



HAL
open science

Comment trancher, comment veiller : à propos d'une nouvelle de Ian Mcewan

Richard Pedot

► To cite this version:

Richard Pedot. Comment trancher, comment veiller : à propos d'une nouvelle de Ian Mcewan. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement. Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ en retraite, 2 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.405-418, 2005, GRENDEL, 2-901198-39-2. hal-04699077

HAL Id: hal-04699077

<https://hal.science/hal-04699077v1>

Submitted on 16 Sep 2024

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.

Richard Pedot
Université de Paris X

Comment trancher, comment veiller :

à propos d'une nouvelle de Ian McEwan

« Comment trancher » est une paraphrase et un mauvais jeu de mot.

L'écho, pour commencer, est lyotardien, car « Comment juger ? » est une question qui traverse la philosophie de Lyotard et surgit *verbatim* dans son texte consacré au jugement kantien, « Judicieux dans le différend » (JD 205).¹ Il rappelle opportunément que l'allemand « *gescheut* » (judicieux) a pour racine *scheiden* (séparer) ; ce qui nous renvoie à l'objet de réflexion du philosophe, le jugement critique : critique, comme crise et critère, sont liés, *via* le latin, au grec *krinein* (juger, décider). La crise (originellement : phase décisive d'une maladie) qui appelle l'exercice de « l'esprit judicieux » (JD 204) se nomme le différend — ce qui apparaît lorsque quelque chose souffre du tort de ne pas pouvoir être mis en phrases, de ne pas trouver d'idiome. En outre, il est important de le noter, le différend se manifeste par un affect, lié à cette nécessité et impossibilité de juger.

L'appel au jugement résulte d'un conflit entre des facultés. Deux phrases à régime hétérogène, ici l'imagination et la raison, ne

¹ Les abréviations suivantes des titres des ouvrages de Jean-François Lyotard seront utilisées entre parenthèses dans le texte : AJ (*Au juste*), DF (*Le Différend*), JD (« Judicieux dans le différend »). Jean-François Lyotard et Jean-Loup Thébaud, *Au juste : conversations*, Paris : C. Bourgois, 1979 ; Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Critique, Paris : Minuit, 1983 ; Jean-François Lyotard, « Judicieux dans le différend », J. Derrida *et al.*, *La Faculté de juger*, Critique, Paris : Minuit, 1985.

parviennent pas à s'accorder à propos d'un objet (l'objet qui donne occasion au sublime), et leur conflit se signale par un signe, un silence éloquent, le sentiment, qui est toujours une agitation, c'est-à-dire une phrase impossible. (JD 199-200)

Rappelons, pour plus de clarté, que le concept de phrase, chez Lyotard, ne renvoie pas à l'unité linguistique habituelle, mais à un « univers » pragmatique articulé selon deux axes (axe de l'adresse / axe sémantico-référentiel) et quatre pôles ou instances (destinateur-destinataire / sens-référent). Les phrases à leur tour peuvent appartenir à des régimes ou des genres d'enchaînement différents qui ne sont pas réductibles l'un à l'autre. Ce qui est fondamental, dans la perspective présente, est la notion de conflit entre régimes de phrases hétérogènes qui est lié à la nécessité de juger et se trouve être concomitant de l'affect — sans préjuger de l'antériorité de l'un ou de l'autre : si c'est l'affect qui perturbe le jugement ou si l'impossibilité du jugement génère l'affect. A souligner également, la présence d'un désaccord insoluble doublé d'une exigence de solution, autre conflit constitutif. On comprend d'emblée que la question posée ne trouvera pas de réponse simple.

L'occasion de l'explorer dans sa complexité me sera fournie par une nouvelle du second recueil de Ian McEwan, « Pornography », ² qui m'inspire le jeu de mots dont je me rend coupable. Car l'acte de trancher, ici, ne renvoie pas seulement à la décision critique — décider a pour racine *caedere* : couper — mais mêle à celle-ci une castration, qui consiste elle-même à trancher à l'occasion d'une maladie en phase décisive — la blennorragie transmise par le protagoniste principal à ses deux amantes. Cette nouvelle est dérangeante, tant du point de vue du jugement que du point de vue de l'affect, en particulier parce qu'elle ne se contente pas de mettre en scène l'acte de trancher, comme acte de jugement déterminant (une punition), mais qu'elle en appelle également à lui tout en l'interdisant — et ceci à différents niveaux conflictuels à la fois (autant du point de vue imaginatif ou fantasmatique, que du point de vue rationnel).

² « Pornography », *In Between the Sheets and Other Stories*, 1978, King Penguin, Harmondsworth : Penguin, 1990, pp. 11-30.

Trancher

Commençons par un résumé de la nouvelle. Le protagoniste et principal focalisateur de la nouvelle est un jeune homme, nommé O'Byrne, dont la seule occupation connue est de donner un coup de main à son frère, qui tient un sex-shop dans Soho. C'est un personnage à la moralité douteuse, qui méprise ceux qu'il côtoie, comme son frère et ses deux amantes, Lucy et Pauline, toutes deux infirmières dans le même hôpital mais tenues soigneusement dans l'ignorance l'une de l'autre. A cela s'ajoute un autre trait qui le rend plus ambigu : il a avec Lucy une relation masochiste qu'il a du mal à admettre, mais qui l'excite et l'effraie tout à la fois — comme le dit sa partenaire : « The trouble with you [...] is that you're scared of what you like. » (23)

O'Byrne est ainsi un représentant typique de la fiction de McEwan, dont la personnalité trouble ne fait de doute que pour lui-même, et qui a tendance à ne voir la perversion que chez autrui. Il n'a que mépris pour « ces tordus » qu'il découvre dans les magazines vendus par son frère, bien qu'il ne puisse s'empêcher d'aimer être dominé par Lucy : « He was horrified, sickened, that he could enjoy being overwhelmed, like one of those cripples in his brother's magazines. » (22) Comme le démonstratif « those » l'implique, pour O'Byrne, comme pour Leonard dans *The Innocent*,³ le pervers, c'est l'autre. Il n'y a pas, pour le dire autrement, de distance critique face à son propre personnage et ceci ne peut que rajouter au malaise déjà suscité par ses agissements.

Qui plus est, la focalisation sur le personnage fait qu'il n'y a pas non plus d'instance narrative qui pourrait fonctionner comme une instance morale. Le lecteur ne trouvera pas dans le texte de critères pour juger, alors même que la situation, nous y reviendrons, est d'une confusion extrême. Ceci correspond, si j'ai bien lu Lyotard, aux conditions d'un jugement : où un jugement est appelé, mais sans

³ Ian McEwan, *The Innocent or the Special Relationship*, 1990, Londres : Picador, 1990. Cf. Richard Pedot, « Le Pervers et son double », *Annales du monde anglophone*, 4 (1996), 101-110.

critère, ou plus précisément en raison de l'absence de critère : « On est sans critère, il faut trancher. » (AJ 35)

Une mise au point théorique s'impose avant d'aller plus loin. Pourquoi, et de quoi, faut-il effectivement trancher ? On pourra objecter que j'opère une confusion entre deux domaines que la critique, avec Kant, tente de maintenir séparés : le jugement esthétique et le jugement moral. En fait, il est opportun de se demander s'il est possible de séparer les deux champs si nettement, ou s'il n'est d'alternative qu'entre lecture esthétique (la seule lecture critique, au fond) et lecture éthique, au sens large. Il n'est pas non plus possible de tenir pour nulle et non avenue la réaction émotive que peut susciter l'œuvre et de s'en croire protégé par une approche « purement » esthétique.

Il n'est pas possible, en l'occurrence, de juger de l'impact de la fiction de Ian McEwan si l'on ignore le différend qui existe entre le poli de l'écriture et le scabreux (l'impoli) des sujets et qui est source du malaise et du scandale de l'œuvre. Il ne s'agit plus d'opposer objectivité scientifique et réponse affective, teintée ou non de morale, ni texte (où la morale n'aurait pas lieu d'être) et monde (où elle est nécessaire) mais d'examiner leur différend, d'aborder la crise ouverte par leur rapport. C'est bien ce différend, et l'affect qui l'accompagne, qui complique la démarche critique et en même temps lui donne son impulsion initiale.

La nouvelle qui nous intéresse ici illustre pleinement ces enjeux, par l'intensité de l'affect suscité, mais aussi, comme indiqué, par sa mise en scène de l'acte de trancher sur fond d'impossibilité de trancher. Rappelons les faits. O'Byrne, après une longue période de silence de la part de Lucy et de Pauline, retrouve la première dans son appartement pour ce qu'il croit être une de leurs soirées. Mis en confiance, ou plus exactement paralysé par les jeux érotiques de Lucy — « He was paralyzed by her teasing » (26) — il se laisse attacher au lit, soumis à sa partenaire. En fait, comme il le comprendra avec horreur, il vient de se livrer à la vengeance de ses deux amantes, qui ont décidé de mettre fin radicalement à ses tromperies. A la fin de la

Comment trancher

nouvelle, en effet, tout est prêt pour sa castration, dans un but clairement énoncé :

“Yes,” said Lucy, reaching down for his pulse. “Stop you spreading round your secret little disease.” “And telling lies,” said Pauline, her voice strained with indignation. (29)

Châtrer O’Byrne, comme elles entendent le faire dans le pur respect des règles d’asepsie chirurgicale, c’est en effet trancher nettement quant à son immoralité, et conclure sans appel. Toutes les ambiguïtés du personnage sont censées disparaître avec le principal signe de celles-ci, son phallus. Mais cette sentence est un nouvel appel à jugement, signalé par un surgissement d’affect, parce que, justement, rien n’est tranché aussi aisément.

Il y a plusieurs raisons à cela. En premier lieu, bien sûr, le comportement équivoque du personnage ne se prête pas à une solution univoque. Tout jugement « décisif » le laisse inexploré, voire apparaît comme une esquivé de sa complexité, quoi qu’on puisse penser de la dépravation morale d’O’Byrne. La phallocratie avérée du personnage, on l’a vu, est inséparable d’un désir, mêlé de peur, d’être dominé. La perspective même de la castration provoque cette réaction : « Through his fear O’Byrne felt excitement once more, horrified excitement. » (30) L’érection du phallus, troublante affirmation de la puissance masculine dans la position du dominé féminin, dressé tel un monument à sa propre disparition, témoigne d’un différend non résolu entre, pourrait-on dire, un régime de phrase masculin et un régime de phrase féminin, lesquels sont censés se partager les rapports entre les sexes. Ironie ajoutée, c’est l’acquiescement final du personnage à un sentiment et une attitude plus communément attribués au féminin (un amour allant jusqu’à la folie) qui vont favoriser la mise en route de son châtiment pour phallocratie : « He loved her, and she laughed and robbed him of his will. Now he saw, he had come to live with her, and each night she teased him to the edge of madness. » (26)

Il y aurait plus à dire au sujet de l’équivoque sexuelle représentée par O’Byrne, pour insister encore sur la difficulté de juger, quand les codes les plus décisifs se dérobent. « L’esprit judicieux », dirait Lyotard, alors « n’offre plus guère l’aspect d’un vénérable magistrat nanti d’un code pour trancher entre les parties » (JD 204). Et

ce ne sont pas les deux héroïnes qui vont prendre la place de ce dernier. Leur stratagème, en tout état de cause, met en jeu l'idée de jugement par son ambiguïté. D'un côté, celui de Pauline, de l'amour conventionnel bafoué, la castration est un geste de vengeance poussé à l'extrême, une sorte de purification. Mais les motivations de Lucy sont plus difficiles à établir, en ce sens au moins que la punition infligée prolonge le sadisme, pour employer un terme commode, de ses relations avec O'Byrne : il s'agit de l'accomplissement d'un fantasme puissant. A travers son exemple, on voit que la loi n'est pas une garantie suffisante du jugement, puisqu'elle peut être détournée à d'autres fins. Le fait que Lucy soit la supérieure de Pauline met précisément cette possibilité en abyme puisque la première utilise le désir de pureté de la seconde à des fins de transgression — emblème du double renversement de la déconstruction qui inverse la hiérarchie inhérente à toute antinomie (l'impur commande au pur) tout en maintenant l'écart entre les deux termes (dans l'opposition entre Lucy et Pauline).⁴ Dès lors, la conclusion du récit, si elle constitue l'arrêt de celui-ci, n'est pas comparable à un arrêt de justice. Elle pose plutôt avec acuité des problèmes à la critique, soulignant que :

l'activité critique s'exerce analogiquement moins sous le symbole de l'action d'un juge ou d'un jury disposant de son corps de lois et de dispositions jurisprudentielles, que de l'agitation d'un guetteur incertain et secoué, toujours en éveil à propos des cas et à propos des règles. (JD 200)

Veiller

Il convient de bien mesurer le défi de la fin de la nouvelle. Elle s'énonce paradoxalement sur ces mots, prononcés par Lucy à l'adresse de Pauline : « I think we can begin » (30). La coupure du texte coïncide avec la coupure du sexe, et il est tentant d'an-*esthésier* la force de la seconde en la faisant passer sans reste dans le champ de l'*esthétique*, en les regroupant toutes deux sous le terme rhétorique d'ellipse. De ce point de vue, le texte paraîtra plutôt bien *cousu*. Mais

⁴ Pour une analyse plus détaillée des modalités textuelles de la perversion et de la déconstruction des critères de jugement qu'elles autorisent, cf. Richard Pedot, *Perversions textuelles dans la fiction d'Ian McEwan*, L'Œuvre et la psyché, Paris : L'Harmattan, 1999.

Comment trancher

rien ne permet d'ignorer que cette couture est aussi une coupure, et toute la question est de savoir ce qui se déclenche en ce point de bascule : ce que le lecteur, dans la fissure ouverte, va croire, consciemment ou non, quelle phrase il va être tenté d'enchaîner sur ce silence, cette « phrase impossible ».

Nous pouvons imaginer deux hypothèses opposées, à titre d'illustration : ou O'Byrne va effectivement être châtré (complétion du récit selon un régime de phrase sadique ou masochiste) ; ou tout ceci, pour reprendre son expression, n'est qu'un horrible « fucking joke » (lecture-déni de la castration, version comédie de mœurs). Ces deux propositions sont bien sûr schématiques et elles ne sont pas les seules envisageables, mais l'essentiel n'est pas là pour notre argument. L'important est de comprendre que juger signifie enchaîner en un récit qui vient mettre un « terme » à un différend, signalé par un affect, refermer la blessure où s'abîme le texte. C'est évidemment là un processus inhérent à toute lecture, qui n'est autre qu'une réponse à un appel incessant à phraser, mais il n'épargne pas, loin s'en faut, la lecture critique.

Celle-ci, qu'elle soit de type narratologique, psychanalytique, éthique, ou autre, est également marquée par une tentative de résoudre, sinon parfois d'ignorer, le différend qui fait pourtant qu'une œuvre mobilise une lecture. Toutes peuvent, en d'autres termes, donner l'illusion d'une téléologie, *a contrario* de l'indécision à laquelle est confronté le discours second. Je fais allusion par là à ce qui est symbolisé par l'indéfinition de l'espace où le coup de bistouri final est donné, à la fois intérieur et extérieur à la fiction : intérieur au sens où la césure appartient toujours au récit ; extérieur parce que l'imaginaire (critique) du lecteur est appelé à trancher. Cet espace indécis de la fin peut utilement être comparé à un seuil entre sommeil et veille, non pour assimiler le temps de la lecture, grossièrement confondu avec celui de la fiction, à une parenthèse onirique échappant à la réalité, mais pour insister sur le jeu de la fiction en ce seuil *entre* rêve et réalité — comme le suggère la réaction des clients du sex-shop, tirés brusquement de leur consultation de revues pornographiques : « The readers stirred uneasily like troubled dreamers. » (11)

En fait, la question de savoir où est porté le coup de bistouri final est dérivée de celle posée par Lacan à propos du « Rêve de l'enfant mort qui brûle » commenté par Freud.⁵ Lacan se demande où est la réalité dans cette histoire d'un père qui se voit *en songe* reprocher de ne pas voir *en réalité* l'incendie qui a pris dans la pièce voisine où l'on veille son fils récemment décédé, et qui se réveille en sursaut.⁶ Shoshana Felman note que cela revient à se demander où « se trouve, précisément, le feu dans cette aventure onirique ».⁷ Je propose ici de remplacer « feu » par « coupure » (césure textuelle effective et castration imaginaire) pour évoquer cette zone indéterminée où la fiction *intrigue*. Signalons au passage que la fin n'est pas un moment unique en ce genre, c'est seulement une expression remarquable d'une indécision inhérente à la fiction. Pour n'en retenir qu'un exemple, le silence des deux infirmières qui soudain abandonnent leurs tentatives répétées de joindre O'Byrne au téléphone (il s'est fait discret pour se faire soigner en clinique), ce silence auquel il ne prête pas attention, pourra ensuite s'interpréter comme celui de la conspiration et donc comme comparable au silence de la castration finale, qu'il anticipe. Toute césure du texte, et il n'est pas de fiction, pas de texte même, sans césure, peut signaler un différend de même ordre que celui mis en abyme par la fin.

J'aimerais aller un peu plus loin, pour retourner ensuite à la représentation que Lyotard donne du travail critique. Il existe un troisième personnage dans le récit de Freud, qui n'apparaît pas dans le rêve proprement dit, mais qui le conditionne d'une certaine manière. C'est le vieillard chargé de veiller le corps et qui va s'assoupir, et par conséquent laisser l'incendie se déclarer sans réagir. Freud suggère à son propos que le dormeur s'était peut-être même couché avec la crainte que le vieil homme ne soit pas à la hauteur de sa tâche. Plus

⁵ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* [*Gesammelte Werke : Die Traumbedeutung*, 1900, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1999].

⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire : Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, Points, Paris : Seuil, 1990, pp. 66-71 et 80-83. (Le rêve lui-même se trouve au chapitre VII de *L'Interprétation des rêves*).

⁷ Shoshana Felman, « Jacques Lacan : folie et théorie », *La Folie et la chose littéraire*, Pierres vives, Paris : Seuil, 1978, p. 235.

Comment trancher

précisément, le texte allemand évoque un *souci* (*Besorgnis*) emporté avec soi de l'autre côté (*hinübergenommen*), dans le sommeil. Tout se passe donc comme si le dormeur dans sa léthargie conservait malgré tout une forme minimale de vigilance (sous la forme du *souci*), en raison du peu de confiance accordée au veilleur d'âge vénérable (Freud dit toujours *greiser Wächter*) resté de l'autre côté. Il ne m'importe pas de décider si ceci peut ou non aider à représenter le travail de la censure dans le rêve, mais j'y vois une analogie possible avec la lecture de la fiction : emporter dans son sommeil une image inquiète du veilleur peu fiable laissé « sur l'autre rive », et ainsi ne jamais dormir tout à fait, toujours réceptif à ce qui se passe *des deux côtés à la fois*.

L'hypothèse d'une vigilance paradoxale a surtout, à mon sens, l'intérêt d'aider à discerner les enjeux des fictions qui dérangent par leur appel insistant au fantasme ou, plus généralement, les enjeux du fantasme dans la fiction. Ne pas s'abandonner tout à fait au sommeil de la raison, mais y demeurer éveillé, c'est là le pari inconfortable de la lecture, sa forme de responsabilité. De la difficulté de le tenir, les récits fantastiques nous entretiennent abondamment, qui en font leur ressort dramatique principal. La plus belle démonstration nous en est fournie par ceux dans lesquels coïncident début de la fiction et fin d'un rêve (exemples canoniques : *La Métamorphose*, *Le Procès*). Ils semblent nous démontrer qu'être plongé dans l'univers de la fiction ne se résume pas à abdiquer tout *souci* de la réalité, puisqu'ils commencent par y retourner, mais suppose une hésitation entre la préservation et l'annulation de celle-ci. En d'autres termes, ils dramatisent les deux versants de la fiction : un effort de reconstituer la représentation dissoute dans le sommeil (c'est ainsi que Lacan comprend la conscience, lorsque l'on est endormi, d'événements « extérieurs » comme des coups frappés à la porte)⁸ et une tentation non moins puissante à prolonger le sommeil, en brochant un rêve autour de la perception de ces mêmes événements. Le moment de la fiction serait le moment « avant que je ne me réveille », ⁹ ce maintien

⁸ J. Lacan, *op. cit.*, 67.

⁹ *Ibid.*

sur le seuil entre rêve, ou fantasme, et réalité — équilibre inconfortable que dramatiser une nouvelle comme « In Between the Sheets », dans le recueil éponyme, qui elle aussi commence par la fin d'un rêve, incestueux cette fois, et paraît avoir autant de mal à y retourner qu'à en sortir.

On conçoit l'importance de ce seuil indécis entre fantasme et réalité, lorsqu'il s'agit d'une fiction comme celle des nouvelles de McEwan. Il est à rapprocher du différend déjà identifié entre texte et monde, et l'exercice de la critique peut être définie en rapport avec lui. Les termes dans lesquels Lyotard définit ce qu'il appelle l'esprit judicieux prennent une résonance singulière dans ce contexte. Le philosophe évoque « une sorte de guetteur insomniaque, de veilleur, de vigile, qui se défend par la critique de la torpeur qu'exercent les doctrines. » (JD 204) Il s'agit là de philosophie critique, et non de critique littéraire, et la différence d'objet n'est certes pas anodine, mais le réseau métaphorique de la vigilance et du sommeil, que Lyotard découvre chez Kant, n'est pas à négliger. Ce n'est certes pas de la torpeur des doctrines que doit se méfier le lecteur dont j'ai plus haut esquissé un portrait en dormeur inquiet, mais plutôt de la somnolence des fantasmes. Par contre, la critique littéraire est en rapport à la fois avec le texte et avec les doctrines et par conséquent soumise au risque des deux formes d'endormissement — par le fantasme (écueil de la subjectivité) ou par la doctrine (écueil de la scientificité) — et bien souvent, en présence d'un texte comme celui de McEwan, sera tenté d'échapper au premier en se réfugiant dans le second.

La critique psychanalytique traditionnelle, dans son entreprise de reformulation du différend littéraire, est un bon exemple de ce réflexe, que l'on voit se dessiner par endroits dans les textes de Freud — heureusement plus complexes par ailleurs. Prenons l'exemple de cette remarque sur l'art du créateur littéraire (en l'occurrence Shakespeare), qui intervient juste après que Freud s'est résolu à admettre ne pas pouvoir percer toute l'obscurité d'un texte (*Macbeth*) :

Le poète peut bien par son art nous subjuguier pendant la représentation et paralyser [*lähmen*] notre réflexion, mais il ne saurait

Comment trancher

nous empêcher de nous efforcer, après coup [*nachträglich*], de comprendre cette impression [laissée par la tragédie] en en saisissant [*begreifen*] le mécanisme psychologique.¹⁰

La lecture de l'œuvre littéraire, le lecteur vorace et avisé qu'est le fondateur de la psychanalyse le reconnaît volontiers, endort la faculté de réflexion mais, au réveil, après coup, la raison conceptuelle — *begreifen* est la racine de *Begriff*, concept — reprend le dessus et se venge en démontant les rouages du texte. L'explication psychanalytique, envisageant le texte comme produit d'un enchaînement mécanique, donc, à un certain niveau, comme enchaînement mécanique, court le risque, telle une phrase normative, de « s'empare[r] de [ses] phrases hétérogènes et les subordonne[r] à un même enjeu » (DF 208) — comme, on peut l'imaginer dans le cas de « Pornography », le complexe de castration.

Il faudrait pouvoir interroger plus avant ce paradoxe d'un pouvoir que l'on ne peut vaincre qu'après y avoir succombé totalement et se demander ce que la raison qui ne peut lui résister lorsqu'elle y est entièrement plongée peut effectivement en dire. Le petit mot, presque négligent, qui définit ce type de compréhension (*nachträglich*) sonne alors un peu comme un aveu d'impuissance ou le signe d'un accomplissement de désir, signe de différend (entre la science psychanalytique et la littérature), affect. Comme un soupir, il redit bien que, face à l'énigme de la pièce de Shakespeare, le savant ne peut que tenter de rattraper sa défaite après qu'elle est consommée, mais surtout qu'il est lié, dans le corpus freudien, à une temporalité qui n'a rien de (chrono-)logique, rien de la logique qui sous-tend l'argument exposé, mais qui est plutôt celle que l'on trouve à l'œuvre dans la perlaboration, le transfert, la cure par la parole, c'est-à-dire entre affect et jugement.

Enfin, l'exemple de la conclusion de « Pornography » montre bien l'illusion que le pouvoir qu'a la fiction d'affecter son lecteur

¹⁰ Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse », 1933, *Essais de psychanalyse appliquée* [« Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit », 1915, *Gesammelte Werke : Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1999], p. 121.

s'arrête sagement au poste frontière du point final. Cette illusion — qui n'est pas exclusive de la critique psychanalytique, loin de là — est l'oubli que la temporalité textuelle ne se limite pas à la chronologie apparente de la diégèse, qui est une forme d'enchaînement de l'hétérogène, un rempart contre le travail du différend. Il faut donc veiller, veiller à ce que l'exercice critique après coup ne s'assoupisse dans le confort de la doctrine.

Critique de la critique

L'affaire n'est pas si simple, le guetteur, lui, est « incertain et secoué ». L'esprit judicieux a bien affaire à ce seuil entre fantasme et réalité, texte et monde, où la réalité / le monde prend la forme des discours explicatifs — comme refuge contre l'indécision du différend. C'est-à-dire que le meilleur ennemi du jugement n'est pas l'affect, mais le jugement lui-même. Le danger existe bien sûr que le texte de McEwan, par exemple, affecte l'objectivité du lecteur — l'auteur lui-même s'en est plaint et a tenté de se défaire de l'image que l'on donnait de lui comme spécialiste de la provocation, se déclarant surpris du choc suscité par ses nouvelles.¹¹ La vigilance critique, de ce fait, impose d'abord de se protéger de l'affect. Mais le défaut qui guette alors la lecture est le trop peu de place donnée à l'affect, sous prétexte que c'est d'un texte littéraire qu'il s'agit — comme si la littérature n'était jamais question d'affect, ou si elle n'était *que* littérature. Il faut donc un correctif à la critique ainsi conçue, une critique de la critique capable de retrouver l'affect dans ses enjeux, c'est-à-dire, en termes lyotardiens, de « témoigner des différends », pour que ne soit pas perdue « l'alerte donnée par le sentiment » (DF 29-30).

La veille critique, pour être véritablement critique, exige donc un jeu de bascule entre insomnie et sommeil — « Le veilleur critique est tantôt insomniaque, tantôt rêveur » (JD 205) note Lyotard — et ne peut pas se fier à la figure du juge vénérable en pleine possession de

¹¹ « I was slightly shocked at all this shock. » (Christopher Ricks, « Adolescence and After—An Interview with Ian McEwan », *Listener*, 12 Apr. 1979, 526-527, p. 527).

Comment trancher

tous les critères, qui à tout moment peut se transformer en *greiser Wächter*, somnolent dans les délices d'une trompeuse sagesse. Elle suppose en son sein l'existence d'un lecteur second, autrement dit une perversion de la critique. Barthes le remarquait en évoquant la lecture de la critique :

Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident — moyen sûr pour le manquer —, je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion [...] ¹²

Tout bien pesé, cette perversion est double, si l'on considère qu'elle est déjà suggérée dans le double génitif de sa définition, critique de la perversion — où critique, comme perversion, est à la fois en position sujet et objet. Il n'y a pas de position confortable où la critique de la perversion ne soit pas mise en crise par son supposé objet. Nous avons vu comment la fin de « Pornography » entremêle toutes les perversions des personnages au point de nous mettre dans l'incapacité de juger. De la sorte, elle pervertit l'effet tranchant de la fin de la diégèse, débordant plutôt sur l'imaginaire du lecteur. De fait, la lecture même apparaît comme une perversion du donné textuel, qu'elle couvre ses silences — la castration est hors diégèse — ou qu'elle taise ses protestations — que faire, par exemple, du surgissement, à la toute fin, du prénom jusqu'alors inconnu du héros, qui plus est accompagné de mots doux : « Lie back, Michael, my sweet » (30) ?

En termes plus généraux, il n'est pas possible de démêler de manière décisive affect et critique dans la critique de l'affect, elle aussi construite sur un double génitif, parce qu'il y va, en fait, de leur différend dans la critique même. Comment veiller à l'affect, en ce cas ? En veillant grâce à l'affect, en en faisant un stimulant de la réflexion, un signal d'alerte, dirait Lyotard, un appel au jugement :

Dans le différend, quelque chose crie à propos d'un nom, demande à être mis en phrases et souffre du tort de ne pas pouvoir l'être. Cette affection comporte le silence, le sentiment, qui est une phrase

¹² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973, Points : littérature, Paris : Seuil, 1982, p. 31.

exclamative, mais elle en appelle aussi, par des points de suspension, à des phrases possibles parce qu'il le faut. (JD 236)

Arrêtons-nous avant de conclure à la modalité du jugement esquissée dans ce propos, cette conjonction de la nécessité et de la possibilité, ou plus exactement d'une possibilité fondée sur une nécessité. On en saisit mieux le paradoxe en la rapprochant d'une conjonction symétrique des mêmes modalités, dans une des premières définitions du différend comme « l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore » (DF 29). La combinaison des deux propositions fait apparaître que c'est l'impossibilité de phraser qui en fonde la nécessité et que cette nécessité (l'appel au jugement) requiert toutes les potentialités du langage, ainsi rendant possible l'impossible. « Faire droit au différend » suppose la création de « nouvelles règles de formation et d'enchaînement des phrases ». « Nul ne doute, renchérit Lyotard, que le langage soit capable d'accueillir ces nouvelles familles de phrases ou ces nouveaux genres de discours » (DF 29).

En dernière analyse, le jugement véritable, jugement sans critère, est affirmation de possibilité, de la puissance imaginante. Evoquant encore Kant, Lyotard explique que la capacité de juger, dans la dernière *Critique*, « n'est pas suspendue à l'observation de critères » mais prend la forme de l'imagination : « Une imagination qui est constituante. Ce n'est pas seulement une capacité de juger, c'est une puissance d'inventer des critères » (AJ 36). La coupure finale de « Pornography » n'est pas seulement un violent appel à l'imagination fantasmatique du lecteur mais aussi à sa puissance d'inventer des critères. Cela suppose de ne pas confondre le tranchant de l'explicit avec le bistouri des infirmières, de le reconnaître plutôt comme point d'exclamation de l'affect et point de suspension du jugement que comme point final d'une sentence égrenée sur une vingtaine de pages. Du pain sur la planche pour les critiques de la fiction d'Ian McEwan.