

Actes du
Colloque Doctoral de Littérature
14 et 15 octobre 2011

SUBJECTIVITÉ ET RELATIVISME
DE L'ÉCRIVAIN AUX XX^E ET XXI^E SIÈCLES



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Préface au colloque

« Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles »

Stéréotype, facilité de langage ? Il est devenu coutumier de qualifier le XX^e siècle de siècle de la crise de la pratique littéraire. Après Mallarmé, après Nietzsche, il est admis que la littérature comme telle n'existe plus qu'à l'état de crise, devenant crise elle-même et représentation, pathétique ou ironique, mais toujours malheureuse, de la crise. Comme le siècle dernier s'est complu, en Europe, à dire ses maux ! Pas un siècle à ce point réticent, face à la jubilation de dire sa souffrance, à concéder quelque droit, sinon, quelque grandeur, à l'espérance humaine. Unamuno n'a pas cru possible, à l'orée du siècle, de tenir face à ce qu'il appelait le sentiment tragique de la vie. Spengler a tenté une synthèse inédite des plus importantes sciences humaines pour prophétiser le déclin de l'Occident. Et l'on n'en finirait pas d'énumérer le nom de ceux qui, de Heidegger à Blanchot, de Gombrowicz à Kundera, ont redit la fragilité de notre être-au-monde.

Commodité intellectuelle ou non, donc, reste que la crise de la conscience européenne a façonné un siècle où, jamais autant qu'avant, les représentations des êtres ont été frappées au sceau de l'indécidable. La subjectivité ouvre le XX^e siècle avec *À la recherche du temps perdu* : le sujet est en même temps partout, dans la conscience qui organise le chaos de l'histoire, et nulle part. Ce qui reste de lui à la fin, à ce sujet introuvable, c'est peut-être seulement l'exigence qu'il s'est fixée d'exister le temps nécessaire pour écrire cette épopée du mouvant. Étonnant sujet, que celui qui s'invente en littérature au siècle dernier : pensez à Harry Haller, le héros négatif du *Loup des steppes* de Hesse, qui se construit sur la découverte progressive de son flottement dans le monde ; pensez aussi au protagoniste du roman de Pirandello *Un, personne et cent mille*, qui est lui-même et tous les autres tour à tour ; pensez encore à l'œuvre de Pessoa, qui n'était jamais assez vaste pour donner une place, toute relative, à tous les sujets, ses hétéronymes, qu'il faisait parler en elle.

Le XX^e siècle, à n'en pas douter, a été celui de la plus extraordinaire (et

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Préface au colloque

parfois dangereuse) remise en question des évidences, et celui, conjointement, de l'exacerbation des subjectivismes. On ne s'étonnera pas que l'idée d'une réflexion sur le sujet soit venue à Shuko Tanaka, à qui l'on doit l'organisation de ce colloque international à l'Université de Strasbourg et la direction du volume qui suit. En spécialiste de Kundera, auquel elle consacre une thèse de littérature comparée, elle se place à l'un des meilleurs postes d'observation qui soient sur les grands moments de subjectivité et de relativisme de l'écrivain à l'âge moderne. Kundera, lecteur de Musil et de Kafka, de Broch et de Th. Mann, a fait de son œuvre romanesque le lieu même de la mise en examen de ces moments critiques. De Proust à Saramago, de Joyce à Bernhard et à Ph. Roth, on suivra à la trace ces moments d'interrogation qui couvrent tout le siècle précédent et le début du nôtre. Puissent ces études réunies par Shuko Tanaka dans cet ouvrage, sinon clore le chapitre, au moins l'ouvrir.

Pascal DETHURENS
Université de Strasbourg

Introduction

Nous sommes très heureux de pouvoir publier les actes du colloque doctoral de littérature qui s'est tenu les 14 et 15 octobre 2011 à l'Université de Strasbourg, dans l'amphithéâtre du Collège Doctoral Européen. Il a pu être organisé grâce au soutien de trois équipes de recherches en Sciences humaines : l'équipe Configurations littéraires, le CHER (Culture et Histoire dans l'Espace Roman) et le GEO (Groupe d'Etudes Orientales, slaves et néo-helléniques). De jeunes chercheurs, venant de cinq pays différents, ont eu l'occasion de se rassembler pendant ces deux jours, et ont présenté des études pertinentes et enrichissantes autour du thème « subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles ». Ce colloque fructueux en analyses fut encore relevé par les discussions, nombreuses et animées, entre les intervenants et les auditeurs. Ce fut l'occasion d'une réflexion véritablement polyphonique, soutenue par des performances tant individuelles que collectives.

Pour fixer le thème de ce colloque, nous étions partis d'un contexte kundérien illustré par la phrase suivante : « dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses ». Résonnant davantage comme une problématique questionnante que comme un verdict final, cette sentence nous semblait renfermer un paradoxe : la conjugaison, chez l'écrivain, d'une volonté de s'exprimer et de l'interdiction formelle quant à toute affirmation. C'est-à-dire la démarche d'une subjectivité, qui pour s'exprimer, ou pour se donner à lire, s'engage dans le détour du relativisme. Y a-t-il donc chez l'écrivain une certaine éthique qui le pousse à se méfier de sa propre subjectivité et à se montrer relativiste ?

Si nous avons intitulé le thème du colloque « subjectivité et relativisme » et non pas « subjectivisme et relativisme », ni « subjectivité et relativité », c'est parce que nous voulions suggérer déjà par le titre, un rapport possible entre la subjectivité prise comme un caractère naturel (original, primitif) de l'écrivain et le relativisme comme une posture adoptée. Il s'agissait là à l'origine d'une simple interprétation de notre part, pour donner une piste de réflexion, et rien que nous voulions imposer. Le but de ce colloque n'était pas de chercher une définition de la subjectivité et du relativisme en tant que tels, mais de découvrir et de penser chez différents écrivains, différentes manières de concevoir et d'aborder le rapport

entre la subjectivité et le relativisme. Ce qui fut profondément le cas.

En ce qui concerne la limitation du temps aux XX^e et XXI^e siècles, c'était d'abord avec comme objectif principal de donner un cadre général, afin que les interprétations possibles restent comparables les unes avec les autres, et discutables entre elles, puis d'autre part, nous trouvions intéressant de réfléchir sur la subjectivité et le relativisme dans notre temps ou notre passé proche, car une attitude relativiste semble devenue incontournable pour vivre la diversité culturelle du monde d'aujourd'hui, et qu'en même temps, elle s'avère aussi parfois être une impasse. En effet, si le relativisme permet l'existence concrète, et non plus idéale, d'une pensée pluraliste, c'est-à-dire la coexistence de la diversité, il donne aussi à ces pensées la possibilité de ne jamais vraiment se rencontrer, de ne jamais se croiser, prises au piège d'une déontologie de la non-confrontation. Le relativisme n'est plus un moyen de remettre en question la norme ou une vision égocentrique, mais s'impose presque d'une manière menaçante comme une éthique, une morale absolue. Pourtant, dans ce relativisme ambiant qui semble être le nôtre, on constate aussi une tendance d'écriture qui assume complètement sa subjectivité, comme on le voit dans la production féconde d'ouvrages dits autofictionnels. Cela serait-il à interpréter comme une réaction contre ce relativisme transformé en norme autoritaire ? Nous n'entrerons pas ici davantage dans la réflexion, nous nous contentons de signaler ces deux tendances antagonistes qui sous-tendent la problématique proposée. Nous souhaitons simplement que la lecture des actes fournira au lecteur quelques éléments qui l'aiderons dans sa méditation autour de cette grande question.

Dans ce recueil, nous trouverons onze actes, qui ont fait naître des débats stimulants pendant le colloque. Les deux premiers articles traitent de Kundera, ce qui permettra d'entrer plus avant dans la problématique du colloque qui s'inspire directement du contexte kundérien. Nous aurons ensuite une série d'analyses interculturelles. On y découvrira (ou approfondira) des écrivains d'origine belge, roumaine, portugaise, américaine et japonaise. Et enfin, on reviendra à des écrivains européens, que nous traiterons dans l'ordre chronologique, du début XX^e siècle au début XXI^e siècle.

Enfin, nous ne pourrions clore cette introduction sans adresser nos sincères remerciements à Monsieur Pierre Hartmann, Directeur de l'Ecole doctorale des Humanités, Madame Isabelle Reck, Directrice de l'équipe CHER, Madame Irinie Jacobberger, Directrice de l'équipe GEO, et Monsieur Guy Ducrey, Directeur de l'Institut de littérature comparée, pour leur soutien et leurs conseils avisés. Nous remercions également Monsieur le Professeur Pascal Dethurens, qui a eu la gentillesse de se charger de la modération le premier jour du colloque, ainsi que

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Introduction

d'accepter généreusement de préfacier ces actes. Sans tous ces soutiens précieux, le colloque n'aurait sans doute jamais eu lieu, et qu'il prenne aujourd'hui la forme d'un recueil, est pour nous une grande satisfaction doublée d'un immense plaisir. Nous remercions tous les participants qui ont fait le déplacement, parfois de loin, et particulièrement Laurent Rauber pour le travail d'édition et la belle affiche. Ce colloque fut un lieu de rencontres et d'échanges intenses, et nous souhaitons aujourd'hui que le dialogue se poursuive entre le lecteur et ces textes.

Shuko TANAKA

Suspension et fuite

Manabu SHINOHARA

Le relativisme est un des mots-clés de Milan Kundera. Il en parle assez fréquemment dans ses ouvrages soit fictionnels, soit non fictionnels, et les idées qu'il développe sur ce mot sont toujours cohérentes. C'est comme si tous ses ouvrages étaient formés autour du concept du relativisme. Et, en fait, c'est pourquoi le relativisme peut être considéré comme un mot-clé de Kundera.

Nous allons nous concentrer, en particulier, sur le relativisme du roman. Cet article a pour but de montrer comment ce relativisme est présenté et expliqué à travers les différents types de discours de Kundera. Dans ce travail, nous trouverons l'importance du rôle du lecteur. Mais d'abord, il faut déterminer le contenu du concept : qu'est-ce que le relativisme du roman ?

La relativité ou l'absoluité ? — le dedans et le dehors du « framework »

Il n'est probablement pas nécessaire de répéter qui est cet écrivain contemporain. Né en ancienne Tchécoslovaquie, il a commencé sa carrière de lettres dans les années 50. Après le Printemps de Prague, ses livres ont été interdits dans son pays et, en 1975, il s'est exilé en France, où il a rencontré un nouveau lectorat. À partir de ce moment-là, et ce jusqu'à la rédaction de *L'Immortalité* (à la fin des années 80), il écrit ses romans en tchèque et ses essais critiques en français. Ce dernier genre, l'essai critique, forme le domaine principal où Kundera explique pour son nouveau lectorat ses idées sur l'art du roman. Ce qui signifie qu'à travers ses essais critiques, il propose à son lectorat en France une lecture de ses propres romans qu'il tourne à son avantage.

Alors, que dit cet auteur d'essais critiques à propos du relativisme du roman ? Regardons par exemple une citation du « Jour où Panurge ne fera plus rire ». Les passages suivants portent sur l'humour, lequel est l'essence du roman d'après cet auteur.

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres ; l'humour :

l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude.¹

Dans l'humour, dans cet « éclair divin », les choses humaines sont « relatives » ; leur sens et leur valeur ne sont jamais indépendants, mais décidés exclusivement en « relation » avec d'autres choses. Dans ce sens-là, les choses humaines peuvent être dites « ambiguës » et non pas « certaines ». Le « relatif » est ainsi posé juste à côté de l'ambiguïté. Il n'y a que des relatifs dans le roman qui est, pour Kundera, caractérisé par l'ambiguïté. C'est le relativisme du roman chez Kundera.

De ce point de vue, il défend la valeur littéraire des *Versets sataniques* de Salman Rushdie, qui a été condamné par l'Islam à cause de l'aspect blasphématoire de ce roman. La défense de Kundera explique bien la fonction de la relativisation dans l'œuvre littéraire.

Soulignons-le : non pas attaque ; ambiguïté ; la deuxième partie des *Versets sataniques* [...] est présentée dans le roman comme un rêve de Gibreel Farishta qui, ensuite, composera d'après ce rêve un film de pacotille où il jouera lui-même le rôle de l'archange. Le récit est ainsi *doublement* relativisé (d'abord comme un rêve, ensuite comme un *mauvais* film qui essuiera un échec), présenté donc non pas comme une affirmation, mais comme une *invention ludique*...²

On pourrait contester cette lecture, mais ce n'est pas la peine, au moins pour le moment, d'examiner du point de vue critique la lecture de Kundera. Nos arguments ont pour but de dégager la pensée « relativiste » de son écriture. Dans ce roman de Rushdie, Kundera trouve une double relativisation qui est étroitement liée à la structure narratologique. L'aspect moral de l'ouvrage est doublement mis entre parenthèses, la première fois par le rêve, et la deuxième fois par un film. Une fois mise entre parenthèses, une position quelle qu'elle soit, religieuse ou idéologique, devient « ambiguë ». La relativisation dont il parle veut donc dire cette opération de « mettre entre parenthèses ». Nous pouvons dire que le roman est un dispositif narratologique dans lequel toute sorte d'affirmation est affaiblie puis réduite à quelque chose d'indécidable à cause d'une ambiguïté totale.

Or, ces parenthèses, que sont dans ce cas la structure narratologique du roman, correspond au « framework » en tant que terme spécifique du relativisme

¹ Milan Kundera, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », la première partie des *Testaments trahis* (1993), dans *Œuvre* de Milan Kundera, t. II, Gallimard, 2011, p. 770.

² *Ibid.*, p. 766.

général. Le « framework » auquel nous nous référons maintenant peut être considéré comme un contexte et, du point de vue relativiste, c'est seulement dans un certain contexte qu'on peut décider du sens et de la valeur des énoncés, car ils sont dits « relatifs » à ce contexte. Sur la base de cette conception du « framework », nous pouvons dire de la même manière que le sens et la valeur de l'œuvre littéraire sont immanents, c'est-à-dire qu'ils résident dans cette œuvre même. C'est un point important du relativisme chez Kundera. Le roman est pour lui un dispositif littéraire qui met entre parenthèses les énoncés et qui garantit, par cette opération, l'ambiguïté de l'interprétation. Et « ambiguïté » est sans aucun doute l'antonyme d'« univocité ». Kundera manifeste donc une méfiance à l'égard de l'univocité. Il pense qu'il n'y a rien d'univoque dans le roman, à cause de la nature du même du roman. Il écrit comme suit : « personne n'a raison et personne n'a entièrement tort dans cet immense *carnaval de la relativité* qu'est cette œuvre ». Il est naturel que l'univocité qui ne permet pas l'ambiguïté soit exclue de ce « carnaval de la relativité ». Structuré dans un roman, tout dépend du contexte, de sorte que, pour le lecteur, il est impossible d'y trouver une affirmation de l'auteur. C'est le relativisme du roman de Kundera. Le roman est un « framework », et ce « framework » renferme en lui des énoncés qui n'affirment rien.

Mais son relativisme, en tant que déviation prudente des affirmations, n'est-il pas lui-même une affirmation ? Certainement, ce n'est pas dans un roman mais dans un essai critique que l'écrivain affirme son relativisme. Et puisqu'il l'affirme dans un essai critique, il ne semble y avoir aucune contradiction entre son affirmation et son relativisme du roman. Et pourtant, on pourrait dire quand même que son relativisme n'est ni radical, ni strict. Car, ce relativisme n'est jamais applicable à lui-même. Est-il bien possible de relativiser le « carnaval de la relativité » ? Non. Parce que, pour éviter le non-sens, il faut arrêter à un certain point le mouvement de la relativisation. Et là paraît l'absoluité.

Dans la citation suivante, Kundera, l'auteur d'un essai critique, parle de « l'autonomie totale » du roman de Kafka.

... l'énorme portée sociale, politique, « prophétique » des romans de Kafka réside justement dans leur « non-engagement », c'est-à-dire dans leur autonomie totale à l'égard de tous programmes politiques, concepts idéologiques, prognoses futurologiques.³

³ Milan Kundera, « Quelque part là derrière », la cinquième partie de *L'Art du roman* (1986), dans *Œuvre*, t. II, p. 713.

Mais qu'est-ce que signifie l'« autonomie totale » du roman ? C'est que le roman de Kafka est toujours indépendant de toute sorte de contexte, soit politique, soit idéologique, soit futurologique. Son roman n'a aucun « framework » duquel il dépend. Autrement dit, il est le dernier « framework » dont le dehors est inimaginable.

Regardons un autre exemple. La citation suivante porte sur la nature « non identique » du romancier en tant que profession. Il montre là un dialogue imaginaire.

J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? - Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? - Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? - Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. »⁴

Être un romancier, dit-il, est « plus que pratiquer un genre littéraire parmi d'autres ». Cela veut dire aller *au-delà* d'une position relativisée. Mais le romancier, comment et sous quelle autorité peut-il prétendre à cette position si absolue ? Kundera ne nous donne pas de réponse. Il a raison, car, en effet, aucune instance qui incarne l'autorité envers le roman n'existe. Après la répétition du « non », après cette interminable négation, le roman se transforme en absoluité qui dépasse la relativisation.

Dans le même texte où Kundera défend la valeur des *Versets sataniques*, il donne la définition du roman. D'après lui, le roman est le « territoire où le jugement moral est suspendu ». Cette définition nous montre bien la pensée relativiste de Kundera. Mais ce qui est suspendu, ce n'est pas autre chose que la relativisation même. Là, on peut observer le volte-face de la relativité à l'absoluité. Voilà la suspension dont nous parlons : la suspension de la relativisation.

Le relativisme du roman, ou le théâtre du regard

La suspension de la relativisation, c'est le phénomène paradoxal du relativisme du roman qu'on trouve dans les essais critiques de Kundera. Mais, quand on regarde ses romans, il y a toutefois un autre mouvement qui suit la suspension : la fuite. Ses romans peuvent être lus comme un « carnaval de la relativité », c'est sûr, mais ses personnages fictifs ne supporteront pas nécessairement d'être suspendus et, par conséquent, ils s'échappent de cet état

⁴ Milan Kundera, « Œuvres et araignées », la sixième partie des *Testaments trahis*, dans *Œuvre*, t. II, p. 853.

instable. C'est comme si les fils de la suspension se détendaient à cause de la répétition perpétuelle de la relativisation.

De la suspension à la fuite — cette transition qu'on a vue à l'instant dans le relativisme du roman est en fait une détente typique dans les ouvrages fictionnels de Kundera. Dans ce sens-là, cela peut être normal si l'on trouve la possibilité de franchir un état paradoxalement stationnaire causé par la logique de ses essais critiques. Par exemple, dans le caractère de l'héroïne de *L'Immortalité*, roman que nous allons maintenant lire, nous pouvons constater cette détente. L'héroïne de ce roman qui s'appelle Agnès est obligée de lutter contre sa sœur par la force des choses. Mais, en réalité, Agnès ne désire pas lutter. Car le père d'Agnès déjà mort ne le désirait pas non plus, et Agnès adore son père. Alors, pourquoi son père détestait-il la lutte ? Elle pense :

Le piège de la haine, c'est qu'elle nous enlace trop étroitement à l'adversaire. Voilà, l'obscénité de la guerre : l'intimité du sang mutuellement versé, la proximité lascive de deux soldats qui, les yeux dans les yeux, se transpercent réciproquement. Agnès en est sûre : c'est précisément cette intimité qui répugnait à son père : la bousculade sur le bateau le remplissait d'un tel dégoût qu'il préférerait se noyer. Le contact physique avec des gens qui se frappent, se piétinent et s'envoient l'un l'autre à la mort lui paraissait bien pire qu'une mort solitaire dans la pureté des eaux.⁵

Il y a quelques mots typiquement kunderiens, tels que « l'obscénité » ou « l'intimité », et il se peut que ces mots attirent l'attention du lecteur. Aussi le critique François Ricard trouve la sensibilité du romancier dans la répugnance d'Agnès à l'égard de ces mots⁶. Mais ce qui nous intéresse plus ici est le geste de « descente » du père d'Agnès. Il se jette dans l'eau ; il descend de la bousculade du bateau vers la mer, de l'obscénité à la pureté, de la proximité à la distance solitaire. Ce geste de « descente » n'est en soi qu'une variation de la transition de la tension à la détente. Il descend de haut en bas, comme s'il tenait son corps pour un objet qui se conforme volontiers à la loi de la nature. L'essentiel de l'esthétique de Kundera, c'est que ses romans ont un penchant pour l'équilibre. Dans ses romans, la tension procurée par ses essais critiques, elle aussi, ne peut faire donc autrement que de se dissoudre d'elle-même. Ce geste de « descente » est transmis vers Agnès, et c'est par ce geste même qu'elle finit par fuir de la suspension.

Le geste de « descente » du père d'Agnès est transmis à sa fille Agnès, et

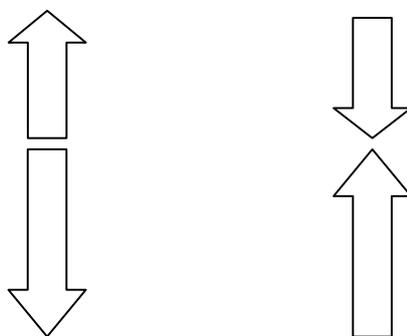
⁵ Milan Kundera, *L'Immortalité* (1990), dans *Œuvre*, t. II, p. 24.

⁶ Dans son livre, *Le Dernier après-midi d'Agnès* (Gallimard, 2003), Ricard interprète la mortalité d'Agnès du point de vue de l'esthétique romanesque de Kundera.

c'est par ce geste qu'elle finit par fuir de sa position instable, conséquence de la suspension du relativisme du roman. Nous devons donc préciser maintenant qu'est-ce que la suspension dans ce roman : en bref, qu'est-ce qui est suspendu ? D'abord, il faut la distinguer de celle du relativisme du bien et du mal, qui est traité comme sujet par ce roman. Dans ses romans, il y a des mentions à propos de ce type de relativisme et il est sans doute un sujet très important pour Kundera. Cependant, comme nous l'avons vu plusieurs fois, le relativisme sur lequel nous nous concentrons ici est le relativisme du roman, c'est-à-dire le relativisme en tant qu'effet du roman, non pas en tant que sujet. Même s'il y a un certain rapport entre les deux, il n'est pas facile de le prouver et il va sans dire que ce n'est pas notre objectif immédiat.

Si l'on peut anticiper sur les arguments, c'est dans la lutte entre les sœurs, Agnès et Laura, et aussi dans leurs caractères opposés que nous trouvons une expression métaphorique du thème du relativisme et de sa suspension. D'après Kundera, le personnage romanesque doit représenter une catégorie quelconque existentielle, parce que – on peut le vérifier presque partout dans ses essais critiques – il considère le roman comme une sorte d'expérimentation pour examiner les divers aspects de l'être. Ses personnages sont ainsi chargés de leur propre catégorie existentielle, et il en va de même des personnages de *L'Immortalité*.

Un soir, le narrateur de ce roman qui s'appelle « Milan Kundera » dîne dans un bistro à Paris avec son ami le professeur Avenarius. Le sujet dont ils parlent est les catégories existentielles d'Agnès et de Laura qui sont, de même qu'eux, les personnages de *L'Immortalité*. Pour expliquer leurs catégories, ils l'illustrent du dessin suivant. Les flèches de gauche représentent Laura et celles de droite représentent Agnès.



Après avoir tracé le dessin de Laura, Avenarius dit : « Voilà Laura : sa tête

pleine de rêves regarde vers le ciel. Mais son corps est attiré vers la terre : le derrière et les seins, eux aussi assez lourds, regardent vers le bas ». Et « Kundera », narrateur du roman, dessine Agnès. « Sa sœur Agnès : chez elle, le corps s'élève comme une flamme. Mais la tête reste toujours légèrement baissée : une tête sceptique qui regarde la terre⁷ ».

Ces flèches côte à côte veulent dire que chacune de ces sœurs ne possède sa catégorie que dans la relation avec l'autre ; l'une est toujours *relative* à l'autre. Même si Kundera semble préférer Agnès, ce « Kundera » n'est pas l'auteur du roman mais le narrateur-personnage. Et, en fait, c'est cette impartialité qui garantit le « carnaval de la relativité » dans l'espace fictionnel. L'auteur de *L'Immortalité* ne soutient ni Agnès, ni Laura. Dans ce roman *neutraliste*, les sœurs sont juxtaposées sur un pied d'égalité, et dans un « framework » commun si l'on peut dire. Elles ne peuvent plus exister au-delà de ce « framework », car elles sont des personnages fictifs et elles le savent : ce « framework » n'est autre chose que ce roman, intitulé *L'Immortalité*. C'est ainsi que ce roman renferme en lui comme une « mise en abîme », cette structure romanesque elle-même qui donne lieu au relativisme. *L'Immortalité* est, en un sens, le roman performatif à travers lequel Kundera thématise ce relativisme afin de relativiser encore une fois sa propre pensée relativiste.

C'est seulement dans cette composition gigogne que l'on peut réfléchir sur le dehors du dernier « framework » qu'est le roman. Et là réside probablement l'intention métafictionnelle de l'auteur. Comme la mer s'étend en dehors du bateau, le dehors du roman, lui aussi, doit être imaginable. Dans la description autoréférentielle du narrateur à propos de son acte de narration, nous pouvons écouter la voix de l'auteur qui nous invite au voyage vers le dehors.

Représentons-nous le salon comme une scène de théâtre : à l'extrême droite, la cheminée, à gauche une bibliothèque qui borde la scène. Au milieu, dans le fond, un sofa, une table basse et deux fauteuils. Paul est debout au milieu du salon, Laura se tient près de la cheminée et regarde fixement Agnès, à deux pas de distance. Les yeux gonflés de Laura accusent sa sœur de cruauté, d'incompréhension, de froideur. Au fur et à mesure qu'Agnès parle, Laura recule vers le milieu de la pièce, vers l'endroit où se tient Paul, comme pour signifier par ce retrait son étonnement apeuré devant l'injuste attaque de sa sœur.⁸

Il est clair que le roman est comparé au théâtre. La description du salon est

⁷ *L'Immortalité*, *Œuvre*, t. II, p. 201-202.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

objective comme une indication scénique. Et, à cause de l'effet de cette comparaison au théâtre, le lecteur de *L'Immortalité* a l'impression de se regarder lui-même qui, comme le spectateur, regarde dans l'obscurité de la salle de théâtre la scène où Agnès et Laura se disputent. Nous, le lecteur, regardons donc le roman de l'extérieur de celui-ci et comprenons finalement que le roman ne se passe pas de notre regard, de celui du lecteur. Il suffit que l'on ferme les yeux pour que la scène disparaisse. Autrement dit, c'est nous, le lecteur, qui force les sœurs à se confronter mutuellement sur la base de l'opposition binaire de leurs catégories existentielles. C'est pourquoi Agnès désire échapper à notre regard pour éviter même la lutte contre sa sœur. D'ailleurs, cette interprétation donne aussi une explication convaincante au fait que ce roman, qui contient des histoires diverses, thématise constamment le rapport du regard et de l'image.

Le narrateur a donc raison quand il « nous » appelle au début de cette description du salon. (« Regardons-nous... ») Dans cette scène, le conflit de ces sœurs est excessivement *dramatique*, et leur désaccord devient définitif. Mais, devant les yeux pleins de curiosité du spectateur, elles ne peuvent pas (et Paul non plus) s'empêcher de se comporter dramatiquement avec des gestes emphatiques. Pour Agnès, ces gestes semblent insupportablement « impudiques ». L'enjeu de la mort d'Agnès qui a lieu au milieu du roman est donc la possibilité d'abandonner ces gestes emphatiques et par là, de sortir de cet espace de la représentation qu'est ce roman même. Elle cède son rôle d'héroïne et *descend* de la scène. Elle choisit ce geste, le plus modéré parmi ceux qu'on trouve dans ce roman et, par ce choix, elle réussit à procurer la détente dans la suspension du relativisme en tant que résultat de l'opération de la relativisation. C'est l'aspect métafictionnel de sa mort dont elle n'a pas la conscience.

Regardons alors le moment du rétablissement de la relativisation dans ce roman. Dans les passages cités ci-dessous, le narrateur raconte l'avant et l'après de la mort d'Agnès. Son mari Paul, qui devient sous peu le mari de Laura, arrive à l'hôpital juste après sa mort. Il est intéressant qu'il y ait un étranger dans cette scène d'adieu familial : l'infirmière en blouse blanche.

... La fatigue se fit encore plus profonde, et Agnès eut l'impression de s'éloigner à toute allure, comme si l'on avait tiré le lit en arrière. Elle ouvrit les yeux et vit une infirmière en blouse blanche. À quoi ressemblait son visage ? Agnès ne le distinguait plus. Et ces mots lui revinrent en mémoire : « Là-bas, il n'y a pas de visages. »

... La femme en blouse blanche souleva le drap. Il vit le visage familier, pâle et beau, et pourtant tout à fait différent : les lèvres, bien que toujours paisibles, dessinaient une ligne qu'il n'avait jamais connue. Il ne comprenait

pas l'expression de ce visage. Il était incapable de se pencher sur elle et de l'embrasser.⁹

Cette répétition du blanc est trop délibérée pour être considérée comme une obsession de l'auteur. Le blanc de la blouse est sans doute la couleur d'une lumière si forte, dans laquelle Agnès ne distingue pas le visage de l'infirmière. Au contraire, le visage d'Agnès est bien visible. Il est « pâle et beau » aux yeux de Paul, c'est-à-dire qu'il est éclairé par la même lumière pour qu'on puisse le regarder. Bref, elle meurt sur la scène, exposée sous la lumière du projecteur.

Le rideau se baisse. L'histoire des deux sœurs se termine, mais le roman continue comme si l'on oubliait Agnès. Nous, le lecteur, nous trouvons devant une interprétation équivoque. Par sa mort, Agnès descend de la scène et finit par échapper au conflit interminable avec sa sœur. De ce point de vue, sa mort peut être interprétée comme une fuite du « carnaval de la relativité ». Mais on peut observer cette situation sous un angle différent. Au moment de sa mort, Agnès est sur la scène, en pleine lumière, projetée sur son visage. Est-elle vraiment allée au pays où « il n'y a pas de visage » ? On ne sait pas. Certes, elle meurt dans la solitude comme jadis ce fut le cas pour son père dans son imagination ; elle meurt d'une autre manière que les deux soldats qui se transpercent « les yeux dans les yeux ». Mais il est aussi sûr qu'elle n'a jamais pu sortir de ce roman-théâtre jusqu'à sa mort. Sa mort reste ainsi *ambiguë*. L'ambiguïté revient, et la relativisation recommence au-delà de la suspension.

Le rôle du lecteur : entre le relativisme du roman et la subjectivité de l'auteur

Dans ses essais critiques, Kundera appelle le roman le « carnaval de la relativité » où « le jugement moral est suspendu » et, en même temps, il le découvre comme une absoluité qui échappe nécessairement à la relativisation. C'est là que nous avons aperçu une sorte de suspension. Cependant, puisque le relativisme doit être en principe applicable à soi-même, il est évident que la tentative d'affirmation du relativisme tombe dans la contradiction. Cette contradiction est le résultat inévitable pour les essais critiques en tant que genre littéraire où l'écrivain développe ses idées. Par contre, le style autoréférentiel de la narration de *L'Immortalité* rend possible un autre mouvement qui suit la suspension : la fuite. Dans le discours accompagné de l'affirmation, on ne peut jamais voir la relativisation radicale, c'est-à-dire, la relativisation du

⁹ *Ibid.*, p. 223-224.

« framework ». Seulement le roman peut relativiser le relativisme du roman. Ce n'est pas une contradiction, car, selon le relativisme du roman tel que Kundera l'affirme, le roman est un lieu privilégié pour le relativisme qui n'a pas de bornes. La relativisation ne cesse de reproduire un nouveau « framework » en dehors d'un ancien. Cette image de reproduction sans fin va bien avec le mot festif « carnaval » que Kundera utilise lorsqu'il donne la définition du roman.

Voilà ce que nous avons pu éclaircir à propos du relativisme du roman chez Kundera. Pour conclure, résumons quelques points importants que nous avons mentionnés dans nos arguments. Cela sera non seulement utile pour mesurer la portée de ces arguments mais aussi nous aidera pour mieux comprendre la totalité de l'œuvre de Kundera selon ce nouveau point de vue sur le relativisme du roman.

Le premier point est la comparaison du roman et du théâtre dans *L'Immortalité*. Il n'y a pas en soi de nouveauté dans cette comparaison, mais Kundera recourt à cette comparaison pour rendre visible le processus de la création et de la réception du roman. Dans ce sens-là, la métaphore du théâtre peut être considérée comme un modèle de la communication littéraire entre l'auteur et le lecteur. On peut dire facilement que le roman de Kundera est théâtral. Oui, c'est sûr, mais « théâtral » dans quel sens ? Il est donc nécessaire de préciser la « théâtralité » de ses romans et, dans ce but, une nouvelle lecture de sa pièce de théâtre *Jacques et son maître* serait attendue.

Le deuxième point est le style autoréférentiel de la narration. On le reconnaît souvent dans les romans de Kundera mais c'est remarquable en particulier dans *Le Livre du rire et de l'oubli* et dans *L'Immortalité*. L'usage de ce style, qui fait normalement un effet d'expérience par rapport au roman, ouvre dans le cas de Kundera la réflexion métafictionnelle, laquelle introduit dans la lecture une approche transcendante du roman. Dans le contexte dont ont dépendus nos arguments, cette approche permet au lecteur de prendre conscience du « framework ». Et c'est seulement avec sa conscience que le lecteur fait un pas en avant vers la relativisation. La visibilité du « framework » signifie la possibilité de le franchir. C'est le sens de « relativiser ». Dans les romans de Kundera, le style autoréférentiel de la narration est ainsi adopté en rapport étroit avec le problème du relativisme du roman.

Le troisième point, le plus important, c'est que le lecteur joue un rôle essentiel pour le relativisme du roman. En défendant la valeur des *Versets sataniques* de Rushdie, Kundera semble affirmer qu'il suffit de bien structurer le roman pour mettre le relativisme en marche. Cette remarque est significative mais ce n'est pas tout à fait exact. Il peut être vrai que *Les Versets sataniques* réalisent le « carnaval de la relativité », mais c'est parce que Kundera a lu ce roman de la

manière telle qu'il l'a fait dans son essai critique. Le relativisme du roman n'est pas un système automatique. C'est toujours « nous », le lecteur, qui le faisons fonctionner. De fait, ce n'est autre que ce rôle du lecteur que Kundera montre en employant la métaphore du théâtre et le style autoréférentiel. Dans *L'Immortalité*, le lecteur est assimilé au spectateur mais il est en même temps un *acteur* dans le théâtre du regard. Il ne faut pas négliger sa contribution pour le relativisme du roman.

Dans cet article, nous nous sommes concentré sur le relativisme et nous n'avons pas traité explicitement la subjectivité. Mais maintenant, il est possible de déterminer la relation entre le relativisme et la subjectivité par l'intermédiaire du concept du lecteur. Le rôle du lecteur est de relativiser l'expression de la subjectivité de l'auteur qu'est le roman. L'acte de lire met en relief les contours de l'écriture en donnant l'objectivité au texte. Nous pouvons dire en conséquence qu'au travers de la communication littéraire, l'auteur et le lecteur font l'éloge du relativisme, de cette sagesse du roman.

Subjectivité et relativisme dans les romans de Milan Kundera

Shuko TANAKA

Pourquoi parle-t-on de la subjectivité et du relativisme chez Milan Kundera ? Quel rapport peut-on relever entre ces deux concepts ? Pour le dire d'une manière schématique, la subjectivité et le relativisme s'opposent dans le monde romanesque kundérien. Plus précisément, ils forment un courant, se liant l'un à l'autre : de la subjectivité au relativisme.

D'un côté, la subjectivité est considérée comme une entrave à la compréhension du monde ; de l'autre, le relativisme se dresse comme une forme de sagesse. « L'homme n'est jamais ce qu'il pense être¹ ». Telle est la situation fondamentale de l'homme que Kundera présente et représente constamment. C'est la vérité d'un monde relativiste qui se dévoile à partir d'une erreur engendrée par une conviction subjective. Croire à sa subjectivité, choisir et agir selon sa subjectivité est, chez Kundera, un acte lyrique, celui d'être fier de sa propre valeur. La subjectivité serait une sorte d'aveuglement qui empêche de voir les choses « autrement », ou d'accepter l'ambiguïté que contient le monde. Pour un être subjectif, la vie serait un conflit perpétuel avec l'autre. En contraste avec cette vision négative de la subjectivité, la relativité du monde est considéré comme quelque chose que l'on doit accepter comme une évidence. Le relativisme est une attitude que l'on doit adopter pour mieux comprendre la vie, pour vivre mieux. Nous allons voir comment Kundera exprime cette morale du relativisme dans le roman, en nous intéressant d'abord à la présentation des personnages, ensuite à la forme de la narration, et enfin au rapport personnel de Kundera avec sa propre subjectivité. Nous pouvons dire d'ors et déjà qu'écrire un roman est, pour Kundera, une manière de faire face à sa subjectivité et de la surmonter. Dans ce cas, comment Kundera conçoit-il le fait d'avancer une morale ordonnant de

¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, t. II, p. 740. Cette conception de l'homme caractérisé par l'ignorance se retrouve régulièrement dans ses essais et dans des entretiens. Ses romans décrivent l'aspect comique des personnages qui, par vanité ou par amour-propre, se trompent sur l'interprétation de leur situation actuelle, c'est-à-dire sur leur image d'eux-mêmes. Risibles sont par exemple Jaromil, un jeune poète qui se croit grand en dénonçant son amie, un étudiant qui se croit viril en séduisant une bouchère de la campagne, ou bien Chantal, une femme qui se croit belle en recevant une lettre de louange anonyme.

s'abstenir de la subjectivité dans le roman ? C'est la question que nous voudrions éclaircir dans ce travail.

Dans les romans de Kundera, les personnages sont exposés constamment à l'incertitude d'un monde relatif, et doivent faire face à l'instabilité du soi. Certains personnages, notamment les jeunes, ne sont pas encore habitués à la relativité des choses. Ils sont présentés comme des immatures angoissés vis-à-vis de leur image, et leur narcissisme exagéré devient l'objet du rire. Dans la nouvelle « Le colloque », on trouve un passage comme suit :

L'absolu ? Oui. Fleischman est un adolescent projeté depuis peu dans le monde incertain des adultes. Il fait de son mieux pour séduire les femmes, mais ce qu'il cherche c'est surtout l'étreinte consolante, infinie, rédemptrice, qui le sauvera de l'atroce relativité du monde récemment découvert.²

Kundera présente aussi des personnages qui sont des militants du moi, c'est-à-dire qui se battent à tout prix pour imposer aux autres leur subjectivité. Ces personnages ne sont pas comme des jeunes qui s'effrayent de la relativité du monde. Ils y résistent en affirmant de manière péremptoire leur identification avec eux-mêmes. Par exemple, Laura, un personnage dans *L'Immortalité*, est une de ces militantes, qui vouent leur lutte à la manifestation de leur moi. Elle choisit une siamoise comme attribut de son moi, et impose cet amour aux autres.

Elle vanta partout ses mérites, forçant chacun à l'admirer. Elle vit en elle la belle indépendance, la fierté, la liberté d'allure et la permanence d'un charme (bien différent du charme humain, qui alterne toujours avec des moments de maladresse et de disgrâce) ; elle vit un modèle en sa siamoise ; elle se vit en elle.³

Il ne suffit pas de s'identifier à soi-même, il faut sculpter nettement son moi avec ses paroles et ses actions, et conquérir l'approbation des autres. Les personnages qui n'acceptent pas la relativité du monde, tantôt par inexpérience, tantôt par excès d'amour-propre, sont menés à subir un échec : ils se trouvent tout à coup devant l'écart entre ce qu'ils s'imaginent être et ce qu'ils sont en dehors de leur propre vision. On pourrait dire qu'il s'agit de l'échec de ceux qui ne peuvent pas relativiser leur subjectivité. Comme s'il avait l'intention de discréditer la subjectivité, Kundera décrit sans cesse l'erreur d'une conviction subjective dans

² Milan Kundera, *Risibles amours*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 97.

³ Milan Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 84.

un monde relativiste. Il ridiculise l'excès de conscience de soi et insiste sur le rejet de la subjectivité qui est source de malaise dans la vie. Et nous pouvons tout à fait constater dans la description que Kundera donne de ses personnages son avis négatif par rapport à la subjectivité.

Toutefois, il y a aussi des personnages envers qui Kundera montre de la sympathie⁴. Avec un air désabusé, ces personnages vivent discrètement et se montrent presque indifférents à leur subjectivité. Ils ne s'intéressent pas à être quelqu'un, à être muni d'une mission, ou à accomplir un devoir-être. Par exemple, le personnage hédoniste quadragénaire qui apparaît dans la sixième partie de *La Vie est ailleurs* : c'est un homme qui mène nonchalamment sa vie avec « le sentiment de vivre en dehors du drame de sa vie⁵ ». On peut citer également Tamina, l'héroïne de la quatrième partie du *Livre du rire et de l'oubli*. Elle est présentée comme une femme discrète qui est toujours à l'écoute de tout le monde, et elle contraste avec ceux qui n'arrêtent pas d'interrompre la parole de l'autre en disant « c'est tout à fait comme moi, je... ». Dans ce passage concernant cette courte phrase d'interpellation qui capte l'attention, Kundera critique de nouveau le combat pour la manifestation du soi et met en valeur la vertu de Tamina.

Cette phrase, « c'est tout à fait comme moi, je... », semble être un écho approbateur, une manière de continuer la réflexion de l'autre, mais c'est un leurre : en réalité c'est une révolte brutale contre une violence brutale, un effort pour libérer notre propre oreille de l'esclavage et occuper de force l'oreille de l'adversaire. Car toute la vie de l'homme parmi ses semblables n'est rien d'autre qu'un combat pour s'emparer de l'oreille d'autrui. Tout le mystère de la popularité de Tamina vient de ce qu'elle ne désire pas parler d'elle-même. Elle accepte sans résistance les occupants de son oreille et elle ne dit jamais : « c'est tout à fait comme moi, je... ».⁶

Chez Agnès, l'héroïne de *L'Immortalité*, on peut lire l'inconfort de vivre en

⁴ Ces « personnages préférés » sont bien connus dans les études kundériennes. En empruntant les termes à Bertrand Vibert, « les personnages n'ont pas *a priori* les mêmes chances ni les mêmes droits à l'amour de l'auteur » (« Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Ellug, 2009, p. 163-186). C'est ce qui lui fait douter de la validité de la neutralité relativiste des romans que défend Kundera : « Le roman est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité » (*L'Art du roman*, p. 192).

⁵ Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 713. Ce personnage hédoniste qui tient à « l'idylle de son non-destin » est pour Kundera « le plus proche de tous [s]es personnages ». (*L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 718.)

⁶ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1000.

tant qu'individu qui doit assumer une certaine subjectivité précise.

Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être son moi.
[...] Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. Etre : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède.⁷

Et dans *La Lenteur*, Kundera présente son interprétation de l'épicurisme. Selon Kundera, l'épicurisme ne peut se réaliser, car même si nous éprouvons du plaisir, le désir de se vanter d'avoir vécu ce plaisir implique que nous exhibions notre moi, ce qui nous apporte la souffrance. Pontevin est un personnage historien. Homme d'esprit, il a le talent de fasciner le monde avec ses idées mais il s'abstient de les rendre publiques.

Car Pontevin est un des grands disciples d'Epicure : il invente et développe ses idées seulement parce que cela lui fait plaisir. Il ne méprise pas l'humanité, qui est pour lui une source inépuisable de réflexions joyeusement malicieuses, mais il n'éprouve pas la moindre envie d'entrer en contact trop étroit avec elle. Il est entouré d'une bande de copains qui se rencontrent au Café gascon, et ce petit échantillon de l'humanité lui suffit.⁸

L'attitude de ces personnages est considérée comme signe de maturité : à la différence de ceux qui persistent à affirmer leur subjectivité, ils acceptent la relativité des choses comme telle et essaient de savourer le plaisir, « la seule valeur évidente et sûre⁹ », dans la discrétion. Ainsi nous lisons dans les romans de Kundera, une certaine morale qui encourage à effacer son moi face à la relativité du monde, une leçon quant à la relativisation de la subjectivité.

Au niveau du style, cette morale est non seulement présente mais aussi, nous semble-t-il, mise en pratique. Le trait essentiel de la composition romanesque de Kundera est la polyphonie. Le style polyphonique de Kundera est aux antipodes de la narration continue d'une histoire. Plusieurs histoires se déroulent indépendamment l'une de l'autre, étant interrompues sans cesse par des digressions non-romanesques telles que des essais critiques, des réflexions philosophiques, des mémoires. Au sens métaphorique du terme, il s'agit non pas d'une simultanéité des voix — quelque chose d'irréalisable dans le roman — mais de leur égalité. Plusieurs récits s'alignent indépendamment dans un seul roman, et

⁷ Milan Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 215-216.

⁸ Milan Kundera, *La Lenteur*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 298.

⁹ *Ibid.*, p.290.

ne sont liés que par un thème commun. Inversement, tout thème est examiné sous plusieurs aspects dont aucun n'est ni plus ni moins juste que les autres, et par conséquent un certain relativisme y est assuré.

Les réflexions développées autour des situations de chaque personnage sont différentes l'une de l'autre, et le narrateur ne prend part à aucune d'elles, à l'exception d'une certaine sympathie parfois exprimée pour ses propres personnages. Il en va de même des récits autobiographiques et des réflexions qui s'en dégagent. Sans qu'un point de vue soit privilégié par rapport aux autres, le narrateur reste neutre dans cette mosaïque de pensées multiples. Et les différentes « réalités » que montre le narrateur ne font que prouver la partialité de chaque perception subjective des faits.

Prenons comme exemple *L'Insoutenable légèreté de l'être*. La rencontre de Tomas et Tereza, ainsi que leur vie conjugale, sont présentées en deux versions : l'une étant celle vue du côté de Tomas et l'autre du côté de Tereza. Parmi sept parties au total, la première et la cinquième sont consacrées à l'histoire vécue par Tomas, et aux réflexions existentielles qui proviennent de sa vie. Comme le montre le titre commun à ces deux parties, « la légèreté et la pesanteur », la question qui s'y pose est « la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour¹⁰ ». Quant au point de vue de Tereza, la deuxième et la quatrième parties sont dédiées à l'exposition de ses soucis qui proviennent de la dualité entre « l'âme et le corps ». Pour le couple de Franz et Sabina, il figure dans la troisième partie un « Petit lexique de mots incompris » pour montrer brièvement leur incompréhension mutuelle. Le contenu de la sixième partie consiste principalement en un essai sur le kitsch, notion à laquelle Kundera attache une importance personnelle. Par ailleurs, ce passage méditatif sur le kitsch est « la clé de voûte de toute la construction¹¹ » de ce roman, clé de l'unité thématique qui rassemble les parties. Le récit méditatif du narrateur perdure dans la dernière partie, teintée de sentimentalisme et de poésie. Il s'agit des derniers jours de Tomas et Tereza à la campagne et des réflexions sur l'idylle s'y entremêlent harmonieusement. La plus grande partie de ce que dit le narrateur est lié à un personnage et n'est valable que dans « le champ magnétique d'un personnage¹² ». Le narrateur présente des voix et des visions multiples sans donner une réponse catégorique. Il suspend le jugement, suivant la *morale* du roman. Comme l'écrit Kundera, « suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est

¹⁰ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 656-657.

¹¹ *Ibid.*, p. 687.

¹² *Ibid.*, p. 689.

sa morale¹³ », ou bien :

Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non prononcée, non-prononçable.¹⁴

Cet esprit est présent dans l'œuvre kundérienne dès les débuts. Dans *La Plaisanterie*, le narrateur identifié à l'auteur est absent. En revanche, quatre protagonistes narrent chacun leur histoire sous forme de monologue, une composition qui représente le concept d'un monde relativiste : les « quatre univers communistes personnels¹⁵ » qui y sont présentés par chaque protagoniste sont complètement différents l'un de l'autre, et néanmoins chaque univers est le seul véritable pour celui qui y croit. Il s'ensuit l'impossibilité d'une Histoire, d'une vérité. Chacun est prisonnier de sa vision subjective, et dans un tel chaos d'ambiguïté, personne n'est détenteur de la vérité, personne n'a le droit de juger quoi que ce soit.

On pourrait se demander maintenant d'où vient sa défiance à l'égard d'une attitude subjective, voire un certain malaise à assumer sa subjectivité, et pourquoi le relativisme en est le remède. Si on lit un peu Kundera, on s'aperçoit tout de suite d'où vient cette attitude acerbe vis-à-vis de l'acte d'exprimer sa propre subjectivité. C'est son passé de poète lyrique à l'époque de la révolution communiste dans les années 50 en Tchécoslovaquie qui en est la cause. Sans aller jusqu'à chercher une finalité politique dans les romans de Kundera, nous pouvons noter qu'une répugnance pour un régime totalitaire pourrait donner naissance à une sensibilité qui répugne à une tendance monologiste et qui s'oriente à l'opposé : la polyphonie. Un monde où il n'y aurait pas de vérité absolue ni de valeurs absolues¹⁶. Mais comme l'écrit Kundera lui-même, « plus que la Terreur, la lyrification de la Terreur fut pour [lui] un traumatisme¹⁷ ».

Sa foi en la poésie s'est complètement effondrée quand il a compris la similitude entre l'exaltation de la foule qui s'identifie passionnément à l'esprit de la révolution, et celle d'un poète lyrique extasié par l'intensité de ses sentiments.

¹³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 752.

¹⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 722.

¹⁵ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 756.

¹⁶ En s'intéressant à l'égalité des voix dans le récit, Sylvia Kadiu remarque que la polyphonie romanesque a une « finalité démocratique » par opposition au monde totalitaire (*George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 160.)

¹⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 853.

Il écrit que c'était une époque où « le poète régnait avec le bourreau¹⁸ ». La parole des poètes encourageait l'accord total avec la révolution, ne la mettant pas en doute, n'analysant pas, n'examinant pas non plus. La distance critique avec soi-même n'existe pas. Dès lors, le poète lyrique est pour Kundera « l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre¹⁹ ». Si Kundera s'est converti au roman par ce dégoût pour la poésie lyrique, il est tout à fait naturel que ses romans incarnent un esprit critique et sceptique envers toute manifestation de la subjectivité. Le roman est pour Kundera plus qu'un genre littéraire. C'est la lucidité qui s'oppose à l'aveuglement lyrique.

L'attitude anti-lyrique, c'est la conviction qu'il y a une distance infinie entre ce qu'on pense de soi-même et ce qu'on est en réalité ; une distance infinie entre ce que les choses veulent être ou pensent être et ce qu'elles sont. Saisir ce décalage, c'est briser l'illusion lyrique. Saisir ce décalage, c'est l'art de l'ironie. Et l'ironie, c'est la perspective du roman.²⁰

Écrire des romans est en quelque sorte pour Kundera un acte de rachat de son passé de poète lyrique, une autocritique qui cherche à lui trouver un nouveau rapport à sa subjectivité, relation qui est bien différente que celle qu'entretient un poète lyrique avec la sienne. En effet, on peut constater que les romans kundériens

¹⁸ Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 705. Kundera se plaît à expliquer la cause de son dégoût pour la poésie et sa conversion au roman par le contexte historique tchécoslovaque. On croirait qu'il veut justifier son anti-lyrisme. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage autobiographique critiquant les comportements d'Eluard, le poète, vis-à-vis de la condamnation de Kalandra. En réalité, la conversion de Kundera s'est faite doucement et graduellement, et non pas radicalement et dramatiquement comme l'évoquent ses discours. Si l'on se réfère à ses propres mots, nous devrions estimer la date de sa conversion anti-lyrique autour de 1950. Toutefois, ce n'est qu'en 1959 qu'il a écrit son premier roman « Moi, un lamentable Dieu », une des nouvelles des *Risibles amours* qui a été supprimée dans la version postérieure. Il a publié trois recueils de poésies : son premier recueil intitulé *L'Homme, ce vaste jardin* en 1953, le deuxième, *Le Dernier mai* en 1955, et le troisième *Monologues* en 1957. Il a aussi entrepris la traduction des poèmes de Guillaume Apollinaire en 1958. Et même après 1959, il s'écoula un certain temps avant qu'il ne renonce complètement aux activités non-romanesques, notamment à la poésie : en 1961, il a publié la version révisée du *Dernier mai*, en 1962 la pièce de théâtre *Les propriétaires des clés* et en 1965, il a de nouveau traduit des poèmes d'Apollinaire. Même après avoir commencé à écrire des romans, Kundera restait engagé dans des travaux concernant la poésie. Il a fallu au moins quinze ans pour que sa conversion de la poésie au roman s'accomplisse définitivement.

¹⁹ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1003.

²⁰ Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, n° 121, Montréal, janvier 1979, p. 17.

sont faits de telle sorte que la subjectivité de Kundera y est mise à l'épreuve. En admettant que, dans la lecture de ses romans, on ne peut manquer d'apercevoir certaines idées centrales qui surgissent, celles-ci ne sont jamais assumées par Milan Kundera comme personne. Les pensées de Kundera sont présentées et développées à partir de situations particulières à chaque personnage. En empruntant les termes de Kundera, les personnages sont des « égos expérimentaux » avec qui il essaye de comprendre mieux l'existence humaine.

Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait faire. [...] Oui, c'est l'auteur qui parle, mais pourtant tout ce qu'il dit n'est valable que dans le champ magnétique d'un personnage.²¹

En décrivant et analysant la situation de ses personnages en se mettant à la place du narrateur, Kundera fait l'expérience d'être quelqu'un d'autre, en laissant sa subjectivité de côté²². Ne serait-ce qu'une « illusion de pouvoir comprendre l'autrui²³ », comme Kundera le fait dire à un personnage romancier, le roman suspend le jugement moral et permet de voir les choses autrement qu'une seule subjectivité ne le permet. Il ne s'agit pas de devenir complètement une autre subjectivité, mais de découvrir une autre subjectivité que la sienne:

Je tâche de comprendre mes personnages, mais je ne m'identifie ni moralement, ni « émotionnellement » à aucun d'eux.²⁴

À cela, on peut ajouter que la subjectivité du narrateur-auteur est morcelée, car les personnages qui lui servent d'« égo expérimenta[ux] » sont toujours plusieurs. Comme nous l'avons vu plus haut, la polyphonie présente un monde relativiste où se côtoient plusieurs voix différentes. Même si c'est un seul narrateur-auteur qui prend constamment la parole, les situations et les questions existentielles sont examinées plurilatéralement, à partir des divers points de vue des personnages. Dans un entretien, on lui a demandé lequel de ses personnages est le plus proche de lui. Il a répondu qu'il n'est proche d'aucun de ses

²¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 689.

²² Dans *Les Testaments trahis*, Kundera écrit à propos de l'expérience du lecteur : « (Le roman) apprend au lecteur à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes ». (in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 752.)

²³ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1009.

²⁴ « Autoportrait : "Enivré, répudié par le pouvoir" », *Le Monde des Livres*, le 27 janvier 1984.

personnages.

Aucun, car les romans où l'auteur s'identifie à l'un de ses personnages s'écroulent comme des châteaux de cartes ! Même si l'autobiographie laisse toujours des empreintes dans une œuvre, le vrai romancier crée ses personnages contre lui-même, pour se « désidentifier », pour entrer dans l'univers de la fiction où personne ni rien n'est à l'abri de l'ironie. L'univers du roman est celui de la relativité, et il ne connaît pas de juge suprême.²⁵

L'écrivain est une subjectivité. Mais cette subjectivité se disperse en fragments dans le territoire relativiste du roman. Paradoxalement, c'est en soumettant sa subjectivité au relativisme du roman, que Kundera affirme sa vision relativiste du monde, sa morale. Uniquement dans le roman où sa voix devient juste une voix parmi d'autres, Kundera peut assumer son rapport avec sa subjectivité. C'est en quelque sorte pour gagner lui-même cette attitude idéale que Kundera la fait incarner à ses personnages préférés : être là sans essayer de convaincre l'autre. Kundera fait l'expérience d'une attitude relativiste dans le territoire du roman. On pourrait le dire autrement : Kundera crée son monde romanesque pour devenir relativiste, même si ce n'est que provisoirement. Car c'est Kundera qui, de sa propre volonté, croit au relativisme du roman, aménage une composition relativiste, et s'exprime dans les conditions qu'il s'impose. C'est comme s'il jouait seul en respectant les règles d'un jeu qu'il a établi.

Dans *Les Testaments trahis*, où Kundera assume le fait d'être absolument romancier, il écrit :

Une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communistes, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier.²⁶

Il y a chez Kundera une croyance absolue en la sagesse du roman, une foi dans un roman absolument anti-lyrique et relativiste. C'est cette croyance, et la conscience d'être romancier, qui apaisent son malaise d'avoir à assumer une subjectivité.

²⁵ « Rencontre avec Kundera », *Le Monde des Livres*, le 23 janvier, 1976.

²⁶ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p.853.

De *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach aux *Ténèbres* de R. Poulet : une initiation du lecteur à une nouvelle expérience romanesque

Eléonore QUINAUX

Si les études sur la subjectivité de l'écrivain relatives à un récit particulier, celui de l'univers romanesque, se sont prodigieusement développées au cours du XX^e siècle, aucun théoricien de la littérature ne prétendrait pour autant qu'il nous faille attendre l'époque contemporaine pour observer des interrogations profondes sur les rapports entre les auteurs et leurs lecteurs potentiels. Des interpellations envers un lecteur « familier » des *Essais* de Montaigne à une définition du texte comme « un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens » de Paul Valéry¹, la subjectivité de la création littéraire et de sa réception n'a cessé de tourmenter l'esprit réflexif de l'écrivain.

Le Symbolisme, courant majeur de l'évolution de l'écriture poétique, puis romanesque, s'est tout particulièrement intéressé, par les préceptes mallarméens, à la valeur accordée aux instances de l'écrivain et du lecteur. Nous avons dès lors choisi d'étudier ces relations par le biais de *Bruges-la-Morte*, roman de Georges Rodenbach paru en 1892, d'abord sous forme de feuilleton, dans *Le Figaro*, et ensuite, en volume. Cet ouvrage doit être considéré comme une œuvre charnière de l'Histoire littéraire – et des lettres belges en particulier –, car il confère au récit romanesque une part poétique que ce dernier ne privilégiait guère auparavant. Grâce à ce récit, nous entrons dans une période où le primat de l'auteur, clé de toute interprétation romanesque positiviste, cède sa place à une esthétique de la suggestion, celle d'une langue allusive dotée d'une charge imaginaire forte. Si l'auteur s'efface de l'écriture de *Bruges-la-Morte* pour laisser tout symbole prendre sens dans l'esprit du lecteur, nous sommes en droit de nous demander si quelques marques de subjectivité n'y demeurent cependant pas omniprésentes ?

Une écriture poétique au sein même du roman, une ville qui domine un personnage principal en souffrance, une déréalisation progressive, des images suggestives, voilà autant de traits de l'œuvre de George Rodenbach dont *Les Ténèbres* de Robert Poulet se font l'écho. Si ce roman de 1934 ne peut être qualifié de symboliste, il nous permet toutefois de gravir un échelon

¹ Paul Valéry, « À propos du cimetière marin », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1933, p. 1506.

supplémentaire dans l'écriture du signe, par une littérature de l'étrange, celle des « réalités fantastiques² », chères à Franz Hellens. Mais dans un univers où règne l'Insolite, le lecteur évoluera-t-il sans réticences ? N'a-t-il pas besoin de se rattacher constamment à la figure de l'auteur pour comprendre cette nouvelle écriture d'un monde à deux faces, celle du quotidien et d'un irréel qui le côtoie constamment ?

Est-il possible de faire fi de l'instance de l'auteur dans une esthétique romanesque aussi construite ou, au contraire, la littérature de l'intériorité – qu'elle soit symboliste ou à tendance fantastique – n'aliène-t-elle pas le lecteur à la subjectivité même de l'écrivain ?

Bruges-la-Morte : une œuvre programmatique

En nous référant aux écrits de Mallarmé³, nous observons que le souhait de tout auteur est de ne point transparaître dans son œuvre. Conscient de l'incidence d'une telle affirmation sur un lecteur habitué à une écriture réaliste, même naturaliste, Mallarmé place cette nouvelle esthétique dans deux cadres privilégiés : la poésie et le théâtre. En effet, ces derniers ne sont pas victimes d'une dictature de la transcription explicative poussée à l'extrême, mais laissent libre cours à l'interprétation, à la libération de l'imagination, à l'intériorisation et au dépassement de l'être, conduit vers des instances supérieures directement perceptibles par le lecteur ou le spectateur.

Pour Mallarmé, tout texte se doit d'ouvrir le lecteur à l'intuition en ne le confrontant pas à un écrit où tout est dit, presque prémâché par l'auteur. Le lecteur prend donc part à la construction d'une œuvre dont il est lui-même pleinement acteur. L'auteur s'apparenterait alors au filet de sécurité du funambule littéraire en train de lire ou d'observer une représentation : il s'instaurerait finalement en guide baudelairien des signes, non paré de la fonction d'enseignant, le *Manifeste* de Moréas rejetant d'ailleurs une forme de littérature qui se voudrait didactique.

Si ces préceptes résonnent avec efficacité dans les domaines théâtral et poétique, qu'en est-il d'un troisième cadre, celui du récit romanesque, où l'action immédiate semble plutôt différée ? Georges Rodenbach parvient-il à s'écarter du texte sans laisser à son légataire littéraire un ressenti de commandement à la

² Franz Hellens, *Les réalités fantastiques*, Paris, Éditions du Disque Vert, 1923.

³ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers » *Divagations (Variations sur un sujet VIII, « Averses ou critique »*, in *Revue Blanche*, 1895), Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle, 1897, cité dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1945.

lecture ?

Absent du manuscrit et de la publication de *Bruges-la-Morte* en feuilleton, l'ajout d'un **Avertissement** pour la parution en volume nous laisse présager d'un échec de la distanciation entre écrit et auteur. Si Rodenbach entend d'abord y rassurer son lecteur en liant son œuvre à un genre littéraire proche du Réalisme, parlant « d'étude passionnelle⁴ », il use, dans le paragraphe suivant, d'un vocabulaire propre aux idées symbolistes puisqu'il entend « suggérer » et non imposer. Le cadre, poursuit-il, servira directement à la trame du récit, « la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre ».

Si pour le lecteur lambda, l'événement même du livre repose sur cette ville prenant l'ascendant sur Hugues Viane, héros du récit, nous pouvons décrypter qu'en réalité, l'événement réel du roman, tel que le définit Maurice Blanchot⁵, n'est autre que programmatique. Il s'agit, pour Rodenbach, d'appliquer les idées essentielles d'un courant relativement neuf à un cadre qui, initialement, n'était pas destiné à l'accueillir.

Enfin, le dernier paragraphe de l'**Avertissement** manifeste une volonté d'effacement de l'écrivain derrière la ville de Bruges, présentée en tant que personnage « puisque ces décors [...] collaborent aux péripéties [...] : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte ». Rodenbach tente de nous présenter une ville actrice de la narration, à la source de l'intrigue et non issue de sa propre sélection, de son arbitraire. Le motif de la contagion exposé en ces lignes s'apparente à l'effet escompté par le théâtre symboliste sur le spectateur, à l'immédiateté de l'adoption du symbole et du surgissement de l'intériorité profonde.

Mais l'ajout même d'un avertissement recule le temps de l'entrée dans le roman par le lecteur et confère au texte un aspect didactique condamné par le Symbolisme. L'impression première que Rodenbach nous présente n'est autre que de la crainte, celle de laisser un lecteur néophyte errer sans repères définis dans un genre qu'il pourrait mal interpréter. Il ne peut s'empêcher de livrer des

⁴ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, édition critique de Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 15.

⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

explications, de donner les clés du roman poétique avant même que le lecteur n'ait abordé la moindre ligne. Rodenbach ne se présente pas en écrivain « guide » – tel que prescrit par son courant – mais ne cesse d'enseigner, de nous livrer une esquisse d'un mode d'emploi du Symbolisme à l'usage de nouveaux apprenants lecteurs.

Bruges-la-Morte ne parviendra pas à se délester de son auteur, prisonnier de l'angoisse d'un échec de transmission du message propre au Symbolisme. La lecture de cette œuvre nous donne sans cesse l'impression que Rodenbach juge le roman inapte au transfert autonome des symboles, prêts à tout instant à être engloutis par la narration même. Il retravaille constamment son manuscrit, le raturant, supprimant des passages, en ajoutant, précisant des phrases qui auraient pu être comprises d'emblée, nous laissant finalement un roman minutieusement construit au mépris d'une écriture libre, aux termes latents et aux chapitres déstructurés.

« Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpes aux vitres⁶ ». Dès la première phrase du roman, le lecteur est bombardé d'allusions symbolistes nous démontrant que Rodenbach opère constamment une sélection de termes poussée à l'excès : l'obscurité, instant privilégié des manifestations supérieures, le silence de l'introspection, les crêpes se référant à l'omniprésence de la mort. La configuration de la ville et de ses canaux, tout comme le jeu permanent des analogies, renforce dans l'esprit du lecteur cette omniprésence : « Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte [...] retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée [...] Bruges était morte et sa morte était Bruges [...]. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères refroidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer⁷ ».

De même, le cadre temporel, rarement mentionné, est hautement significatif. Le roman s'ouvre au moment de la Toussaint, précédant le Jour des Morts et plongeant de cette façon le lecteur, presque à son insu, dans une thématique mortifère. L'action évolue fortement lors du jour de Pâques, période de révélation de la condition de pécheur d'Hugues Viane, acteur principal d'une relation adultérine, aux yeux de sa servante Barbe, chrétienne fervente. Enfin, le meurtre

⁶ Rodenbach, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Rodenbach, *op. cit.*, p. 26.

de Jane, double imparfait de la défunte épouse de Viane, survient durant la procession du Saint Sang, manifestation religieuse liée à l'action même de purification par le sang du Christ.

Toutefois, l'œuvre de Rodenbach est avant tout à concevoir comme un genre romanesque particulier, celui du roman poétique. Certes, *Bruges-la-Morte* demeure un chef-d'œuvre du Symbolisme adapté au roman, dénué de la pompe que l'on peut parfois redouter. Rodenbach opère avec génie par l'emploi des phénomènes de réverbération et de déréalisation, bouleversant les sens, les perceptions du héros, répondant de ce fait à la notion de tromperie du réel, des mensonges du cadre sensoriel décrié par Mallarmé et Maeterlinck. Cependant, nous regrettons encore l'accumulation de symboles, présentés et décortiqués ligne après ligne. Si le lecteur se laisse, dans un premier mouvement, prendre au chant mélodieux des phrases soigneusement élaborées, il n'en demeure pas moins, ensuite, accaparé par un besoin constant de réfléchir à la portée d'autant de termes, l'auteur lui serinant sans répit l'importance de l'intériorité, du silence, de la recherche de l'infini dans l'au-delà des eaux. Le lecteur voyage constamment entre songe, somnolence, brume, mirage, miroirs espions comme si Rodenbach se sentait dans l'obligation de s'assurer de l'assimilation des concepts pour faire de son lecteur, embourbé dans la passivité d'un roman sans invention ni découverte, relégué naguère au rang de genre littéraire secondaire, un être averti, acteur de l'au-delà des mots, mais dont l'effort de recherche s'avère inexorablement réduit à néant par un auteur qui ne peut se contenir dans ses explications.

Et de cet échec d'un cadre romanesque dénué d'enseignement, Rodenbach doit en être conscient puisqu'il ne peut s'empêcher de passer lui-même, au cœur de sa narration, par la représentation. Seul l'artifice de la scène de théâtre lui permet de dénoncer ce qu'il nomme lui-même le « démon de l'analogie ». Hugues Viane ne peut associer Jane la danseuse à sa défunte épouse qu'une fois mise en scène. L'effet immédiat du double s'empare de lui et encore une fois, Rodenbach démontre les manquements du roman tel qu'il le conçoit en renforçant la valeur toute puissante de l'élément théâtral sur le lecteur qui se meut alors en spectateur, à l'instar du héros et qui, tout comme lui, se laisse piéger par le pouvoir trompeur des sens, par cette forme de *diablerie*.

L'analyse du manuscrit de *Bruges-la-Morte*⁸ nous livre des indications

⁸ Georges Rodenbach, Manuscrit autographe de 1891, conservé aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, portant la cote ML 03016/0001.

supplémentaires sur la prise de conscience de Georges Rodenbach quant à l'aspect trop pédagogique que pouvait vite recouvrir son œuvre romanesque. Nous pouvons même affirmer que l'état du manuscrit, tout comme sa publication sous la forme d'un feuilleton, nous livre un roman d'une qualité supérieure à sa diffusion définitive. Effectivement, les recommandations du mouvement symboliste sont davantage respectées puisque, outre l'avertissement absent déjà mentionné, l'œuvre initiale ne comprend pas de chapitres X et XI. Or, il est à noter que ces deux chapitres dévoilent au lecteur l'épisode ultime, celui du meurtre de Jane, et sa portée symbolique, acte qui ne surviendra qu'au chapitre XV. Ces chapitres regorgent de descriptions d'œuvres artistiques à caractère religieux ayant toujours la même thématique : la mort. Cette dernière prend les traits du meurtre ou du martyr. Les scènes qu'Hugues Viane découvre au cours d'une promenade dans quelques lieux religieux marquants de Bruges semblent influencer sur son caractère et son humeur, saisissant pleinement sa condition de pécheur et la fin pressante qu'il doit mettre à une telle situation, elles se comprennent comme une réelle illumination d'un comportement inadéquat mais aussi comme la révélation des clés de l'œuvre au lecteur dont il est nécessaire de poursuivre l'éducation symboliste. De même, et toujours par souci de précision, quelques termes se sont vus marqués d'insistance par l'emploi de l'italique, « [...] il avait vraiment surpris *l'ordre des choses* de ne pas survivre à la mort alentour. » ; « [...] elle était *sa morte* [...] ».

Par contre, l'étude de ce même manuscrit nous permet d'observer un effort de la part de Rodenbach pour ne pas trahir l'esprit symboliste. Il a effectivement supprimé, de manière tout à fait volontaire, une série de majuscules présentes à l'origine dans son propre texte. Les mots « mort, morte, relique, ville » étaient systématiquement écrits avec une lettre majuscule. Le feuillet 12 témoigne d'une volonté de supprimer ces majuscules, volonté qui n'a pas été étendue à la totalité du manuscrit mais le sera pour l'édition définitive. Rodenbach, par cette suppression, aura choisi de ne pas exposer de manière flagrante le symbole au regard du lecteur ; tout comme l'absence de majuscule confirme à ce dernier l'idée qu'il ne s'agit en rien ici ni de personnifications, ni d'allégories rejetées par le mouvement. Enfin, cet effort de dissimuler l'aspect explicatif du symbole se remarque également par divers morceaux de phrases raturés. Nous pouvons, par exemple, constater des suppressions de compléments, « Que faisait Jane à cette heure, par ce temps désolé ~~de dire malade?~~ » ou encore « Hugues ne s'arrêtait pas ~~puisqu'il ne pensait plus~~ ».

Tous ces éléments nous permettent de comprendre *Bruges-la-Morte* comme

une **œuvre programmatique** dans laquelle l'auteur se doit de réaliser une démonstration des poncifs du courant symboliste. **La liberté du lecteur est donc toute relative.** Si l'auteur choisit d'utiliser une narration à la **3^e personne du singulier** dans laquelle il semble ne pas prendre part, l'étude du vocabulaire, des modifications présentes dans le manuscrit original, de passages purement poétiques, nous démontrent que **l'effacement est finalement voué à l'échec.** L'auteur est omniprésent dans le cadre du roman, car il veut à tout prix, que le lecteur se familiarise avec une nouvelle écriture dépassant la tradition et plutôt dédiée à l'intériorité qu'à la description, mais à force de guider ce lecteur en l'invitant maladroitement à dépasser ses propres sens pour appréhender les instances supérieures telles que la Mort, nous devons bien constater que la démarche intuitive voulue par le Symbolisme se meut en une sorte d'obligation constante, de dictature de l'auteur, indirectement présent à la première lecture mais pourtant omniprésent par l'opération de sélection langagière de son œuvre.

Les Ténèbres de Robert Poulet, un effacement partiel ?

Robert Poulet (1893-1989) est un auteur et journaliste belge aujourd'hui tombé dans l'oubli, probablement en raison d'accointances avec l'Extrême Droite durant l'Entre-deux-guerres⁹. Il est le frère de Georges Poulet, critique littéraire dont la postérité demeure beaucoup plus vive. Robert Poulet s'inspire de ses prédécesseurs belges et se consacre, avant l'écriture de romans, à l'étude des lettres belges dont Rodenbach fait partie.

Son roman *Les Ténèbres*¹⁰, paru en 1934, met en scène Marcel Pantionis, personnage principal et narrateur du roman, qui sombre, au contact de la ville de Bruxelles, dans une maladie étrange aboutissant à sa mort. Pendant son agonie, et une fois la vie l'ayant délaissé, Pantionis évoluera dans un monde intimement lié à son quotidien mais lui offrant une autre réalité que celle de sa chambre de mourant. Ce ne sont plus les quartiers de Bruxelles proprement dits qui s'offrent à son imagination, mais un endroit caché derrière la Grand Place et désigné par le nom de *Faubourg*.

Ce point de bascule, du quotidien de la chambre à un univers peuplé de défunts désireux de quitter *l'atmosphère de Réalité* pour un autre monde, a

⁹ Jacques Carion, *Les chemins de l'invisible dans les romans de Robert Poulet*, mémoire de licence dirigé par Michel Otten, Louvain-la-Neuve, UCL, 1967.

¹⁰ Robert Poulet, *Les Ténèbres*, Paris, Denoël et Steele, 1934.

souvent classé *Les Ténèbres* dans la catégorie fantastique, étiquette que Poulet a toujours fortement rejetée au profit de celle de « roman poétique ». Plus tard, des spécialistes tels que Michel Guiomar¹¹ attribueront plutôt l'appellation d'« écrit de l'Insolite » aux *Ténèbres* par cette présentation de l'étrange sans réelle rupture entre univers réel et irréalité. Si la scission entre ces deux dimensions n'est pas clairement établie, c'est parce que Robert Poulet estime que le lecteur sera apte à voyager d'un pan à l'autre sans en être troublé. L'auteur n'aurait-il alors plus besoin de se définir en une sorte de guide ou serait-il un guide dans le sens premier du mot, sans pouvoir surnaturel, simple dépositaire de balises? Le lecteur aurait-il acquis dans l'Entre-deux-guerres une maturité suffisante pour effectuer par sa seule réflexion un travail de lecture approfondi ?

Tout comme *Bruges-la-Morte*, *Les Ténèbres* s'ouvrent sur un avertissement mais de nature différente, car Robert Poulet informe d'emblée son lecteur de l'importance qu'il va revêtir dans son œuvre : « [...] je crois nécessaire de m'adresser au lecteur. Dans ce récit, il est en cause, je dois l'avertir ; le lecteur est le personnage principal des *Ténèbres*. Roman d'aventures du lecteur : c'est celui-ci, non Marcel Pantionis, que j'ai tâché de conduire vers des pays inconnus ». Le lecteur devient créateur, acteur, il ne semblera pas subir l'arbitraire émanant d'un courant particulier. D'ailleurs, Poulet demande encore au lecteur de rejeter ses connaissances antérieures sur le roman pour ne plus conserver à l'esprit que « le pacte de crédibilité sur lequel se fonde tout roman, et que tel degré de vraisemblance en chaque point du récit suffit à renouveler de plein droit [...] ». Il faut qu'il s'attende à des perturbations, à quitter sa position confortable de lecteur passif qui attend qu'on lui conte quelques merveilles et Poulet est pleinement conscient que ce bouleversement ne se fera par sans heurts : « À tout moment, le lecteur va s'arrêter, regarder autour de lui, s'ébahir du spectacle, prendre peur et songer à fuir. Certaines découvertes ne se peuvent sans un peu d'étourderie, et cela est aussi vrai des émotions et des plaisirs. En cent endroits, je m'attends à la **révolte** des matelots de Colomb : « Où sommes-nous donc ? Dans quels parages nous as-tu conduits ? » Trop heureux si je puis répondre : « Dans trois jours, je vous donne un monde... ». Le principe de linéarité n'est plus de mise, le lecteur devra constamment réfléchir et ne pas attendre qu'on lui fournisse les explications nécessaires à sa bonne compréhension, même si l'impatience de la connaissance peut l'agacer, il faudra dépasser cette habitude d'un savoir chronologique et

¹¹ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, Édité par José Corti, 1967.

univoque.

Robert Poulet poursuit en déclarant que son projet est « de tracer, de jalonner, des itinéraires de dépaysement » et termine par ces mots : « à l'entrée de ces *Ténèbres*, il était bon de faire la harangue traditionnelle du guide : *Emboîtez-moi gentiment le pas, Mesdames et Messieurs. Quoi qu'il arrive, faites-moi confiance ; ne regardez pas en arrière*. Là-dessus, le guide assure son équipement et le voilà parti sur la piste. Il grimpe ; il franchit toutes sortes de crevasses. Peut-être n'y a-t-il déjà plus personne derrière lui ». L'avertissement nous démontre que certes, Poulet évoque toujours l'auteur comme un guide mais uniquement en tant que tel. L'auteur n'est qu'un éclaireur, il ne pose que quelques étapes de l'itinéraire à suivre, il n'est pas ici présenté comme une sorte de prophète, d'agent révélateur d'éléments cachés. Pour y parvenir, la solution est de témoigner d'une volonté de rompre, d'apporter quelque chose de nouveau au roman.

Lorsque nous entamons le récit proprement dit, nous découvrons une histoire narrée à la première personne par le personnage principal, Marcel Pantionis, auquel, selon les préceptes de l'avertissement, tout lecteur doit s'identifier. L'usage de la première personne permet, selon Michel Butor¹², d'introduire une notion de point de vue et donc par là même de marquer un progrès dans l'écriture réaliste. Pour parfaire le procédé d'identification du lecteur au narrateur, nous remarquons que Poulet mobilise une deuxième personne, l'adresse directe au lecteur, souvent relayée par le vouvoiement. Entre l'auteur qui se masque, le narrateur qui raconte son récit après coup et le lecteur qui suit son parcours et doit s'y identifier, existent des relations de communication constantes. Le récit romanesque s'élève donc par rapport à celui de *Bruges-la-Morte* et se complexifie dans ses acteurs. De la même manière, le récit de Marcel Pantionis étant très dense et suivant les circonvolutions de ses pensées, le narrateur prend souvent la peine de s'assurer de la participation du lecteur et de son suivi en anticipant ses propos, en l'interpelant, par des phrases simples ou des questions rhétoriques, « Vous souvenez-vous ? », « Mais avant de décrire les missions qui me portèrent successivement dans tous les quartiers, je veux répondre à une question que me pose le lecteur : "Et la chambre ?" », me dira-t-il ».

Les Ténèbres présentent une écriture non-linéaire et anticipative. Cet élément de narratologie a pour conséquence directe un attachement du lecteur à la figure du narrateur beaucoup plus aisé par cette fausse déconstruction du récit.

¹² Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 206, 1992, p. 121.

Tout lecteur oubliera progressivement la mainmise de l'auteur sur son œuvre. Ainsi, le narrateur se montrera tantôt hésitant, tantôt anticipera des faits bien malgré lui ou encore prononcera des paroles inappropriées au temps de la narration, de sorte que tout lecteur aura beaucoup moins l'impression d'être pris dans une œuvre programmée, minutieusement construite et donc portant la marque de son auteur à chaque paragraphe : « Le pas est vite fait qui porte un homme à son insu, dans un monde tout voisin du nôtre, et pourtant si différent [...] que la mort peut l'être de la vie. Attention ! Voici que mon langage s'élève à l'excès ! ... J'emploie (trop tôt), avec la maladresse appliquée qui est un trait de mon caractère, un ton qui ne convient pas aux circonstances initiales de mon récit. Reprenons un peu plus bas... » Nous ne sommes plus plongés dans cette esthétique de la construction prônée notamment par un Mallarmé.

Par contre, il nous faut nuancer notre propos tenant à déclarer que la littérature de l'étrange gomme totalement l'existence de l'auteur dans le récit. Certes, celui-ci est moins présent que dans *Bruges-la-Morte*, il ne semble pas avoir de plan clairement établi à exposer à son lecteur, mais l'usage de l'italique qui se dégage de temps à autre des chapitres ne peut être attribué ni au narrateur, ni au lecteur, même actifs. Il y a donc une volonté de l'auteur qui transparaît tout au long du roman, comme des balises posées par son statut de guide dans lequel, nous l'avons dit, il se présente dès l'avertissement. Cet italique a pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur des éléments importants pour la suite des événements, ou encore, il fait prendre conscience des éléments que toute personne pris par la lecture se doit de situer dans la dimension narrative afin de savoir si elle est plongée, en tant que lecteur, dans la dimension réelle ou irréelle du récit. Si la présence de l'auteur est donc manifeste, nous devons tout de même encore ajouter qu'elle n'est point étouffante, car celui-ci ne nous livre pas quantité d'informations et d'explications sur son récit, de même, l'auteur ne commente jamais son propos.

Toutefois, par le biais du narrateur et pour rappeler au lecteur qu'il ne doit jamais se baser sur ses lectures antérieures, Poulet n'hésite pas à glisser dans ses chapitres des mises en garde. En effet, le narrateur avertit le lecteur d'une mauvaise interprétation du texte par un recours à la vision symboliste des choses. L'auteur entend donc se démarquer d'un Rodenbach ou d'écrivains marquant la transition entre écriture du Symbolisme et écriture de l'Étrange. L'auteur est pleinement conscient qu'une telle association du vocabulaire présenté au lecteur – sensation de Réalité, montagne de Salut – pourrait à tout moment le conduire vers des interprétations erronées, lui qu'on a voulu éduquer aux signes : « Mais non ! Il

n'y a ici aucun symbole : je vous raconte simplement ce qui est arrivé ».

Si Poulet s'efforce de disparaître de son récit, il renforce cet effacement en attribuant à son narrateur la possibilité de lui-même ne plus occuper le premier plan de la narration au profit de la foule, du peuple, de paysages : « Que le lecteur s'attende ici à me voir jouer un rôle plus effacé », « Une rencontre bien étonnante vint me rendre un peu d'importance. Je vais vous la raconter en guise de divertissement, avant de m'effacer à vos yeux dans la foule ». Cet effacement va d'ailleurs prendre de plus en plus d'importance dans la dernière partie du roman où le narrateur rejoint un groupe d'initiés en quête du Salut parmi lequel il se confond. Cette disparition partielle du narrateur en fin de roman nous informe du progrès majeur du lecteur qui a, en apprenant à se détacher du narrateur, participé à sa propre formation à une nouvelle appréhension du récit romanesque et fait maintenant partie des lecteurs lettrés, connaisseurs des frontières du réel et de l'irréel.

L'absence de subjectivité au sein du récit romanesque apparaît comme une utopie. L'auteur transparaîtra toujours à travers les lignes, se trahissant par une sélection langagière, une marque d'énonciation, une narration particulière. Certes, les premiers textes apparentés à la littérature de l'étrange, tels que le roman de Robert Poulet, marquent un progrès dans le processus d'effacement de l'auteur mais ne parviennent pas encore à un total détachement. Si le récit ne se veut plus didactique, si l'auteur ne s'instaure plus en professeur détenteur des seules clés de compréhension d'une œuvre qu'il entend instruire, il n'en demeure pas moins présent. Bien entendu, cette manifestation de l'écrivain s'avère plus subtile, plus légère que ne pouvait le faire Georges Rodenbach dans son roman. C'est plutôt en termes d'intentions narratives qu'il faut comprendre ici l'apparition de Poulet au sein de son œuvre. Mais peut-on lui en faire le reproche au vu de son avertissement, n'estime-t-il pas que le lecteur se doit d'apprendre, de réfléchir, de progresser mais que, pour y parvenir, il a encore, au moment où Poulet écrit, besoin non pas d'un révélateur prophétique, d'une sorte de Pythie des lettres omniprésentes, mais bien d'un accompagnateur qui forge l'espoir qu'un jour le seul pouvoir des mots lui permettra de se retirer.

Le relativisme du vieillissement des personnages dans le roman roumain du XX^e siècle

Daniela (Voinea) POPESCU

Le relativisme dans le roman roumain du XX^e siècle prend beaucoup de formes, parmi lesquelles la perception des âges des personnages littéraires. D'une part, le texte postule directement ou indirectement (par des allusions textuelles) l'âge d'un personnage et aussi la manière de l'interpréter. D'autre part, dans la structure profonde du texte, rarement l'âge physique d'un actant correspond à son âge mental.

Un personnage peut être présenté entre « deux âges », mais ses complexes, ses obsessions liées à la vieillesse et ses infirmités paraissent donner des proportions à son âge (le cas d'Emil Codrescu dans le roman *Adela* par Garabet Ibraileanu).

Le phénomène « de la vieillesse prématurée » des personnages est très répandu dans la littérature roumaine. Il devient significatif dans le cas des personnages déclarés jeunes qui ont les attributs de vieillards (sagesse, expérience de vie) d'une manière injustifiable et sans raison. Les jeunes héros de Mircea Eliade, par exemple, touchent un seuil intellectuel impropre par la subtilité des perceptions et le raffinement de leurs analyses. Ainsi, dans le roman *Noces au paradis* (traduit du roumain par Marcel Ferrand, Paris, L'Herne, « Roman », 1981), on trouve deux hommes qui sont tombés amoureux de la même femme. Celui qui est plus subtil, plus complexe, celui qui est artiste et qui est supérieur dans le texte est aussi le plus jeune des deux protagonistes. Cette synchronisation n'est pas fortuite.

Dans le sens contraire, on rencontre « la jeunesse sans vieillesse » des personnages âgés d'un Mihail Sadoveanu, par exemple. Ses personnages sont généralement des êtres actifs, énergiques, sans fatigue, impliqués, lucides, des individus du « faire », mentalement jeunes quoiqu'ils atteignent la vieillesse. Dans *Le Rameau d'Or* (en roumain *Creanga de aur*), il y a deux personnages âgés – très spiritualisés, presque sanctifiés – Platon et Filaret. Les deux font preuve d'une vieillesse illusoire, car ils n'arrivent à la dégradation ou à la décadence. Le personnage âgé devient ici un sujet tabou.

L'auto-perception d'un personnage et ses caractéristiques (physiques et morales) met en évidence la fragilité de la délimitation des âges. Un personnage

apparaît avec un certain âge dans le texte et s'il n'est pas corrélé strictement avec les traits de l'individu, la collision se fait le plus probablement sans que l'auteur ne s'en aperçoive. Chaque écrivain a son « âge d'or » subjectif qui contamine les personnages et qui fait de la question du relativisme un jeu temporel de facture psychologique et mythique dans le même temps.

Une analyse très appliquée au problème de l'inadéquation de l'âge met en évidence beaucoup de choses surprenantes. Le cas du roman *Adela* par G. Ibrăileanu devient emblématique pour l'instabilité de la notion d'âge dans la littérature. Ce texte a une influence proustienne en ce qui concerne les techniques épiques. Pour le problème de l'amour entre un quadragénaire et une jeune femme, Ibraileanu a beaucoup d'autres modèles littéraires : Tourgueniev, Zola, Edmond Jaloux. Pour le conflit – il y a le repère stendhalien avec des tensions propres à la conscience et non pas au plan extérieur¹.

Adela présente l'histoire d'un amour impossible entre Emil Codrescu, le personnage qui raconte, un médecin tourné vers l'analyse et la jeune Adela, intelligente, féminine et très complexe. Il y a dans le texte deux niveaux narratifs : *le présent* du couple, quand les deux essaient un rapprochement pendant le temps passé dans une station balnéaire et *le passé*, quand la relation était éthérée. L'homme a dans le présent du récit 38 ans, âge qui est toujours arrondi vers la limite supérieure, c'est-à-dire la quarantaine, liée à la sénescence : « Je vais accomplir bientôt l'âge de 40 ans ! Je ne suis plus un début, une cause. Je deviens de plus en plus un prolongement, un effet. Je me sens parfaitement délimité. 40 ans ! L'âge des souvenirs et des reprises...² » Le ton devient plus vigoureux et plus désolant dans le même temps : « Rappeler les fragments du passé, les revivre dans l'imagination – ces sont les seules compensations d'une vie passée [...] Les quaranténaires ! Quels mots disgracieux et vulgaires !³ »

Les phases de la relation entre les deux protagonistes se synchronisent avec les étapes d'âge d'Emil Codrescu.

D'abord, il y a une complicité de type paternelle, un protectorat de l'homme en ce qui concerne la femme – c'est le moment de l'enfance d'Adela et de la vie estudiantine d'Emil et c'est dans le même temps le moment des jeux, de l'ingénuité, de la jeunesse, de l'intimité et du rapprochement libres. Le jeune Emil Codrescu est un ami des parents d'Adela. Ses visites de la famille M. sont rendues

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critica a literaturii romane*. Paralela 45, Pitesti, 2008, p. 463-464.

² Garabet Ibrăileanu, *Adela*. Maison d'impression Minerva, Bucarest, 1976, p. 30.

³ *Idem*.

plus dynamiques par les apparitions comiques, même drôles, de l'enfant. L'étudiant ne se préoccupe pas encore de la nature de la relation avec la fille, il vit simplement le charme des moments dans le foyer paternel d'Adela, Codrescu étant orphelin et fragile. Dans ce rapprochement avec la famille M., la fille joue un rôle très important, étant la couleur dans l'existence monochromatique des adultes, trop tranquille et trop équilibrée. « Notre amitié a résisté jusqu'à l'âge de huit ans de la fille⁴ », déclare Emil Codrescu dans la longue confession, qui concerne tant la reprise du passé que le déroulement du présent.

Une absence de sept ans suit dans l'ordre chronologique (pas nécessairement narrative) et comprend le passage à la maturité de l'homme et à l'adolescence de la fille. La maturation des personnages se passe donc en dehors de la scène : quand le nouvel avancement en âge finit, quand on arrive au moment des conclusions, les deux protagonistes retournent et rentrent en scène. C'est ainsi que l'épique avance. « Quand, après une séparation de sept ans, j'ai passé de nouveau deux étés à la campagne [...], j'ai trouvé [...] une mademoiselle dans sa quinzième année⁵ ». Emil Codrescu a déjà 35 ans, ce qui montre sa période d'études universitaires prolongées (jusqu'à 28 ans), mais aussi l'attachement profond pour la famille M. qui brise les difficultés de l'amitié à distance. Le héros n'a pas encore d'inhibitions ou de complexes quant à son âge, par contre, il vit autour d'Adela une enfance tardive, pleine de satisfactions : « Je n'ai jamais réussi à avoir, surtout dans la conduite, "l'esprit de mon âge". Donc : à mes 35 ans, les cheveux blancs déjà, j'élevais des pièges pour les oiseaux [...], je faisais des cerfs-volants [...], je montais dans les arbres pour apporter les fruits les plus beaux [...], je fabriquais des frondes pour chasser les pierrots et les friquets [...] »⁶. Cette nouvelle étape d'amitié entre les deux actants signifie ressusciter le passé, mais aussi le recréer convenablement. C'est une phase de béatitude et de liberté (physique et spirituelle), c'est un retour aux origines, dans un temps biblique, d'avant le péché originel. La relation fonctionne naturellement et harmonieusement : « L'amitié revivifiée s'est élevée rapidement sur les souvenirs de l'enfance, sur sa précocité intellectuelle et sur sa tardiveté affective⁷ ».

Chaque stage de la relation entre Codrescu et Adela est marqué par une interruption. Ainsi, on délimite clairement les tournants du destin affectif du

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

couple, mais aussi les niveaux de la vie dans les yeux de l'homme. L'âge n'a plus, de ce point de vue, la consistance fluide d'une eau courante (comme chez les Anciens), mais il comporte des crispations, des segmentations, des déviations inopinées et dramatiques de son cours.

Dans l'intervalle de silence qui suit, plus court que les autres – trois ans – (les pauses se réduisent-elles à mesure qu'on avance vers la vieillesse ?), les vies des personnages changent une fois de plus. Adela traverse de rudes épreuves (la mort de son père et un mariage désenchanté, clos par un divorce). Emil Codrescu passe à une nouvelle auto-perception : la dégradation et le vieillissement. Au début de ces trois ans, le héros correspond avec l'adolescente. Puis l'échange de lettres est révoqué à cause des commodités de l'homme, qui remet sa réponse, explique ensuite son retard et y met fin d'un geste radical pour rompre l'aboulie et l'habitude de ne pas donner de réponse.

Après l'écoulement des trois ans, l'histoire du couple arrive au présent de la narration. Emil Codrescu recommence les visites chez la famille M., composée maintenant de seulement deux membres : Mme M., 48 ans et Adela, 18. Les nouvelles impressions de l'homme vis-à-vis de la veuve sont des réactions en rapport à l'âge : « Mme M..., anémique et rhumatismale, a beaucoup pris de l'âge depuis quelque temps. Elle était si belle quand je l'ai connue ! Mme M... a les yeux marron, maintenant secs et effacés⁸ ». Les impressions sombres de Codrescu sont en effet des formes dissimulées de discrimination : Mme M. n'est pas évaluée esthétiquement par rapport à sa tranche d'âge actuelle, mais par rapport à son passé, donc à une étape antérieure, déjà achevée. Les perceptions du docteur indiquent une mystification du processus de vieillissement : prendre de l'âge, c'est voler la beauté des femmes et c'est dévitaliser le corps et l'esprit. Avancer en âge n'est pas pour Codrescu un phénomène naturel, physiologique et psychologique, mais un témoignage de l'échec de l'individu. Personne ne peut se sauver d'une telle sentence, pas même le héros, qui fait a de véritables obsessions pour la détérioration et la décrépitude. Ces fixations donnent les thèmes épiques : l'amour impossible et la vieillesse comme obstacle pour l'amour, pour la liberté et pour une existence authentique, intégrale. Il y a dans le texte des confessions qui montrent les aspects de cette vision négative : « Aujourd'hui elle m'a demandé sévèrement pourquoi j'insiste tant pour lui prouver ma vieillesse. J'ai aimé son ton. C'est ainsi que les malades imaginaires se réjouissent des cris des médecins qui les mettent en fuite, pour prouver leur santé » ou « Mais pourquoi elle est

⁸ *Ibid.*, p. 28.

fâchée contre moi d'avoir avoué ma vieillesse ?⁹» ou « En ce qui concerne Mme Anica, tante par alliance ou par mésalliance d'Adela, elle ne vit pas encore ou elle vit dans la préhistoire. Elle a plus de 60 ans...¹⁰». L'homme répète ces opinions et le texte est chargé de préjugés, de frustrations, d'ironies mordantes et de mauvaises intentions. Tout cet arsenal visant le vieillissement retourne comme un boomerang sur le héros, la première victime de sa vision. Ainsi, Codrescu n'a pas le courage de s'approcher véritablement d'Adela, il ne peut pas vaincre ses inhibitions en ce qui concerne l'âge et il abandonne le couple présumé. Quoique les deux protagonistes (libres et responsables) tombent amoureux, la liaison reste platonique. Le roman a l'aspect d'un jeu de probabilités et de possibilités, d'incertitudes et d'examen intérieurs. L'action manque presque et le texte contient des descriptions, des portraits, des jongleries verbales et stylistiques, et surtout des monologues intérieurs. On y trouve un scénario ouvert d'un amour flou et hypothétique sur une carte imaginaire où les biographies sont incompatibles.

Le dénouement de l'histoire apporte un élément concret parmi tous les autres imprécis, c'est-à-dire le départ d'Adela. Même si au début Codrescu hésite entre l'implication totale et le renoncement stoïque (« Adela me rajeunit et me vieillit aussi¹¹ »), à la fin le héros choisit de ne pas arrêter la femme, il choisit donc le retrait. Tous les tourments, les angoisses, les projets accablants sont calmés par la certitude et la quiétude de la séparation.

On trouve dans le texte des plaintes qui anticipent le dénouement, comme « s'il y avait une petite, une minuscule retouche dans la nébuleuse originaire pour engendrer plus de contemporanéité entre toi et elle, alors tout marcherait à souhait. Vainement ! Celle rectification changerait le système solaire et l'entière réalité de la planète... L'amour d'Adela pour toi n'est possible dans aucun scénario !¹²». Il y a aussi des images brutales en ce qui concerne la visualisation du couple : « Mes cheveux blancs à côté de ses cheveux blonds ; sa petite main dans mes cheveux gris... Le sentiment d'humiliation qu'elle se bande les yeux ou qu'elle me prend en pitié... C'est impossible ! [...] Même si j'étais plus jeune de dix ans... Achevé signifie amoindri et trivial¹³ ». Donc, la fin désolante est préparée par le nihilisme du monologue intérieur d'Emil Codrescu. Le dénouement reprend dans une

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p.135.

¹³ *Ibid.*, p.137.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
 Daniela (Voinea) POPESCU, *Le relativisme du vieillissement des personnages
 dans le roman roumain du XX^e siècle*

manière moderne et psychosociologique le drame de Tristan et Iseut ou de Roméo et Juliette, c'est-à-dire l'amour irréalisable, bien qu'il soit partagé. La différence est donnée par le destin des protagonistes : les uns meurent, les autres survivent (Adela et Codrescu), mais dans un espace de la maladie (de l'esprit) et de l'agonie (la stagnation de la maladie et le refus obstiné de la médication) : « J'observe que les pages du journal sont devenues de véritables "feuilles d'observation". Je prends mon pouls et ma température à plusieurs reprises dans la journée. Et ça, c'est le meilleur moyen pour tomber malade ou pour aggraver un syndrome contracté¹⁴ ». Pour les modernes, la maladie ou l'agonie sont plus terribles que la mort. La crise apportée par l'avancement en âge comporte un aspect pathologique à cause de l'obsession pour l'âge et pour l'éloignement de la jeunesse.

Le relativisme du vieillissement d'Emil Codrescu est donné par les auto-perceptions qui condamnent le personnage à une vieillesse prématurée, par la fréquence et la tonalité de telles déclarations. Puis, il y a l'attitude et les réactions des autres personnages (particulièrement d'Adela) vis-à-vis du problème de l'âge du protagoniste, servant d'intermédiaire.

Une « photo » des personnages du texte n'est pas sans utilité pour analyser le phénomène de dépréciation de la vieillesse.

| Total personnages | Prin cipaux | Secon daires | Episo diques | J eunes | Ad ultes | Vie ux |
|-------------------------------------|-----------------------------|-----------------|-----------------------------|------------|-----------------------------|-----------|
| 9 | 2 | 1 | 6 | 2 | 7 | ---- |
| (3 masculins + 6 féminins) | (1 masc. + 1 fém.) | (fém.) | (2 masc. + 4 fém.) | (fém.) | (3 masc. + 4 fém.) | ----- |

Le roman propose neuf personnages (aux apparitions épiques avec des répliques), dont la majorité est féminine. Il y a seulement trois personnages essentiels pour le texte – deux principaux (le docteur Emil Codrescu et la jeune Adela) et un personnage secondaire (Mme M., la mère d'Adela). La plupart des personnages sont épisodiques, sans apport substantiel pour l'action ou pour les significations. *Il n'y a aucun personnage âgé dans le texte*, même si l'on trouve partout des réflexions, des préoccupations, des idées visant la sénescence et surtout une intrigue qui se focalise sur le vieillissement. L'âge prédominant est celui de la maturité, et la jeunesse est l'apanage des femmes. Les statistiques mettent en évidence justement le relativisme d'un processus désapprouvé et même

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
 Daniela (Voinea) POPESCU, *Le relativisme du vieillissement des personnages
 dans le roman roumain du XX^e siècle*

critiqué, d'une part et son absence effective, d'une autre part. La vieillesse est ridiculisée, mais sans points de départ concrets. Le relativisme du vieillissement des personnages signifie dans ce cas une vieillesse sans vieux.

On peut poursuivre avec les personnages sans répliques dans le roman pour une comparaison avec les apparitions épiques verbalisées, donc pour obtenir un traitement exhaustif du texte.

| Total figurants | Jeunes | Adultes | Vieux |
|--|----------------|-----------------------|-----------------------------------|
| 4 (3 masculins + 1 féminin) | ----- ----- | 2 (2 masc.) | 2 (1 masc. + 1 fém.) |

La plupart des personnages sans répliques sont du genre masculin, dont un homme est un vieillard – Dimitriu, un excursionniste. Un autre personnage qui appartient au troisième âge est une femme – Anica, la belle-sœur de mme M.

On peut tirer les conclusions suivantes :

- la jeunesse a toujours des répliques dans le texte, sa vitalité étant verbale aussi ;
- la vieillesse, par contre, n'a pas le droit à la parole, sa faiblesse n'étant pas seulement physique, mais verbale aussi ;
- l'âge préférentiel est celui de la maturité, mais devenir mûr signifie être menacé par la vieillesse, et penser toujours à elle et au désavantage de la sénescence. La maturité n'est donc pas confortable, car elle se tient dans la coulisse du déclin.

On peut ajouter aussi quelques remarques quant à l'âge de l'écrivain au moment de la conception du texte. Garabet Ibraileanu conçoit le roman à 54 ans (1925) et le fait paraître à 62 ans (1933, trois ans avant sa mort). Pourquoi donc cette préoccupation tardive de l'auteur pour la crise de la quarantaine ? Pourquoi la vieillesse n'est pas naturelle chez un auteur qui a dépassé (théoriquement) la crainte de l'inconnu ? Les réponses peuvent être multiples, mais elles cachent le même thème littéraire : celui de la mort et de l'inutilité de la vie.

On peut observer que le terme « âgé » et ses synonymes n'ont que de vagues acceptions dans les dictionnaires (DEX, 1998) par des définitions approximatives (« personne qui a beaucoup d'ans ») ou par des informations sans progrès (« qui n'est plus jeune »). Les définitions des psychologues sont plus techniques, mais aussi interprétables. Le *Dictionnaire de psychologie Larousse* (Bucarest, 2000) place l'âgé après 65 ans, en établissant plusieurs catégories pour le troisième âge et en précisant que dans la société moderne, le progrès de la vie matérielle et

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Daniela (Voinea) POPESCU, *Le relativisme du vieillissement des personnages
dans le roman roumain du XXe siècle*

spirituelle aspire à déplacer la limite inférieure vers des cotes plus hautes.

Sénescence est, donc, relative, influencée par de nombreux éléments, difficiles à comptabiliser. La littérature ajoute à cette relativité (de l'âge), le relativisme (de l'écrivain), qui fait de la question du vieillissement presque une aporie.

Subjectivité et relativisme dans *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur

Aurélie PALUD

Dans *Ensaio sobre a cegueira* (traduit en français par *L'aveuglement* et non par *Essai sur l'aveuglement* ou *Expérience de l'aveuglement*), l'écrivain portugais José Saramago met en scène une épidémie de cécité qui atteint toute une ville, à l'exception de la femme d'un ophtalmologiste. Le thème de l'aveuglement s'inscrit dans une tradition littéraire et biblique qui laisse penser que l'aveuglement physique serait avant tout le signe d'une crise morale. En effet, on trouve dans la Bible l'idée que les hommes ont des yeux mais qu'ils ne voient pas. Chez Sophocle, l'aveugle est celui qui sait car il a vu la vérité en face, qu'il s'agisse de Tirésias ou d'Oedipe qui se crève les yeux après la révélation tragique. Par cette intertextualité et par l'hybridité générique annoncée dans le titre, le roman promet donc au lecteur la découverte d'une vérité.

En outre, une étude approfondie de l'œuvre révèle que Saramago propose une réécriture de *La Peste* de Camus. Une similitude se lit au niveau des personnages, des étapes du récit (premières victimes, quarantaine, paroxysme de l'épidémie, déclin, retour à la normale sans raison apparente), ou encore dans la valeur salutaire de l'eau (à la scène de bain de mer entre Tarrou et Rieux fait écho une scène de douche de pluie entre trois personnages féminins). On pourrait également souligner chez les deux auteurs la mise en scène d'une figure d'écrivain qui s'interroge sur la nécessité des adjectifs. Faut-il alors penser qu'à l'instar de Camus, Saramago considère le roman comme une « philosophie mise en image » ? En réécrivant *La Peste*, Saramago nous inviterait à lire son roman comme une œuvre allégorique et engagée. Mais si le lecteur perçoit très vite la dimension symbolique de cette épidémie de cécité, le sens de l'œuvre ne va pas de soi. Autrement dit, loin d'être l'illustration d'une philosophie aboutie, cet « essai sur l'aveuglement » pose des questions, plus qu'il n'apporte de réponses.

En somme, notre travail s'appuiera sur la subjectivité comprise comme ces traces du Moi de l'auteur qui donnent à lire sa vision du monde et qui peuvent conférer au roman un aspect dogmatique. En effet, les marques de la subjectivité témoignent d'un souci de guider le lecteur, parfois jusqu'à contrôler sa lecture en vue de le faire adhérer à un point de vue ou, chez Saramago, à une pensée politique. Quant au relativisme, il s'agirait d'une place faite au lecteur qui se

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

trouve autorisé, à travers les méandres et les zones d'ombre du texte, à définir lui-même le sens de l'œuvre. En un sens, le relativisme témoignerait d'une forme de sagesse de la part de l'auteur qui renonce à son statut de moraliste pour offrir une certaine autonomie au lecteur. Autrement dit, le relativisme permettrait à l'auteur d'échapper à l'œuvre fermée, au roman à thèse. Reste à savoir si le relativisme naît d'un souci de l'auteur de ne pas conclure ou de la nature même du texte littéraire, dont les effets de sens ne sont jamais pleinement contrôlés. Après avoir souligné la dimension idéologique du texte, nous évaluerons donc la marge de liberté que le texte accorde au lecteur, liberté qui s'explique notamment par les doutes d'un auteur qui questionne plus qu'il n'affirme.

À n'en pas douter, *Ensaio sobre a cegueira* laisse transparaître les opinions de l'auteur. Pour les définir, on peut s'en référer aux nombreuses interviews de l'écrivain mais aussi au blog qu'il alimenta en 2008 et 2009. Farouchement athée, ce militant communiste s'y livre à une critique de tous les régimes politiques, de la dictature à la démocratie.

Tout d'abord, on trouve des traces de son athéisme dès l'épigraphe du roman. En effet, alors que le thème de l'aveuglement appelait des références à la Bible, Saramago va à l'encontre de cette attente en reliant le thème à la poésie soufie. Dans l'épigraphe, il cite *Le Livre des Conseils* du poète Ibn Arabi : « Si tu peux regarder, vois. Si tu peux voir, observe ». En citant un poète arabe, Saramago semble vouloir remettre en question la suprématie de la civilisation judéo-chrétienne. Mais parce que cette citation a été créée de toutes pièces par Saramago, on comprend qu'il renvoie tout texte religieux à sa dimension littéraire et donc fictive. C'est que pour Saramago, Dieu n'est qu'une pure fiction :

Dieu n'existe pas. C'est l'humanité qui a inventé les Dieux...

- Vous êtes profondément athée ?

- Oui, profondément athée, et pour mille raisons. Je rappellerai seulement l'une d'entre elles. Pendant l'éternité qui a précédé la création de l'univers, Dieu n'a rien fait. Ensuite, on ne sait pas pourquoi, il a pris la décision de le créer. Il l'a fait en six jours, le septième, il s'est reposé. Et il a continué à se reposer jusqu'à maintenant, et il continuera à se reposer pour l'éternité. Comment peut-on croire en lui ?¹

Dans *Ensaio sobre a cegueira*, la question de l'existence de Dieu se pose à

¹ *Le Magazine Littéraire*, Sophia publications, mars 2010.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélié PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

travers deux épisodes : le sermon des prédicateurs et la visite de l'Église. Sur ce point, la comparaison avec *La Peste* est éclairante : alors que Camus mettait en scène des personnages qui interprétaient l'épidémie comme un châtement divin (notamment le prêtre Paneloux), cette théorie n'est évoquée que discrètement chez Saramago. Certes, on y trouve des prédicateurs qui prophétisent la fin du monde, mais c'est alors moins la religion qui est illustrée que cette forme dégradée de la foi qu'est la superstition :

Là on proclamait la fin du monde, le salut par la pénitence, la vision du 7e jour, l'avènement de l'ange, le parfum de la lune, la revendication des ténèbres, le pouvoir des exorcismes, la marque du talon, la crucifixion de la rose, la pureté de la lympe, le sang du chat noir, l'engourdissement de l'ombre, la logique de l'anthropophagie, la castration sans douleur, la cécité volontaire, la pensée convexe, concave, plane, verticale, inclinée, concentrée, dispersée, sauvage, l'ablation des cordes vocales, la mort de la parole.²

De plus, alors que l'épidémie a dévasté la ville, la femme de l'ophtalmologiste pénètre un jour dans une église où les statues ont les yeux bandés. Cet acte de vandalisme résonne comme une accusation contre Dieu et ses saints qui ferment les yeux sur la misère du monde. En somme, si jamais Dieu existe, c'est un Dieu absent qui laisse le mal se répandre sur Terre.

Ainsi, comme dans *La Peste*, le récit d'épidémie devient l'occasion d'une réflexion sur le Mal. Dans un monde sans Dieu, l'épidémie devient la métaphore d'une nouvelle forme de mal, un mal humain et politique qui était celui du totalitarisme chez Camus, qui devient celui de la démocratie chez Saramago.

En effet, pour cet écrivain communiste, la démocratie est une maladie dont les symptômes seraient le suivisme et une parole publique à la fois creuse et omniprésente. Il faut, selon Saramago, cesser « de considérer la démocratie comme une valeur acquise, définie une fois pour toutes et à jamais intouchable. Dans un monde où l'on est habitué à débattre de tout, seul un tabou persiste : la démocratie³ ». En ce sens, l'épidémie de cécité apparaît comme une crise qui questionne le fonctionnement de la démocratie, son efficacité et sa légitimité.

² José Saramago, *L'aveuglement*, traduit du portugais par Genevieve Leibrich, Le Seuil, 1997, p. 333-334.

³ José Saramago, « Que reste-t-il de la démocratie », *Le Monde Diplomatique*, août 2004
URL - <http://www.monde-diplomatique.fr/2004/08/SARAMAGO/11481.html>.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

D'emblée, l'inefficacité de la bureaucratie est stigmatisée, poussant le médecin à penser que « le seul moyen de faire parvenir de façon sûre l'information là où il le fallait serait de parler au directeur clinique de son propre service hospitalier, de médecin à médecin, sans passer par le truchement de bureaucrates⁴ ». Outre la lenteur administrative, Saramago critique les détenteurs du pouvoir qui hésitent à informer le public. De fait, l'épidémie contrarie le ministre de la Santé, car elle met en péril l'ordre social et met à l'épreuve l'efficacité du gouvernement. Aussi les aveugles sont-ils conduits non pas à l'hôpital, mais dans un asile désaffecté, situé hors de la ville : on préfère donc sacrifier quelques aveugles et garder la mainmise sur la masse, au lieu d'essayer de soigner les malades.

D'emblée, la démocratie est présentée comme un système faillible dont l'épidémie favorise l'ébranlement. La suite du récit ne fera que confirmer la fragilité de la démocratie qui finit par prendre des allures inquiétantes, proches de la dictature.

Dans les premiers temps de l'épidémie, le pouvoir officiel tente de maintenir son autorité sur les aveugles grâce à une radio qui diffuse chaque jour le même message à heure fixe. La voix, « une voix forte et sèche, la voix de quelqu'un qui a l'habitude de donner des ordres⁵ », rappelle à chacun les règles, notamment l'interdiction de s'échapper. Cette intervention radiophonique fait prendre conscience aux aveugles de leur isolement, un isolement qu'on les invite à considérer comme « un acte de solidarité vis-à-vis de la communauté nationale⁶ ». On voit ici comment les valeurs patriotiques sont mises au service de la justification de l'oppression. Par là, le pouvoir se fait ambigu, étant à la fois désincarné et donc intimidant, mais aussi réduit à un automate, à une bande sonore qui passe en boucle le même message, sans tenir compte de l'évolution de la situation. Ainsi, alors que le ravitaillement n'est plus assuré, le message promettant une livraison de nourriture trois fois par jour « se transforme en sarcasme grotesque ou en une ironie encore plus difficile à supporter⁷ ».

Le dysfonctionnement du régime atteint son paroxysme lorsque l'inaction d'un gouvernement réduit à un discours répétitif se trouve contrebalancée par l'hyperactivité sanglante de l'armée. En effet, les soldats effrayés tirent sur les

⁴ Saramago, *L'aveuglement*, op. cit., p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 110.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

aveugles sans réfléchir, ce qui alimente la critique de l'armée et fait dire au narrateur : « Quant aux soldats, comme chacun sait, on leur donne un ordre et ils tuent, on leur en donne un autre et ils meurent⁸ ». Ici, la formule « comme chacun sait » permet au narrateur de transformer un jugement personnel en vérité prétendument universelle. Usant fréquemment de ce procédé dans le roman (« il va de soi », « nous savons que », « il est certain que »), le narrateur force l'adhésion du lecteur. En ce sens, on serait tenté de voir chez Saramago une forme de dogmatisme puisque l'auteur semble imposer sa voix à travers celle du narrateur.

Mais s'il condamne les gouvernements, Saramago ne manque pas de blâmer les citoyens pour leur tendance à la servitude volontaire. Ainsi, pour être nourris, les aveugles acceptent d'obéir aux ordres diffusés par la radio sans jamais les contester. Plus tard, lorsque l'un d'eux – détenteur d'une arme – aura pris le pouvoir en s'assurant le contrôle de la nourriture, certains aveugles, ayant eu leurs trois repas quotidiens, finiront par à y trouver leur compte, jugeant que « la concentration des aliments entre les mains d'une seule entité dispensatrice avait finalement des aspects positifs⁹ ».

En outre, le roman critique la fascination que le langage exerce sur les citoyens, un langage devenu emphatique et mensonger, aussi pompeux que creux, comme en témoigne ce discours :

On proclamait les principes fondamentaux des grands systèmes organisés, la propriété privée, le libre-échange, le marché, la Bourse, les intérêts, l'appropriation, la désappropriation, la production, la distribution, la consommation, l'approvisionnement et le désapprovisionnement, la richesse et la pauvreté, la communication, les loteries, le code pénal, le code civil, le code de la route, le dictionnaire, l'annuaire téléphonique, les réseaux de prostitution, les usines de matériel de guerre, les forces armées, les cimetières, la police, la contrebande, les drogues, les trafics illicites autorisés, la recherche pharmaceutique, le jeu, le prix des cures et des enterrements, les partis politiques, la pensée convexe, concave, plane, verticale, inclinée, concentrée, dispersée, sauvage, l'ablation des cordes vocales, la mort de la parole.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ *Ibid.*, p. 348.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

Avec cette tirade, Saramago achève d'ébranler les fondements de notre civilisation. Prises dans cette logorrhée qui rappelle les prophéties des prédicateurs, les valeurs occidentales se trouvent vidées de leur sens et l'organisation du monde capitaliste se réduit à un grand désordre. Ce discours emphatique se veut-il rassurant pour un auditoire qui y verrait la promesse d'une action efficace ? Ou s'agit-il de rendre le discours incompréhensible et inaccessible au public pour « endormir les esprits » ? Face à ce discours, le citoyen doit faire preuve d'esprit critique pour éviter les deux écueils suivant : la fascination pour un orateur qui donne le change et l'acquiescement par facilité à un discours qu'on a renoncé à comprendre. En outre, l'expression finale « la mort de la parole » désigne peut-être une vérité noyée dans les discours multiples et incontrôlés qu'autorise la démocratie. Finalement, *Ensaio sobre a cegueira* permettrait à Saramago d'exprimer par le biais de la fiction des idées qui lui sont chères : la fragilité du modèle sociopolitique occidental, la vanité de la croyance en Dieu et la nécessité pour le citoyen d'exercer son esprit critique.

Mais derrière cet apparent dogmatisme, le roman s'avère complexe et ambigu. Bien que par son intrigue et par les interventions du narrateur le roman se propose de saper les fondements du monde occidental, nous allons voir qu'il s'agit moins de rallier le lecteur à la cause communiste que de le faire réfléchir sur les fondements d'une communauté politique.

En effet, revenus au degré zéro de la civilisation, les aveugles sont invités à recréer une organisation sociale, ce qui les amène à expérimenter successivement l'anarchie, une ébauche de démocratie puis la dictature, avant d'être réduits à une communauté de six aveugles guidés par la femme du médecin. Le groupe se présente comme une microsociété, au sens où il rassemble des individus aux âges et aux statuts variés : une jeune prostituée, l'ophtalmologiste et sa femme qui a feint d'être aveugle pour le suivre, un jeune garçon, un voleur, un vieillard, un employé de bureau et son épouse. Ainsi, jeunes et vieux, marginaux et bourgeois se côtoient, faisant dire à l'un des personnages : « Le monde est tout entier ici¹¹ ».

Pour ce groupe d'aveugles, la femme du médecin devient une mère, une sainte, allant jusqu'à se sacrifier pour leur bonheur. La petite société des aveugles semble alors comblée puisque la femme leur assure sécurité et approvisionnement. Chacun commence à s'accrocher à un autre, favorisant le développement d'une

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

confiance mutuelle. La naissance d'une histoire d'amour entre la jeune prostituée et le vieillard confirme ce bien-être des individus au sein de la communauté. Faut-il dès lors croire qu'un guide éclairé puisse constituer un gouvernement idéal ?

Le personnage de la femme ne manque pas de susciter des interrogations. En effet, bien que Saramago se soit raillé du Christ dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, il confère au personnage féminin des allures christiques. Par amour pour son mari, elle subit la quarantaine et lui pardonne son adultère avec la prostituée. Enfermée avec les aveugles, elle découvre la misère humaine au point de regretter par moments d'avoir été épargnée. En somme, l'héroïne, humble et lucide, acquiert presque un statut de « sainte dans un monde sans Dieu », un concept que l'on trouvait déjà chez Camus. Ces échos bibliques sont confirmés par un épisode qui n'est pas sans rappeler la Cène :

« [...] elle prit la lampe et alla dans la cuisine, d'où elle revient avec la bonbonne, la lumière traversait le verre et faisait étinceler le joyau qu'il contenait. Elle la plaça sur la table, alla chercher les verres, les plus beaux qu'elle avait, de cristal très fin, puis lentement, telle l'officiante d'un rite, elle les remplit. Puis elle dit, Buvons. Les mains aveugles cherchèrent et trouvèrent les verres, les soulevèrent en tremblant. Buvons, répéta la femme du médecin. Au centre de la table, la lampe était comme un soleil entouré d'astres brillants ».¹²

Dans cette scène où la lumière joue un rôle essentiel, la femme offre aux aveugles de l'eau pure – véritable luxe dans un univers souillé - avec une solennité dans les gestes et une sobriété dans les paroles qui évoque la Cène. Évidemment, la réécriture du texte biblique engendre quelques changements : le Christ est devenu une femme entourée de six apôtres aveugles, le corps et le sang du Christ ne sont plus que de l'eau tirée d'une bonbonne, et l'on imagine les aveugles cherchant à tâtons la précieuse offrande. Et pourtant, malgré cette apparente dégradation de l'épisode biblique, l'offrande n'en a pas moins de valeur et le « buvons » qui remplace la formule « prenez et buvez-en tous » célèbre la communion des êtres réunis autour d'une officiante qui se met sur un pied d'égalité avec ses fidèles. Ainsi, Saramago joue avec la culture biblique de ses lecteurs en adoptant la forme de la parabole et en multipliant les allusions au Christ. Mais que penser de ces références bibliques dans le livre d'un écrivain qui

¹² *Ibid.*, p. 258.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

revendique son athéisme ? En réécrivant la Bible, Saramago cherche peut-être moins à en proposer une version grotesque qu'à en proposer une autre version tout aussi noble, porteuse d'une sagesse tout aussi valable, une sagesse dans un monde sans Dieu. Malgré son athéisme, il laisserait alors entendre l'espoir d'une sainteté en l'homme et une certaine nostalgie du sacré.

Toutefois, l'exemplarité de la communauté s'avère douteuse dans la mesure où l'état de dépendance dans lequel sont les aveugles à l'égard de la femme est un état de misère. De plus, cette communauté est rendue fragile par la vulnérabilité du personnage féminin qui peut devenir aveugle à tout moment. D'ailleurs, la fin du roman est énigmatique. Alors que tous se réjouissent d'avoir recouvré la vue, la femme se met à l'écart :

La femme du médecin se leva et alla à la fenêtre. Elle regarda en contrebas la rue jonchée d'ordures, les gens qui criaient et chantaient. Puis elle leva la tête vers le ciel et le vit entièrement blanc, Mon tour est arrivé, pensa-t-elle. La peur soudaine lui fit baisser les yeux, la ville était encore là.¹³

On peut se demander si la guérison n'amorce pas la dissolution du groupe. De plus, que penser de l'attitude de la femme ? Sa tristesse reflète-t-elle une déception face à la perte de l'ascendant qu'elle avait sur le groupe ? Si Saramago prône la création d'une nouvelle communauté, il semble difficile de déterminer à quoi ressemble la communauté idéale.

En fin de compte, le roman apparaît comme un roman d'apprentissage, comme une parabole puisque les aveugles reconnaissent leur tort : « Je pense que nous ne sommes pas devenus aveugles, je pense que nous étions aveugles, Des aveugles qui voient, Des aveugles qui, voyant, ne voyaient pas¹⁴ ». Cette expérience a donc été l'occasion de s'interroger sur la capacité des hommes à s'organiser en société et sur les fondements du pouvoir. Parce que la question du gouvernement idéal semble aporétique, on serait tenté de croire que Saramago s'érige en donneur de leçons, blâmant la démocratie et imposant au lecteur sa vision critique du monde.

En réalité, Saramago pose ici les mêmes questions que Camus dans *La Peste*, à savoir la question du bonheur, de l'individu et de la communauté. Mais si l'on a pu dire que *La Peste* illustre la philosophie de la révolte, on aurait bien du

¹³ *Ibid.*, p. 366.

¹⁴ *Idem.*

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélié PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

mal à dégager de l'œuvre de Saramago une philosophie cohérente. Saramago désespère-t-il de l'homme ou croit-il encore en une possible communauté ? En fin de compte, le militant communiste cède la place à l'écrivain humaniste, en laissant au lecteur la possibilité de tirer ses propres conclusions.

Ainsi, le lecteur pourra retenir de ce roman la vision sombre de l'humanité (scatologie, violence, déshumanisation) ou, au contraire, la lueur d'espoir qu'apporte cette communauté fraternelle menée par une femme éclairée.

En outre, il est libre d'établir ou non des liens entre *Ensaio sobre a Cegueira* et *Ensaio sobre a Lucidez*, paru en 2004. Bien que Saramago refuse de considérer ce roman comme une suite¹⁵, les similitudes sont nombreuses. D'emblée, les titres et les épigraphes fonctionnent comme des répétitions et des variations puisque l'aveuglement laisse place à la lucidité, tandis que *Le Livre des Conseils* laisse entendre *Le Livre des Voix*. À ces échos s'ajoutent les allusions à l'épidémie de cécité, la résurgence de certains personnages et l'intrigue basée une fois encore sur une épidémie. De fait, le mal blanc subi par les citoyens se transforme en mal blanc infligé au gouvernement à travers une majorité de votes blancs. Mais alors que s'esquisse une évolution favorable vers l'esprit critique et la rébellion, la petite communauté se fracture dans la mesure où c'est un des membres du groupe qui dénonce la femme de l'ophtalmologiste. Dénué de tout scrupule, quelqu'un a en effet révélé au gouvernement la situation privilégiée dont avait joui la femme, ce qui vaut à la bienfaitrice d'être jugée responsable de l'épidémie d'aveuglement. Ainsi, le lecteur est libre de confronter les deux romans ou de les lire indépendamment, de tenir compte de la dégradation des relations interpersonnelles ou d'apprécier la prise de conscience générale des dysfonctionnements politiques.

En somme, si la dimension symbolique du roman est indéniable, le texte interdit tout verrouillage du sens. Par son titre et par son intertextualité biblique et camusienne, le roman engage le lecteur dans une quête herméneutique. Mais

¹⁵ « José Saramago. Ce n'était pas mon intention de départ. *La Lucidité* n'est pas une suite à *L'Aveuglement*, qui se situe quatre ans avant l'action, et montre une épidémie d'aveuglement politique. J'y prends au pied de la lettre une cécité sur les causes des maux dont la société est victime. L'épidémie de « lucidité » en est un peu la contrepartie. Il n'y a pas de lien organique entre les deux récits, mais il y avait une connexion inévitable. Il fallait faire un sort à un personnage du premier, celui d'une femme, la seule à ne pas avoir été aveugle, qui avait en quelque sorte pris en charge le sort du monde, et qu'on retrouve au centre du roman aujourd'hui. » – Propos recueillis par Alain Nicolas. URL - <http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interview-accordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite>.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

finalement, de quel aveuglement est-il question ? Le relativisme réside dans l'absence de réponse claire. Par là, chaque lecteur est invité à définir ce qui constitue pour lui une forme d'aveuglement en ce monde.

Cette conception du roman comme « territoire du jeu et des hypothèses » (Kundera) est d'ailleurs renforcée par le narrateur. En effet, nous avons montré comment le narrateur imposait son point de vue par des formulations péremptoires se voulant universelles. En réalité, l'instance narrative se révèle contradictoire et insituable. Insituable parce que le narrateur oscille entre le « je » et le « nous », se voulant à la fois extérieur à l'histoire et intégré au groupe des aveugles. Parasitant le récit par ses interventions et ses digressions, le narrateur se montre tantôt sympathique, tantôt odieux. Ainsi, il peut prendre la défense d'une prostituée et rappeler au lecteur les dangers d'un jugement hâtif, mais aussi se moquer de la sensibilité féminine, comme dans cette réplique : « Il est donc compréhensible que, face à la preuve irréfutable, la pauvre dame finisse par réagir comme n'importe quelle vulgaire épouse, nous en connaissons déjà deux, qui sont suspendues au cou de leur mari et qui présentent les marques naturelles de l'affliction¹⁶ ».

Le lecteur est alors confronté à un narrateur capable à la fois de tenir des propos dérangeants et d'esquisser une éthique. Contre la confiance traditionnellement accordée au narrateur, le récit invite à conclure que le narrateur ne saurait être un porte-parole ou un double de l'auteur, mais une entité complexe qui vise à nous déstabiliser. La lucidité du lecteur est alors mise à l'épreuve. Optant pour une certaine distanciation, il doit saisir les incohérences du texte sans nécessairement chercher à les réduire. Renonçant à unifier la voix du narrateur, le lecteur devient à la fois libre de fixer le sens particulier du roman et investi d'une mission : celle d'exercer son sens critique.

On reconnaît dans *Ensaio sobre a cegueira* la parole de l'écrivain soucieux de transmettre sa vision de l'homme et du monde. Cette épidémie de cécité est l'occasion pour Saramago d'interpeller les dirigeants politiques et les citoyens. Face à une démocratie qui relève du leurre et de la pure façade, l'expérience de l'aveuglement doit ouvrir sur une lucidité nouvelle. Mais l'association entre épidémie et démocratie s'y veut subtile, contrairement à son roman *Ensaio sobre a Lucidez* où il rappelle clairement la nécessité de mettre en question la

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Aurélie PALUD, *Subjectivité et relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur*

démocratie.

Dès lors, la richesse de *Ensaio sobre a cegueira* réside dans la création d'un roman-laboratoire proposant au lecteur un cadre de réflexion qu'il lui faut investir. Saramago déstabilise son lecteur comme il ébranle les certitudes de ses personnages. Le roman offre alors une expérience de lecture singulière où chacun, en élaborant sa propre définition de l'aveuglement, est invité à sonder le monde extérieur, son intériorité et son rapport au monde. Finalement, cette tension entre subjectivité et relativisme invite le lecteur à s'interroger sur le sens de l'œuvre et à effectuer le cheminement suivant : de l'engagement supposé de l'auteur vers l'engagement réel du lecteur dans son interprétation.

Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa Mori : au sujet de l'écriture

Laurent RAUBER

Nous traiterons dans cet exposé de la relation que peuvent entretenir subjectivité et relativisme, chez un écrivain essayiste japonais du XX^e siècle, spécialiste de la philosophie française (de Montaigne à Sartre), mais aussi grand lecteur de Dostoïevski, Camus, Gide, et fervent amateur d'art (architecture antique ou religieuse, peinture, sculpture...), Arimasa Mori (1911–1976), qui vécut de 1950 à sa mort à Paris. Si sa période d'études est parsemée de publications au sujet de sa spécialité, la littérature et la philosophie française modernes et contemporaines, ses écrits personnels vont peu à peu prendre une place d'importance après son arrivée à Paris au côté du média universitaire. Il est l'auteur de nombreux ouvrages de style autobiographique, concernant sa vie en France et ses pensées (la suite d'essais « *Sur les rives des fleuves de Babylone* »¹, « *Lointaine Notre-Dame* », « *Sous le ciel du voyage* »...), d'écrits sur les cultures française et japonaise, mais aussi sur l'art (*Rouault*). Il traduit Rilke (*Lettres de Florence*), Alain (*Histoire de mes pensées*), Descartes (*Cogitationes Privatae*), Pascal (*Les provinciales*), Émile Boutroux ou Fortunat Strowski en japonais, mais aussi Akutagawa Ryûnosuke (*Rashômon et autres contes*, Gallimard Unesco) en français. Entre autres, il rencontra à plusieurs reprises Roland Barthes, qui s'intéressait comme on sait au Japon, ainsi que le sculpteur Alberto Giacometti, et eut un entretien avec Jean-Paul Sartre, penseur bien connu au Japon, à qui il promit un texte qu'il n'envoya finalement jamais. Il assiste assidument aux cours de Vladimir Jankélévitch, qu'il admire, et poursuit ses études universitaires sur Descartes sous la direction de Jean Wahl. Il meurt à Paris, laissant encore un journal d'un millier de pages, écrit presque entièrement en français. Ses œuvres complètes sont parues en japonais peu après sa mort.

Un Japonais en marge

Arimasa Mori est né à Tokyo en 1911. Il est le petit-fils d'un influent

¹ Nous donnons par convention entre guillemets les titres d'ouvrages parus en langue japonaise et non traduits. Nous les faisons suivre dans les notes de leur transcription en alphabet et de leur graphie dans la langue originale.

politicien japonais, Arinori Mori (1847–1889), qui fit des études en Angleterre avant de devenir le premier ambassadeur japonais aux États-Unis (1871–1873), puis ministre de l'Éducation de 1885 à 1889 et délégué d'ambassade en Angleterre. Celui-ci était un actif réformateur pro-occidental (il a notamment beaucoup contribué à l'établissement du système éducatif japonais moderne, il proposa même l'adoption de l'anglais comme langue nationale). Il mourut assassiné le jour de la proclamation de la première Constitution du Japon en 1889. Le fils d'Arinori Mori et père d'Arimasa, était quant à lui un pasteur engagé dans la diffusion de l'Église réformée.

Arimasa Mori grandit dans une famille protestante, issue de l'ancienne aristocratie, réalité qui trouve écho dans son éducation. Il apprend le français dès son plus jeune âge, fréquentant une école fondée par des missionnaires catholiques à Tôkyô, et il se rappellera plus tard que ses premières lectures étaient des éditions pour enfant de l'Ancien et du Nouveau Testament de la Bible, où il parcourut de nombreuses fois l'histoire d'Abraham, de la création du Ciel et de la Terre, de l'exode, des prophètes, du Christ et de ses douze apôtres. Sa mère l'initie très tôt au piano, avant qu'il ne se mette lui-même à l'orgue, après sa rencontre avec des partitions de Bach, dit-il. Il devient un brillant étudiant, qui s'engage dans des recherches universitaires sur Pascal et Descartes. Cependant, malgré ses rencontres régulières avec des étrangers et son vif intérêt pour la pensée philosophique et religieuse française, jamais il n'avait voulu quitter le Japon.

Ainsi, lorsqu'il part en France en 1950 avec quelques autres Japonais gratifiés de la première bourse du Ministère de l'Éducation français depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est sur le conseil appuyé de l'un de ses aînés, et encore il n'accepte que de mauvaise grâce. Il projette de terminer une monographie sur Pascal pendant ce séjour d'un an, exclut par avance tout tourisme et tout voyage en dehors des visites aux professeurs français spécialistes de sa discipline, et est fermement décidé à rentrer au Japon pour poursuivre sa carrière d'universitaire. Il occupe notamment déjà au moment de son départ un poste d'enseignant-assistant à l'Université de Tôkyô.

Dès son arrivée, celui qui avait traduit Pascal, Alain, et écrit sur Sartre, est saisi par une angoisse irrépressible et l'envie de retourner immédiatement au Japon est extrêmement forte. Il se rappelle les mots de son professeur, qui lui disait qu'il pourrait rentrer vite, mais pas avant d'avoir vu les bâtiments qui se dressent à Marseille devant la mer. De toute façon, le retour immédiat lui était impossible, car il n'avait pas l'argent nécessaire à un nouveau billet. Après quelques jours passés à Marseille, il monte quand même sur Paris, sa destination

finale. Il y séjournera pendant l'année que durera son séjour et l'angoisse du départ cèdera la place à la morosité quotidienne. Il travaille peu, ne voyage presque pas. Il va pour la première fois au Louvre au bout de huit mois...

C'est contre toute attente, peu avant la date du retour, que l'environnement inconnu et angoissant commence à lui apparaître sous un ordre nouveau. Préférant poursuivre le chemin qui a commencé à prendre forme de manière inattendue à ses yeux, il décide brusquement de ne pas retourner au Japon. Il quitte son poste à l'université, et vit de traductions et de quelque argent qu'on lui envoie de son pays. Il retournera brièvement au Japon pour la première fois seulement quatre ans plus tard, en 1955, pour dit-il, revoir le ciel bleu, commun à aucun autre, gravé dans son souvenir (il attendra ensuite jusqu'en 1966).

En France, il se noie dans le Paris à l'intellectualité rayonnante des années 50 et 60, d'où il sort relativement fréquemment pour visiter d'autres régions de France, d'autres pays d'Europe ou du monde. C'est à Paris aussi qu'il commence sa vie d'écrivain-essayiste, trouvant rapidement des postes d'enseignement du japonais à la future INALCO, et de littérature et d'histoire du Japon à la Sorbonne. À partir de 1968, il retournera pratiquement chaque année au Japon pour donner des cours et des conférences.

Sur les rives des fleuves de Babylone

« *Sur les rives des fleuves de Babylone* » est le titre général d'une suite d'essais parus successivement sans plan global préétabli. Ils sont composés à partir de notes, de fragments de son journal intime, ou de lettres retouchées dans lesquelles parfois sont insérés des fragments de son journal ou des commentaires. Le titre, qui est aussi celui du premier ouvrage de la série, est tiré d'une pensée de Pascal :

Les fleuves de Babylone coulent, et tombent et entraînent. O sainte Sion, où tout est stable et où rien ne tombe ! Il faut s'asseoir sur les fleuves, non sous ou dedans, mais dessus ; et non debout, mais assis ; pour être humble, étant assis, et en sûreté, étant dessus. Mais nous serons debout dans les porches de Hiérusalem.

Qu'on voie si ce fleuve est stable ou coulant : s'il passe, c'est un fleuve de Babylone.²

² Blaise Pascal, *Pensées*, (fragment 459-918, Ed. Brunschvicg), GF Flammarion, 1976, p. 180.

Ce fragment (459), ainsi que le précédent (458), tire sa matière d'un Psaume de la Bible, qui a inspiré nombre d'auteurs et d'artistes au fil des siècles, de Saint-Augustin à Boney M... Johann Sebastian Bach crée deux compositions nommées « An wasserflüssen Babylon » : une chorale et un prélude pour orgue. Bach réadapte là le travail d'un autre compositeur, Wolfgang Dachstein, qui fut, pour l'anecdote, organiste à la cathédrale et à l'Église Saint Thomas de Strasbourg, où s'est tenu ce colloque. Dans le premier catalogue d'hymnes de Strasbourg (« Kirchen ampt ») paru en 1525, ce dernier avait adapté sous le même titre le Psaume 137³, qui s'intitule originellement le « Chant de l'exilé », en arrangeant le texte original. Voici les deux premières strophes traduites en français du « Chant de l'exilé », ou Psaume 137 :

Au bord des fleuves de Babylone
nous étions assis et nous pleurions,
nous souvenant de Sion ;
aux peupliers d'alentour
nous avons pendu nos harpes.

Et c'est là qu'ils nous demandèrent,
nos geôliers, des cantiques,
nos ravisseurs, de la joie :
« Chantez-nous, disaient-ils,
un cantique de Sion. »⁴

Il est question ici de l'épisode tragique de l'exil à Babylone, la première déportation des Juifs dont la ville Jérusalem (Sion) fut mise à sac par le roi de Babylone, Nabuchodonosor II, au début du VI^e siècle avant l'ère chrétienne. Se retrouvant en terre étrangère, ils se souviennent de leur patrie avec tristesse. Or, assis et pleurant au bord du Tigre et de l'Euphrate, leurs ravisseurs leur demandent d'entonner des chants de leur terre natale. Mais comment chanter des chansons célébrant leur patrie et leurs croyances, parmi ceux qui jamais n'entendront leur voix comme une vérité, et tout juste comme un divertissement ? Leurs harpes resteront dorénavant pendues aux arbres sans fruits.

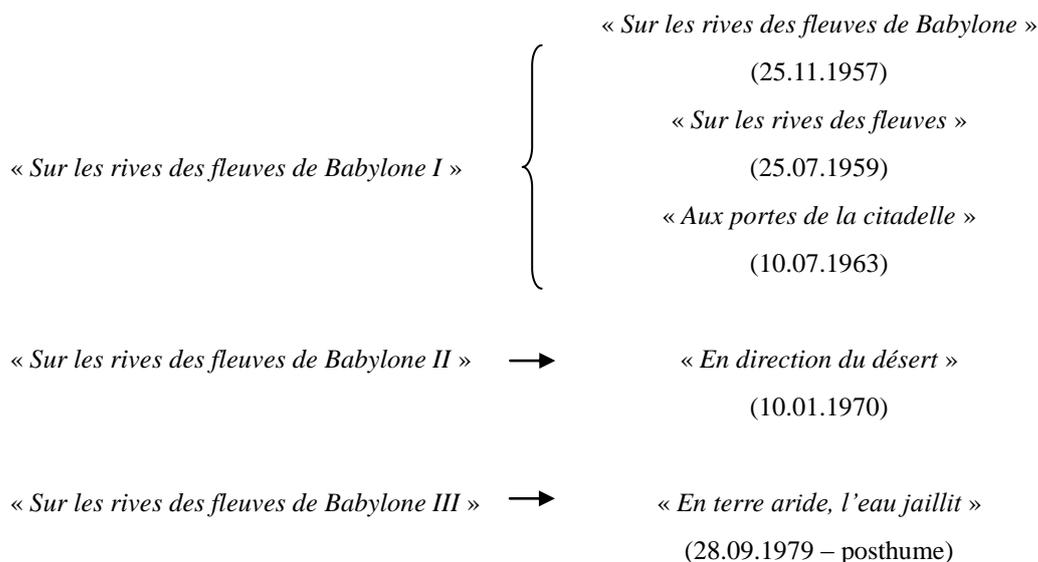
L'ensemble de cette suite d'essais publiée entre 1957 et 1979 couvre des écrits s'étendant dans un espace de temps qui va de la veille de Noël 1952 au 14

³ Numérotation hébraïque.

⁴ *La Bible de Jérusalem*, Les Éditions du Cerf, Coll. Pocket, 1998, p. 982.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Laurent RAUBER, *Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa Mori : au sujet de l'écriture*

novembre 1967 pour les dates de rédaction connues, soit pratiquement quinze années de la vie de l'auteur, et regroupe un peu moins de 250 lettres, notes ou fragments de journal datés. L'ensemble est subdivisé par l'auteur en trois grandes parties, que nous donnons pour plus de lisibilité sous la forme d'un schéma simple :



Le moment initial de ces essais est la prise de conscience sous une forme encore très vague de la présence intime d'une « sollicitation intérieure ». Cette sollicitation intérieure, qui se manifeste sous la forme de l'écriture – le fait d'*écrire* – constitue donc le point de départ de tout le développement de la pensée d'Arimasa Mori. L'écriture est ce fil qui attache la subjectivité de Mori à la relativité de son environnement, et qui, sans pour autant être très manifeste dans le contenu, n'en saute pas moins aux yeux.

Nous allons donc examiner une partie des écrits d'Arimasa Mori – ces essais de Babylone –, dans l'ombre symbolique apportée par ce passage biblique, pour essayer de dégager plus loin ce que peut révéler l'écriture, au sujet de ce qui nous concerne, à savoir la subjectivité et le relativisme.

Le premier ouvrage « *Sur les rives des fleuves de Babylone* » est un recueil de 36 lettres de l'auteur (aucune lettre d'un autre destinataire n'est incluse) datées d'octobre 1953 à septembre 1956.

Dans la dernière lettre du recueil figure les mots « ce livre » ainsi qu'une allusion à la première lettre ouvrant l'ouvrage, ce qui laisse entendre que Mori a écrit cette lettre avec l'intention de la voir clore son premier livre. Cette période

de quatre années a permis à l'auteur de dégager certains thèmes importants pour ces investigations philosophiques et existentielles, comme les problèmes de l'expérience humaine et de la définition. La substance sur laquelle travaille la définition n'est pas le langage lui-même, qui n'est déjà qu'un symbole, mais cette matière est l'expérience elle-même. Pour Mori, *l'expérience définit les mots*. C'est ainsi que Mori voit par exemple dans *Les essais* l'expression cristallisée de l'expérience humaine de Montaigne elle-même, tout comme son « *Sur les rives des fleuves de Babylone* » doit constituer l'expression de l'expérience de Mori. Ce travail de définition doit mener en dernière instance à la définition de soi-même : « je veux continuer jusqu'à ce que moi-même je puisse me convaincre de la forme de ce moi véritable⁵ », « je veux m'assurer suffisamment de moi-même⁶ ».

Le deuxième ouvrage, intitulé « *Sur les rives des fleuves* » contient lui 76 lettres datées d'avril 1957 à mai 1958, soit couvrant une période d'un an seulement. Dans la lettre ouvrant le recueil, il revient sur son ouvrage précédent, cette suite de lettres qui ont pris « une forme singulière de développement intérieur » et ajoute à propos de la définition que la « vérité » n'est rien d'autre que les définitions que chacun donne lui-même. Mori révèle ensuite son projet déjà commencé dans le premier recueil et sa limite encore infranchissable :

Les choses que sont l'intuition, les sensations, l'expérience, la pensée, ainsi que le temps, l'espace, le soi, le monde, la nature, etc., sont des problèmes fondamentaux depuis que la civilisation humaine a commencé. Lorsqu'apparut quelque chose qui leur correspondait dans le processus de mon expérience, c'est-à-dire lorsque que mon expérience elle-même commençait à former et mouvoir ces catégories-là, ou encore lorsque l'expérience se change en pensée, tout ce que j'ai pu faire s'est limité à transcrire ce qui ressemblait à un point de contact ou à une trace fine. Et encore, je ressentais de la crainte du fait même de penser la réalité qui est en moi comme définissant les concepts divers qui sont devenus le sens commun. Lorsque j'essaye de développer cela davantage, mes mots se détachent de la substance, c'est-à-dire perdent l'originelle et véritable fonction du langage, et je commence à construire des châteaux dans le vide. Ce n'est pas qu'il ne faille pas du tout faire de développement en tant que tel. C'est que la situation où un développement deviendrait un véritable développement, autrement dit que les circonstances pour que

⁵ Arimasa Mori « *Sur les rives des fleuves de Babylone* » (*Babiron no nagare no hotori ni te*, バビロンの流れのほとりにて), in *Œuvres complètes*, t. I, Chikuma, 1978, p. 79 (daté du 25.12.1953).

⁶ *Ibid.*, p. 97 (daté du 27.12.1953).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Laurent RAUBER, *Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa
Mori : au sujet de l'écriture*

l'approfondissement de l'expérience elle-même s'accomplisse, sans qu'aucun des mots ne s'échappe de l'expérience, n'étaient pas réunies en moi. Elles ne le sont toujours pas maintenant. Donc je veux, comme je l'ai fait jusqu'à présent, continuer ces lettres.⁷

C'est ainsi que commence le deuxième recueil. Il s'achèvera finalement sur la confession que la forme de la lettre, qui lui avait jusqu'à un moment servi de guide dans l'écriture de sa réflexion, a fini par perdre son sens et son naturel. Sa correspondance polaire va donc s'achever avec cette dernière lettre. Il admet néanmoins une possibilité pour que ses écrits reprennent sous une autre forme, voire recommence avec des lettres, mais plus tard. Et en effet, si ses écrits se poursuivront, la forme épistolaire sera abandonnée.

Cependant, il faut que je continue à écrire. Je ne sais pas bien pourquoi. Mais si je ne le fais pas, j'ai l'impression que mon esprit va se troubler de plus en plus et ne plus rien refléter du tout.⁸

Il n'y a pas d'autre chemin pour moi que l'écriture. Je ne peux que continuer à écrire. Je commence peu à peu à le comprendre. Et je pense continuellement combien je suis puéril et en retard à ce sujet. Ce n'est pas là un chahut quant au non-achèvement. Mais même puéril ou en retard, je ne peux que continuer d'écrire.⁹

Écrire lui est donc nécessaire. Son écriture a évolué de la forme épistolaire, polaire, à la forme diariste, solitaire.

Le troisième ouvrage de la série s'intitule « *Aux portes de la citadelle* ». C'est un recueil de 44 notes manuscrites couvrant une période légèrement supérieure à un an, allant de juillet 1958 à octobre 1959. Mori, dans une postface à la réédition de 1968, signale que dans ce livre, il est arrivé à définir des mots à partir de son expérience, et que s'en est même la raison pour laquelle ce livre à pris forme.

Dans la dernière note qui ferme le recueil, Mori écrit qu'il a compris le désespoir comme un territoire, que l'homme doit contourner ou traverser. Ainsi naît une définition. Cette traversée du désert constitue même le véritable chemin

⁷ Arimasa Mori, « *Sur les rives des fleuves* » (*Nagare no hotori ni te*, 流れのほとりにて), in *Œuvres complètes*, t. I, Chikuma, 1978, p. 193-194 (daté du 16.04.1957).

⁸ *Ibid.*, p. 317 (daté du 19.08.1957).

⁹ *Ibid.*, p. 434 (daté du 05.05.1958).

de Mori. Un chemin qui a été véritablement défini, par la fusion de tous les chemins en un seul, un chemin le moins tracé qui soit, dans le désert. Est-ce alors étonnant si le recueil suivant, qui s'ouvre sur la plus ancienne note de Mori, datée de 1952, précédant toutes les autres parues dans les divers recueils, s'intitulera « *En direction du désert* » ? La traversée du désert aurait-elle commencée pour Mori dès la venue en France en 1950 ?

Le 17 août 1959, Mori, qui n'avait pas écrit depuis un mois, reprend la plume. Début août, il reçoit un exemplaire de l'édition de ses deux premiers essais. À la joie de contempler la cristallisation de son parcours de neuf années, succéda, dès la relecture commencée, l'assaut de la répugnance, écrit-il, dans « *Aux portes de la citadelle* ».

Dans son texte du 17 août pourtant, il note qu'il a retrouvé le courage d'écrire. La cause du dégoût éprouvé au contact de ses recueils précédents est enfin connue de lui, et il en tire la leçon suivante : le travail d'écriture ne doit pas perdre le contact avec l'expérience, c'est-à-dire que penser n'est pas autre chose que chercher à exprimer l'expérience.

C'est que j'ai reconnu la vilenie, la faiblesse, et l'égoïsme d'une tentative d'évaluation du progrès par moi-même. Et puisque j'en suis venu à en prendre conscience sous la forme de la répugnance, il faut que je m'en débarrasse complètement. Ce qui fait le plus peur, c'est qu'on découvre que les passages qu'on pense avoir le mieux écrit sont les plus faibles. Voilà qui me suggère ce que veut dire « écrire ». [...] Lorsque la progression du stylo se sépare du mouvement de la tête, c'est le défaut, le défaut fatal, où ce n'est plus le stylo qui avance mais les chimères qui se réfléchissent à la surface des caractères. Pourquoi est-ce un défaut ? Parce que ce n'est pas là « écrire ». Car « écrire » est une progression.¹⁰

Par quoi « écrire » atteint-il le travail ? Inutile de dire que c'est par le fait de continuer à écrire. Cependant, cela seul est un problème qui ne résout absolument rien. Ce n'est pas le simple fait d'établir superficiellement des catégories comme le poème, le roman, la pièce de théâtre, etc., et d'essayer d'en écrire, mais c'est le fait que les mots atteignent véritablement le domaine des choses, et alors qu'ils arrivent à définir quelque chose qui uniquement intérieurement ne peut pas être défini. [...] Je suis convaincu qu'à propos de ce problème, il y a un grand principe éternel. Mes mots ne sont pas assez matures pour que je puisse l'exprimer maintenant verbalement

¹⁰ Arimasa Mori, « *Aux portes de la citadelle* » (*Jōmon no katawara ni te*, 城門のかたわらにて), in *Œuvres complètes*, t. II, Chikuma, 1978, p. 85-86 (daté du 17.08.1959).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Laurent RAUBER, *Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa
Mori : au sujet de l'écriture*

et mon expérience manque grandement de densité pour que je puisse l'aborder.¹¹

Le dernier ouvrage de la série publié du vivant de l'auteur, soit le quatrième, « *En direction du désert* », réunit 89 fragments, le premier daté comme nous l'avons mentionné de décembre 1952 et le dernier de novembre 1967, soit s'étendant sur quinze années. L'unité de la matière, ou du style, n'est ici guère respectée. Les fragments étant soit des notes (4, longues) soit des extraits de son journal (85). Relevons qu'avec ce volume la chronologie aussi est doublement violée, à la fois par la présence de notes antérieures aux recueils précédents, ainsi que par la présence de commentaires postérieurs à l'extrait qui clôt le livre, rajoutés dans les notes et extraits de journaux. Mais si le chemin de Mori est une marche dans le désert, sa volonté est régulièrement réaffirmée :

En tant qu'écrivain, ma détermination de fixer mon moi est devenue encore plus solide.¹²

Je souhaite entretenir et faire mûrir mon travail en tant qu'homme qui écrit, et pour ça, rien n'est trop cher. Pour que cela advienne, je vais tenter tout ce que je peux faire.¹³

Et l'importance de l'écriture pour la pensée, expression de l'expérience humaine, n'est pas oubliée.

J'ai été ému par beaucoup de choses depuis que j'ai atteint l'âge de raison. Ces émotions ne sont pas des choses qui sont passées par l'intermédiaire d'une quelconque opération, qu'on dirait intellectuelle, sentimentale ou volitive. « Les oiseaux qui s'envolent dans le paysage » désert en font partie. Il fallait absolument que ce soit des oiseaux. Des moineaux ou des hirondelles, et ça n'aurait pas été le cas. Je ne vais pas en parler ici point par point, mais en moi, il y a les silhouettes du paysage et de l'homme qui se griment dans ces émotions primitives, et on peut penser que cela structure le noyau de mon expérience. C'est ce que j'appelle le « domaine essentiel » de l'expérience. [...] C'est un domaine étrange lié intimement avec la naissance de la conscience. Je n'ai pas du tout d'intérêt pour ce qui se trouve à l'extérieur de ce domaine. Si je rencontre quelque chose qui appartient à ce

¹¹ *Ibid.*, p. 107-108 (daté du 03.09.1959).

¹² Arimasa Mori, « *En direction du désert* » (*Sabaku ni mukatte*, 砂漠に向かつて), in *Œuvres complètes*, t. II, Chikuma, 1978, p. 309 (daté du 16.03.1967).

¹³ *Ibid.*, p. 344 (daté du 14.05.1967).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Laurent RAUBER, *Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa
Mori : au sujet de l'écriture*

domaine, mon existence s'ébranle comme par une décharge électrique. Je n'ai en fait aucun intérêt pour ce qui n'éveille pas cette résonnance existentielle. Ce doit être certainement le domaine problématisé par l'analyse psychologique, mais je ne pense pas à m'analyser personnellement, ni à me faire analyser. Je pense que le fait d'écrire soi-même, c'est dans un sens la plus assurée des analyses, bien qu'extrêmement lente.¹⁴

Dans la postface de cet ouvrage, il prévoit de sortir « dans un ou deux ans » le volume suivant, qui s'intitulera « *En terre aride l'eau jaillit* ». La vie est, dit-il, un désert parsemé d'oasis, là où l'eau jaillit. C'est à propos de cela, qu'en novembre 1969, l'auteur a envie d'écrire¹⁵. Aurait-il trouvé une vérité correspondant à l'objet de sa recherche ? Après que son esprit ait erré dans les sables, serait-il parvenu à un lieu d'abondance et de repos ?

Mais sept ans s'écouleront sans que « *En terre aride l'eau jaillit* » ne paraisse, ni ne soit complètement écrit. Mori disparaît en 1976, n'en laissant qu'une introduction oblitérée, sans doute encore à l'état d'ébauche, et quelques lignes d'un chapitre « I ». Le reste s'avère inachevé ou perdu. La troisième partie de cette suite d'essai, posthume, n'est donc qu'une introduction de quelques pages présentant la direction qu'il comptait donner à son œuvre à venir. Aucune date inscrite ne permet d'en situer l'écriture.

Dans cette ultime introduction, Mori revient sur ses premiers écrits et raconte que si son travail d'écriture avait commencé pour des raisons psychologiques ou subjectives, avec le temps écoulé, il ne voit plus qu'un motif : quelque chose d'existential, quelque chose d'instinctif tourné vers l'existence, destiné à combler le manque de l'être. Cela signifie donc pour Mori qu'« écrire » est la raison d'être de l'homme¹⁶ et donc sa propre raison de vivre à lui¹⁷. Mori a commencé à écrire lorsqu'il a souffert de son manque personnel de plénitude d'être, manque impossible à combler par la parole, l'écoute ou la lecture : lorsque quittant le Japon, il est venu en France.

Mais Mori va plus loin, donnant à l'écriture un sens qui dépasse toute contingence pour l'être humain. L'écriture est organisation : en fait, elle est la

¹⁴ *Ibid.*, p. 443 (daté du 30.08.1967).

¹⁵ *Ibid.*, p. 471 (daté du 11.1969).

¹⁶ Arimasa Mori, « *En terre aride l'eau jaillit* » (*Kôya ni mizu wakite*, 荒野に水は湧きて), in *Œuvres complètes*, t. III, Chikuma, 1979, p. 322.

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

pensée objective. Même s'il avait été musicien, dit-il – et il l'a été jusqu'à une certaine limite, vouant une passion pour Bach qui l'a accompagné dans son apprentissage et son exécution de l'orgue jusqu'à ses derniers jours – il aurait quand même écrit. Écrire n'est pas créer comme un musicien compose un morceau. Écrire n'est pas créer une œuvre avec des caractères comme le sculpteur crée une œuvre de pierre, dit-il. Le romancier construit, il sculpte et harmonise les mots, il crée, mais n'écrit pas. Dans l'écriture au sens où Mori la pense, le mot (ou la phrase) doit au contraire perdre toute matérialité, jusqu'à la transparence, s'inscrivant sur le papier en lieu et place de la chose ou de l'état de choses qu'il désigne dans la réalité.

Pour comprendre davantage ce que Mori veut montrer, examinons rapidement sa réflexion au sujet de la définition, reliant l'expérience et les mots, telle qu'elle apparaît dans son texte posthume.

L'expérience, la pensée et la définition

Définir, c'est circonscrire, limiter, éviter la confusion avec autre chose. Or Mori distingue « le fait de définir » et « ce qui définit ». « La plus grande et la plus dangereuse des confusions, dit-il, est de prendre la définition pour ce qui définit¹⁸ ». En d'autres termes, de réduire ce qui est défini à sa définition.

C'est précisément là où se fait une différence d'essence entre la sculpture, la musique ou la langue tels que les manipulent les artistes, et l'écriture pour la pensée. Chez Mori, l'expérience et la pensée (avec le langage) n'appartiennent pas à la même dimension, et penser signifie rendre claire l'expérience dans le domaine du langage, par le travail de définition. Dans ce sens-là, le travail du romancier, pour Mori, prend fondamentalement son départ dans la dimension langagière, alors que celui du philosophe, celui de Mori, prend son départ dans l'expérience. Il ne faudrait pas conclure pour autant que le romancier ne « pense » pas selon Mori. Comme en témoigne le vif intérêt du philosophe japonais pour Dostoïevski sur lequel il a beaucoup écrit par exemple, dans le roman, la frontière entre littérature et philosophie est plus que ténue. Et comme il est impossible de nier que le travail esthétique avec le langage reste la marque propre ou distinctive de la littérature, il serait aussi absurde de croire que le roman s'isole dans le langage sans faire référence au moindre vécu, à aucune réalité humaine, c'est-à-dire que le roman ne pense pas.

¹⁸ *Ibid.*, p. 323.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Laurent RAUBER, *Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa
Mori : au sujet de l'écriture*

[...] la philosophie et la littérature ne sont certainement pas séparées en réalité, [...] selon les cas, la philosophie peut se développer au sein d'une structure littéraire, ou la littérature nécessiter une réflexion philosophique.¹⁹

Ainsi, pour Mori, la véritable expérience humaine se distingue sans cesse de la pensée, dont elle est la source. La définition (le travail de la pensée dans le langage) est distincte de ce qui est défini (l'expérience), en d'autres termes : ce qui est défini transcende sans cesse sa définition. On comprendra alors pourquoi se définir n'aboutit à chaque fois qu'à une nouvelle distanciation par rapport à sa subjectivité, car les domaines de l'expérience et de la pensée sont, bien qu'en rapport étroit, toujours éminemment distincts :

Ainsi, la subjectivité qui est au départ subsiste jusqu'à la fin, et constitue un socle impossible à mouvoir par la moindre définition.²⁰

Cette prise de conscience s'est faite pour lui progressivement, lentement, au fil de son travail de réflexion à travers une écriture presque quotidienne. Dans cette introduction, il écrit combien il considère a posteriori tous ses essais précédents, comme des choses immatures, produites par la poussée du cours du temps. L'éveil à l'« expérience » signifie commencer à s'opposer au temps, au temps qui s'écoule et emporte. La véritable expérience humaine se dépose et s'accumule au fond du cours du temps²¹. Il parle de ce changement comme suit :

Il ne s'agit pas là d'une recherche conceptuelle relative à une structure de la conscience, comme l'intuition ou la réflexion ; cela s'est passé comme un événement réel dans le cours de ma vie.²²

Il ne s'agit donc pas d'une transformation purement limitée au domaine psychique, de la conscience, c'est un changement bien réel, dans son vécu, qui a eu lieu. Il finit son introduction sur ces mots :

Pour utiliser une expression extrême, c'est un revirement de la vue, ou plus profondément, le changement de la façon d'être. Cependant, ce n'est pas que la forme de la vie elle-même, emmenée, emportée par le temps, a changé dans un sens absolu. Seulement, sa façon d'être emportée s'est transformée

¹⁹ Arimasa Mori, « *Philosophie et littérature* », (*Tetsugaku to bungaku*, 哲学と文学), in *Risô*, Risôsha, 1950, p.78.

²⁰ *Ibid.*, p. 325.

²¹ *Ibid.*, p. 326.

²² *Idem.*

de manière relative. Comment ce fait-il que cette chose inattendue soit possible pour l'homme ? J'ai dit « de manière relative », mais cela ne veut pas dire que cela ait un sens superficiel. Cela a, pour l'homme, un sens absolu.²³

La vie ne cesse de s'écouler dans le temps, et cette temporalité, qu'elle soit physique ou sentimentale, est même la condition *sine qua non* de la vie. Mais qu'au fond du cours du temps commencent à s'accumuler des sédiments, autrement dit l'expérience, voilà qui change cette vie de deux manières : relativement et absolument. En effet, si du point de vue du phénomène, la vie, ce changement n'est que relatif (échéant à celui qui la perçoit), du point de vue de l'homme, ce changement, cette découverte de l'expérience, à un sens absolu : car, pour Mori, prendre conscience de l'expérience signifie commencer véritablement à être un *homme*. En d'autres termes, la « chose » qu'est l'homme est définie par Mori comme ce qui, prenant conscience de l'expérience, travaille à la traduire en pensée par l'écriture. Mais ce travail ne peut se faire sans la vraie solitude.

Conclusion

Babylone et Sion. Paris et Tôkyô. La relativité de leur être ne les empêchent pas d'être des symboles éternels dans le temps et l'espace humain. Mori Arimasa, exilé à Paris, assis au bord de la Seine, derrière la cathédrale Notre-Dame, chante en silence. Il écrit. Babylone *est* Paris. Sion *est* Tôkyô.

Seule l'écriture est chargée de la différence initiale et irrémédiable, que la parole, présence vivante et actuelle, ne porte pas en son sein. L'écriture permet de chanter, bien que loin de « chez soi », en silence. La lettre, cette forme qu'avait prise l'écriture au début des essais, n'avait été qu'un stade temporaire, primitif, de l'enregistrement, encore parole directe délayée, envoyée à un destinataire, une présence manifestée dans l'absence. La lettre était un intermédiaire entre parole et écriture. N'exprimait-il pas ses doutes dans le deuxième recueil :

Pourquoi est-ce que je continue à t'écrire des lettres ? Et pourquoi toute ma réflexion tente de s'écouler dans ces lettres ? J'y pense avec attention.²⁴

Ce fut son dernier essai sous forme épistolaire. Le « je » qui parlait ne pouvait encore se séparer complètement d'un « tu », ce « tu » qui autorisait et

²³ *Ibid.*, p. 326.

²⁴ « *Sur les rives des fleuves* », *op. cit.*, p. 319 (daté du 22.08.1957).

accueillait la parole. Cependant, le « je » ne naît réellement, en tant que subjectivité, qu'en devenant un « il » pour ce « tu » (ou les « tu »). L'être qui se met en quête de la subjectivité – c'est-à-dire de *sa* subjectivité, car la subjectivité résiste à toutes les formes du général et est donc exclue en puissance des mots, bien commun à tous – est un homme qui vit exilé à jamais. Mais c'est dans son exil même – et seulement dans cet exil – qu'il peut connaître le sens du chant de la vérité et le chanter vraiment, même s'il lui faut le faire en silence. Le véritable sujet est un exilé, étant devenu un « il » pour les « tu ». « Je » ou « il » est un Autre. Le véritable sujet est étrangeté, il est hors contexte, et dans ce sens, il rejoint finalement l'autre. L'exil est une vie-écriture, par opposition à cette vie-parole de la communauté originelle (celle de la naissance, celle du sang, du quotidien). Dans l'exil, l'écriture souffle la parole dans un silence plus grand. L'écriture, langage silencieux, support de la pensée humaine, est écoute de ce dire de l'autre, du « il », du « je » solitaire, duquel la lettre n'est encore, en tant que *parole écrite*, qu'un succédané artificiel et insuffisant.

Et la subjectivité ne cesse d'être occultée par ce qu'elle produit et qui s'en nourrit : la véritable pensée humaine, née de l'expérience.

La subjectivité impressionniste chez Proust

Takami SUZUKI

Introduction

Comment cerner la subjectivité et le relativisme chez Proust ? D'un point de vue historique, plusieurs pistes de réflexion s'offrent à nous. On pense d'abord à la philosophie néo-kantienne, qui était à la mode en France à l'époque de la formation de Proust, et qui a influencé de façon décisive son éducation philosophique¹. Il ne faut pas négliger non plus les philosophes de l'idéalisme allemand, qui ont influencé un certain nombre d'écrivains français, comme Barrès ou Villiers de l'Isle-Adam², dont la littérature de Proust s'est nourrie à son tour. On peut enfin également se pencher sur le rapport entre l'esthétique proustienne et la théorie de la relativité d'Einstein. En effet, comme l'ont noté certains des premiers lecteurs de Proust, on peut détecter des points communs entre la pensée proustienne et la théorie d'Einstein³, même si bien sûr la compréhension par l'écrivain de cette théorie physique restait limitée.

Toutefois, bien que ces éléments historiques revêtent une importance considérable, nous nous en tenons ici à évoquer au minimum ces éléments historiques, pour concentrer notre regard sur les écrits de Proust, parce qu'il apparaît que, en ce qui concerne la subjectivité et le relativisme, Proust présente un point de vue propre, fondamentalement différent des pensées philosophiques déjà établies comme de la théorie d'Einstein. Nous aborderons cette question sous plusieurs angles. Pour commencer, nous aborderons la question de la subjectivité proustienne en analysant une image qui nous semble fondamentale à cet égard : l'image du dormeur éveillé. En second lieu, nous examinerons très brièvement les possibilités d'interprétation philosophique de la subjectivité proustienne. Toutefois, il ne serait pas juste de réduire la tentative proustienne à un projet philosophique, puisque l'ambition proustienne est purement littéraire. C'est

¹ Henri Bonnet, *Alphonse Darlu, maître de philosophie de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1961, Anne, Henry, *Marcel Proust – Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 76-97.

² Sandrine Shiano-Bennis, *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

³ Camille Vettard, « Proust et Einstein », *Nouvelle Revue française*, n^o 107 (1^{er} août 1922), p. 246-252.

pourquoi, enfin, nous tenterons de dégager la méthode littéraire proustienne pour décrire la subjectivité en focalisant notre regard sur une notion dont Proust fait un usage tout à fait particulier : la notion de croyance.

Dormeur éveillé ou effondrement du sujet ?

Les critiques, tels Vincent Descombes ou Roland Breeur, ont souvent pointé l'aspect solipsiste de l'esthétique proustienne⁴. De fait, l'idée que l'on ne peut sortir de soi-même est fréquemment répétée dans la *Recherche*, que ce soit dans la vie mondaine ou dans l'expérience amoureuse. Par exemple, le narrateur affirme à propos d'Albertine :

... j'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n'était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté.⁵

On perçoit dans cet extrait l'écho lointain de la pensée kantienne : l'écrivain insiste sur le fait que toutes les perceptions se forment à travers les matrices perceptives qui appartiennent au sujet. Par ailleurs, Anne Henri a bien montré comment la philosophie de Schopenhauer s'infiltré dans les textes proustiens⁶. On peut reconnaître ici la résonance de la première thèse du philosophe allemand : le monde est ma représentation. On remarque souvent dans ses descriptions de phénomènes psychologiques que Proust a tendance à insister sur la justesse de la vision solipsiste.

On peut avancer que cette vision solipsiste est liée au relativisme proustien. Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust ne cesse de souligner la pluralité du « moi ». La vision sensible et intelligible du protagoniste est en perpétuel devenir : ses désirs, ses impressions, ses sensations, ses pensées, ses réflexions, tous les éléments qui constituent son « point de vue » sont instables, sous l'effet « destructeur » du Temps, l'autre protagoniste du roman. La subjectivité telle que la conçoit Proust subit ainsi une fragmentation radicale. Si l'on peut admettre qu'il existe un aspect relativiste dans l'œuvre de Proust, ce relativisme est lié au fait que l'écrivain est extrêmement sensible au changement temporel, à la fois à

⁴ Par exemple, Vincent Descombes, *Proust – Philosophie du roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1987, p. 47-66.

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 volumes, t. III, p. 194. Désormais, elle sera abrégée en *RTP*, suivi du numéro du volume.

⁶ Anne Henry, *op.cit.*, p. 46-55.

l'échelle individuelle et à l'échelle sociale, qui vient fragmenter la conscience, et multiplier la subjectivité.

Tout au début d'*À la recherche du temps perdu*, Proust présente une image qui exprime bien cette subjectivité multipliée et fragmentée. C'est le fameux « dormeur éveillé », thème emprunté aux *Mille et une nuits*. On sait bien que Proust débute son roman par la description du héros qui somnole au lit, tandis que sa conscience traverse différents lieux présents dans ses souvenirs. La nouveauté radicale de ces pages était telle qu'elles ont fait hésiter les éditeurs à publier la *Recherche*. La scène du « dormeur éveillé » où Proust scrute la conscience de celui qui somnole a pour fonction d'annoncer le développement de l'histoire et d'esquisser les problématiques du « sujet » telles que le conçoit Proust, en particulier dans son rapport avec le Temps.

Voyons plusieurs extraits de cette scène et les réactions variées des critiques. À la première page du roman, on constate clairement l'intention de Proust de structurer son œuvre :

... je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire... Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil... Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure.⁷

On a déjà indiqué l'importance de ces trois éléments tirés des livres lus par le héros : une église, un quatuor, et la rivalité de François Ier et de Charles Quint. Comme l'indique la note de l'édition de la Pléiade, ils annoncent certains des thèmes essentiels du roman : l'église est l'une des images préférées de Proust, qu'il utilise pour élaborer des métaphores importantes (la plus importante de ces métaphores étant évidemment celle qui symbolise l'œuvre elle-même). Ainsi que le montrent des manuscrits de la *Recherche*, le quatuor évoqué ici deviendra à un stade ultérieur d'écriture le septuor de Vinteuil, et de manière moins évidente, la rivalité de François Ier et de Charles Quint pourrait être une allusion à l'Affaire Dreyfus, événement politique dont Proust décrit soigneusement la réception et les réactions qu'il a provoquées dans plusieurs milieux sociaux. À la fin de notre extrait, l'illusion que le narrateur devient ce que le livre raconte évoque tout naturellement le sujet du roman : la naissance d'un écrivain qui raconte sa vie dans son œuvre. Ainsi, cette scène a pour fonction à la fois d'annoncer les thèmes

⁷ RTP, I, p. 3.

essentiels de l'œuvre et de structurer le roman, comme l'ont souvent indiqué les commentateurs de Proust. Or, tous ces thèmes, y compris celui de la création artistique, sont présentés sous la forme de la croyance du dormeur éveillé, dans une évocation qui souligne le côté éphémère de la conscience. La métaphore de la métempsychose, qui était appréciée par l'orientalisme du XIX^e siècle, comme chez Leconte de Lisle, est une image privilégiée chez Proust pour exprimer l'état fragmenté du sujet dans le courant du temps. Cet état fragmenté du sujet est présenté en même temps que l'évocation de la structure du roman. La subjectivité fragmentée liée à la création artistique se trouve donc au cœur de l'œuvre de Proust.

Dans les premières pages du roman, l'écrivain ne cesse de souligner la labilité du sujet dans l'espace et le temps.

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre.⁸

En bon disciple de Kant, Proust présente comme matrice de la perception l'espace et le temps. Mais la description du dormeur éveillé permet d'évoquer une situation où ce cadre perceptif est totalement bouleversé. Il ne s'agit pas ici de la recherche d'une base solide des savoirs comme chez Kant, mais au contraire de son manque total qui cause un effondrement du sujet. La recherche de la vérité semble impossible puisque le monde tombe dans l'incertitude de la croyance.

Comment interpréter cette image du dormeur éveillé ? Il semble que les critiques réagissent globalement de deux façons. On peut la comprendre de façon négative : par exemple, Gaëtan Picon voit la conscience du dormeur éveillé comme une pénombre qui altère la perspicacité de la conscience⁹. George Poulet adopte à peu de choses près la même position que Picon à cet égard. Pour l'auteur de *L'espace proustien*, le caractère sombre de cette scène est symbolique du commencement de l'apprentissage littéraire quand le héros n'a encore rien saisi de ce qui deviendra sa propre esthétique¹⁰. À l'inverse, on a pu interpréter l'image du dormeur éveillé d'une façon positive : Deleuze et Alain de Lattre considèrent la conscience du dormeur éveillé comme une source d'inspiration. Deleuze y voit un

⁸ RTP, I, p. 5.

⁹ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, « Folio », 1995, p.134.

¹⁰ George Poulet, « Proust », *Études sur le temps humain*, Plon, « Agora », 1989, p. 412-413, p. 415, p. 429.

élément essentiellement lié à la création proustienne¹¹. Alain de Lattre lui accorde une valeur positive grâce à sa fonction d'expression de la réalité temporelle propre à l'écrivain¹².

Pour notre part, remarquons l'ambiguïté de ce dormeur éveillé en ce qui concerne la question de la subjectivité. La figure du dormeur éveillé balance entre le point de départ de l'établissement du sujet et le stade ultime de la fragmentation du sujet. La première scène du roman peut ainsi être interprétée aussi bien comme un éloge de l'établissement du sujet, qui se range alors du côté de la philosophie de Descartes ou de Kant, que comme l'appréciation de l'état fragmenté du sujet, qui évoque alors Nietzsche ou Deleuze. Il faudrait donc placer Proust quelque part entre ces deux pôles. Mais il semble assez vain de chercher à situer la pensée proustienne dans l'histoire des idées. En effet, en écrivant non pas un traité philosophique mais un roman, Proust prend une distance avec l'interminable discussion philosophique à propos du sujet.

La portée philosophique de la subjectivité proustienne ?

Dans cette perspective, comment peut-on penser l'écho des pensées philosophiques dans la notion de subjectivité proustienne ? Il n'est pas inutile d'aborder très rapidement cette question.

Anne Henri montre bien comment la philosophie de Schelling s'infiltré dans les écrits de Proust de façon indirecte, c'est-à-dire par l'intermédiaire de Séailles, de Ravaisson, ou encore de Ruskin¹³. Certes, dans la mémoire involontaire décrite dans *Jean Santeuil*, on peut trouver certainement l'écho de la philosophie de Schelling. La réminiscence involontaire garantit l'identité entre la nature et le moi. Cependant, l'identité selon Schelling est un concept conçu autour de l'identité pure, du moi absolu et de la liberté absolue. Ces notions sont totalement incompréhensibles sans la notion d'absolu inconditionné, qui n'est autre que Dieu. Peut-être y a-t-il effectivement eu une influence de Schelling sur Proust à travers ses écrivains et penseurs préférés, mais le roman proustien échappe en très grande partie à ces problématiques presque « théologiques ».

Dans ses études sur Proust, Anne Henri évoque également l'influence de Schopenhauer sur Proust¹⁴. Il est vrai que la conscience malheureuse de l'époque

¹¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, « Quadrige », 1996, p. 59.

¹² Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, José Corti, t. I, 1978, p. 135-142.

¹³ Anne Henry, *op.cit.*.

¹⁴ Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2000.

se reflète dans la subjectivité proustienne. Mais il me semble que ce point de vue ne nous fournit pas non plus une clé d'interprétation suffisante à propos de la subjectivité proustienne. Certes, la hiérarchie des arts que Proust introduit dans son roman est peut-être l'application de la pensée schopenhauerienne, et on peut trouver dans la *Recherche* la notion de volonté, qui rappelle celle du philosophe allemand. Toutefois, le projet proustien déborde de la réflexion de Schopenhauer, en ne se plaçant pas sur le plan philosophique, mais sur un plan purement littéraire.

La réalité littéraire et la croyance – rectifier les croyances, c'est écrire un roman

Comment sortir de l'impasse du solipsisme et du relativisme ? Proust propose, semble-t-il, une solution proprement littéraire. Pour la saisir, il faut d'abord constater une dichotomie des réalités chez Proust. D'après l'esthétique proustienne, il existe deux couches de réalité. La première est la réalité banale de la vie sociale, qui ne s'abstrait jamais du monde de l'habitude. L'autre est une réalité plus spirituelle que seul l'art peut décrire et dégager de ce monde de l'habitude. L'écrivain répète de nombreuses fois que l'on ne peut recourir à l'intelligence pour saisir la réalité et la vérité de l'art. Cette idée est bien enracinée chez Proust depuis l'époque de *Jean Santeuil*.

Quels sont les rapports secrets, les métamorphoses nécessaires qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre, entre la réalité et l'art, ou plutôt, [...] , entre les apparences de la vie et la réalité même qui en faisait le fond durable et que l'art a dégagée.¹⁵

Qu'est-ce que la réalité artistique ? Proust répond à cette question par exemple dans la scène de l'audition du septuor de Vinteuil : la réalité artistique apparaît quand l'audience voit l'univers propre à l'artiste et sa propre vision esthétique, qui n'ont rien à voir avec le monde habituel¹⁶.

Ce qui est important, c'est que Proust remplace ainsi l'opposition entre la réalité objective et l'illusion subjective par l'opposition entre la réalité habituelle et la réalité artistique. Cette manipulation de la réalité introduit dans le roman une notion propre à Proust, qui est la notion de croyance. En effet, la conception

¹⁵ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Plaisir et les jours*, édition établie par P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 190.

¹⁶ *RTP*, III, p. 757-765.

proustienne de la réalité ébranle naturellement le statut de la notion de croyance. Normalement, la croyance est définie par rapport à la réalité objective, qui est identifiée à la vérité. Quand on parle de croyance, on met en avant l'écart entre cette réalité-vérité et ce que l'on croit. C'est ainsi que la croyance, étant souvent un synonyme de préjugé, de fausse opinion ou d'illusion, revêt une nuance négative. Mais dans la *Recherche*, la notion de croyance revêt au contraire une valeur positive, parce qu'elle est considérée comme la force mentale qui forme les perceptions, les impressions, voire la vision originale même du protagoniste¹⁷. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust développe la vision que le héros a d'Albertine grâce à la notion de croyance :

... chacune de ces Albertine était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innumérablement variés d'un projecteur lumineux. C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celles des Albertine à laquelle je pensais ; un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais. Car c'est toujours à cela qu'il fallait revenir, à ces croyances qui la plupart du temps remplissent notre âme à notre insu, mais qui ont pourtant plus d'importance pour notre bonheur que tel être que nous voyons, car c'est à travers elles que nous le voyons, ce sont elles qui assignent sa grandeur passagère à l'être regardé.¹⁸

Il s'agit ici des images multipliées d'Albertine et de la subjectivité fragmentée du héros liée à la multiplication des images de la jeune fille. Proust explique la formation du flux des impressions à propos d'Albertine comme un effet de la combinaison de la mémoire et de la croyance. L'écrivain répète dans le roman que celle-ci est le socle sur lequel l'édifice du monde sensible se construit. On sait que l'un des enjeux de l'œuvre proustienne consiste à décrire l'épanouissement d'impressions variées, qui garantit l'originalité de la vision de l'artiste. La croyance est la base sur laquelle ces diverses impressions naissent et se développent. Ainsi, si l'on a pu qualifier l'écriture de Proust d'impressionnisme littéraire, la notion de croyance est un des concepts-clés pour penser la subjectivité impressionniste proustienne.

¹⁷ Voir notre étude, *La croyance proustienne – De l'illusion à la vérité littéraire*, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2010.

¹⁸ *RTP*, II, p. 299.

On a vu dans l'extrait que nous venons de citer que le narrateur focalise son regard sur les vicissitudes des croyances. C'est là une des caractéristiques du projet littéraire proustien. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur affirme, à propos des arts en général :

À supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie.¹⁹

Reconnaître la croyance, c'est admettre un écart entre la réalité objective et le monde imaginaire subjectif. Mais chez Proust, la reconnaissance de cet écart ne revient pas à la constatation banale de l'inutilité de l'illusion, ou de l'impossibilité de la réalisation du rêve. C'est au contraire une condition nécessaire pour surpasser la réalité dite « objective » mais habituelle et décevante, et pour atteindre la réalité artistique où on ne peut jamais séparer le réel et l'imaginaire. L'écrivain présente sa propre méthode pour accéder à cette réalité artistique. Si l'extrait cité évoque la méthode picturale d'Elstir, c'est bien pour illustrer la description des impressions au moyen de l'œuvre d'art. Par ailleurs, le nom de Dostoïevski est cité pour souligner en quoi cette méthode est également romanesque. Poursuivre le monde de la croyance, la formation et le changement des visions successives des protagonistes, voilà la méthode que Proust propose, en synthétisant les domaines de la peinture et de la littérature.

Proust invite son lecteur à trouver sa propre image dans le roman et à revivre le changement successif du monde de la croyance, pour pouvoir saisir la singularité de la vision proustienne.

En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et vice-versa.²⁰

La *Recherche* est un roman-miroir fabriqué de façon à ce que le lecteur puisse devenir lui-même un dormeur éveillé et revivre la naissance, la formation et la disparition des impressions. Certes, l'écrivain décrit l'individuel comme un monde fermé et isolé. Cependant, la vision de la réalité littéraire que Proust

¹⁹ RTP, IV, p. 560.

²⁰ RTP, IV, p. 489-490.

présente montre également la possibilité de dépasser le solipsisme et le relativisme grâce à la communication littéraire.

Conclusion

Décrire le processus du devenir des croyances, les partager avec les lecteurs, les vivre avec eux : c'est ainsi que se forme l'intersubjectivité artistique, par un moyen proprement romanesque. La rectification des croyances pensée par Proust n'est pas celle de Platon : pour Platon, la croyance est un état intermédiaire entre la fausse opinion et la vérité. On a vu que la pensée proustienne est tout autre : contrairement à Platon, mais aussi à Kant ou à Schopenhauer, qui visent chacun à sa façon la sortie du monde des croyances, Proust propose de se plonger complètement dans le monde de la croyance et de vivre ses vicissitudes. Si le roman proustien fonctionne bien, il permet à son lecteur de devenir à son tour un « dormeur éveillé » et de vivre les vicissitudes de sa croyance, c'est-à-dire, d'une certaine façon, d'assister de manière alternative aux moments de l'établissement du sujet et de son effondrement. C'est à travers la communication entre l'auteur et le lecteur que Proust voit la possibilité de faire surgir la réalité artistique. Il se distingue ainsi à la fois d'un solipsisme littéraire sans issue et d'un relativisme qui abandonnerait l'espoir d'atteindre une vérité. C'est là que se trouve la finalité profonde de la subjectivité impressionniste proustienne.

Place du commentaire chez James Joyce et Raymond Roussel

Mathieu JUNG

pour Jean

Le caractère subjectif de l'œuvre littéraire, et de son appréciation, peut faire d'elle un objet imperméable au commentaire. Subjectivité et relativisme sont alors à entendre selon les rapports ambigus qu'entretient l'œuvre avec son dehors qu'est le discours critique. Particulièrement sensible chez Joyce et Roussel, le verrouillage de l'œuvre sur elle-même pose les questions de sa réception et de sa visibilité dans le champ littéraire. La réflexion portera sur la fermeture et/ou l'ouverture de l'œuvre, mais avant cela, il conviendra d'évoquer les rapports entretenus par Joyce et Roussel à la théorie. Cela nous amènera à questionner la manière dont, niant et réclamant à la fois le bénéfice du commentaire, ces auteurs construisent leur littéarité.

Littéarité, rapports à la théorie

À en juger par leurs bibliographies respectives, il apparaît que la critique n'a pas réservé le même sort à Joyce et à Roussel. Conformément à la prédiction de Joyce, son œuvre n'a pas fini d'occuper les universitaires¹. À ce titre, il est devenu commun de déplorer la constitution d'une communauté de spécialistes « joyciens » ou *Joyce scholars*. L'ampleur et le nombre ramifié des publications émanant de ce que l'on a pu qualifier d'industrie joycienne auraient pour tendance paradoxale de faire écran à des textes par essence difficiles, *Ulysses* (1922), *Finnegans Wake* (1939). Tout se passe comme si, par excès peut-être de relativisme, l'arbre du commentaire cachait la forêt – combien obscure – d'une œuvre éminemment subjective.

Roussel ne jouit pas d'un tel succès académique, loin s'en faut. La tentation est grande de ranger cet auteur parmi les excentriques ou les fous littéraires chers à Raymond Queneau et à André Blavier. Si leur nombre va croissant, les lecteurs universitaires de Roussel, comparativement aux spécialistes « joyciens », restent

¹ « *I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of ensuring one's immortality.* » (cité dans Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, édition révisée, corrigée et augmentée, Oxford et Londres, 1983, p. 521).

assez peu nombreux. Pierre Bazantay et Tiphaine Samoyault, par ailleurs écrivain et traductrice de Joyce, en constituent cependant d'heureux exemples. Les lecteurs les plus fameux de Roussel ont pour nom André Breton, Michel Leiris, Alain Robbe-Grillet, Michel Foucault, Annie Le Brun ou John Ashbery. D'autres rousselliens, comme Michel Butor, sont également d'habiles interprètes de Joyce.

Ce n'est que bien après sa mort, avec le *Raymond Roussel* de Michel Foucault paru en 1963, que l'on commence d'attribuer à Roussel de la profondeur philosophique. Foucault reformule l'énigme roussellienne de manière flamboyante, rapprochant sans cesse le « dire » et le « voir ». À cet égard, Gilles Deleuze va jusqu'à lire dans l'interprétation de Foucault une « critique de la phénoménologie » et Roussel devient donc, à travers Foucault, un « ancêtre de Heidegger² ». Mais, selon Michel Leiris, constituer Roussel en objet philosophique relève du contre-sens. On comprend alors mieux le titre qu'il emploie en 1987 pour couronner son recueil d'articles consacrés à Roussel : *Roussel l'ingénu*³. Profondément subjective, l'œuvre de Roussel mérite d'être appréhendée telle quelle, affranchie de tout intellectualisme⁴. Lectures et discours théorique – toute spéculation issue du dehors – venant ainsi s'ajouter à l'œuvre de l'Ingénu se voient donc frappés d'interdit. Ces pratiques ne semblent pas licites, en cela qu'elles ne sont pas « autorisées⁵ ».

Avant Foucault, l'exégèse roussellienne était réservée à quelques amateurs éclairés. On pense par exemple à Jean Ferry. Reconnu par le Collège de Pataphysique comme « Régent par Susception Transséante de la chaire de doxographie et doxodoxie rousséliennes », il s'adonna au commentaire patient des *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932). Minutieuses et non dépourvues

² Gilles Deleuze, « Un portrait de Foucault », *Pourparlers* (1990), Minituit, coll. « reprise », Paris, 2003, p. 146. Remarquons plus simplement que « dire » et « voir » préoccupent Foucault à cette époque, comme en témoigne *Naissance de la clinique* (1963), ou encore un article consacré à Roussel (il deviendra le chapitre premier de sa monographie) : « Dire et voir chez Raymond Roussel » (1962), repris dans *Dits et Ecrits I*, Gallimard, 2005, coll. « Quarto », Paris, p. 233-243.

³ *Roussel l'ingénu*, Fata Morgana, 1987.

⁴ « Ce qui m'irrite, c'est tout ce qu'on lui prête, il n'avait pas cette lucidité, il n'avait pas de projet philosophique. C'était, et non dans un sens péjoratif, un innocent ... Aujourd'hui, sous prétexte de le magnifier, on le diminue et on lui ôte cette innocence merveilleuse qu'il avait. » (Michel Leiris, « Entretien sur Raymond Roussel » (1985), repris dans *Roussel & Co.*, édition établie par Jean Jamin, présentation et annotations de Annie Le Brun, Fata-Morgana-Fayard, Montpellier-Paris, 1998, p. 267).

⁵ Autorisé (anglicisme, de *authorized*), émanant de l'auteur, approuvé par lui. On parle notamment dans ce sens de *authorized biography*. Ainsi, le *James Joyce* de Herbert Gorman, paru en 1939. Jean-Michel Rabaté a publié un *Authorized Reader* (1991) consacré à Joyce.

d'humour, conçues en marge de tout académisme, les gloses de Ferry continuent de faire foi dans le domaine roussellien⁶.

Nous avons commencé de le voir, Joyce et Roussel ne sont pas égaux face à la théorie. En effet, comme le remarque Fredric Jameson, si, longtemps jugés obscènes, les livres de Joyce ne nous heurtent plus, c'est qu'ils ont bel et bien intégré le canon moderniste. Roussel, qui dérange encore nos habitudes, et peut-être nous agace (« un des modernes les plus insensés », écrit Jameson), trouve plus difficilement sa place dans le champ du modernisme⁷. Pire, cet auteur naguère révérend par les tenants de la textualité ou du Nouveau Roman semble désormais délaissé, comme passé de mode⁸.

Joyce et Roussel eurent pour particularité commune d'effectuer et de générer leur propre commentaire, chacun selon des stratégies différentes. Celles-ci eurent des répercussions sur la réception autant que sur la « canonisation » de ces œuvres sinon de leurs auteurs.

Roussel dévoila une partie de ses secrets de manière posthume avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Autant que Roussel, Joyce avait le souci de programmer sa réception critique. Il fut responsable, au moins partiellement, de son exégèse. À ceci près que, contrairement à Roussel qui fit de la mort un moment de son œuvre, Joyce eut à cœur d'instruire ses glossateurs de son vivant, de manière *anthume*. L'autorité toute subjective de ces auteurs déborde allègrement sur le discours critique, en cela qu'elle le suscite et, dans une grande mesure, l'anticipe. Elle participe des modalités du lisible propres à Joyce et à Roussel. Somme toute relative, la compréhension de leurs textes en est par avance déterminée.

Comment j'ai écrit certains de mes livres, le livre posthume de Roussel, est ce phare qui éblouit peut-être plus qu'il n'éclaire. Cet ouvrage aux contours flous relance l'intérêt du commentateur, tout en le justifiant dans sa mission. Sans ce

⁶ Les livres que Philippe G. Kerbellec consacre à Roussel témoignent également de cette veine où fantaisie et liberté de ton le disputent au génie interprétatif.

⁷ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), traduit par Florence Nevoltry, Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », Paris, 2007, p. 206. Et aussi : « Il est certainement possible de "postmoderniser", ou transformer en "textes" sinon en précurseurs de la "textualité", les "classiques" du moderne : ces deux opérations sont relativement différentes, dans la mesure où les précurseurs – Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp – se trouvent de toute façon toujours assez mal intégrés dans le canon moderniste. » (*Ibid.*, p. 422).

⁸ « Roussel, autrefois commenté par toute l'élite intellectuelle, est un des grands disparus du champ littéraire contemporain. » (Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé, l'aventure de la théorie littéraire*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2011, p. 117).

dernier livre, nul n'aurait eu connaissance des techniques rousselliennes d'écriture⁹. Mais Roussel s'est gardé de tout dévoiler. Là où l'on pourrait s'attendre à une explication, c'est bien plutôt une rhétorique du secret qui est déployée. Il convient donc de ne pas se laisser aveugler par la lumière que le « procédé » adopté par Roussel jette sur certains – *certain*s seulement – de ses livres.

Joyce, quant à lui, prit le parti d'initier, largement mais non moins partiellement, son entourage aux arcanes de son écriture. Son interprète est donc nécessairement tributaire de sa correspondance, des commentaires de Stuart Gilbert, de Frank Budgen ou des douze « apôtres » (Samuel Becket *et alii*) réunis autour de son *Work in Progress*.

Un certain nombre de questions méthodologiques s'impose donc aux commentateurs de Joyce ou de Roussel : dans quelle mesure, entre subjectivité et relativisme, le commentaire émanant de l'auteur participe-t-il de l'œuvre ? Quel statut lui offrir ? Au regard de ces écrits nécessaires à une compréhension même partielle, où arrêter le corpus ? Quels sont les délinéaments à offrir à l'œuvre ?

Interdiction, refus, résistance

Comment se prononcer au sujet de ces auteurs, Joyce, Roussel ? Ils tendent à proclamer leur autonomie, barrant de ce fait tout accès direct à leur œuvre. Le commentaire émanant de ces écrivains ajoute de l'opacité à des livres reconnus très tôt comme « difficiles » ou « illisibles ». La place du lecteur n'en est que plus malaisée, contrainte.

Tout discours autre qu'« autorisé » tient inévitablement de l'interprétation de seconde main. On vient trop tard. Avec Joyce et Roussel, à trop profiter de lumières autorisées, on s'aperçoit presque aussitôt que celles-ci n'éclairent le texte en rien, mais ont plutôt pour fonction de complexifier son énigme, de faire déborder l'œuvre jusqu'à ce qu'elle prenne le pas sur le discours critique. Témoignent de ce phénomène, le livre pourtant pionnier de Michel Foucault sur Roussel ; l'approche adoptée par Jacques Derrida dans *Ulysse Gramophone* (1987). Ces commentateurs patients sont relégués aux limbes d'une parole de n-ième main, au commentaire du commentaire.

Foucault consacre quarante pages d'une écriture dense et serrée à deux

⁹ Certains étaient néanmoins sur la voie, comme Roger Vitrac. Paru dans la NRF de février 1928, son « Raymond Roussel » (repris en français dans *Digraphe* n° 67) en témoigne.

pages seulement de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, ouvrage limpide en apparence, ouvrage d'un « ingénu » (selon l'expression de Michel Leiris). La pensée de Foucault achoppe, bute sur le début de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹⁰. Derrida éprouve quant à lui un « ressentiment admiratif » à l'égard de Joyce, et se dit au « bord » seulement de sa lecture, se voyant sans cesse repoussé sur la « rive » d'un discours impossible¹¹. Face à ces textes autotéliques, le discours théorique est réduit à l'inchoatif. Il *commence* plus qu'il ne *commente*. Le lecteur est ainsi forclos au seuil des univers de Joyce et de Roussel. Face au texte, à l'auteur qui ne s'autorise que de lui-même, le lecteur est bel et bien *interdit*. C'est précisément ce que constate Jacques Lacan lorsqu'il suit la piste du « symptôme » Joyce :

... le symptôme est purement ce que conditionne la langue, mais d'une certaine façon, Joyce le porte à la puissance du langage, sans que pour autant rien n'en soit analysable.

C'est ce qui frappe, et littéralement interdit, au sens où l'on dit *je reste interdit*.

Qu'on emploie le mot *interdire* pour *stupéfaire* a toute sa portée. C'est là ce qui fait la substance de ce que Joyce apporte, et par quoi, d'une certaine façon, la littérature ne peut plus être après lui ce qu'elle était avant.¹²

La pratique du commentaire, rendue problématique par cette « interdiction », n'en est que plus nécessaire. Mais comment interpréter des œuvres qui, nous « interdisant », nous refusent leur accès et tendent à intégrer par avance le discours critique ?

Alors qu'il élaborait *Finnegans Wake*, Joyce confia à Jacques Mercanton : « Ce livre est la souffrance idéale de l'idéale insomnie. Une phrase dans le texte le désigne dans ces termes-là. Quand on le déclare soi-même à l'avance, on ferme la bouche aux critiques¹³ ». Roussel, pour sa part, estime dans *Nouvelles Impressions*

¹⁰ « Je me rends compte que j'avance en boitant [...] me doutant bien que j'abuse de toute patience, ayant commenté au total les pages 4 et 5 de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. », *Raymond Roussel, op. cit.* p. 41.

¹¹ « Prisonnier de ce ressentiment admiratif, on se tient au bord de la lecture ; cela dure pour moi plus de vingt-cinq ans, et la plongée incessante me rejette sur la rive, au bord d'une immersion possible, à l'infini. », « Deux mots pour Joyce », in *Ulysse gramophone*, p. 24.

¹² « Joyce le symptôme » (1975), *Le sinthome*, Seuil, 2005, p. 167.

¹³ James Joyce à Jacques Mercanton, au sujet de *Finnegans Wake*, cité dans *Les Heures de James Joyce* (1963), Actes Sud, 1988, p. 43

d'Afrique que « Lire souvent égale être leurré...¹⁴ ». Tout se passe en somme comme si ces textes pouvaient se passer d'interprètes, comme s'ils leur avaient au préalable « fermé la bouche » (selon Joyce) comme si leurs auteurs préféraient indéfiniment les « leurrer » (selon Roussel). Le commentateur ne saurait en être disqualifié pour autant. À condition qu'il prenne conscience de la relation spécifique qu'il entretient avec l'auteur.

Étrange dyade, au demeurant, de l'auteur et de son lecteur. Comme le remarque Jean-François Lyotard au sujet de Joyce, « le lecteur engendre l'auteur, l'auteur est le lecteur de son lecteur¹⁵ ». En effet, lire Joyce revient très souvent à lire au-dessus de l'épaule d'un autre lecteur. Et ce lecteur, il va sans dire qu'il n'est autre, le plus souvent, et sans doute à notre désarroi, que Joyce lui-même. Lucien Dällenbach relève qu'il est question chez Roussel d'une « implication réciproque de l'écriture et de la lecture¹⁶ ». Selon cette perspective, envisager l'œuvre littéraire comme un objet autonome soulève le problème de sa triple indépendance : à l'égard, nous ne saurions l'oublier, et sans doute n'est-ce n'est pas là un phénomène nouveau, d'une société qui vise à dégrader l'objet littéraire; vis-à-vis de son auteur (la « mort de l'auteur » selon Barthes figurant un corollaire au « désœuvrement » de Blanchot) ; par rapport à son commentateur, auquel l'œuvre tend à offrir une manière de « résistance » (cf. Paul de Man), l'interprétation étant inlassablement reléguée, nous l'avons vu, au domaine de l'inchoatif sinon de l'indécidable. Mais c'est précisément sa résistance au commentaire – résistance au sens mécanique du terme – qui permet à la littérature de se constituer en objet esthétique¹⁷. Par essence, le discours critique tient donc de l'aporie : le commentateur se voit également happé et repoussé par l'objet de son interprétation ; la parole critique est souverainement exigée, tout en étant refusée.

C'est en somme l'histoire de *Paludes*, le récit bien connu d'André Gide, qui éternellement se rejoue. Un livre, selon le narrateur de Gide, consiste en un espace

¹⁴ *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, p. 65.

¹⁵ Jean-François Lyotard, « Retour : Joyce » (conférence prononcée en 1988), in *Lectures d'Enfance*, Galilée, coll. « débats », Paris, 1991, p. 27.

¹⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977, p. 73.

¹⁷ Cf. Paul De Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986. Voir l'indispensable préface de Wlad Godzich, « *The Tiger on the Paper Mat* », ainsi que l'essai qui donne son titre au recueil.

« clos » et « lisse comme un œuf¹⁸ ». En termes joyciens, il effectue sa propre épiphanie. Un livre se veut donc dégagé de son auteur foncièrement désœuvré, de la société, de l'interprétation enfin, nécessairement étrangère à cet espace clos, qu'on nous ait « fermé la bouche » ou que, toujours « leurré », l'on soit voué à patiner inlassablement à la surface d'une œuvre presque encore vierge, celle de Roussel. On n'entrera donc dans l'œuvre qu'au prix d'une effraction : il faut en briser la coquille, tenter en tout cas d'ouvrir la bouche, au risque toujours d'être leurré.

Au vu du triple refus opposé par Joyce et Roussel, il convient néanmoins de s'interroger sur la place accordée au lecteur par ces auteurs. Pour ce faire, il s'agit de définir l'espace occupé par l'œuvre, en en dégageant celui, au sein de l'œuvre justement, dévolu au commentaire émanant de ce lecteur au statut particulier qu'est l'écrivain. Dans le cas de Roussel, ce type de commentaire relève en majeure partie du posthume ; il est principalement circonscrit dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais une part non négligeable en revient à l'œuvre même, alors perçue dans sa dimension spéculaire ou autoréflexive. En effet, les machines des *Impressions d'Afrique* (1910) et de *Locus Solus* (1914) miment inlassablement les mécanismes et les enjeux de l'écriture roussellienne. Mieux encore, dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, il est fait état d'un « procédé frappeur », ainsi que du jeu sur les homonymies¹⁹ utilisé dans « certains » des livres de Roussel. En d'autres termes, l'œuvre, y compris anthume, est chargée chez Roussel de se désigner, de parler d'elle-même. Mais, bien qu'elle ait été inlassablement énoncée du vivant de l'auteur, cette explication n'est déchiffrable que depuis la mort de Roussel, depuis *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Contrairement à Roussel, Joyce parvint à forger une grande part de sa littérature de manière *anthume*. Il se fit fort de tramer, de manière consciente, un important tissu critique. Ceci eut pour conséquence immédiate d'assurer à des textes réputés illisibles, et alors encore en chantier, une visibilité dans l'espace littéraire sinon médiatique de l'époque (on pense à *Time Magazine* qui par deux

¹⁸ « N'auras-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? Un livre ... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée. » André Gide, *Paludes* (1895), Gallimard, coll. « folio », Paris, 1973, p. 65. Il y a par ailleurs dans *L'Étoile au front* de Roussel – œuvre à procédé – une relation étroite entre œuf et œuvre. Il y est fait allusion au poète anglais John Milton écrivant des vers sur la coquille d'un œuf.

¹⁹ *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932), Pauvert, 1963, p. 13 et 79n.

fois lui offrit une couverture²⁰). La réception de Joyce fut irrémédiablement déterminée par cette stratégie médiatique qui consistait, ni plus ni moins, à phagocyter la critique. Son interprète se doit d'en prendre acte, sans en être dupe.

Le démiurge joycien est bien connu, tel qu'il apparaît dans *Portrait de l'Artiste en jeune homme* : « L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessous de son œuvre, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se limer les ongles²¹ ». Si cette image permet de postuler – un peu rapidement – l'autonomie du texte et la disparition de l'auteur, il faut veiller à ne pas négliger que l'artiste joycien, bien que dépersonnalisé, garde une place « à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessous » de l'œuvre. Peut-être qu'il endosse le rôle du spectre (« hors de l'existence ») qui évolue sur (ou plutôt : est caché sous) la scène de l'écriture²². Nous émettons l'hypothèse que Roussel (« suicidé riche²³ ») hante pareillement son texte. Entre présence et absence, le fantôme de l'auteur subsiste, persiste et signe. C'est à ce titre que l'œuvre spéculaire est affaire de mise en boucle²⁴, de retour, de revenants. Témoin, le fantôme de Hamlet tel que Joyce le convoque dans *Ulysses*²⁵. Témoin, Cortier, le curieux mort-vivant de *Locus Solus*, éternisé dans l'instant de son trépas. En tout état de cause, la clé du langage de Roussel a partie liée avec la mort de ce dernier. Cette clé, qui hélas n'ouvre pas toutes les portes – loin s'en faut – nous a été donnée *après la mort*, dans un livre dont il importait à l'auteur qu'il parût à titre posthume. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, ouvrage qui appartient à plusieurs genres (autobiographie, récit, poème, etc.) est le refuge véritable d'un « je » blessé, auquel le succès fut refusé. Ce livre figure bel et bien le lieu où s'exerce une parole à part dans le corpus roussellien.

Ouverture-fermeture

²⁰ Les 29 janvier 1934 et 8 mai 1939.

²¹ *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 742.

²² Filons la métaphore en rappelant que dans *Hamlet*, le spectre se tient sous les planches (*the cellerage*). Joyce évoque d'ailleurs dans *Ulysses* (édition de 1922, p. 181) ce passage de la pièce où Hamlet désigne le spectre qui, conformément à l'usage dans le théâtre shakespearien, se tient sous les planches (act. 1. sc. 5, l., 151-2) : « *Art thou there truepenny ?* »

²³ *Nouvelles Impressions d'Afrique*, *op. cit.*, p. 77.

²⁴ Luc Fraisse ne manque pas de nous le rappeler. Ainsi, le lecteur de *La Jalousie* « s'arrête [...] dans sa lecture, qui cesse d'être *cursive* pour opérer une boucle comme en opère au même instant le chant lui-même, car pendant que le texte se retourne sur sa propre constitution, le lecteur fait retour sur sa propre lecture. » (« L'autoréflexivité en pratique », *Poétique* n° 166, avril 2011, Seuil, Paris, p. 156).

²⁵ Principalement dans « *Scylla and Charybdis* ».

Comment j'ai écrit certains de mes livres lie indéfectiblement la vie au texte : ce livre est à la fois l'autobiographie de Roussel et une chronique de son œuvre. Les romans de cet auteur jusqu'alors méconnu s'ouvrent soudain selon leur profondeur : le dévoilement des calembours matriciels d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* laisse entrevoir les soubassements de textes qui ne montraient que leur surface. Mais l'œuvre jusqu'ici « close », ou « ingénue », sur laquelle on n'avait aucune prise, en plus de nous montrer ses dessous, s'ouvre également selon sa longueur, s'étend jusqu'à laisser voir des ébauches et à suggérer l'existence d'une œuvre fantôme : on pense aux sept « documents pour servir de canevas », à certains « papiers » évoqués par Roussel. La découverte en 1989 de nombreux manuscrits jusqu'alors laissés dans un garde-meuble n'est pas sans déplacer les limites de l'œuvre (celles-ci entraînant alors peut-être avec elles le centre même de cette œuvre), lui ajoutant un nombre important d'inédits²⁶.

Avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel rompt avec l'idéal d'une forme close sur elle-même. Il se fait résolument moderne ; l'écriture de ce texte ultime craquelle la coquille de l'œuf, donne un accès à l'intérieur d'une œuvre jusqu'alors parfaitement lisse et autonome. Depuis *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, les ouvrages qui le précèdent relèvent de l'œuvre ouverte davantage que de l'œuf « clos » et « lisse » cher au narrateur de *Paludes*. Il convient maintenant de définir de quelles manières ce livre posthume se charge d'« ouvrir » l'œuvre.

Sans doute que cette ouverture est à entendre au sens que donnèrent François Le Lionnais et Raymond Queneau à l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Car il s'agit d'ouvrir un champ de possibilités. Libre à qui le souhaite d'actualiser ce potentiel. « Il s'agit, écrit Roussel, d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit²⁷ ». Mais l'ouverture est toute relative, puisque Roussel ne parle que de « certains » de ses livres, et de façon parcellaire. Cette brèche suffit néanmoins à ouvrir le texte à l'infini et à son lecteur qui dispose désormais, comme le remarque Eco au sujet de l'œuvre ouverte, « d'un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle

²⁶ Cf. Annie Angremy, « La malle de Roussel : du bric-à-brac au décryptage », *Revue de la Bibliothèque Nationale* n° 43, Printemps 1992, Armand Colin, Paris, p. 37-49.

²⁷ *Comment, op. cit.*, p. 11.

de l'auteur²⁸ ». Livre testamentaire, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est aussi l'acte de naissance d'un lecteur pluriel ou potentiel, bien conscient de l'existence du procédé, mais aussi – c'est souhaitable – des limites de cette explication posthume. La métaphore de la clé et de la serrure s'applique souvent au sujet de Roussel (et de Joyce). On peut la filer : *Comment j'ai écrit certains de mes livres* donne à voir « certains » des mécanismes cachés de l'œuvre roussellienne, mais ce livre posthume n'est qu'une serrure de plus à une œuvre qui en comprend déjà plusieurs ; serrure dans laquelle le lecteur s'essaie à faire tourner une clé ; serrure également par laquelle risquer un premier regard.

Roussel fait coïncider sa mort avec la naissance de son interprète. Il ne s'agit pas de la simple mort théorique de l'auteur : la mort de Roussel est comprise dans l'histoire et de Roussel et de son texte. La tentation est grande d'avancer, avec Foucault, que la mort de Roussel est prise dans son œuvre même. Elle en est un moment-clé, celui précisément où toutes les clés, justement, se dispersent, ou bien cassent dans les serrures de textes verrouillés sur un secret plus profond, dont le dévoilement semble ne revenir à personne. Il convient d'analyser *Comment j'ai écrit certains de mes livres* selon son ouverture, en risquant un premier regard par le trou de la serrure que constitue cet ouvrage posthume.

Chez Joyce, ce type de commentaire prend des proportions considérables. Le commentaire autorisé joycien trouve son expression la plus immédiate dans la correspondance de l'écrivain, et sa manifestation la plus sophistiquée dans *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929)²⁹. Il s'agit donc, ni plus ni moins, d'élaborer une typologie de l'auctorialité joycienne à partir d'un corpus constitué de travaux non nécessairement signés par l'auteur. Parmi lesquels : le *James Joyce's Ulysses* (1930) de Stuart Gilbert et le *James Joyce* (1939) de Herbert Gorman, tous deux ouvrages parus du vivant de l'écrivain.

L'étude des différentes productions critiques autorisées (à des degrés différents) par Joyce et Roussel, ainsi que leurs effets sur la réception des œuvres

²⁸ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux, avec le concours de André Boucourechliev, Seuil, coll. « essais », 2003, p. 19. « En somme, écrit Eco, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera son œuvre ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l'auteur. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement. » (*op. cit.*, p. 34)

²⁹ Ouvrage collectif consacré à *Work in Progress* supervisé par Joyce, regroupant les noms de Samuel Beckett, Eugène Jolas, Stuart Gilbert, Marcel Brion, etc.

auxquelles elles se rattachent, permet au commentateur d'établir avec davantage de précision le champ de son objet d'analyse, et de se situer, tant bien que mal, quant à ces œuvres si hermétiquement closes en apparence. Avec Joyce, l'ouverture de l'œuvre semble aller de soi depuis la lecture que fait de lui Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*³⁰ (1965). Mais une certaine fermeture opère également chez lui, dans *Finnegans Wake* en particulier. Comme on l'a beaucoup remarqué, Joyce met le lecteur en scène dans cet ouvrage. Ainsi, ce « lecteur idéal souffrant d'une idéale insomnie³¹ ». On peut également voir dans *Finnegans Wake* une réponse aux critiques de *Ulysses*³². Le passage de *Ulysses* à *Finnegans Wake* se fait donc par le biais du relativisme : l'auteur infléchit son travail à venir en fonction de la réception de son œuvre déjà publiée. En d'autres termes, puisque Joyce prend littéralement acte de la réception de *Ulysses*, le lecteur à venir de *Finnegans Wake* est, seize ans avant la publication définitive de l'ouvrage, déjà inscrit dans le livre de Joyce. Le relativisme joycien ne fait que servir une subjectivité qui se veut totale et sans merci pour le dehors de l'œuvre. La tentation est forte, donc, de voir en les livres de Joyce, dans *Finnegans Wake* au premier chef, une machine qui vise à dévorer le monde, quitte à s'aliéner ses lecteurs ou critiques.

L'œuvre dévorante s'attaque aussi, et en premier lieu, au langage. On se souvient de Paul Claudel, détracteur de Joyce face à l'Éternel, qui écrivait dans ses cahiers que chez l'auteur irlandais « le verbe est retourné sur lui-même et se ser[t] à lui-même de proie et de combustible³³ ». Chez Roussel, un pareil sort est réservé au langage puisque les mots sont pour lui le matériau dont se nourrissent *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*. Le lecteur de Joyce ou de Roussel, dont la lecture est déjà programmée par ces auteurs, non seulement inscrit au sein de ces œuvres dévorantes, mais bel et bien tenu à distance par des usages particuliers du langage : signes nocturnes de Joyce, mots éblouissants et lisses de Roussel. C'est avant tout la langue de ces auteurs qui, subjectivant par avance toute velléité de relativisme, tantôt nous « leurre », tantôt nous « ferme la bouche ».

³⁰ « Faut-il enfin rappeler que l'œuvre de James Joyce fournit l'exemple limite d'une création "ouverte", entendue précisément comme image de la condition existentielle et ontologique du monde contemporain ? » (Eco, *op. cit.*, p. 111)

³¹ « *That ideal reader suffering from an ideal insomnia* » (*Finnegans Wake*, 120, 13-14).

³² Comme nous le rappelle John Nash dans son *James Joyce and the act of reception, reading, Ireland, modernism* (2006), Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p. 104-105.

³³ Extrait du *Journal* de Claudel (entrée du 3 avril 1942), repris dans *L'Herne* n° 50, éditions de l'Herne, Paris, 1985, p. 91.

Subjectivité explicite et problématisation de l'autorité narrative dans *Holzfällen* (*Des arbres à abattre*) de Thomas Bernhard¹

Stéphane LARRIVEE

Les romans de Thomas Bernhard se caractérisent, comme le note Inès Cazalas, par une « extrême subjectivité [...] affichée sans aucune régulation externe² ». Ils mettent effectivement en scène des voix narratives très fortes qui émettent des opinions et des jugements tranchés. Ils semblent donc tout indiqués pour une étude sur la subjectivité. Bien que plusieurs textes de Bernhard auraient fourni suffisamment de matière pour une telle étude, il nous semble que *Des arbres à abattre*³ est le roman qui s'y prête le mieux, en raison notamment de la situation spatiotemporelle du narrateur et de la tension qui existe entre la revendication de la subjectivité et le désir d'objectivité du narrateur.

Nous écarterons de notre analyse la lecture référentielle de ce texte, qui a intéressé la critique pendant un certain temps, mais qui selon Long aboutirait à une impasse⁴, pour s'attarder davantage aux modalités énonciatives et aux enjeux liés à la construction de la crédibilité du discours. La mise en scène de la subjectivité dans *Des arbres à abattre* est, comme nous le verrons, complexe à plus d'un titre, car elle s'accompagne de commentaires qui visent à faire douter des propos du narrateur. Ainsi, à la séduction de la voix narrative qui tente constamment de convaincre le lecteur s'oppose une adhésion diminuée, compromise par le comportement du narrateur.

D'abord, nous mettrons en évidence les enjeux de la subjectivité dans *Des*

¹ Cet article a été réalisé grâce au soutien financier du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

² Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et Antonio Lobo Antunes*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Strasbourg, 2011, p. 284.

³ Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre : Une irritation*, trad. de Bernard Kreiss, Paris, Gallimard (Folio), 1987.

⁴ « [T]he initial journalistic reception of the text, which interpreted *Holzfällen* as a roman à clef and stressed its referentiality, proved a critical dead end » (Jonathan J. Long, *The Novels of Thomas Bernhard : Form and its Function*, Rochester (NY), Camden House, 2001, p. 131). Le roman, qui a été d'abord interdit à la suite de la plainte de Gerhard Lampersberg qui se serait reconnu dans le personnage d'Auersberger, a dans un premier temps fait l'objet d'une critique qui tentait d'identifier les artistes autrichiens qui se cachaient derrière le masque des personnages de *Holzfällen*. Pour en apprendre davantage sur la question, on pourra lire Long, *ibid.*, p. 129-148.

arbres à abattre, en montrant de quelle façon elle est explicitement revendiquée et comment elle envahit le récit, ce qui entre en tension avec le désir d'objectivité du narrateur. De cette tension découle un certain affaiblissement de l'autorité narrative, notion que l'on peut définir brièvement comme l'ensemble des mécanismes d'instauration de la crédibilité du récit⁵. Cette problématisation de l'autorité nous amènera ensuite à étudier l'intrusion du discours de l'autre dans celui de l'instance narrative. Finalement, nous verrons comment, en critiquant tous les discours, le narrateur donne à lire, d'une certaine façon, une valorisation de la subjectivité.

Le roman *Des arbres à abattre* se présente sous la forme d'un seul paragraphe de deux cent vingt pages, dans lequel le narrateur raconte les pensées qui lui sont venues en tête lors d'une soirée passée chez les Auersberger, un couple du milieu artistique viennois qu'il avait décidé d'arrêter de fréquenter depuis déjà plus de vingt ans. Cette soirée est en fait un dîner artistique organisé en l'honneur d'un comédien du Burgtheater à la suite de la première du *Canard sauvage* d'Ibsen, pièce dans laquelle il tient le rôle du vieil Ekdal. Cette soirée coïncide aussi avec un autre événement qui a eu lieu dans l'après-midi : l'enterrement de Joana, une amie commune aux invités des Auersberger. Le narrateur, sous le choc après l'annonce du suicide de son amie, accepte l'invitation du couple et se retrouve alors dans le salon des Auersberger, comme dans les années 1950, entouré de toute cette société artistique qu'il évitait depuis des décennies. Il demeure alors dans l'ombre toute la soirée, nous livrant ses commentaires sur ces gens qu'il déteste.

L'intérêt de l'analyse de la subjectivité ici réside d'abord dans le fait que le récit raconte, somme toute, très peu d'événements. Tout au long de la soirée, le narrateur nous présente ses opinions dans un discours de nature essentiellement évaluative se fondant en grande partie sur des adjectifs qui portent des jugements très négatifs et sur une forme, celle de l'invective⁶, qui vise explicitement à

⁵ Pour plus de détails sur cette notion, qui engage de nombreux procédés textuels, on lira Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46, 1995 et Frances Fortier, et Andrée Mercier (2010), « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. « Interférences »), p. 109-120.

⁶ L'idée d'« invective » a été utilisée au moins à deux reprises par la critique bernhardienne : dans un article portant sur *La plâtrière* et *Béton* (Simon Harel, « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, p. 59-82, 2008) et dans un article qui s'est intéressé justement à *Des arbres à abattre* (Ferdinand van Ingen, « Thomas Bernhards *Holzfällen* oder die Kunst der Invektive »

blessier l'autre, à l'atteindre avec des mots. Certaines descriptions de personnages sont à même de donner une bonne idée de la teneur de ce discours :

[L]e comédien du Burg que les époux Auersberger ont invité ce soir est sans nul doute l'un des plus abjects qu'il m'ait été donné de rencontrer. [...] [I]l incarne à mes yeux l'anti-art en personne, pensai-je dans le fauteuil à oreilles, il est le prototype même du cabot sans inspiration et donc sans le moindre esprit.⁷

De même, la description de l'écrivaine Jeannie Billroth contient de façon très claire l'évaluation du narrateur : « [la Jeannie] s'est transformée au fil des décennies en une petite-bourgeoise de la pire espèce, hypocrite et sans scrupules, car cette hypocrisie bourgeoise a toujours été en elle⁸ ». Très sévères, les jugements du narrateur se caractérisent par un ton tranchant et sans appel.

La subjectivité dans *Des arbres à abattre* a aussi ceci de particulier qu'elle est constamment signalée de façon explicite. Tout au long de son récit, le narrateur utilise régulièrement des formules comme « c'est ce que je pense⁹ » ou bien « comme je le pense¹⁰ », ce qui tend à affirmer le caractère subjectif de son énonciation. Il ponctue également son discours d'incises qui viennent rappeler que ce sont ses propres pensées qui sont rapportées. Celle qui revient le plus souvent est « pensai-je dans le fauteuil à oreilles », que le narrateur répète inlassablement, jusqu'à plusieurs fois par phrase. De même, les pensées du narrateur sont parfois présentées de façon enchâssée, comme le montre l'extrait suivant : « Et cependant, les temps ont changé, avais-je pensé devant la tombe ouverte, pensai-je dans le fauteuil à oreilles¹¹ ». Cette multiplication d'incises tend à surcharger la phrase, ce qui contribue à mettre la subjectivité à l'avant-plan et à montrer que celle-ci est clairement revendiquée par le narrateur.

La subjectivité semble également bien représentée par la posture du narrateur dans la scénographie du roman, qui fait figure de point focal : « Assis dans le fauteuil à oreilles, je voyais les gens dans le salon de musique alors que, de leur côté, les invités qui se tenaient dans le salon de musique ne me voyaient

Literatur und politische Aktualität, Ferdinand van Ingen et Elrud Ibsch (dir.), Amsterdam, Rodopi, p. 257-282, 1993).

⁷ Bernhard, *op. cit.*, p. 26.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

pas¹² ». Un peu plus loin, le narrateur ajoute :

[J]'étais le point noir de ce dîner [...]. Ils le voyaient bien : je suis l'observateur, l'ignoble individu qui s'est confortablement installé dans le fauteuil à oreilles et s'adonne là, profitant de la pénombre de l'antichambre, à son jeu dégoûtant qui consiste plus ou moins à *disséquer*, comme on dit, les invités des Auersberger.¹³

En observant les gens à leur insu, le narrateur adopte une posture de voyeur à partir de laquelle il tente d'obtenir une certaine légitimité pour juger les gens présents au dîner. Cependant, en rappelant constamment sa position d'observateur et la restriction de perspective qui en découle, le narrateur insiste davantage sur la nature subjective de son récit¹⁴, d'autant plus que vision et subjectivité semblent intimement liées dans ce roman. On remarque, par exemple, que des verbes de vision sont régulièrement utilisés pour exprimer des opinions ou des sentiments :

Nous savons pendant des dizaines d'années que telle personne qui nous est proche est une personne ridicule, mais nous ne le *voyons* subitement qu'après des dizaines d'années, pensai-je dans le fauteuil à oreilles, comme je vois maintenant tout à coup très distinctement que cet Auersberger qu'on dit dans la lignée de Webern est une personne ridicule.¹⁵

De même, un peu plus loin, une critique de Jeannie Billroth et d'Anna Schreker paraît liée au regard que le narrateur pose sur elles : « tandis que je les observais, je voyais effectivement en elles les deux *âmes sœurs* unies dans la dégradation spirituelle¹⁶ ». L'utilisation des verbes « voir » et « observer » dans

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ Dans son essai *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* (1999), Kerbrat-Orecchioni identifie deux principaux types de subjectivité : la subjectivité affective ou évaluative, qui est liée aux opinions et aux jugements de l'énonciateur, et la subjectivité déictique, qui se rapporte à la situation spatiotemporelle de celui-ci (1999 : 165). Le narrateur nous présentant constamment l'origine de son point de vue, on a donc affaire ici à la seconde catégorie.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 190. Nous précisons que l'analyse vaut pour le texte original, où sont utilisés également des verbes de vision (« *sehen* » et « *beobachten* »). Voici la version originale des deux dernières citations : « *Wir wissen jahrzehntelang, daß ein Mensch, der uns nahe steht, ein lächerlicher Mensch ist, aber wir sehen es erst plötzlich nach Jahrzehnten, dachte ich auf dem Ohrensessel, wie ich es jetzt auf einmal mit aller Deutlichkeit sehe, daß der Auersberger in der sogenannten Webern-Nachfolge ein lächerlicher Mensch ist* » (Thomas Bernhard, *Holzfällen : Eine Erregung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p. 38) et « *ich*

ces exemples tend à montrer qu'il existe une relation assez forte entre vision et subjectivité dans *Des arbres à abattre*, de la même façon que le positionnement du narrateur-observateur dans l'espace diégétique semble jouer un rôle primordial dans la mise en scène de la subjectivité dans ce roman.

En plus de ces particularités, l'intérêt de la subjectivité dans *Des arbres à abattre* semble tenir dans la tension qui existe dans ce texte entre la revendication sans équivoque de cette subjectivité et le désir du narrateur de paraître objectif. En effet, tout au long du récit, le narrateur cherche, d'une certaine façon, à convaincre le lecteur de sa crédibilité, notamment en reprenant ce parallèle entre vision et subjectivité :

Curieusement, j'ai conservé toute mon acuité visuelle jusqu'à cet âge où l'on est déjà gagné, le plus souvent, par une presbytie rapidement croissante, pensai-je dans le fauteuil à oreilles, la quarantaine passée, les gens commencent à mal voir, constatent qu'ils doivent tenir le journal à un demi-mètre de distance pour pouvoir lire ; ces signes d'affaiblissement de la vue m'étaient encore épargnés, mes yeux, ainsi pensai-je, étaient meilleurs que jamais, plus perçants que jamais, plus impitoyables que jamais.¹⁷

Dans cet extrait, la clé de la métaphore est révélée avec le dernier adjectif : les yeux « impitoyables » font sans aucun doute référence à la sévérité du jugement du narrateur plutôt qu'à son acuité visuelle. Ce passage met donc en lumière la tension en question, car le narrateur, en utilisant cette métaphore de la vision, revendique sa propre subjectivité tout en essayant de convaincre de la justesse de ses jugements. Ce désir de paraître objectif s'incarne également dans la scénographie du roman, qui semblait pourtant d'abord plus apte à représenter l'idée de point de vue et de subjectivité. Le narrateur se décrit en fait comme un observateur objectif, sa posture dans le fauteuil à oreilles devenant ainsi la position idéale : « dans ce fauteuil à oreilles que les Auersberger ont fait entre-temps tapisser de neuf, je vois tout, j'entends tout, rien ne m'échappe, pensai-je¹⁸ ». Il renforce aussi cette idée en répétant constamment qu'il ne prend pas réellement part à la soirée : « J'étais effectivement venu à ce *dîner artistique* dans la Gentzgasse mais [...] je n'y avais absolument pas participé ; j'ai effectivement observé ce dîner artistique de la Gentzgasse, mais je n'y ai pas

beobachtete die beiden als die tatsächlichen geistig-verkommenen Charaktergeschwister » (*Ibid.*, p. 261).

¹⁷ Bernhard, *Des arbres à abattre*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

participé effectivement, comme je le pense¹⁹ ». Par cette mise à l'écart systématique, le narrateur tente encore une fois de faire adhérer le lecteur à ses propos en se présentant comme un simple observateur objectif.

Afin d'assurer plus efficacement la crédibilité de son discours, le narrateur se tourne aussi vers l'autocritique. Puisqu'il tient un discours très négatif sur les gens qui l'entourent, le narrateur essaie de se montrer aussi impitoyable envers lui-même :

[Les invités des Auersberger] m'en avaient toujours voulu de les avoir toujours disséqués en toute occasion, effectivement sans le moindre scrupule, mais toujours avec une circonstance atténuante ; je me disséquais moi-même encore bien davantage, ne m'épargnais jamais, me désassemblais moi-même en toute occasion en tous mes *éléments constitutifs*, comme ils diraient, me dis-je dans le fauteuil à oreilles, avec le même sans-gêne, la même grossièreté, la même indélicatesse. Et après cela, ce qui restait de moi était encore bien moins de choses que ce qui restait d'eux.²⁰

Le narrateur se montre effectivement très dur envers lui-même tout au long du roman, se traitant par exemple d'« imbécile sans caractère²¹ », de « personne ordinaire et ridicule²² » et de « type odieux²³ ». Il passe également au crible sa conduite chez les Auersberger : « à cette soirée, je dois le dire, je me montrai mal élevé, rebutant, grossier²⁴ ». Le narrateur tente ainsi de gagner la confiance du lecteur en adoptant la posture d'un juge impartial, capable de se critiquer lui-même autant que les autres.

Cependant, cette stratégie atteint ses limites lorsque le narrateur, à force de se dénigrer constamment, finit par se discréditer, ce qui crée l'effet contraire à celui recherché et vient ébranler l'autorité du narrateur. C'est ce qui se produit par exemple lorsque l'autocritique recouvre des catégories que la théorie littéraire a classées du côté de la narration non-fiable²⁵. Ainsi en est-il lorsque le narrateur se traite de « fou » et de « naïf ». Son autorité est également remise en doute lorsque sa perception perd en acuité et qu'il dit par exemple : « Tous parlaient [de la mort

¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁰ *Ibid.*, p. 62-63.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 229.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁵ Voir William Riggan, *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.

de Joana], pour autant que je pouvais les entendre de mon fauteuil à oreilles²⁶ », alors qu'il venait d'affirmer, huit pages plus haut, qu'il pouvait tout voir et tout entendre de son fauteuil à oreilles. Peu à peu, les aveux deviennent plus graves et détruisent graduellement la crédibilité du narrateur : « Je me creusai encore et encore la cervelle mais ne pus me le rappeler. De telles défaillances momentanées, de telles défaillances mentales, j'en ai souvent ces derniers temps²⁷ ». De même, la fin du roman laisse un peu perplexe, car le narrateur nous avoue, au moment de quitter la demeure des Auersberger, qu'il avait trop bu au cours de cette soirée²⁸. À cela s'ajoute le fait qu'il se soit endormi pendant une partie de la soirée : « le comédien du Burg [...] était arrivé pendant que je dormais [...] je devais effectivement m'être assoupi, voire endormi pendant plusieurs minutes, comme je dois l'admettre, pendant près d'une demi-heure, peut-être même davantage²⁹ ». De la même façon, le narrateur rapporte de nombreuses paroles du comédien du Burg tout au long du roman avant d'avouer, à la toute fin : « la plupart du temps, je n'avais pas du tout écouté ce que disait le comédien du Burg, de loin en loin seulement, je l'avais écouté dire une moitié de phrase, au fond jamais une phrase entière³⁰ ». L'accumulation de ces procédés conduit finalement le lecteur à demeurer perplexe par rapport aux propos du narrateur. Après avoir pourtant travaillé à construire sa propre autorité, celui-ci dissémine dans le texte tous ces indices qui sèment le doute quant à sa crédibilité, comme s'il s'agissait de montrer à la fois les deux côtés de la médaille : l'effet séducteur, persuasif, et la création d'un état d'incertitude liés à la mise en scène d'une voix subjective. Cette subjectivité radicale qui, dans un premier temps, était clairement revendiquée, semble au final mise à mal, ce qui pourrait peut-être ouvrir la porte à une certaine forme de relativisme. En fait, l'attitude très négative du narrateur envers les autres empêchait de croire que le roman aurait pu proposer de mettre sur un pied d'égalité tous les discours, mais la présence des problèmes qui viennent contester l'autorité du narrateur amène tout de même à s'interroger sur le traitement de l'autre dans *Des arbres à abattre*.

À ce sujet, Simon Harel remarque notamment que la négation de l'autre caractérise l'écriture de l'auteur autrichien : « Chez Bernhard, [...] on ne s'intéresse pas du tout à la forme d'un dialogue qui permettrait, par un savant

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁸ « J'avais aussi beaucoup bu, plus que je n'aurais dû » (*ibid.*, p. 226).

²⁹ *Ibid.*, p. 118.

³⁰ *Ibid.*, p. 219.

exercice de communication, la reconnaissance de l'autre. Au contraire de ce point de vue, l'autre est un sujet inopportun qu'il s'agit d'éliminer par le biais du discours³¹ ». Inès Cazalas va dans le même sens en montrant bien le danger que constitue la présence de l'autre : « Chez Bernhard, l'intrusion de la voix de l'autre, fût-il un double exemplaire, conduit à un risque de dépossession et d'anéantissement de soi³² ». Pour analyser le traitement du discours de l'autre dans *Des arbres à abattre*, il conviendra ici de se concentrer, à titre d'exemple, sur un seul personnage : le comédien du Burg. Ce choix s'explique, d'une part, par le niveau de sympathie relativement plus élevé que ce personnage reçoit de la part du narrateur et, d'autre part, par le rôle beaucoup plus actif qui est octroyé à celui-ci dans le roman. En effet, le comédien occupe le devant de la scène à partir de son arrivée chez les Auersberger et parvient même à éclipser par moments le narrateur. Il parle beaucoup et la façon dont ses paroles sont rapportées varie à mesure que les sentiments du narrateur à son égard évoluent. Ainsi, à l'arrivée du comédien du Burg, alors que celui-ci s'attarde à énoncer des trivialités et à vanter son talent, on peut sentir une distanciation notable de la part du narrateur qui cite ses paroles tout en s'assurant que l'on sache bien que c'est le comédien qui parle :

*Et même s'ils applaudissent et si c'est un grand succès, comme cet Ekdal, dit le comédien du Burg, la rançon d'un tel dévouement, oui, j'ose le dire, d'un tel sacrifice, c'est lui qui parle, est trop élevée. Mais le destin du comédien n'était somme toute rien d'autre qu'un destin sacrificiel, c'est lui qui parle.*³³

Dans cet extrait, de nombreux procédés permettent de marquer une distance entre les deux énonciations : d'abord, l'utilisation des caractères italiques que Bernhard fait régulièrement intervenir et qui indiquent souvent la délégation de la parole, puis la multiplication des incises (« dit le comédien du Burg », « c'est lui qui parle ») qui par leur formulation peuvent contribuer à mettre l'accent sur le véritable énonciateur (« c'est lui qui parle ») et qui rappellent également les formules que le narrateur utilise pour mieux affirmer sa subjectivité. De plus, ces incises interviennent au beau milieu des phrases du comédien, comme s'il s'agissait pour le narrateur d'empêcher le discours du comédien d'atteindre une forme convenable. Cela constituerait en fait une sorte de système de défense que le narrateur opposerait à la présence d'autrui sur le plan du discours :

³¹ Harel, *op. cit.*, p. 61.

³² Cazallas, *op. cit.*, p. 292.

³³ Bernhard, *Des arbres à abattre, op. cit.*, p. 136.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Stéphane LARRIVEE, *Subjectivité explicite et problématisation de l'autorité narrative dans Holzfällén (Des arbres à abattre) de Thomas Bernhard*

Chez Thomas Bernhard, les locuteurs tentent tous de se mettre en retrait du monde et de se replier sur une intériorité menacée. L'hétérogénéité discursive est donc l'enjeu d'une lutte acharnée de leur part : ils se montrent constamment préoccupés d'enclorre la parole d'autrui pour la désigner comme extérieure et mieux la détruire.³⁴

Le comportement du narrateur par rapport au comédien du Burg va cependant changer radicalement. Il explique avoir vu une transformation chez le comédien, ce qui a totalement modifié la perception qu'il avait de cet homme : « Le bavard initial qui n'avait voulu faire impression, au départ, que par ses blagues éculées et ses anecdotes poussiéreuses, était tout à coup devenu, au cours même de ce *dîner artistique*, la figure intéressante et même la figure philosophique de ce *dîner artistique*³⁵ ». Cette nouvelle attitude du narrateur vis-à-vis du comédien change alors le rapport qui unit l'un à l'autre les deux discours. Le narrateur, on le sent bien, consent à laisser au comédien davantage de place pour s'exprimer, comme le montre l'exemple suivant :

Oui, dit le comédien du Burg [...], *comme je hais au fond ce genre de réunion où l'on ne cesse de déprécier tout ce qui signifie quelque chose à mes yeux, de traîner effectivement dans la boue tout ce qui a du prix à mes yeux, et où l'on ne fait qu'exploiter mon nom et le fait que je suis comédien au Burg, et comme j'aspire effectivement non pas tant à la tranquillité qu'à être effectivement laissé tranquille. Oui, ai-je toujours pensé, si seulement j'avais pu naître autre que ce que je suis, et si seulement j'étais en somme devenu quelqu'un de tout à fait autre que celui que je suis devenu, si seulement j'étais finalement devenu un de ceux qu'on laisse tranquille. Mais pour cela, j'aurais dû être engendré par d'autres parents et j'aurais dû grandir dans des conditions tout à fait différentes, dans la nature sauvage, comme je l'ai toujours souhaité, et non dans la nature domestiquée, dans la nature tout bonnement, et non dans l'artifice. Car nous avons tous grandi dans l'artifice, dans l'irréparable folie de l'artifice* ».³⁶

Dans cet extrait, le narrateur laisse finalement la parole au comédien sans l'interrompre et pour une séquence assez longue, au lieu de couper son discours en insérant, comme il le faisait, plusieurs incises par phrase. En fait, le comédien devient vers la fin une sorte de double du narrateur. Le mot-clé qui unit ces deux personnages est le sous-titre du roman : une irritation. C'est un mot que le

³⁴ Cazallas, *op. cit.*, p. 291.

³⁵ Bernhard, *Des arbres à abattre*, *op. cit.*, p. 221.

³⁶ *Ibid.*, p. 217-218.

narrateur utilise pour décrire sa propre colère³⁷ et qu'il reprend également à plusieurs reprises pour parler de celle du comédien³⁸, ce qui paraît coïncider avec le moment où celui-ci devient une figure positive aux yeux du narrateur. Cela ne dure cependant qu'un bref moment et, lorsque la colère du comédien s'apaise, le narrateur revient à son premier jugement³⁹ et cesse dès lors de rapporter ses paroles.

Même s'il est le personnage le mieux présenté dans le roman, le comédien peine à faire entendre son discours à travers l'énonciation du narrateur et ne réussit à briller que pendant un bref moment. Son exemple tend donc à montrer qu'il n'y a généralement pas beaucoup de place pour le discours de l'autre au sein de la narration et que si le narrateur intègre d'autres énonciations, il le fait souvent en s'en distanciant et en marquant cette distance d'une façon très claire. L'analyse du discours de l'autre dans *Des arbres à abattre* conserve cependant un statut problématique, du fait que tous les discours sont enchâssés dans celui du narrateur dont l'autorité comportait, comme on l'a vu, plusieurs failles sérieuses.

C'est justement cette problématisation de l'autorité narrative qui, en paraissant compromettre le discours du narrateur et la subjectivité qui y est rattachée, semble entraîner le lecteur sur la voie d'une certaine forme de relativisme qui serait conforme à la misanthropie légendaire de Thomas Bernhard (qui pourrait se résumer par une formule comme « Tous les discours se valent, car ils sont tous aussi mauvais »). Cependant, bien que les discours soient traités de façon négative et que le narrateur s'en prenne sans exception à tous les personnages, certains locuteurs ont tout de même quelques moments positifs. Le comédien du Burg, on l'a vu, a son heure de gloire et même Auersberger, l'hôte alcoolique qui s'endort devant ses invités, parvient à prononcer une ou deux phrases intelligentes pendant la soirée et ainsi à être, d'une certaine façon, en adéquation avec la morale du narrateur⁴⁰. Ce n'est cependant pas le cas de Jeannie Billroth, qui est probablement le personnage le plus dénigré par le narrateur.

³⁷ « Mais mon irritation était ridicule, je me rendais effectivement ridicule à mes propres yeux en m'irritant d'une telle ineptie » (*ibid.*, p. 171).

³⁸ « [A]insi s'exprima le comédien du Burg, subitement de nouveau gagné par l'irritation » (*ibid.*, p. 201).

³⁹ « [I]l était de nouveau devenu l'ignoble individu et l'ignoble comédien du Burg qu'il avait été pour moi dès le début » (*ibid.*, p. 226).

⁴⁰ « Auersberger n'avait pas fini de dire cela qu'il riait déjà de ce qu'il venait de dire, mais tous les autres avaient été plutôt choqués et le fusillèrent pour ainsi dire du regard ; quant à moi, je m'étais aussi esclaffé brièvement et j'avais pensé que, tout en se montrant toujours parfaitement abject, Auersberger était cependant capable, de loin en loin, de faire des blagues hautement théâtrales et dont je suis d'ailleurs le premier à rire » (*ibid.*, p. 144-145).

Observer son comportement, qui devrait logiquement être reçu comme un contre-exemple permet peut-être de révéler un des enjeux axiologiques majeurs de *Des arbres à abattre*. À plusieurs reprises, l'écrivaine débat avec le comédien du Burg et, même si elle sort à chaque fois plus ou moins gagnante de ces joutes verbales, elle est notamment critiquée pour avoir eu recours à des sources et pour ne pas être capable de se faire elle-même ses propres idées. Elle cite par exemple une dissertation d'un ancien professeur⁴¹, une étude sur le suicide⁴² et les journaux alors qu'elle parle du nouveau directeur du Burgtheater :

*L'un des meilleurs hommes de théâtre allait prendre en main le Burgtheater, un génie allemand, un génie théâtral de premier et même de tout premier plan, comme le formula la Jeannie, un obsédé du théâtre de toute première catégorie, comme elle le dit ou, plutôt, comme elle le cita, car elle ne faisait que citer ; elle ne dit pas ce qu'elle avait à dire personnellement au sujet de cet homme venant d'Allemagne mais ne fit que citer ce qu'elle avait lu dans les journaux et ce qu'elle avait entendu au sujet de ce nouvel homme qu'elle ne connaissait d'ailleurs pas, et qui ne pouvait donc pas non plus emporter sa conviction.*⁴³

Le narrateur condamne donc ici la conduite de Jeannie Billroth, qui n'arrive pas à se faire elle-même ses propres opinions. Si tous les discours sont aussi mauvais, seule la subjectivité semble posséder, en revanche, une certaine valeur. Cela permettrait d'expliquer d'abord le fait que l'heure de gloire du comédien concorde précisément avec le moment où il est en colère et dit enfin ce qu'il pense, mais aussi la présence de tous ces signes de subjectivité affichés aussi explicitement, malgré le désir du narrateur de paraître objectif. Ce rôle capital de la subjectivité est également mis en évidence, selon nous, dans la scène finale du roman. Envahi par les discours extérieurs et confronté au caractère évanescent de la subjectivité, le narrateur tente de sauver ce qui reste de sa pensée. En sortant de chez les Auersberger, celui-ci court sans arrêt à la fois pour fuir la compagnie de ces gens qu'il déteste et parce qu'il ressent un urgent besoin d'écrire :

[J]e courais et courais et pensais que j'avais aussi échappé, entre autres choses épouvantables, à cet épouvantable prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse et que j'allais écrire quelque chose sur ce prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse, quoi, je n'en savais rien, mais *quelque chose* là-dessus, tout simplement, et je courais et courais et pensai, je vais

⁴¹ *Ibid.*, p. 139.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

⁴³ *Ibid.*, p. 199-200.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Stéphane LARRIVEE, *Subjectivité explicite et problématisation de l'autorité narrative dans Holzfällen (Des arbres à abattre) de Thomas Bernhard*

immédiatement écrire quelque chose sur ce prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse, peu importe quoi, uniquement écrire quelque chose sur ce *dîner artistique* dans la Gentzgasse, mais *immédiatement* et *sans délai*, *immédiatement*, pensai-je, *sans délai*, pensai-je encore et encore tout en courant à travers le centre ville, *immédiatement* et *sans délai* et *immédiatement* et *immédiatement*, avant qu'il ne soit trop tard.⁴⁴

Cette fuite du narrateur est également une course vers l'écriture qui pourra définitivement fixer sur papier sa saisie du monde unique. S'il est vrai, comme l'affirme Gregor Hens, que le narrateur s'élimine à la fin du récit pour laisser imaginer sa venue à l'écriture, qui coïnciderait avec la fusion du temps de l'histoire (*erzählte Zeit*) et du temps de la narration (*Erzählerjetztzeit*⁴⁵), ce n'est, selon nous, que pour mieux réapparaître dans le texte qu'il se promet d'écrire et ainsi sauver sa subjectivité en se donnant lui-même à lire comme sujet pensant.

En somme, l'analyse de l'autorité narrative dans *Des arbres à abattre* permet de jeter un nouvel éclairage à l'inscription de la subjectivité dans le texte. Si le narrateur travaille, d'une part, à construire son discours pour le rendre acceptable aux yeux du lecteur et finit ainsi par briser l'opposition entre subjectivité et objectivité en fondant ces deux termes au sein d'une même métaphore – celle de la vision –, il contribue, d'autre part, à critiquer son propre discours en exposant la faillibilité de celui-ci. Malgré les quelques problèmes évidents qu'elle présente et qui sont exhibés dans le roman, la subjectivité est, pour Bernhard, signe de vitalité. La pensée qui continue à vivre – « comme je l'ai pensé alors et comme je le pense aujourd'hui⁴⁶ » – et qui se modifie⁴⁷ s'oppose en tout au statisme des Auersberger qui symboliserait la mort. Un autre narrateur bernhardien, celui de *Corrections*, insiste également sur le rôle vital de la subjectivité :

[I]l me fallait prendre garde à ne pas renoncer à moi-même car un sujet pensant comme moi, qui cesse de penser en lui-même ses propres pensées

⁴⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁵ « *Es käme der Punkt, an dem erzählte Zeit und Erzählerjetztzeit zusammenfielen. [...] [S]obald "gleich und sofort und gleich und gleich" zu jetzt geworden sind, hat sich der Erzähler selbst eliminiert* » (Gregor Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste : Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*, Rochester (NY), Camden House, 1999, p. 122-123).

⁴⁶ Bernhard, *Des arbres à abattre*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁷ « J'avais vingt-deux ans en ce temps-là, j'étais entiché de tout ce qui avait trait à la Gentzgasse et à Maria Zaal, et j'écrivais des poèmes. Mais à présent, j'étais dégoûté des tableaux exécrables dans lesquels j'avais moi-même figuré sans gêne il y a trente ans » (*ibid.*, p. 22).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Stéphane LARRIVEE, *Subjectivité explicite et problématisation de l'autorité narrative dans Holzfällen (Des arbres à abattre) de Thomas Bernhard*

mais qui pense à l'intérieur d'une autre pensée qu'il maîtrise et admire ou également qu'il n'admire pas mais qu'il maîtrise par contrainte, un tel sujet pensant court le danger perpétuel de se tuer et de se dévitaliser par cette pratique continuelle de la pensée de l'autre.⁴⁸

⁴⁸ Thomas Bernhard, *Corrections*, trad. d'Albert Kohn, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1978, p. 44.

Les incarnations de Philip Roth : enjeu existentiel de l'anti-dogmatisme

Sophie BERNARD

L'affirmation de Milan Kundera selon laquelle « le roman est le territoire du jeu et des hypothèses¹ » semble faite pour les romans de Philip Roth. La lecture d'œuvres comme *La Contrevie*, *Opération Shylock* ou *Ma vie d'homme*, engageant effet à adopter une attitude de soupçon et d'humilité : on ne saurait prétendre détenir de certitude sur les hommes et le monde. L'histoire de nos agissements et de nos relations avec autrui est largement gouvernée par notre propension à nous tromper et à nous réfugier dans des explications simples auxquelles nous finissons par croire. Cependant, même si l'idée selon laquelle le roman offrirait un terrain pour la découverte de la vérité, qu'elle soit logique ou ontologique, n'est pas de mise chez Roth, le sujet de ses livres demeure l'étude des comportements humains. L'écriture romanesque, en tant que réévaluation des certitudes afin de penser toujours au-delà de ce qui déjà était pensé, vise précisément la description et la compréhension de ces comportements de manière plus juste. Il s'agit donc moins chez Roth d'un relativisme sceptique qui rendrait toutes choses également inatteignables par l'esprit, que d'un anti-dogmatisme critique doublement à l'œuvre : à la fois dans un rejet de tout dogme, de tout fanatisme, et dans un refus de la posture identitaire – c'est l'aspect réflexif de l'attitude antidogmatique. La mission de l'écrivain peut se concevoir ainsi : penser au-delà de ce qui a été pensé par le biais du retour sur soi, dans une posture non identitaire mais au contraire dynamique, celle d'une identité réflexive où l'on préfère la multitude d'incarnations à l'illusion d'un irréductible soi.

Chercher à comprendre les agissements d'autrui fait d'une part l'objet d'un traitement satirique chez Philip Roth, avec pour cible les idéologies extrêmes de la société américaine. Cela donne des personnages aux opinions d'abord séduisantes ou d'emblée radicales que la narration pousse dans leurs retranchements afin d'en fustiger le ridicule. Le recours à l'ironie et au raisonnement par l'absurde est l'un des moyens que Roth utilise pour combattre ces fanatismes et démontrer qu'un discours prétendument humaniste peut se transformer en morceau d'anthologie d'intolérance. C'est par exemple le traitement qu'il propose, dans le récit intitulé

¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 101.

Tricard Dixon et ses copains, du discours du Président Nixon contre l'avortement au nom du « caractère sacré de la vie humaine² ». Mais la satire laisse davantage la place à une écriture plus subtile qui demeure une posture critique sans adopter la dénonciation univoque du roman à thèse. Dans la préface à *Professeur de Désir*, roman publié par Roth en 1977, Kundera écrit encore, à propos de l'ironie rothienne : « Guidée par la merveilleuse prédilection pour la complexité des choses, [l'ironie] met en question toutes les certitudes, la certitude en tant que telle³ ». Ce qu'on pourrait appeler le relativisme de Roth est en fait l'acuité intellectuelle d'une conscience antidogmatique pour laquelle tout est toujours plus complexe qu'il n'y paraît. La formulation des ressorts de cette complexité est la mission que Roth et ses personnages de narrateurs écrivains s'assignent ; aussi excellent-ils dans l'art de décliner, pour un fait observé, une série jubilatoire d'explications fournies par leur imagination.

Dans *Ma Vie d'homme*, la « prédilection pour cette complexité » est décrite, naissante, chez le jeune Nathan Zuckerman⁴. En réponse à un problème d'arithmétique que lui soumet son père, le petit Nathan élabore dans sa tête des scénarios hypothétiques sans rapport avec la logique algébrique, suscitant l'admiration de sa mère et le désarroi de son père : « ma mère trouvait que les questions que je soulevais au sujet de ces casse-tête étaient « ingénieuses » [...] ; mon père, pour sa part, était déçu de voir que des détails de géographie, de personnalité et d'intention, bizarres et hors de propos, excitaient ma curiosité tandis que la simple beauté de la solution arithmétique me laissait indifférent⁵ ». Est ici préfigurée l'intuition de l'écrivain convaincu qu'il n'existe pas de formulation satisfaisante qui permette de saisir, dans un mouvement figé, la vie et ses absurdités. La déception que l'enfant provoque chez son père, avec ses « dérobades devant l'analyse intellectuelle ou logique qui [l']amènent à des spéculations de nature imaginaire apparemment sans rapport avec les problèmes posés⁶ », renvoie à une caractéristique de l'écriture de Roth, à savoir son caractère « déceptif », cette forme d'enquête qui consiste à explorer les explications les moins évidentes, les moins logiques ou les moins séduisantes afin de détruire les préjugés déterministes les plus tenaces. Si bien qu'il s'agit souvent moins, au fond,

² Philip Roth, *Tricard Dixon et ses copains*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

³ Milan Kundera, préface à *Professeur de Désir*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.

⁴ Il s'agit d'un personnage d'écrivain-narrateur récurrent des romans de Roth et qui porte avec le plus de complexité la dynamique d'une posture non-identitaire et d'une perpétuelle reformulation de son identité par le biais de l'autocontradiction.

⁵ Philip Roth, *Ma Vie d'homme*, Paris, Gallimard, 1976, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

d'une attitude relativiste que précisément d'une critique d'un certain relativisme culturel et du déterminisme comme grilles de lecture du monde. Ainsi, le voisin d'avion de Nathan Zuckerman qui, dans *La Contrevie*, menace de faire sauter l'appareil au nom de ce qu'il appelle le « devoir d'oubli », est moins la rébellion d'un idéologue que le fruit hasardeux du syncrétisme des dérives de la société américaine :

Non, c'était moins là des actes symboliques d'iconoclastie culturelle prenant pour cible l'emprise sur le cœur juif de ses plus austères souvenirs, qu'une incursion maniaque dans un dadaïsme insignifiant par un hippie Yeshivah errant et sans domicile, un homme orchestre dopé à l'herbe (et à sa propre adrénaline), un personnage assez semblable à ces jeunes Américains auxquels les Européens ne peuvent croire, et qui, sans le soutien d'aucun gouvernement, sans référence à aucun ordre politique, ancien ou nouveau, stimulés plutôt par des scénarios de bandes dessinées conçues dans l'exaltation de la solitude, assassinent des pop stars et des présidents.⁷

Dans les romans de Roth, c'est la combinaison aléatoire de passions et de manies plus ou moins avouables – bien souvent c'est la pulsion sexuelle ou la pulsion verbale, les deux étant liées –, quand ce n'est pas simplement le hasard ou la pure folie qui, tout autant que la société, le milieu ou l'hérédité, conditionnent nos actes et nos opinions. Dans tous les cas, il semble que ce soit un rôle que l'on se joue à soi-même, un rôle que l'on incarne sans même s'en rendre compte.

Mais la critique du dogmatisme trouve chez Roth son sens profond lorsqu'elle est portée par un personnage qui devient le miroir réfléchissant de l'auteur, comme c'est le cas dans *Opération Shylock*. Le narrateur de cette prétendue autobiographie, qui porte donc le nom de Philip Roth, y apprend l'existence d'un homme qui se fait passer pour lui et qui défend, en usurpant le nom et l'identité du « vrai » Philip Roth, des idées diasporistes, c'est-à-dire relatives à une doctrine prônant le retour des Juifs dans leur terre originelle comme seul moyen d'éviter un « deuxième holocauste ». Ce personnage d'imposteur fanatique plonge le véritable Roth dans un profond embarras : « Philip, j'ai l'impression de lire une de tes nouvelles », lui dit au téléphone l'écrivain israélien Aharon Appelfeld devenu personnage d'*Opération Shylock*. « J'aimerais mieux », lui répond Philip Roth. Le versant réflexif de la complexité rothienne voit ainsi un jeu incessant avec le nom propre, avec l'équation auteur-narrateur-personnage-écrivain, avec les identités d'emprunt dans lesquelles

⁷ Philip Roth, *La Contrevie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 199.

l'auteur se glisse afin de créer un brouillage extrêmement sophistiqué. Les procédés de mise en abyme répétés du romancier qui invente un romancier qui invente un romancier, renforcent le sentiment de flou et contribuent à la suspension de la valeur idéologique des interventions du narrateur. L'écrivain, au lieu de s'installer dans la coïncidence de soi à soi, s'incarne au contraire en une série d'alter ego. Il accomplit par là le travail de l'acteur – Roth a très souvent recours à la métaphore théâtrale – qui consiste à sortir de soi-même.

Car sortir de soi-même est tout l'enjeu pour les narrateurs dépressifs des romans de Roth où la prison de la subjectivité est une pathologie : dans *Opération Shylock*, le narrateur souffre de « moi-ite » (*me-itis*), il se noie en lui-même (« drowning in the tiny tub of myself⁸ ») tandis qu'Alex Portnoy, dans *Portnoy et son complexe*, pleure : « Rien que moi-même ! Prisonnier de moi-même !⁹ » La subjectivité est un lieu petit, oppressant, qui rend fou et se vide de tout sens jusqu'à la dépossession. Le narrateur de *Ma Vie d'homme* fait ainsi cet aveu : « [...] il est au-dessus de mes forces de réprimer le sentiment que je vis la vie de quelqu'un d'autre. J'étais supposé être ailleurs et vivre autrement. Cette vie n'est pas celle à laquelle je m'étais préparé et que j'avais projeté de vivre !¹⁰ »

L'écrivain n'est donc pas à l'abri de la tentation de s'installer dans le confort d'un rôle bien défini, d'une version plausible et cohérente de son moi. Mais la lutte contre cette tentation est tout l'objet de l'écriture autoréflexive. Pas plus qu'il n'existe de vérité à laquelle s'en remettre, l'instance qui doute n'est elle-même fiable et ne possède, ni sur les autres ni sur elle-même, la réponse aux questions qu'elle se pose. Chez Roth, l'anti-dogmatisme est autoréflexif : je ne peux prétendre savoir qui je suis, tout au plus sais-je que je suis. Pas plus qu'il n'accepte les idéologies et les fanatismes, le narrateur rothien n'accepte l'idée d'un irréductible soi. S'il veut échapper à ce qu'il appelle dans *La Tache* « la tyrannie du nous, du discours du nous, qui meurt d'envie d'absorber l'individu, le nous coercitif, assimilateur, historique, le nous à la morale duquel on n'échappe pas », il lui faut aussi se dérober à la tyrannie du « soi ». Est donc refusée l'existence d'une identité arrêtée et archivée au profit d'une multiplicité d'incarnations. Ce choix est formulé par Nathan Zuckerman dans la lettre magistrale qui clôt *La Contrevie* :

⁸ Philip Roth, *Opération Shylock, A Confession*, Vintage, Random House, London, 1994, p. 55.

⁹ Philip Roth, *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard, 1970, p. 388.

¹⁰ *Ma Vie d'homme*, *op. cit.*, p. 128.

S'il existe même un être naturel, un irréductible soi, il est assez infime je crois, et il pourrait bien être la base de toute incarnation : l'être naturel pourrait bien être cette capacité même, la faculté innée qu'ont les êtres de s'incarner [...] en l'absence d'un moi, on incarne une multiplicité de moi, et, au bout d'un certain temps, le moi qu'on incarne le mieux est celui où l'on s'accomplit le mieux. [...] Je n'ai, pour ma part, pas de moi, et [...] je ne veux pas ou [...] ne peux pas m'infliger à moi-même la plaisanterie d'un moi. [...] Ce dont je dispose au contraire, c'est d'une variété d'incarnations auxquelles je puis m'adonner, et pas seulement de moi-même : une troupe d'acteurs que j'ai intériorisés, une compagnie permanente d'acteurs que je peux convoquer chaque fois qu'il me faut un moi, un stock à jamais changeant de pièces et de rôles qui constituent mon répertoire.¹¹

La Contrevie – sans doute le livre le plus polyphonique que Roth ait écrit – a pour sujet l'un des nerfs de l'œuvre rothienne, à savoir l'exploration du facteur familial comme facteur déterminant dans la vie d'un individu. Mais le poids de l'origine, de l'hérédité, de la filiation, est sans cesse interrogé, réévalué par l'écrivain et envisagé dans ses aspects contradictoires. À première vue, c'est leur rapport opposé à l'origine et à l'enracinement qui explique les choix que font Nathan et Henry, deux frères incarnant chacun deux versions différentes de Juifs américains de troisième génération : Nathan est le juif déjudaïsé alors qu'Henry, assimilé repent, part en Israël pour faire son « alyah ». Mais au fond, plutôt que deux personnages antithétiques, la structure de *La Contrevie* invite à lire l'unité au sein de cette fratrie : Henry et Nathan sont deux hypothèses d'un même soi lui-même porteur de contradictions. *La Contrevie* se caractérise par l'absence de tout pacte narratif, où chaque chapitre voit l'apparition d'un nouveau narrateur, où un personnage mort dans un chapitre est ressuscité et promu au grade de narrateur au chapitre suivant, où à chaque texte succède un « contretexte » qui vient démentir le premier :

Normalement il y a un contrat entre l'auteur et le lecteur qui n'est déchiré qu'à la fin du livre. Dans ce livre-ci le contrat est déchiré à la fin de chaque chapitre... Ce n'est pas qu'il lui manque un commencement, un milieu et une fin : il y a trop de commencements, de milieux et de fins. C'est un livre où l'on n'arrive jamais au fond des choses [...] Parce que votre lecture est toujours remise en question et que le livre mine progressivement ses propres

¹¹ *La Contrevie, op. cit.*, p. 430.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Sophie BERNARD, *Les incarnations de Philip Roth : enjeu existentiel de
l'anti-dogmatisme*

postulats fictionnels, le lecteur cannibalise constamment ses propres réactions.¹²

Il n'existe, dans la fiction de Roth, guère de pacte à respecter – c'est peut-être le sens de l'« autofiction », le refus de tout pacte narratif : « J'écris de la fiction, on me dit que c'est de l'autobiographie, j'écris de l'autobiographie, on me dit que c'est de la fiction, aussi puisque je suis tellement crétin et qu'ils sont tellement intelligents, qu'ils décident donc eux ce que c'est ou n'est pas¹³ », écrit-il dans *Tromperie*. S'il n'y a pas de sens à suivre la logique d'un pacte narratif, c'est que la vie – romanesque ou référentielle, c'est tout un – ne respecte aucun pacte. Et alors que le narrateur de *Professeur de désir*, David Kepesh, exprime son désaccord envers « [s]es collègues qui nous affirment que la littérature, dans ses moments les plus valables et les plus singuliers, est « fondamentalement non référentielle¹⁴ », Roth lui-même réaffirme l'impasse de la position qui veut séparer le monde fictionnel du monde référentiel. En réponse aux journalistes qui lui posent sans cesse la question – qui sonne comme le désir naïf du scoop – de savoir « où s'arrête le vrai Philip Roth et où commence la littérature », Roth répond qu'il est « partout » et « nulle part » :

So where does the real Philip Roth end, and where does literature begin? The real Philip Roth looks at me, impatiently, as if I am being stupid. 'I just don't understand that question,' he says. 'I don't read or perceive books in that way. I'm interested in the object, the ... the thing, the story, the aesthetic jolt you get from being inside this ... thing. Am I Roth or Zuckerman? It's all me. You know? That's what I normally say. It's all me. Nothing is me' ».
(Interviewé par Martin Krasnik et publié dans *The Guardian* le 14 décembre 2005)

La réponse de Roth, « *it's all me, nothing is me* », n'est pas l'aveu relativiste qu'il n'a d'opinion sur rien. Seulement, il est l'homme et l'écrivain qui préside à la création d'un monde et ce qui l'intéresse, c'est, selon l'expression d'André Bleikasten, le « rapport toujours obscur entre l'écrire et le vivre¹⁵ », rapport qui ne

¹² Asher Z. Milbauer and Donald G. Watson, « An Interview with Philip Roth », *Reading Philip Roth*, New York, St. Martin's Press, 1988, in André Bleikasten, *Philip Roth, Les Ruses de la fiction*, Paris, Belin, 2001, p. 73.

¹³ 'I write fiction and I'm told it's autobiography, I write autobiography and I'm told it's fiction, so since I'm so dim and they're so smart, let *them* decide what it is or it isn't.' (Philip Roth, *Deception*, Vintage, Random House, New York, 1997, p. 184)

¹⁴ *Professeur de désir*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ André Bleikasten, *op. cit.*, p. 17.

peut que s'inscrire dans le temps et dans la dynamique d'une redéfinition, à chaque œuvre, de son identité. Il n'existe pas de séparation entre le jeu du roman et une réalité « sérieuse », pas plus qu'il ne faudrait se méprendre sur les « spéculations de l'imagination » en pensant qu'elles nous éloigneraient de la vie. C'est le sens de la leçon provocatrice et drôle du narrateur de *Ma Vie d'Homme* qui, dans son atelier d'écriture, menace de placarder un écriteau portant ces mots : « QUICONQUE DANS CETTE CLASSE SERA PRIS À SE SERVIR DE SON IMAGINATION SERA FUSILLÉ¹⁶ ». C'est toujours de la vie qu'il est question dans les livres de Roth, même si cette vie est envisagée dans ses aspects les plus contradictoires et les plus excessifs. Cette vie ou cette réalité qui, comme le rappelle Aharon Appelfeld dans *Opération Shylock*, est « toujours plus forte que l'imagination humaine¹⁷ ».

La question certes demeure : le roman peut-il réparer la tragédie de la vie qui s'abat sur nous dans sa profonde injustice alors que nous continuons à nous tromper sur elle et sur autrui ? Comment échapper à cette folie, à ce relativisme qui rend toutes choses impalpables, fausses, inutiles, perdues d'avance ? Les vertus de la psychanalyse ont déjà été tournées en dérision dans *Portnoy et son complexe*. Le roman lui-même ne se voit pas assigner une telle tâche : dans *Ma Vie d'homme*, le narrateur avoue : « Pour autant que je puisse voir la vérité, il n'existe pas de moyen de surmonter ou d'exorciser le passé avec des mots – des mots nés soit de l'imagination soit de la franchise –, pas plus qu'il n'en existe d'oublier¹⁸ ». Malgré tout, il semble que la santé mentale se trouve davantage du côté de la fiction que de l'autobiographie. Dans *Les Faits, autobiographie d'un romancier*, c'est le personnage de Nathan qui interpelle son auteur Philip Roth : « Ce que tu décides de dire dans la fiction est différent de ce qu'il t'est permis de dire quand rien n'est travesti, et dans ce livre il ne t'est pas permis de dire ce que tu dis le mieux¹⁹ ». De sorte que l'écrivain, qui selon Nathan n'est « plus qu'un texte en marche », n'est pas une instance extérieure à son œuvre mais la somme de ses incarnations textuelles.

Quel est le sens profond de ce processus d'incarnation particulière où il s'agit de donner corps, à l'aide d'un style, à quelque chose qui doit se différencier d'une corporéité première que l'on met à distance ? C'est dans *Opération*

¹⁶ *Ma Vie d'homme*, op. cit., p. 102.

¹⁷ 'Reality, as you know, is always stronger than the human imagination', op. cit., p. 86.

¹⁸ *Ma Vie d'homme*, op.cit., p. 333.

¹⁹ Philip Roth, *Les Faits, Autobiographie d'un romancier*, Paris, Gallimard, 1988, p. 186.

Shylock qu'est le plus clairement formulé l'enjeu de l'anti-dogmatisme, qui n'est pas d'être simplement critique ou purement littéraire, mais existentiel. En effet, il n'est pas fondamental de savoir si l'histoire racontée est vraie ou fausse mais plutôt de comprendre que « la fiction fournit au romancier le mensonge par lequel il expose son indicible vérité²⁰ ». Dire son « indicible vérité », c'est sans doute le rôle d'un récit comme *L'Écrivain fantôme*, le premier volet de la tétralogie *Zuckerman enchaîné*, où Nathan fantasme une liaison avec une Anne Frank ressuscitée, ce qui lui permet d'être loyal à sa famille et de battre en brèche toutes les critiques de ceux qui voient chez lui, après le succès de scandale de *Portnoy et son complexe*, la haine de soi du Juif antisémite : « Oh, épousez-moi, Anne Frank, exonérez-moi devant mes aînés outragés de cette charge stupide !²¹ » La judéité est dans l'œuvre de Philip Roth le lieu exemplaire de la complexité. Roth est un Juif assimilé de troisième génération qui, malgré son attitude non communautariste, est profondément lié à sa communauté et ne cesse de questionner le sens de cet héritage. Il refuse d'ailleurs l'étiquette d'écrivain « juif américain », au profit de celle d'« américain qui est juif », comme si la suppression de la coordination faisait du mariage des deux adjectifs une catégorie spéciale, une voix porteuse d'idéologie, de dogme identitaire.

Les questionnements portés par l'œuvre ne sont donc pas dissous par l'anti-dogmatisme et les jeux narratifs n'empêchent pas que ce qui est discuté soit tout à fait sérieux. Par le détour des hypothèses, et des « hypothèses de soi²² » selon l'expression du romancier Marc Weitzmann, il devient possible, sinon de surmonter ou d'exorciser, du moins de composer avec le réel. Ne pas prendre son propre mythe trop au sérieux (« the construction of a counterlife that is one's anti-myth²³ ») est finalement l'activité la plus sérieuse et vise à une compréhension plus juste, plus fine, des choses. L'écriture requiert de la patience car c'est le travail de toute une vie que de tendre vers plus de justesse. Ne suffisent ni un aphorisme bien tourné, ni une page percutante, ni un roman magistral : il faut une vie entière d'écriture. À une journaliste qui demande à Roth son opinion sur la famille, les enfants et le mariage, l'écrivain répond : « I've spent my life trying to get it right in fiction and I don't propose to get it wrong in a

²⁰ 'Are these stories accurate and true? I myself never inquire about their veracity. I think of them instead as fiction that, like so much of fiction, provides the storyteller with the lie through which to expose his unspeakable truth », *op. cit.*, p. 58.

²¹ Philip Roth, *L'Écrivain fantôme*, in *Zuckerman enchaîné*, Paris, Gallimard, 1981, p. 156.

²² Marc Weitzmann, *28 raisons de se faire détester*, Paris, Stock, 2002, p. 173.

²³ Philip Roth, *The Counterlife*, Vintage, Random House, New York, 1996, p. 147.

sentence or two²⁴ » : « J'ai passé ma vie entière à essayer de cerner au plus juste ces sujets dans ma fiction, et je n'ai pas l'intention de me tromper en une phrase ou deux ». Cette mission de toute une vie est encore exprimée de façon magistrale dans le premier chapitre de *Pastorale américaine* :

On se trompe avant même de rencontrer les gens, quand on imagine la rencontre avec eux ; on se trompe quand on est avec eux ; et puis quand on rentre chez soi, et qu'on raconte la rencontre à quelqu'un d'autre, on se trompe de nouveau. Or, comme la réciproque est généralement vraie, personne n'y voit que du feu, ce n'est qu'illusion, malentendu qui confine à la farce. Pourtant, comment s'y prendre dans cette affaire si importante — *les autres* — qui se vide de toute la signification que nous lui supposons et sombre dans le ridicule, tant nous sommes mal équipés pour nous représenter le fonctionnement intérieur d'autrui et ses mobiles cachés ? Est-ce qu'il faut pour autant que chacun s'en aille de son côté, s'enferme dans sa tour d'ivoire, isolée de tout bruit, comme les écrivains solitaires, et fasse naître les gens à partir des mots, pour postuler ensuite que ces êtres de mots sont plus vrais que les vrais, que nous massacrons tous les jours par notre ignorance ? Le fait est que comprendre les autres n'est pas la règle, dans la vie. L'histoire de la vie, c'est de se tromper sur leur compte, encore et encore, encore et toujours, avec acharnement et, après y avoir bien réfléchi, se tromper à nouveau. C'est même comme ça qu'on sait qu'on est vivant : on se trompe. Peut-être que le mieux serait de renoncer à avoir tort ou raison sur autrui, et continuer rien que pour la balade. Mais si vous y arrivez, vous... alors vous avez de la chance.²⁵

L'anti-dogmatisme n'est donc pas un nihilisme mais une interrogation jamais close, avec quand même l'espoir de se tromper chaque fois un peu moins. Et c'est pourquoi Roth, si prolifique, continue à écrire, toujours sur les mêmes thèmes, sans jamais imposer la doctrine d'un roman à thèse. L'anti-dogmatisme n'est d'ailleurs pas non plus la prétention à délivrer une leçon de sagesse. Dans un entretien radiophonique avec André Bourin, Romain Gary disait qu'il ne croyait pas que la vieillesse vous rendît plus sage et refusait le mot même de « sagesse » — autre nom, expliquait-il avec humour et provocation, de la vieillesse et de l'impuissance. Si l'on en croit Gary, c'est l'impuissance, et non la révélation religieuse, qui a fait écrire à Tolstoï *La Sonate à Kreutzer*²⁶. Il semble que le mot

²⁴ *People Weekly*, Time Inc., 19 décembre 1983, Vol. 20, No 25, interview d'Andrea Chambers.

²⁵ Philip Roth, *Pastorale américaine*, Paris, Gallimard, 1999, p. 59-60.

²⁶ Romain Gary, *Le nomade multiple*, entretiens avec André Bourin, « Les grandes heures Ina/France Culture, Archives sonores Ina, 1969, octobre 2006 Radio France.

« sagesse » ne s'applique guère non plus à l'œuvre de Roth qui a beaucoup écrit précisément sur l'impuissance et sur la vieillesse et qui jamais ne prétend répandre la parole du sage. Le sujet de ses livres les plus récents n'est pas la sagesse de l'écrivain arrivé bientôt au terme de sa vie mais la profonde tristesse face à l'injustice qui consiste à ne pas pouvoir, à presque quatre-vingts ans, tout recommencer. Une injustice peut-être d'autant plus aiguë pour quelqu'un qui a tenté, par tous les moyens littéraires, de se renouveler. Le pouvoir spécifique au roman pourrait être, plutôt qu'une « sagesse » relativiste, quelque chose de l'ordre de cet « appel » que décrit Joseph Conrad et que le jeune Nathan (toujours lui), dans *Ma Vie d'homme*, cite devant un parterre d'étudiants :

« ... l'artiste descend en lui-même et, dans cette région solitaire d'agitation et de conflits, s'il le mérite et s'il a de la chance, il trouve les termes de son appel au lecteur. Son appel s'adresse à nos capacités les moins évidentes : à cette part de notre nature qui, parce que l'existence se déroule comme un combat, est nécessairement tenue cachée au sein de nos qualités les plus résistantes et les plus opiniâtres. [...] L'artiste fait appel à cette part de notre être qui ne dépend pas de la sagesse, à ce qui en nous est donné et non acquis – et par conséquent est plus durable, permanent. Il s'adresse à notre aptitude au plaisir et à l'émerveillement, au sens du mystère qui entoure nos vies, à notre sensibilité à la pitié, à la beauté, à la souffrance, au sentiment latent de communion avec toute la création – à la conviction ténue mais invincible qu'une solidarité dans les rêves, dans la joie, dans la peine, dans les aspirations, les illusions, l'espoir, la peur, qui lie les hommes entre eux, qui lie toute l'humanité – les morts aux vivants et les vivants à ceux qui sont encore à naître... »²⁷

L'anti-dogmatisme est un pré-requis à qui prétend prendre les hommes et la vie pour objet de son écriture : quel écrivain, avec le projet qu'est celui de Roth, ferait le choix de la certitude ? Davantage qu'un pré-requis pour comprendre le monde et autrui, l'anti-dogmatisme répond à un besoin existentiel : dire son indicible vérité au moyen d'une panoplie d'incarnations, une série d'hypothèses qui mettent le moi à distance. En mettant en scène l'autre au sein du même, l'écrivain construit un rapport de réflexivité où le sujet parvient à se dire sur un mode non identitaire et révèle le caractère profondément dialectique de la littérature.

²⁷ *Ma Vie d'homme*, *op. cit.*, p. 96.

La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)

Thomas CONRAD

Les limites du « dialogisme » : de Kundera à Toussaint

Notre époque est, dit-on, une époque relativiste, caractérisée par le refus « postmoderne » de tout dogmatisme, de toute prétention à imposer des valeurs universelles. Comme l'écrit J. Bouveresse, « le passage à l'ère postmoderne est supposé nous avoir débarrassés de toute une série de bagages conceptuels inutiles et encombrants, au nombre desquels figurent en premier lieu la vérité et l'objectivité¹ » : notre état d'esprit tiendrait pour acquis « le rejet de la notion d'objectivité, le relativisme [...], la subjectivisation et l'esthétisation de la notion de vérité elle-même² ».

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si cette description de notre société et de sa *doxa* est juste ou non. En revanche, il est certain que ce relativisme se retrouve dans une certaine *doxa* sur le roman, qui trouve son expression la plus aboutie chez Kundera. Comment en effet ne pas rapprocher la description que fait Bouveresse de l'ère postmoderne des positions de Kundera sur « l'art du roman » ? Comme on sait, Kundera, en héritier du relativisme culturel et moral des Lumières (on connaît son affection pour Diderot), privilégie une « sagesse du roman³ » essentiellement *ironique*, consistant à opposer des « ego expérimentaux (personnages)⁴ » détenteurs de visions du monde contrastées, de points de vue contradictoires ; le roman, comme genre, se définirait par cette composition « polyphonique⁵ ».

Esthétiquement, cette position valorise certains procédés : l'ironie ; la technique des points de vue (tout énoncé d'un roman dépend du point de vue d'un personnage) ; le dialogisme ou la polyphonie (le roman est l'espace où peuvent être confrontés plusieurs énonciateurs). Le roman serait ainsi une articulation

¹ Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, Agone, 2008, p. 15.

² *Idem.*

³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Folio, 1993, p. 198.

⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, Folio, 1986, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 92-96.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

spécifique du relativisme et de la subjectivité, caractérisée par une orientation fondamentalement ironique. À cet égard, la poétique de Kundera reprend simplement les thèses de Bakhtine : le « carnaval de la relativité⁶ » fait écho aux thèses de Bakhtine sur les racines carnales du roman, et la « polyphonie » est issue directement de la lecture bakhtinienne de Dostoïevski.

Ces remarques nous amènent à nous demander si cette conception de l'essence du roman n'est pas, en fait, très *datée*. Il ne s'agit pas de récuser les liens entre roman et ironie, roman et dialogisme, etc., mais de se demander si l'identification du roman au dialogisme est adéquate au roman du XX^e siècle, et a fortiori du XXI^e.

Dominique Rabaté, dans *Poétiques de la voix*, fait en effet remarquer que Bakhtine ne cite presque aucune des grandes œuvres romanesques du XX^e siècle (à l'exception de Thomas Mann). Plus encore, ces œuvres récentes semblent échapper à son cadre théorique : le dialogisme, qui représente pour Bakhtine le sommet de l'art du roman et son accomplissement, resterait pour ainsi dire en deçà des expérimentations du XX^e siècle. Il faudrait alors retravailler les notions bakhtiniennes, à commencer par l'opposition dialogisme/monologisme. Les deux notions supposent en effet, dans la manière dont Bakhtine les traite, l'adéquation entre la *voix* et le *personnage*⁷. L'étude de *romans-monologues* de la modernité (Beckett, Bernhard) fait sauter ce verrou personnaliste : dans ces œuvres, c'est l'unité du personnage elle-même est remise en question, par la remise en cause de l'unité de sa voix (*stream of consciousness*, sous-conversation, citations, etc.), sous une forme non dialogique cependant : ces œuvres n'opposent pas diverses voix entre elles « horizontalement », mais opposent une voix à un « fond » sur lequel elle se détache et dont elle est issue, « verticalement ».

C'est dans cette perspective que l'œuvre récente de Toussaint est pertinente pour interroger la notion de « relativisme » à l'époque contemporaine. Toussaint est sans aucun doute un romancier *relativiste*, ou, selon le terme suggéré par F. Wagner, « perspectiviste⁸ » :

⁶ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ Dominique Rabaté, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard : voix, idée et personnage dans la théorie dialogique », p. 225-245 dans *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999.

⁸ Frank Wagner, « La Vérité sur Jean-Philippe. Eléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne », *Vox poetica*, 18 mai 2011, [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html>.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

Tous ces textes proposent en fait le récit, partial et partiel, du rapport au monde d'une conscience individuelle, dont l'inévitable subjectivisme est pleinement assumé, jusqu'en ses conséquences relativistes.⁹

Sa technique, cependant, n'est pas celle d'un relativisme « polyphonique », si nous entendons par là la confrontation des points de vue de plusieurs personnages, à l'intérieur de la conscience plus large du romancier (et de son lecteur). Le relativisme de Toussaint est « monologique », dans la mesure où il est centré sur la seule conscience du narrateur : son relativisme ne résulte pas de l'exclusion mutuelle de points de vue multiples et opposés, mais de la limitation interne d'un unique point de vue subjectif. Le terme de monologue est d'ailleurs utilisé par Toussaint pour décrire *La Vérité sur Marie* : « Le narrateur imagine, mais il n'écrit pas. Il est occupé par une sorte de monologue visuel. Il est en train de rêvasser. Tout se déroule devant ses yeux comme dans un rêve...¹⁰ ».

C'est dans ce contexte qu'on peut apprécier le titre du dernier opus en date, *La Vérité sur Marie*. Sans donner trop d'importance à ce titre, il faut bien admettre que cette revendication de « vérité » semble dépasser le « relativisme » vers une forme d'absolu (en l'occurrence, la connaissance de Marie). Stéphane Chaudier note même la tonalité théologique du titre : « *la vérité*, avec ce singulier dogmatique qui, associé au prénom Marie, rend un son curieusement théologique¹¹ ».

On doit rapporter cette revendication au changement de « manière » de Toussaint, à son passage du « minimalisme » (caractérisé par la sobriété stylistique, l'ironie, la réduction de l'intrigue à l'anecdotique, la notation des détails insignifiants) au « romanesque¹² ». Toussaint parle lui-même du fait que sa

⁹ *Idem.*

¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Laurent Demoulin, *Culture. Le magazine de l'université de Liège*, 26 mai 2009, [en ligne], URL : http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/entretien-avec-jean-philippe-toussaint.

¹¹ Stéphane Chaudier, « La vérité sur Toussaint . A propos de Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie* », in *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 06/05/2010, URL : <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=454>. Bien évidemment, on concédera avec S. Chaudier que l'absolu visé par le roman n'est pas religieux : « Certes, il ne s'agit pas d'une vérité transcendante, garantie par un dieu. La vérité dont Toussaint se fait l'apôtre relève de l'immanence radicale ».

¹² Cf. Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme, ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ? », p. 25-34 dans *Christian Oster et C^{ie}. Retour du romanesque*, études réunies par Aline Mura-Brunel, Rodopi, 2006.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

priorité n'est plus l'humour mais l'énergie romanesque¹³. Les grands traits de ce romanesque seraient : le retour à une action unifiée et dramatisée ; l'abandon relatif de l'humour et de l'ironie au profit d'une tonalité pathétique, voire mélodramatique ou tragique. À ces caractéristiques, il faut ajouter que Toussaint a entrepris un *cycle de romans*, que la critique a baptisé « cycle de Marie » : sans atteindre l'ampleur de *La Comédie humaine*, le « cycle de Marie » comporte déjà trois romans (*Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie*), auxquels s'ajoutera bientôt un quatrième. La fiction semble ainsi prendre de l'ampleur et se consolider de roman en roman.

Le cycle s'organise autour du personnage de Marie, ou, plus précisément, autour de la relation intermittente entre le narrateur et Marie. C'est la difficulté de la relation avec Marie qui donne aux romans une charge romanesque : les romans font se succéder des séparations, des retrouvailles, des disparitions, des fuites, des étreintes amoureuses, qui sont autant de variations sur la *distance* entre les deux personnages. Exemple est l'alternance des deux premiers titres (*Faire l'amour*, proximité maximale, vs. *Fuir*, éloignement maximal) – avec sa reprise dans l'incipit de *La Vérité sur Marie* :

Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. A une certaine heure de la nuit [...] Marie et moi faisons l'amour à Paris dans des appartements distants à vol d'oiseau d'à peine un kilomètre.¹⁴

Métaphoriquement, la relation entre le narrateur et Marie vaut pour la relation entre l'écrivain et le monde : parler de Marie, c'est parvenir à sortir de la position de retrait « impassible » de l'écrivain par rapport au monde, et à accéder à autrui et au réel, à retrouver un contact immédiat avec le monde. En ce sens, le cycle se présente comme l'exploration d'un problème : est-il possible de vivre avec Marie ? et métaphoriquement, est-il possible pour l'écrivain d'accéder au monde ?

D'où, dans ces romans, une tension parfois très forte entre une technique profondément relativiste et une ambition d'absolu qui dépasserait ce relativisme.

¹³ Jean-Philippe Toussaint, « Écrire, c'est fuir », entretien avec Chen Tong publié en postface de *Fuir*, Minuit (« Double »), 2009, p. 183.

¹⁴ Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, p. 11. Les citations du cycle de Marie seront tirées des ouvrages suivants : *Faire l'amour*, Minuit (« Double »), 2009 (1^{re} éd. 2002) ; *Fuir*, Minuit (« Double »), 2009 (1^{re} éd. 2005) ; *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2009.

Jeux de perspective

Étant donnée la technique perspectiviste adoptée dans ces romans, la « vérité » ne peut y être obtenue que par une opération, un travail de dépassement, effectué à partir du point de vue du sujet : enquête pseudo-policrière, affabulation fantasmatique, reconstitution psychologique, etc. *La Vérité sur Marie* thématise cette opération, notamment en flirtant, pendant toute la première partie du roman, avec les codes du roman policier. La narration semble suivre le modèle de l'enquête policrière, avec reconstitution méthodique des faits : « Mais je préfère rester prudent quant à la chronologie exacte des événements de la nuit, car il s'agit quand même du destin d'un homme, ou de sa mort¹⁵ ». Le narrateur énumère explicitement les éléments qui permettent cette reconstitution :

Dans les jours qui suivirent la mort de Jean-Christophe de G., je cherchai son nom sur Internet et je fus surpris de trouver de nombreuses occurrences qui le concernaient [...] Je pus recouper ces notes avec les quelques informations que Marie m'avait communiquées à son sujet, les rares confidences qu'elle m'avait faites sur leurs relations. La nuit même de sa mort, Marie m'avait fait part des circonstances dans lesquelles elle avait fait sa connaissance à Tokyo [...] quelques confidences involontaires lui avaient néanmoins échappé lors d'un dîner [...] des confessions plus intimes qu'elle regretta par la suite de m'avoir faites, des indiscretions sur leurs relations privées. Marie m'avait également fait des aveux au sujet de l'affaire qui avait assombri les derniers mois de la vie de Jean-Christophe de G. J'avais alors complété les détails qui manquaient et j'avais rempli les zones d'ombre les plus troubles de ses activités.¹⁶

Mais, à vrai dire, et comme le suggère déjà la dernière phrase de cet extrait, nous ne pouvons pas être sûrs que la reconstitution est totalement impartiale. La jalousie du narrateur envers Jean-Christophe de G. est assez évidente pour que nous sachions que nous avons affaire à un narrateur non fiable. Du moins est-il assez honnête pour immédiatement signaler les lacunes et les biais de la narration :

Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des

¹⁵ *La Vérité sur Marie*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant. Je pouvais me tromper sur les intentions de Jean-Christophe de G., je pouvais douter de sa sincérité quand il affirmait avoir été abusé par un membre de son entourage. J'étais sans doute capable de prêter foi à des rumeurs malveillantes et à amplifier les soupçons qui le concernaient.

Le point de vue du narrateur est donc irrémédiablement restreint, lacunaire, et même mensonger. *La Vérité sur Marie* ne fait à cet égard que renchérir sur le perspectivisme déjà présent dans les deux romans précédents du cycle. Ceux-ci jouent sur la limitation des informations données au lecteur. Dans *Fuir* surtout, le narrateur, ignorant les motivations des autres personnages et les relations qui les unissent (pourquoi Zhang accompagne-t-il le narrateur partout ? Zhang et Li Qi sont-ils de simples connaissances, des amis, des amants ?), ne cesse de les interpréter de manière paranoïaque. Parallèlement, le trafic de drogue qui explique l'essentiel des événements du roman est laissé complètement à l'arrière-plan, le narrateur n'en ayant qu'une connaissance parcellaire.

L'option perspectiviste est également inscrite dans la thématique des romans, à travers la présence des écrans, des vitres, des fenêtres, des miroirs, qui signalent toujours la manière dont le point de vue subjectif est restreint¹⁷. Le regard est toujours limité, déterminé par un *cadre* qui en délimite l'exercice et conditionne le sens des événements perçus :

Nous étions sur le point de quitter la chambre quand je surpris une scène troublante dans le miroir qui me faisait face. Li Qi était pratiquement prête, coiffée et les yeux maquillés, et elle était en train de ranger quelques papiers dans son sac à main, lorsque je vis Zhang Xiangzhi [...] lui remettre la grande enveloppe en papier kraft qui contenait les vingt-cinq mille dollars en liquide que je lui avais donnée [...] Il l'avait fait sciemment dans mon dos, après s'être assuré que je ne regardais pas et que j'étais occupé à autre chose, et je ressentis un étrange malaise.¹⁸

Si le miroir ouvre ici exceptionnellement le point de vue du narrateur à une

¹⁷ « C'est peut-être cette insistance sur l'écran et l'image qu'il reflète qui forme l'une des caractéristiques du retour au romanesque chez Jean-Philippe Toussaint, comme si l'élément dramatique n'étant plus extérieur (la tentation de défigurer ou de tuer Marie) mais intériorisé [...] devait se "révéler" par écran interposé ». (Sylvie Lognon, *art. cit.*)

¹⁸ *Fuir*, p. 65-66.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

scène qu'il aurait dû ignorer (d'où « l'étrange malaise » du narrateur), c'est avec une insistance extrême sur la limitation essentielle du point de vue : la découverte du narrateur souligne surtout son ignorance et son incompréhension des événements. Dans *Faire l'amour*, l'association du regard avec les écrans et miroirs est systématique. Dans une scène emblématique, le narrateur se trouve dans la salle de vidéosurveillance du musée, depuis laquelle il peut regarder par écrans interposés les déplacements de Marie dans les salles du musée. Il est remarquable que la multiplication des caméras (qui sont autant de points de vue artificiels, prothétiques, qui multiplient le point de vue du narrateur), ne fasse que confirmer la limitation du point de vue du narrateur et son incapacité à entrer en contact avec ce qu'il voit :

L'autre rangée d'écrans frappait par sa rigueur extrême, [...] mais, pour peu que l'œil s'attardât sur les détails, on pouvait distinguer des arêtes et des plinthes et reconnaître qu'il s'agissait de différentes vues des salles d'exposition désertes du musée. [...] je vis soudain Marie apparaître dans le tableau, silhouette solitaire que je voyais se mouvoir lentement devant moi sur l'écran. Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de l'un et surgissant dans l'autre. Parfois, furtivement, elle était présente sur deux écrans à la fois, puis, tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, c'était étrange et même un peu douloureux, elle me manquait, Marie me manquait, j'avais envie de la revoir. Elle réapparaissait alors, [...] et je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique, et je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu – et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu.¹⁹

Le roman se présente ainsi comme un jeu de perspectives, éventuellement mobiles, mais toujours fondamentalement limitées. *Fuir* nous montre les protagonistes à un restaurant, autour d'un plateau tournant qui sert de métaphore au roman entier :

[Zhang Xiangzhi et Li Qi] faisaient tourner légèrement le grand plateau circulaire de la table pour mettre tel ou tel plat à portée de leurs baguettes [...]. Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois

¹⁹ *Faire l'amour*, p. 103-104.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

qu'ils déplaçaient le plateau – alors que les plats restaient immobiles sur leurs bases et que leurs positions relatives sur la table ne changeaient pas –, [...] il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau [...] il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette de la même et unique réalité.²⁰

Le roman se présente alors non pas comme le récit d'une action réellement effectuée, mais comme l'évolution d'une perspective subjective sur la réalité (sans aucun « changement réel » de celle-ci). Le perspectivisme est donc non seulement une technique narrative, mais également la substance même du roman²¹.

Le perspectivisme comme enfermement : écrans, lunettes et larmes

Mais, on le voit, l'option perspectiviste ne correspond pas chez Toussaint à un joyeux « carnaval de la relativité », selon la belle formule de Kundera : elle exprime au contraire l'étrangeté métaphysique du sujet au monde, son incapacité constitutive à rencontrer le monde et autrui²².

Les relations entre les personnages de Toussaint sont toujours marquées par un individualisme, voire un égoïsme, extrême. Même la relation sexuelle ne propose aucune fusion, aucune réunion ou conciliation entre les personnages. C'est vraiment le cas de dire qu'« il n'y a pas de rapport sexuel ». Ainsi dans *La Vérité sur Marie* :

Elle se rendit compte alors que c'était la première fois qu'elle regardait vraiment son corps [...] même pendant qu'ils s'étaient étreints, elle ne s'était [pas] intéressée à son corps, l'avait à peine touché, ne l'avait même pas

²⁰ *Fuir*, p. 69-70.

²¹ On peut raconter *Fuir* comme une succession d'interprétations des relations entre les trois personnages principaux, à la lumière d'informations progressivement et d'hypothèses progressivement formulées.

²² On peut rapprocher l'opposition de ces deux versions du relativisme de celle que fait Jacques Rancière entre deux postmodernismes : « Très vite, la joyeuse licence postmoderne, son exaltation du carnaval des simulacres, métissages et hybridations en tous genres, s'est transformée en remise en cause de cette liberté ou autonomie que le principe modernitaire donnait – ou aurait donné – à l'art la mission d'accomplir. [...] le postmodernisme est entré dans le grand concert du deuil et du repentir de la pensée modernitaire. [...] Le postmodernisme est alors devenu le grand thème de l'irreprésentable/intraitable/irrachetable » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 42-44).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

regardé, ne s'étant toujours préoccupée que de son propre corps, que de sa propre jouissance.²³

Les deux personnages principaux sont égocentriques et irritables. La moindre action devient rapidement à leurs yeux une intrusion agressive dans leur sphère privée. C'est ainsi que Marie, lors de la crise cardiaque de Jean-Christophe de G., refuse de répondre aux questions du SAMU, alors que ses réponses pourraient le sauver : « mais Marie ne supportait pas qu'on lui pose des questions, Marie avait toujours eu horreur des questions, Marie n'écoutait pas²⁴ ».

Marie et le narrateur ont su, au début de leur relation (évoqué dans *Faire l'amour*), trouver un équilibre heureux entre distance et proximité : le narrateur a séduit Marie par « ce geste si simple, si apparemment anodin, de rapprocher très lentement mon verre à pied du sien pendant le repas, très prudemment, et de façon tout à fait incongrue en même temps pour deux personnes qui ne se connaissaient pas encore très bien [...] l'incliner pour le heurter délicatement dans un simulacre de trinquer sitôt entamé qu'interrompu²⁵ ».

La « délicatesse métaphorique²⁶ » de ce geste tenait le juste milieu entre le rapprochement et la distance. Mais cet équilibre est instable, et les romans racontent au contraire l'alternance douloureuse entre des séparations déchirantes (absences, voyages, séparations) et des proximités insupportables. Marie et le narrateur hésitent entre union et rupture, entre « fuir » et « faire l'amour », entre présence et absence. Nombreuses sont les scènes d'oscillation entre deux extrêmes, ou un paroxysme d'amour ou de tendresse se retourne en son contraire. Plus exactement, chacun de ces termes contient toujours son opposé, ce qui rend l'hésitation entre eux absolument nécessaire, dans des mouvements instables et imprévisibles :

²³ *La Vérité sur Marie*, p. 34. On doit aussi penser à la terrible étreinte de *Faire l'amour* (« C'était comme si elle évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction de nos corps autre que sexuelle [...] elle se servait de mon corps pour se masturber contre moi », p. 28-29) et le cunnilingus interrompu de *Fuir* (« je continuais de lui caresser le sexe avec la langue, quand [...] elle me repoussa au loin d'un mouvement excédé et torsadé du corps en me donnant [...] un coup de chatte dans la gueule. », p. 155).

²⁴ *La Vérité sur Marie*, p. 24.

²⁵ *Faire l'amour*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 19

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

Était-ce la meilleure solution de voyager ensemble, si c'était pour rompre ? Dans une certaine mesure, oui, car autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapprochés.

Moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi [...] et qui, quand je lui étais finalement apparu, ce matin, à l'église, avais aussitôt disparu [...] la privant de ma présence en même temps que je la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier.

Pourquoi arrivait-il à chaque fois un moment, quand nous étions ensemble, où, tout d'un coup, toujours, très vite, elle me détestait passionnément.²⁷

D'une certaine manière, Toussaint insiste encore moins sur le jeu « perspectiviste » des points de vue des personnages, que sur leur manière de se couper du monde, de ne pas voir ou de ne pas être vu (par exemple avec les lunettes de soleil ou de tissu²⁸).

Parallèlement à cet isolement individualiste, court tout au long des romans le thème des larmes. Au contraire des lunettes qui suggèrent l'impassibilité et le retrait hors du monde, les larmes signalent un véritable *pathos* qui est un aspect nouveau de l'œuvre de Toussaint. Elles sont même un trait de caractère important de Marie, à qui elles viennent facilement ; associées intimement au personnage central du cycle, dont elles sont pour ainsi dire un attribut, elles indiquent à la manière d'un emblème que le registre privilégié de ces romans est, non pas l'ironie, mais le pathétique.

Sous l'apparence d'insensibilité individualiste des personnages, on peut ainsi suivre un autre fil dans l'œuvre, une affectivité à fleur de peau (d'où la nécessité de la cacher), un idéal de fusion avec autrui ou de communion avec le monde.

Le rêve est ici d'abolir la limitation du point de vue individuel, de faire disparaître les vitres qui séparent l'œil de ce qu'il voit. Par exemple, quand le narrateur nage dans la piscine de l'hôtel, et que les baies vitrées s'effacent dans un paysage cosmique, à la fois aquatique et stellaire :

Les multiples ouvertures de la baie vitrée [...] offraient au regard des perspectives illimitées. J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers,

²⁷ *Faire l'amour*, p. 22 ; *Fuir*, p. 144 ; *La Vérité sur Marie*, p. 51.

²⁸ Entre autres : *Faire l'amour*, p. 23 ; *Fuir*, p. 159.

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie Lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel [...] j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps.²⁹

Dans *Fuir*, le narrateur recherche la même immersion directe dans le monde, en baissant la vitre de la fenêtre du train :

Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent [...] ma vue commença de se brouiller, et, dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués conçurent dans la nuit noire des larmes aveuglantes.³⁰

Les larmes, « aveuglantes », signalent l'abolition du regard subjectif, le moment où l'individu est *exposé*, où les limites entre le moi et le monde sont brouillées, dissoutes, rendues à une fluidité originaire. Cette image aquatique atteint sans doute son apogée à la dernière page de *Fuir*, quand Marie « pleure dans la mer³¹ », l'eau intérieure se confondant avec l'eau extérieure, le sujet avec le monde – juste après un moment dramatique où le narrateur croit Marie noyée, l'ayant *perdue de vue*.

La voix et le regard

Dans ce contexte marqué par une certaine nostalgie de l'absolu, sous la forme de la fusion amoureuse et sous celle de l'immersion dans le monde, on comprend mieux la revendication de *vérité* exprimée par le titre du troisième opus du cycle.

Car, si le narrateur admet être *unreliable*, comme on l'a vu, quant à la reconstitution de la vie et de la mort de Jean-Christophe de G., il affiche une revendication de *vérité* d'autant plus exacerbée en ce qui concerne Marie :

²⁹ *Faire l'amour*, p. 43-44.

³⁰ *Fuir*, p. 53.

³¹ Il faudrait citer la longue phrase, elle-même d'une exemplaire fluidité, qui conclut le roman en le «noyant» de notations aquatiques, jusqu'aux derniers mots : « je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. » (*Fuir*, p. 170-171)

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie.³²

C'est semble-t-il en fonction de ces enjeux qu'il faut aborder les particularités narratives des trois romans, en ce qui concerne leur utilisation de la technique des points de vue. Dans *Fuir* et dans *La Vérité sur Marie*, le point de vue narratif est en effet quelque peu malmené par un usage audacieux des *paralepses*³³. Ces procédés ont déjà été étudiés avec finesse et précision³⁴ ; contentons-nous de les rappeler à grands traits.

Dans *Fuir*, trois passages relèvent de ces focalisations paradoxales. D'abord, l'appel téléphonique de Marie permet au narrateur d'accéder à l'univers de Marie, diamétralement opposé au sien ; mais c'est au prix d'une infraction au « bon sens » narratologique (le narrateur donne des détails qu'il ne devrait apparemment pas connaître)³⁵. Ensuite, le départ de Marie à cheval pour l'enterrement de son père repose sur le même procédé. C'est, enfin, dans le long passage où le narrateur a disparu de l'église et où Marie le cherche, que Toussaint réalise un véritable tour de force narratologique, en dissociant radicalement le regard et la voix (la focalisation et l'énonciation), et en thématissant ce scandale : Marie, constatant la disparition du personnage-narrateur à l'église, y voit un « vide anormal, inquiétant³⁶ ». A partir de ce moment, le récit est focalisé sur Marie, alors que le narrateur, s'étant absenté (en tant que personnage), continue d'assumer la narration (en tant que narrateur). Ce procédé culmine dans un génial usage du discours indirect libre : « Où étais-je ?³⁷ ». Le discours indirect libre, qui brouille comme toujours la frontière entre l'énonciation du narrateur et celle du personnage (Marie), aboutit ici à accentuer la scission entre l'énonciation du

³² *La Vérité sur Marie*, p. 74.

³³ C'est-à-dire, dans les termes de Genette, de décalages entre les choix de focalisations et de voix (ici : la narration est à la première personne, mais le récit est focalisé « sur » un autre personnage, perspective dont le narrateur ne peut pas avoir eu connaissance).

³⁴ Voir F. Wagner, *art. cit.*

³⁵ Ulrike Schneider, « Fluchtpunkte des Erzählens. Medialität und Narration in Jean-Philippe Toussaints Roman *Fuir* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n°118, 2008, p. 141-161.

³⁶ *Fuir*, p. 139. Cf. Ulrike Schneider, *art. cit.*

³⁷ *Fuir*, p. 149 (à la place du discours direct « Où est-il ? », du discours indirect « Elle se demanda où j'étais »).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

narrateur et on rôle de personnage (le héros de *Fuir*). Cette scission se poursuit jusqu'à une hypothèse impossible : « étais-je là, mort, derrière la porte ? ³⁸ ».

La formulation de cette hypothèse, de cet énoncé impossible, nous ramène aux analyses déjà citées de Dominique Rabaté dans *Poétiques de la voix*. Ce type de phrase, où l'énonciateur énonce sa propre mort, est selon Dominique Rabaté une des possibilités fondamentales de la littérature moderne, de Poe à Thomas Bernhard³⁹. C'est que ces textes cherchent à rendre possibles des énonciations paradoxales, qui débordent leur cadre énonciatif, qui sont littéralement insituables. Il n'est pas étonnant de trouver de tels énoncés dans un roman « monologique », si le propre de ce type de roman est de pouvoir faire entendre une voix désincarnée, qui n'est pas une imitation de parole réelle, mais un discours « inscrit » (ni écrit, ni prononcé) : le narrateur-monologueur n'est pas une instance pleine, mais une voix désincarnée, absente à elle-même. Et, en effet, il est question à plusieurs reprises dans les romans de Toussaint d'une scission entre l'esprit et le corps du narrateur, jusqu'à l'hypothèse selon laquelle il serait présent « seulement en pensées⁴⁰ ».

C'est également en lien avec la mort (non plus du père de Marie, mais de Jean-Christophe de G.) qu'on retrouve le procédé dans *La Vérité sur Marie*. On retrouve, pour lancer ce procédé, la même astuce stylistique que dans *Fuir* (quoique moins dramatisée), autrement dit la disparition du narrateur :

Marie aurait voulu ne plus penser à moi, ni maintenant ni jamais, mais elle savait très bien que ce n'était pas possible, que je risquais de surgir à tout moment dans ses pensées, comme malgré elle, de façon subliminale, une soudaine réminiscence immatérielle de ma personnalité, de mes goûts, un détail, ma façon de voir le monde, [...] car elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées. Où pouvais-je bien être à présent, elle n'en avait aucune idée.⁴¹

Remarquons enfin que ces dysfonctionnements, absents de *Faire l'amour*, y sont cependant déjà préfigurés : Marie prétend en effet avoir assisté, de l'extérieur

³⁸ *Ibid.*, p. 151.

³⁹ Dominique Rabaté, « Énonciations d'outre-tombe (Poe, Faulkner, Beckett, Bernhard) », dans *Poétiques de la voix*, *op. cit.*

⁴⁰ *Fuir*, p. 145.

⁴¹ *La Vérité sur Marie*, p. 81. À la fin de ce passage, on retrouvera un discours indirect libre paradoxal (« Elle ne voulait plus entendre parler de moi, compris, jamais – basta avec moi maintenant » (*idem*). Notons également la manière dont la « façon de voir le monde » du protagoniste est transférée à Marie (ce qui thématise le changement de focalisation).

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

de l'hôtel, à la scène de la piscine (l'épiphanie cosmique du protagoniste). Les reproches réciproques des deux amants portent alors déjà sur une question de point de vue, et mettent en concurrence deux narrations des événements :

Tu étais où ? dit-elle [...] Oui, je sais, je t'ai vu, me dit-elle au bout d'un moment. Tu m'a vu ? dis-je. Et elle me raconta alors [...] [qu']elle m'avait vu alors, elle m'avait vu distinctement derrière la vitre [...] Tu inventes, dis-je. Non, je n'invente rien, dit-elle. C'est toi qui inventes, dit-elle.⁴²

On a bien ici en germe le système de paralepses ultérieur (mais cantonné au niveau de la diégèse comme un simple matériau thématique) : absence du narrateur, exposé fait du point de vue de Marie, doutes sur la légitimité de ce point de vue (considéré comme « invention » littéraire).

Comment interpréter ces dysfonctionnements ? F. Wagner les considère comme la preuve d'un parti pris subjectiviste absolument indéracinable chez Toussaint. La « vérité romanesque » étant subjective, elle doit alors « s'accommoder » de flottements et d'in vraisemblances⁴³. U. Schneider indique d'ailleurs les origines proustiennes de ce subjectivisme et de cette conception de la vérité romanesque⁴⁴. Toutefois, cela ne rend pas compte de la manière dont Toussaint rend ces flottements particulièrement spectaculaires : les paralepses ne sont pas un pis-aller dont les romans doivent « s'accommoder », un sous-produit de l'option esthétique subjectiviste choisie par Toussaint : il est peut-être légitime d'envisager ces paralepses comme une remise en question de ce « subjectivisme » lui-même, dans la mesure où, comme nous l'avons montré, elles font éclater l'unité du sujet, en dissociant son regard (focalisation) et sa voix (énonciation). Cette dissociation n'est pas un simple jeu littéraire, mais une manière de rendre compte de la confrontation du sujet avec la mort, avec sa propre disparition.

Le jeu des points de vue n'est pas chez Toussaint, nous l'avons dit, un procédé purement ludique, ironique ou « carnavalesque ». Relisons l'épisode du plateau tournant du restaurant de *Fuir*, que nous avons déjà commenté, en avançant un peu plus loin dans le texte : si, face à la découverte ludique d'une

⁴² *Faire l'amour*, p. 50.

⁴³ F. Wagner, *art. cit.* : « Cette « vérité idéale » n'est autre que la « vérité romanesque », qui s'accommode de flottements du point de vue (les paralepses) ou d'entorses revendiquées aux lois de la physiologie (le vomissement du cheval Zahir, au nom borgésien), et ne peut être atteinte qu'à condition d'assumer pleinement le subjectivisme de cette vision qu'est aussi la création littéraire. »

⁴⁴ U. Schneider, *art. cit.*

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

réalité perspectiviste, la première réaction du narrateur est la curiosité et la joie, ces impressions laissent vite la place à une angoisse bien plus fondamentale.

Chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau [...] il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace [...] et, tendant le bras pour me mettre moi aussi de la partie, je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposée – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises.

Le plateau s'était arrêté, et, regardant devant moi les plats [...] les langues de canard qui marinaient [...] qui avaient dû être prélevées dans leur totalité depuis le fond de la gorge des canards et partaient du larynx pour s'élargir et devenir effilées à leur extrémité, j'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi.⁴⁵

La curiosité joyeuse cède vite la place à cette « sensation de dégoût, d'horreur, de révolusion physique⁴⁶ ». La découverte du jeu perspectiviste coïncide avec une angoisse devant la mort, et avec l'image de la langue mutilée. Il n'est peut-être pas exagéré d'y lire l'opposition entre, d'un côté, la tonalité joyeuse du jeu perspectiviste des regards, et, de l'autre, l'angoisse de la finitude du sujet et sa voix « coupée », son larynx devenu muet.

Commentaire sur l'île des anamorphoses : Première et troisième personne

C'est à partir de cette interprétation que l'on peut revenir au thème de la « vérité », de la possibilité d'échapper à la relativité du point de vue subjectif ; narrativement, c'est la question de la légitimité du passage de la 1^{re} à la 3^e personne. Selon Toussaint lui-même, le sujet du roman est la conquête du « il » à partir du « je » : « En fait, je pose théoriquement le problème de la troisième personne en littérature. Il ne s'agit pas d'un petit problème. Comment peut-on écrire à la troisième personne en littérature ?⁴⁷ »

À la fin de *La Vérité sur Marie*, un passage métatextuel présente le roman est tout entier comme une reconstruction imaginaire, onirique, de ce qui a pu se passer en l'absence du narrateur. Cette reconstruction n'est donc qu'en apparence à la 3^e personne, puisque la 3^e personne est fondée dans la 1^{re} :

⁴⁵ *Fuir*, 70-71.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Jean-Philippe Toussaint, entretien avec L. Demoulin, *art. cit.*

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

Car il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même, comme dans *L'Île des anamorphoses*, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature, finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne.⁴⁸

Ce passage a déjà été abondamment commenté. Nous voudrions seulement souligner son ambiguïté, sa réversibilité : la fable semble au premier abord pessimiste, puisqu'elle raconte un échec (la 3^e personne régresse à nouveau dans la 1^{re}) et qu'elle conclut à l'isolement irrémédiable du sujet. Mais peut-être Toussaint propose-t-il une lecture plus positive, plus constructrice : il est possible de conquérir la 3^e personne par un procédé d'anamorphose⁴⁹. On ne peut s'empêcher de remarquer que l'isolement du *je* se dit comme ironiquement par l'image de l'île (où résonne l'écho de cette 3^e personne, *il*, à la fois manquée et trouvée). Cette île est aussi l'île d'Elbe, où le narrateur va amoureuxment rejoindre Marie dans la troisième partie du roman. Or la traversée vers l'île d'Elbe est une double odyssée dans laquelle le narrateur retrouve le *il* et le *je* : à partir de la traversée, le narrateur retrouve le « je » (sur le plan narratif, la troisième partie est un récit homodiégétique avec focalisation sur le protagoniste) et trouve le « il » (sur le plan diégétique, la traversée est le moment où le protagoniste parvient à inventer-reconstituer-rêver la deuxième partie). Dans *Fuir*, c'était déjà sur l'île d'Elbe, à l'occasion de l'enterrement du père de Marie, que se faisait le passage du *je* au *il*, sous la double influence de l'amour et de la mort.

L'examen des rapports entre relativisme et subjectivité, dans le cycle de Marie, a déplacé chacun de ces termes. Premièrement, le « relativisme » ne concerne pas tant l'expression des opinions ou la confrontation de points de vue multiples (le « carnaval de la relativité »), que la limitation interne du point de vue du moi et l'impossibilité du contact entre les individus. Deuxièmement, cette limitation interne déplace l'idée de « subjectivité » : celle-ci n'est pas une subjectivité surplombant les personnages, qui ferait entendre dans sa voix le distance ironique vis-à-vis des positions individuelles ; le travail de Toussaint

⁴⁸ *La Vérité sur Marie*, p. 168.

⁴⁹ Rappelons que la métaphore de l'anamorphose est celle qu'emploie Barthes dans *Critique et vérité* pour désigner l'opération du critique et celle de l'écrivain, dans un passage qui conclut d'ailleurs que « la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet », « le rien du je que je suis ».

Subjectivité et relativisme de l'écrivain aux XX^e et XXI^e siècles
Thomas CONRAD, *La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)*

consiste au contraire, semble-t-il, à mettre en rapport la voix avec sa propre disparition, à représenter une subjectivité évidée, creusée de l'intérieur par l'angoisse de sa propre disparition. C'est seulement par cette voie qu'un absolu peut être retrouvé.

Les auteurs

(Par ordre de lecture)

Manabu SHINOHARA – Doctorant en études régionales françaises, Université de Tokyo, Certificat de Spécialisation à l'Université de Genève

Shuko TANAKA – Doctorante en littérature comparée à l'Université de Strasbourg (Configurations littéraires)

Eléonore QUINAUX – Doctorante en littérature comparée à l'Université Catholique de Louvain

Daniela (Voinea) POPESCU – Doctorante en cotutelle, dans le domaine roumain à l'Université de Strasbourg (CHER)

Aurélie PALUD – Doctorante en Lettres à l'Université Rennes II, affiliée au groupe de recherche CELLAM

Laurent RAUBER – Doctorant en études japonaises (GEO), Université de Strasbourg

Takami SUZUKI – Docteur ès Lettres, Chercheur postdoctoral à l'Université Meiji-gakuin, chargé de cours à l'Université Internationale Chrétienne, et à l'Université de jeunes filles de la préfecture de Gunma (Japon)

Mathieu JUNG – Doctorant en littérature comparée, Université de Strasbourg, chargé de cours au département de lettres

Stéphane LARRIVÉE – Doctorant en cotutelle à l'Université de Laval (Québec) et l'Université de Rennes II

Sophie BERNARD – Doctorante en études slaves à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

Thomas CONRAD – Docteur ès Lettres

(Les statuts sont ceux d'octobre 2011)

Table des matières

| | |
|---|-----|
| <i>Préface au colloque</i> | 1 |
| <i>Introduction</i> | 3 |
| Manabu SHINOHARA, <i>Suspension et fuite</i> | 6 |
| Shuko TANAKA, <i>Subjectivité et relativisme dans les romans de Milan Kundera</i> | 17 |
| Eléonore QUINAUX, <i>De Bruges-la-Morte de G. Rodenbach aux Ténèbres de R. Poulet : une initiation du lecteur à une nouvelle expérience romanesque</i> | 26 |
| Daniela (Voinea) POPESCU, <i>Le relativisme du vieillissement des personnages dans le roman roumain du XX^e siècle</i> | 37 |
| Aurélie PALUD, <i>Subjectivité et Relativisme dans Ensaio sobre a cegueira de José Saramago (1995) : de l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur</i> | 45 |
| Laurent RAUBER, <i>Subjectivité et relativisme dans les essais d'Arimasa Mori : au sujet de l'écriture</i> | 56 |
| Takami SUZUKI, <i>La subjectivité impressionniste chez Proust</i> | 70 |
| Mathieu JUNG, <i>Place du commentaire chez James Joyce et Raymond Roussel</i> | 79 |
| Stéphane LARRIVEE, <i>Subjectivité explicite et problématisation de l'autorité narrative dans Holzfällen (Des arbres à abattre) de Thomas Bernhard</i> | 90 |
| Sophie BERNARD, <i>Les incarnations de Philip Roth : enjeu existentiel de l'anti-dogmatisme</i> | 103 |
| Thomas CONRAD, <i>La « vérité » et la relativité du point de vue dans le « cycle de Marie » de J.-P. Toussaint : Faire l'amour (2002), Fuir (2005), La Vérité sur Marie (2009)</i> | 113 |
| Les auteurs | 130 |

SUBJECTIVITÉ ET RELATIVISME DE L'ÉCRIVAIN AUX XXE ET XXIÈ SIÈCLES

« Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses », dit Kundera. Tel est l'art de l'essai romanesque : on ne juge pas, on ne se hâte pas vers « une » réponse, mais on médite les interrogations et on interroge les méditations. Le geste d'un écrivain qui tente de brouiller sa présence dans son livre tout en assumant le rôle de générateur du livre ne nous est pas inconnu. Flaubert, Broch, Musil, Fowles...

L'écrivain montre-t-il, par le processus de sa création, comment vivre la dichotomie entre la subjectivité et le relativisme ?

Co-organisation :

- « Ecole Doctorale des Humanités » (ED520)
- « Configurations Littéraires » (EA1337)
- « Culture et Histoire dans l'Espace Roman (CHER) » (EA4376)
- « Groupe d'Etudes Orientales, slaves et néo-helléniques (GEO) » (EA1340)

