagination pour reconstituer les événements » ; « j'ai simplement voulu [...] faire une œuvre qui est moins un roman historique, au terme conventionnel du mot, qu'une méditation sur l'histoire⁵ ». Le roman est donc un mélange indistinct de récit documentaire, de reconstruction imaginaire et de méditation. La cause est entendue : tout comme le juriste Gray parle à la place de l'insurgé – chose étrange, le mot « abolition » n'apparaît pas une seule fois dans le document juridique les *Confessions de Nat Turner* –, Styron parle au nom de Nat Turner. Ajoutons que « confessions » signifie « aveux » dans le registre juridique. Styron a augmenté les aveux de Nat Turner écrits par l'avocat Gray.

Les motivations du personnage Gray ne sont pas dissimulées dans le roman de Styron. Selon le Narrateur, il s'agit de rassurer le Sud et les esclavagistes, notamment de conforter les stéréotypes d'infériorité biologique, morale et éthique de « la race noire⁶ ». Il faut protéger les propriétaires de la région de Jérusalem⁷. Quelles furent les motivations de Styron ? Écrire les confessions d'un mort n'est pas possible. Pas plus qu'écrire une contre-confession. Disculper Nat Turner eût nécessité un autre projet. Le chef de l'insurrection est décrit comme fanatique, mû par le jeûne, la rage et le ressentiment, comme celui qui a tué la jeune Margaret, l'une des trois personnes qu'il aurait souhaité épargner (avec Jeremiah Cobb et Miss Sarah). Nat Turner n'en sort pas disculpé. La réduction des exactions commises par Nat Turner à un seul meurtre effectif est utilisée par ses contemporains blancs pour le qualifier paradoxalement de « lâche » ; par Styron pour faire de Nat Turner le résultat de trahisons et de frustrations qui produisent un être divisé et halluciné, ce qui aboutit à faire porter la cause de l'émancipation à une personne malade – et une seule !

Deux régimes du vraisemblable

Si l'on part du postulat que tout est fiction, fabrication linguistique déliée du réel, il n'y a pas lieu de distinguer le vrai du vraisemblable. C'est pourquoi, de préférence à la catégorie du « vrai », critère externe au texte dont la valeur court le risque d'être gagée uniquement sur sa conformité à la réalité, j'ai choisi d'examiner d'abord le régime mimétique des deux textes.

Les deux œuvres décrivent un système socioéconomique. Cette organisation repose sur l'exploitation et la soumission maximales d'une population jugée inférieure, biologiquement, moralement et éthiquement (*Confessions*, p. 128)⁸. La violence de classe et de race exercée sur celle-ci est bien documentée et relatée. Les scènes de violence vont du fouet au meurtre à bout portant (Douglass, ch. IV). Elles sont justifiées dans les discours des maîtres par une infériorité rapportée au statut d'enfant, d'animal (Styron,

p. 158) ou de bien animé⁹ : les esclaves étant des biens mobiliers animés, ils sont vendus, achetés, troqués contre des bœufs (Styron, p. 91), dressés comme des chevaux (Douglass, ch. IX) mais plus mal traités qu'eux (Styron, p. 238, 264). Le décès d'un maître est redoutable et redouté car suivi d'un inventaire des biens (« *valuation* ») et de leur dispersion par voie d'héritage ou de vente (ch. VIII). La perversité du système est telle que plus le maître est violent, plus il est respecté de sa communauté (ch. IV). Styron attribue à Nat Turner la réflexion suivante : « les Blancs élevés en dehors des traditions de l'esclavage étaient souvent les plus cruels tyrans » (Styron, p. 333). Ce qui renvoie dos à dos le Nord et le Sud. À la violence de classe et de race s'ajoute la violence de genre (« *gender* »)¹⁰ : Douglass évoque de manière générale la soumission sexuelle des enfants d'esclave et en particulier son propre métissage témoignant de l'intervention d'un Blanc dans sa conception (ch. I) ; Nat Turner, le viol de sa grand-mère « par un Noir inconnu » (Styron, p. 128)¹¹. Le système de « l'Institution particulière » consiste à démanteler les familles pour éviter la création de liens familiaux ou à disperser les amis afin de briser les liens de solidarité (Douglass, ch. I ; Styron, p. 192-193, 211) ; à diviser, notamment le travail, pour régner et dominer la population asservie (Douglass ch. II ; Styron, p. 166, 189) ; à terroriser pour réduire au silence puisque dire la vérité peut être puni (Douglass ch. III ; Styron, p. 262) ; à favoriser une superstition utile en ce sens qu'elle s'oppose à l'exercice de la raison (« *Sandy's root* », Douglass, ch. X).

Or l'autobiographie de Douglass met en place des effets de réel simples et traditionnels, sans fioritures. Le premier chapitre est une présentation de soi, où la date de naissance reste approximative parce que le bébé Frederick n'avait pas conscience de son état civil. Ce flou chronologique est corrigé dans les chapitres suivants (ch. VII – ch. XI) à mesure que le jeune homme s'instruit et développe sa conscience du temps qui passe. Les toponymes sont empruntés au réel, de même que les patronymes : le nom des esclavagistes n'est pas modifié¹², à leur grand dam et au risque de mettre en danger l'auteur après la publication-diffusion. La mention du journal abolitionniste *The Liberator* joue le même rôle que le paratexte. Celui-ci est voué à renforcer la crédibilité du texte en mêlant un daguerréotype de Douglass en guise de frontispice, un ensemble incluant date et signature, ainsi que deux lettres signées de deux célèbres abolitionnistes, Garrison et Phillips, dont les noms mêmes agissent comme « garantie ». L'effet de réel est augmenté d'adresses au lecteur, d'une présentation de soi à l'incipit, et d'une énonciation établissant l'identification de l'auteur au narrateur et au personnage (ch. V). La vie du personnage est déroulée linéairement sur onze chapitres où le monologue est très contenu. Ce sont des faits qui sont relatés. Le témoignage raconte, certes, une quête individuelle de liberté mais généralise l'explication du système à partir de l'expérience personnelle et collective : si les séquences partent de la zone identitaire (du je), elles glissent très vite sur la frontière empirique qui réunit zones identitaire et proximale vers des pluriels (*we / our*)¹³, d'ailleurs opposés à l'indéterminé pluriel (« *slaveholders* »), voire au générique singulier (« *the slaveholder* »). L'effacement du je n'est pas une marque de fausse modestie, une ruse, mais refus d'exaltation héroïque du moi dans une situation collective.

En revanche, la configuration mimétique des *Confessions* est beaucoup plus complexifiée, pour de nombreuses raisons, dont la situation historique de son auteur. Le roman part des aveux officiels pour évoluer vers une construction imaginaire de Nat Turner. Le volume est divisé en quatre parties de longueur inégale, qui glissent de I. JOUR DU JUGEMENT – où la confession obtenue en prison est lue par Gray devant la cour alors que Nat Turner n'en perçoit que des bribes – à un retour en arrière vers II. LE

TEMPS PASSÉ – partie sous-titrée « Voix, Rêves, Souvenirs », qui correspond à la jeunesse – suivie de III. PRÉPARATIFS DE GUERRE – qui couvre le passage à l’acte – puis de IV. « C’EST FAIT » – prolepse puisque cette dernière partie correspond au jour de la sentence. La voix de Gray s’estompe peu à peu pour logiquement laisser entendre celle d’un Nat Turner représenté. Plus encore que l’alternance des deux voix, on remarque celle des intervalles temporels qui instaure une grande analepse, une prolepse et un monologue incluant des hallucinations, des visions, des fantômes. On ne compte plus les techniques immersives comme celles du monologue, qui inclut citations bibliques en italiques et allers et retours entre prison et passé. L’Histoire n’est donc clairement pas le propos de Styron. Mais quelle histoire nous raconte-t-il ?

Le contraste est déjà grand entre le récit de Douglass, très contrôlé, et celui de Nat Turner, personnage pétri de frustrations, d’humiliations et de haine. Dans le premier, l’ironie prend pour cible une religion chrétienne dévoyée, qui manque à ses principes¹⁴ ; dans le second, la Bible, laissée entre les mains de l’influencable esclave, devient un réservoir de visions sanglantes, exaltantes pour Nat Turner comme pour le lecteur. On aura compris que la Bible est lue au premier degré par le personnage de Nat Turner, montré incapable de produire un autre type de lecture et d’écriture, et dont l’ironie ne pointe que sous forme cannibalisée par la voix de Styron¹⁵. L’ironie de Douglass (*Narrative*, p. 48, 45) ne se glisse pas seulement dans la satire d’une religion chrétienne qui manque à sa parole mais aussi, par exemple, dans le retournement des arguments des Blancs : au chapitre IV, l’interrogation sur l’existence de l’âme de Mr Gore retourne comme un gant l’affirmation de l’absence d’âme chez les esclaves (*Narrative*, p. 25 ; *Mémoires*, p. 27-28). L’humour de Douglass et de ses semblables, n’est pas en reste : le pouvoir de nomination, dérobé à ces Blancs qui marquent leurs biens en imposant leur patronyme aux esclaves, permet à certains intendants et contremaîtres d’hériter de sobriquets comme Mr Severe ou Mr Snake (*Narrative*, p. 47 ; *Mémoires*, p. 74). Humour et ironie introduisent une variation non négligeable sur le récit purement biographique de l’être exceptionnel.

Nat Turner n’a donc jamais écrit quoi que ce soit : ses aveux, extorqués, sont rédigés par Gray ; les souvenirs du personnage romanesque sont extrapolés par Styron. En revanche, Frederick Douglass a façonné lui-même ses souvenirs et configuré lui-même son expérience dans un but qui le transcendait. Aux deux régimes mimétiques différents s’ajoutent deux régimes génériques divergents.

Autobiographie / fausse confession

Les Confessions doivent beaucoup à Harriet Beecher Stowe, tout comme *Uncle Tom’s Cabin* [*La Case de l’oncle Tom*] et *Dred: A Tale of the Dismal Swamp* [*Dred : histoire du grand marais maudit*] devaient beaucoup au récit d’esclave : notamment la justification de l’esclavage dans la Genèse (*Confessions*, p. 212) ; le rôle de la scène primaire qui devient le viol de la mère de Nat Turner ; la division du travail qui oppose les travailleurs ; la dispersion des familles par vente successive des asservis. Mais la dimension imaginaire, voire fantasmatique, a rejeté le roman dans la catégorie de la fiction, celle qui fait appel aux plus bas instincts humains¹⁶. Une confession est à la fois un genre juridique (celui de l’aveu), un genre religieux et un genre littéraire autobiographique, ce que le roman de Styron outrepassa sans conteste.

En homme cultivé, Douglass s'inspire des genres de sa nation et de son temps. À commencer par ces récits de captivité (« *captivity narratives* ») qui racontaient les dangers rencontrés par les colons, dangers qui contribuèrent à faire de l'Indien cet Autre terrifiant. À une époque (le XVII^e siècle) où la fiction (le roman) et le théâtre n'étaient pas autorisés à rivaliser avec les genres puritains (le sermon) et la poésie métaphysique, seuls les récits historiques et pseudo-historiques alimentaient le besoin de sensationnel. Douglass parodie les procédés du sensationnel et du suspens pour raconter avec délectation les préparatifs d'une fuite collective, insistant sur la peur, la détermination et le courage (ch. X), et ce avec d'autant moins de retenue qu'il s'agit d'une feinte : le projet échoue et la vraie fuite sera secrète et individuelle. En tant que telle, cette dernière fera l'objet d'une ellipse¹⁷, les anciens esclaves taisant systématiquement les procédures de l'*Underground Railroad* [chemin de fer clandestin] pour ne pas mettre en danger d'autres tentatives. L'orateur F. Douglass ne craint pas le silence, alors que le romancier Styron oppose à la réticence une logorrhée hémorragique. Ajoutons l'insistance sur le rôle de la divine Providence, et le genre du récit de captivité, « genre des Blancs », devient une configuration utilisée contre ces mêmes Blancs, qui deviennent l'Autre terrifiant et détenteur.

De même, les puritains nord-américains sont habitués aux récits de conversion qui relatent une révélation bouleversant la vie du sujet sur un modèle biblique incluant allégories, paraboles et métaphores religieuses¹⁸, processus de résurrection, et l'antithèse bénédiction / malédiction. Chez Douglass, l'instruction qui permet d'apprendre à lire et à écrire agit comme une illumination :

C'était une révélation bien particulière, qui expliquait des choses restées sombres et des mystères qu'en vain mon cerveau d'enfant avait cherché à penser. Je comprenais à présent [...]. J'avais déjà franchi le premier pas.¹⁹

Mais l'épiphanie se renverse parfois en malédiction car Frederick a pris conscience de sa condition, et cette prise de conscience agit comme un poison :

Il m'arrivait de penser qu'apprendre à lire avait été une malédiction plus qu'un bienfait. J'étais maintenant conscient de ma misérable condition, sans pour autant avoir ce qu'il fallait pour y remédier. On m'avait ouvert les yeux sur le sordide fossé dans lequel je me trouvais, mais sans me fournir l'échelle pour en sortir. Aux heures les plus sombres, j'enviais aux autres esclaves leur ignorance. Souvent, j'ai souhaité être une bête. La vie du dernier reptile me semblait préférable à la mienne. N'importe quoi pour en finir avec ces pensées ! car c'était cette incessante méditation sur ma propre condition qui me tourmentait.²⁰

Le renversement de la bénédiction en malédiction est un *topos* de la littérature de révélation, que Rousseau avait lui aussi mis en œuvre dans ses *Confessions*. Cependant pour Douglass la fuite vers la liberté doit tout à l'instruction alors que l'instruction de Nat Turner lui vaut sa perte. Styron, comme Beecher Stowe, a lu la littérature d'inspiration religieuse, ainsi que les récits d'esclave, et son personnage connaît les mêmes affres que ses prédécesseurs « éclairés » :

Car le Prédicateur avait raison : *Celui qui augmente ses connaissances augmente également ses chagrins* [...] cette demi-mesure de connaissances : pas de mesure du tout aurait été bien préférable.²¹

[I]l m'est arrivé bien souvent de perdre inutilement mon temps à me demander quel eût été mon sort si je n'avais pas eu le malheur d'être le bénéficiaire – ou peut-être la victime – du zèle que mit mon maître à se mêler de la destinée d'un Noir.²²

Or là où F. Douglass a la révélation de son statut d'être humain, réifié en esclave, certes, mais d'abord d'être humain²³, N. Turner a la révélation de sa sanglante mission :

C'est alors en effet que j'eus ma première vision, ma première intimation de ma mission sanglante (*Confessions*, p. 359) [...]; comme je levais les yeux, je vis distinctement qu'une grande déchirure avait fendu les nuages orageux au-dessus de la cime des arbres [...] au beau milieu de la déchirure, je vis un ange noir revêtu d'une armure noire, avec deux ailes noires ouvertes de l'est jusqu'à l'ouest. [...] un autre ange arriva – blanc, celui-ci, mais étrangement sans visage [...] il frappa l'autre ange noir de son épée [...] l'ange noir levait son bouclier pour affronter son ennemi blanc [...] Le soleil s'obscurcit soudain et le sang coula à flots dans le firmament bouleversé. (p. 363-364)²⁴

Le récit de Douglass raconte une autocréation mise au service des autres : Frederick enseigne la lecture puis l'écriture à ses camarades ; l'autobiographie est conçue comme un témoignage mis au service d'un projet politique, donc collectif : l'abolition. Le roman de Styron affecte le sérieux d'une confession qui assoit sa légitimité sur une autre, prétendue vraie ; or la « vraie » comme la fausse (la fictionnelle) s'autodésignent fausses chacune à sa manière : les aveux sont rédigés par Gray ; le roman est une récréation imaginaire, avec son cortège de fantômes.

Éloge de la sobriété au pays de l'excès érigé en dimension transcendante

Douglass utilise donc la Bible comme *topos* commun tout en dénonçant l'exploitation qui en est faite pour justifier l'Institution : il ne rechigne pas à souligner comment les histoires et lieux de partage ne sont pas mis en œuvre, comme le jardin d'Éden du colonel Lloyd (ch. III), alors que les histoires d'exclusion sont appelées à légitimer l'injustifiable. Ainsi, les esclavagistes citent la Bible pour justifier l'esclavage. Canaan, fils maudit du mauvais fils Cham, parti vers l'Afrique, est présumé être le point de départ de la population noire, dont l'esclavage serait ainsi expliqué :

c'est parce que Dieu maudit Cham que l'esclavage est légitime : si, en vertu du Livre, seuls les descendants directs de Cham peuvent être tenus en esclavage, alors, pour la même raison, l'esclavage du Sud ne pourra bientôt plus être légitime ; chaque année, des milliers d'esclaves y sont en effet mis au monde qui, tout comme moi, doivent la vie à des pères blancs qui sont aussi le plus souvent leurs maîtres.²⁵

Douglass leur répond par un argument empirique et historique : nombreux sont ceux qui, comme lui, descendent d'un maître blanc dont il a peut-être aussi hérité du nom ! Le dualisme aporétique se voit substituer une dualité non exclusive. De même, Douglass oppose la Bible qui condamne les Pharisiens et les débonnaires à ceux qui la citent en fouettant les esclaves :

Maître Thomas n'était qu'un de ces pieux propriétaires qui ne gardent des esclaves que dans le but charitable d'en prendre bien soin.²⁶

Loué à Mr Covey, méthodiste et professeur de religion, Frederick observe l'hypocrisie du personnage : « il avait fini par croire qu'il était un sincère adorateur du Très-Haut ; et tout cela au moment même où il était coupable de forcer une esclave à commettre le péché d'adultère²⁷ ».

Dévoyée, la religion chrétienne vient servir une religion usurpatrice – la « religion esclavagiste » (*Mémoires*, Appendice, p. 139²⁸). La distinction entre vraie et fausse pratique religieuse est un aspect récurrent de la jérémiade américaine, qui déplore

l'abandon des idéaux des premiers colons. Courante au xvii^e siècle, elle reste un genre puritain aussi prégnant que le récit de révélation ou celui de captivité. Douglass se l'approprie pour dénoncer la perte des idéaux premiers et prendre les esclavagistes à leur propre jeu de dupes. Jérémie est aussi le prophète qu'affectionne particulièrement Nat Turner, mais comme modèle de ressentiment : « dans mes périodes de jeûne, j'ai toujours savouré Jérémie dont le caractère aigri et sans joie était l'idéal compagnon de la faim²⁹ ».

L'essentialisation du Mal instaure un sublime transcendant qui appelle par renversement son antithèse : l'abjection. On ne compte plus les occurrences de la thématique olfactive (*Confessions*, p. 179-180, 196, 237). L'odorat, l'un des sens les plus ignobles depuis l'Antiquité, trahit la déchéance de l'humain, dont l'auto-avilissement justifie l'humiliation de l'un par l'autre³⁰. Pire encore, de sanglantes hallucinations suggèrent insidieusement que la violence est la voie de la rédemption.

L'historien nord-américain Richard Slotkin a montré à plusieurs reprises que la nation des États-Unis s'était fondée sur une violence légitimée par le modèle messianique³¹. La destinée manifeste³² se marie à la théologie puritaine du mal essentiel dans des poches idéologiques. Styron fait lire à Nat Turner une Bible au premier degré, lui fait citer les passages les plus sanglants, le fait jeûner à un moment où la famine s'allège après les difficultés économiques³³ : le jeûne, choisi, prend les relais de la disette, subie. Les *Confessions* officielles de Nat Turner font état de visions et de révélations³⁴. Styron s'en empare : les passages de la Bible qu'il fait réciter à son personnage poussé à bout par le jeûne et les frustrations sont les plus sanglants. On y trouve : manichéisme ; hallucination visuelle et auditive ; exaltation du moi qui devient l'élu et qui seul a accès à la Vérité ; *suspense* – le personnage attend longtemps un signe de Dieu (*Confessions*, p. 318, 334) –, jusqu'à la vision de l'extermination de l'ange blanc par l'ange noir (citée ci-dessus, *Id.* p. 363-364). Styron ajoute au tableau des préparatifs guerriers (p. 402, 408) la figure de Napoléon, « conquérant meurtrier » (p. 410), promu modèle historique pour « un Africain créé pour balayer et annihiler les tribus blanches du Nord » (p. 412), lui-même « demi-dieu noir » (p. 413).

Styron attribue à son personnage un seul meurtre : celui de la jeune Margaret Whitehead. Ce sont les disciples de Nat Turner qui commettent les meurtres des autres Blancs, tous plus atroces les uns que les autres. L'organisation militaire des insurrectionnels (*Confessions*, p. 470) tourne vite à la parodie grandguignolesque d'un groupe de loqueteux (p. 492). Lorsque Nat Turner inaugure sa « grande mission » par le meurtre de Joseph Travis, il frappe mais rate son coup. C'est le monstrueux Will qui porte les coups mortels : « le sang inondait la pièce, écumant et sacramentel » (p. 483). L'image des « flots de sang » (p. 485) suggère un traitement à la fois grotesque et sacré – abject et sublime – de « l'œuvre de mort » (p. 515). Mais l'auteur réserve un sort particulier au meurtre de Margaret : l'assassinat de la jeune fille devient un « acte rituel » (p. 508). Elle reçoit un coup d'épée au-dessous du sein et le sang rouge vient tacher le taffetas bleu (p. 513). L'esthétisation – et ce n'est ici qu'un exemple – idéalise le crime, déréalisé par son pendant, l'érotisation. Car il ne nous a pas échappé que le bleu est la couleur de la Vierge. Cette image est en effet l'aboutissement des fantasmes de défloration et de violence sexuelle que Styron distribue à l'envi.

Alternativement à l'esthétisation sublimante, à l'œuvre dans les révélations, les lecteurs de Styron ont à faire face au second volet du *kitsch* : l'érotisation. À la scène origininaire du fouet infligé à Hester chez Douglass répond le viol de la mère de Nat par

l'odieux McBride, accompagné de ses odeurs corporelles (*Confessions* p. 192-193). Styron n'épargne aucune description érotique déréalisante à ses lecteurs³⁵. Or quand la littérature esthétique ou érotise la violence, elle la rend séduisante et désirable, donc elle la légitime. Ce faisant, elle légitime la violence de la révolte, ainsi que la violence de la répression.

Dans le chapitre qu'il consacre à Styron, Rushdy³⁶ met en balance un silence assourdissant et une présence exagérée : la femme de Nat Turner n'existe pas dans le roman, tandis que Margaret Whitehead est érigée en objet obsédant. Quant aux deux seules femmes de couleur un peu visibles, ce sont deux stéréotypes : la cuisinière lascive et Lou-Ann, la mère dont le viol se solde par une étreinte et un orgasme (Styron, p. 144-145), soient la putain et la maman, qui fusionnent dans la femme noire « violable ». Loin d'être un grand chef de guerre, Nat Turner, lui, est décrit comme le lieu de frustrations érotiques et d'un auto-érotisme régulier. La violence sexuelle est alors traitée comme métaphore de la violence politique³⁷ au point de s'y substituer. Avant l'Insurrection, le social et le politique sont réduits à l'individuel et à la sexualité. Styron ajoute aux deux facettes connues de l'esclave Turner, le fanatisme politique et le fanatisme religieux, celle de la violence sexuelle.

Puisqu'il décrivait l'Institution sudiste depuis son statut d'homme libre au Nord, Douglass, l'esclave instruit et fugitif, était une figure facile de triple imposteur : comme écrivain, comme abolitionniste et comme nordiste. Le but de Gray, qui recueille les confessions de Turner, à charge, et celui des juges, c'est de faire porter l'essentiel de la responsabilité à un individu : celui qui sait lire, chef autoproclamé d'une insurrection, non ordonné pasteur mais couramment appelé « révérend », comme pour souligner l'imposture. En concentrant son récit sur le seul Nat Turner, Styron ne fait pas autre chose. Or Douglass « l'imposteur » ne rajoute pas de la fiction ornementale à son expérience au sein du récit. Tout au plus inclut-il un passage élégiaque dédié à sa grand-mère (ch. VIII), une prosopopée fondée sur une métaphore filée antithétique (ch. X)³⁸, deux citations de Whittier, poète garant, et une parodie de chant religieux. Ces insertions microgénériques locales ne brouillent pas l'inscription macrogénérique globale du récit d'esclave. En revanche, Styron empile sa fiction (invention) sur l'autre fiction – l'insurrection comprise comme manipulation malveillante, à laquelle a répondu la manipulation malveillante de cette imposture et de cette usurpation par les autorités.

Ce qu'on aperçoit sur ce corpus réduit, c'est que la valeur esthétique ne suffit pas à distinguer récit d'esclave et fiction sur l'esclavage. Je suis ici tentée d'emprunter à François Rastier son modèle élémentaire de l'objet culturel. Les travaux de Rastier et de Charlotte Lacoste montrent qu'il existe une littérature *de* témoins (ou de témoignage) et une littérature *sur* l'extermination qui n'ont pas le même corpus générique³⁹.

En sémantique des cultures, Rastier propose dans son « modèle élémentaire⁴⁰ » de lire les objets culturels comme l'articulation de deux forces, un axe esthétique et un axe éthique, des valeurs internes et des valeurs externes. Une œuvre articule deux forces : un couplage sémiotique ou esthétique entre expression et contenu (sa teneur) avec un couplage éthique entre point de vue et garantie (sa portée). La notion de point de vue dépasse les problématiques de focalisation et de foyers énonciatifs en ce qu'elle comprend celle de la « signature » et de l'éthos. La garantie, instance de validation et d'authentification, évoque le service garantissant le poinçonnage des métaux précieux,

qui autrefois n'étaient pas poinçonnés par le fabricant ou l'orfèvre lui-même. Elle inclut le travail de lecture et de relecture des interprètes.

La littérature de témoignage est analysable comme un genre à part entière qui se présente à la fois comme un document historique, un texte littéraire et un acte éthique. Selon F. Rastier, la distinction entre fiction et non-fiction instaure souvent une croyance selon laquelle la littérature se juge à l'aune du monde extralinguistique (selon les modalités du vrai et du faux), postulat qui conduit à une aporie. Dans *Ulysse à Auschwitz* l'auteur écrit préférer « entendre “fiction” en son sens juridique originel, issu du droit romain : celui d'une convention partagée permettant la réussite d'un acte de langage⁴¹ ». Rastier définit alors le témoignage comme « une déposition écrite dont le témoin prend l'initiative⁴² » en s'identifiant dans un pacte autobiographique comme auteur, narrateur et protagoniste. Il ajoute que ce genre unit une dédicace aux absents (à qui s'adresse le survivant), une adresse aux vivants et survivants (lancée par le témoin) et une destination aux bourreaux⁴³.

En 1845, Douglass rend visibles les victimes, parle au nom des survivants et avec eux, argumente contre les esclavagistes et s'adresse aux abolitionnistes. Parmi les victimes, il compte Demby, tué à bout portant dans un marais (ch. IV), et sa grand-mère (ch. VIII). Les survivants sont bien sûr les esclaves laissés derrière lui, dont les compagnons qui devaient partir avec lui lors du premier projet de fuite. Les esclavagistes sont les maîtres du Sud, parmi lesquels ceux de Frederick, dont les noms ne sont pas maquillés et qui recevront un exemplaire de l'ouvrage. Les abolitionnistes se trouvent majoritairement au Nord, au sein ou en dehors des sociétés comme *The Anti-Slavery Society* [Société anti-esclavage].

•

Notre modeste corpus s'est attaché à construire les contrastes suivants entre les *Mémoires* (*Narrative*) et les *Confessions* : sur l'axe sémiotique de la représentation, un esclave qui s'affranchit sans violence face à un esclave qui prend la tête d'une insurrection sanguinaire ; une action non violente contre un processus sanglant ; une autocréation ou une autodestruction ; sur l'axe éthique du point de vue, un parcours de l'identitaire vers le proximal et vers un acte éthique oscillant entre réticence et intensité par rapport à une traversée fantasmatique de la mystique hallucinatoire de l'Autre, qui enjambe l'aire proximale pour accéder au distal sur une démarcation transcendante⁴⁴.

Ainsi, le récit d'esclave est bien plus qu'un document historique et qu'un texte littéraire. Non seulement le témoignage exerce sa fonction critique d'un événement transcendant tout en décrivant un système mais il rend hommage aux victimes et passe la connaissance aux générations futures. Son auteur témoigne pour et avec les absents, argumente avec eux devant ses contemporains et transmet son expérience aux générations futures.

Néanmoins la confusion entre récit d'esclave et fiction sur l'esclavage reste tenace. L'enjeu politique de la réécriture de l'Histoire fait parfois oublier l'enjeu éthique du témoignage littéraire. Ainsi, dans une étude sur l'un des néorécits d'esclave inscrits dans la lignée née des années 1960, Michel Feith souligne que le statut de la première personne du singulier peut se trouver minimisé, ce qui contribue à brouiller les différences entre néorécit d'esclave et récits sur l'esclavage⁴⁵. La remarque vaut encore davantage pour le contraste entre récit d'esclave et roman sur l'esclavage.

NOTES

1. Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, by Himself* [1845], New Haven, Yale U.P., 2001. Les citations en anglais proviendront de cette édition. Les citations en français seront tirées de *Mémoires d'un esclave*, trad. fr. Normand Baillargeon et Chantal Santerre, seconde édition revue et corrigée, Québec, Lux, 2004. On peut s'étonner de voir un récit autobiographique d'à peine la première moitié de la vie de l'auteur recevoir le titre de « mémoires », habituellement réservé au récit de toute une vie écrit juste avant la fin de celle-ci et consacré aux rencontres et aux événements, incluant des maximes à portée générale et prétendant à l'universel. Or ici l'autobiographie se fait aussi documentation et pamphlet. Comme les chapitres sont relativement courts, on donnera parfois le numéro du chapitre (en chiffre romain) de préférence à une pagination. Lorsqu'une citation sera nécessaire, les références à l'édition de langue anglaise seront précédées de *Narrative* et celles à l'édition en langue française seront devancées par *Mémoires*.
2. William Styron, *The Confessions of Nat Turner* [1966], New York, Vintage, 2004. Les citations en anglais proviendront de cette édition et la pagination sera précédée de la mention « Styron ». Les citations en français seront tirées de *Les Confessions de Nat Turner*, trad. fr. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, « Folio », [1969], 1982, et seront référencées par *Confessions*.
3. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 156.
4. *Confessions of Nat Turner* (<https://www.gutenberg.org/files/15333/15333-h/15333-h.htm>).
5. *Confessions*, p. 13 (Styron, p. xi).
6. *Confessions*, p. 128 (Styron, p. 92-93).
7. *Confessions*, p. 43 (Styron, p. 24).
8. Même Leibniz est convoqué lors du procès par le pseudo-avocat Gray pour avancer que « le nègre souffre d'une grave insuffisance de monades » (*Confessions*, p. 129 ; Styron, p. 92-93). Plus dangereux encore est ce refrain bien connu des révisionnistes, selon lequel les esclaves étaient des biens si précieux que les maîtres ne pouvaient se permettre de les malmenier (*Confessions*, p. 283 ; Styron, p. 217) – refrain que toute l'Histoire contredit ouvertement.
9. L'un des enjeux des *Confessions* extorquées par Gray est de réconcilier deux inconciliables : l'irresponsabilité du bien mobilier qu'est l'esclave et celle de sa responsabilité pénale (*Confessions*, p. 39-41 ; Styron, p. 22).
10. Les récits d'esclave écrits par des femmes ont mis en évidence la double soumission, raciale et *genrée*, dont elles étaient victimes. Harriet Jacobs, esclave émancipée, souligne que les qualités comme la beauté et la féminité n'étaient pas une bénédiction mais une malédiction car elles exposaient les esclaves femmes à des abus sexuels. Dans *Uncle Tom's Cabin [La Case de l'oncle Tom]* de Harriet Beecher Stowe (1852), ce problème est soulevé dans plusieurs épisodes.
11. La scène de violence exercée sur la tante Hester (Douglass, ch. I) et la scène du viol de la mère par McBride (Styron, p. 143-145) sont toutes deux écrites comme des scènes primaires. Elles débouchent sur des révélations bien différentes.
12. Notamment celui de Thomas Auld, à qui fut envoyé un exemplaire de l'ouvrage.
13. *Narrative*, ch. I, X, p. 47, 54, 61.
14. Dans l'appendice notamment, Douglass fustige une fausse pratique religieuse, là où Styron attribue à Nat Turner une interprétation hallucinée des histoires bibliques les plus sanglantes, ce qui a l'effet pervers de corroborer l'opinion selon laquelle les non-Blancs ont un cerveau d'enfant qui les rend incapables de comprendre et d'apprendre – ce qui ensuite rend inéluctable l'interdiction qui leur est faite de s'instruire et de s'émanciper.

15. Un commentaire comme « un couple des plus séduisants » (*Confessions*, p. 373) [« a winning couple », Styron, p. 291], qui vient qualifier Lavinia et Nathaniel Francis, frère de Miss Sarah, décrit comme « une grosse brute à face aplatie avec un énorme goitre et des courbes féminines à peine discernables sous les informes vêtements d'homme » (*idem*), laisse plus entendre la voix de l'auteur du roman que celle de son personnage.
16. Pour Jean-Jacques Lecercle (*Id.* et Ronald Schusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Le Seuil, 2002), la littérature est le lieu des monuments durables (p. 83), une garantie de qualité, l'endroit du bon et de l'hétéronomie par opposition au médiocre et au même désastreux (p. 16), alors que la fiction est l'empire de la *doxa* (p. 232, 241-242).
17. « je n'ai pas l'intention de dévoiler tous les faits de cette affaire » (*Mémoires*, ch. XI, p. 119) [« not to state all the facts » (*Narrative*, p. 70)]. Douglass prend le risque du « pas assez » ; Styron, celui du « trop ».
18. Les allégories religieuses sont nombreuses : de l'esclavage (*Narrative*, p. 30-34), de la liberté, de la mort (*ibid.*, p. 60-62), des esclavagistes prédateurs (p. 70, 75, 79).
19. *Mémoires*, p. 39, 45. « It was a new and special revelation, explaining dark and mysterious things, with which my youthful understanding had struggled, but struggled in vain. I now understood » (*Narrative*, ch. VI, p. 31); « The first step had been taken » (*Ibid.*, ch. VII, p. 34).
20. *Mémoires*, ch. VII, p. 48. « I would at times feel that learning to read had been a curse rather than a blessing. It had given me a view of my wretched condition, without the remedy. It opened my eyes to the horrible pit, but to no ladder upon which to get out. In moments of agony, I envied my fellow-slaves for their stupidity. I have often wished myself a beast. I preferred the condition of the meanest reptile to my own. Any thing, no matter what, to get rid of thinking! It was this everlasting thinking of my condition that tormented me. » (*Narrative*, ch. VII, p. 35).
21. *Confessions*, p. 203. « For the preacher was right: He that increaseth knowledge increaseth sorrow [...] that half-loaf of learning: far more bearable no loaf at all » (Styron, p. 152-153).
22. *Confessions*, p. 202. « I spent a great deal of idle and useless time wondering what may have befallen my lot had I not been so unfortunate as to have become the beneficiary (or perhaps the victim) of my owner's zeal to tamper with a nigger's destiny » (*ibid.*, p. 151).
23. Lorsque Frederick se bat contre l'inhumain M. Covey (*Narrative*, ch. X, p. 54), il retrouve de l'estime de soi, de l'amour-propre : il a effectué sa glorieuse résurrection (« glorious resurrection ») car, explique-t-il, si l'homme a été fait esclave, il peut redevenir homme (« manhood », p. 54).
24. « I had my first vision then, the first intimation of my bloody mission » (Styron, p. 280) ; « lifting my gaze upward, it was plain that a vast rent appeared in the boiling clouds above the treetops [...] in the very midst of the rent in the clouds I saw a black angel clothed in black armor with black wings outspread from east to west; [...] in his place came still another angel - this angel white yet strangely faceless [...] he smote the remaining black angel with his sword [...] now the black angel raised his shield to face down his white foe [...] The sun suddenly became dark and the blood ran in streams against the churning firmament » (*ibid.*, p. 283-284).
25. *Mémoires*, p. 5-6 (*Narrative*, ch. 1, p. 14-15).
26. *Mémoires*, ch. IX, p. 67. « Master Thomas was one of the many pious slaveholders who hold slaves for the very charitable purpose of taking care of them » (*Narrative*, ch. IX, p. 45).
27. *Mémoires*, ch. X, p. 76. « he sometimes deceived himself into the solemn belief, that he was a sincere worshipper of the most high God; and this, too, at a time when he may be said to have been guilty of compelling his woman slave to commit the sin of adultery » (*Narrative*, ch. X, p. 48).
28. L'appendice est une satire virulente de l'exploitation perverse de la religion chrétienne.
29. *Confessions*, p. 432. « during a fast, I always savored Jeremiah, whose sour and mirthless temper was an appropriate companion for hunger » (Styron, p. 337-338).
30. Il n'y a d'ailleurs qu'un pas entre la dépravation des Blancs (*Confessions*, p. 380) et celle des Noirs (p. 48, 175). Hark, le compare, se voit même gratifié d'un système des odeurs des Blancs (p. 65).

31. *Regeneration through Violence*, Middletown, Wesleyan U.P., 1973. « [V]iolence is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defended and enforced. » [La violence fait partie intégrante du processus grâce auquel la société nord-américaine s'est établie et grâce auquel ses valeurs démocratiques sont défendues et mises en œuvre.], Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* [1992], Norman, Oklahoma U.P., 1998, p. 352.
32. Croyance de la nation américaine dans le caractère divin de sa mission expansionniste. Terme utilisé pour la première fois par le journaliste John O'Sullivan en 1845, année de la publication des *Mémoires*.
33. Parmi les incohérences reprochées à Styron, on trouve la planification de l'insurrection à un moment où la famine a régressé et où Nat Turner est devenu la propriété de Joseph Travis, moins inhumain (« homme décent et sympathique », *Confessions*, p. 426).
34. « *And about this time I had a vision—and I saw white spirits and black spirits engaged in battle, and the sun was darkened—the thunder rolled in the Heavens, and blood flowed in streams—and I heard a voice [...]* » (*Confessions*, *idem*).
35. *Confessions*, p. 123-125, 139, 232-233, 235, 257, 261, 300, 331-332, 334, 394, 430-432, 449, 452-453, 456-457.
36. Ahsraf H. A. Rushdy, *Neo-Slave Narratives. Studies in the Social Logic of a Literary Form*, New York, Oxford U.P., 1999, ch. III, p. 54-95. Rushdy revient sur la diversité des réactions et des réponses à Styron publiées dans John Henrick Clarke (dir.), *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*, [Beacon, 1968], Westport, Greenwood, 1987. Faute de place, nous renvoyons à ces deux ouvrages fondamentaux.
37. Autrement dit, l'esclave est soit docile, soit violent.
38. L'incrustation élégiaque (*Narrative*, ch. VIII, p. 39-41) montre qu'il n'y a point de pureté générique mais des remaniements génériques localisés dont l'inclusion de microfragments. L'allégorie antithétique entre les bateaux et les esclaves (*ibid.*, ch. X, p. 49-50), qui s'échangent leurs traits objet inanimé / sujet animé, est remarquable en cela qu'après des échanges empiriques avec la zone proximale (les autres), puis une adresse au Dieu de la zone distale, le passage se termine sur la détermination et l'autolibération du je de la zone identitaire.
39. Charlotte Lacoste, « Un cas de manipulation narrative : *Les Bienveillantes* », 2009, *Texto !* <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2133>. Voir aussi Ead., *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010 ; « Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours », thèse de doctorat, 2011 ; « Approche sémantique d'un genre littéraire : le témoignage », *Texto !*, vol. 18, n° 3, 2013, coord. Sylvain Loiseau, URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3272>
40. François Rastier, « Du texte à l'œuvre : la valeur en question », in Christine Chollier (dir.), *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2011, p. 46.
41. *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Le Cerf, 2005, p. 107, note 1.
42. *Ibid.*, p. 110.
43. *Ibid.*, p. 128.
44. On cite souvent cette phrase attribuée à Nat Turner : « *I shiver feverishly in the glory of self* » (Styron, p. 122) [« je frissonne dans la glorification de moi-même », *Confessions*, p. 166].
45. Michel Feith, « Tracking the Slave Narrative in Colson Whitehead's *The Underground Railroad* (2016) », *Revue française d'études américaines*, n° 157 (« La recherche du bonheur »), 2018, p. 146-160, p. 154, DOI :10.3917/rfea.157.0146.

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Jorge Volpi : fiction et non-fiction d'un réel lacunaire

Audrey Louyer

- 1 Jorge Volpi a reçu une formation en droit, en journalisme et manifeste un goût pour la physique et la musique, autant d'éléments qui transparaissent dans la construction de ses œuvres. À *la Recherche de Klingsor* (1999) et *Un roman mexicain* (2019) sont deux œuvres que tout oppose, bien qu'elles portent l'étiquette commune de roman. Le cadre spatio-temporel nous plonge soit dans l'Allemagne du milieu du vingtième siècle, soit dans le Mexique des années 2005-2013. Le statut du narrateur est aux antipodes, et les deux textes nous offrent un éventail varié de degrés de fictionnalité. Pourtant, quelque chose les rassemble : les deux « romans »¹ invitent à mener une enquête. Si *À la Recherche de Klingsor* montre l'impossibilité de l'accès à la vérité dans l'absolu, *Un roman mexicain* en illustre la recherche dans un cas concret. Dans quelle mesure, alors, peut-on concevoir le roman comme un laboratoire, comme un terrain de mise à l'épreuve du réel ? Et quelle est la place de la fiction dans cette expérience, qui se produit avec un lecteur ? S'agit-il d'un régime romanesque, poétique, ou d'apparitions plus complexes qui peuvent croiser les deux régimes ? On parlera de laboratoire car *À la Recherche de Klingsor* propose une explication théorique qui est en même temps illustrée et mise en pratique, tandis qu'*Un roman mexicain* semble suggérer que la fiction n'est pas forcément là où on l'attend, et qu'elle peut être là où on ne l'attend pas. Il y a une divergence dans les deux cas entre le projet supposé par le thème et les artifices ou simulacres que l'on devine au cours de la lecture, qu'ils viennent de la structure même du récit, ou directement de la réalité référée. On étudiera donc dans un premier temps la créature romanesque qui, loin d'échapper à son maître, explore les possibilités du rapport problématique entre fiction, réel et vérité. Pour pouvoir agencer, il faut avoir découpé ou sélectionné des éléments « extraromanesques », ce qui suppose une implication subjective de l'auteur dans le processus. Cependant, ce découpage-assemblage ne peut exister que si le lecteur entre dans la feintise où le jeu ne procure pas seulement la satisfaction de résoudre des énigmes, mais demande à l'instance lectrice une coconstruction exigeante : Volpi met à l'épreuve son lecteur et l'invite à entrer en fiction. Un troisième moment consiste à concevoir le laboratoire lui-même

comme un découpage du réel où se pose la question d'autres régimes possibles de la fiction dans sa dimension cognitive, et une possibilité d'émancipation ou de dépassement dans un autre rapport aux sciences et au savoir.

Le roman comme un artefact hybride

Entre héritage et innovation : la subversion des codes et autres écarts

- 2 Dans *À la Recherche de Klingsor*, plusieurs entorses aux stratégies du roman policier sont perceptibles : le roman mêle personnages fictifs et réels, notamment des scientifiques spécialistes de la physique quantique (Planck, Heisenberg, Schrödinger, Gödel et même Einstein). Parmi les personnages fictifs, le duo Gustav Links – Francis Bacon n'est pas fidèle aux couples classiques du roman policier² car les personnages sont ambivalents, complexes et déconstruisent les archétypes par leur comportement. Le personnage qui brille par son absence est Klingsor, nom de code inventé par Volpi à partir du personnage de Wagner et attribué à l'un des scientifiques, objet de la quête et de l'enquête. Mais la structure de l'ouvrage fausse le principe du roman policier : s'il est vrai que le lecteur adopte une élucidation par l'examen des suspects possibles, sa démarche est biaisée par un narrateur qui s'avère non fiable. L'espoir de résolution de l'énigme se rapproche très vite d'un ruban de Moebius. La fiction ainsi créée est complexe, car la proposition d'une méthode, inductive, est rendue bancale d'entrée de jeu en raison de ce statut particulier du narrateur.
- 3 *Un roman mexicain* est immédiatement présenté comme un « roman sans fiction » ou « roman de non-fiction » : il convient d'ailleurs de s'interroger sur la coexistence des deux appellations dans la critique. Volpi puise son inspiration chez Truman Capote, (*In Cold Blood* [*De sang-froid*], 1965), et Rodolfo Walsh (*Operación masacre* [*Opération massacre*], 1957). Il s'agit d'un texte qui étudie l'affaire Florence Cassez : vingt mille feuillets réunis dans une trentaine de volumes pour une affaire judiciaire qui a marqué les années 2005-2013, qui a encore une incidence sur l'actualité de 2020. Dans ce « roman », la fiction se trouve peut-être et avant tout en dehors du texte produit par Volpi, du côté de la mise en scène d'une arrestation où s'entrecroisent la stratégie de manipulation des témoins, la complicité des médias et la corruption, puisque la vidéo de cette arrestation de Florence Cassez et son compagnon Israel Vallarta, accusés d'avoir séquestré trois victimes dans un ranch, est un montage qui a été créé après la véritable arrestation, dont la police prétendra plus tard que ce sont les médias qui en avaient fait la demande. Le matériau de départ est donc déjà imprégné de mensonges, simulacres et faussetés. Volpi invite à démêler les enjeux et actions à travers la forme littéraire. Sa proposition est exposée dans le paratexte par un « Avertissement » au lecteur où il distingue matériau et forme littéraire. Toutefois, nous remarquons qu'il affirme la nécessité d'avoir fait des choix et d'avoir dû recourir à l'imagination sans pour autant trahir l'intentionnalité de la démarche. De plus, l'auteur précise qu'il a parfois tenté de répondre à certaines interrogations avec des hypothèses. La place de la fiction n'est pas aussi claire que le laisserait croire une catégorisation stricte. Pour cette raison, il convient de se défaire du binarisme exclusif fiction / non-fiction et d'en explorer les degrés tel qu'ils s'expriment dans le texte.

- 4 Au-delà d'une complexité liée à la nature des faits, on remarque également que la difficulté de Volpi repose sur le passage d'un matériau journalistique ou d'archive vers une œuvre littéraire. Dans ce cas, il passe parfois par une adresse au lecteur pour justifier son propre agencement des actes :

Je préfère raconter ce qui s'est passé dans un autre ordre : je commencerai par relater les faits qui ont conduit à la découverte du montage ou de la mise en scène, et j'essayerai seulement après de reconstruire l'émission du 9 décembre afin de la montrer telle qu'elle a été : une fiction dans laquelle tous les participants ont joué un rôle écrit d'avance par les autorités pour chacun d'eux.³

- 5 Enfin, Volpi insiste sur le recours à la violence et notamment à la torture, une pratique génératrice de fiction : la torture physique et psychologique peut impliquer de faux témoignages. De plus, la multiplication des interrogatoires et des traumatismes infligés au corps finit par générer la création de faux souvenirs. Les deux romans sortent finalement des chemins tracés des genres auxquels ils se rattachent, des genres qui cloisonnent d'ordinaire la fiction et le réel, ou bien la fiction et la vérité, selon des conventions extratextuelles. L'auteur remet en question ces codes par ses propositions littéraires.

Mais la subversion des codes n'est pas le brouillage des frontières

- 6 Chez Rancière, le régime poétique de la fiction correspond à un agencement des signes et des images en tant que « procédure générale de l'esprit humain » tandis que le régime romanesque correspond à un agencement d'actions, où la question de la vérité n'est pas essentielle. Mais il y a là un présupposé qui mérite d'être observé de plus près dans le cas de l'écriture de Volpi : avant de pouvoir « agencer », il faut avoir découpé, sélectionné, choisi ou inventé les éléments qui vont entrer en fiction, voire faire fiction entre eux.
- 7 À première vue, *À la Recherche de Klingsor* obéit au régime romanesque, et *Un roman mexicain* serait un roman sans fiction. Et pourtant, un examen un peu plus détaillé du texte laisse entrevoir que cet agencement d'actions est une apparence, que le sens est à chercher du côté des épiphanies de vérité, donc du côté du poétique. Ainsi, le régime poétique trouve sa place par les indices qui vont guider la lecture ; on le voit par exemple à propos du témoignage de Florence Cassez : « - Moi j'ai été arrêtée dans la rue, affirme-t-elle, révélant dès ce moment-là, pour la première fois, le montage, sans que nul ne prête attention à ce qu'elle vient de dire⁴ ».
- 8 Dans *À la Recherche de Klingsor*, les deux régimes cohabitent : on peut suivre l'enquête de Bacon et de Links, mais on peut aussi suivre le fil du mythe de Klingsor raconté par Links. De plus, l'analogie avec la science permet de suggérer des pistes pour l'élucidation, qui vont au-delà de l'énigme en cours de résolution :
- Pour la première fois de sa vie Bacon devait prendre seul une décision [...]. Il s'était comporté dans tous les cas comme une particule atomique soumise aux poussées impérieuses de forces plus puissantes qu'elle. Plutôt qu'un joueur, il avait été un pion sur l'immense échiquier de la création.⁵
- 9 Par ailleurs, dans *Un roman mexicain*, en raison du choix du format et du pacte avec le lecteur qui impose la question de la vérité, c'est un agencement d'actions qui est guidé par la logique et la vraisemblance, à propos du ravissement de l'une des supposées

victimes, Ezequiel : « Je me risque à avancer ici une hypothèse qui – je le souligne – est de la fiction, une fiction dont le seul mérite est celui de la logique narrative⁶ ».

- 10 Il semblerait donc pertinent d'adjoindre à la différence de régime de la fiction une possible articulation dans les binômes antithétiques fait / fiction, histoire / poésie, réel / imaginaire, des binômes dont les frontières sont non « superposables », mais dans lesquels Volpi puise pour construire ses récits dans une hybridation sans brouillage.

La place de l'auteur : scientifique, historien ou romancier

- 11 Dans *Un roman mexicain*, Volpi se met en scène en tant qu'enquêteur, à la fois dans l'application de la logique hypothético-déductive, mais aussi lorsqu'il fait le récit de ses rencontres avec les personnes impliquées dans l'affaire. Pensons à la manière dont il décrit sa rencontre avec Luis Cárdenas Palomino, directeur des enquêtes de l'AFI et bras droit de Genaro García Luna. La malice de Volpi insère une dimension de plus dans l'entretien, au cours duquel son interlocuteur lui aurait dit : « Je ne voulais pas être policier, mais espion, comme celui de votre livre⁷ ». Il faut bien sûr considérer la place de ce fragment dans la perspective de l'ensemble du roman, dans sa démarche objective, où les preuves irréfutables constituent un socle à partir duquel Volpi va pouvoir insérer de l'ironie sans pour autant altérer l'éthique de sa démarche. Il revendique parfois son statut d'écrivain dans sa capacité à reconnaître les artifices, et, lors de sa première rencontre avec Israel Vallarta, il mêle les deux statuts : « Je reconnais qu'il m'inspire confiance, tout en me défiant de l'empathie que des personnages tels que lui ne peuvent manquer d'inspirer à un écrivain⁸ ». L'expérience des frontières de la fiction n'est pas gommée ou dissimulée, elle est assumée par Volpi-romancier :

En tant qu'écrivain de fiction – et de fictions ambigus, sans fins univoques – je devrais être conscient que la vérité absolue n'existe pas, que la notion même de vérité est sujette à caution, qu'elle est une édification d'un ensemble de faits réels plutôt que de vérités fragmentaires, que depuis les prémices du xx^e siècle les narrateurs omniscients, pourvus de l'ensemble des informations relatives à l'histoire qu'ils racontent, se font rares, s'ils ont jamais réellement existé.⁹

- 12 La place et le statut de l'auteur est peut-être plus simple à délimiter dans *À la Recherche de Klingsor*, où la section « Sources et remerciements » est signée « J. V. ». Néanmoins, le roman semble construit selon le principe des fractales, ou en gigogne : au-delà de la conception d'un narrateur non fiable, qui n'est pas nouvelle, le vertige naît du fait d'avoir recours aux fondements de la physique pour expliquer les phénomènes du roman, selon une logique qui confronte la relativité selon Einstein et la mécanique quantique.
- 13 Ainsi, les deux œuvres sont un terrain de rencontre entre les éléments sélectionnés et retenus par l'auteur, puis organisés dans la trame romanesque, un espace textuel linéaire, où la fiction a plusieurs fonctions possibles et niveaux d'intervention dans ses interactions avec le réel et avec la vérité. Il peut s'agir
- de compléter logiquement les manques, et la fiction devient alors un outil d'enquête,
 - de créer des décrochages dans la trame avec un double discours ironique,
 - de concentrer en un mot, « fiction », un réel manipulé et dénoncé,
 - de faire entrer le lecteur dans le vertige des fractales.

- 14 Dans le roman, cet artefact qui résulte de l'hybridation de ces divers recours à la fiction, le lecteur est en tout cas invité à participer.

La fiction comme coconstruction

Un chef d'orchestre qui prend en compte la participation du lecteur

- 15 Dans *Un roman mexicain*, le chapitre suivant l'avertissement est intitulé « *Dramatis personae* », comme pour suggérer le déguisement et la mascarade, et regroupe les personnages selon de grandes catégories (les Vallarta / les Cassez, les victimes, les policiers, les journalistes) leur nom et les rapports qui existent entre eux. À la *Recherche de Klingsor* propose un titre moins proustien que wagnérien, inspiré de *Parsifal*, et un roman structuré en trois livres comme les trois actes de ce festival scénique sacré où intervient le magicien Klingsor. Et Volpi invite son lecteur à repérer les dissonances, ce qui « sonne faux » dans ses romans. Ainsi, il indique ce qui est, dans le montage de l'arrestation d'Israel et Florence, trop faux pour être vrai :

Les metteurs en scène de l'Agence fédérale d'investigations semblent avoir pensé à tout [...] il n'en demeure pas moins invraisemblable que les ravisseurs aient abandonné là, bien en vue, des armes, des uniformes de la police, des documents falsifiés, des cagoules, des preuves de revente de voitures volées, toute une accumulation accusatrice. La panoplie du crime.¹⁰

- 16 Tout au long de la description de ce qu'il appelle alors une fiction – au sens dépréciatif de mensonge, mais aussi de simulation –, Volpi file la métaphore de la mise en scène par des indices sémantiques qui insistent sur la feintise¹¹.
- 17 Au-delà du découpage subjectif déjà évoqué, la question du rythme et du choix de la chronologie manifeste une intentionnalité de partage avec le lecteur. Le chef d'orchestre choisit un détour pour commencer le roman sans entrer d'emblée dans l'action principale supposément attendue. En commençant par une anecdote, un détail de vérité qui rend compte de la situation du contexte des rançons, il remet en perspective l'événement dans un environnement sociopolitique.

Le jeu avec les instances lectrices

- 18 De même que l'auteur se fragmente en de multiples instances – découpeur, agenceur-écrivain, interprète dans sa voix ou celle de son narrateur –, la fiction interagit avec les différentes instances du lecteur. La tripartition déterminée par Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* (1986) aide à déterminer quelle sensibilité est sollicitée dans son rapport à la fiction. Le « lu » est marqué par les émotions suscitées par le texte. Il est touché par l'empathie pour le personnage d'Israel, décrit par Volpi lors de leurs rencontres, des moments attendus par celui qui se plonge dans des images cinématographiques aux allures de fiction : on en veut pour preuve la dernière image du roman, où Israel marche dans la cour de la prison, une image fictionnelle, tirée d'un imaginaire visuel commun. Le « liseur » a un rôle primordial pour la question qui nous intéresse, puisque c'est celui qui maintient le contact avec la réalité. Dans son rapport à la fiction, c'est lui qui mène l'enquête, décrypte, déchiffre, confronte les hypothèses, et est invité à déterminer si la fiction qu'il identifie est de l'ordre du mensonge, du simulacre, de l'analogie pédagogique, de l'illustration ou de la fausse piste : en d'autres

termes, c'est la part du lecteur qui se trouve elle aussi dans le laboratoire et scrute les découpages et les sutures. Le « lectant » est l'instance qui sera sollicitée pour repérer l'humour dans le choix du nom de Francis Bacon ou qui verra dans l'incipit du roman, « Éteignez-moi ces lumières ! », l'inverse de la phrase ambiguë attribuée à Goethe réclamant à la fin de sa vie : « Plus de lumière ». Au-delà du déchiffrement intertextuel, le lectant prolonge par son interprétation la proposition du texte ; on peut se poser la question des fictions qu'il est susceptible d'inventer pour faire résonner l'œuvre, selon son propre arrière-texte et son contexte culturel.

- 19 Dans les franchissements de seuils qu'elle permet, la métalepse nous semble être, dans *À la Recherche de Klingsor*, un bon exemple pour illustrer un jeu avec le lecteur et suggère de rejoindre l'idée de « feintise ludique partagée » de Searle. La notion de jeu est un principe qui guide le roman, à travers la théorie des jeux de John Von Neumann, un personnage, mais également le créateur d'une théorie économique qui, dans ce roman hyperbolique, est appliquée aux conflits d'intérêt politique... et à la vie courante. Les défis que se lancent les personnages peuvent être transposés aux défis que le narrateur lance au lecteur, qui constate l'imposture du personnage ayant en charge le récit. Ce sont les textes liminaires qui nous permettent d'identifier ces niveaux. Ainsi, le malicieux chapitre « Lois de la mécanique narrative » propose comme première loi : « Toute narration a été écrite par un narrateur », souligne la tautologie qui affirme la prise en charge du récit par Links comme auteur du texte et exclut l'auteur Volpi. Ce dernier rompt avec cette illusion du récit-cadre et a le dernier mot à la fin du roman :

Bien que Gustav Links soit d'un autre avis, ce livre est un roman, et bien que la plupart des faits historiques et des événements scientifiques qui y sont relatés soit fondée sur les sources réelles, le point de vue du narrateur n'en demeure pas moins toujours inscrit dans la fiction.¹²

- 20 Cependant, les distinctions ne sont peut-être pas si claires qu'elles ne le paraissent. Cela est particulièrement visible avec des expressions charnières de mise en abyme ou des indices de ludicité qui maintiennent le lecteur et le lectant dans la coconstruction.
- 21 Si le texte commence selon la logique de la causalité, on observe une évolution vers le principe d'incertitude dans les actes et choix des personnages, qui suppose une modification, à l'échelle de la lecture. Le motif du paradoxe du menteur amène le lecteur à se poser la question de la sincérité de Links, lui-même mathématicien et donc potentiellement menteur. De même, le principe d'incertitude d'Heisenberg est transposé aux aventures des personnages selon la logique des fractales et pose la question de l'interprétation même du roman.
- 22 Il s'agit peut-être de savoir si ces franchissements de frontières brisent ou au contraire renforcent l'immersion fictionnelle du lecteur, comme suggéré par Françoise Lavocat. C'est ce que l'on peut vérifier dans l'essai de Volpi intitulé *Leer la mente* [Lire la pensée] : « La fiction est ainsi inaugurée non pas lorsque le premier être humain ment, mais lorsque les autres reconnaissent son mensonge et préfèrent l'ignorer¹³ ». Mais comment se positionne le lecteur dans les agencements permis par la fiction ?

Comblant les lacunes par l'interprétation

- 23 Les lacunes dans la logique factuelle de l'enchaînement d'actions peuvent être perçues comme les failles de l'entre-deux, cet espace où le roman laisse une place au doute nécessaire, ou au hasard, le « jeu » dans l'engrenage du mécanisme. La suspension

d'incrédulité trouve alors un contrepoint dans la prise en charge de l'interprétation du sens et de la portée sociale et historique.

- 24 À la Recherche de Klingsor s'intègre dans un projet plus vaste, une tétralogie de la mémoire du xx^e siècle, dont les moments historiques tels que la Seconde Guerre mondiale, Mai-68 en France, la chute du mur de Berlin, sont associés à des intrahistoires qui mêlent personnages fictifs et personnages réels. Ainsi, la psychanalyse, la physique quantique, le socialisme, la révolution de 1968 sont conçus comme autant d'échecs des utopies. Dans À la Recherche de Klingsor, le recours à l'univers fictionnel montre que la physique quantique se développe dans un monde scientifique inscrit dans un contexte d'instabilité, de doute, social et politique. L'implication éthique de la posture des scientifiques pose un problème, car cette dernière est variable et non univoque, allant d'une prétendue neutralité où se glisse la critique implicite à un cynisme illustrant les facilités rapides de cette association science / éthique, pour en suggérer, en creux, la complexité. L'auteur Volpi pose la question des scientifiques allemands qui ont collaboré au projet atomique, mais invite au dépassement du stéréotype des savants-fous qui se moquent de la vérité et ne semblent plus y croire.
- 25 Pour *Un roman mexicain*, la question éthique dans le rapport à la fiction se pose autrement. Si la proposition de Françoise Lavocat est que la fiction requiert une suspension de l'impulsion à l'action¹⁴, alors ce roman est bien un roman « sans fiction ». Il y a ici, au contraire, un engagement à la documentation. Volpi lui-même évoque le cœur du problème à travers un portrait peu élogieux de son pays :
- Le système judiciaire mexicain n'était et n'est pas seulement dominé par une architecture institutionnelle abstruse et inefficace, mais par une corruption abyssale, une manipulation politique aberrante, et le recours généralisé à la torture, toutes choses qui ont empêché et empêchent toute approche de la vérité.¹⁵
- 26 Ce n'est que depuis une réforme constitutionnelle de 2008 que la présomption d'innocence est censée être prise en compte et appliquée lors des accusations. On peut légitimement croire que les dérives qui ont suivi l'arrestation de Florence Cassez et d'Israel Vallarta sont en grande partie liées à l'absence de présomption d'innocence. L'engagement éthique est donc séparé de la fiction, et se place sur le terrain de l'illustration d'un phénomène, d'une volonté de réhabilitation, et d'une critique de la politique de Felipe Calderón, membre du PAN, parti en guerre contre le trafic de drogue dès son élection en 2006, démarche violente et systématique qui a provoqué une réaction tout aussi violente du côté des cartels.
- 27 La fiction suppose une construction partagée avec le lecteur, dans les diverses instances que chaque participant met en jeu. Dans cette réflexion sur les degrés de fictionnalité, À la Recherche de Klingsor est polarisé vers la fiction dans son régime romanesque, où le jeu est susceptible de se développer, même si c'est un jeu de méfiance. Dans *Un roman mexicain*, des épiphanies ponctuelles, dans le cadre d'une enquête non fictionnelle dans sa démarche, mais qui dévoile des fictions, sont rattachées à la vérité et à un pacte qui dépasse la structure romanesque et met en jeu la conviction et l'assentiment. Finalement, et si la feintise était constitutive de l'être humain ? Avançons une métalepse supplémentaire du côté de la communauté interprétative, pour poursuivre à notre tour le jeu proposé par Volpi.

La fiction, un outil « sans fin » du pauvre humain

Régime fictionnel de l'essai au service de l'entendement

- 28 Dans l'essai *Leer la mente*, sous-titré « *El cerebro y el arte de la ficción* » [le cerveau et l'art de la fiction], il s'agit pour Volpi d'aborder la fiction en écartant son sens trivial de synonyme de divertissement pour y voir plutôt un mécanisme nécessaire de l'entendement. Dans l'épilogue, Volpi opte pour un « *diálogo autorreferencial* » [dialogue autoréférentiel] et applique les concepts délimités et déterminés dans l'ouvrage (rôle des neurones miroirs, cortex préfrontal, etc.) à une « fiction » qui, sur le plan formel, est un faux dialogue où l'auteur propose un jeu de questions / réponses qui explicite le processus de création littéraire. Cette interview fictive prolonge *À la Recherche de Klingsor*, mais selon la modalité de l'essai. Une dizaine d'années après la publication du roman, Volpi l'aborde cette fois sous l'angle de l'analyse et prend en compte son propre arrière-texte pour décrire le processus créatif. Le recours délibéré à une fiction, par un dialogue intérieur, permet de présenter de manière originale une application de la théorie.
- 29 La démarche réflexive avait déjà été amorcée sur un registre ludique dans *Mentiras contagiosas* [mensonges contagieux], qui évoque la mort du roman en adoptant le point de vue d'un critique sur les XXI^e, XXII^e, XXIII^e et même XXIV^e siècles :
- La frontière entre fiction et réalité n'est pas univoque, mais ténue et perméable : elle dépend de la croyance, non pas des faits. La fiction apparaît lorsqu'un auteur ou un lecteur le décide ; un texte peut être considéré comme de non-fiction par celui qui l'écrit et comme fiction par celui qui le lit et vice-versa.¹⁶
- 30 Certains des articles qui composent le livre sont des pastiches pour lesquels il est difficile de démêler le faux du vrai sans l'arrière-plan culturel et littéraire. Fiction retrouve alors son sens de *feinte* ludique, dans une imitation des classiques comme *Pedro Páramo*¹⁷ : c'est une façon (*fingere*) qui est plutôt contrefaçon facétieuse. La vraisemblance est dépassée par le jeu qui invite le lecteur à penser la réflexion sur littérature selon le régime même de la fiction.

La dimension cognitive intégrée à la fiction, qui relativise les effets de littérature

- 31 *À la Recherche de Klingsor*, comme *Un roman mexicain*, placent le narrateur ou les personnages dans des situations auxquelles le lecteur peut s'identifier, analysables en fonction des éléments dont il dispose et qu'il doit prendre en compte pour exercer son jugement critique et sa mémoire. Ce comportement s'expliquerait, selon Volpi, en raison de notre constitution physique, et il se réfère pour cela à la théorie de l'évolution pour expliquer le recours à la fiction et son maintien dans nos sociétés :
- la fiction littéraire doit être considérée comme une adaptation évolutive qui, animée par un jeu coopératif, nous permet d'évaluer notre conduite dans des situations futures, de conserver la mémoire individuelle et collective, de comprendre et d'ordonner les faits à travers des séquences narratives et, en dernière instance, de nous introduire dans la vie des autres, d'anticiper leurs réactions et de déchiffrer leur volonté et leurs désirs.¹⁸
- 32 La fiction est donc perçue comme un mécanisme de l'esprit pour prévoir le futur et n'a pas de finalité autre que notre survie ; elle n'est pas seulement le produit du découpage

ou le prolongement du lecteur, mais aussi le processus même d'entendement, le moteur de l'esprit. Parmi les nombreux aspects à considérer dans cette dimension cognitive, on retiendra enfin la question de la mémoire. Si l'on reprend *Un roman mexicain*, Volpi précise à propos de Valeria :

Au bout de cinq ans, la mémoire lui est revenue, prétend-elle, sans que l'on puisse savoir s'il s'agit de vrais ou de faux souvenirs, toujours sujets à caution dans les cas de trauma continu, parce que, après avoir été séquestrée avec son fils, elle est devenue un pion aux mains de la police.¹⁹

- 33 Le fait d'être faillible empêche-t-il d'être fiable ? Ces approches proposées par Volpi comme synthèse de ses lectures scientifiques portent à croire que la fiction est constitutive de l'esprit. Ce que peut la littérature, avec les divers degrés de fictions qu'elle englobe, explore, propose, ne va-t-il pas, en marge de l'agencement d'actions, du côté des épiphanies à réhabiliter et à repérer dans le texte ? Des *punctum* barthésiens que l'on identifie, que l'on devine, que l'on complète, ou qui tout simplement nous « sautent aux yeux » comme des éclats de vérité ? L'objectif est alors d'accéder à une vérité qui fonctionne sur un mode autre, où la littérature inviterait à faire apparaître des possibles selon le modèle du régime poétique de la fiction.

Une émancipation du crack : la fiction comme territoire partagé

- 34 Volpi appartient à la génération du Crack, un mouvement en réaction au *boom* latino-américain. Il s'agit d'un groupe de cinq amis, des écrivains nés dans les années soixante ; ils ne se considèrent plus spécifiquement latino-américains et luttent contre le cliché qui résume de nombreuses carrières littéraires permises par l'exotisme hérité du réalisme magique. Une autre idée reçue est que les écrivains du Crack situent volontairement leurs œuvres en-dehors du Mexique : nous avons compris que la démarche de Volpi pour *À la Recherche de Klingsor* obéit à une autre logique, qui insiste sur le doute quant à la possibilité d'atteindre une vérité sur le monde. Ce sentiment d'appartenance a mené à la parution, en 1996, d'un *Manifeste du Crack*, qui jette les bases de leur écriture et revendique une autonomie et une nouvelle voie après leurs pères. L'une des constantes revendiquées est celle d'un territoire commun ; mais nous comprenons qu'il s'agit plus d'une configuration intellectuelle que d'un territoire géographique. C'est donc un partage du sensible qui dépasse les frontières. Il est alors pertinent de constater les ponts qui se créent des deux côtés du fleuve. Signalons enfin que Volpi et Françoise Lavocat, qui s'intéressent tous deux à la fiction malgré des positions différentes, ont consacré des pages entières aux neurones-miroirs et aux boucles d'Hofstadter, qui a lui-même consacré un ouvrage à Gödel, et aux relations entre arts, musique et mathématiques.

35 •

- 36 À l'issue de ce parcours, la notion et la conception de la fiction prennent une forme différente selon les termes associés. À travers *Un roman mexicain*, l'auteur revendique, sur ce territoire de prédilection de la fiction qu'est le roman, la recherche d'une vérité sans fiction (au sens de manipulation ou mensonge), sans romance, une vérité qu'il n'a pas trouvée dans la réalité extratextuelle, dont il se détache pour proposer une autre méthode d'approche. La fiction y a sa place dans la recherche d'hypothèses valides ou en cours de validation et qui répondent à l'incertitude, selon une méthode qui analyse et découpe le réel avec les outils de la littérature et du droit. Elle permet aussi de

solliciter la vigilance du lecteur. Dans *À la Recherche de Klingsor*, roman « de fiction » ou « avec fiction », la fonction de cette dernière est plutôt d'ouvrir des possibilités d'interprétation historiques au prisme de la science : métonymies, fractales et métalepses génèrent des possibilités qui, conjointes au littéraire, permettent de replacer l'œuvre dans son contexte : celui d'un auteur né en 1968 et qui, en 1999, déconstruit les utopies de son siècle. Volpi nous offre finalement un jardin aux sentiers qui bifurquent, mais ces sentiers borgésiens ne sont pas une parabole à l'échelle d'une nouvelle mais bien une modélisation à l'échelle d'un roman, où l'épaisseur des personnages et des trames nous plongent, lecteur, au cœur du labyrinthe.

NOTES

1. De même que le problématique *cuento* peut signifier selon les contextes « nouvelle », « conte » ou « récit », le terme espagnol *novela* ne correspond pas exactement au sens du « roman » français. De plus, Volpi, dans *Un roman mexicain*, donne davantage à lire un récit d'investigation, et il introduit donc une certaine confusion en choisissant d'employer le mot *novela* dans son titre.
2. Ces dissonances ont été analysées par Sara Calderón dans une approche narratologique : « El género policiaco como recurso narrativo en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Cahiers de narratologie*, n° 29, 2015 (doi:10.4000/narratologie.7457).
3. Jorge Volpi, *Un roman mexicain*, trad. fr. Gabriel Iaculli, Paris, Le Seuil, 2019, p. 66.
4. *Ibid.*, p. 104.
5. Jorge Volpi, *À la Recherche de Klingsor*, trad. fr. Gabriel Iaculli, Paris, Plon, 2001, p. 424.
6. Jorge Volpi, *Un roman mexicain*, *op. cit.*, p. 169.
7. *Ibid.*, p. 366.
8. *Ibid.*, p. 201.
9. *Ibid.*, p. 375.
10. *Ibid.*, p. 94.
11. « Au milieu de la confusion, Florence Cassez est le seul *personnage* qui ne semble pas disposé à suivre le scénario imposé par l'AFI. » (*Ibid.*, p. 88. Nous soulignons.)
12. Jorge Volpi, *À la Recherche de Klingsor*, *op. cit.*, p. 429.
13. Jorge Volpi, *Leer la mente*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 41 (notre traduction).
14. Françoise Lavocat, *Fait et Fiction*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 527.
15. Jorge Volpi, *Un roman mexicain*, *op. cit.*, p. 45.
16. Jorge Volpi, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 25 (notre traduction).
17. Roman de Juan Rulfo paru en 1955.
18. Jorge Volpi, *Leer la mente*, *op. cit.*, p. 49-50.
19. Jorge Volpi, *Un roman mexicain*, *op. cit.*, p. 282.

AUTEUR

AUDREY LOUYER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Récit et fiction dans *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard

Marie-France Boireau

- 1 Les textes d'Éric Vuillard appartiennent à un genre hybride, mais les commentateurs, ayant besoin de classer, les qualifient de « romans », ce qu'ils ne sont pas. Est-ce à dire pour autant que la fiction n'y a pas sa place, comme le disent avec assurance certains critiques, dont Pierre Assouline qui parle de « récit sans fiction¹ » ? L'auteur lui-même reconnaît la part de fiction dans ses textes dans la mesure où il incarne les protagonistes de ses récits. Le mot « fiction » serait à prendre au sens restreint du terme, dit-il. Mais il existe une autre forme de fiction, qui relève du montage, au sens cinématographique du terme, et l'on se souvient qu'Éric Vuillard est aussi cinéaste. Il nous faudra donc considérer ce façonnage dans différents dispositifs ; d'une part, l'incarnation des personnages, et d'autre part le montage, en posant la problématique suivante : sous quel régime de vérité se situe cette fiction, l'auteur revendiquant ce régime de vérité ?

L'incarnation des personnages. La part de fiction au sens restreint du terme

- 2 L'auteur explicite ce qu'il entend par fiction « au sens restreint » :
- Bien sûr, j'incarne les protagonistes, je leur prête des pensées, parfois des sentiments. C'est là ma part de fiction au sens restreint du terme. Je sais que Ribbentrop était intarissable durant son déjeuner d'adieu à Downing Street, afin de prolonger le repas et de retarder le moment où Chamberlain réagirait à l'invasion de l'Autriche. J'imagine alors une conversation mondaine et je le fais parler longuement de Bill Tilden, un célèbre joueur de tennis. En revanche, lorsque je rapporte que Ribbentrop était le locataire de Chamberlain, c'est un fait qui donne à réfléchir.²
- 3 Fiction, *fictum*, supin de *ingere*, inventer, désigne alors ce qui relève de l'imagination.
- 4 Éric Vuillard donne de l'importance aux corps, aux émotions, aux sensations, et il s'en explique encore :

[...] l'émotion, les sensations sont une manière de ne pas se séparer du monde, de ne pas le tenir à distance. Là où l'analyse refroidit les silhouettes, éloigne l'action, la littérature rapproche, rend familier, accessible à tous, intime. [...] on apprend que le langage est vivant et que la chair n'est pas triste.³

- 5 Le corps d'Albert Vögler, magnat de l'acier, illustre ces choix :

Albert Vögler monta les marches jusqu'au premier palier, et là, il porta la main à son faux col, transpirant, dégoulinant même, éprouvant un léger vertige. Sous le gros lampion doré qui éclaire les volées de marches, il rajuste son gilet, défait un bouton, échancre son faux col.⁴

- 6 On pourrait citer les mains moites du chancelier autrichien, lors de sa rencontre avec Hitler ; le fait qu'il croise et décroise ses jambes⁵ et multiplier ainsi les exemples. Les détails vestimentaires ont aussi leur importance. Ce sont là des moyens propres au genre romanesque.

Fiction et invention

- 7 L'invention pourrait être pensée comme relevant de l'imagination, mais l'auteur lui donne son sens étymologique d'action de trouver, de découvrir. La trouvaille consiste en un changement d'angle de vue. Le dialogue entre Schuschnigg et Hitler n'est pas inventé, il figure dans les *Mémoires* du chancelier d'Autriche, mais l'auteur le réinterprète, il n'a pas la même idée que lui de son rôle :

Ce qui dans son attitude lui semble grand peut nous paraître ridicule. Ce qui lui semble sans conséquence peut nous paraître décisif. C'est cela qui est de l'ordre de l'invention au sens fort, et ça ne relève pas de l'imagination.⁶

- 8 Schuschnigg se montre conciliant avec Hitler, rappelant l'accord austro-allemand de juillet 1936. Par cet accord, signé à Vienne le 11 juillet 1936, l'Allemagne reconnaît l'intégrité de l'Autriche et promet de ne pas s'ingérer dans ses affaires intérieures ; en échange, le chancelier Schuschnigg accorde l'amnistie à des nazis autrichiens et fait entrer dans son gouvernement des personnalités proches des nazis. L'Autriche s'engage à mener une politique extérieure conforme aux intérêts pangermaniques.
- 9 Vuillard ne donne pas ces précisions, mais indique que « le chancelier autrichien déclare avoir mené ces dernières années une politique allemande, résolument allemande » ; il cherche la conciliation, mais l'avantage est à Hitler, et le chancelier autrichien, au lieu de couper court, s'enferme, citant Beethoven comme exemple d'une contribution de l'Autriche à l'histoire allemande. Mais Beethoven est allemand !
- 10 Schuschnigg dans ses *Mémoires* veut montrer qu'il n'a pas cherché l'affrontement, son objectif étant de préserver l'indépendance de son pays ; la mise en scène de Vuillard montre qu'il ne fait pas le poids face à Hitler qui maîtrise parfaitement sa stratégie d'intimidation : il rembarre Schuschnigg, qui admirait la vue, il hurle, insulte l'Autriche, accusée de trahison à l'égard de l'Allemagne. Ce qu'aurait dû faire Schuschnigg, c'est partir ; mais il reste, pensant se montrer conciliant alors qu'il est en train de perdre la face.
- 11 Vuillard réalise le changement d'angle, un certain ajustement de la distance focale qui permet de mettre en lumière le fait que Schuschnigg est paralysé par la peur, comme fasciné par son interlocuteur, ce qui lui fera évoquer dans ses *Mémoires* le pouvoir magique qu'Hitler exerçait sur les hommes : « le Führer attirait les autres à lui par une force magnétique, puis les repoussait avec une telle violence qu'un abîme s'ouvrait

alors, que rien ne pouvait combler⁷ ». Pour se dédouaner, Schuschnigg recourt aux arguments de la propagande de Goebbels faisant d'Hitler un être quasi surnaturel. Cette réinterprétation de la scène entre Hitler et le chancelier d'Autriche est doublée de précisions sur la façon dont on peut manipuler une photo en fonction du cadrage⁸. La conclusion est donnée par l'auteur lui-même : « Tel est l'art du récit que rien n'est innocent⁹ ». Une clef de lecture pour le lecteur ?

Fiction et montage. Toute narration est un montage

- 12 D'autres définitions permettent d'éclairer la pensée de l'écrivain sur la fiction :
- En un sens plus vif, ce qu'on appelle fiction participe à la structure même de notre savoir. La connaissance n'est pas le traitement de données brutes et la fiction s'insinue déjà dans la lecture elle-même. [...] C'est que la connaissance ne consiste pas à déchiffrer des données, mais à produire un discours. L'un des versants de cette opération est le montage. On ordonne des événements, on établit des correspondances entre les faits, et tout cela compose une intrigue. C'est là, je crois, que la fiction s'enracine.¹⁰
- 13 On s'oriente alors vers l'idée de montage telle que l'appréhendent les spécialistes du cinéma :
- Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. Le montage est productif : il assure la mise en présence de deux éléments filmiques, entraînant la production d'un effet spécifique que chacun de ces deux éléments, pris isolément, ne produit pas, l'assemblage de plusieurs plans pour former des séquences.¹¹
- Le plan est l'unité créatrice du film. Il n'est pas seulement « une image », il est l'outil qui permet de créer le temps et l'espace imaginaires du récit filmique, au moyen de coupures dans l'espace et le temps chaque fois que l'on crée un nouveau plan que l'on ajoute au précédent.¹²

Étude de l'incipit de *L'Ordre du jour*

- 14 On distingue un premier plan :
- Le soleil est un astre froid. Son cœur, des épines de glace. Sa lumière, sans pardon. En février les arbres sont morts, la rivière pétrifiée, comme si la source ne vomissait plus d'eau et que la mer ne pouvait en avaler davantage.¹³
- 15 Ce plan est caractérisé par un cadrage particulier, un mouvement de caméra, un balayage du paysage, partant d'un gros plan sur le soleil, pour descendre vers les arbres et la rivière.
- 16 Le texte propose un présent, de vérité générale d'abord, puis une précision, le mois de février, et un espace proprement imaginaire marqué par ce soleil qui n'en est plus un puisqu'il ne produit pas de chaleur mais a des épines de glace. Un soleil froid et menaçant, un paysage désolé, les arbres morts, la rivière pétrifiée. Un plan qui a une valeur dramatique incontestable. Une image artistique, non réaliste, construite pour exprimer quelque chose à la fois sur le plan sensoriel et sur le plan intellectuel. Sensoriel, étant donné l'importance des images d'agression (épines de glace), le champ lexical du froid, de la mort ; sens intellectuel aussi, à valeur proleptique, ce premier plan jette sur toute la séquence qui va suivre une menace. Ce premier plan se termine par un arrêt sur l'image, « le temps se fige¹⁴ ».

- 17 Dans le second plan, le lecteur découvre un hors champ : « Puis une automobile, une autre, et soudain des pas, des silhouettes qu'on ne peut pas voir ». Dans ce hors champ, des présences ne se manifestent que par des sons, le bruit des pas, suivi d'un plan-séquence (le plan-séquence consiste en une scène filmée en un seul plan, sans coupure) : « [...] la ville remue derrière son écran de brouillard. Les gens se rendent au travail comme les autres jours, ils prennent le tram, l'autobus, se faufilent vers l'impériale, puis rêvassent dans le grand froid¹⁵ ».
- 18 Pas de coupe, plusieurs activités sur lesquelles la caméra ne s'arrête pas, un montage « cut », un rythme saccadé annonciateur qu'il va se passer quelque chose. Effectivement, « des messieurs sortaient de voiture devant un palais¹⁶ ». Des grosses berlines noires descendent des hommes, vingt-quatre exactement, sur lesquels un zoom est réalisé, des précisions sont données, la scène se passe à Berlin, le 20 février. Sans que rien ne soit dit, le montage permet au lecteur de comprendre que ces hommes qui sont des ombres, comme si on était dans le royaume des morts, dans le royaume des enfers, représentent une menace grave. La caméra les suit montant les marches du palais du président de l'Assemblée car on ne descend pas dans ce royaume des enfers, on y monte. Et une prolepse annonce ce que l'on peut nommer « le futur passé¹⁷ », la destruction des institutions, le monde transformé en « un amas de décombres fumants¹⁸ ».
- 19 Le récit joue sur les temps, tantôt le passé simple, tantôt le présent. L'auteur-narrateur commente alors ce que permet la littérature, la re-présentation du passé vu de notre présent, « nous sommes à la fois partout dans le temps¹⁹ ». Le montage a ici une forte fonction sémantique ; le danger plane sur la réunion.

La mise en scène de trois réunions. Fiction et structure

C'est surtout la structure de mes livres qui relève de la fiction²⁰,

- 20 Précise Vuillard qui choisit de « mettre en scène », au sens cinématographique, trois rencontres : celle du 20 février 1933 entre Goering, Hitler et vingt-quatre industriels allemands ; la seconde entre Hitler et Halifax, en novembre 1937 ; la troisième entre Hitler et le chancelier d'Autriche, le 12 février 1938. La première réunion s'articule par rapport aux plans précédents par un effet de *zoom* signalé par le narrateur :
- nous pourrions ainsi nous rapprocher²¹...
- 21 Un autre plan s'articule par rapport au salon où sont reçus les vingt-quatre hommes d'affaire allemands : un lieu qui n'a pas de lien évident avec les temps et lieu précédents, celui de la villa Godi Malinverni, célèbre comme il est indiqué²². Des précisions sont données qui ont leur fonction dans le récit : la salle de l'Olympe où un socle bas soutient des ruines architecturales en faux marbre blanc, la salle de Vénus, et enfin le salon central « où l'on trouve en cartouche²³, au-dessus de l'entrée, la fin d'une prière : “et délivre-nous du mal” ». C'est sans doute pour arriver à cette citation que Vuillard a choisi cette villa palladienne, dont la séquence (puisqu'il y a plusieurs plans) est à mettre en relation avec la séquence se déroulant au palais du président de l'Assemblée (qui n'est pas nommé Reichstag, nom qui était pourtant le sien pendant la république de Weimar et sous le troisième Reich).
- 22 Il s'agit là d'un montage parallèle des deux salons ayant deux fonctions : d'une part, une fonction syntaxique, les deux plans s'articulent par l'intermédiaire du salon, et une

fonction sémantique, la production d'un sens connoté par le rapprochement entre les deux lieux, rapprochement et différence car, l'inscription « délivre-nous du mal » n'était pas à l'ordre du jour ; le mal était là et on n'était pas près de s'en débarrasser !

- 23 Mais, pourquoi cette villa palladienne et ces trois pièces seulement, et pas la salle des muses et des poètes, la salle des arts, la salle du putto, la salle des triomphes, représentation des triomphes de César avec au plafond une scène intéressante, Minerve qui enchaîne le Vice ? Uniquement à cause de la citation ? Pas seulement. La référence aux vaudevilles jette une lumière ironique sur la scène qui s'est jouée. On est presque dans un théâtre de boulevard, et pourtant ce qui se passe est grave.
- 24 Sans trop solliciter le texte, on peut construire un supplément de sens en rappelant la récupération par les nazis de l'antiquité grecque²⁴. Pour Hitler, les origines de la race allemande se trouvent en Grèce et à Rome. Les nazis, racialisant l'Histoire, ont élaboré un discours mythique présenté comme vérité scientifique. Or, la salle de l'Olympe, choisie par Vuillard, propose un Olympe de pacotille où « des dieux nus s'ébattent parmi des semblants de ruines²⁵ », tandis que la salle de Vénus est placée sous le signe du faux (fausse porte) et de la fuite.
- 25 Ce montage joue de « l'effet Koulechov », l'expérience ayant été menée par le cinéaste russe Lev Koulechov au début des années 1920. Elle met en évidence le rôle créateur du montage, le simple raccord de deux plans créant un sens absent des deux plans de départ. Ainsi, par une sorte de contamination sémantique, le texte tourne en dérision une donnée de l'idéologie nazie.
- 26 La séquence se termine par la phrase très théâtrale de Schacht, banquier, futur directeur de la Reichsbank : « Et maintenant messieurs, à la caisse » et un déplacement dans le temps présent avec le nom des firmes qui subsistent : BASF, Bayer, Agfa, IG Farben, Siemens, Allianz, Telefunken. Les entreprises représentées par les vingt-quatre hommes d'affaires existent encore. Ainsi, le capitalisme qui œuvrait en 1933 continue à vivre, et à bien vivre, ce qui montre sa « faculté d'adaptation inquiétante²⁶ », comme le dit l'auteur.
- 27 La seconde rencontre concerne la visite d'Halifax, « lord président du conseil » (mai 1937 - mars 1938), un des plus importants hauts fonctionnaires du gouvernement britannique qui préside les réunions du conseil privé du monarque. Il fut aussi secrétaire d'État à la Guerre (juin-novembre 1935) puis secrétaire d'État aux Affaires étrangères (février 1938 - décembre 1940). La rencontre avec Hitler eut lieu en novembre 1937.
- 28 Le texte propose une ellipse, une coupure dans la continuité de l'histoire : on passe de 1933 à 1937 ; les nazis sont désormais au pouvoir. Cette ellipse marque une rupture : un lieu institutionnel, le salon du Reichstag, est remplacé par un lieu ouvert, un cadre naturel, la scène se situant d'abord dans la Schorfheide, une immense zone forestière, où Goering avait un pavillon de chasse, Carinhall (du nom de sa première épouse), à environ soixante kilomètres de Berlin. Le personnage de Goering crève l'écran, personnage inquiétant. Situer cette rencontre dans ce lieu est historiquement exact, les détails donnés sont exacts, tirés d'un « petit film », la photo représentant Goering avec plume au chapeau, veste de cuir, existe. Goering est nommé « le grand veneur²⁷ », celui qui mène la chasse à courre et le texte rappelle que Goering est le créateur de la Gestapo...

- 29 La scène avec Hitler est traitée sur le mode burlesque : par focalisation interne, le lecteur voit ce qu'a vu Halifax, qui prend Hitler pour un laquais, mais le laquais n'est pas celui que l'on croit.
- 30 Le montage qui met en relation la visite des industriels allemands à Goering et Hitler, puis la visite d'Halifax aux mêmes, est puissamment créateur de sens ; il y a bien ellipse temporelle mais des liens existent entre les deux visites : les industriels financent, Halifax collabore. Il s'agit, si l'on reprend la terminologie de Marcel Martin²⁸, d'une ellipse de structure, motivée par des raisons dramatiques, le mot étant pris dans son sens étymologique d'action.
- 31 Le lecteur a confirmation de la communauté idéologique entre les nazis et Halifax en lisant ce qu'il a écrit à Stanley Baldwin, Premier ministre à plusieurs reprises et notamment du 7 juin 1935 au 28 mai 1937 : « Le nationalisme et le racisme sont des forces puissantes, mais je ne les considère ni contre nature ni immorales » ; ou bien à propos de nazis : « je ne puis douter que ces personnes haïssent véritablement les communistes. Et je vous assure que si nous étions à leur place, nous éprouverions la même chose²⁹ ».
- 32 La troisième rencontre évoque la visite du chancelier autrichien Schuschnigg à Hitler, le 12 février 1938. Des détails soulignent ce que l'on pourrait appeler l'ironie de l'histoire : c'est la date du carnaval et « les dates les plus joyeuses chevauchent ainsi les rendez-vous sinistres de l'Histoire³⁰ ». Le lieu est le même que lors de la visite d'Halifax en novembre 1937 : le Berghof, dans le village de Berchtesgaden.
- 33 L'auteur procède de la même manière que pour la visite des industriels allemands à Hitler en février 1933, quand la caméra passait du salon du Reichstag au salon de la villa palladienne : la caméra se déplace du salon du Berghof à l'asile de Ballaigues où était interné le peintre Louis Soutter. Mais le montage est différent : par un effet de fondu enchaîné, le corps d'Hitler se transforme : « raide comme un automate », « [il] dut pénétrer les rêves et les consciences, on croit le retrouver dans les ombres du temps, sur les murs des prisons, rampant sous les lits de sangles, partout où les hommes ont gravé les silhouettes qui les hantent³¹ ». Le corps d'Hitler transformé en graffiti. Et l'on peut ainsi passer des graffitis aux dessins de Soutter, lui-même enfermé dans un asile, semblant sortir d'un camp, « les joues étaient évidées, cavernueuses, [il] n'avait plus de dents³² », ne pouvant plus tenir un pinceau, peignant avec ses doigts trempés dans l'encre, d'autres corps, « des pantins hideux et terribles [qui] s'agitent à l'horizon du monde où roule un soleil noir. Ils courent et fuient en tous sens, surgissant de la brume, squelettes, fantômes³³ ».
- 34 Le narrateur explique lui-même le sens de ce rapprochement : « Et à cet instant où le destin de l'Europe se joue au Berghof, ses petits personnages obscurs, se tordant comme des fils de fer, me semblent un présage³⁴ ». Quelques lignes plus loin, il précise :
- Si on songe à ce qui se passait en Europe, autour de lui [Soutter], pendant ces longues années de réclusion à Ballaigues, dans le Jura, on peut penser que ce long ruisseau de corps noirs, tordus, souffrants et gesticulants, que ces colliers de cadavres augurent quelque chose. On dirait que le pauvre Soutter, enfermé dans son délire, sans le savoir peut-être, filme avec les doigts la lente agonie du monde qui l'entoure. On dirait que le vieux Soutter fait défiler le monde entier, les spectres du monde entier derrière un pauvre corbillard. Tout se transforme en flammes et en épaisses fumées. Il trempe ses doigts tordus dans le petit pot d'encre et il nous livre la vérité morte de son temps. Une grande danse macabre.³⁵

- 35 On pourrait parler de redondance, mais il n'en est rien car dans le supposé film de Soutter les images se précisent, « tout se transforme en flammes et en épaisses fumées ». Ce que donnent à voir le film de Soutter et le texte de Vuillard, ce sont les flammes et les fumées des fours crématoires.

Le traitement de l'invasion de l'Autriche par l'armée allemande

- 36 L'auteur-narrateur commence l'évocation du *Blitzkrieg* par un rappel de son théoricien, Guderian, celui qui a conçu l'arme blindée allemande, participé à l'élaboration des Panzers, chars très mobiles ; Guderian, commandant du XIX^e corps d'armée. Il est celui qui a lu Fuller, membre de l'Union britannique des fascistes (BUF), rallié à Mosley, le créateur de cette Union. Pourquoi ces noms ? Pour montrer les liens entre l'Allemagne nazie et certains hommes politiques britanniques, déjà suggérée lors de la rencontre Halifax / Goering.
- 37 Mais la guerre connaît des aléas : la panne de carburant et donc les tanks sur des plateformes de train. Pourquoi ces images ? Car il s'agit bien d'images, comme le souligne le texte : « On dirait un film comique : un Führer ivre de colère, des mécanos courant sur la chaussée, des ordres hurlés à la hâte³⁶ ».
- 38 L'objectif est précisé : « il faut rembobiner le fil pour bien comprendre, il faut oublier la guerre, il faut se défaire des actualités de l'époque » ; en effet « l'événement de l'Anschluss semble une logique fatale de l'histoire », mais « ce que l'on sait moins, c'est que les panzers de la Wehrmacht sont en panne, coincés à la frontière : la terrifiante armée allemande, qui va bientôt déferler sur l'Europe, est bloquée. Et on se dit qu'il aurait suffi de quelques avions, à cet instant, pour la détruire et éviter le pire³⁷ ».

Quelques éléments de synthèse

- 39 Ainsi, par l'intermédiaire du montage, Éric Vuillard produit bien une fiction au sens d'agencement d'actions, il produit un discours qui ordonne les événements, il les présente dans un certain ordre, il établit bien des correspondances :
- Pour celui qui écrit, inscrire les événements dans le temps d'une intrigue oblige à un montage, à un parti pris, qui permet de saisir les choses que l'on n'aurait pas pu comprendre autrement.³⁸
- 40 Cet « agencement » renvoie à l'art d'écrire, au style lui-même qui est l'art des rapprochements.
- 41 Pour dire quoi ? La réponse à la question posée dans l'introduction, concernant le régime de vérité dans lequel se situe cette fiction, peut être suggérée par un chapitre paraissant *a priori* énigmatique, « le magasin des accessoires ».
- 42 Tout au long du récit, l'auteur n'a cessé de suggérer que l'Histoire est un spectacle ; le terme de « vaudeville » a été utilisé pour évoquer la rencontre des vingt-quatre industriels allemands et de Goering. Si l'Histoire est spectacle, voilà pourquoi on peut la re-présenter, au théâtre, au cinéma, avec des accessoires qui se trouvent dans le fameux *Hollywood custom Palace*, « dont les galeries recèlent tout le passé vestimentaire de l'homme ». Ce lieu fut tenu par le philosophe Günther Stern, juif émigré aux États-

Unis, fuyant le nazisme, ayant pris le nom de Günther Anders (« Autre » en allemand), qui fut le premier mari d'Hannah Arendt.

- 43 Avec ces accessoires, on peut habiller des acteurs, en faire des personnages et re-présenter l'Histoire. Cela fait dire à Éric Vuillard : « Il paraît que les images, le cinéma, les photographies, ce n'est pas le monde – je n'en suis pas si sûr³⁹ ». Dans le magasin des accessoires, tout est prêt pour re-présenter la réalité, ce que nous prenons pour la réalité mais qui est une fiction faite pour nous tromper. Et la fiction de la fiction peut permettre d'approcher une parcelle de vérité. Il existe une fiction (celle du cinéma) pour dire le monde, pour dire une parcelle de vérité sur le monde, ou pour être mensonge. Rappelons l'ambiguïté du mot *fiction*, feintise au sens de tromperie, sens important au XVII^e siècle. Il y a bien tromperie car les images, les films que nous voyons, notamment ceux concernant l'Anschluss, sont des films de propagande.

Nous ne pourrons jamais savoir. On ne sait plus qui parle. Les films de ce temps sont devenus nos souvenirs par un sortilège effarant. La guerre mondiale et son préambule sont emportés dans ce film infini où l'on ne distingue plus le vrai du faux. Et puisque le Reich a recruté plus de cinéastes, de monteurs, de cameramen, de preneurs de son, de machinistes que tout autre protagoniste de ce drame, on peut dire que, jusqu'à l'entrée en guerre des Russes et des Américains, les images que nous avons de la guerre sont pour l'éternité mises en scène par Joseph Goebbels. L'Histoire se déroule sous nos yeux, comme un film de Joseph Goebbels. C'est extraordinaire. Les actualités allemandes deviennent le modèle de la fiction.⁴⁰

- 44 En mettant en mots un pan de l'Histoire qui nous apparaît comme une grande comédie, et même une bouffonnerie tragique – si on se souvient des gesticulations d'Hitler, on peut dire que c'est Hitler qui imite Charlot et non Charlot qui imite Hitler –, Vuillard parle de la guerre, mais sans la raconter ; il parle des manœuvres de couloir, des combines misérables qui se jouent dans les coulisses. Les choix du salon du Reichstag, du pavillon de chasse de Goering, du salon du Berghof, des lieux feutrés ou des lieux situés dans une nature magnifique, comme celle de la Schorfheide, sont importants. Dans ces lieux, qui ne sont pas des lieux de guerre, la violence est là, planifiée, consentie, la violence de l'Histoire qui n'est pas seulement présente sur les champs de bataille, mais dans des salons.

Ainsi le livre parle de la guerre, mais sans la raconter. Il s'appuie sur ce que le lecteur sait pour chercher autre chose. Si l'on raconte l'avant-guerre, puis que l'on s'engouffre dans un récit détaillé du conflit et de ses horreurs, une fois parvenu à la fin, on a perdu de vue les manœuvres de couloir.⁴¹

- 45 Écrire pour dessiller les yeux, pour réveiller les sommeilleux. Pour donner à voir, pour laver les yeux voilés par certains films de propagande. « Quelle passion de voir », lisait-on dans *La Bataille d'Occident*⁴². Voir ce qui est sous nos yeux et que nous ne voyons pas, comme la lettre volée d'Edgar Poe. Écrire pour dire qu'il n'y a pas de fatalité en histoire, l'avancée de l'armée allemande n'était pas fatale. Ainsi, « il faut écrire ce qu'on ignore », pour « arracher au langage un petit bout de vérité⁴³ ».

NOTES

1. Revue *L'Histoire*, décembre 2017.
2. *L'Humanité*, 5 mai 2017.
3. AOC *media* (Analyse opinion critique), 26 janvier 2019.
4. Éric Vuillard, *L'Ordre du jour*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 12. Désormais *OJ*.
5. *Ibid.*, p. 39.
6. Interview donnée au *Figaro littéraire*, 6 novembre 2017.
7. *OJ*, p. 51-52.
8. *Ibid.*, p. 44-45.
9. *Ibid.*, p. 45.
10. *L'Humanité*, art. cit.
11. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1977, p. 86.
12. Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau monde, « Cinéma », 2010, p. 67.
13. *OJ*, p. 9.
14. *Id.*
15. *Id.*
16. *Ibid.*, p. 10.
17. L'expression est de l'historien allemand Reinhart Kosseleck (1923-2006), *Le Futur passé, Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. EHESS, 1990.
18. *OJ*, p. 11.
19. *Ibid.*, p. 12.
20. *L'Humanité*, art. cit.
21. *OJ*, p. 17.
22. C'est la première des villas construites par Andrea Palladio, entre 1537 et 1542, à Vicence.
23. En architecture, le cartouche est un ornement de pierre taillée portant une inscription gravée, décorant la façade d'un bâtiment ; ici, il s'agit de l'encadrement de la porte.
24. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012.
25. *OJ*, p. 19.
26. *Le Nouveau Magazine littéraire*, n° 581, juillet-août 2017.
27. *OJ*, p. 28.
28. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, *op. cit.*, p. 86.
29. *OJ*, p. 32.
30. *Ibid.*, p. 35.
31. *Ibid.*, p. 48-49.
32. *Ibid.*, p. 50.
33. *Ibid.*, p. 49.
34. *Id.*
35. *Ibid.*, p. 51.
36. *Ibid.*, p. 110.
37. Bernard Fauconnier, *Le Nouveau Magazine littéraire*, art. cit.
38. *Le Figaro littéraire*, art. cit.
39. *OJ*, p. 122.
40. *Ibid.*, p. 128-129.
41. *L'Humanité*, art. cit.

42. Éric Vuillard, *La Bataille d'Occident*, Arles, Actes Sud, 2012.

43. *Le Nouveau Magazine littéraire*, art. cit.

AUTEUR

MARIE-FRANCE BOIREAU

Université d'Orléans

« Ici commence le roman de Jean-François Chahux » : Henri Michaux, la fiction sans roman

Anne-Élisabeth Halpern

- 1 Henri Michaux (1899-1984) est connu comme peintre et poète. Quoiqu'il eût fortement songé au roman et prétendît un temps s'y atteler, ses livres actent rapidement le renoncement au romanesque. Pourtant, la fiction y perdure, sous d'autres formes, notamment dans les récits de voyages réels tout subvertis qu'ils soient par l'imagination, les relations de voyages imaginaires, et jusqu'à une nostalgie de la narration dont le bien nommé *Plume* est l'incarnation. « [La] fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain » : la formule de Mallarmé à propos de Descartes dans ses *Notes sur le langage*, dont Bertrand Marchal a proposé l'analyse (cf. *supra*), s'appliquerait à Michaux chez qui existerait de la fiction sans roman mais non sans récit, quoique toujours de cette manière condensée qui est la marque du poème (prose ou vers, peu importe).

Incertitude générique

- 2 Le flottement générique est une première donnée pour Michaux qui conteste toute assignation à un type d'expression prédéterminé : puisque « [l]'esprit, naturellement, est dadaïste¹ », l'écriture de fiction doit l'être aussi. Par son refus du grégarisme de l'écriture, il est de son temps, celui des avant-gardes qui ont mis les procédés littéraires canoniques cul par-dessus tête. Depuis la fin du XIX^e siècle, en effet, les catégories génériques – poétiques surtout – volent en éclats, et, dans les années 1920, leur fluidité est acquise. Michaux, peintre, renâcle tout autant à être assimilé à une école picturale sauf à celle, inexistante, du « fantomisme ». Expérimentateur des accélérateurs psychiques, il rédige par ailleurs une tétralogie sur la drogue entre 1956 et 1967, classée dans la poésie quand ces textes sont tout autant des essais. Et poète, il ne s'en tient jamais à une production unifiée, classable. Il participe donc activement de cet affaiblissement historique de la notion de genre et, dans sa correspondance des années

1922-1923 – époque de « bricolage intellectuel » où il forge ses armes de littérateur –, il pense d'abord devoir écrire un roman, dont la rédaction est pourtant d'emblée minée par la tentation de l'essai :

Écrire est pour moi un vrai PHÉNOMÈNE dont les lois me sont inconnues et dont l'apparition m'est toujours inattendue. Je croyais continuer mon roman et voilà que je travaille à nouveau le « Rire » et je suis même bien près de vous le promettre pour dans un mois. En tout cas, il y aura un essai philosophique prêt pour fin mai et il ira au *Disque Vert* [revue fondée par Hellens].²

- 3 Une bonne décennie plus tard, en 1935, la question n'est toujours pas réglée et le prière d'insérer de *La Nuit remue*, rédigé par l'auteur, met en garde contre le risque d'homogénéité générique :

Ce livre n'a pas d'unité extérieure. Il ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poèmes, poèmes en prose, confessions, mots inventés, descriptions d'animaux imaginaires, notes, etc. dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal.

- 4 Si elle ne mentionne pas le roman comme tel (seulement le « récit »), cette liste n'est pas non plus exhaustive : exorcisme, notule encyclopédique scientifique, glossolalie, etc. sont autant d'ingrédients formels du recueil non répertoriés. Michaux sera encore cet écrivain qui, à la fin de sa vie, en tête de textes dialogués à la manière de courtes pièces de théâtre – à strictement parler agonistiques puisqu'ils s'intitulent *Affrontements* – inscrit :

Voir dans ce qui suit des pièces de théâtre, soit écourtées, soit inachevées, serait une erreur. S'achever en pièces de théâtre ne se pourrait sans changer de nature.
[...]

J'envisage les textes ci-après, et d'autres semblables, comme propres à une certaine rêverie, invitant, ainsi que le font des poèmes une fois lus, à demeurer par la pensée dans leur atmosphère qui perdure.

Et de conclure : « Lectures sans voix. // Prière aux comédiens de s'abstenir ».³

- 5 Il y a chez lui un double déni de la frontière générique : du côté de l'écriture, mais aussi, espère-t-il, du côté de la lecture. Il comprend que la figure du démiurge conventionnel, pourvoyeur des monde romanesques, ne le définit pas. Il n'endossera finalement pas le masque d'emprunt du romancier NRF qu'il a un temps rêvé de porter :

Et puis les idées des autres, des contemporains, partout téléphonées dans l'espace, et les amis, les tentatives à imiter ou à « être contre ».

[...] On veut trop être quelqu'un.

Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.)

Une moyenne de « moi », un mouvement de foule.⁴

- 6 La question littéraire est, on le voit, indissociable de celle de l'identité. Michaux est ce qu'il fait, et s'il n'écrit pas de roman, c'est qu'il n'est pas romancier. Il en a pris conscience dès 1927, même s'il eut quelque difficulté à l'admettre.

Qui-il-fut romancier

- 7 Son premier livre, dans lequel il dresse, à vingt-huit ans, un bilan de sa vie et intitulé *Qui je fus* (1927) est bel et bien conclusif, renvoyant au passé révolu de l'apprenti écrivain. Le bilan tourne même aussitôt à la mise au rancart, puisque *Qui je fus* est renié par son auteur qui en extraira toutefois quelques textes pour une future anthologie, dont « Le Grand Combat » qui relate une bagarre impitoyable contre le langage normé.

Michaux s'attaque dès ce premier opus aux conventions littéraires. Le poème en vers libres intitulé « L'Époque des illuminés » s'ouvre sur une vision idéalisée des écrivains du futur : « Quand le crayon qui est un faux frère ne sera plus un faux frère. » Puis il met en garde l'écrivain actuel : « les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés vous au premier coup⁵ ».

Il faut toujours être en défiance, Messieurs, toujours et pressés d'en finir, le jurer et remettre son serment en chantier tous les jours, ne pas se permettre un coup de respiration pour le plaisir, utiliser tous ses battements de cœur à ce qu'on fait, car celui qui a battu pour sa diversion mettra le désordre dans les milliers qui suivront. (*Ibid.*)

- 8 Dès l'*incipit* de ce premier recueil, il ne faut pas le déranger car, dit-il, il écrit un roman :
- Je suis habitué ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. [...]
– Allons, leur dis-je, j'ai réglé ma vie, je ne puis plus prêter l'oreille à vos discours. À chacun son morceau du temps : vous fûtes, je suis. Je travaille, je fais un roman.⁶
- 9 La tonalité gidienne empruntée au début de *Paludes* (« J'écris *Paludes*. ») se poursuit avec une cohorte de « Qui je fus », ses « moi » antérieurs (plutôt penseurs qu'écrivains) sollicitant le jeune écrivain et l'empêchant d'écrire son roman : le matérialiste, puis le rédemptoriste qui exige une « dissertation » sur l'âme : « J'écrivis, pour qu'il se tût, une partie de son discours, encore que je fusse froissé, et que cela m'éloignât de mon roman » (*Ibid.*, p. 12). Lequel a les apparences d'un récit libertin où l'on « voit des personnes éhontées, en caleçon de soie, et d'autres qui déjà l'ont enlevé pour d'autres jouissances » (*Ibid.*, p. 14).
- 10 Faire un roman, pourtant, voilà du travail sérieux qui vous pose un écrivain désireux d'entrer en littérature, tout tenté qu'il soit plutôt par l'essai et la philosophie. Michaux en avait du reste conscience en mars 1923 dans une lettre à Hellens où il brosse du romancier un portrait peu flatteur, quoiqu'il sache que le succès ne peut venir que de là :
- J'ai donc commencé de la prose sans retenue, de la prose Marcel Proust. Le 9 [mars] ; et le 15 au soir je possède 50 pages. En août j'aurai 500 pages. J'écris sans le moindre effort ; j'aurai très peu de ratures à faire et c'est d'un débit enivrant et toujours curieux. Rien ne m'empêche d'aller jusqu'à des milliers. [...]
C'est du style roman. C'est-à-dire tout, tout autour de la moindre chose.
J'intitulerai le livre simplement : 120 jours chez moi ou 18 semaines chez moi – ou 8 semaines – selon le temps que j'aurai consacré à ce premier volume de 500 pages.⁷
- 11 Si Michaux entend concurrencer et Marcel Proust et Xavier de Maistre avec son *Voyage autour de ma chambre*, il sait aussi que l'écriture ardue de la poésie ou de l'essai n'est guère couronnée de succès immédiat : « Tandis que 18 semaines à la maison c'est lisible facilement, ce sera lu, ce sera scandaleux mais ça aura dix éditions tandis que le Rêve, il lui faudra 5 ans ou même plus avant d'être connu⁸ ».
- 12 Le roman est donc une tentation récurrente pour se faire reconnaître comme écrivain, et une tentative toujours avortée : « On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau⁹ ». La formule termine la première section de *Qui je fus* et congédie ses « moi » passés qui l'aident, par leurs erreurs et errements, à affiner ses refus en matière d'écriture, avant qu'il n'en déduise ses choix. Dans la suite du recueil, en effet, il n'est plus question de roman, jusqu'à la dernière section « Fils de Morne », qui constitue une sorte d'autobiographie psychique de celui qui en avait fourni une intellectuelle au tout début de son opus. À la pluralité des « expressions »

refusées au fur et à mesure dans la première section, répond la perte de l'expression dans la dernière :

C'est l'expression qui s'est décollée, décollée de l'homme. Une grande chose que l'expression ! [...]

Des hommes sont directement frappés dans leur métier, tant mieux, je parle pour les écrivains, plus crissants que la craie, enfin disparus.¹⁰

- 13 La fin de l'expression, verbale, gestuelle, physiologique, met un terme à la civilisation même. Plus d'écrit, sauf les affiches anonymes de certains qui n'auraient pas été contaminés et continueraient à s'exprimer. La médecine est réduite à des bricolages insignifiants, jusqu'à une invention géniale :

Enfin, mille applications à balbutier, et cela finit très petitement par un fauteuil. L'inventeur ne voulut pas livrer son secret, je veux dire multiplier son emploi. Il fallait que toute l'humanité passât sur son fauteuil, on devine à quel prix. Puis il fit faire plusieurs fauteuils, et puis plusieurs centaines, mais comme les cinq continents devaient s'y asseoir cela ferait du temps ; un guéri calcula qu'avec telle proportion ascendante on arriverait à guérir l'humanité au bout de trente quatre siècles et demi.¹¹

- 14 On a donc inventé la psychanalyse, afin que les patients retrouvent l'expression. Malheureusement, certains ne guérissent pas : les « mornes », au nombre desquels Jean Chahux, rétif au fauteuil comme au divan, dont le troisième enfant naît morne et muet lui aussi, affligé d'un terrible esprit de sérieux :

Allons c'est l'âge de dire « maman » ou « mama ou papa », c'est l'âge et de quatre mois bientôt passé, tu n'y couperas pas, parle ou tu es morne, ou pis encore. Tu peux dire « manou, ranou, nanou », tu as beaucoup de latitude, tout de même un glo de toux et de suffocation par l'obstruction de la trachée artère ne serait pas jugé suffisant. On parie pour, on parie contre. Il n'aurait pas de voix, pas de cordes vocales, on dit... on dit... à raturer tout cela, l'enfant a parlé, et *ici commence le roman de Jean-François Chahux*.¹²

- 15 La clôture de *Qui je fus* ouvre, au présent, sur une page blanche qui ne sera en réalité jamais remplie. Le commencement est la fin : où commence le roman, finit la poésie. Michaux ici, conclut sa « fiction » de l'histoire des mornes en ouvrant sur un roman qui n'existera jamais. Une lettre à Paulhan en 1928 fournira un semblant de clef quant à ce que pourrait être l'écriture romanesque à la manière de Michaux : « Je fais un roman ; des vues synthétiques, le contraire du délayage proustien ». Par rapport à 1923, on note le renoncement à « la prose sans retenue » à la Marcel Proust. La fiction devra s'incarner dans d'autres formes que le roman de la tentation duquel il faudra se soigner, ce qui prendra plus de temps.

Détour par Lautréamont

- 16 Michaux doit sans doute pour partie cette manière d'infléchir la fiction du côté du poétique plutôt que du romanesque à Lautréamont qu'il a adulé dans ses années d'adolescence. Ducasse venait d'être redécouvert, non par les proto-surréalistes, comme s'en vante Breton, mais par Max Waller, directeur de la revue d'avant-garde *Jeune Belgique*, qui en avait dégotté les exemplaires entreposés chez l'imprimeur original, et publié un extrait en 1885, le faisant ainsi connaître de manière posthume. L'un des premiers textes de Michaux, « Il se croit Maldoror » (premier chapitre de *Cas de folie circulaire* paru au *Disque Vert* en 1922) est un hommage appuyé à Lautréamont qui tenait le roman pour « un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-

mêmes : la conclusion morale est absente¹³ ». Il n'est que de se souvenir de la réjouissante mise au point ironique au début du chant VI des *Chants de Maldoror*, prétendant que tout ce qui précédait était cinq « récits », et qu'il s'apprêtait à

fabriquer un petit roman de trente pages [...]. Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman !¹⁴

- 17 Pour Lautréamont comme pour Michaux après lui, la fiction romanesque est une sorte de sous-littérature et de sous-philosophie : « Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. [...] Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas¹⁵ ».
- 18 Lautréamont se vante d'avoir bien « crétinisé » son lecteur en ayant construit « mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère » (chant VI, section VIII, p. 260). Or, l'hypnose de l'expression, c'est aussi le mode d'action dans « Fils de morne » de Michaux qui, à la fin de *Qui je fus*, chahute les genres, en conservant la finale de son nom : ChaHux, y insérant au beau milieu le H initial de son prénom. Préférant le resserrement poétique au « délayage proustien », il écrira « pour court-circuiter¹⁶ », donc pratiquera l'anti-roman, le surgissement torrentiel et impétueux plus que le long déroulement fluvial du roman, animé d'une volonté d'aller à l'épure.
- 19 Loin d'être débarrassé de la question formelle, Michaux y reviendra encore dans sa conférence prononcée en 1936 à Buenos Aires, « L'avenir de la poésie », où il distingue celle-ci d'avec le roman qui s'exercerait selon lui au plus près du réel, d'un réel extérieur à l'écrivain, et collectif, ou « social », ce qu'il appelle la « prose de l'existence ». Il oppose clairement les deux régimes :
- Mystérieusement, tel problème social, politique, qui émeut et intéresse l'homme dans la prose de l'existence, si je puis dire, perd, arrivé dans la zone de ses idées poétiques, tout trouble, toute vie, toute émotion, toute valeur humaine.¹⁷
- 20 Et pourtant...

Prégnance de la fiction

- 21 L'éviction (ou l'incapacité...) du roman reste indissociable chez lui, d'une prégnance de la fiction, des petites histoires qui commencent sans aboutir vraiment, des situations qui sont parfois comme des mini-scenarios cinématographiques. Michaux, s'il se défait de l'intrigue, de la description, de la narration au long cours, a malgré tout besoin de personnages. C'est plus fort que lui. Nombre de ses expériences d'écriture sont endossées par des personnages (même réduits à un nom invraisemblable et pas nécessairement humains) qui « incarnent » l'expérience de vie et sont des projections du sujet poétique qu'il nomme ses « personnages-tampons » :
- Quand il m'arrivait autrefois un coup dur, je n'étais embarrassé que le temps très court où j'avais à faire face, seul. Dès que j'avais trouvé un personnage (que j'avais « reculé » en lui), j'étais tiré d'embarras, de souffrance (du moins du plus gros, du plus intolérable).¹⁸
- 22 Quelques sujets individualisés émergent de la masse des anonymes ou des peuples imaginaires : Emme (comme M-ichaux), Pon dont la naissance est multiple, Dovobo l'empereur à rebours de la Grande Garabagne, le vieux Pollagoras ou le Maître de Hô.

Mais c'est en 1930, avec « Un certain Plume », qui est aussi une plume incertaine quant au genre qu'elle préconise, que Michaux se repose la question du récit, sinon du roman¹⁹. Plume a un jumeau en un sens, Eache (eh ! H.) dont la biographie est esquissée dans un texte qui rappelle « Fils de Morne » : « Le Fils du macrocéphale », texte retitré ensuite « Portrait de A. ». Tous ces bouts de personnages trouvent leur accomplissement avec le bonhomme Plume, chaplinesque en diable et qui est, chez Michaux, le dispositif romanesque plus abouti : un personnage, treize petits chapitres avec des situations présentées selon une chronologie approximative, des obstacles opposés au « protagoniste » principal, des ébauches de narration. Ce qui fait dire à Michaux : « Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain²⁰ ». Là encore, la figure du romancier se confond avec celle, idéalisée, de l'écrivain.

- 23 Les chapitres sont titrés à la manière de romans pour la jeunesse : « Plume voyage », « Plume au restaurant », « Plume et les culs-de-jatte », « Plume avait mal au doigt », « Plume au plafond ». Les autres titres incluent d'autres personnages non nommés « Une mère de neuf enfants » (prostituée dans un bordel berlinois), « L'hôte du Bren-Club » (franchement rabelaisien où se rencontrent même les moutons de Panurge). Plume retrouve son ami Pon dans deux épisodes : « La nuit des Bulgares », miniscénario où les compères passent un certain nombre d'individus anonymes par la fenêtre d'un train car les « personnages » c'est encombrant ; et « L'arrachage de têtes », consistant aussi en une réjouissante série de décapitations perpétrées, comme malgré eux, par nos pauvres bougres. Plume « renaîtra » en 1943 dans un texte violent contre la paternité : « Tu vas être père (d'un certain Plume) », où se font entendre les échos du père Chahux de *Qui je fus*, et des pères falots du « Portrait de A. ».
- 24 Cependant, ce dispositif romanesque est miné de part en part. D'abord parce qu'on ne saura presque rien de Plume, ballotté, solitaire ou mal marié, dans une discontinuité de moments. Son imprécision, son indétermination, sa soumission aux aléas de l'existence et à l'agressivité des autres en font un frère de certains héros kafkaïens, sans connaître leur développement dans un récit abouti, ou des vagabonds endossés par Chaplin, sans que le scénario, là encore, soit mené à son terme et à une conclusion certes inévitable, mais réelle. Danois (la Reine lui demande de lui parler du Danemark tout en l'attirant dans son lit), il illustre à sa façon la réplique de Marcellus à Horatio dans *Hamlet* (I, 4) : « *Something is rotten in the state of Denmark* » [Quelque chose est pourri au royaume du Danemark], ou au royaume du récit. (Soit dit en passant, le texte de Michaux est aussi une histoire de paternité, de Roi, qui réapparaît, terrible à la fin).
- 25 Ensuite, ce dispositif est ruiné parce que le poète condamne à mort son personnage dès la fin du premier épisode. « Un homme paisible » (d'abord intitulé « La philosophie de Plume ») introduit à la vie de Plume, coupable d'avoir dormi et donc de n'avoir pu empêcher un train d'écraser sa femme. « Un homme qui dort » est-il un personnage de roman ? Oui, répondra Perec en 1967. Oui, avait expliqué Proust, vingt ans avant Michaux. Car Plume, malgré l'effondrement de son univers familial, se rendort cinq fois. Il « pense » mais ne parle pas, sauf pour sa dernière intervention où il s'excuse, lui l'accusé, de n'avoir pas suivi l'affaire. Le héros est biffé d'un trait de plume et sa philosophie peut se résumer à : vie et mort d'un absent au monde.
- 26 Or, malgré la sentence initiale, non seulement les aventures de Plume continuent sans qu'on puisse décider si c'est une longue analepse, mais sa femme, toute découpée en huit morceaux par un train fût-elle, réapparaît pour le tancer dans le cas où il se ferait amputer à son tour d'un ou plusieurs doigts en vertu d'une castration démultipliée

(« Plume avait mal au doigt »). Malmené par les uns et les autres, réduit en esclavage sur un bateau, il finit au service des culs-de jatte dans le dernier « épisode » qui fait écho au premier où sa femme avait été largement amputée. Donc la vraisemblance temporelle est éjectée d'une chiquenaude et va rejoindre la psychologie au rayon des accessoires en compagnie de la construction de l'intrigue, puisque les chapitres tournent court, sans qu'on en sache définir ni logique d'enchaînement, ni début, ni fin. Dans « Plume au restaurant » le déroulement du récit est marqué par une litanie de « aussitôt » comme s'il ne se passait rien de plus entre le début et la fin, les autorités, de plus en plus violentes, ayant déjà jugé et condamné Plume dès le premier alinéa.

- 27 Plume, écrit Michaux, « est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. À Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion²¹ ». Ayant entrepris l'écriture de ce squelette d'une fiction romanesque, il devenait écrivain ; ayant fini Plume, il cesse d'être écrivain au sens commun et redevient... « poète » ! Le nom de Plume est bien un avatar de l'écrivain, et en conserve la légèreté, l'indécision, et la fragilité : Michaux ne sent pas solidement écrivain, puisque non romancier. Le personnage de Plume est en porte-à-faux avec le monde, comme Michaux l'est avec la littérature. *Plume*, au milieu même des deux éditions (de 1930 puis de 1936), signe l'échec de l'écriture romanesque :

Mon roman ? Bien aimable de m'en parler. Définitivement rejeté. Panier. Plus copies. Le reste va : mon journal, et des poèmes. Suis-je capable d'autre chose, non. C'est décourageant. Tant pis. Allons-y. Je n'ai vraiment fait de progrès qu'à la nage. En soufflant comme un phoque, je parcours trois cents mètres environ.²²

- 28 C'est donc bien le long cours attaché au roman qui le décourage. Pour qui ne réussit qu'à nager trois cents mètres, le roman fleuve est déconseillé. Mais uniquement le long cours romanesque car en 1933, Michaux a publié son volumineux *Barbare en Asie* qui prouve que le développement ne lui répugne pas, comme il en apportera encore l'exemple éclatant dans son imposante tétralogie sur la drogue.

La souris qui s'en va toute seule

- 29 À la manière dont Jauffret sous-titre son volume de 2018 *Microfictions 2018* : « roman », quoique sans le roman, avec la fiction en modèle réduit, Michaux propose des microfictions dans sa poésie, mais aussi dans ses récits de voyage, même si *Ecuador* (1929) mine les règles du « journal de voyage », entre datation fantaisiste et récit entrelardé de poèmes lyriques (« Rends-toi mon cœur », ou « Je suis né troué »). Les voyages imaginaires feignent eux aussi de conduire un récit, mais le manque de lien entre les épisodes (les peuples rencontrés, les différents aspects de la magie), le déni de la logique, le statut ambigu du narrateur, la façon d'éjecter la description, de suspendre l'ordre des choses empêche de parler de roman.
- 30 L'explication tient à ce que l'une des pratiques fictionnelles de Michaux, dans de nombreux textes, touche au langage lui-même, qu'il considère comme la première fiction. Puisqu'il l'est en effet, au sens de modelage, de la fabrique des mots que s'autorisent les poètes en général et Michaux en particulier, il est loisible de le compléter par l'invention verbale, de celle qui ne figurera jamais dans les dictionnaires. Mais aussi de le manipuler, physiquement, en pratiquant, comme Michaux le montre dans *Plume*, avec « L'arrachage de têtes » ce micro-récit d'expressions lexicalisées à propos de la tête « perdre la tête », « ne pas avoir la tête sur les épaules », « tirer par les

cheveux », et des images issues de l'iconographie classique : Méduse, saint Jean-Baptiste, etc.

31 Donc dans *La Nuit remue*, *Mes Propriétés*, *Lointain intérieur*, *Plume*, mais aussi *Quelques jours de ma vie chez les insectes* par exemple, se lisent des ébauches de récits, des énoncés chronologiques d'actions toutes plus loufoques les unes que les autres, mais dont émane le parfum nostalgique de la forgerie verbale continue, où le récit est pris en charge par un sujet lyrique qui ne s'en donne toutefois pas toujours les apparences. Dans nombre de cas, en effet, le « je » qui écrit est une instance qui propose à l'occasion des confessions dont on admet le degré d'irréalité biographique, qu'on pourrait à la rigueur considérer comme des ébauches de fiction romanesque, mais où le poète conserve une part de sauvagerie, d'indiscipline.

32 Plus largement encore, apprivoiser le langage pour le plier à des modes d'expression est une tâche vouée à l'échec, selon Michaux. La littérature devient vite un piège, si l'on se soumet à ses règles générales. La poésie, elle, proposerait des fictions, denses et exigeantes, susceptibles d'ouvrir une infinité de possibles offerts à l'imagination du lecteur. Le poète commence, est ensuite dépassé par sa création, et le lecteur prend le relais. Ainsi dans l'avant-dernier fragment d'« Énigmes » dans *Qui je fus* (d'abord publié dans « Mes rêves d'enfant » en 1925) s'élabore une nano-fiction sur la puissance de l'écriture :

Je formais avec de la mie de pain, une petite bête, une sorte de souris. Comme j'achevais à peine sa troisième patte, voilà qu'elle se met à courir... Elle s'est enfuie à la faveur de la nuit.²³

33 Plus que les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon, les petites bêtes poétiques de Michaux sont des *fictions*, des modelages au sens strict ici par le façonnage, puisque le *poïète* est un artisan potier, avec cette particularité par rapport au roman qu'elles ne prétendent pas à la totalité, ni à l'exhaustivité, ne feront jamais concurrence à l'état-civil, qu'elles laissent beaucoup d'éléments en suspens à charge du lecteur de les attraper ou non dans son filet à papillons mental :

La littérature est un gosse qui, poursuivant un papillon invisible d'une tierce personne, voudrait par ses propres zig-zag, représenter le parcours du papillon.²⁴

NOTES

1. Henri Michaux, *Qui je fus* (désormais abrégé *QJF*), Paris, NRF, 1927, p. 16.
2. Henri Michaux, Lettre à Franz Hellens, s.d. [fin 1922 - début 1923], *Sitôt lus*, Paris, Fayard, 1999, p. 40.
3. Henri Michaux, *Affrontements*, Paris, Gallimard, 1981, p. 113-114.
4. Henri Michaux, « Postface », *Plume* (1938), Paris, Gallimard, 1967, p. 216-217.
5. *QJF*, p. 56.
6. « I. Qui je fus », *QJF*, p. 9.
7. Henri Michaux, Lettre à Franz Hellens, 16 mars 1923, *Sitôt lus*, *op. cit.*, p. 40.
8. *Id.*
9. *QJF*, p. 18.

10. *Ibid.*, p. 81.
 11. *Ibid.*, p. 85-86.
 12. *Ibid.*, p. 90. Les italiques sont de Michaux.
 13. Lautréamont, *Poésies* ; Isidore Ducasse, *Poésies, Œuvres complètes*, éd. Hubert Juin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 283.
 14. Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, *ibid.*, p. 229.
 15. Henri Michaux, « Le cas Lautréamont », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, t. I, p. 68.
 16. Henri Michaux, « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954, p. 44.
 17. Henri Michaux, « L'avenir de la poésie », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 968.
 18. Henri Michaux, « Observations », *Passages*, Paris, Gallimard, 1950, p. 154.
 19. Voir ce que fera Pinget avec *Monsieur Songe* (1982), qui doit tant à Michaux.
 20. Robert Bréchon, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque idéale », 1959, p. 205.
 21. *Ibid.*, p. 205.
 22. Lettre à Jean Paulhan, septembre 1934, in Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994, p. 203.
 23. Henri Michaux, « Énigmes », *QJF*, p. 24.
 24. *Ibid.*, p. 16.
-

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Aragon / Breton : roman, poésie, fiction

Alain Trouvé

« Je cherche l'or du temps » (André Breton, 1934)

« J'appelle poésie cet envers du temps » (Louis Aragon, 1974)

- 1 La divergence littéraire entre Breton et Aragon, initiateurs du mouvement surréaliste, ne porte pas sur la « fiction », notion peu présente dans le paysage culturel de la première moitié du vingtième siècle, mais sur le roman et peut-être sur la poésie. La distinction posée en 2009 par Jacques Rancière entre deux acceptions de la fiction¹ concerne néanmoins ces auteurs. En effet, la fiction comme « agencement d'actions » (sens 1 : restreint) n'englobe pas tous les énoncés mais seulement les inventions d'histoires, autrement dit essentiellement le roman, mettant en jeu le couple factuel-fictif, quand la fiction comme « agencement de signes et d'images », « procédure générale de l'esprit humain » (sens 2 : global), par le jeu des figures de langage, désigne une pratique poétique de la langue et implique un contrat de vérité ou d'authenticité. Quand bien même le mot « fiction » ne serait pas au cœur de la controverse entre les deux écrivains, le problème posé aujourd'hui à propos de la fiction se joue chez eux à travers ces catégories voisines ; l'étude comparative peut alors paradoxalement et par un éclairage latéral apporter quelques lumières dans le débat.
- 2 Breton et Aragon sont au xx^e siècle deux contemporains capitaux dont les parcours sont marqués par une intense proximité affective et intellectuelle, doublée de divergences qui iront s'accroissant. Ils ont laissé une trace profonde dans le monde des Lettres :

Sans la rencontre de Breton et d'Aragon, nous n'aurions jamais eu de groupe surréaliste, ni d'engagement de la création au service de la révolution, ni de conflit entre un réalisme à la française et l'esthétique de la liberté
- 3 Note Henri Béhar dans le *Dictionnaire Aragon*².
- 4 Les deux auteurs intègrent dans leur œuvre un propos théorique de vaste portée, doté d'une cohérence propre, entretenant ainsi une sorte de controverse à distance. S'ils privilégient d'autres mots que celui de « fiction » – roman, poésie, mais aussi : mythologie, magie, surréalisme, réalisme... –, leur dialogue demeure riche

d'enseignements, l'enjeu de cette réflexion étant peut-être d'apprécier la place de l'imaginaire dans les œuvres de langage. On se propose pour le montrer de replacer l'affrontement dans l'histoire littéraire, d'en mesurer les implications théoriques à distance, puis de s'attarder sur deux points : le personnage, côté roman, et la figure de l'analogie, dans le langage poétique.

Situation littéraire

- 5 Rappelons à grands traits quelques points saillants qui relèvent aujourd'hui de l'histoire littéraire. Au lendemain de la Grande Guerre, la révolte des écrivains contre le vieux monde d'où est sortie la catastrophe prend successivement les formes du mouvement Dada, puis du surréalisme. Les revues qui se succèdent inscrivent dans leur titre cette posture : *Littérature*, cofondée par Breton, Aragon et Soupault en 1919, est à comprendre par antiphrase ; *La Révolution surréaliste* (1924-1929), puis *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933) soulignent par l'inflexion de leurs intitulés le problème crucial : l'articulation de la révolution artistique et de la révolution politique impliquant alors l'adhésion au Parti communiste français et la reconnaissance du rôle dirigeant de l'Union soviétique, emblème du monde nouveau. Le surréalisme, inspiré par la lecture de Freud, met l'écriture à l'écoute du rêve et de l'inconscient. Le communisme, suivant la leçon de Marx, programme la fin de l'hégémonie bourgeoise et l'émancipation du prolétariat, prémisse d'une société sans classe. Peut-on concilier l'un et l'autre ? Au congrès de Kharkov, en 1934, Aragon et Sadoul, pour le groupe surréaliste, ont signé un texte en ce sens. Au nom de la liberté de l'art, Breton récuse ce qu'il perçoit comme une soumission. Malgré l'inflexion nouvelle donnée à son écriture, Aragon prétendra toujours articuler le politique et l'exigence artistique. À l'ardente amitié qui a uni les deux artistes succède dès lors l'opposition irréconciliable marquée par la dissemblance des œuvres. Pourtant chacun continue à penser à sa manière le couple surréalisme-révolution. Loin de nier l'importance du politique, Breton ambitionne de lui faire place dans une écriture transcendant les savoirs. On relève ainsi dans *Les Vases communicants* (1932) des références à Lénine, quand *L'Amour fou* (1937) prétend intégrer et dépasser Freud et Engels. Aragon ne renie pas son admiration pour Freud : malgré la priorité donnée aux questions sociales dans le cycle du *Monde réel* (1934-1952), la permanence d'un imaginaire issu du surréalisme³ continue à irriguer son écriture qui opère une nouvelle mutation au cœur des années 1960, rendant à ses œuvres de jeunesse toute leur importance.
- 6 La trajectoire de Breton est continue, son combat indéfectible pour le surréalisme s'opère au gré de trois vagues. Aux deux *Manifestes* de 1924 et de 1930 s'ajoute après 1945 la tentative d'adapter et de régénérer le mouvement en l'accordant au paysage culturel nouveau. L'œuvre d'Aragon connaît des seuils délimitant trois périodes sur lesquelles s'accordent la plupart des spécialistes : une période Dada surréaliste, de 1919 à 1930, une période dite du réalisme socialiste qui se prolonge au-delà de 1945 jusque dans les années 1950, une période que nous appellerons réflexive ou de réalisme en miroir.
- 7 Dès l'époque surréaliste, en-deçà de la rupture des années 1930, on observe une divergence capitale pour notre propos sur la question du roman. À l'interdit posé par Breton dans le *Manifeste* de 1924, Aragon oppose une pratique dissidente et une « volonté de roman » réaffirmée tout au long de sa vie. De son vivant, bien qu'il joue

souvent à confondre les genres, il publiera séparément ses *Œuvres romanesques*⁴ et son *Œuvre poétique*⁵. La réédition posthume dans la collection de la Pléiade⁶ reprendra pour l'essentiel ce classement qui traduit encore la reconnaissance de seuils. Rien de tel chez Breton pour qui la poésie est une forme transcendante. Suivant cet esprit, la réédition posthume de ses œuvres dans la collection de la Pléiade s'en tiendra au titre général d'*Œuvres complètes*⁷ ; elle fera néanmoins place dans un quatrième volume à des *Écrits sur l'art*⁸, signalant peut-être ainsi la résistance du monde éditorial à l'effacement de toute distinction d'ordre générique.

- 8 Revenons à présent au débat théorique et à la faible place accordée au mot « fiction » dans les écrits des deux auteurs afin d'en tirer un premier enseignement.

La fiction en littérature pensée hors du mot « fiction » ?

- 9 Notre propos se fonde sur une approche dissymétrique et néanmoins convergente. Du côté de Breton, nous disposons de l'instrument lexicométrique mis au point par Henri Béhar, pionnier dans la numérisation des œuvres et par ailleurs éminent spécialiste de l'auteur : qu'il soit ici vivement remercié. Le relevé effectué par ce moyen ne signale que quatorze occurrences sur environ six mille pages. Sur le versant Aragon, malgré l'absence d'un outil comparable susceptible d'embrasser l'œuvre entière⁹, la publication récente du *Dictionnaire Aragon* semble indiquer une tendance similaire. Sur plus de mille pages, on ne trouve aucune entrée « fiction », alors que les catégories « poésie » et « roman » font l'objet de rubriques multiples. Même constat encore pour le *Dictionnaire André Breton*, d'une ampleur équivalente, qui ignore l'entrée « fiction » mais multiplie les rubriques autour de la catégorie « poésie » et n'ignore pas celle de « roman », même si, comme on pouvait s'y attendre, l'article synthétise ce que Breton rejette. Contester un genre, c'est encore lui reconnaître une forme d'existence.
- 10 L'hypothèse que nous posons en corollaire de ce constat est la suivante : la fiction est une création théorique de la fin du xx^e siècle, culminant dans les années 1970-2000 et encore très présente au début du nouveau siècle en cours, en lien avec un usage dominant du terme dans le monde anglo-saxon voire latino-américain¹⁰ et le succès envahissant des fictions filmées de tous ordres. La culture de masse comme la théorie¹¹ privilégient le sens restreint de la fiction, l'« agencement d'actions », donc la narration romanesque, opposée au récit factuel. On peut le vérifier chez Searle (1975), Hamburger (1977), Pavel (1986), Genette (1991), Cohn (1999), Schaeffer (1999). Quelques exceptions entretiennent l'idée de la fiction au sens de « procédure générale de l'esprit humain », selon une expression empruntée par Rancière à Mallarmé, redécouvert dans les années 1970 comme figure de l'avant-garde poétique¹² : c'est le cas de Bonnefoy¹³ (2002) ou avant lui de Barthes¹⁴ (1973). Faut-il éliminer un sens minoritaire au profit de l'autre ?
- 11 C'est ici que le détour par nos auteurs peut s'avérer fécond, si l'on comprend que l'affrontement se joue de leur côté à travers d'autres mots, notamment le mot *roman*. Arrêtons-nous un instant pour le montrer sur un échantillon prélevé parmi les usages exceptionnels du mot « fiction » dans les deux corpus. Breton : « J'ai déjà trop fait état de mon peu d'appétit devant les œuvres de fiction pour qu'on attende de moi, sur le "nouveau roman", un jugement pleinement averti¹⁵ ». En 1964, l'auteur de *Perspective cavalière* prend encore « fiction » et « roman » pour de quasi-synonymes¹⁶.

- 12 Aragon :

Le dessein de fiction, et tout l'air aimable qu'il nécessite, les tours d'intelligence des fictionnaires de l'esprit, valent-ils tout ce comportement d'écriture et d'imprimerie, les épreuves corrigées, et les petits battements de votre cœur, mensuellement, à la mise en pages ? Un grand ridicule s'abat du ciel sur ce genre d'activité.

- 13 La « Lettre à M. Philippe Soupault », d'où sont extraites ces lignes, appartient au chapitre XVII du « Sentiment de la nature aux Buttes Chaumont », deuxième partie du *Paysan de Paris* (1926), un livre qui joue de l'équivoque générique. Aragon le publiera en 1974 dans son *Œuvre poétique* mais le situe différemment en 1969 dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* : « *Le Paysan de Paris* devint donc un roman, à condition de ne rien en dire¹⁷ ». En dépit du ton caustique employé ici à l'encontre de celui qui dirige alors *La Revue européenne*, une certaine complicité réunit à ce moment Soupault et Aragon qui enfrennent l'un et l'autre l'interdit de roman posé par Breton. Lionel Follet à qui nous devons d'avoir identifié cette occurrence rare du mot « fiction » dans le corpus aragonien précise :

Au-delà d'une simple critique de l'activité journalistique (l'une des cibles du groupe surréaliste), j'entends sous ce « dessein de fiction » un synonyme assez transparent de la « volonté de roman » qu'Aragon défend d'autre part obstinément contre Breton – y compris dans ce *Paysan de Paris* que Breton a immédiatement soutenu contre les critiques du groupe.¹⁸

- 14 Entre le roman, mot ancien, et la fiction devenue prépondérante dans le discours critique actuel, nous proposons d'introduire la catégorie de l'imaginaire et son principe actif, l'imagination, dans sa double dimension de projection fantasmatique et de modélisation par la figure. Nous suivons à ce propos la suggestion de Bonnefoy commentant l'acception large de la fiction chez Mallarmé pour en faire apercevoir le double sens :

Il n'y a rien qui ait à être, rien qui soit l'expression d'un ordre réel sous les représentations que les mots construisent [...]. Leur seule vérité semble dans l'abandon que cette découverte doit l'inciter à faire de toute prétention à les employer pour autre chose que de la fiction. [...] [L]a vision étant troublée par la pensée, la chimère ou « glorieux mensonge », qui naît de la pensée par la voie du concept ou du fantasme.¹⁹

- 15 Le concept comme figure approchante de la vérité ou le fantasme comme abandon consenti au principe de plaisir, alternative au principe de réalité. Pour appréhender la controverse sur le roman née au cœur du surréalisme, il nous faudra de surcroît inviter dans le débat une troisième catégorie, celle du réel, un des antonymes de la fiction.

Roman, surréalisme et réalisme, fiction et personnage

- 16 Pour Breton poète, le réel n'existe pas hors du langage. Le surréalisme serait l'extension de ce langage commun. Pour Aragon, si le réel n'est appréhendé que par le langage, il existe hors du sujet parlant et agit sur lui. Dès *Le Paysan de Paris*, l'écriture poétique s'ouvre au réel urbain dont les multiples détails matériels fascinent l'habitué du « Passage de l'Opéra ». « Le Songe du Paysan » clôt le livre sur l'intuition de ce qui dépasse la conscience du sujet écrivant : « L'image poétique se présente sous la forme du fait, avec tout le nécessaire de celui-ci » ; ou encore : « Il n'y a de poésie que du concret²⁰ ». La fresque *Le Monde réel* amplifiera sous la bannière du réalisme ce qui est alors entrevu. Breton, pour sa part, écrit en 1925 une *Introduction au Discours sur le peu de réalité* dans laquelle il affirme : « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas

essentiellement de notre pouvoir d'énonciation²¹ ? ». Pour Breton, le surréel visé par l'écriture poétique englobe le réel. Pour Aragon, le réel englobe l'écriture, y compris dans ses dérives imaginaires, et la hante comme l'ombre portée de ce qui excède la conscience du sujet.

- 17 L'interdit prononcé dans le *Manifeste* de 1924 contre le roman vise principalement le réalisme romanesque et sa prétention à rendre compte du réel. L'écrivain réaliste se heurte aux stéréotypes de langage, y compris dans les débuts codifiés : Breton cite en ce sens Valéry raillant l'incipit : « La Marquise sortit à cinq heures ». Cet anathème ne l'empêche pas d'apprécier le roman noir anglais (Lewis, Radcliff) et des romans à l'écriture onirique comme *En rade* (Huysmans) dans lesquels l'imaginaire tout puissant annule tout ancrage référentiel. La fonction mimétique du roman risque de surcroît de l'asservir à une thèse : on passerait presque naturellement des stéréotypes sur le réel à des idées préconçues à son propos, autrement dit à de l'idéologie. Pour répondre à ce reproche, Aragon s'est toujours contenté de renvoyer les critiques à la lecture de ses livres. Les commentateurs de son œuvre ont souligné l'épaisseur symbolique du roman aragonien, qui le situe au-delà de toute schématisation, au cœur de la condition humaine²².
- 18 L'autre reproche adressé par Breton au roman touche à la question du personnage, et semble, à front renversé, dénoncer un défaut de référentialité de la fiction romanesque lorsqu'elle prétend s'affranchir de la vérité autobiographique. L'écrivain le proclame au début de *Nadja* :
- Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé.²³
- 19 Quatre ans plus tôt, Breton récuse déjà l'idée que le personnage puisse être autre chose qu'une figure de soi-même :
- L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.
- 20 Breton écrit des récits à la première personne s'autorisant la divagation poétique mais conservant au nom de la contrainte de transparence un ancrage référentiel. Pour Aragon l'opacité partielle du personnage ouvre l'écriture romanesque à l'altérité. L'enjeu cognitif de cette expérience ne tient pas seulement à la transformation par l'écriture du sujet biographique en personnage, mais, sur l'autre versant, à la lecture permise par le masque du personnage. *Théâtre / Roman* (1974) exemplifie une dernière fois ce passage par l'altérité en mettant en miroir le théâtre au figuré de la scène d'écriture-lecture et le théâtre comme institution sociale et argument narratif :
- Et voilà bien le terme qui manquait : l'acteur ne se borne pas à transmettre les mots de l'auteur, il les fait ceux d'un personnage. Vous me direz que l'auteur en mettant à sa disposition des mots à répéter entendait bien transformer l'acteur en personnage, mais en ce personnage-là ? En tout cas, il n'y a personnage pour une pièce ou un roman, qu'autant qu'il y a un acteur ou un lecteur, cette variété de l'acteur, et il n'est pas tout à fait sûr que ce personnage, qui prononce ou lit les mots soit la chair et la pensée de l'auteur, il ne saurait s'expliquer par un simple effet de miroir.²⁴
- 21 Si les deux esthétiques divergent à propos de l'autonomie partielle du personnage de roman, elles s'accordent pour accueillir une forme affaiblie de personnage, la figure mythologique, comme moyen d'approfondir la quête de vérité sur soi. On peut en ce

sens rapprocher Jacqueline Lamba-L'Ondine dans *L'Amour fou* (1937) et Elsa-Leila dans *Le Fou d'Elsa* (1963).

- 22 Transposée en termes actuels, cette divergence de vues peut se formuler ainsi. En refusant le roman soupçonné d'excès de réalisme, Breton refuse la Fiction 1 fondée sur le jeu différentiel entre le factuel et le fictionnel. La soumission de notre perception du réel à notre « pouvoir d'énonciation », conformément à la leçon de Mallarmé, paraît consacrer la Fiction 2 comme modalité unique et générale.
- 23 La pratique aragonienne conduit en revanche à envisager des acceptions différenciées et des seuils de fictionnalité au sein de la catégorie « roman ». Elle valide, autour du personnage, le sens 1 de fiction, par l'opposition du roman au récit factuel, comme dans *Aurélien*. Mais elle accueille aussi le sens large 2, en ménageant, par la pratique éditoriale, une compréhension différenciée. *Le Roman inachevé*, par exemple, est publié comme œuvre poétique. Cette autobiographie en vers est appelée « roman » pour signaler que le discours sur soi n'échappe pas à une forme de fabrication fictionnelle. Aragon y multiplie le recours aux figures mythologiques pour dire son histoire. Déjà, en ce sens, le *Traité du style* évoquait « l'auteur et celui qui s'en lave les mains » : « deux êtres également fictifs²⁵ ». De la même façon, encore, *Henri Matisse, roman* (1971) repose sur une acception élargie de la catégorie de roman. Cette méditation sur le rapport artistique de l'écrivain Aragon au peintre Matisse, deux sujets ancrés dans le monde référentiel, est romanesque au sens où le discours du critique d'art est inséparable d'une aventure intellectuelle et humaine²⁶. Mais Aragon va plus loin encore, donnant à envisager un troisième degré du roman applicable à la théorie littéraire. La théorie, supposée plus objective par sa visée et le contrat social auquel elle répond, conserve un coefficient d'imaginaire, donc de fictionnalité. Tel nous paraît être le sens attribué au mot roman dans ce passage de l'essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :
- J'écris cette note pour tenter d'introduire dans l'esprit du lecteur une méthode qu'il appliquerait par la suite sans que je l'y sollicite du Paysan de Paris au Fou d'Elsa, et au-delà, jusqu'à ce roman-ci.²⁷
- 24 À vrai dire, Aragon ne joue qu'à moitié ici le rôle du théoricien. Si la collection « Les sentiers de la création » dans laquelle il publie son essai pose le contrat implicite d'une réflexion de cet ordre, invitant les artistes sollicités à formuler une réponse générale sur « la création » à partir de leur expérience personnelle (« les sentiers »), lui-même met l'accent sur ce dernier trait en donnant à son titre un intitulé à la première personne. Il n'empêche : l'emploi différentiel du mot « roman » dans ce contexte éditorial permet de penser le caractère fictionnel de la théorie elle-même ; la modélisation conceptuelle ou figurative y est majoritaire, sans que l'imaginaire fantasmatique puisse totalement être exclu. Pour le dire autrement, du degré 1 au degré 3 de la fiction, les deux formes de l'imagination, fantasmatique et modélisante-figurative, se croisent selon un dosage variable. Prépondérant dans le sens 1 du roman, l'imaginaire fantasmatique recule dans les deux autres formes au profit de son concurrent : la figuration poétique « au plus juste ».
- 25 Qu'il s'agisse de roman ou de fiction, la possibilité d'un clivage interne d'une même catégorie paraît liée à l'usage socioculturel qui en est fait. Elle renvoie à de nouvelles catégories, l'imaginaire, mais aussi, comme on va le voir, l'homogène et l'hétérogène.

Poésie, analogie, vérité et fiction

- 26 Pour Aragon, la catégorie « poésie » semble proche de celle de « roman » au sens 2, comme dimension créative de tout langage confronté au réel, sans se laisser enserrer dans une définition univoque²⁸. Chez Breton, on note une hésitation liminaire. Le premier *Manifeste* paraît contourner un terme suspect de connivence avec la littérature, lui préférant le nouveau vocable, étendard du groupe : « SURREALISME [...] : dictée de la pensée en dehors de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale²⁹ ». Mais la notion peut être revendiquée sous condition de lui trouver de nouveaux modèles : « Les “beau comme” de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive³⁰ ». Poésie et surréalisme tendent alors à se confondre.
- 27 Cette poésie de l'écriture surréaliste perpétue le rêve du romantisme allemand de transcender les savoirs. Son horizon est le point sublime qu'on retrouvera en 1937 dans *L'Amour fou* et dont le *Second manifeste du surréalisme* donne dès 1930 une première définition :
- Tout porte à croire qu'il existe un certain 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. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.³¹
- 28 Le rêve de connaissance absolue suppose que serait annihilée la frontière entre le monde objectif et la subjectivité du poète. L'image du cristal, dans *L'Amour fou*, en constitue l'équivalent métaphorique, mais nous avons montré ailleurs que la pratique poétique de Breton déborde par d'autres métaphores ce rêve de transcendance³². Aragon n'est pas insensible à ce rêve avec lequel joue son écriture, mais c'est à ses personnages qu'il attribue le « goût de l'absolu », à Michel dans *La Défense de l'infini* ou à Bérénice dans *Aurélien*.
- 29 L'idée d'un absolu poétique conduit Breton, dans l'après-guerre, à accorder une place grandissante à l'analogie. L'éloge antérieur des « beau comme » à la manière de Lautréamont en était la préfiguration, même s'ils soulignaient le caractère insolite du rapprochement poétique, avec son coefficient d'hétérogénéité. C'est aussi en ce sens que le premier *Manifeste* avait pu célébrer l'image selon Reverdy³³. En 1948, *Signe ascendant* va plus loin :
- Seul le dé clic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu.³⁴
- 30 La dimension idéaliste du rêve analogique prend toute sa mesure dans *L'Art magique* (1957) :
- On reconnaît ici [...] la célèbre théorie de Baudelaire quant à la puissance et à la structure même de l'imagination, « positivement apparentée avec l'infini », et qui a été « au commencement du monde » l'analogie et la métaphore. C'est au nom des pouvoirs de l'imagination que Baudelaire fait de la religion entendue au sens large, « la plus haute fiction de l'esprit humain ». Cette théorie ne commande pas seulement le sonnet « Correspondances » où s'ouvre la forêt de symboles que va hanter toute la poésie moderne, elle est aussi omniprésente dans l'œuvre du critique d'art on ne peut plus qualifié que fut Baudelaire, même si l'on regrette qu'il ait cru devoir se réclamer de Swedenborg [...].³⁵

- 31 On notera au passage l'emploi du mot « fiction », confondue positivement avec la toute-puissance de l'imagination poétique. La mention finale de Swedenborg en est l'aboutissement. La distance prise avec ce dernier tient de la dénégation.
- 32 Aragon, dès l'époque surréaliste, colore ce rêve de magie poétique d'une forte pointe d'ironie. *Traité du style* déclare avec impertinence : « Ah qui dira le mal que font les métaphores, les torts du mot Analogie, le poids écrasant des correspondances baudelairiennes³⁶ ? » De même, deux ans plus tôt, le « Discours de l'imagination » célébrant la puissance de l'image poétique dans *Le Paysan de Paris* sonne comme un manifeste aragonien du surréalisme. Mais on n'oubliera pas qu'il est introduit par la mise en scène carnavalesque de son énonciateur :
- À ce moment apparaît l'Imagination, telle que l'intelligence la décrit : c'est un vieillard grand et maigre, avec des moustaches à la Habsbourg, une longue redingote fourrée, et un bonnet à poil ; sa figure est animée de tics nerveux [...]. Une seule chose paraît vraiment bizarre en lui : c'est qu'il marche avec un patin à roulettes au pied gauche, le droit posant directement à terre.³⁷
- 33 La distance prise vis-à-vis de l'absolu poétique et de l'analogie comme promesse d'unité n'exclut pas une certaine fascination. Un poème du *Roman inachevé*, « Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage », additionne jusqu'à épuisement de la figure trente-deux variations de la structure comparative censée exalter le sentiment amoureux. Le lyrisme aragonien côtoie toujours l'abîme. Le lien entre le désordre du monde ressenti par le poète et le désordre rhétorique apparaît dans « Autrefois tout semblait ne pas nous concerner ». La tranquillité illusoire de la jeunesse est rompue dès le troisième tercet dont le premier alexandrin figure métaphoriquement l'orage politique : « La grêle brusquement sur nous s'est abattue ». Comme pour miner le caractère trop policé de la métaphore, le poète en conteste un peu plus loin le jeu analogique : « Tout ceci / qui n'est après tout qu'une image à la dérive³⁸ ». La souplesse formelle du *Roman inachevé* qui conjugue tous les mètres et joue de la rupture avec de longs passages en prose marque une distance vis-à-vis de l'analogie : quand le vers lyrique semble restaurer une unité factice, la prose poétique vient rompre la cadence et réintroduire l'hétérogénéité métonymique du réel, porteuse d'énigme.
- 34 Mallarmé en son temps avait déjà suggéré l'ambivalence de la figure analogique dans son poème « Le Démon de l'analogie ». Lorsque la comparaison ou la métaphore se heurtent au chaos du réel, une autre figure prend le relais : l'oxymore, qui signale une fracture non résolue. Dans sa définition de 1974, Aragon en joue à plein :
- J'appelle poésie cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, [...] cette dénégation du jour, où les mots disent aussi bien le contraire de ce qu'ils disent que la proclamation de l'interdit, l'aventure du sens et du non-sens.³⁹
- 35 Breton de son côté n'ignore pas cette figure, que l'on retrouve amplifiée, de *Nadja* à *L'Amour fou* : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas⁴⁰. » Tout se passe comme si, pour reprendre la distinction opérée par Gracq⁴¹ entre les deux modalités de l'écriture chez Breton – exposé concerté [à caractère réflexif] et automatisme surréaliste, l'affirmation de l'unité analogique, accentuée dans les œuvres réflexives de l'après-guerre, restait durablement concurrencée par les images, plus intuitives. Ainsi, dans un texte tardif comme « Pont-Levis⁴² », qui relève plutôt de l'exposé concerté, on remarquera l'image de la forteresse et de sa porte d'accès, quelque chose comme un de ces seuils dont l'auteur des *Vases communicants* s'employa sa vie durant à minimiser l'importance.

36 •

- 37 La focalisation du débat entre les deux auteurs autour de la catégorie « roman », en lieu et place de la catégorie « fiction », contribue selon nous à éclairer la dimension historique de la théorie littéraire en soulignant l'apparition tardive dans le siècle de la fiction comme objet problématique. L'enquête aura montré aussi que le refus ou la revendication du roman comme genre littéraire digne de considération ouvre sur d'autres catégories : le réel et l'imaginaire, l'ordre et le désordre. En refusant le roman (réaliste), Breton affirme la prééminence de l'imagination poétique sur toutes les représentations. Comme ce fut le cas pour Mallarmé, sa position radicale interroge de façon persistante les illusions prétendant gommer la part d'imaginaire inhérente à tout acte verbal.
- 38 La revendication du roman par Aragon demeure également actuelle par la triple acception qu'elle permet d'envisager. Si l'on s'interroge aujourd'hui à propos d'un sens unique ou double de la fiction, Aragon, sous l'étiquette « roman », suggère trois niveaux de sens : le « roman-roman », avec ses personnages, proche de la fiction 1 et opposé au récit factuel, un sens affaibli et plus large de roman identifié à la créativité du langage (fiction 2), un sens encore dilué (fiction 3) appliqué à la théorie. En dépit de la visée objective du discours théorique, le mot « fiction » signale la part conjecturale de toute construction mentale.
- 39 Le débat entre acception unique et acception diversifiée des catégories met également en lumière le rôle des contextes énonciatifs et éditoriaux, renvoyant les questions littéraires à leur structure relationnelle. En ce sens, on aura vu s'opposer deux conceptions de la vérité poétique, absolue ou relative, deux approches de l'inconscient dans l'écriture, l'une exposée par transparence au pouvoir d'élucidation du scripteur, l'autre renvoyant le déchiffrement du grimoire poétique au lecteur.
- 40 Il s'agit enfin de savoir si l'écrivain, dans la cité, détient un savoir supérieur ou si la vérité littéraire est soumise à d'autres forces objectivables, ce qui conduit à de nouvelles alternatives : une poésie traversée par l'Histoire ou une poésie subsumant l'Histoire, une mythologie moderne, allégorie exposée au déchiffrement d'autrui, ou la réinvention d'une forme éternelle de la mythologie. Mais ceci serait une autre histoire...

NOTES

1. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156. L'intitulé « régimes poétique et romanesque de la fiction », proposé pour la nouvelle session du séminaire Approches interdisciplinaires et internationales de la lecture, est une reformulation interprétative sur laquelle nous nous appuyons pour proposer ce qui suit.
2. Henri Béhar, « Breton, André », *Dictionnaire Aragon*, Nathalie Piégay et Josette Pintueles (dir.), Paris, Honoré Champion, 2019, I, p. 104.
3. Voir à ce sujet, Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans « Le Monde réel »*, Paris, José Corti, 1984.

4. *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 volumes.
5. *L'Œuvre poétique*, Paris, Le Livre Club Diderot, 1974-1981, 15 volumes ; rééd., 1989-1990, 7 volumes.
6. *Œuvres romanesques complètes (ORC)*, I, II, III, IV, V, Daniel Bournoux (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1997-2012 ; *Œuvres poétiques complètes (OPC)*, I, II, Olivier Barbarant (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.
7. *Œuvres complètes*, I, II, III, dir. Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988-1999.
8. Un tome IV d'*Écrits sur l'art* paraît en 2008 sous la direction d'Étienne-Alain Hubert.
9. « Pour ce qui concerne Aragon, j'ai fait l'an dernier une communication au colloque de Cerisy sur le traitement informatique qui a été fait de ses œuvres, et je suis arrivé à un constat attristant. Peu nombreux sont ceux qui se sont aidés de l'ordinateur. » (Henri Béhar, message personnel du 12 octobre 2019)
10. Il est à noter que ces cultures utilisent à peu près le même mot (*fiction* en anglais, *ficción* en espagnol) issu de l'étymon latin *factio*, lui-même dérivé du verbe *ingere* : feindre.
11. John Searle, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et expression*, 1975, Paris, Minuit, 1982 ; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Le Seuil, 1986 ; Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1986], Paris, Le Seuil, 1988 ; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991 ; Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* [1999], Paris, Le Seuil, 2001 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
12. Voir à ce sujet l'essai de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974. Mallarmé et Lautréamont y sont mis en avant comme les figures de proue de cette révolution poétique.
13. Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Le Mercure de France, 2002.
14. Roland Barthes : « Dès qu'une pratique est prise en charge par un discours, il se produit une Fiction », *Textes*, 1973, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, IV, p. 334.
15. André Breton, *Perspective cavalière*, 1964, *OC*, IV, p. 1033.
16. Selon une première analyse dont nous ne pouvons ici faute de place donner le détail, une majorité d'emplois (10 sur 14) reprend le sens appelé devenir dominant de fiction comme invention narrative (sens 1) sans qu'on puisse y déceler une préférence de l'auteur. La notion de « fiction » n'étant pas encore un enjeu théorique, Breton se contente de suivre l'usage courant.
17. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 58.
18. Lionel Follet, remarque extraite d'un message personnel reçu le 12 décembre 2019. On doit entre autres à Lionel Follet l'édition la plus complète de *La Défense de l'infini* (Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1997, rééd. 2002).
19. Yves Bonnefoy, *Sous l'horizon du langage*, p. 188 (nous soulignons).
20. *Le Paysan de Paris*, *OPC*, I, p. 292-293.
21. André Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, *Commerce*, 1925, Gallimard, 1927, *OC*, II.
22. Voir à ce sujet, par exemple, Daniel Bournoux, Notice des *Voyageurs de l'impériale*, *ORC*, II, p. 1363-1396.
23. *Nadja*, 1928, *OC*, I, p. 651.
24. *Théâtre / Roman*, *ORC*, V, p. 1191.
25. *Traité du style*, 1928, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 231.
26. Les niveaux de sens 1 et 2 du mot « roman » ne sont séparés ici que pour la clarté de l'analyse. Les romans avec invention de personnages ressortissent aussi, comme tout type d'écrit, à la fiction 2. En revanche, certaines œuvres comme *Le Paysan de Paris*, ne sont romans qu'au sens 2. En ce sens, ce livre ne diffère pas de *Nadja* : peut-être est-ce la raison pour laquelle Breton défendit celui qui était encore son ami, lors d'une lecture publique devant le groupe surréaliste et contre l'avis des autres auditeurs. La superposition des niveaux de sens du mot « roman » dans

certaines œuvres explique sans doute que certains commentateurs aient surtout été sensibles dans l'écriture d'Aragon à la confusion générique. Il nous semble que la pratique est plus subtile, conjuguant la confusion et la distinction des genres (Voir à ce sujet notre article, « Aragon et les philosophes : la pensée littéraire et les catégories », *Texto! Textes et cultures*, vol. XXV, n° 1-2, 2020, hal-02972690). Si le pôle de l'imaginaire pousse fortement l'auteur vers la confusion, sa pratique socialisée de l'écriture joue en sens inverse. Cette difficulté se retrouve à propos de la fameuse formule du « mentir-vrai » avancée en 1964 comme art romanesque dans la nouvelle éponyme « Le mentir-vrai » (*ORC*, IV). L'embarras de la plupart des commentateurs tient au croisement dans cette expression des sens 1 et 2 de la fiction romanesque. Avec la notion de vérité, on rejoint le sens élargi de « roman » comme pratique poétique du langage, mais en confondant non sans malice ou provocation l'invention romanesque (fiction 1) et le mensonge, Aragon crée autour de sa formule une sorte de clair-obscur invitant à la méditation sur la complexité de la fiction romanesque.

27. *Les Incipit*, op. cit., p. 54.

28. Du *Traité du style* au somptueux texte de 1974, « J'appelle poésie cet envers du temps », on trouve sous sa plume différentes définitions de la poésie, objet insaisissable.

29. *Manifeste du surréalisme*, 1924, *OC*, I, p. 328.

30. *L'Amour fou*, *OC*, II, p. 679.

31. *Second manifeste du surréalisme*, 1930, *OC*, I, p. 781.

32. Voir à ce sujet notre article, « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton », *ASTU*, 2003 (hal-02994557), repris dans notre essai, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004, chapitre 11.

33. « Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. » (*OC*, I, p. 324).

34. « Signe ascendant », 1948, *La Clef des champs*, 1953, *OC*, III, p. 768.

35. *L'Art magique*, 1957, *OC*, IV, p. 66-67.

36. *Traité du style*, p. 51.

37. *OPC*, I, p. 189.

38. Vers à retrouver dans *OPC*, II, p. 218, 228, 229.

39. « J'appelle poésie cet envers du temps », *OPC*, II, p. 1407.

40. *L'Amour fou*, *OC*, II, p. 687. La dernière phrase de *Nadja* disait déjà ; « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas ».

41. Julien Gracq, *André Breton* [1948]; repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I, p. 495.

42. « Pont-Levis », 1962, in *Perspective cavalière*, 1970, *OC*, IV. Pour la récurrence de cette image du pont-levis, symbolisant la communication entre monde extérieur et le monde intérieur, voir Notice, *OC*, IV, p. 1429.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Fiction, hybridation et invention générique

La fiction comme invention d'une forme et d'une signification

Marika Piva

L'hybridation entre roman et poésie, je(s) et autre(s)

- 1 *La Mise à mort* (1965) de Louis Aragon définit *Through the Looking Glass* [De l'autre côté du miroir] de Lewis Carroll, texte mêlant prose et vers, comme un art romanescque ; il s'agit, selon les dires du narrateur, d'un livre impossible où « C. L. Dodgson nous instruit d'une méthode de pensée, qui est caractéristique d'Alice, au pays des Merveilles ou ailleurs¹. Elle dit, afin de s'égarer elle-même, *Let's pretend...* Prétendons : et peu importe quoi, c'est sur ce jeu que l'invention s'installe² ». La traversée du miroir correspond au commencement du jeu et du roman – où le contenu reste au second plan face à une centralité affichée de la forme –, ce que le « je » de l'ouvrage d'Aragon doit adapter à sa propre condition :

Mais pour moi, [...] la question demeure toujours de traverser le miroir, de passer dans la maison de l'autre côté, c'est-à-dire d'entrer dans ce monde qui m'est interdit, ce monde toi. *Let's pretend...* et je suis déjà au-delà des apparences, je suis déjà tout le reste [...]. Ainsi commence n'importe quel chapitre de ce roman qui est l'amour de toi. *Let's pretend* que je fais des vers, tout de suite pour couvrir la glace entière de ces baisers du dehors. *Let's pretend* que c'est une chanson : [suit la chanson].³

- 2 L'invention et le jeu mènent à l'autre, la femme aimée, et le roman accueille la poésie, notamment une autocitation approximative d'un poème publié dans *Le Voyage de Hollande et autres poèmes* en 1965. De fil en aiguille, on revient au roman, à son évolution dans le temps, à la définition que Charles Lamb a donné du romancier, et le narrateur de conclure : « il y a roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe. Sinon ce sont des Mémoires, ou je ne sais quel conte de fées⁴ ». La fiction apparaît comme un signe de la réalité dominée par l'auteur et explique « le mélange de l'invention et de la vie, plus peut-être que de la biographie objective⁵ », qui permet de parler du moi ; ce système

complexe impliquant une forme d'indétermination générique ne va pas sans l'intrusion de l'autre, en l'occurrence Anthoine, un des doubles de l'écrivain.

- 3 Ces croisements et emboîtements, qui développent une réflexion métatextuelle et soulignent comment l'identité pour l'auteur ne peut exister que dans l'épreuve de l'altérité, se relie au texte publié deux ans auparavant par Aragon, où le poète est décrit comme « celui qui cherche un nouveau vêtement à son âme⁶ ». Dès le début du *Fou d'Elsa* (1963), la création est placée sous le signe de la convergence et non pas de la coïncidence, ce qui correspond à une justification de la forme mixte de l'ouvrage :

À ceux qui diront que c'est artifice, et croiront que son entrée ici dans le poème, par la voix d'un vieil homme et de sa folie, est simple fiction de théâtre, [...] à ceux qui prendront cette histoire pour une simple fiction, que voulez-vous donc que je dise ? À ceux qui me reprocheront d'y avoir mêlé la prose et le vers, et des formes hybrides du langage qui ne sont ni l'une ni l'autre de ces polarisations de la parole, me faudra-t-il apprendre que la poésie arabe est le plus souvent l'illustration d'un commentaire en prose ou d'un traité de poétique, qu'interrompent des exercices ou poésies ?⁷

- 4 Ce n'est évidemment pas la fiction en soi qui est niée, mais la simplification, la séparation des formes ; la fiction que l'auteur semble chercher réside dans le mélange et dans l'hybridation refusant les dualismes au point que *Le Fou d'Elsa* est dit un « poème, qu'on pourrait aussi bien appeler roman⁸ ».
- 5 Pour Aragon il s'agit, on le voit aisément, de trouver une forme mixte, accueillant les genres traditionnels pour en tirer autre chose par rapport aux attentes ; ce mélange met au centre de la confluence entre vrai et mensonge le je et ses rapports à l'autre, qui prend le plus souvent la forme de la femme aimée, comme le montrent ces vers insérés dans *Théâtre / Roman* (1974) :

Quand est le vrai de vivre je vous prie
Je vous supplie
Quand est le vrai de vivre et d'en mourir quand est
Le spectacle
Quand est mentir et le théâtre
Ou n'est-ce pas plutôt l'homme et la femme ensemble
La seule immense et peinte vérité.⁹

- 6 Le déchiffrement de la représentation et de l'imaginaire à travers un questionnement identitaire entraîne un ébranlement des limites de soi qui déborde sur le lecteur se trouvant de plus en plus en proie au vertige. En exhibant les mécanismes fictionnels, l'écrivain signale qu'à la base de tout acte d'écriture il y a, en quelque sorte, quête de soi et quête de l'autre, et que cette quête implique une invention. « J'invente, donc je suis¹⁰ », lit-on dans ce texte, où l'auteur réécrit le *cogito* cartésien sous le signe d'une affabulation créatrice vue en tant que vérité première du sujet.
- 7 L'invention appelle la fiction sans que cela corresponde à une négation de la vérité, ni à une nette différence entre création romanesque et création poétique là où le je est impliqué. D'une part, tout comme le Je autobiographique, le Je lyrique demeure traditionnellement hors du régime fictionnel, mais d'autre part, à l'instar du Je romanesque, il ne s'identifie pas totalement au je de l'auteur. La spécificité de son statut entre en relation avec les questions soulevées autour de l'autofiction, surtout dans le cas d'autoreprésentations poétiques et de tentatives de rédaction d'autobiographies poétiques. L'*incipit* du « Prière d'insérer de l'édition originale » du *Roman inachevé* (1956) est exemplaire du syncrétisme et du mélange qui caractérisent la

conception de l'œuvre littéraire de la part d'Aragon et notamment, dans ce cas, du « royaume sans frontières qu'on appelle la poésie » : « Ce poème s'appelle *Roman* [...] surtout parce que, malgré le caractère autobiographique, ce poème est plus que le récit – journal ou mémoires – de la vie de l'auteur, un roman qui en est tiré¹¹ ». L'autofiction et la poésie se rencontrent aussi sur la question éthique de la transposition littéraire de la vie de l'auteur et de celle des autres. Dans plusieurs ouvrages, on assiste à une manipulation de conventions poétiques et narratives avec les aspects factuels et documentaires du texte suscitant chez celui qui lit un choix qui implique aussi un jugement moral : bien que le lecteur distingue le texte de la réalité, il se voit intégré dans le processus et n'arrive pas à retrouver un fond d'analyse certain ni, souvent, à s'exprimer quant à la probité de l'action. La problématique de la relation entre la forme du texte et la réalité personnelle trouve une réponse possible dans l'herméneutique de soi de Paul Ricoeur, selon lequel l'identité narrative et l'identité lyrique se construisent justement dans et par l'écriture fictionnelle¹².

- 8 La fiction semble, en somme, inséparable d'une volonté de littéarité surtout là où le sujet est au centre de l'écriture, comme le montrent des auteurs appartenant à des époques et des courants bien différents. Avec Aragon comme pierre de touche du phénomène, je voudrais proposer ici un échantillon de cas en démarrant avec le grand nom associé à celui d'Aragon, celui qui, après avoir attaqué le roman dans le *Manifeste du surréalisme* en demandant de « fixer l'attention non plus sur le réel ou sur l'imaginaire mais [...] sur *l'envers du réel*¹³ », affirma qu'« il est juste de tenir la poésie et la prose pour deux sphères nettement distinctes de la pensée¹⁴ ».

Littérature, moi et autre

- 9 *Nadja* (1928, puis 1963) d'André Breton, ouvrage obéissant à des « impératifs « antilittéraires »¹⁵ » selon l'avant-dire, s'ouvre sur la question « Qui suis-je ? », posée par un auteur qui souligne ses « préoccupations somme toute extra-littéraires¹⁶ » en affirmant que « les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés¹⁷ ». Le propos de Breton en écrivant ce texte est plutôt de « relater, en marge du récit qu'il va] entreprendre, [...] les épisodes les plus marquants de [sa] vie *telle qu'il peut* la concevoir hors de son plan organique¹⁸ ». Il s'agit donc explicitement d'une perspective qui relègue le récit de soi aux marges et qui en nie la cohérence et la systématité pour se concentrer plutôt sur des détails significatifs. Selon les dires de l'auteur, il n'y a aucune volonté unitaire ni littéraire dans ce texte ; Breton qualifie en effet son ouvrage de récit dont le ton se calque sur celui de l'observation médicale, en refusant ainsi tant le romanesque que l'invention. Le manque d'affabulation correspond donc à un refus de la littérature correspondant au genre du roman au profit de la poésie qui s'identifie, pour cet écrivain, avec la vie.
- 10 Serge Doubrovsky, quant à lui, voit dans cette œuvre un exemple d'autofiction où l'invention ne manque pas et déclare que : « *Nadja* est la transposition poético-lyrique d'une histoire dont Breton d'ailleurs dissimule qu'il s'agit d'une relation amoureuse¹⁹ ». La fiction, de fait, apparaît dans le texte en premier lieu comme invention de soi à partir du nom de la protagoniste : « Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : « *Nadja*, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement »²⁰ ». Et c'est encore la protagoniste éponyme du texte qui préconise l'écriture d'un ouvrage portant sur sa liaison avec Breton, un ouvrage

qu'elle range dans le genre roman : « André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non²¹ ». Cet ouvrage pour l'auteur reste génériquement « un livre », un texte qui raconte l'histoire d'un je et d'un tu :

C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter, alors que je te connaissais à peine, toi qui ne peux plus te souvenir, mais qui ayant, comme par hasard, eu connaissance du début de ce livre, es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais « battant comme une porte » et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi. Entrer et sortir que toi.²²

- 11 Le motif de la porte – métaphore de l'espoir de passer outre les apparences – est central aussi dans *Henri Matisse, roman* (1971) d'Aragon, où cet élément revêt une valeur initiatique marquant les limites et les perturbations des vues sur le monde, mais ce qu'il m'intéresse de souligner ici est le texte comme lieu de rencontre et de narration du je et de l'autre, où la fiction a nécessairement sa part. Le lien, dans ce cas, est avec les mots de Buisine en 1991, à propos de ce qu'il appelait alors pour la première fois *biofiction* ; le critique soulignait qu'il

n'existe plus aucune opposition tranchée entre l'imagination littéraire et le document authentique, entre la fiction à l'œuvre et la « vérité » d'une vie, les intuitions personnelles du biographe et les révélations des proches, les inévitables projections autobiographiques du biographe et l'existence effectivement vécue de l'autre.²³

- 12 Breton donne comme titre à son texte le nom de l'autre, *Nadja*, en ouvrant cependant l'ouvrage sur la question « Qui suis-je ? » ; dans ce récit surréaliste, la femme se fait initiatrice de la quête d'une réalité occultée, d'une façon similaire à ce qui se passe dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon²⁴. La narration qui prend en compte la vie de l'auteur ne peut, de fait, éviter la représentation et la confrontation avec l'autre, surtout là où il s'agit de l'être aimé qui s'installe dans les ouvrages de l'écrivain en y jouant différents rôles.
- 13 Pour ce qui est d'Aragon, il suffit ici de citer encore une fois *La Mise à mort*, où, en s'adressant à Fougère, le narrateur déclare « Tout n'est, que j'écris, qu'une lettre sans fin vers toi », alors que l'auteur, dans l'après-dire, reconnaît : « J'AVOUE OUI : FOUGÈRE, C'EST ELSA TRIOLET²⁵ ». La mise en fiction du rapport entre Aragon et Triolet implique non seulement la créations de doubles fictifs, mais aussi une mise en question de l'écriture : Fougère parle des « vrais romanciers » comme de ceux « chez qui le verbe se fait chair » alors que les romans d'Alfred « ne sont après tout qu'œuvres de langage²⁶ ». Comme Aragon le rappelle dans l'« Après-dire » de *Blanche ou l'oubli* (1967) daté de 1971²⁷, lors de la lecture de *La Mise à mort*, Elsa Triolet avait souhaité être visible telle qu'elle était dans un livre de son compagnon : le résultat sera un texte qui se compose en écho d'un roman de Triolet, *Luna-Park*. L'ouvrage s'insère ainsi pleinement dans un jeu intertextuel et métatextuel, mais, en même temps, il se pose comme une voie pour la vérité en refusant une lecture purement autoréflexive de la littérature.
- 14 Cette exploration laborieuse des pratiques littéraires impliquant témoignages documentaires, pratiques fictionnelles, renouvellement des moyens d'expression et implication du je et de l'autre se retrouve aussi chez le père de l'autofiction.

Briser la vie et le texte

- 15 La composition du *Livre brisé* (1989) de Serge Doubrovsky mêle l'histoire des amours passées de l'auteur à l'histoire de son mariage présent et amène à une écriture à deux avec sa jeune femme Ilse : l'ouvrage se compose sur un dédoublement d'échanges qui mène à une réflexion métatextuelle impliquant un questionnement moral imbriqué à la question formelle, selon l'assemblage typique de cet écrivain. Le texte s'ouvre sur le je de l'auteur / narrateur / personnage avec l'affirmation « Voilà, c'est bien de moi. Typique, lamentable, inadmissible, mais, hélas ! vrai²⁸ ». La tentative d'écrire le passé, personnel et historique, bute contre le défi d'Ilse : si Serge affirme – en citant Rousseau et Gide – qu'il « y a des choses qu'on ne peut pas publier de son vivant, quand c'est vivant... », elle réplique : « Eh bien, puisque tu aimes l'originalité, innove²⁹ ! ». Un nouveau pacte d'écriture est ainsi posé : « Je ne pourrai pas dire toute la vérité. Mais tout ce que je dirai sera vrai. Fallait y penser. Un pacte. Impact³⁰ ». La question théorique de l'autofiction et de l'autobiographie se file dans ce texte à travers l'analyse des ouvrages de Sartre – notamment *Les Mots* – pour aboutir à la conclusion qu'« [o]n ne peut coïncider avec soi qu'en sortant radicalement hors de soi³¹ ». Les rapports entre vie et roman, entre histoire et affabulation, composent la toile de fond de ce récit de soi puisque « [l]orsqu'on prétend en faire le récit, on fabule. Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part³² » ; si les exemples cités sont Rousseau et Sartre, le *Mentir vrai* (1964) d'Aragon – qui représente un véritable art romanesque d'après l'auteur³³ – vient aussi à l'esprit du lecteur.
- 16 Or, ce qui m'intéresse du point de vue de la forme est le fait que la deuxième partie de l'ouvrage – « Disparition » – correspond à une mort qui incarne une brisure tant du livre que de la vie. Ilse meurt et l'auteur se trouve mutilé de sa moitié :
- Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net.
Ilse est morte brusquement.
Je suis soudain frappé au cœur.
Ma femme de chair, mon personnage de roman, mon inspiratrice, ma lectrice, mon guide, mon juge. Ma compagne d'existence et d'écriture m'a quitté.
En pleine force de l'âge. En pleine force de notre amour. Au dernier chapitre de notre livre.
Un livre que nous avons fait à deux, comme un enfant. Dans une longue, immense, cruelle tendresse. Je suis mutilé de ma moitié.
L'autre, effondrée, écrasée, est inerte. Elle n'aspire plus qu'au silence, ce silence où la mort hurle.
Mais l'écrivain n'a pas le droit de se taire. Il faut poursuivre la tâche, terminer l'œuvre. L'écrivain est la parte inhumaine de l'homme. Son au-delà.³⁴
- 17 Le texte, comme on le voit, se brise à son tour, en insérant des retours à la ligne qui n'ont pas d'exemple dans la partie précédente de l'ouvrage. La mort de la femme / lectrice ne met pas fin à l'écriture, mais en change la nature ; le mari / écrivain rend la défunte son héroïne absolue en la faisant passer dans le domaine de la fiction : « pour être une héroïne de roman, FAUT ÊTRE MORTE³⁵ », et encore : « si je veux te recréer, je dois écrire, tant que je tape à la machine le matin, je te perpétue, face à la fenêtre, aussi longtemps que je rédige, je te recompose, TU ES DEVENUE POÈME³⁶ ». Le réel se transfigure dans le roman et dans la poésie où il prend son sens, qui ne correspond pas à la surface du réel. Impossible de ne pas penser au *Fou d'Elsa* et à l'affirmation « la femme seule est signification des choses feintes³⁷ », où la fiction représente une vision de ce que l'on ne voit pas encore. La représentation de

l'autre, son apparition et sa disparition dans le texte provoquent entre autres un ébranlement dans le genre et la mise en page de l'ouvrage qui se veut pourtant toujours vrai et cherche un langage et une structure qui puissent rendre compte de ces exigences différentes.

- 18 La question de la forme amène à la question du pouvoir de la fiction là où non seulement elle acquiert une valeur herméneutique et heuristique, mais devient aussi et surtout un véritable acte performatif du Moi, ce qu'illustre admirablement l'œuvre de celle qui se définit comme une « praticienne de l'autofiction » et qui déclare « Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel³⁸ ».

La valeur de la fiction

- 19 C'est à partir de son troisième ouvrage que celle qui est née Nathalie Delain utilise la formule « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction³⁹ », précepte ouvrant aussi *La Règle du Je* (2010). Cet essai autofictif explicite le dessein auctorial à la base de la création d'une identité et d'un projet d'écriture :

Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. [...] La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpète la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule.⁴⁰

- 20 La volonté est celle de « contrer toute passivité. Puisque. *On ne naît pas Je, on le devient*⁴¹ ». Après la réécriture de Simone de Beauvoir, c'est le tour d'une citation d'Adélaïde Blasquez, « Écrire pour suicider le Je », en passant par les célèbres « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » de Roland Barthes et « Ceci est un livre de bonne foi, lecteur » de Michel de Montaigne, pour en arriver à la définition d'autofiction du prière d'insérer de *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky. Le recours au déjà-dit ne suit pas l'ordre chronologique, ni ne respecte une seule ligne de pensée ou un seul souci ; on mêle plutôt des questions telles que la sincérité, la transposition, la réception. La conclusion pour Delaume est un refus de la crédulité, tant de la part de l'auteur que de la part du lecteur, et amène à une « fictionnalisation de soi, lucide⁴² ».

- 21 Le choix de l'écrivaine de se rendre personnage de fiction est lié à la fable familiale, au mensonge imposé, ce qui ne manque évidemment pas de rappeler le roman familial d'Aragon que l'auteur interprète comme une fable de l'invention romanesque et où le roman s'insère comme un écart envers la réalité référentielle pour établir une vérité qui autorise et nécessite le mensonge. À la méfiance envers la mémoire personnelle tout comme envers les fables collectives, Delaume oppose une confiance absolue dans le langage. Elle recherche une « parole affirmative qui se veut performative » et déclare chercher une « réappropriation de sa vie par la langue⁴³ ». Or, cette confiance prend la forme d'une expérimentation qui rappelle celle de Doubrovsky sans la calquer, mais plutôt en proposant des hybridations qui portent toujours sur un pacte et une définition de genre ; ce pacte suppose à son tour un mensonge dans une acception assez similaire à celle exprimée par Aragon dans le *Mentir-vrai* :

L'autofiction implique un pacte extrêmement particulier entre l'auteur et le lecteur. L'auteur ne s'engage qu'à une chose : lui mentir au plus juste. Lui transmettre par le ressenti, concrètement, sa propre expérience, « hors sagesse et

hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Du vrai, du faux, de la parole. La sienne et celle du monde.⁴⁴

- 22 Delaume ne cherche pas tellement une théorisation, mais plutôt une compréhension de ce qui est à la base de sa production. Son essai autofictif se termine en effet avec une vue d'ensemble sur sa production et l'auteure présente l'ouvrage qui l'a révélée au public comme un roman qui avance une reconstruction du je à travers la poésie, et une fiction qui se relie principalement à la forme :

Le Cri du sablier, roman, 2001. Dire l'enfance équarrie en pratiquant le vers blanc, parce que les asticots grignotent papa maman. Faire que la syntaxe soit meurtrie, à l'image du corps de l'enfant. Ce que je redessine, c'est mon ombre sur la pierre après Hiroshima. La part de fiction ne réside que dans la voix du psy. Dans quelques noms aussi. Parce que tout vu, alors : rien inventé. J'ai juste reconstruit, donné une langue, une forme.⁴⁵

- 23 Le vers blanc devient une forme de contrainte, la création de formules ciselées maîtrise la matière et lui donne en même temps une portée plus universelle ; c'est la cadence des alexandrins qui s'impose – la prose semble de fait composée de vers non rejetés à l'alinéa. Le résultat est que *Le Cri du sablier* est perçu par la critique comme une réussite poétique et, comme le dit l'auteure elle-même, « les formules poétiques n'ont pas pour vocation d'être seulement disséquées dans les dissertations. Parfois en elles, palpate le secret de la survie⁴⁶ ».

- 24 La centralité de la musicalité dans cette poétique implique une impossibilité d'assigner l'œuvre à une forme déterminée, il y a hétérogénéité entre vers et prose, combinaison paradoxale du récit et du lyrisme : l'écriture est une mise en fiction et une mise en chanson. La forme que l'on recherche est nouvelle, mais ne peut que faire référence à ce que l'on connaît déjà : autobiographie, roman, poésie. Au carrefour, la fiction ne se limite jamais à l'invention mais implique toujours une création formelle. L'évocation des mondes autoréférentiels se fait ici à travers une prose poétique ; le style, le rythme confrontent le lecteur à des perceptions réelles : assonances, allitérations et blancs imposent une lecture sensorielle en exigeant une appréhension intellectuelle aussi. Le lecteur se trouve donc en quelque sorte à partager l'expérience de l'écrivain en faisant une synthèse entre sa réaction et le déchiffrement, entre la sensation / l'émotion et la figuration⁴⁷.

- 25 Déjà dans les années 1920, Aragon insistait sur sa position de lecteur pour ébranler le canon des genres :

Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager écrivain ; à écouter ce qu'il dit, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole.⁴⁸

- 26 Dans *Le Fou d'Elsa*, la confusion énonciative devient un brouillage entre le créateur et la créature, l'inventeur et l'invention :

Quel être suis-je et d'où l'image
 Quel homme suis-je ou son reflet quel est moi celui qui regarde et se tient au parvis
 des temps ou l'autre outre-miroir qui rêve
 Suis-je celui qui se retourne et se cherche dans le passé suis-je celui qui marche à
 l'avenir dans sa folie
 Suis-je dans ce qui fut ou dans ce qui sera
 Suis-je qui l'invente ou le Fou.⁴⁹

- 27 D'une façon similaire, dans les derniers romans de l'auteur, la part de la fiction devient incontournable non seulement pour la composition du texte, mais aussi pour la création du Je :

C'est moi seul, ce bouleversement des couleurs, mes cristaux, ce langage muet, cet agacement, cet équilibre tout le temps rompu, ces ratages de jongleur, ce cheminement polyédrique des pensées contradictoires, cette réinvention dans un personnage offert, mais déjà je ne suis plus le même, je sors de mon labyrinthe, je me déplie, me cogne, ah j'ai passé le seuil, *je me crée*.⁵⁰

- 28 Et on en arrive à la réécriture du cogito cartésien où la sortie du doute à travers l'invention est suivie par le énième renversement qui voit l'invention devenir la seule certitude du Moi : « J'invente, donc je suis. Cela même je n'en suis pas tout à fait certain. Parfois je crois, j'ai cru à mon invention plus qu'à moi-même⁵¹ ».

29 •

- 30 En 2006, Henri Meschonnic affirmait :

la poésie ne raconte pas d'histoires. Elle est d'un autre ordre que celui de la fiction. Elle n'invente pas un autre monde. Elle transforme le rapport qu'on a avec celui-ci. Les poèmes, étant inséparablement un jeu de langage et une forme de vie, et l'invention de l'un par l'autre, pour eux il n'y a plus des thèmes ou des sentiments d'un côté, des formes de l'autre. Mais une subjectivisation, une historicité radicale de tout le langage. C'est cela qui change les rapports aux autres, à soi-même et au monde.⁵²

- 31 Cette opposition nette entre poésie et fiction, d'une part, exemplifie une certaine vision de l'écriture littéraire, de ses formes et de ses rôles ; d'autre part, souligne – une fois de plus – que la pierre d'achoppement reste l'acception du mot fiction. Les intrusions, les superpositions, les mélanges de poésie et roman en tant que forme de langage et représentation de la réalité peuvent en effet, dans certains cas, trouver dans la fiction et une manière pour arriver à une forme de vérité sur soi, les autres et le monde, et une façon pour changer la signification de ces prétendues réalités. La fiction exhibe, dans ces cas, ses coulisses en construisant et en dénonçant l'illusion référentielle à travers une bigarrure de discours et des effets d'écho faisant appel à tous les modes textuels et grâce à une incursion dans la performativité du langage. On sort de la construction rigide et invariable opposant vrai et mensonge, réel et invention à travers l'artifice, l'acte performatif, une parole qui est friction entre les genres, une fiction créatrice de forme et de signification.
- 32 L'hybridation des formes et la mise en récit permettent à l'écrivain de se dire autrement, tout comme la mise en fiction et le langage lui-même modifient le sujet et l'objet de l'écriture. Le bouleversement des frontières entre littérature et critique, entre prose et vers, entre réel et fiction devient de fait l'un des centres de la création, ce qui amène l'écriture à proliférer, à s'interpénétrer, à brouiller les pistes. La pluralité des possibles, les réfractions formelles et essentielles mettent en question les dispositifs traditionnels non pas nécessairement en innovant d'une manière absolue, mais plutôt en tissant des fils entre des textes qui se veulent inclassables et dont j'espère avoir ici donné un aperçu.

NOTES

1. Dans le cadre limité de cette publication, il est impossible d'indiquer l'ensemble des ouvrages qui ont nourri ma réflexion ; afin d'éviter un choix aléatoire, je me limite donc aux références générales et aux œuvres citées.
2. Louis Aragon, *La Mise à mort* [1965], *Œuvres romanesques complètes*, [ORC], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2012, V, p. 134. Ici comme ailleurs, italique dans l'original.
3. *Ibid.*, p. 134-135.
4. *Ibid.*, p. 139.
5. *Ibid.*, p. 149.
6. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa* [1963], *Œuvres poétiques complètes* [OPC], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, II, p. 661.
7. *Ibid.*, p. 498.
8. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 117.
9. Louis Aragon, *Théâtre / Roman* [1974], ORC, V, p. 930-931. Le mélange entre prose et poésie est constant dans ce texte tout comme l'interrogation sur l'identité des personnages.
10. Louis Aragon, *Théâtre / Roman*, p. 1268.
11. Louis Aragon, « Prière d'insérer de l'édition originale », *Le Roman inachevé* [1956], OPC, II, p. 274.
12. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
13. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* [1930], *Œuvres complètes* [OC], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988, I, p. 810.
14. André Breton, *Misère de la poésie. L'Affaire Aragon devant l'opinion publique*, OC, 1992, II, p. 13.
15. André Breton, *Nadja* [1928], OC, I, p. 645.
16. *Ibid.*, p. 647 et 649.
17. *Ibid.*, p. 651.
18. *Ibid.*
19. Cité dans Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 210.
20. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 686.
21. *Ibid.*, p. 708.
22. *Ibid.*, p. 751.
23. Alain Buisine, « Biofictions », *Revue des Sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 7-13, p. 11.
24. Il n'est pas inutile de rappeler que ce texte sera inclus en 1974 dans *L'Œuvre poétique*, brouillant ultérieurement les frontières entre les genres et jouant sur la polysémie du mot *roman*.
25. Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 50 et p. 381.
26. *Ibid.*, p. 299.
27. Elsa Triolet meurt en 1970, ce qui est intéressant par rapport à la composition du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky, comme on le verra.
28. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 2012, p. 15.
29. *Ibid.*, p. 62.
30. *Ibid.*, p. 65.
31. *Ibid.*, p. 196.
32. *Ibid.*, p. 326.
33. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 92 ; *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 386.
34. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op. cit.*, p. 388.

35. *Ibid.*, p. 511.
36. *Ibid.*, p. 520.
37. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 411.
38. Chloé Delaume, *La Règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, 2010, p. 15 et 8.
39. Chloé Delaume, *La Vanité des somnambules*, Tours, Farrago, 2002, p. 7.
40. Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 6.
41. *Ibid.*, p. 8.
42. *Ibid.*, p. 19.
43. *Ibid.*, p. 80 et 81.
44. *Ibid.*, p. 67.
45. *Ibid.*, p. 84.
46. Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 13.
47. Voir Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
48. Louis Aragon, « Une année de romans (juillet 1922 - août 1923) », *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, 1994, p. 145-155, p. 145-146.
49. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 874.
50. Louis Aragon, *Théâtre / Roman*, *op. cit.*, p. 921-922.
51. *Ibid.*, p. 1268.
52. Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 127.
-

AUTEUR

MARIKA PIVA

Université de Padoue

L'Histoire de ma vie de Giacomo Casanova au miroir de la fiction

Considérations sur l'impureté générique

Jean-Louis Haquette

- 1 L'œuvre majeure de Giacomo Casanova, un des textes les plus importants de la littérature personnelle en langue française du siècle des Lumières¹, pose de façon aiguë la question de son appartenance générique : les mensonges de Casanova ne discréditent-ils pas son appartenance au genre de l'autobiographie et ne le font-ils pas basculer du côté de l'affabulation romanesque ? La critique s'est régulièrement confrontée à ce problème, auquel s'ajoute la question secondaire du partage entre mémoires et autobiographie. Il s'agira ici de proposer quelques éléments de réflexion, pour montrer qu'il est peu productif d'essayer de distinguer entre fiction et authenticité, de trancher entre roman de soi et autobiographie ; il apparaît plus pertinent de faire appel à la notion d'impureté générique : loin d'être une faiblesse du livre, elle peut être considérée comme un de ses principes de composition.

Les données du problème

- 2 Une citation d'Helmut Watzlawick résume assez bien les termes du problème, qui, portant sur la véracité du récit, interroge son appartenance générique, pour le placer soit du côté de l'autobiographie, soit du côté du roman (ce qui discrédite fortement l'œuvre) :

La question de la véracité des Mémoires a fait couler beaucoup d'encre et reste un sujet de controverse entre casanovistes. Charles Samaran décrit les deux courants principaux : certains critiques, frappés de rencontrer dans les récits de Casanova nombre de faits véridiques, en ont conclu que tout devait y être également exact. D'autres, ayant découvert des erreurs, des confusions et des mensonges, en ont soupçonné partout et on refuse à Casanova la moindre crédibilité. Il conseille de se garder de cette indulgence aussi bien que de cette sévérité.²

- 3 Pour le critique, la balance penche quand même du côté de la vérité, qui est dominante, même matinée de fiction : « Si l'on voulait classer les récits de Casanova selon leur rapport à la vérité historique, on pourrait les regrouper sous les rubriques : *souvenirs précis, souvenirs confus, vérité par anecdotes, vérité censurée, vérité transformée et mise en scène*³ ».
- 4 Un des premiers lecteurs du récit, dans sa forme manuscrite, et du vivant de Casanova, le prince de Ligne, a quant à lui recourt au romanesque pour le caractériser :
 Son style ressemble à celui des anciennes préfaces ; il est long, diffus et lourd ; mais s'il a quelque chose à raconter, comme ses aventures, il y met une telle originalité, une naïveté, cette espèce de genre dramatique pour mettre tout en action, qu'on ne saurait trop l'admirer, et que, sans le savoir, il est supérieur à *Gil Blas* et au *Diable boiteux*.⁴
- 5 C'est donc par rapport à deux textes de fiction qu'on peut, selon Ligne, évaluer la réussite de Casanova... S'agirait-il alors d'un roman vrai ? C'est bien ce que semble penser Stefan Zweig :
 Il raconte sa vie, c'est là toute son œuvre littéraire, mais à vrai dire, quelle vie ! Cinq romans, vingt comédies, une grosse de nouvelles, une luxuriance d'anecdotes et de situations les plus délicieuses, passées comme des grappes archi-mûres au pressoir d'une seule existence jaillissante et débordante : ici nous avons une vie qui, par elle-même déjà, a la plénitude et la tournure d'une œuvre d'art parfaite, sans le secours ordonnateur de l'artiste ni de l'inventeur.⁵
- 6 Ce qui fascine tant Zweig dans tout son essai sur l'aventurier vénitien, c'est l'effet d'immédiateté et de perfection narrative, l'apparente spontanéité de l'écriture, toutes qualités qui pourraient qualifier une écriture romanesque réussie. L'auteur autrichien, adepte de l'idée du sacerdoce artistique, qui implique de sacrifier en partie la vie à l'art, est désarçonné par la facilité narrative de Casanova et croit, ou feint de croire, qu'il n'a eu qu'à recopier sa vie, déjà romanesque en elle-même. On notera, au passage, dans l'énumération des formes littéraires, l'émergence de l'idée d'impureté générique.
- 7 Jean-Christophe Igalens⁶, le dernier éditeur du texte (avec Erik Leborgne) ne peut éluder la question dans son essai *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, et il y répond plus à la manière du prince de Ligne qu'à celle de Stefan Zweig :
 Affabulations de l'écrivain ou images de la vie aventureuse ? Extension de l'imitation du roman à sa topique ou témoignage de l'inscription historique des fictions que Casanova croiserait parce qu'il a partagé leur siècle ? Posées ainsi les questions risquent de devenir insolubles. On ne peut pourtant pas ignorer un fait majeur de *l'Histoire de ma vie* : l'investissement autobiographique de thèmes, de figures, de situations et de formes ancrés dans l'institution fictionnelle.⁷
- 8 Dans l'introduction de l'édition chez Robert Laffont, il affirme plus nettement :
 [...] *l'Histoire de ma vie* fait sans cesse entendre des échos fictionnels : plus que des coïncidences ou des adjuvants au « charme » du récit, ce sont des éléments constitutifs et signifiants de l'œuvre. Ce rapport consubstantiel au roman et à la fiction est bien plus déterminant pour *l'Histoire de ma vie* que le partage entre autobiographie et Mémoires tels que nous les percevons aujourd'hui.⁸
- 9 L'examen de ces analyses nous semble indiquer que la notion d'impureté générique peut se révéler opératoire pour comprendre l'œuvre majeure de l'aventurier vénitien. On en exposera ici quelques facettes.

La subversion du genre de la confession

- 10 Cet aspect, que nous avons analysé en détail ailleurs⁹, nous semble important car il est moins souvent pris en compte que le partage entre mémoires et autobiographie¹⁰. Le modèle de la confession, au sens religieux du terme, est en effet, aussi surprenant que cela puisse paraître, ouvertement revendiqué par Casanova. Dès l'ouverture de *l'Histoire de ma vie*, dans le récit du second souvenir d'enfance, la thématique de la « confession générale » est mentionnée. Le vol du cristal brillanté, dans l'atelier paternel, est avoué dans une confession générale au cours de laquelle se voit motivé le prénom de l'aventurier, héritier du Jacob biblique, « supplanté » de son frère¹¹.
- 11 La pratique de la confession générale, typique du catholicisme, consiste pour le pénitent à faire le récit d'une large partie de sa vie, dans la perspective de recevoir une absolution elle aussi générale. Ce modèle est thématiqué dans un épisode important, dont la portée a été bien analysée par Francesca Serra, celui de la confession générale à l'abbé d'Einsiedeln¹². Casanova, voulant changer de vie, se fie à la Providence, ou au hasard, et se retrouve dans la célèbre abbaye suisse, où il décide tout soudain de passer le reste de ses jours. Il commence par demander à l'abbé d'entendre sa confession générale, c'est-à-dire l'histoire de sa vie ... La narration est ainsi évoquée par Casanova :
- [...] il me mena d'abord dans un petit pavillon où il ne voulut pas que je me misse à genoux. Il me fit asseoir vis-à-vis de lui et en moins de trois heures je lui ai conté une quantité d'histoires scandaleuses, mais sans grâce, puisque j'avais besoin d'employer le style d'un repentant, quoique, lorsque je récapitulais mes espiègleries, je ne me trouvasse pas en état de les réprouver.¹³
- 12 Il y a là une mise en abyme inattendue du projet d'écriture, qui n'est pas que plaisante. La forme de la confession générale apparaît en effet lorsque Casanova évoque l'idée d'écrire sa vie, à la fin de *l'Histoire de ma fuite*, son premier texte autobiographique¹⁴ :
- Ou mon histoire [de tout ce qui m'est arrivé en dix-huit ans que j'ai passés parcourant toute l'Europe] ne verra jamais le jour, ou ce sera une vraie confession. Elle fera rougir des lecteurs qui n'auront jamais rougi de toute leur vie, car elle sera un miroir dans lequel de temps en temps ils se verront ; et quelques-uns jetteront mon livre par la fenêtre, mais ils ne diront rien à personne et on me lira ; [...]. Je ne donnerai pas à mon histoire le titre de confessions, car depuis qu'un extravagant l'a souillé, je ne puis plus le souffrir ; mais elle sera une confession, si jamais il en fut.¹⁵
- 13 Le rejet du titre est lié à l'aversion manifeste de notre auteur pour les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, mais lorsque Casanova parle de confession, c'est bien de la pratique sacramentelle qu'il parle. Ce récit, qui peut prendre parfois, dans la tradition chrétienne, une forme écrite¹⁶, est néanmoins détourné de sa finalité, car Casanova ne se repent de rien. Il maintient cependant, dans la préface de *l'Histoire de ma vie*, écrite en 1797, une dizaine d'années après le texte qu'on vient de citer, le modèle de la confession générale :
- Malgré le fonds de l'excellente morale, fruit nécessaire des divins principes enracinés dans mon cœur, j'ai été toute ma vie la victime de mes sens ; je me suis plu à m'égarer, j'ai continuellement vécu dans l'erreur, n'ayant d'autre consolation que celle de savoir que j'y étais. Ainsi j'espère, cher lecteur, que, bien loin de trouver dans mon histoire le caractère d'une impudente jactance, vous n'y trouverez que celui qui convient à une confession générale, sans que dans le style de mes narrations vous trouviez ni l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit d'avouer ses fredaines.¹⁷

- 14 Confession subvertie, impure parce que sans repentir, mais confession tout de même, par le refus de s'épargner... La correspondance est très claire sur ce point :

Je dis tout, je ne m'épargne pas, et cependant je ne peux pas, en homme d'honneur, donner à mes Mémoires le titre de confessions, car je ne me repens de rien, et, sans le repentir, vous savez qu'on ne peut pas être absous. Vous croirez donc que je me vante ? Point du tout, je narre à l'air pour me faire rire.¹⁸

- 15 *L'Histoire de ma vie* devient alors un texte génériquement impur, moins parce qu'il mélange vérité et fiction (Casanova clame très fort la véracité de ce qu'il raconte), mais parce qu'il subvertit une pratique narrative dans laquelle la sincérité est adressée à Dieu d'abord, et justifiée par la perspective de la contrition. Nulle contrition chez l'aventurier, mais uniquement l'autoabsolution que représente le rire, d'abord le sien, mais aussi celui de ses hypothétiques lecteurs¹⁹.

L'impureté générique comme principe de composition

Roman et comédie

- 16 Nous voudrions donner ici quelques exemples précis de l'impureté générique comme principe de composition. On ne reviendra pas longuement sur l'histoire de Pauline²⁰ qui est comme un roman inséré au sein de l'autobiographie : le récit que fait ce personnage de son histoire est marqué par des amours contrariées et des travestissements que les éditeurs successifs ont rapproché du romanesque le plus traditionnel. Casanova compte bien évidemment sur l'idée que le vrai peut n'être quelquefois pas vraisemblable et proclame la véracité des faits racontés :

Cette histoire pourra paraître un roman à ceux sur lesquels le caractère de la vérité n'a aucun pouvoir. Malgré les noms masqués plusieurs personnes notables de Lisbonne savent qui sont les vrais acteurs ; mais étant des sages ils ne les nomment jamais.²¹

- 17 Pour tout lecteur du siècle des Lumières, cette déclaration tend fortement à désigner le récit comme un roman, car ce type d'affirmation est caractéristique du genre à cette époque. Les romanciers, cherchant à déguiser la fiction et la faire passer pour vérité, adoptent comme on le sait toute une série de stratagèmes, qui finissent par devenir topiques du genre romanesque²². J.-C. Igalens a bien remarqué aussi comment le romanesque du récit inséré, qui repose sur une série de travestissements, déborde dans le récit de l'aventure de Casanova avec Pauline à Londres²³. Enfin, la séquence, romanesque au sein du récit de vie, rejoint dans sa fin le genre du dialogue d'idées, sur la question de la pudeur et du péché originel...
- 18 À côté de la fiction romanesque, la fiction dramatique joue aussi un rôle important, dans l'écriture du dialogue notamment, comme dans la structure globale du récit. Quand il essaie de prendre une vision d'ensemble de sa vie, c'est en effet sous les espèces de la comédie que Casanova le fait :

Tel m'a rendu l'Amour à Londres *nel mezzo del camin di nostra vita* [au milieu du chemin de notre vie] à l'âge de trente-huit ans. Ce fut la clôture du premier acte de ma vie. Celle du second se fit à mon départ de Venise, l'an 1783. Celle du troisième arrivera apparemment ici où je m'amuse à écrire ces mémoires. La comédie alors sera finie, et elle aura eu trois actes. Si on la sifflera, j'espère que je ne me l'entendrai dire de personne ; mais je n'ai pas encore informé le lecteur de la dernière scène du premier acte, et elle est, je crois la plus intéressante.²⁴

- 19 S'il y a là reprise d'une thématique séculaire, celle de la vie comme comédie, le passage a une double dimension esthétique et personnelle. Esthétique parce que Casanova écrit sa vie comme une série de scènes, où le dialogue (largement réinventé) joue un rôle moteur, de même que la gestuelle des personnages. Mais le modèle du théâtre possède aussi une dimension personnelle forte : avec la distance temporelle qui sépare les événements racontés de l'époque de la narration, Casanova s'écrit comme personnage de théâtre, sur la scène du monde, un personnage avec lequel il s'identifie, mais qu'il considère aussi d'un peu loin, avec une bienveillance amusée et sans cacher ses faiblesses.

L'anecdote et la réflexion

- 20 Au-delà de cette alliance du romanesque et du dramatique, qui a une portée d'ensemble, nous nous arrêterons sur deux exemples assez brefs, qui sont révélateurs du tissage d'autres formes textuelles au sein de l'autobiographie. On verra ici, au passage, que l'œuvre de Casanova est bien autre chose que le récit de ses exploits amoureux, à quoi elle est parfois réduite dans l'esprit du public.
- 21 Au début du tome second, Casanova raconte un épisode de sa vie datant non de son passé d'aventurier, mais de la rédaction de ses mémoires, au château de Dux, en Bohême. Il convient de citer l'ensemble du paragraphe :

La bêtise d'une servante est beaucoup plus dangereuse que la méchanceté, et plus à charge au maître, car il peut avoir raison de punir une méchante, mais non pas une sottise : il doit la renvoyer et apprendre à vivre. La mienne s'est servie des trois cahiers, qui contenaient en détail tout ce que je vais écrire en gros dans celui-ci, pour des besoins qu'elle eut dans le ménage. Elle me dit pour s'excuser, que les papiers étant usés, et griffonnés avec même des ratures, elle crut qu'ils étaient faits pour son service, de préférence aux propres, et blancs qui étaient sur ma table. Si j'y avais bien pensé, je ne me serais pas mis en colère ; mais le premier effet de la colère est précisément celui de priver l'esprit de la faculté de penser. J'ai cela de bien que chez moi elle est de très peu de durée *irasci celerem tamen ut placabilis essem* [prompt à me mettre en colère, de manière pourtant à m'apaiser sans peine]. Après avoir perdu mon temps à lui dire des injures, dont elle ne sentit pas la force, et à lui prouver par des raisons évidentes qu'elle était bête, elle réfuta tous mes arguments ne répondant jamais rien. J'ai pris le parti d'écrire de nouveau de mauvaise humeur, et par conséquent très mal, ce qu'étant de bonne humeur j'ai dû avoir écrit assez bien ; mais mon lecteur peut s'en consoler, car comme les mécaniciens, il gagnera en temps ce qu'il perdra en force.²⁵

- 22 Ce passage, qui a son unité, renvoie à un type d'écriture qui mêle la réflexion morale sur autrui et le portrait de soi. Dans sa présentation, il met le biographème au second plan, pour souligner d'abord une maxime générale : la bêtise d'une servante est plus dangereuse que son éventuelle méchanceté. La pauvre domestique, illettrée, ne comprend rien au reproche qu'on lui fait, et son silence désarme la diatribe de son maître, dont elle a gâché le premier jet de la rédaction de trois chapitres. Dans un deuxième temps, c'est aussi par une maxime savante, tirée d'Horace, que le passage sert à la caractérisation du scripteur : *irasci celerem tamen ut placabilis*. Cette maxime a déjà été utilisée au chapitre II du tome 1, et elle le sera à nouveau, dans un contexte autrement dramatique, celui de la passion pour la Charpillon, courtisane française rencontrée à Londres et qui conduisit Casanova au bord du suicide²⁶. La citation latine devient ainsi une véritable devise, un *motto*, dans la tradition des devises

aristocratiques dont Paolo Giovio (1483-1552) fut un des initiateurs, et dont le XVII^e siècle fut friand²⁷. Enfin, on trouve ici une métadiscursivité frappante, avec une réflexion sur le style même de l'écriture, dont la réussite serait liée à la bonne humeur²⁸.

- 23 On peut rêver un peu sur l'évocation d'un original définitivement perdu, remplacé par une seconde rédaction, fruit de la mauvaise humeur, mais qui n'est pas dépourvue d'efficacité, par sa condensation plus grande... Le tout est pris dans la volonté constante d'apparaître spirituel, en donnant un tour comique à la narration, en enchaînant les pointes, notamment avec l'usage final du vocabulaire de la physique du mouvement. Le déplaisir de Casanova se trouve alors compensé par celui que prend le lecteur à lire l'anecdote.
- 24 C'est bien d'anecdote qu'il s'agit ici, au sens d'un récit oral plaisant d'un fait d'ampleur réduite mais significatif, et non dénué de portée morale ou réflexive²⁹. Ce modèle appartient autant à la pratique de la conversation qu'à celle de l'écriture, qui en est la mise par écrit. Casanova, isolé dans le château de Dux, se raconte d'abord sa vie à lui-même, comme il le faisait auparavant dans tous les salons de l'Europe des Lumières :
- Dans cette année 1797, à l'âge de soixante et douze ans, où je peux dire *vixi*, quoique je respire encore, je ne saurais me procurer un amusement plus agréable que celui de m'entretenir de mes propres affaires, et de donner un noble sujet de rire à la bonne compagnie qui m'écoute, qui m'a toujours donné des marques d'amitié, et que j'ai toujours fréquentée.³⁰
- 25 La bonne compagnie est désormais absente, mais elle demeure présente à l'horizon de la narration, face à un Casanova qui rejoue sa vie pour en renouveler le plaisir³¹. L'oralité est ainsi à l'origine de *l'Histoire de ma vie*, comme l'a bien noté H. Watzlawick³². Cela explique que les formes génériques soient variées, que les anecdotes y côtoient des portraits satiriques, des formes dramatiques, comme la saynète comique, voire la farce, et la comédie sentimentale ainsi que des scénarios issus des sous-genres du roman.
- 26 Un deuxième exemple permettra de montrer à l'œuvre l'influence d'une autre forme, originellement textuelle celle-là, qui innerve le texte, celle de l'écriture de la réflexion. Casanova écrit souvent à la manière des essayistes du temps, qu'ils soient moralistes ou journalistes, dans l'esprit des Spectateurs, dont la tradition européenne fut inaugurée par Joseph Addison et Richard Steele³³.
- 27 Le jeune vénitien rencontre à Padoue,
- un garçon de [s]on âge, qui étudiait les mathématiques sous le professeur Succi. Il s'appelait Tognolo par son nom de famille, qu'il changea dans ce même temps en celui de Fabris. C'est le même comte de Fabris qui mourut il y a huit ans en Transylvanie où il commandait étant lieutenant-général au service de l'empereur Joseph II.³⁴
- 28 Ce changement de nom et le succès de la carrière du personnage ne donnent lieu ni à un portrait, ni à une biographie, qu'on ne lira donc pas, mais à trois pages de réflexions sur le changement de nom. On s'éloigne clairement ici de la narration, qui se trouve totalement interrompue, sans que ces réflexions ne contribuent, du moins directement, à la connaissance de Casanova.
- 29 La logique du texte va du particulier au général. Le changement de nom est, pour notre auteur, une des raisons du succès de la carrière de son contemporain : « Cet homme, qui dut sa fortune à ses vertus, serait peut-être mort dans l'obscurité s'il avait gardé son nom de Tognolo, qui est positivement nom paysan³⁵ ».

- 30 C'est le vieux principe *nomen omen* qui se trouve en quelque sorte réactivé, mais avec un arrière-plan sociologique et non métaphysique :

Ce nom lui aurait fait du tort, car il n'aurait jamais pu le prononcer sans faire souvenir à ceux qui l'auraient entendu sa basse naissance, et le proverbe qui dit qu'un paysan est toujours un paysan n'est que trop fondé sur l'expérience. On croit un paysan insusceptible d'un parfait usage de raison, de sentiment pur, de gentillesse et de toute vertu héroïque.³⁶

- 31 La réflexion de Casanova recoupe ici le grand débat des Lumières sur la naissance et le mérite, qui traverse bien des œuvres littéraires, notamment celles d'un Marivaux. Le patronyme rural fixe un individu dans un ordre de la société, alors que ses talents pourraient le rendre propre à de « grands emplois », comme on disait alors, et le faire accepter par la « bonne compagnie ». C'est le système du préjugé social que Casanova conteste :

L'air distingué, les sentiments, les lumières et les vertus de Fabris auraient faire rire s'il eût poursuivi à s'appeler Tognolo. Telle est la force d'un nom appellatif dans le plus sot de tous les mondes possibles.³⁷

- 32 La critique sociale est nette, mais l'allusion leibnizienne et voltairienne de la pointe (« le plus sot des mondes possibles ») en augmente la portée et inclut les discours religieux et philosophiques de justification du système fixiste de la société d'ordres.

- 33 Mais le changement de nom n'a pas qu'un effet « externe » aux yeux d'autrui, il a aussi une vertu « interne » :

Le nouveau comte d'ailleurs faisant oublier aux autres ce qu'il était, il n'est pas dit qu'il dût l'oublier lui-même ni le désavouer. Il devait au contraire s'en souvenir pour ne jamais être dans ses actions ce qu'il aurait été sans sa métamorphose.³⁸

- 34 Les méandres de la phrase, les parallélismes syntaxiques miment le style des moralistes, et l'on semble ici sorti de l'histoire de la vie de Casanova. Et ce d'autant plus que, poursuivant sa logique de généralisation, le texte ajoute toute une série d'exemples de noms ridicules que des familles ou des personnages célèbres ont quitté à juste titre. La liste est plaisante, qui va d'Arouet à Beauvit, en passant par Le Rond, et tout particulièrement sa pointe, qui met en exergue une exception qui confirme la règle, celle des Coleoni [en français : des Couillons]. Mais elle inscrit aussi la conduite de Tognolo dans un contexte plus large, et permet, on l'a vu, le dévoilement des préjugés. On pourrait vraiment se croire dans un article d'un des Spectateurs européens, où un fait social particulier nourrit une réflexion qui sort de l'anecdotique pour s'élever à une vue plus générale.

- 35 Le choix du nom n'est cependant pas qu'une mesure de prudence, qui montre qu'on connaît les travers des préjugés sociaux, il représente aussi une revendication de liberté individuelle, qui défie le système social de son temps, et l'on rejoint ici une note finalement bien plus personnelle :

Ceux qui ont un nom malsonnant ou qui présente une idée ridicule doivent le quitter, s'ils aspirent aux honneurs, et aux fortunes dépendantes des sciences et des arts. Personne ne peut leur contester ce droit, pourvu que le nom qu'ils se donneront n'appartienne pas à un autre. L'alphabet est public, et chacun est libre de s'en servir pour créer une parole, et la faire devenir son propre nom.³⁹

- 36 Cette réflexion suggère, mais Casanova se garde bien de faire cette « application », que tout le passage le concerne directement : le lecteur ne peut ignorer que Casanova aussi s'est choisi un nom, celui de chevalier de Seingalt, sous lequel il vécut une partie de ses

aventures. Le paysan Tognolo, devenu comte de Fabris, est finalement une espèce d'*alter ego*. La liberté évoquée est bien celle que Casanova revendique pour lui-même.

37 •

- 38 On espère avoir illustré ici la fécondité heuristique de l'idée d'impureté générique dans le cadre de la compréhension de l'*Histoire de ma vie*. Le tressage de formes génériques très diverses, qui inclut des genres non narratifs, renvoie finalement autant à l'origine orale du récit qu'à la position même de Casanova : il reconstruit, à des années de distance, sa vie comme un roman et comme une comédie. Le miroir de la fiction, qui réverbère un large éventail de formes, lui permet de structurer ses souvenirs, d'en éclairer le sens, mais aussi de recréer un monde dont il n'est plus un acteur, mais un spectateur mi-amusé mi-nostalgique. Cette qualité de regard contribue fortement à la puissance de séduction du texte.

NOTES

1. Le fait que le manuscrit ait été déclaré par la France « Trésor national » en 2010 pour permettre son acquisition par la BnF en est une des manifestations.
2. Helmut Watzlawick, « Mémoires et thérapie. Les anticonfessions de Casanova », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, vol. 41, 1997, p. 290.
3. *Id.*
4. Charles-Joseph Ligne, *Mémoires et mélanges historiques et littéraires*, Paris, A. Dupont, 1828, t. IV, p. 291. Il nous semble que l'adjectif « dramatique » renvoie au style fictionnel du roman picaresque plus qu'au genre théâtral.
5. Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie*, trad. fr. A. Hella, Paris, Belfond, p. 91.
6. C'est à ce critique que je reprends l'expression, qui me semble très juste, d'une vie écrite au miroir de la fiction : « Casanova corrige moins sa vie à la lumière de l'expérience, qu'il ne l'écrit, comme Rétif le fait ailleurs et en suivant d'autres voies, au miroir de la fiction. » (Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Garnier, 2013, p. 396).
7. *Ibid.*, p. 397.
8. Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. J.-C. Igalens et E. Leborgne, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013-2016, 3 vol., vol. 1, p. XLI (toutes les références à l'*Histoire de ma vie* sont données dans cette édition, désormais HDMV).
9. « La confession dans les *Mémoires de ma vie* de Giacomo Casanova : un modèle paradoxal », in Helga Meise et Jean-Louis Haquette (dir.), *La Confession et le texte licencieux. Pratiques textuelles et éditoriales dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Reims, Épure, 2020, p. 59-74 (hal-03071637).
10. On citera cependant, à titre de contre-exemple, l'article mentionné plus haut d'Helmut Watzlawick et les analyses sur ce sujet de Francesca Serra dans *Casanova autobiografo*, Venise, Marsilio, 2001, p. 3-12.
11. Tome I, chap. 1, HDMV, vol. 1, p. 28.
12. Tome V, chap. 1, HDMV, vol. 2, p. 352 sq.
13. HDMV, vol. 2, p. 357.

14. Ce récit, publié en 1788, renvoie à des événements qui se déroulèrent en 1756 et rendirent Casanova célèbre dans l'Europe entière : dans la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre 1756, il s'échappa avec un codétenu de la prison des Plombs au palais des Doges.
15. *Histoire de ma fuite*, HDMV, vol. 1, p. 1485.
16. Il faudrait ici faire entrer en ligne de compte la postérité des *Confessions* de saint Augustin (voir Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 2 vol.).
17. Préface, HDMV, vol. 1, p. 5-6.
18. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, HDMV, vol. 3, p. 1194-1195.
19. Casanova mentionne régulièrement ses lecteurs, mais, tout aussi régulièrement, exprime l'idée qu'il brûlera son récit. Par exemple dans sa correspondance avec J.-F. Opiz (20 février 1792, 27 juillet 1792).
20. Tome VIII, chap. 3, HDMV, vol. 3, p. 66-86.
21. HDMV, vol. 3, p. 86.
22. Qu'on pense par exemple à la double préface des *Liaisons dangereuses*, qui joue avec ces codes.
23. HDMV, vol. 3, p. XIX-XXI.
24. Tome VII, chap. 3, HDMV, vol. 3, p. 157.
25. Tome II, chap. 1-2-3, HDMV, vol. 2, p. 355.
26. Tome VII, chap. 6, HDMV, vol. 1, p. 55.
27. Voir Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique et emblématique humaniste : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
28. C'est un thème qui parcourt toute l'œuvre, de la préface aux derniers chapitres (« J'écris pour ne pas m'ennuyer, et je me réjouis, et je me félicite de ce que je m'en complais : si je déraisonne je ne m'en soucie pas, il me suffit d'être convaincu que je m'amuse », HDMV, vol. 3, p. 1053).
29. Ce genre, oral à l'origine, connaît une riche expression textuelle, placée sous le signe de la variante. Voir les trois volumes : *Anecdotes dramatiques*, dir. F. Lecerclé, S. Marchand et Z. Schweitzer, Paris, PUPS, 2012 ; *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, dir. E. Hénin, F. Lecerclé et L. Wajeman, Turnhout, Brepols, 2012 ; *Histoires de savoirs, Anecdotes scientifiques et sérendipité aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. F. Aït-Touati et A. Duprat, Berne, Peter Lang, 2012.
30. Préface, HDMV, vol. 1, p. 7.
31. Lettre à J.-F. Opiz, 20 février 1792, HDMV, vol. 3, annexes, p. 1194-1195. Dans la préface de 1797, Casanova reprend l'expression, avec une variante verbale : « Membre de l'univers, je parle à l'air, et je me figure de rendre des comptes de ma gestion, comme un maître d'hôtel le rend à son seigneur avant de mourir. » (HDMV, vol. 1, p. 8).
32. « Il se raconte à lui-même sa vie et on pourrait s'imaginer qu'il se dicte son texte à haute voix. Nous rencontrons son style "oral" à chaque page du manuscrit ; on serait tenté de le considérer comme l'ingrédient secret de la vivacité et du succès durable des Mémoires » (Helmut Watzlawick, « Mémoires et thérapie : les anticonfessions de Casanova », art. cit., p. 286).
33. Le *Spectator* anglais connu comme on le sait une postérité extrêmement féconde sur le Continent. Voir notamment Alexis Lévrier, *Les Journaux de Marivaux et le monde des « Spectateurs »*, Paris, PUPS, 2007.
34. Tome II, chap. 9, HDMV, vol. 1, p. 550.
35. *Id.*
36. HDMV, vol 1, p. 551.
37. *Id.*
38. HDMV, vol. 1, p. 550-551.
39. HDMV, vol. 1, p. 551-552.

AUTEUR

JEAN-LOUIS HAQUETTE

CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne